



АКАДЕМИЯ НАУК СССР
ИНСТИТУТ РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ
(ПУШКИНСКИЙ ДОМ)

Ю. Д. ЛЕВИН

ШЕКСПИР
И РУССКАЯ
ЛИТЕРАТУРА
XIX ВЕКА

Ответственный редактор
академик М. П. АЛЕКСЕЕВ



Ленинград
«НАУКА»
Ленинградское отделение
1988

В монографии рассматривается восприятие драматического наследия В. Шекспира в XIX в., т. е. в тот период, когда это наследие играло наиболее активную роль в духовной жизни русского общества. Показана критическая интерпретация шекспировских пьес, творческое освоение его драматической системы и художественных образов. В общем процессе восприятия намечены этапы, связанные с ходом развития русской литературы. Особая часть посвящена истории русских переводов пьес Шекспира в связи с эволюцией переводческих принципов в России.

Рецензенты: Ю. В. КОВАЛЕВ, А. В. ФЕДОРОВ

Л 4603010000—629
042(02)—88 332—88—III

© Издательство «Наука», 1988 г.

ISBN 5-02-027913-7

lib.pushkinskijdom.ru

*Памяти своих Учителей
Михаила Павловича Алексева
и Виктора Максимовича Жирмунского
посвящает книгу автор.*

ПРЕДИСЛОВИЕ

Еще в прошлом веке И. С. Тургенев, готовя речь к празднованию 300-летнего юбилея Шекспира, писал: «Мы, русские, празднуем память Шекспира, и мы имеем право ее праздновать. Для нас Шекспир не одно только громкое, яркое имя, которому поклоняются лишь изредка и издали: он сделался нашим достоянием, он вошел в нашу плоть и кровь» (XV, 50).¹ Тремя годами раньше и Достоевский в статье «Книжность и грамотность» (1861) отмечал, что Шекспир, как и Шиллер, «вошел в плоть и кровь русского общества <...>. Мы воспитались на нем, он нам родной и во многом отразился на нашем развитии» (XIX, 17). Эти утверждения крупнейших русских писателей весьма красноречивы, они свидетельствуют о том, что наследие великого английского драматурга стало неотъемлемой частью русской духовной жизни, активно усваивалось русской литературой XIX в.

Историко-литературное изучение писателя не может ограничиваться его биографией и совокупностью созданных им произведений, но должно охватывать и восприятие его творчества во все эпохи и во всех странах, куда оно проникло. «Шекспир» как историко-литературное понятие включает в себя не только немногие достоверные сведения о полупоэтичном уроженце Стратфорда, жившем в Англии с 1564 по 1616 г., не только каноническое собрание драматических и поэтических его произведений; неотъемлемой частью этого понятия является освоение шекспировского наследия в течение почти четырех веков на всем земном шаре. В этом сложном, многообразном и противоречивом комплексе важное место занимает и «русский Шекспир».

Судьба шекспировского наследия в России давно уже стала предметом изучения. Еще в 1864 г., в связи с 300-летним юби-

¹ О значении ссылок в тексте см. ниже, с. 5—7.

леем, историк литературы А. Д. Галахов опубликовал статью «Шекспир в России». И в дальнейшем исследователи не только в нашей стране, но и за рубежом неоднократно обращались к общим и частным вопросам этой темы, а спустя столетие вышла обширная монография «Шекспир и русская культура», написанная коллективом сотрудников Пушкинского Дома под руководством М. П. Алексеева, которые стремились изложить поставленную тему «во всем ее объеме в разные периоды истории русской культуры».²

Разумеется, не автору этих строк, которому принадлежит около половины текста названной книги (главы, охватывающие период 1820—1860-х гг., кроме раздела о Пушкине, написанного М. П. Алексеевым), судить о ее достоинствах и недостатках. Тем не менее критический пересмотр собственного вклада в этот коллективный труд побудил нас попытаться изложить тему по-новому. Монография «Шекспир и русская культура», где показано восприятие творчества драматурга не только в литературе, но и в театре, а также в музыке и изобразительных искусствах, строится по хронологическому принципу, причем отдельные главы, соответствующие последовательности периодов русской истории, подразделяются на параграфы, посвященные критической интерпретации, влиянию на художественную литературу, переводам и театральным постановкам. Такая единообразная структура не способствует выявлению специфики каждого периода, а некоторая обособленность отдельных глав, при обилии содержащегося в них материала, мешает составить ясное представление о процессе *развития* русского шекспиризма.

После выхода в свет названной монографии мы продолжили разработку темы, исследуя вопросы, ранее нами не исследованные (в частности, отношение к драматургу Л. Толстого и Достоевского), и стараясь уточнить общую характеристику процесса. Предлагаемая читателям работа подводит итог этим изучениям. Она, конечно, связана с книгой «Шекспир и русская культура», однако не является ее повторением и не заменяет ее. Здесь внимание сосредоточено на восприятии Шекспира русской литературой XIX в. — периода, когда великий английский драматург имел для нее наибольшее значение, — и сделана попытка представить более четко и наглядно, чем это делалось раньше, этапы становления и развития русского литературного шекспиризма. Отказавшись от строгого хронологического деления, мы строили работу соответственно разным типам восприятия, которые, хотя и сменяли друг друга, не имели, однако, жестких временных рубежей. В особую часть вынесены переводы (часть IV «Шекспир на русском языке»), что позволяет характеризовать историческое развитие этой формы освоения шекспировского наследия в связи с общей эволюцией переводческих принципов в России.

Границы нашего исследования образуют два величайших гения русской литературы — Пушкин и Толстой (допушкинский период

² Шекспир и русская культура/Под ред. акад. М. П. Алексеева. М.; Л., 1965. С. 7.

показан лишь суммарно); они же представляют два крайних полюса русского шекспиризма. Если пушкинское отношение к драматургу хорошо изучено и мы в основном подводили итог предшествующим изучениям, стараясь уточнить место создателя «Бориса Годунова» в общем процессе русского освоения Шекспира, то антишекспировский бунт Толстого нередко воспринимался как своеобразный историко-литературный парадокс. Мы постарались выявить и историческую обусловленность толстовского нигилизма по отношению к драматургу, и содержащееся в нем рациональное зерно, которое способствовало преодолению культа Шекспира и становлению реалистического подхода к осмыслению его творчества.

Включая в круг рассмотрения того или иного русского писателя, мы руководствовались не только тем, какое место в его творчестве занимала интерпретация произведений Шекспира, но и тем, какое значение сам этот писатель имеет в истории русской литературы. Так, пара строк о Гамлете, содержащаяся, например, в примечании Достоевского к воспоминаниям Н. Н. Страхова об Аполлоне Григорьеве, больше значила для русского шекспиризма, чем, скажем, целый рассказ «Череп Иорика» (1894) давно забытого писателя В. М. Михеева о чахоточном шекспиромане, который завещал свой череп актеру, игравшему Гамлета, для исполнения сцены на кладбище.

В целях сокращения объема работы и облегчения ее научного аппарата ссылки даются в основном на цитируемые и упоминаемые источники и только в редких случаях — на научную литературу по тому или иному вопросу. При цитировании архивных материалов, уже приводившихся в монографии «Шекспир и русская культура», мы ссылаемся не на архивы, а на соответствующие страницы монографии. Ограниченный объем книги вынудил нас исключить библиографию использованных нами работ по теме «Шекспир и русская литература».³

Ссылки к цитатам из пьес Шекспира даются в тексте по изданию: *The complete works of William Shakespeare / Ed. by W. J. Craig. London; New York; Toronto, 1959.* В ссылках указываются: действие (римская цифра), сцена, строка или строки (арабские цифры). В ряде случаев эти трехчастные ссылки даются к цитатам из переводов (где они следуют за ссылками на цитируемые русские издания), чтобы читатель мог найти соответствующий английский текст.

В текст также внесены ссылки на наиболее часто цитируемые издания сочинений и писем русских писателей и переводов русских переводчиков (см. ниже перечни, расположенные в алфавитном порядке; в перечне переводов порядок установлен по фамилиям переводчиков, вынесенным вперед). В этих ссылках указываются номер

³ Сведения о русских работах на эту тему можно почерпнуть из составленных И. М. Левидовой библиографий русских переводов Шекспира и критической литературы о нем на русском языке за периоды: 1748—1962 (М., 1964) и 1963—1975 (М., 1978).

тома (римские цифры) и страницы (арабские цифры) для много- томных изданий или только страницы для изданий одготомных (здесь римскими цифрами могут быть указаны страницы, обозначенные так в книге); ссылки на издание писем Тургенева имеют в начале букву «П», а на издания дневников Дружинина и Кюхельбекера — обозначение «Дн». Указания на принадлежность цитаты данному автору или переводчику содержатся в сопутствующем тексте.

Сочинения и письма

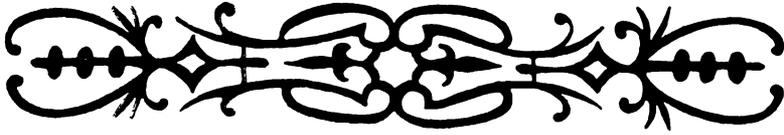
- Белинский В. Г.* Полн. собр. соч. М., 1953—1959. Т. 1—13.
- Бестужев-Марлинский А. А.* Соч.: В 2 т. М., 1958. Т. 1—2.
- Воткин В. П.* Соч. СПб., 1890—1893. Т. 1—3.
- Вельтман А. Ф.* Волшебная ночь // Литературный вечер. М., 1844.
- Герцен А. И.* Собр. соч.: В 30 т. М., 1954—1965. Т. 1—30.
- Гоголь Н. В.* Полн. собр. соч. М.; Л., 1937—1952. Т. 1—14.
- Гончаров А. И.* Собр. соч. М., 1952—1955. Т. 1—8.
- Грибоедов А. С.* Соч. М., 1953.
- Григорьев А.* Литературная критика. М., 1957.
- Добролюбов Н. А.* Полн. собр. соч. М.; Л., 1934—1941. Т. 1—6.
- Достоевский Ф. М.* Полн. собр. соч.: В 30 т. Л., 1972—1988. Т. 1—30.
- Дружинин А. В.* Собр. соч. СПб., 1865—1867. Т. 1—8.
- Дружинин А. В.* Повести; Дневник. М., 1986.
- Кольцов А. В.* Соч. М., 1966.
- Кюхельбекер В. К.* Избр. произв.: В 2 т. М.; Л., 1967. Т. 1—2.
- Кюхельбекер В. К.* Путешествие; Дневник; Статьи. Л., 1979.
- Лермонтов М. Ю.* Соч.: В 6 т. М.; Л., 1954—1957. Т. 1—6.
- Михайловский Н. К.* Соч. СПб., 1896—1897. Т. 1—6.
- Некрасов Н. А.* Полн. собр. соч. и писем. М., 1948—1952. Т. 1—12.
- Островский А. Н.* Полн. собр. соч. М., 1949—1953. Т. 1—16.
- Панаев И. И.* Первое полн. собр. соч. СПб., 1888—1889. Т. 1—6.
- Писарев Д. И.* Соч. М., 1955—1956. Т. 1—4.
- Плетнев П. А.* Соч. и переписка. СПб., 1885. Т. 1—3.
- Полевой Н. А.* Драматические соч. и переводы. СПб., 1842—1843. Ч. 1—4.
- Пушкин А. С.* Полн. собр. соч. М.; Л., 1937—1959. Т. 1—16.
- Скабичевский А. М.* Соч. СПб., 1890. Т. 1—2.
- Толстой А. К.* Собр. соч.: В 4 т. М., 1963—1964. Т. 1—4.
- Толстой Л. Н.* Полн. собр. соч. М.; Л., 1928—1959. Т. 1—90.
- Тургенев И. С.* Полн. собр. соч. и писем: В 28 т. Соч.: В 15 т. М.; Л., 1960—1968. Т. 1—15. Письма: В 13 т. М.; Л., 1961—1968. Т. 1—13.
- Хомяков А. С.* Стихотворения и драмы. Л., 1969.
- Чернышевский Н. Г.* Полн. собр. соч.: В 15 т. М., 1939—1953. Т. 1—16.
- Чехов А. П.* Полн. собр. соч. и писем. М., 1944—1951. Т. 1—20.

Переводы

- Вейнберг П. И., Кронеберг А. И., Сатин Н. М. — Полн. собр. драматических произведений Шекспира в переводе русских писателей. СПб., 1865—1868. Т. 1—4.
- Вронченко М. П. — Гамлет: Трагедия в 5 д./Соч. В. Шекспира/Пер. с англ. М. В. СПб., 1828.
- Григорьев А. А. — Шекспир. Соп в легкую ночь / Пер. А. Григорьева // Б-ка для чтения. 1857. Т. 144, № 8. Отд. 1; Ромео и Джульетта: Трагедия В. Шекспира / Пер. А. Григорьева // Дружинин А. В. — см. раздел «Сочинения и письма».
- Загуляев М. А. — Шекспир. Гамлет, принц датский: Трагедия в 5 д./Пер. с англ. М. Загуляева. СПб., 1861.
- Кетчер Н. Х. — Драматические соч. Шекспира / Пер. с англ. Н. Кетчера. М., 1862—1879. Ч. 1—9.
- Кронеберг А. И. — см. Вейнберг П. И.

- Кюхельбекер В. К. — *Левин Ю. Д.* 1) «Макбет» Шекспира в переводе В. К. Кюхельбекера // Памятники культуры: Новые открытия. Ежегодник 1981. Л., 1983; 2) «Ричард III» в переводе В. К. Кюхельбекера // Зап. Отд. рукописей Гос. б-ки СССР им. В. И. Ленина. М., 1986. Вып. 45.
- Мильчевский О. В. — *Шекспир.* Веселые виндзорские барыньки: Комедия в 5 д./Пер. О. В. Мильчевского // Рус. сцена. 1865. № 4—5.
- Островский А. Н. — см. раздел «Сочинения и письма».
- Панаев И. И. — *Отелло:* Драма в 5 д. Шекспира/Пер. с англ. Ив. П-ва. СПб., 1836.
- Полевой Н. А. — см. раздел «Сочинения и письма».
- Сатин И. М. — см. Вейнберг П. И.
- Устрялов Ф. Н. — *Шекспир.* Макбет: Трагедия в 5 д./Пер. с англ. Ф. Н. Устрялова. СПб., 1862.
- Фет А. А. — *Шекспир.* Юлий Цезарь: Трагедия/Пер. А. Фета // Б-ка для чтения. 1859. Т. 154, № 3. Отд. 1.
- Якимов В. А. — *Король Лир:* Трагедия в 5 д./Соч. Шекспира/Перевел с англ. В. Якимов. СПб., 1833.

В начале книги воспроизведен фронтиспис к изданию: Полн. собр. драматических произведений Шекспира в переводе русских писателей / Изд. Н. А. Некрасова и Н. В. Гербеля. СПб., 1866. Т. 2.



Часть первая

ПУШКИНСКАЯ ПОРА

Глава I. ПРЕДЫСТОРИЯ

Первые сведения о Шекспире проникли в Россию сравнительно рано, еще до середины XVIII в. К тому времени об авторе «Гамлета», чья слава никогда не умирала на его родине, знали уже во Франции и Германии — странах, с которыми Россия имела наиболее тесные культурные связи.

Во Франции о драматурге и его произведениях могли рассказывать еще в середине XVII в. английские эмигранты, изгнанные из своей страны революцией 1642 г. Однако распространение его известности относят к 1730-м гг., когда Вольтер в своих «Английских письмах» (1734) перевел монолог из «Гамлета» и рассказал о его создателе, которого назвал «гением, полным силы, естественности, возвышенности, но лишенным хорошего вкуса и знания правил». Эта двойственность в восприятии Шекспира, характерная для просветительского рационализма, проявлялась во Франции на протяжении всего XVIII в. Шекспировские пьесы препарировались в угоду «хорошему вкусу». Так П.-А. де Лаплас, включивший их в восьмитомное издание «Английский театр» (1745—1749), переводил лишь то, что ему нравилось, заменяя целые сцены и действия поверьяльным пересказом. Даже Пьер Летурнер, поклонник английского драматурга, переводивший его пьесы в 1776—1782 гг., делал это, по словам Пушкина, «переправляя на свой лад Гамлета, Ромео и Лира» (XII, 137).

В Германии пьесы Шекспира знали с XVII в. благодаря труппам английских актеров, посещавших страну. На раннем этапе немецкого Просвещения, когда еще было сильно французское влияние, драматург подвергался здесь критике с позиций классицизма. И. К. Готшед в своей «Критической истории немецкого языка» (1742) утверждал, что Шекспира следует отвергнуть как варварского художника. Но вскоре Г. Э. Лессинг в «Литературном письме» 1759 г. заявил, что шекспировская драма больше поможет созданию национального театра, чем французская классическая

трагедия, а в «Гамбургской драматургии» (1767—1769) отдал Шекспиру предпочтение перед Вольтером. Следующее поколение немецких писателей, связанное с движением «Бури и натиска», создало уже подлинный культ Шекспира в Германии.

Для проникновения в Россию сведений о Шекспире посредничество Франции и Германии первоначально было необходимо: сравнительно редкие и малочисленные прямые культурные контакты России с Англией еще не играли существенной роли в жизни обеих стран. Самое раннее упоминание шекспировских пьес в русской печати появилось в 1731 г. в первом русском журнале «Исторические, генеалогические и географические примечания в Ведомостях» и содержалось в статье под заглавием «Перевод LXI разговора из I части Спектатора», т. е. первоисточником служил известный английский сатирико-научительный журнал «Зритель» («The Spectator», 1711—1714), издававшийся просветителями Ричардом Стилем и Джозефом Аддисоном. Статья посвящена рассуждению о рассеянности (в русском переводе — «задумчивости»). Автор (им был Юстес Баджел, один из членов кружка Аддисона) советовал для преодоления рассеянности размышлять обо всем, что придется видеть и слышать, о пустяковых предметах не менее чем о важных, ибо из всего можно извлечь какое-то поучение. И, подкрепляя свою мысль примерами, он, между прочим, заявлял, что способен смотреть с таким же вниманием кукольные представления или оперу (т. е. пустые зрелища, по его понятиям), как и «Гамлета» или «Отелло» (т. е. серьезные драматические произведения). В русском журнале это место звучало так: «...и я при смотреии кукольных игор или оперы с таким же вниманием быть могу, как при показании *преизрядных Гамлетовых и Отеллоновых комедий*».¹

Текст этот попал в русский журнал не прямо, а пройдя трехкратный перевод: сперва на французский язык, с французского на немецкий и только потом уже — на русский. Причем последний переводчик, очевидно, не вполне ясно представлял себе, о чем идет речь, и решил, что Гамлет и Отелло — авторы «комедий»,² скорее всего — античные.³ Но во всяком случае он понял, что речь идет о замечательных драматических произведениях и уже от себя назвал эти «комедии» «преизрядными».

Первое русское упоминание шекспировских пьес весьма характерно. Во-первых, оно косвенное, т. е. содержится в произведении, которое не имеет прямого отношения к Шекспиру. Во-вторых, оно попало в Россию через франко-немецкое посредничество. Наконец, его значение не было вполне понятным ни переводчику, ни чита-

¹ Исторические, генеалогические и географические примечания в Ведомостях. 1731. Ч. 78. С. 318 (курсив мой. — Ю. Л.).

² Выражение немецкого перевода «*Comoedie von Hamlet oder Othello*» допускало два толкования: «комедия (т. е. пьеса) о Гамлете или Отелло» и «комедия Гамлета или Отелло». Русский переводчик взял второе.

³ Это явствует из преобразования имени «*Othello*» в «Отелон» (прилагательное «Отеллоновы») по примеру античных имен, например: «*Cicero*» — «Цицерон», «*Plato*» — «Платон» и т. п.

телям. Со всеми этими явлениями мы будем неоднократно встречаться на раннем, предварительном этапе восприятия Шекспира в России. Вероятно, то же можно сказать и о первых известных нам цитатах из Шекспира, появившихся в русском журнале «Доброе намерение» более тридцати лет спустя. Они содержались также в моралистической переводной статье, где говорилось, что некоторые люди похваляются своими пороками. «Всегда мне нравится, — значилось в переводе, — трагедия Генрика четвертого, а больше первая оная часть, где Господин Жан Фальстафф, научив прежде молодого Принца всякому бесчинству и злу, желает потом ему исправиться, говоря так с важным и рассудительным видом. . .» и далее следовали две реплики Фальстафа из его диалога с принцем Генрихом. Первая: «О! когда б место знать, где сыскать возможно было доброе имя» — и вторая после того, как он был «уличен в грабительстве»: «Что мне нужды, Гал, говорит он, сие мое есть званше. Гал, что за грех и что за бесчестие человеку исполнять свою должность!».⁴

Перевод на этот раз делался непосредственно с английского; переводчик Михайло Пермский (ум. 1770), студент Московского университета, в прошлом дьячок церкви русского посольства в Лондоне, хорошо знал язык. Однако неясно, понимал ли он, о чьей пьесе идет речь; во всяком случае, он ее не читал (об этом свидетельствуют некоторые неточности в опущенной нами части перевода). И едва ли читатели «Доброго намерения» знали, кто автор «трагедии Генрика четвертого».

Такие цитаты из шекспировских пьес и иные реминисценции без ссылки на драматурга появлялись в русской переводной литературе XVIII в. и в дальнейшем. Но одновременно — сперва редко, а потом все чаще и чаще — стало упоминаться и его имя.

Как известно, впервые в России его назвал поэт и драматург А. П. Сумароков (1717—1777) в 1748 г. в «Епистоле о стихотворстве», где в числе великих поэтов прошлого, населяющих Геликон, упомянуты «Мильтон и Шекеспир, хотя непросвещенный», а в примечаниях о последнем говорится: «. . . англинский трагик и комик, в котором и очень хороша и чрезвычайно хорошева очень много».⁵ Эта характеристика, восходящая к суждениям о Шекспире западноевропейских просветителей-классиков, в частности Вольтера, некоторое время оставалась единственной на русском языке. Спустя 14 лет она, в сущности, была повторена в компилятивной статье «О стихотворстве» («Шекеспир писал трагедии, из которых многие есть очень хорошие и многие очень худые»), напечатанной в журнале М. М. Хераскова «Полезное увеселение»⁶ и традиционно при-

⁴ Письмо к приятелю, где объявляется, что часто люди непристойно свои поступки называют своим званием и должностью / Переведено из аглинского журнала // Доброе намерение. 1764. Июнь. С. 267—268. Английский текст, соответствующий цитатам: Henry IV, pt. 1, I, 2, 93—94, 116—117.

⁵ Сумароков А. П. Полн. собр. всех соч. в стихах и прозе. М., 1781. Ч. 1. С. 335, 355.

⁶ Полезное увеселение. 1762. Июнь. С. 233.

писываемой С. Г. Домашневу (1743—1795) — будущему директору Академии наук, а в то время студенту Московского университета. Мало к этой характеристике добавил писатель и журналист Ф. А. Эмин (1735—1770), который в 1769 г. в своем журнале «Адская почта», рассуждая о необходимости в драматургии особого искусства и вкуса, попутно замечал: «Шакеспир, англичанами обожаемый трагик, весьма был высокомыслен, остроумен и учен, но упрям и нехорошего вкуса» — и далее ссылаясь на неуместные с его точки зрения шутки в «важнейшей сцене» «Юлия Кесаря».⁷

Несмотря на появление этих первых характеристик, основному кругу русских читателей (сколь ни был узок этот круг в XVIII в.) Шекспир еще оставался мало известен. В 1784 г. некий его поклонник, скрывшийся под псевдонимом «Узнайко-таков», описывал видение Парнаса и назвал трех «рыцарей», которые опередили всех, поспевающих по парнасской дороге: Милтон, Шекспир и Ломоносов. При этом он усомнился, что второе имя знакомо его читателям, и сделал примечание к нему: «Shakespear, англичанин».⁸ Относительно Мильтона (не говоря уже о Ломоносове) таких сомнений не возникало.

Тем не менее в русской литературе последней трети XVIII в. благодаря переводам непрерывно накапливались сведения об английском драматурге. Источники могли быть самые разнообразные: и роман Генри Филдинга «Повесть о Томасе Понесе, или Найденыш» (СПб., 1770), где описывалось посещение героями представления «Гамлета», и всякого рода известия и анекдоты об английском актере Гаррике, интерпретаторе и пропагандисте шекспировских пьес, и речи первого президента Британской королевской академии искусств живописца Джошуа Рейнолдса, неоднократно ссылавшегося на Шекспира,⁹ и т. д. В какой-нибудь переведенной с английского религиозной проповеди могла приводиться цитата из «Отелло»,¹⁰ а в моралистическом рассуждении упоминаться «несчастный король Леар» с «его неблагодарными дочерьми».¹¹ На большей части оценок творчества Шекспира, проникавших таким образом на русскую почву, лежит отпечаток классической эстетики, независимо от того, сочувствовал ли их автор драматургу или нет. Так, например, его почитатель Джозеф Аддисон в своем эстетическом трактате писал, что «чрезвычайная сила его (Шекспира. — Ю. Л.) фантазии учинила его весьма способным трогать слабую, суеверную часть воображения в читателе и успевать там, где не

⁷ Адская почта, или Переписки Хромононого беса с Кривым. 1769. Ноябрь. С. 270.

⁸ *Узнайко-таков*. Письмо к издателям Покоящегося трудолюбца // Покоящийся трудолюбец. 1784. Ч. 1. С. 230.

⁹ См.: Речи, говоренные кавалером Рейнолдсом в Аглинской королевской Академии художеств в Лондоне. СПб., 1790. С. 168—169, 252.

¹⁰ См.: Речь втораянадесятъ, о любви братской / Говоренная в некотором христианском обществе в Англии // Моск. ежемес. изд. 1781. Ч. 3. Окт. С. 156—157.

¹¹ О благодарности / Перевел с фр. В. Поленов // Новые ежемес. соч. 1790. Ч. 51. Сент. С. 61.

имел он другой помощи, кроме силы собственных дарований». При этом как рационалист и классик Аддисон не одобрял ведьм, духов и привидений в шекспировских пьесах.¹² А безымянный французский автор, поборник классических канонов, утверждал, что «острота без искусства, без узды и без вождя всегда будет славна сколько чрез свое падение, столько и чрез дерзость», и что великий Корнель без образования «был бы не более Шекспира».¹³

В этом ряду находится и суждение русского драматурга и актера П. А. Плавильщикова, который в начале 1790-х гг. в статье «Театр» заявил: «... Чекспер вмещал в своих трагедиях такие лица и действия, которые унизили бы и самую простонародную комедию, и хотя он умел выкупать сии грубые уподления наиболее благороднейшими трагическими красотоми, однако ж просвещенный вкус никогда не одобрял сих только страшных перемен в явлениях. Чексперовы красоты подобны молнии, блистающей в темноте ночной».¹⁴

Еще в 1748 г. Сумароков, упомянувший Шекспира в «Епистоле о стихотворстве», одновременно опубликовал трагедию «Гамлет». С сюжетом одноименной шекспировской трагедии он познакомился по французскому переложению Лапласа и написал, соблюдая канонические единства времени, места и действия, свою пьесу, тема которой — борьба за престол, а движущей пружиной служит типичный для классической драматургии конфликт любви и долга: Гамлет любит Офелию, но долг требует, чтобы он убил ее отца Полония — фактического убийцу его собственного дядю. Вопреки своему прообразу, новая трагедия кончалась благополучно. «Конечно, — писал впоследствии В. К. Кюхельбекер, — от старика Александра Петровича, воспитанного во всех предрассудках французской *старой* школы, никто и ожидать не станет, чтоб он передал хоть тень настоящего шекспировского Гамлета. Однако уж и то хорошо, что его действующие лица не совсем мертвые куклы, что тут есть что-то похожее на страсти».¹⁵

Характерно, что ни Шекспир, ни Лаплас не упоминались на титульном листе русского «Гамлета». Более того, Сумароков даже оскорбился, когда его литературный противник В. К. Тредиаковский заявил, что «Гамлет» «переведен <...> с англическия Шекспировы».¹⁶ «Гамлет мой, кроме монолога в окончании третьего действия и Клавдиева на колени падения, на Шекспирову трагедию

¹² О удовольствиях воображения / С англического Б. // Чтения для вкуса, разума и чувствований. 1793. Ч. 12. С. 211—212.

¹³ Рассуждение о том, сколько здоровое суждение <...> споспешествует природным дарованиям... // Беседующий гражданин. 1789. Ч. 1. Февр. С. 155.

¹⁴ Зритель. 1792. Ч. 3. Сент. С. 28. Употребление Плавильщиковым непривычного для нас написания «Чекспер» тоже отражало недостаточную известность Шекспира в России этого времени, следствием чего явилось отсутствие единой установившейся транслитерации его имени. В изданиях XVIII в. можно встретить написания «Шакспир», «Шакеспер», «Шакеспепар» и даже такие редкие, как «Сакеспепар», «Чексбир» или «Шакехспарь».

¹⁵ Декабристы и их время: Материалы и сообщения. М.; Л., 1951. С. 63.

¹⁶ Цит. по: Куник А. Сборник материалов для истории имп. Академии наук в XVIII веке. СПб., 1865. Ч. 2. С. 441.

едва-едва походит», — возмущенно писал он в «Ответе на критику».¹⁷

Рационалистической и дидактической литературе XVIII в., в той или иной мере связанной с просветительством, драматургия Шекспира, свободная от формальных канонов и узкой дидактики, мало подходила, разве лишь как источник сюжетов, которые преобразовывались по правилам классической поэтики. В России так поступил Сумароков, а позднее и Екатерина II, которая на основе «Виндзорских кумушек» написала комедию «Вот каково иметь корзинку и белье» (1786) и начала преобразовывать «Тимона Афинского» в комедию «Расточитель». Во Франции так поступил Вольтер, создавший на основе «Отелло» свою трагедию «Заира» (1732), а позднее — Жан-Франсуа Дюсис (1733—1816), преобразовавший на классический лад шесть трагедий Шекспира; он и служил образцом для русских перелагателей начала XIX в.¹⁸

Однако иные тенденции прокладывали себе путь. Всеевропейское движение сентиментализма и преромантизма, противопоставившее просветительскому рационализму культ природы и чувства, захватило и Россию. В русле новых идей осуществляется и переоценка Шекспира. Его пресловутая необразованность стала осмысляться как достоинство: считалось, что его «естественные» чувства и мысли не были скованы условностями. Шекспира начинают ценить как оригинального, неповторимого художника нового времени, проникшего в тайники природы и души человеческой. Об этом пишут поэт Юнг в Англии, Мерсье во Франции, Лессинг, а затем Гердер в Германии. В своей эстетической декларации «Мысли об оригинальном творчестве» (1759) Юнг объявил Шекспира «звездой первой величины между новейшими писателями»: «Он смело положился на свою силу, не попустил погаснуть пламенному уму своему под холодным подражанием». «Может быть, — рассуждает Юнг, — Шекспир гораздо бы менее мыслил, если бы более читал <...>. Он совершенно знал две книги, неизвестные большей части ученых <...> книгу природы и книгу человека. Он знал их наизусть и написал нам из них бесчисленное множество удивительных страниц в бессмертных своих творениях».¹⁹

Тот же пересмотр взглядов на английского драматурга происходил и в России. Правда, на первых порах, в конце XVIII в., его поклонники здесь еще немногочисленны. В 1775 г. появилось «Письмо Англомана к одному из членов Вольного Российского собрания», напечатанное в «Трудах» этого общества и включавшее первый русский перевод знаменитого монолога Гамлета «Быть или не быть?». Под псевдонимом «Англоман» скрывался М. И. Плещеев, в то время советник русского посольства в Англии. В сочинениях Шекспира, заявлял он, «сила воображения, мыслей и выра-

¹⁷ Сумароков А. П. Полн. собр. всех соч. в стихах и прозе. М., 1787. Ч. 10. С. 103.

¹⁸ Подробнее об этом см. ниже, с. 242—243.

¹⁹ Мысли Юнга об оригинальном сочинении. СПб., 1812. С. 29, 71, 73—74.

жений нечто отменное и превосходное в себе имеют». ²⁰ С этого «Письма...» собственно и началось подлинное освоение драматурга в нашей стране.

Уже М. Н. Муравьев (1757—1807), писатель, связавший две эпохи русской литературы — просвещение и преромантизм, отец будущих декабристов, признавал величие Шекспира, хотя и с оговорками. В стихотворении «Успех британской музыки» (1778), внутренний пафос которого состоял в прославлении эстетических принципов, противостоявших французскому классицизму, он писал:

Колоссу равен, там выходит исполн.
Как некий сильный волхв, он действует над миром.
Неправильно велик, мечты любимый сын,
Владыка британских сцен, зовомый Шекеспиром.
Природы дар его устав,
И им сотворены Отелло и Фальстаф. ²¹

Обращения к Шекспиру. «которому природа служила вместо учения», ссылки на него не раз встречаются в сочинениях Муравьева. И хотя он не одобрял у драматурга «беспрестьянное смешение подлого с величественным» и «неверное изображение древних нравов», все это отступало на задний план, когда он вспоминал «красноречие сердца неподражаемое, горящее истиною, поражающие обороты чувствований и удивительное богатство описаний». ²²

Однако первым истинным пропагандистом Шекспира в России был несомненно Н. М. Карамзин (1766—1826), который перевел с точного немецкого перевода И. Эшенбурга и опубликовал в 1787 г. трагедию «Юлий Цезарь». В предисловии к переводу он заявил: «Немногие из писателей столь глубоко проникли в человеческое естество, как Шекеспир; немногие столь хорошо знали все тайнейшие человека пружины, сокровеннейшие его побуждения, отличительность каждой страсти, каждого темперамента и каждого рода жизни, как удивительный сей живописец. Все великолепные картины его непосредственно Натуре подражают...». И далее: «Драммы его, подобно неизмеримому театру Натуры, исполнены многообразия; все же вместе составляет совершенное целое...». ²³ В том же году в программном стихотворении «Поэзия» Карамзин восклицал:

Шекспир, Натуры друг! Кто лучше твоего
Познал сердца людей? Чья кисть с таким искусством
Живописала их? Во глубине души
Нашел ты ключ ко всем великим тайнам рока
И светом своего бессмертного ума,
Как солнцем, озарил пути ночные в жизни! ²⁴

²⁰ Опыт трудов Вольного российского собрания при имп. Московском университете. 1775. Ч. 2. С. 257.

²¹ *Муравьев М. Н.* Стихотворения. Л., 1967. С. 172.

²² *Муравьев М. Н.* Полн. собр. соч. СПб., 1819. Ч. 1. С. 179—180.

²³ Юлий Цезарь: Трагедия Виллиама Шекеспира. М., 1787. С. 4, 6. См.: *Кафанова О. Б.* «Юлий Цезарь» Шекспира в переводе Н. М. Карамзина // Рус. лит. 1983. № 2. С. 158—163.

²⁴ *Карамзин Н. М.* Полн. собр. стихотворений. М.; Л., 1966. С. 61.

И в дальнейшем Карамзин неоднократно упоминал и цитировал Шекспира в своих стихах и в «Письмах русского путешественника». Понятие «натуры» у Карамзина близко к нашему понятию «действительности», и, прославляя Шекспира за «подражание натуре», русский писатель тем самым утверждал, что основным достоинством драматурга является воссоздание жизни во всем ее «многообразии». Высказывалось мнение, что такой подход к изображению сложной и противоречивой действительности отличает карамзинскую «Историю государства Российского», на которую в свою очередь, опирался Пушкин при создании своей «шекспировской» трагедии «Борис Годунов».²⁵

Круг русских поклонников Шекспира на рубеже XVIII и XIX вв. понемногу расширялся. Славословия (причем, как правило, довольно общие и неконкретные) стали все чаще появляться на страницах русских журналов не только в переводных, но и в оригинальных статьях. Характерным образцом может служить небольшая заметка «Шекспир», принадлежавшая писателю и переводчику Д. И. Языкову (1773—1845; в числе его переводов — комедия А. Дювала «Влюбленный Шекспир»), где говорилось: «В сем великом гении находишь неисчерпаемость воображения чувствительного и высокого, уродливого и прекрасного, мрачного и веселого; удивительную разнообразность характеров, столь отличных между собою, что нет ни одного разговора, который бы можно было отнять у одного лица и отдать другому: дар свойственный одному Шекспиру, в котором он превосходит всех поэтов на свете».²⁶

В начале XIX в. в вольных русских переводах-переложениях на сцену попадают дюсисовские переделки трагедий Шекспира: «Отелло» в переводе И. А. Вельяминова (1808), «Леар» («Король Лир») в переводе Н. И. Гнедича (1808), «Гамлет» в переводе С. И. Висковатова (1811). Пьесы были изданы и стали доступны читателям. Имели хождение и западные переводы, французские и особенно немецкие.²⁷ Тем не менее с творчеством Шекспира были

²⁵ См.: *Благой Д. Д.* Пушкин в развитии мировой литературы. Ст. 3 // Изв. АН СССР. Сер. лит. и яз. 1975. Т. 34, № 3. С. 233—234.

²⁶ *Я. Шекспир* // Драм. вестн. 1808. Ч. 1. № 21. С. 174.

²⁷ Любопытный круг чтения литературной молодежи этого времени отразился в стихотворении В. И. Козлова (1793—1825) «Не позабудь меня, где трагедия Шекспира упоминается рядом с произведениями немецких писателей («Мессада» Ф. Г. Клопштока, «Оберон» и «Агатон» К. М. Виланда, «Страдания молодого Вертера» И. В. Гете) и русских:

Не позабудь меня, когда полдневный зной
Принудит сесть тебя под дуб любимый твой,
Где с книгою в руках Аврору мы встречали,
Природой где пленясь певцов ее читали,
Где слезы у тебя Отелло пзвлекал,
Певец Мессии дух и сердце восхищал,
Знакомил с Феями нас автор Оберона,
Я Вертера читал, Биянку, Агатона,
Карамзиным пленял, Державиным тебя.
Прошли златые дни. Не позабудь меня!

(Аглая. 1812. Ч. 13, кн. 1. С. 36).

знакомы сравнительно немногие. Познания же большей части образованной публики о драматургии ограничивались общими фразами, становившимися уже шаблонными. И. М. Муравьев-Апостол (1768—1851), литератор и государственный деятель (как и М. Н. Муравьев, он тоже был отцом будущих декабристов), писал в 1814 г. о Шекспире: «Говорить, что этот исполинский гений был один из величайших живописцев сердца человеческого — было бы повторять то, что всем образованным людям известно»; но тут же Муравьев-Апостол счел нужным добавить: «...но <...> он не всякому русскому читателю коротко знаком...».²⁸

Существо вопроса, однако, состояло не в недостаточной осведомленности читающей публики, но в том, что, хотя авторитет имени Шекспира утвердился, трагический масштаб и народность его творчества мало соответствовали русской литературе этой поры, где преобладал сентиментализм карамзинского толка. Сам Карамзин, конечно, хорошо знал наследие драматурга, восхищался им. Но творческого соприкосновения с искусством Шекспира мы не найдем ни у него, ни у его последователей, ни вообще в современной ему русской литературе.

Исключение, возможно, составлял лишь рано умерший Андрей Иванович Тургенев (1781—1803), организатор и глава Дружеского литературного общества (1801), в котором он выступал против «легкой поэзии» карамзинистов, предъявляя к литературе требования героики, гражданственности и народности. В деятельности этого недолговечного кружка ощутимо предвещает литературной программы дворянских революционеров-декабристов. В 1802 г. Тургенев увлекся Шекспиром и стал переводить политически острую трагедию «Макбет» (перевод не сохранился). «Ах, брат, какая это трагедия! — пишет он Жуковскому 30 января. — Сколько в ней ужасу!». Особенный его интерес вызвал фантастический элемент пьесы. Он даже вступил в спор с Жуковским, предлагавшим отбросить «чародеек», и доказывал, что «Шекспир писал, право, не так-то без основания <...> и не для одной странности вывел их на сцену».²⁹ Над «Макбетом» он трудился упорно. Подумывал он и о переводе «Генриха IV». Можно предполагать, что и собственные творческие планы Андрея Тургенева как-то связывались с Шекспиром. Параллельно с работой над «Макбетом» он записывал в дневнике свои соображения о драматургической поэтике, о том, в частности, что «познание человеческого сердца в драматическом писателе должно быть двойное <...> одно познание относится к действующим лицам, другое — к зрителям».³⁰

Характерно, что связанный с кружком Андрея Тургенева писатель и журналист Я. А. Галинковский (1777—1815) был одним

²⁸ Письма из Москвы в Нижний Новгород. Письмо XI // Сын отечества. 1814. Ч. 16, № 34. С. 45—46.

²⁹ Цит. по: *Веселовский А. Н.* В. А. Жуковский: Поэзия чувства и «сердечного воображения». СПб., 1904. С. 54.

³⁰ Цит. по: *Лотман Ю. М.* Писатель, критик и переводчик Я. А. Галинковский // XVIII век. М.; Л., 1959. Сб. 4. С. 251.

из ранних русских пропагандистов Шекспира; он неоднократно писал о драматурге в самых восторженных тонах в своем журнале «Корифей...» (1802—1807), причисляя его к авторам, достойным подражания. «Но надобно уметь им подражать, — остерегал он, — переводить одни погрешности Эсхилов, Шекспиров или Шлегелей не будет еще значить подражать: надобно придерживаться их дула; приноравливаться к их приемам в живописи страстей. их познанию натуры; но не меньше того надобно быть везде русским. Надобно особенно составить *свой национальный вкус*...».³¹

Другой писатель, причастный в молодости к тургеневскому кружку, В. Т. Нарезный (1780—1825), впоследствии в романе «Российский Жилбаз...» (1814) изобразил юношу, помещичьего сынка, окончившего «московское училище», которому «нравятся одни немецкие, а более английские трагики» и который мечтает создать грандиозную трагедию «из жизни царя Иоанна Грозного» в 10 действиях с 10 тысячами действующих лиц. наполненную сражениями, мятежами, пожарами, казнями, голодом. колдуньями, летающими по воздуху, шутами и скоморохами: «Все это будет одушевлено; нравы и обычаи века соблюдутся. Целые армии сражаются, и кровь будет течь реками, крики и стоны взойдут на небо <...>. Словом, я хочу, чтобы моя трагедия была зеркалом целого мира». «Не правда ли, — восклицает он, — что это совершенно по-шекспировски?».³²

Возможно, в этих фантастических мечтаниях Нарезный отразил какие-то литературные проекты Андрея Тургенева и осмелел их, как, впрочем, он поступал в романе и с некоторыми собственными былыми увлечениями. Но подобные планы «шекспиризации» русской драматургии в начале XIX в. были исключением; она строилась еще на принципах классицизма, и новые преромантические и романтические веяния проявлялись только в некоторых сюжетных мотивах, но не в драматургических принципах. Многостороннее динамическое изображение характеров, широкий охват действительности, раскрывающейся в сложных противоречивых отношениях, еще не были доступны русскому театру. И хотя в печати могли уже иной раз отмечаться преимущества английского драматурга перед французскими трагиками,³³ освоение его наследия в русской драматургии и на сцене было еще впереди.

³¹ Корифей, или Ключ литературы. СПб., 1803. Кн. 2. С. 170.

³² Нарезный В. Т. Российский Жилбаз, или Похождения князя Григория Симоновича Чистякова. М., 1938. Кн. 2. С. 17—18.

³³ Например, в статье «Правила для трагедии» (Вестн. Европы. 1807. Ч. 35, № 18. С. 112) говорилось: «Надобно, чтобы действие продолжалось безостановочно; надобно, чтоб неизвестность и беспокойство час от часу увеличивались в зрителе: таков ход в шекспировых трагедиях. Напротив того, в лучших трагедиях французских длинные разговоры часто ослабляют действие».

Глава II. РАННИЕ РОМАНТИКИ

Известно, что искусство Шекспира получило полное признание в Европе в эпоху романтизма. Социально-политические катастрофы, обрушившиеся на европейские страны на рубеже XVIII и XIX вв., наглядно продемонстрировали несостоятельность просветительских идеалов и скомпрометировали связанное с ними рационалистическое классическое искусство с его жанровыми и стилистическими канонами и границами. Романтическое движение стремилось создать новое искусство, которое раскрыло бы глубинную сущность мироздания, таящуюся за повседневной видимостью, которое могло бы отразить неразумность, иррациональность мира, проникнуть в раздираемую противоречивыми страстями душу человеческую. В новых поэтических системах осуществляется контрастное соединение высокого и низкого, патетического и пошлого, трагического и комического. И в поисках «духовных отцов» среди великих поэтов прошлого романтики прежде всего обращались к Шекспиру.

Для России особое значение имело истолкование драматурга в Германии, где романтическое преклонение перед автором «Гамлета» было подготовлено просветителями (Лессинг, Виланд), деятелями «Бури и натиска» и Гете. Теоретики романтизма, братья Шлегели, Фридрих (1772—1829) и Август Вильгельм (1767—1845), видели в творчестве Шекспира воплощение и оправдание нового искусства, свободного и всеобъемлющего. Они рассматривали драмы Шекспира как художественное целое, сливающее воедино многообразие выразительных средств, и это дало им возможность понять органичность и закономерность шекспировской формы, опровергнуть догматическую критику классиков. В «Чтениях о драматическом искусстве и литературе» («Vorlesungen über dramatische Kunst und Literatur», 1809—1811) А. В. Шлегель отвергал распространенное мнение о Шекспире как «бессознательном» поэте, творящем под влиянием стихийного чувства, и доказывал, что это был художник, обладавший большой духовной культурой, продуманными целями и художественным мастерством.

Изучение творчества Шекспира и его поэтики дало возможность А. В. Шлегелю впервые создать полноценный перевод семнадцати пьес. Остальные пьесы были переведены немецкими переводчиками под руководством Людвиг Тика (1773—1853), одного из вождей романтизма и глубокого знатока и интерпретатора шекспировского творчества. Перевод Шлегеля — Тика сыграл большую роль в популяризации Шекспира и долгое время служил образцом для переводчиков разных стран, в том числе и России. «Благодаря немцам, — заметил Белинский, — вся Европа узнала Шекспира, которого Вольтер заклеил прозвищем „пьяного дикаря“» (V, 296).

Во Франции интерес к Шекспиру ранних романтиков — мадам де Сталь, Шатобриана, Нодье — превратился у романтиков эпохи реставрации в истинный культ с определенным политическим оттенком: Шекспир становится знаменем в литературной и общест-

венной борьбе против классицизма и реакции. Статьи о Шекспире воспринимаются как романтические манифесты, а манифесты романтиков говорят о Шекспире.

Таким манифестом романтизма явился обширный критико-биографический очерк «Жизнь Шекспира» («Vie de Shakspeare»), принадлежавший перу либерального историка и литератора Франсуа Гизо (1787—1874), который вместе с Амедем Пишо заново отредактировал и издал выполненные Летурнером переводы шекспировских пьес, предпослав им «Жизнь Шекспира» в качестве введения.¹ Очерк Гизо, в сущности, был эстетическим трактатом, в котором отстаивалось драматическое искусство широкого общественного звучания, не ограниченное рамками личных переживаний, и в то же время публицистическим произведением, доказывающим необходимость демократизации общества. Писатели-романтики Виктор Гюго и Альфред де Виньи в предисловиях к своим драмам пытались опереться на Шекспира, провозглашая принципы новой драмы, свободной от классических оков. В частности, Гюго ссылаясь на английского драматурга, утверждая эстетичность уродливого. Шекспир оказал большое (хотя и одностороннее) влияние на французскую романтическую, особенно историческую, драматургию.

Французская романтическая критика имела значительный резонанс в России. Посвященные Шекспиру статьи Гизо, Гюго, Виньи и других авторов популяризировались русскими журналами.

Меньшее значение для России имели английские представители романтического шекспиризма. Лекции о Шекспире крупнейшего теоретика английского романтизма Сэмюэла Кольриджа (1772—1834), который под влиянием немцев подошел к изучению Шекспира как целостного художественного явления, на русский язык не переводились. Только некоторые очерки из талантливой книги Вильяма Хэзлитта (1778—1830) «Герои шекспировских пьес» (1817) появились в русской печати в конце 1830—начале 1840-х гг.

Воздействие иностранной шекспирианы в России не ограничивалось переводами соответствующих статей: в большинстве своем эти статьи были доступны русским литераторам и в подлиннике. Изучая становление русского шекспиризма, необходимо иметь в виду этот западноевропейский фон, ибо, только учитывая его, можно по достоинству оценить самостоятельность и оригинальность русских истолкователей Шекспира.

Утверждение романтизма в России происходило в 1810—1820-х гг. Социально-исторические сдвиги после победоносного окончания Отечественной войны 1812 г. породили в передовых слоях русского общества неудовлетворенность самодержавно-крепостническим строем, протест против политического деспотизма и экономической отсталости. Распространение идей свободы и просвещения, признание прав человеческой личности способствовали

¹ См.: Oeuvres complètes de Shakspeare, traduites de l'anglais par Letourneur / Nouvelle édition, revue et corrigée, par F. Guizot et A. P., traducteur de Lord Byron. Paris, 1821. T. 1.

возникновению декабристского движения в сфере политики и прогрессивного романтизма в сфере литературы и искусства. Это были две стороны одного общественного процесса.

Писатели-декабристы, вступившие на литературное поприще в конце 1810-х гг., были глашатаями принципов романтизма и требовали создания новой литературы — выразительницы народного духа, самобытной по своей национальной художественной форме. Русские романтики, подобно западноевропейским, борясь с обветшалыми канонами классицизма, с подражательностью за свободное развитие творческой личности художника, также обращались к Шекспиру, чья репутация всеобъемлющего гения, не подвластного никаким стеснениям и ограничениям, уже прочно утвердилась в России. В передовых литературных кругах, связанных с движением декабристов, в это время складывается то новое отношение к Шекспиру, на которое в дальнейшем будут опираться Пушкин и Белинский. Имя «творца Макбета» все чаще называется наряду с другими европейскими писателями, привлекавшими внимание русских романтиков: Гете, Шиллером, Байроном, Вальтером Скоттом и др. А. С. Грибоедов, по свидетельству его друга С. Н. Бегичева, уже в середине 1810-х гг. «знал почти наизусть Шиллера, Гете и Шекспира». Сам Бегичев по его примеру «прочел после в французском переводе» «все творения этих гениальных поэтов».² В 1821—1822 гг., живя в Грузии с В. К. Кюхельбекером, Грибоедов побуждает его заняться изучением Шекспира. Кюхельбекер первоначально знакомится с Шекспиром по немецким переводам, так как английский язык владеет еще недостаточно. С этих пор Шекспир прочно входит в его литературные воззрения и в обиход.

Грибоедов продолжал интересоваться Шекспиром и в последующие годы. Весной 1828 г. он говорил К. А. Полевому: «Совестно читать Шекспира в переводе, если кто хочет вполне понимать его, потому что, как все великие поэты, он непереволим, и непереволим оттого, что национален».³

Будущий декабрист Н. И. Тургенев еще в 1810 г., сообщая брату из Геттингена о своих университетских занятиях, писал: «Два раза в неделю хожу к Бенеке (профессор английского языка. — Ю. Л.) и читаю с ним Шекспира».⁴ Другой активный участник движения декабристов А. А. Бестужев в начале 1824 г. принялся за изучение английского языка; вскоре он уже читал в подлиннике Шекспира, Байрона, Вальтера Скотта и учил наизусть речь Брута из «Юлия Цезаря». К повести «Изменник» (1824) он поставил эпиграфом патетические слова Отелло. Сообщая Пушкину 9 марта 1825 г., что он «с жаждою глотает» английскую

² А. С. Грибоедов в воспоминаниях современников. М., 1929. С. 9. Бегичев был офицером; одно время он состоял членом декабристского «Союза благоденствия», куда был приглашен Никитой Муравьевым.

³ Полевой К. А. О жизни и соч. А. С. Грибоедова // А. С. Грибоедов в воспоминаниях современников. С. 190.

⁴ Тургенев Н. И. Дневники и письма за 1806—1811 годы. СПб., 1911. Т. 1. С. 396.

литературу, Бестужев писал об английском языке: «...он научил меня мыслить, он обратил меня к природе, это неистощимый источник!» (II, 628). А в августе того же года в беседе с Грибоедовым Бестужев говорил о Шекспире: «Каждая пьеса его сохраняет единство какой-нибудь великой мысли, важной для истории страстей человеческих, несмотря на грязную пену многих подробностей, свойственных более веку, нежели человеку. Я не знаю ни одного писателя в мире, который бы обладал сильнеешим языком и большим разнообразием мыслей. Вспомните, что он проложил дорогу самому Гете».⁵ Впоследствии Бестужев назовет Шекспира и Гомера «двумя сердцеведами», постигшими в совершенстве «тайну» души человека.⁶ Английским драматургом увлекался и А. И. Одоевский. П. А. Вяземский в 1820-е гг. делал выписки из «Гамлета», «Сна в летнюю ночь», «Макбета» и «Отелло». Он назвал Шекспира «утром» английской литературы.⁷

Для литераторов декабристского направления, которые требовали, чтобы искусства вели «не к изнеживанию чувств, но к укреплению, благородствованию и повышению нравственного существа нашего» (из устава Союза благоденствия), автор «Макбета» принадлежал к числу писателей, удовлетворявших этому требованию гражданственности. Близкий декабристам Н. И. Гнедич, выступая 13 июня 1821 г. в собрании Вольного общества любителей российской словесности (которое находилось под непосредственным влиянием Союза благоденствия), говорил: «Чтобы имя писателя переживало веки и народы, да посвящает он перо свое предметам, которые составляют неизменную пищу ума и сердца во всех веках, у всех народов! Пусть он пишет не для человека, но для человечества. Платоны и Омеры, Шакспиры и Данты, Расины и Шиллеры, в какие бы новые краски и новые формы ни облечалось искусство словесное, будут вечными питателями ума, воображения и чувства».⁸

Авторитет имени Шекспира в русской печати этого времени настолько уже упрочился, что, когда в консервативном органе «Дух журналов» была напечатана переводная французская статья, где содержались резкие нападки на Шлегеля за культ английского драматурга и язвительная критика последнего, в том же журнале вскоре появились «Замечания русского о Шекспире. Шиллере и лучших французских трагиках», имевшие совсем иную направленность. Само заглавие носило декларативный характер: высказывалась *русская* точка зрения, противостоявшая французской. Отвергая несправедливую, как он считал, критику, анонимный автор⁹

⁵ Воспоминания Бестужевых. М.; Л., 1951. С. 525.

⁶ Письмо А. А. Бестужева к Н. А. Полевому от 25 июня 1832 г. // Рус. вестн. 1861. Т. 32, № 3. С. 328.

⁷ Вяземский П. А. Записные книжки (1813—1848). М., 1963. С. 121.

⁸ Соревнователь просвещения и благотворения. 1821. Ч. 15. кн. 2. С. 143.

⁹ «Замечания» подписаны «N. Ч». Высказывалось предположение, что это Н. И. Гнедич (см.: Шекспир: Библиография рус. переводов и крит. лит. на рус. яз. 1748—1962. М., 1964. С. 104. № 835), однако никаких доводов в пользу такой атрибуции не приводилось.

тем не менее признавал, что у Шекспира есть недостатки (привидения и духи, жестокие картины и действия, смешение высокого и низкого и т. д.), но оправдывал их необразованностью драматурга — «сына бедного продавца шерсти» — и его аудитории, грубостью его времени. «При сем надобно еще вспомнить, — заявлял он, — каково гению, хотя величайшему, какой только бывал в сем роде, проложить первому дорогу...». И далее он утверждал: «В изображении характеров Шекспир не имеет себе равного живописца. Они у него столько же разнообразны, как в самой Природе», а «каждая страсть в каждом характере изображена прилично и свойственным ей языком»; «... из предметов, кои он обрабатывал, извлек он самые превосходнейшие и трогательнейшие положения», и «главные происшествия» в его трагедиях «не только жаром действия и превосходны и занимательны, но еще имеют нравственную цель».¹⁰ Все эти положения автор иллюстрировал примерами из «бессмертных творений неподражаемого Шекспира» и провозглашал решительное его превосходство над «лучшими французскими трагиками». В дальнейшем даже авторы поэтик классической ориентации, вроде Н. Ф. Остолопова («Словарь древней и новой поэзии», 1821) или А. Ф. Мерзлякова («Краткое начертание теории изящной словесности», 1822), должны были признать, хотя и с оговорками, достоинство и силу шекспировской драматургии.

Вскоре имя Шекспира появляется в романтических манифестах, требующих эмансипации литературы от всяких канонов и насильственных узаконений, от подражательности. Первым из таких манифестов явился «опыт в трех статьях» О. М. Сомова «О романтической поэзии».

Орест Михайлович Сомов (1793—1833) — поэт, прозаик и критик — был членом Вольного общества любителей российской словесности и принимал деятельное участие в руководстве журналом общества «Соревнователь просвещения и благотворения» (другое название: «Труды Вольного общества любителей российской словесности»); здесь и были напечатаны в 1823 г. статьи «О романтической поэзии», в которых он, опираясь на трактаты мадам де Сталь «О литературе» (1800) и «О Германии» (1810) и частично излагая отдельные главы последнего, стремился исторически и теоретически обосновать новое направление в русской литературе, утвердить принципы народности и национальной самобытности. Статьи ранее зачитывались на заседании Вольного общества и были одобрены его членами. Сомов писал о необходимости создать «свою народную поэзию, неподражательную и независимую от преданий чуждых» и ссылаясь на «пример многих поэтов чужеземных», которому призывал следовать.¹¹ Одним из таких поэтов был Шекспир. «Первая известная эпоха поэзии английской, начиная с Шекспира и Спенсера, ознаменовалась вкусом романтическим. Шекспир, отец

¹⁰ Дух журналов. 1816. Ч. 14. кн. 38. С. 407—412 (525—530).

¹¹ Литературно-критические работы декабристов. М., 1978. С. 271, 268.

английского театра, был вместе и утвердитель сего вкуса в поэзии британской». Сомов характеризовал драматурга внеисторически и тем самым сближал его со своим временем. Впрочем, в этой характеристике было не много нового. Шекспир — «сеи гений-творитель, не подвластный никаким условиям, сам создал для себя правила, или, лучше, он не знал никаких правил и писал по внушению своего сердца и воображения». Основным достоинством Шекспира признается «глубокое познание человеческого сердца, которое он разгадал в самых тайных его извилах»; он — «тонкий наблюдатель и искусный живописец человеческой природы». В противоположность классикам, относившим фантастику Шекспира к порокам его искусства, романтик Сомов восхищается «властью воображения всеобъемлющего, которое, творя даже и химеры, увлекает нас и заставляет почти верить их существованию. В пьесах своих „The Tempest“ и „Midsummer Night's Dream“ он совершенно предается сему своенравному воображению, столь же быстро изменяющемуся, как „стихия, на которой играют роскошные цветы радуги“. В „Макбете“ и „Гамлете“ воображение сие является мрачнее и, будучи слито с силою чувствований, наполняет душу ужасом». Наконец, критик отмечал умение Шекспира создавать местные колорит: «... он верный историк нравов и обычаев тех времен и мест, из коих брал предметы для драм своих»; итальянцев, англичан, жителей севера он наделял разными страстями, привычками, поверьями.¹² Как подлинно романтический писатель, Шекспир глубоко народен; «... простой народ в Англии любит Шекспира и восхищается им», — подчеркивает Сомов.¹³

Вопрос о Шекспире поднял и Кюхельбекер в программной статье «О направлении нашей поэзии, особенно лирической, в последнее десятилетие» (1824), в которой он также ратовал за самобытную, истинно романтическую литературу против подражательного романтизма. «Всего лучше иметь поэзию народную», — писал он, но в то же время признавал возможность «подвизаться на пути <...> великих предшественников» и пытался установить, «кто из иностранных писателей прямо достоин подражания». В этой связи он упрекал современных критиков за то, что они «обыкновенно ставят на одну доску <...> великого Гете и — незрелшего Шиллера; исполна между исполнами Гомера и — ученика его Виргилия <...> огромного Шекспира и — однообразного Байрона».¹⁴ Противопоставление Шекспира Байрону было развито в статье «Разговор с Ф. В. Булгариным», явившейся ответом на полемический выпад Булгарина против предыдущей статьи Кюхельбекера. «Байрон однообразен <...> — заявлял Кюхельбекер. — „Гяур“, „Корсер“, „Лара“, „Манфред“, „Чайльд-Гарольд“ Байрона — повторения одного и того же страшного лица <...>. Не смею уравнивать его Шекспиру, знавшему все: и ад и рай, и небо и землю, — Шекспиру,

¹² Там же. С. 243—244.

¹³ Там же. С. 271.

¹⁴ Там же. С. 196.

который один во всех веках и народах воздвигся *равный* Гомеру, который, подобно Гомеру, есть вселенная картин, чувств, мыслей и знаний, неисчерпаемо глубок и до бесконечности разнообразен, мощен и нежен, силен и сладостен, грозен и пленителен!». Шекспир был назван «единодержавным властителем романтической Мельпомены».¹⁵ В этой сравнительной оценке Кюхельбекер проявил большое критическое чутье и проницательность; его взгляды были позднее развиты передовой критикой.

«... Шекспир под лубочным навесом возвеличил трагедию», — писал А. А. Бестужев в статье-декларации «Взгляд на русскую словесность в течение 1824 и начале 1825 годов» (1825). Эпитет «лубочный» должен был подчеркнуть скудость и убожество обстановки, окружавшей великого драматурга, и одновременно его народность;¹⁶ Бестужев причислял его к «гениям всех веков и народов», которые иворпли вопреки «недостатку ободрения» (II, 549). Гений не нуждается в ободрении и помощи, утверждал критик-романтик, его создания не завянут от внешних житейских обстоятельств, и этой внутренней свободой он служит примером последующим поколениям.¹⁷

Стремление опереться на Шекспира при создании своей национальной литературы, как известно, было свойственно литераторам не только в России, но и в других европейских странах. Еще Лессинг и Гердер утверждали, что, следуя за Шекспиром, Германия создаст свою национальную драму. Показательно, что в переведенной Бестужевым французской статье вопрос был сформулирован именно так, как он стоял перед романтиками-декабристами: «Дело идет не о том, чтоб подражать Шекспиру, но о том, чтоб сочинять сходно с духом нашего века, как сочинял Шекспир для своего».¹⁸ К. Ф. Рылеев в своей последней статье «Несколько мыслей о поэзии» (1825) упомянул Шекспира в ряду поэтов, «которые, следуя внушению своего гения, не подражая ни духу, ни формам древней поэзии, подарили Европе своими оригинальными произведениями». Они «наименованы романтиками». «Таким образом, — заключает Рылеев, — поэзию романтическую назвали поэзию оригинальную, самобытную».¹⁹

Противоречивые мнения и споры вокруг проблемы самобытности литературы и следования Шекспиру отразил Ф. В. Булгарин в сценке «Междудействие, или Разговор в театре о драматическом искусстве». Булгарин этих лет еще далек от того крайнего реакционера и беспринципного журналиста, каким он стал впоследствии,

¹⁵ Там же. С. 203—204.

¹⁶ Ср. у Пушкина: «И улыбается забаве площадной И вольности лубочной слопы» («Гнедичу»: III, 286).

¹⁷ В письме к Бестужеву (май—июнь 1825 г.) Пушкин возражал против столь категорического утверждения и, в частности, замечал: «Шекспир лучшие свои комедии написал по заказу Елисаветы» (XIII, 179).

¹⁸ *Arto (Artaud). О духе поэзии XIX века / Пер. А. Бестужева // Сын отечества. 1825. Ч. 102, № 16. С. 397.*

¹⁹ *Рылеев К.* Полн. собр. стихотворений. Л., 1934. С. 372.

когда даже имя его было одиозным. Он дружит с Грибоедовым и декабристами, сотрудничает в альманахе Бестужева и Рыльева «Полярная звезда» и находится в гуще литературной полемики. В его сценке один из трех собеседников считает, что русские драматурги должны в летописях «почерпнуть характеры, обороты языка и выражений, а не у Шекспира» и других европейских авторов, «которые, с великими своими дарованиями, всегда будут чужды для России». Другой же возражает ему: «Шекспир есть величайший человек на поприще драматургии; он должен руководствовать людей с талантом, писателей и актеров». Однако этот собеседник оговаривается, что он против «слепого подражания», которое «столь же вредно, как и самое невежество».²⁰ И эти слова завершают сценку.

Однако одних декларативных заявлений было недостаточно. Следовало не только в теории, но и на практике наметить пути развития русской драмы. Новые темы, новая проблематика не укладывались в рамки классической драматургии. Уже события 1812 г. вызывали в сознании литераторов шекспировские параллели. И. М. Муравьев-Апостол войну с Наполеоном уподоблял драме «в Шекспировом вкусе», поскольку в ней нет единства действия и «как ход трагедии, так и развязка ее самая неправильная». «Рассуждая о нынешних происшествиях, — добавлял он. — я часто вспоминаю Шекспира <...> он был один из любимых моих собеседников во весь период, столь мрачно начавшийся и столь счастливо и славно для нас оконченный».²¹ Будущему декабристу Федору Глинке преследуемые русскими войсками обезумевшие французы напоминают «Шекспировы тени».²²

Но как осуществить «шекспиризацию» русской драматургии, было неясно. Основательным знанием творчества Шекспира обладали лишь немногие, а русский театр был еще далек от его драматической поэтики. Шиллер был доступнее и понятнее. Кюхельбекер, конечно, полемически заострил ситуацию, но доля истины в его словах несомненно была, когда он утверждал, что жеманные правила французской поэтики еще господствуют в образе мыслей и предрассудках светских людей «вопреки романтическому лепетанию», да и сам модный романтизм «обыкновенно останавливается на Ла Мартине, на французском переводе Бейрона, на романах Вальтера Скотта», на стихотворениях Шиллера, и только «одни смельчаки поговаривают иногда о Шекспире, грозятся прочесть его...».²³

В 1815 г. П. А. Корсаков (1790—1844), беллетрист и переводчик, осуществил переделку «Макбета». При этом он, как и его пред-

²⁰ Русская Талия, подарок любителям и любительницам отечественного театра на 1825 год. СПб., 1824. С. 350, 356. Там же приводятся «неизменные правила игры и декламации», которые Шекспир «устаами Гамлета предписал <...> актерам всех веков и народов» (с. 354—355).

²¹ Сын отечества. 1814. Ч. 16, № 34. С. 40, 45.

²² Глинка Ф. Письма русского офицера. М., 1815. Ч. 4. С. 138.

²³ Кюхельбекер В. Разбор фон дер Борговых переводов русских стихотворений // Сын отечества. 1825. Ч. 103, № 17. С. 78.

шественники, следовал не столько за Шекспиром, сколько за Дюссом. Переделка эта, правда, не попала на сцену и была опубликована по цензурным причинам лишь частично: в трагедии изображалось царубийство.

В 1820-е гг. к Шекспиру обратился А. А. Шаховской (1777—1846), плодовитый и популярный драматург, весьма чутко улавливавший веяния времени. В прошлом классик, он в это время, откликаясь на «романтические» запросы публики, перелагает в феерические зрелища романы Вальтера Скотта, поэмы Оссиана, «Руслана и Людмилу» Пушкина. Из «Бури» (пьесы Шекспира, в которой, кстати сказать, точнее всего соблюдено единство времени) он, игнорируя ее философский смысл, создал в 1821 г. эффектное «волшебное-романтическое зрелище», «с хорами, пением, балетами, машинными полетами и великолепным спектаклем». А на основании фальстафовских сцен исторической хроники «Генрих IV» Шаховской написал одноактную комедию-водевиль «Фальстаф» (1825). Обе пьесы с успехом шли на петербургской сцене, но, разумеется, были весьма далеки от подлинного Шекспира.

Чтобы освоить шекспировскую поэтику, мало было изучить творческое наследие драматурга. Следовало по-шекспировски многосторонне осмысливать действительность, историю, отношения героев и народа. А ранние романтики еще не достигли этого. Даже восторженный поклонник драматурга Кюхельбекер, создавая тираноборческую трагедию «Аргивяне» (1822—1825), не решился следовать его примеру. Шекспировская сложность отношений и характеров, объективность в изображении лиц и событий были чужды поэту-декабристу, который стремился создать агитационное произведение, проникнутое ораторским лирическим пафосом. И хотя в «Аргивянах» можно обнаружить отдаленные отзвуки шекспировских «Юлия Цезаря» и «Корнолана», хотя Кюхельбекер ввел в действие народ и одним из первых применил в русской драматургии перемежающийся рифмованный и белый пятистопный ямб, в целом он, отталкиваясь от принципов классицизма, обратился не к Шекспиру, а к античным образцам, по которым главным образом и строил свою трагедию.

Но мысль об английском драматурге не покидала Кюхельбекера, и вскоре он выступил с произведением, самое заглавие которого свидетельствовало о его литературных пристрастиях. Это была «драматическая шутка» «Шекспировы духи» (1825). В ней автор развивал свои взгляды на истинную романтическую поэзию.

В предисловии Кюхельбекер пояснял: «...вся эта драматическая шутка набросана слегка для домашнего только театра <...> и никогда бы не решился я напечатать ее, если бы не желал, хотя несколько, познакомить русских читателей с Шекспировым романтическим баснословием» (II, 141).

Сказочная фантастика шекспировских комедий «Сон в летнюю ночь» и «Буря» давно уже привлекала русских литераторов. Еще Карамзин в стихотворении «Странность любви, или Бессонница» (1793) уподоблял своего лирического героя, чья «милая» не обла-

дала никакими достоинствами, царице эльфов Титании, полюбившей уroda с ослиной головой, и в примечании отсылал «любопытных» к «Шекспировой пьесе „Midsummer-night's dream“». ²⁴ Популяризации сказочных образов этой комедии способствовал немецкий поэт К. М. Виланд, который ввел их в свою поэму «Оберон» (1780). Русский прозаический перевод поэмы, выполненный В. А. Левшиным, был издан еще в 1787 г. Поэт А. Х. Востоков (1781—1864) в стихотворении «Царство очарований» (1802) изображал шествие Оберона со свитой эльфов, заметив при этом:

Достойно Виланд лишь или Шекспир опишет
Царя волшебников бессмертну красоту! ²⁵

«Бурей» Шекспира восторгался Я. А. Галинковский, считая ее «венцом произведений сего бессмертного стихотворца», в котором «Шекспир, сам как некий маг, сильнейший самого Проспера, переносит нас в мечтательный свой рай». ²⁶ Галинковский перевел стихами отрывки из комедии и поместил их в своем журнале. ²⁷ Мы уже упоминали одноименную переделку Шаховского, поставленную в 1821 г. Не случайно в том же году в послании Н. И. Гнедича «К И. А. Крылову, приглашавшему меня ехать с ним в чужие края» был упомянут фантастический персонаж «Бури» дух Ариэль, «эфира легкий сын, весны любимец вечный». ²⁸ Ценил эту комедию Шекспира и Грибоедов: в беседе с К. А. Полевым «он особенно хвалил Шекспирову „Бурю“ и находил в ней красоты перво-классные». ²⁹ Недаром Кюхельбекер посвятил «Шекспировых духов» «любезному другу Грибоедову». Вспомним и восторги Сомова по поводу шекспировской фантастики (см. выше). Но все это были избранные ценители. Более широкому кругу русских читателей «Шекспирово романтическое баснословие» не было известно, и Кюхельбекер имел основание для популяризации его.

Герой «шутки» — поэт, погруженный в мир воображения и мечтающий увидеть наяву фантастические существа шекспировских комедий. Он с возмущением отказывается писать стихи к именинам старшей сестры, ибо это противоречит его взгляду на высокое назначение поэта. Тогда младшая сестра решает разыграть его и с помощью переряженных племянниц и дядюшки показать поэту «Шекспировых духов» — Оберона, Титанию, Пука, Ариэля и Калибана, а заодно заставить его написать стихи к именинам. Прodelка удалась, и в заключение поэт узнает, что был обманут. Казалось бы, он посрамлен. Но он оправдывает себя монологом, в котором раз-

²⁴ Карамзин Н. М. Полн. собр. стихотворений. М.; Л., 1966. С. 126.

²⁵ Свиток муз. СПб., 1803. Кн. 2. С. 11. В примечании к имени драматурга Востоков писал: «Шекспир описал любовь Титании и Оберона в прекрасном произведении своей фантазии „Midsummer-night's dream“».

²⁶ Корифей, или Ключ литературы. СПб., 1803. Кн. 2. С. 95, 96, 98.

²⁷ См.: Там же. С. 100—101, 104—105.

²⁸ Гнедич Н. И. Стихотворения. Л., 1956. С. 123.

²⁹ Полевой К. А. О жизни и соч. А. С. Грибоедова. С. 190. Грибоедов называл Булгарина «Калибаном» по имени персонажа из «Бури».

вивает любимую тему романтика Кюхельбекера о высоком призвании поэта, о презрении его к житейской суете и близости к неземному миру порождений фантазии:

Надоблачной страны отважный посетитель,
Чудес, вам неповятных, зритель,
Смешон для вашей слепоты...
Но что, что ваш надменный хохот —
< >
Он жизнь обзирает смелым оком,
Он видит землю, видит небеса.
Могущею душой подымется над роком
И смотрит смерти дерзостно в глаза!
Для гениев чудесных,
Чьи радости отгадывает он,
Он менее своих гонителей смешон;
Он ближе к гражданам обитателей небесных.

(II, 172, 174)

В предисловии к пьесе Кюхельбекер характеризовал шекспировских фантастических героев, создания «гения столь же игрового и нежного, сколь могущего и огромного» (II, 141), и, описав их, замечал: «Романтическая мифология, особенно сказания о *стихийных* (элементарных) духах, еще мало разработана: тем не менее она заслуживает внимания поэтов, ибо ближе к европейским народным преданиям, повериям, обычаям, чем богатое, веселое, но чуждое нам греческое баснословие» (II, 143).³⁰ Разрабатывать же эту мифологию, считал он, необходимо потому, что «мир поэзии не есть мир существенный: поэту даны во власть одни призраки» (II, 141). Так, опираясь на Шекспира, Кюхельбекер намечал введение в драму фантастического элемента, которое осуществил позднее в собственном творчестве.

В «Шекспировых духах» ощутима связь с немецкой интерпретацией Шекспира. Немецкие романтики, особенно Тик, считали фантастические пьесы венцом его поэтического творчества и противопоставляли его мифологию, связанную с народной поэзией, классической. Сам Кюхельбекер указывал, что внешние черты Оберона и Титании заимствованы им из «Оберона» Виланда, поскольку у Шекспира не говорится об этом «ничего определенного» (II, 142). В предисловии были включены переводы стихотворений немецкого поэта Ф. Маттисона о стихийных духах воздуха, воды, огня и земли — силфах, ондинах, саламандрах и гномах. Даже цитаты из «Сна в летнюю ночь» («Сон среди летней ночи» — у Кюхельбекера), содержащиеся в предисловии, были сделаны через посредство немецкого перевода А. В. Шлегеля.

«Шекспировы духи» привлекли к себе большой интерес литераторов. «Что такое его (Кюхельбекера. — Ю. Л.) Духи? до сих пор я их не читал» (XIII, 245), — спрашивал Пушкин из Михай-

³⁰ Этот и приведенный выше отрывок из предисловия были отчеркнуты Пушкиным на подаренном ему Кюхельбекером экземпляре «Шекспировых духов».

ловского у А. А. Бестужева 30 ноября 1825 г. «Жду с любопытством его драматическую шутку; не в шутку можно предсказать, что в ней будут духи Шакспировы, а духа Шакспирова не будет», — каламбурил Н. М. Языков в письме от 20 сентября 1825 г. к брату.³¹

Однако, ознакомившись с пьесой Кюхельбекера, Пушкин остался недоволен. «Кюхельбекера *Духи* — дрянь, — писал он П. А. Плетневу 4—6 декабря 1825 г., — стихов хороших очень мало; вымысла нет никакого. Предисловие одно порядочно. Не говори этого ему — он огорчится» (XIII, 249). Письмо к самому Кюхельбекеру (1—6 декабря 1825 г.) было, естественно, менее резким, но не менее принципиальным. Для Пушкина была неприемлема романтическая концепция «несущественности» мира поэзии. К тому же комедия противоречила основному его требованию к драматическим произведениям: «правдоподобие чувствований в предполагаемых обстоятельствах» (XI, 178; см. ниже) — и с этой точки зрения, реалистической по существу, он критиковал центральный образ: «... ты сознаешься, что характер поэта неправдоподобен; сознание похвальное, но надобно бы сию неправдоподобность оправдать, извинить в самой комедии, а не в предисловии. Поэт мог бы сам совеститься, стыдиться своего суеверия: отसेди новые комические черты». Характерно, что Пушкину понравился лишь образ дядюшки Фрола Карпыча, наряженного Калибаном («Зато Калибан — прелесть», «чудо как мил»), которому была дана реалистическая, бытовая характеристика. Критиковал Пушкин также недостатки языка и стихосложения (XIII, 247—248).

Холодно отзывались о комедии Кюхельбекера и другие поэты. «„Духов“ Кюхельбекера читал. Не дурно, да и не хорошо. Веселость его не весела, а поэзия бедна и косноязычие»,³² — писал, в частности, Е. А. Баратынский Пушкину в начале декабря 1825 г. Безуспешной была попытка продвинуть «Шекспировых духов» на сцену. Комитет главной дирекции императорских театров отклонил пьесу «по слабости сюжета».³³ Комедия игралась только на домашнем театре сестры поэта Ю. К. Глинки.

Зато «Московский телеграф» с присущим этому журналу пристрастием ко всему романтическому полностью одобрил комедию, а ее связь с шекспировской фантастикой рецензент отметил как особое достоинство. «... Если взять в соображение, как мало известен у нас Шекспир, — писал он, — то многие, конечно, поблагодарят за доставление любопытных подробностей о мифологической одежде, в какую облекло волшебное воображение Шекспира народные поверья о духах и волшебниках. Здесь дивитесь чудному Шекспиру столько же, как в глубоком познании человеческого

³¹ Письма Н. М. Языкова к родным за дерптский период его жизни (1822—1829). СПб., 1913. С. 207.

³² Баратынский Е. А. Стихотворения; Поэмы; Проза; Письма. М., 1951. С. 485.

³³ Лит. наследство. М., 1954. Т. 59. С. 529—530.

сердца, как в изображении порывов страстей, в неподражаемых его переливах на все лады человеческого ума и сердца».³⁴

«Шекспировы духи» как бы завершают период «наивно-романтического» шекспиризма, присущего значительной части литераторов декабристского круга до декабря. Шекспир как исторический драматург, как политик в общем оставался им еще чужд. Исключения составляли лишь Пушкин, закончивший «Бориса Годунова» 7 ноября 1825 г., и, возможно, Грибоедов.

Воздействие Шекспира на Грибоедова, впрочем, является одной из спорных проблем нашего литературоведения. В «Горе от ума» это воздействие вообще неощутимо, и попытки некоторых исследователей связать образ Чацкого с Гамлетом или Тимоном Афинским весьма неубедительны. И хотя сам Грибоедов в наброске предисловия к своей комедии упомянул имя английского драматурга,³⁵ это еще не может служить свидетельством творческой зависимости. Между тем Грибоедов не только хорошо знал пьесы Шекспира, но и размышлял о его творческом методе, художественных приемах. «Шекспир писал очень просто, — говорил он К. А. Полевому, — не много думал о завязке, об интриге и брал первый сюжет, но обрабатывал его по-своему. В этой работе он был велик».³⁶

Можно полагать, что Грибоедов ориентировался на шекспировские хроники, когда задумывал в 1825 г. исторические трагедии, о которых рассказывал А. Н. Муравьеву: «Федор Рязанский» (этот план Муравьев назвал «исполинским») и трагедию о киевском князе Владимире.³⁷ В связи с последним замыслом он писал 10 июня 1825 г. из Киева В. Ф. Одоевскому: «Здесь я пожил с умершими: Владимир и Изяславы совершенно овладели моим воображением» (533). К сожалению, более подробных сведений об этих трагедиях не сохранилось. Некоторая связь с Шекспиром обнаруживается в замыслах героической народной драмы «1812 год» и исторической трагедии «Родамист и Зенобия», которые дошли до нас в виде предварительных набросков плана, составленных, по видимому, в 1825—1827 гг.

Широкое изображение исторических событий в драме, посвященной Отечественной войне, совмещение их с событиями частной жизни, участие в драматическом действии народных масс, введение в пьесу исторических лиц — Александра I и Наполеона с их сподвижниками, свободное чередование сцен и картин, переносящих

³⁴ Моск. телеграф. 1825. Ч. 6, № 22. С. 197. Возможно, что автором рецензии был В. Ф. Одоевский — друг Кюхельбекера и соредактор «Мнемозины». По выходе «Шекспировых духов» в свет Кюхельбекер писал ему: «Посылается вам паша комедь: прошу замолвить об ней слова два в „Телеграфе“, буде можно» (Рус. старина. 1904. Т. 117, № 2. С. 383).

³⁵ «Ребяческие удовольствия слышать стихи мои в театре, желание им успеха заставили меня портить мое создание, сколько можно было. Такова судьба всякому, кто пишет для сцены: Расин и Шекспир подвергались той же участи, — так мне ли роптать» (382).

³⁶ Полевой К. А. О жизни и соч. А. С. Грибоедова. С. 190.

³⁷ См.: Голубов С. А. Н. Муравьев об А. С. Грибоедове // Лит. газ. 1939. 20 авг. № 46. С. 4.

зрителя с Красной площади в Москве в деревню, из ставки Наполеона на улицы горящего города и т. д., замена формального единства действия идейным единством исторического события и, наконец, применение белого пятистопного ямба в сохранившемся отрывке — все это свидетельствует об оригинальном и творческом освоении шекспировской поэтики.

Разрыв с принципами классицизма и ориентация на Шекспира отразились и в плане «Родамиста и Зенобии». Хотя эта трагедия и была связана с раздумьями писателя над восстанием декабристов (обреченность заговора против тирании, в котором «народ не имеет участия» — 318), он намеревался создать подлинно историческое произведение, а не облекать современность в древние одеяния. Трагедия тоже должна была иметь свободное строение, не связанное классическими единствами. Даже сухие наброски плана позволяют судить, насколько сложно и многогранно, «по-шекспировски» были задуманы характеры трагедии, особенно ее героя Родамиста, в котором сочетаются доблесть и хитрость, решимость и сомнения, благородство и коварство. Интересно отметить, что в уста своего героя автор вложил слова: «Коня! коня!» (315), напоминающие знаменитую реплику короля Ричарда III в действии V одноименной исторической пьесы Шекспира.

Выше уже отмечался интерес Грибоедова к шекспировской фантастике. В одном из сохранившихся отрывков последнего произведения, над которым он работал, — трагедии «Грузинская ночь», — кормилица князя, одержимая жаждой мести, призывает на помощь злых духов али (см.: 327—329). При создании этой сцены Грибоедов, несомненно, вспомнил фантастические образы Шекспира, но уже не феерических персонажей «Бури» или «Сна», а мрачных ведьм «Макбета» (д. I, сц. 1; д. IV, сц. 1) и злых духов, которых заклинает Жанна д'Арк в «Генрихе IV» (ч. 1, д. V, сц. 3). Но все эти замыслы остались неосуществленными: трагическая смерть оборвала творчество Грибоедова в самом расцвете.

«Борис Годунов»

В истории русского шекспиризма, как и вообще в истории новой русской литературы, Пушкин — центральная фигура. Именно он осуществил ту творческую переработку шекспировской поэтики, которая затем была освоена последующим развитием русской драматургии.

Хотя отношение Пушкина к Шекспиру неоднократно исследовалось самым обстоятельным образом, до сих пор остаются некоторые невыясненные вопросы. Так, например, мы не знаем, был ли знаком Пушкин с творчеством Шекспира в полном объеме. Всякого рода прямые и косвенные реминисценции в его произведениях и письмах, а также в воспоминаниях о нем относятся только к шестнадцати шекспировским пьесам,¹ поэме «Лукреция» и сонетам. Несомненно, однако, что этим не исчерпываются известные ему произведения Шекспира. С другой стороны, некоторые шекспировские реминисценции (в частности относящиеся к «Гамлету») попали к Пушкину из вторых рук.² Но и независимо от знакомства с той или иной пьесой в его интересе к Шекспиру проявляется несомненная избирательность. Его не привлекали комедии (кроме, может быть, «Виндзорских проказниц» с Фальстафом). В отличие от ранних романтиков он мало интересовался фантастикой «Бури» и «Сна в летнюю ночь», как можно судить хотя бы по отклику на «Шекспировых духов» Кюхельбекера (правда, позднее Пушкин рекомендовал А. Ф. Вельтману переделать «Сон...» в оперное либретто; см. ниже). Вероятно, наибольшее значение для него имели исторические хроники Шекспира, «Отелло», «Макбет», «Ромео и Джульетта», «Мера за меру», «Венецианский купец», «Антоний и Клеопатра». Конечно, он знал «Гамлета», но рефлексия датского принца, которая в дальнейшем вызвала столь широкий резонанс в русской литературе, в Пушкине, как видно, не находила отклика. Его больше интересовали могильщики, смешение трагического и комического, высокого и низкого,³ чем размышления Гамлета, к которым он, пожалуй, относился даже не без иронии, как можно заключить по шутливому прозвищу «Гамлет-Баратынский» («Послание Дельвигу», 1827 — III, 72) или по вложенному в уста Лен-

¹ Эти пьесы (в хронологической последовательности реминисценций): «Гамлет», «Отелло», «Мера за меру», «Король Генрих V», «Буря», «Ромео и Джульетта», «Макбет», «Как вам это понравится», «Юлий Цезарь», «Король Лир», «Король Ричард III», «Венецианский купец», «Король Генрих IV», «Виндзорские проказницы», «Сон в летнюю ночь».

² См.: Алексеев М. П. Пушкин: Сравнит.-ист. исслед. Л., 1972. С. 271—272.

³ Ср. замечание Пушкина в заметке 1828 г.: «Сцена тени в Гамлете вся писана шутливым слогом, даже низким, но волос становится дыбом от Гамлетовых шуток» (XI, 73). При этом Пушкин, видимо, допустил ошибку; в действительности он имел в виду не «сцену тени» (д. I, сц. 5), а сцену Гамлета и могильщиком (д. V, сц. 1).

ского гамлетовскому восклицанию «Poor Yorick!» («Бедный Иорик!» — VI, 48) — самой ранней шекспировской реминисценции у Пушкина (1823)

Первоначально Пушкин знакомился с английским драматургом по переводу Летуэра — Гизо. Общавшийся с поэтом в 1826 г С П Шевырев свидетельствовал впоследствии, что «Шекспира <...> он не читал в подлиннике, а во французском старом переводе, поправленном Гизо, но понимал его гениально»⁴ Только в 1828 г Пушкин овладел английским языком и смог читать Шекспира в подлиннике

Шекспиризм Пушкина с самого начала был связан с основной проблемой литературного развития 1820-х гг — созданием национальной, самобытной литературы. Обращение его к Шекспиру происходит одновременно с возникновением интереса к драматургии в декабристских кругах. В письме из Одессы весной 1824 г (сохранился лишь отрывок, скопированный перлюстратором) Пушкин писал « читая Шекспира и Библию, святыи дух иногда мне по сердцу, но предпочитаю Гете и Шекспира» (XIII, 92)

Шекспир и Гете — писатели, на которых ориентировалась декабристская критика, говоря о необходимости оригинальной народной литературы. Наиболее ясно и декларативно это высказывал в упоминавшихся статьях В К Кюхельбекер, которому, возможно, было адресовано цитированное письмо⁵ Во время его написания поэт работал над «Евгением Онегиным», произведением, в котором преодолелся и развенчивался байронизм и как социально-этический комплекс, и как субъективно-романтический творческий метод. Опора на объективное искусство широкого охвата действительности, искусство Шекспира и Гете, «изучение Шекспира» были Пушкину важны для определения собственной общественной и литературно-эстетической позиции, формирования своего творческого метода

Много и упорно размышляя над судьбами литературы и сущностью «истинного романтизма», беседуя и споря с близкими ему литераторами Вяземским, Бестужевым, Кюхельбекером, Пушкин приходит к пониманию романтизма как нового искусства, тесно связанного с народностью и соответствующего «духу века»⁶ Его суждения показывают, что «истинным романтизм» для него — это искусство, содержащее реалистические потенции, возможность целостного и непосредственного постижения жизни. В этом смысле он считал романтиком и Шекспира и настойчиво противопоставлял его «маркизам классической поэзии» (XIII, 66) — французским классикам

Для Пушкина Шекспир прежде всего великий *народный* писатель. Оспаривая в 1825 г узкое понимание народности в литера-

⁴ А. С. Пушкин в воспоминаниях современников. М., 1974. Т. 2. С. 40

⁵ См. *Томашевский Б. В.* Пушкин. М., Л., 1956. Кн. 1. С. 666—671. См. также соединение имен Шекспира и Гете в последующих сочинениях Пушкина (XI, 121, 419)

⁶ Ср. «Дух века требует важных перемен и на сцене драматической» (наброски предисловия к «Борису Годунову» — XI, 141)

туре как национального ограничения тематики и языка, он противопоставлял такому толкованию свой взгляд на народность: «образ мыслей и чувствований <...> тьма обычаев, поверий и привычек» «дают каждому народу особенную физиономию, которая более или менее отражается в зеркале поэзии». Поэтому «мудрено отнять у Шекспира в его Отелло, Гамлете, Мера за меру и проч. достоинства большой народности» (XI, 40), — так писал Пушкин о пьесах, действие которых разворачивается вне Англии. «Человек и народ — Судьба человеческая, судьба народная» (XI, 419) — вот что раскрывается в шекспировском творчестве.

Драма, считал Пушкин, по своей природе народное искусство («Драма родилась на площади и составляла увеселение народное» — XI, 178), и народность литературы поэтому может быть прежде всего достигнута в области драматургии. Именно драма шекспировского типа, по убеждению русского поэта, больше всего соответствовала «духу века», который требовал сближения литературы с действительностью, пестрой, противоречивой, многообразной. П. А. Плетнев свидетельствовал, что «в оправдание оборота своей методы он (Пушкин. — Ю. Л.) видел Шекспира», ибо «драма естественнее сближается с законами жизни» (I, 378).

Пушкин ясно сознавал величие и масштабность художественных проблем, воплощенных в шекспировских произведениях. «У меня кружится голова после чтения Шекспира, я как будто смотрю в бездну», — говорил он в 1826 г. по возвращении из Михайловского.⁷ Годом раньше он писал Н. Н. Раевскому: «... до чего изумителен Шекспир! не могу прийти в себя»; «Читайте Шекспира (это мой постоянный припев)» (XIII, 197, 408; оригинал по-французски).

Шекспиризм Пушкина не ограничивается кругом литературно-эстетических вопросов. Как справедливо указывал М. П. Алексеев, Шекспир становился для русского поэта «проблемой мировоззрения, содействовал выработке представлений о ходе истории, о государственной жизни и человеческих судьбах».⁸ В пору раздумий над трагическим исходом декабрьского восстания он писал Дельвигу 15 февраля 1826 г.: «Не будем ни суеверны, ни односторонни, как французские трагики; но взглянем на трагедию взглядом Шекспира» (XIII, 259). «Взгляд Шекспира» — это отказ от фатализма, это объективно-историческое понимание эпох, людей и событий, всестороннее беспристрастное и непредубежденное рассмотрение явлений, их причинно-следственных связей.

Осмысление истории и современности через Шекспира — черта, присущая не одному Пушкину. Грандиозность, сложность, трагический масштаб, многоплановость событий вызывали в сознании его современников шекспировские ассоциации вроде тех, что возникали еще у И. М. Муравьева-Апостола в пору наполеоновских войн. Друг

⁷ А. С. Пушкин в воспоминаниях современников. Т. 2. С. 12 (запись в дневнике М. П. Погодина от 24 сентября 1826 г.); ср.: Там же. С. 54.

⁸ Алексеев М. П. Пушкин: Сравнит.-ист. исслед. С. 248—249.

Пушкина П. А. Вяземский писал в связи с революционными событиями 1830 г. в Париже: «Революции на одно лицо суть революции классические: эта шекспировская». А по поводу польских волнений он замечал: «Варшавская передряга не будет шекспировскою драмою...».⁹ Аналогичные сравнения находим и у Кюхельбекера (см. ниже).

В своем истолковании Шекспира Пушкин опирался на европейскую романтическую традицию, идущую от Шлегеля, мадам де Сталь и особенно от Гизо. Как мы отмечали, с шекспировскими произведениями он начал знакомиться по переводу Летуриера — Гизо, и статья французского историка «Жизнь Шекспира» была ему хорошо известна. Уже Гизо высказал мысль о народных корнях драматического искусства. Эта и некоторые другие его идеи были плодотворно использованы и развиты Пушкиными в работах по теории драмы, в основе которых лежит интерпретация Шекспира.

Гизо считал, что из произведений английского драматурга следует извлечь его систему, изучить средства и достигнутые результаты, чтобы развивать его искусство дальше, применительно к современному обществу.¹⁰ Пушкин, в сущности, шел тем же путем. С изучением Шекспира он связывал замысел «истинно романтической трагедии» и в письмах к друзьям настойчиво подчеркивал новаторский характер и значение этого жанра.¹¹

Такой трагедией и явился «Борис Годунов», написанный в 1825 г. Мысли о драматическом искусстве, возникшие в пору его создания и позднее, когда поэт пытался объяснить причины неуспеха своего творения, ложатся в основу задуманного им литературного манифеста, который принимал форму то письма к другому единомышленнику Н. Н. Раевскому (1825, 1829; XIII, 196—198, 406—408; XIV, 46—48, оригиналы по-французски) или к издателю «Московского вестника» (1828; XI, 66—69, 336—341), то предисловия к своей трагедии (1829—1830; XI, 140—142, 383—388), то статьи о развитии драмы в связи с «Марфой Посадницей» М. П. Погодина (1830; XI, 177—183, 418—426). Однако при всех этих поисках внешнего выражения центральной внутренней проблемой всегда остается Шекспир. Недаром в пору работы Пушкина над предисловием к «Борису Годунову» близкий к нему Плетнев назвал это предисловие «трактатом о Шекспире» (письмо к Пушкину от 21 мая 1830 г. — III, 353).

В 1820-е гг. Шекспир для Пушкина — прежде всего создатель исторической драмы (см.: XI, 121), автор драматических хроник, живописующих «смутное время» английской истории, повествующих о кровавой борьбе за трон, узурпации власти, злодеяниях вен-

⁹ Вяземский П. А. Записные книжки (1813—1848). М., 1963. С. 193, 207 (записи от 25 августа и 9 декабря 1830 г.).

¹⁰ См.: Oeuvres complètes de Shakspeare, traduites de l'anglais par Letourneur / Nouvelle édition, revue et corrigée, par F. Guizot et A. P., traducteur de Lord Byron. Paris, 1821. T. 1. P. CXIX.

¹¹ См., например, его письма к П. А. Вяземскому от 13 июля и 7 ноября 1825 г. и П. А. Катенину от сентября 1825 г. (XIII, 188, 225, 239).

ценосных преступников, о государственных переворотах, междоусобных войнах и народных мятежах. Они приобрели особую актуальность в Европе и России первой трети XIX в., когда жестокая борьба за политическую власть была чуть ли не повсеместной. На тронах сидели узурпаторы, обогрешные кровью многих жертв (напомним, что Александр I считался причастным к убийству своего отца, Павла I; Наполеона обвиняли в убийстве герцога Ангьенского). И героями своей трагедии Пушкин сделал узурпаторов — Бориса Годунова и Дмитрия Самозванца.

Он считал, что современная романтическая трагедия должна быть исторической и строиться по «народным законам драммы Шекспировой», а не по «придворному обычаю трагедий Расина» (XI, 141), т. е. не в соответствии с драматической поэтикой французского классицизма.

Из этого, конечно, нельзя заключать, что «Борис Годунов» — прямое подражание «творцу Макбета». Пушкин ориентировался на Шекспира как на драматурга, который сумел связать воедино «судьбу человеческую, судьбу народную», воскресить национальное прошлое, воплотить в драматических персонажах кровавую историю своей страны, воссоздать жизнь как она есть, а не представить собственный образ в различных героях. Не случайно Пушкин пришел к тому же противопоставлению, что и Кюхельбекер, и, восхищаясь в 1825 г. Шекспиром, добавлял: «Как мелок по сравнению с ним Байрон-трагик! Байрон, который создал всего-навсего один характер <...> этот самый Байрон распределил между своими героями отдельные черты собственного характера...» (XIII, 197). Но, ориентируясь, опираясь на опыт своего английского предшественника, Пушкин шел особым путем, создавал подлинно русскую трагедию. Борис Годунов, осторожный, лукавый, колеблющийся, мало похож на необузданных, властолюбивых шекспировских узурпаторов вроде Ричарда III или Макбета. Ропщущие, лицемерные и трусливые бояре, покорно склоняющиеся перед каждым новым царем, ничем не напоминают мятежных феодалов в английских хрониках. Не найдем мы соответствий и образам Самозванца, Марины и т. д. Единственное исключение, пожалуй, представляет бродяга-чернец Варлаам (сцена «Корчма на литовской границе»), некоторыми своими чертами напоминающий Фальстафа — это, по словам Пушкина, «гениальное создание» Шекспира.¹² Но в основном русского поэта привлекал в драматургии самый подход к воплощению истории в драме.

Главное в драматургии, считал Пушкин, — это жизненная правда характеров и исторического времени. Поэтому он писал о своей трагедии: «По примеру Шекспира я ограничился изображением эпохи и исторических лиц, не стремясь к сценическим эффектам, к романтическому пафосу и т. п.» (XIV, 46). «Выгоды» классического театра Пушкин стремился заменить «верным изобра-

¹² См.: *Благой Д. Д.* Пушкин в развитии мировой литературы. Ст. 3 // Изв. АН СССР. Сер. лит. и яз. 1975. Т. 34, № 3. С. 235—236.

жением лиц, временем, развитием исторических характеров и событий» (XI, 67)¹³

Особенно существенны для Пушкина многосторонность и богатство человеческого образа у Шекспира противостоящие в равной степени и метафизической классификации страстей в классическом театре, и однообразию романтических героев «... Шекспиру я подражал, — пишет он, — в его вольном и широком изображении характеров, в небрежном и простом составлении гипоз» (XI, 140). Характер шекспировского героя определяет его поведение проявление чувств в разных ситуациях «Каждый человек любви недоволен, печалится, радуется — но каждый на свой лад — *почитайте-ка Шекспира*» (XIII, 407) Но это единство образа не имеет ничего общего с принужденностью и однообразием, когда все, даже самые мелкие слова и поступки персонажа нарочито иллюстративны и «заговорщик говорит: *Дайте мне пить как заговорщик*» Напротив, Шекспир «никогда не боится скомпрометировать своего героя, он заставляет его говорить с полнейшей непринужденностью, как в жизни, ибо уверен, что в надлежащую минуту и при надлежащих обстоятельствах он найдет для него язык, соответствующий его характеру» (XIII, 197—198) Пушкин сам продемонстрировал шекспировский подход к собственным героям когда в письме 1829 г изложил свой взгляд на характеры Самозванца, Марины Мнишек, Шуйского (см: XIV, 46—48) С вниманием многосторонность характеров сочеталось и многообразие персонажей взятых из различных социальных групп Отсюда, пишет Пушкин, и «силь трагедии смешанны Он площадной и низкий там, где мне приходилось выводить людей простых и грубых» (XIV, 46) Это проявлялось, в частности, в сочетании стиха (пятистопный ямб) и прозы, пример чего русский поэт также находил у Шекспира

В письме 1825 г. Пушкин формулирует «истинное правило трагедии»: «Правдоподобие положений и правдивость диалога», т е для выявления характера необходима жизненная реальная ситуация, и в качестве авторитета Пушкин вновь ссылается на Шекспира: «(Я не читал ни Кальдерона, ни Веги), но до чего изумителен Шекспир!» (XIII, 197) Позднее в статье 1830 г (о «Марфе Посаднице» Погодина), ориентированной опять-таки на Шекспира, выдвинутое ранее правило трагедии уточняется «Пегина страсти, правдоподобие чувствований в предполагаемых обстоятельствах — вот чего требует наш ум от драматического писателя» (XI, 178). Уточняет Пушкин и понятие «верного изображения времени» Обращение его к истории было всегда связано с поисками решений для актуальных проблем современности и «История государства Российского» Карамзина для него «злободневна, как вчерашняя газета», — писал он Жуковскому еще в 1825 г (XIII, 211, оригинал

¹³ Близкого взгляда на шекспировские характеры придерживался Е А Баратынский, который писал Пушкину в декабре 1825 г «Я люблю героев Шекспировых, почти всегда естественных, всегда замечательных, в настоящей одежде их времен и с сильно озпаченными лицами» (*Баратынский Е А. Стихотворения, Поэмы, Проза; Письма М, 1951 С 484*)

по-французски). Но при этом он был решительным противником всякого рода аллюзий, прямых намеков на современность, распроданных во французском театре; он считал, что драматический автор должен уметь «совершенно отказаться от своего образа мыслей, дабы совершенно переселиться в век, им изображаемый» (XI, 68). «Не он, не его политический образ мнений, не его тайное или явное пристрастие должно было говорить в трагедии, — но люди минувших дней. их умы, их предрассудки. . .». Его дело воскресить минувший век во всей его истине» (XI, 181). Но воскрешение это состоит не «в строгом соблюдении костюма, красок, времени и места» («у Шекспира римские ликторы сохраняют обычай лондонских алдерманов» — XI, 177), а в воссоздании духовной атмосферы соответствующей эпохи, «образа мыслей» изображаемого времени, общего понятия о времени и народе (см. ниже суждение Пушкина о «Ромео и Джульетте»).

Если проанализировать все высказывания Пушкина о Шекспире в 1820-е гг., становится очевидным, что в сознании русского поэта — это совершенный драматург, обобщенная характеристика которого дана в черновом плане статьи о «Марфе Посаднице»: «Что нужно драматическому писателю? Философию, бесстрастие, государственные мысли историка, догадливость, живость воображения, никакого предрассудка любимой мысли. *Свобода*» (XI, 419). При этом Пушкин не доходил, однако, до культовой идеализации Шекспира и находил у него «неравенство, небрежность, уродливость отделки» (XI, 419).

Создавая народную трагедию «Борис Годунов», Пушкин, подобно Шекспиру, обращавшемуся к хроникам Голиншеда, черпал свой материал из «Истории государства Российского» Карамзина и старинных летописей. (Отметим в этой связи, что на те же источники указывал еще О. М. Сомов, призывая русских поэтов «описать», «по примеру многих поэтов чужеземных, нравы и обычаи людей русских старого времени в разных веках».)¹⁴ Одно время Пушкин даже подумывал о цикле исторических трагедий о смутном времени по примеру хроник Шекспира, охватывающих длительный период междоусобных войн в Англии. С. П. Шевырев вспоминал об этом: «Пушкин сам говорил, что намерен писать еще „Лжедмитрия“ и „Василия Шуйского“ как продолжение „Годунова“ и еще нечто взять из междоусобия: это было бы в роде шекспировских хроник».¹⁵ След такого намерения поэта сохранился в его письме 1829 г., где, говоря о Марине Мнишек в «Борисе Годунове», он замечал: «Я уделил ей только одну сцену, но я еще вернусь к ней. Если бог продлит мою жизнь». И далее: «Я намерен также вернуться и к Шуйскому» (XIV, 47). Замысел пушкинской трагедии «Самозванец» упоминал Погодин в дневнике 1826 г.¹⁶ Но планы эти остались неосуществленными.

¹⁴ Литературно-критические работы декабристов. М., 1978. С. 268.

¹⁵ А. С. Пушкин в воспоминаниях современников. Т. 2. С. 40.

¹⁶ См.: Там же. С. 9.

При определении зависимости «Бориса Годунова» от шекспировской драматургии в литературоведении неоднократно указывался ряд сцен и мотивов, имеющих между собой сходство — от самого очевидного (сцены прощания Бориса с Федором и Генриха IV с принцем Генрихом: «Генрих IV», ч. II) до весьма сомнительного (например, между сценой в корчме в «Борисе Годунове» и сценой могильщиков в «Гамлете»). Первоначально такие сходжения объяснялись почти исключительно заимствованиями, позднее, однако, высказывались мнения, что значительная их часть объясняется типологической общностью драматических ситуаций в произведениях, посвященных государственной смуте, междоусобице, узурпации престола и т. п.

Ниже мы еще коснемся некоторых из этих параллелей. Но не в них, каково бы ни было их происхождение, заключается существо вопроса: Пушкин, как уже отмечалось, опирался на драматическую систему Шекспира, но не подражал ей, он использовал пригодные для себя элементы, переосмысляя их в собственном творчестве. В итоге пушкинская интерпретация явилась новым и важным этапом в освоении наследия великого английского драматурга.

Основная проблема в «Борисе Годунове» — отношение государственной власти и народа — проблема, глубоко волновавшая как Пушкина, так и декабристов, ставилась уже в исторических хрониках Шекспира. Но там она не была главной, организующей пьесу. Все свое внимание Шекспир сосредоточивал на короле, характер которого во многом определял тему пьесы и ее сюжет. Более того, в хрониках характер монарха, обуславливающий степень его пригодности к управлению государством, приобретал тем самым значение как бы историко-государственного фактора. В трагедии Пушкина личный характер Бориса и Самозванца мало влияет на ход истории, который определяется иными факторами. Поэтому они пассивнее шекспировских героев, не управляют событиями, но подчинены им. Примечательно, что Пушкин не показывает путь Бориса к престолу: трагедия начинается с его воцарения. Между тем захват узурпатором власти, во время которого полностью проявляются его энергия, ум, хитрость, составляет большую часть содержания шекспировских хроник «Ричард II», (путь к трону Болингброка — будущего Генриха IV) и «Ричард III», трагедии «Макбет».

В шекспировских хрониках основа драматизма заключена в конфликте между интересами государства как целого и своекорыстными притязаниями людей, находящихся на разных ступенях сословной иерархии от простолюдина до самого короля. При этом единственная форма государства, которую признает драматург, — это монархия, ибо в его время иная форма реально не была возможной. А наибольшее зло, согласно его воззрениям, — междоусобная война, ввергающая государство в хаос. И хотя хроники проникнуты гуманистическим нравственным пафосом в духе философии Возрождения, государственные интересы превалируют над абстрактной прав-

ственностью, и узурпатор Генрих IV становится положительным героем, когда он вступает в борьбу с мятежными феодалами. Нет у Шекспира и predetermined гонимости преступников, нарушивших нравственные законы: в его исторических пьесах гибнут в зависимости от конкретного стечения обстоятельств и злодеи, и невинные.

У Пушкина, творившего в эпоху всевропейского распада феодальной системы, отношение к монархическому государству, как и требования к нравственному облику монарха, были иными. Он не подвергает сомнению качества Бориса как правителя, не утверждает, что убиенный царевич был бы лучшим самодержцем. Но убийством младенца Димитрия Борис нарушил нравственные законы, и с этого момента дело его было обречено. «Да, жалок тот, в ком совесть нечиста», — восклицает он (VII, 27).

И не уйдешь ты от суда мирского,
Как не уйдешь от божьего суда, —
(VII, 23)

предвещает ему Григорий, будущий Самозванец.

«Мирской суд» у Пушкина воплощается в народе. Народ был представлен уже в хрониках и римских трагедиях Шекспира, где он составлял, применяя выражение К. Маркса, «весьма существенный активный фон».¹⁷ Введение народа в театральное действие было величайшим завоеванием английской ренессансной драмы, проявлением ее стихийного демократизма. Для Пушкина это завоевание связывалось с именем Шекспира (ср. в черновиках статьи о «Марфе Посаднице»: «Шекспир. Народ» — XI, 419). Но отводившаяся народу роль только *фона*, хотя бы и активного, представлялась ему недостаточной.

В его трагедии власть, государь, с одной стороны, и народ, с другой, равны по значению. Народ из грубой, неразумной толпы (как ее изображал Шекспир), которая нуждается в управлении, иначе она несет лишь разрушение (ср. сцены восстания Кледа в части II «Генриха VI»), и которую легко увлекает за собой политический интриган (ср. речь Антония над трупом Цезаря — «Юлий Цезарь»), у Пушкина превращается в движущую силу истории; «мнение народное» определяет судьбу государя, его утверждение на престоле или падение. При этом Пушкин не идеализирует народ, который способен на слепую стихийную ярость, когда бежит «вязать Борисова щенка» (VII, 96; ср. «Лобное место»), или по наущению бояр плачет лицемерными слезами, призывая Бориса на царство (ср. «Девичье поле. Новодевичий монастырь»). Тем не менее народу у Пушкина принадлежит высший нравственный суд. В свое время убийцы царевича Димитрия были «растерзаны народом» (VII, 49). И заключительное народное безмолвие при из-

¹⁷ Письмо К. Маркса к Ф. Лассалю от 19 апреля 1859 г. // Маркс К., Энгельс Ф. Соч. 2-е изд. Т. 29. С. 484.

вести о смерти Марии и Федора Годуновых — тоже выражение суда народного.¹⁸

Исследователи шекспиризма Пушкина неоднократно указывали на зависимость финала «Бориса Годунова» от сцены в «Ричарде III», где Бекингем рассказывает Глостеру, как он убеждал горожан признать того королем:

Когда же кончил речь, я предложил
Всем тем, кто родине желает блага,
Кричать: «Да здравствует король наш Ричард!»

Г л о с т е р

Ну, а они кричали?

Бекингем

Помилуй бог, ни слова не сказали,
Как будто камни или истуканы,
И, бледные, глядели друг на друга.

(III, 7, 20—26; перевод А. Д. Радловой)

У Шекспира этот эпизод не показан, и весь пространный рассказ Бекингема (из которого здесь приведен отрывок) служит лишь иллюстрацией происков и интриг Ричарда на пути к престолу. Никакого влияния на дальнейшее развитие событий оцепеневшие от страха лондонские граждане не оказывают. Напротив, у Пушкина помещенная после призыва Мосальского: «Что ж вы молчите? кричите: да здравствует царь Димитрий Иванович!» — лаконичная ремарка «Народ *безмолвствует*» (VII, 98) свидетельствует о том, что Самозванец лишился поддержки народа и обречен на гибель.

Как мы уже говорили, богатое, многообразное и сложное содержание «Бориса Годунова» не могло быть уложено в классические рамки. И Пушкин с самого начала ориентируется на Шекспира в построении трагедии. «Твердо уверенный, что устарелые формы нашего театра требуют преобразования, — писал он, — я расположил свою трагедию по системе Отца нашего — Шекспира и принес ему в жертву пред его алтарь два классические единства, едва сохранив последнее» (XI, 66), т. е. отказался от единства времени и места и не вполне сохранил единство действия, поскольку в трагедии имеются два центральных героя — Борис и Самозванец. Таким образом, оценивая структуру драмы Шекспира, Пушкин находил в ней прежде всего *отрицание* сковывающих классических правил, полное освобождение драматурга от каких-либо посторонне-временных ограничений при построении пьесы. Такой взгляд на Шекспира был распространен в эпоху романтизма (в частности, его придерживались Гизо и Август Шлегель).

Подобно Шекспиру, Пушкин свободно «располагает» свою трагедию в 23 сценах, даже не сгруппированных в акты, и переносит действие по ходу его развития из царских палат в народное сбо-

¹⁸ См.: Алексеев М. П. Ремарка Пушкина «Народ безмолвствует» // Алексеев М. П. Пушкин: Сравнит.-ист. исслед. С. 208—239.

рище, из столичной Москвы на равнинные просторы страны, из России в Польшу. Интересно чередование сцен XIV—XX, которые образуют две параллельные группы: одна (XIV, «Граница литовская»; XVI, «Равнина близ Повгорода-Северского»; XVIII, «Севск»; XIX, «Лес») изображает продвижение Самозванца к Москве, вторая (XV, «Царская Дума»; XVII, «Площадь перед собором в Москве»; XX, «Москва. Царские палаты») — положение Бориса и его окружения. Нечто подобное мы находим в части I исторической хроники «Генрих IV» (д. III—V), где попеременно показаны два противоборствующих лагеря: король Генрих со своими сторонниками и мятежные феодалы с Хотспером во главе.

Так же свободно строил Пушкин свою трагедию и во временном отношении. Последовательное развитие исторических событий, как они излагались в «Истории государства Российского» Карамзина, определяло последовательность сцен. «Ты хочешь *плана*? — писал Пушкин Вяземскому о «Борисе Годунове». — Возьми конец X-го и весь одиннадцатый том («Истории...» Карамзина. — Ю. Л.), вот тебе и *план*» (XIII, 227). Сцены трагедии охватывают семь лет царствования Бориса — от 20 февраля 1598 до начала 1605 г. — и никакой специальной драматической связи между ними поэт не вводил. Например, между сценой IV («Кремлевские палаты»), где Борис принимает престол, и сценой V («Ночь. Келья в Чудовом монастыре»), в которой Григорий Отрепьев узнает об убийстве царевича Димитрия, проходит пять лет. Прямо эти сцены между собой не связаны, как и сцены VI («Палаты патриарха» — известие о бегстве Отрепьева) и VII («Царские палаты» — монолог Бориса «Достиг я высшей власти») и т. д.

Несомненно, Пушкин считал, что такая свобода во временном построении трагедии и есть следование «системе» Шекспира. Подобно своим современникам, он полагал, что в шекспировских пьесах, охватывающих значительный хронологический период, сюжетное сцепление сцен образуется само собой, без специальных ухищрений со стороны автора, игнорирующего единство времени. Особенно такое мнение распространялось на хроники.

Однако действительная временная организация шекспировских пьес много сложнее. Мы не имеем здесь возможности подробно рассматривать ее. Заметим лишь вкратце, что Шекспир, как и другие английские драматурги его времени, стремившиеся охватить в своих пьесах все многообразие действительности, показать целые исторические эпохи, жизнь человеческую на всем ее протяжении, занимательные приключения, разворачивающиеся в разных концах земли, грандиозные политические конфликты и т. п., в то же время понимал, что захватить внимание зрителя и удерживать его в течение всего спектакля может лишь сюжет, развивающийся стремительно, без перерывов, прочно связывающий сцены друг с другом. Отсюда в драматургии английского Возрождения возникло явление, которое впоследствии обнаружившие его исследователи назвали «двойным временем». Драматурги пытались уложить в энергично и непрерывно построенный сюжет события, которые требуют боль-

шего промежутка времени, чем охватывает сюжет. Образовывалось противоречие между длительно развивающейся исторической действительностью, показанной в пьесе, и драматической структурой, стремящийся к краткости. У Шекспира это встречается постоянно.¹⁹ Например, в «Отелло» события с момента прибытия мавра и Дездемоны на Кипр (д. II, сц. 1) до их гибели занимают менее двух суток. За это время проходят только две ночи — первая брачная ночь супругов и ночь их смерти. Между тем для того чтобы Отелло мог поверить, будто Дездемона осквернила супружеское ложе, необходимо большее время пребывания на Кипре, такое, в которое могла произойти измена. И герои трагедии постоянно ссылаются на этот длительный срок, хотя он и противоречит временному сцеплению сцен. Аналогичным образом строятся и другие пьесы Шекспира, в том числе и исторические хроники. В «Ричарде III», например, показанные здесь последовательно связанные между собой события охватывают срок менее двух недель (исследователи расходятся в точном определении числа дней в пределах от 8 до 12). В то же время в начале пьесы показан значительный период царствования Эдуарда IV, которое согласно истории продолжалось после убийства Кларенса (д. I, сц. 4) еще 5 лет (1478—1483), а затем все царствование Ричарда III (1483—1485). Последнее длилось достаточно долго, и злодеяния короля стали широко известны и вызвали восстания, о которых в пьесе сообщают Ричарду (д. IV, сц. 4), и т. д.

Было бы ошибкой видеть в «двойном времени» какое-то достоинство пьес Шекспира и его современников. Напротив, это недостаток, следствие неумения органически разрешить временное противоречие в драме. И одно из достижений классицизма состояло в преодолении этого недостатка, правда, ценою значительных потерь.

Пушкин, отказавшись от соблюдения единства времени, не стремился ввести дополнительные сюжетные связи между хронологически разъединенными сценами. В результате они получились обособленными, замкнутыми в себе. К тому же в большей части сцен трагедии отсутствует действие, развитие; в основном они содержат диалоги, в которых лишь сообщается о событиях, произошедших за сценой. Только немногие из них наполнены действием, борьбой (в их числе сцена XIII «Ночь. Сад. Фонтан» — напряженный словесный поединок Самозванца с Марией — и сцена VIII «Корчма на литовской границе», где, видимо, не случайно в образе Варлаама обнаруживается сходство с шекспировским Фальстафом). Все это не могло не сказаться на сценической занимательности «Бориса Годунова».

Между тем в пору работы над трагедией Пушкин много размышлял над проблемой «занимательности», которую считал «пер-

¹⁹ См.: *Buland M. The presentation of time in the Elizabethan drama.* New York, 1912; *Аникст А. Шекспир: Ремесло драматурга.* М., 1974. С. 99—107. См. также в нашей статье «Некоторые вопросы шекспиризма Пушкина» (в кн.: *Пушкин: Исслед. и материалы.* Л., 1974. Т. 7. С. 63—65).

вым законом драматического искусства» (XI, 39). Впоследствии он развил эту мысль: «Драма родилась на площади и составляла увеселение народное. Народ, как дети, требует *занимательности*, действия» (XI, 178; курсив мой. — Ю. Л.). «Занимательность» как основную пружину драмы Пушкин противопоставлял формально понимаемому «правдоподобию», на котором основывались классические «правила» (см.: XI, 177). Тем не менее в «Борисе Годунове» трудно обнаружить какие-либо элементы, введенные специально ради занимательности, для того чтобы увлечь зрителя, держать его в напряжении. Поэт, видимо, считал, что события «одной из самых драматических эпох новейшей истории» (XI, 140) театральны сами по себе и способны захватить внимание публики.

В своем стремлении к сценическому реализму Пушкин старался свести к минимуму условные драматические приемы. В известной мере он даже приписывал английскому драматургу собственную манеру, когда утверждал, что отказался от «сценических эффектов» («les effets théâtraux») «по примеру Шекспира» (XIV, 46). В действительности эффекты, точно рассчитанные на зрительское восприятие, составляют важный элемент шекспировской поэтики. Различие драматической структуры у Пушкина и Шекспира может быть легко выявлено при сопоставлении аналогичных сцен у обоих драматургов.

Возьмем для примера сцены предсмертного прощания с сыном Генриха IV, заглавного героя хроники Шекспира, и Бориса. Несомненно, что Шекспир подал Пушкину мысль ввести наставление умирающего монарха своему наследнику: в исторических источниках, которыми пользовался русский поэт, нет ничего похожего. Не станем полностью излагать обе сцены.²⁰ Остановимся лишь на одном частном моменте. В шекспировской хронике «Генрих IV» (ч. II, д. IV, сц. 5) умирающий король засыпает. Рядом с ним лежит корона. Входит последний принц Генрих; он замечает, что король уже не дышит. Безуспешно пытается он разбудить отца и решает, что тот умер. Со словами скорби он надевает корону, как тяжкий долг, доставшийся ему в наследство, и уходит. Но король пробуждается, оказывается, что он был в глубоком обмороке. Он зовет, являются сыновья, кроме Генриха, и придворные. Король замечает исчезновение корош, узнает, что ее унес принц, и решает, что сын с нетерпением ждет его смерти, чтобы завладеть престолом. Входит вызванный принц, и король гневно упрекает его. Но зритель знает, что упреки короля несправедливы, и с напряжением следит, как разворачивается диалог отца с сыном; его интересует, удастся ли принцу оправдаться, убедить отца в неосновательности подозрений. И только когда конфликт благополучно разрешился, напряжение спято, на фоне этой разрядки Шекспир дает наставление умирающего короля.

²⁰ Подробное их сопоставление см.: *Бонди С.* Драматургия Пушкина и русская драматургия XIX века // Пушкин — родоначальник новой русской литературы. М.: Л., 1941. С. 386—391.

Пушкин строит сцену (XX, «Москва. Царские палаты») иначе. Она начинается с разговора Бориса с Басмаповым, диалога, который ничем не предвещает близящейся катастрофы. Борис уходит, и затем неожиданно пачпается беспорядочная беготня бояр и служителей: «Царь умирает» (VII, 88). Впосят Бориса, он отсылает всех и остается с сыном. Следует монолог — прощальное наставление сыну. Драматического напряжения в этой сцене не создается: оно не успеваает возникнуть.

Нетрудно понять, что коллизия с короной у Шекспира целиком придумана, в жизни она мало вероятна. Но зато она эффективна, она дает возможность королю и принцу обмяться протрапными патетическими монологами, она заппаает внимание публики. У Пушкина последовательность событий в сцене смерти Бориса обусловлена тем, что так было в действительности, так зафиксировала их история,²¹ и вносить новый, свой порядок пост, стремившийся к сценическому реализму, считал неуместным.

Сообразя приемы шекспировской драматургии со своими идейно-художественными задачами, Пушкин не только игнорировал чисто сценические эффекты, но и другие элементы, чуждые его поэтике, такие, например, как титанизм героев, или условные с точки зрения сценического реализма саморазоблачительные монологи героев паедине с собой (монолог Бориса «Достиг я высшей власти» носит совсем иной характер: горестных раздумий, по не саморазоблачения), или фантастические образы (призраки в «Ричарде III», ведьмы в «Макбете»). В построении сцен Пушкин значительно эконопнее и лакопичнее Шекспира. Наконец, стилистика «Бориса Годунова» весьма далека от шекспировской с ее сложной метафорической образностью.

Необходимо также добавить, что, хотя, создавая свою «истинно романтическую» трагедию «по системе» Шекспира, Пушкин сознательно противопоставлял ее «узкой форме» трагедии Расина (см.: XI, 419), влияние классической драматургии ощутимо в «Борисе Годунове». Иначе и не могло быть. С детских лет театральные вкусы поэта воспитывались под впечатлениями французского театра. Его первый драматургический опыт — «Вадим» (1822) — был задуман как классическая трагедия. И когда, порывая с классическим театром, Пушкин обратился к Шекспиру, он все же не смог до конца преодолеть драматическую поэтику классицизма: отзвуки ее ощутимы в построении характера Бориса, во внутреннем конфликте, разрывающем его душу. Проявляется она и в разговорных сценах трагедии, где отсутствует внешнее действие, игровой момент, таких, например, как I, «Кремлевские палаты» (Шуй-

²¹ У Карамзина этот эпизод изложен так: «Борис 13 апреля, в час утра, судил и рядил с вельможами в Думе, принимал знатных иностранцев, обедал с ними в Золотой палате, и едва встав из-за стола, почувствовал дурноту: кровь хлынула у него из носу, ушей и рта; лилась рекою... Он терял память, но успел благословить сына на государство Российское, воспринять ангельский образ с именем Боголепа и чрез два часа испустил дух» (*Карамзин Н. М. История государства Российского. СПб., 1824. Т. 11. С. 179—180.*)

ский и Воротынский), или XV, «Царская дума», или XXI, «Ставка» (Басмапов и Григорий Пушкин) и др. В сущности, даже знаменитая сцена у фонтана укладывается в рамки классической поэтики, ибо единоборство Самозванца и Марины носит исключительно словесный характер.

Создавая «Бориса Годунова», Пушкин ставил перед собой задачу реформировать русскую драматургию. «Успех или неудача моей трагедии будет иметь влияние на преобразование драматической нашей системы» (XI, 383), — утверждал он, а затем по-новому формулировал ту же мысль: «...неуспех драммы моей огорчил бы меня, ибо я твердо уверен, что нашему театру приличны народные законы драммы Шекспировой...» и что всякий неудачный опыт может замедлить преобразование нашей сцены» (XI, 141). Он понимал, что никакая реформа драматургии неосуществима без решительного изменения состава зрителей, взаимосвязей между драматургом и публикой. По примеру шекспировского театра он мечтал о таких отношениях, когда «творец трагедии народной» тесно связан с публикой и в то же время «был образованнее своих зрителей...» давал им свои свободные произведения с уверенностью своей возвышенности и признанием публики, беспрекословно чувствуемым» (XI, 178). Этого не было во французском придворном театре, по образцу которого формировался русский императорский театр. Поэтому, указывая Пушкин, для того чтобы народная трагедия «могла расставить свои подмостки, надобно было бы переменить и искровергнуть обычаи, нравы и понятия целых столетий» (XI, 180). Но его мечта о преобразовании отечественной сцены в духе шекспировского театра так и осталась утопией, тем более что над трагедией, где говорилось о преступлениях царей и выводились на сцену в комическом виде патриарх и монахи, долгое время тяготел цензурный запрет. А когда наконец запрет был снят (в 1866 г.), трагедия уже утратила актуальность, и это также пагубно сказалось на ее театральной судьбе.

Связь «Бориса Годунова» с Шекспиром была замечена современниками Пушкина, хотя истинное ее значение не было тогда понято. Мысль об английском драматурге, с которым связывалось всякое отступление от классических правил, возникла уже у слушателей трагедии во время чтений ее осенью 1826 г. в Москве. А. Я. Булгаков, московский чиновник, сообщал 5 октября своему брату, что Пушкин «читал у Вяземского свою трагедию Борис Годунов, которая объемлет всю его жизнь; он шагает по-шекспировски, не соблюдая никакого единства и позволяя себе все».²²

После опубликования в «Северных цветах на 1828 год» сцены «Граница литовская» Ф. В. Булгарин в восторженной рецензии писал: «Какое познание характеров, сердца человеческого, местных обстоятельств. Тени Шекспира, Шиллера, возрадуйтесь!».²³

²² Рус. арх. 1901. Кн. 2. С. 405.

²³ Сев. пчела. 1828. 10 янв. № 4. С. 3.

Когда трагедия была напечатана полностью в 1831 г., имя Шекспира неоднократно упоминалось в отзывах, причем отношения «Бориса Годунова» с шекспировской драматургией определялись и расценивались различно в зависимости от позиции критика. Например, придерживавшийся в то время классической ориентации известный актер В. А. Каратыгин писал П. А. Катенину 5 марта 1831 г.: «Недавно вышел в свет Борис Годунов Пушкина; какого рода это сочинение — предоставляется судить каждому<...> по-моему, это галиматья в шекспировском роде».²⁴ С другой стороны, исповедовавший противоположные взгляды романтик Кюхельбекер тоже видел недостаток трагедии в том, что она «слишком отзывается подражанием Шекспиру», ибо считал, что самый акт подражания делает произведение холодным, рассудочным, чуждым «того самозабвения, без которого нет истинной поэзии» (Дн, 361; запись от 16 апреля 1835 г.).

С реакционных позиций воинствующего классицизма была написана анонимная брошюра «О Борисе Годунове, сочинении Александра Пушкина. Разговор помещика, проезжающего из Москвы через уездный городок, и вольнопрактикующего в оном учителя российской словесности». Автор этой, по словам Беллинского, «школярной болтовни» (I, 19), уличавший к тому же Пушкина в политической неблагонадежности, стремился доказать, что «Борис Годунов» не может быть отнесен ни к какому литературному роду. «Это, сударь, — заставлял он говорить своего героя, — настоящие *Китайские тени*. Действие перескакивает из Москвы в Польшу, из Польши в Москву, из келы в корчму <...>. Есть нечто подобное в драматических произведениях Шекспира, да все-таки посовестнее. К тому же Шекспир писал тогда еще, когда одноземцы его и понятия не имели об изящном вкусе».²⁵ Брошюра отражала взгляды староверов, не принимавших ни Шекспира, ни Пушкина. Отповедь подобным «литературным *хавроньям*» появилась в «С.-Петербургском вестнике», где рецензент отмечал, между прочим, что в трагедии Пушкина есть «сцены, от коих верно бы не отказался и Шекспир»: «в корчме на литовской границе, в замке *воеводы Мнишка и на площади перед собором московским*».²⁶

Попытку определить характер связи Пушкина с Шекспиром сделал Н. А. Полевой в обширной статье, посвященной «Борису Годунову». Ниже мы разберем его взгляд на Шекспира, отразившийся в этой статье. Здесь отметим лишь, что критик, ставя вопрос о том, какой тип драмы избрал для себя поэт, приходит к заключению, «что Пушкин решился создать *драму северную, историческую*; что образцом его была *Шекспирова историческая драма*», но при этом русский поэт понял ее «несправедливо», ибо романтическая драма шекспировского типа «основывается на строгом единстве действия», благодаря чему «она составляет из целой

²⁴ Рус. арх. 1871. № 6. Стб. 0243.

²⁵ О Борисе Годунове, сочинении Александра Пушкина. . . М., 1831. С. 4—5.

²⁶ С.-Петербургский вестн. 1831. Т. 1, № 2. С. 62—63.

жизни и из толпы действительной нечто *единое целое*». Полевой требовал, чтобы Пушкин представил «ужасную борьбу Человека с Судьбою», и в качестве примера приводил «Ричарда III», полагая тем самым продемонстрировать, «что и как извлекает из чего-нибудь подобного великий драматический гений», и показать, «что „Борис Годунов“ не выдерживает суда критики, рассматриваемый как драматическое создание». Пушкину, утверждал Полевой, удалось «панцизовать только *исторических сцен*».²⁷

В значительной мере сходного мнения придерживался и А. А. Бестужев, который еще в 1831 г. писал Полевому, что, «избавленный *Позами, Теллями и Ричардами III*» (т. е. драматургией Шиллера и Шекспира), он не находит в трагедии Пушкина «ничего, кроме прекрасных отдельных картин, по без связи, без последствия».²⁸

Сцепичность «Бориса Годунова» сравнительно с пьесами Шекспира отрицал и Н. И. Надеждин. «Шекспировы *хроники*, — указывал он, — писаны были для театра и посему более или менее подчинены условиям сцепки. Но *Годунов* совершенно чужд подобных претензий <...>. Это — ряд *исторических сцен*... эпизод *истории в лицах!*».²⁹ Генеалогию «Бориса Годунова» Надеждин вел от романов Вальтера Скотта и вдохновленных ими исторических сцен французских романиков типа хроник Л. Вите «Лига» (1826—1829). Он судил по времени опубликования трагедии Пушкина и не подозревал, что, создавая ее в 1825 г., русский поэт не мог знать произведший Вите. Но он правильно отметил сходство «Бориса Годунова» с так называемой французской «свободной исторической трагедией», создатели которой, преодолевая традиции классического театра, также обращались за помощью к Шекспиру. Своей трагедией Пушкин в сущности предварил их художественные открытия, связанные с воплощением истории в драматическую форму.

Против стремления толковать Пушкина через Шекспира, игнорируя его самостоятельность и новаторство, выступил близкий русскому поэту критик И. В. Киреевский. В «Обзрении русской словесности за 1831 год», напечатанном в его подолговечном журнале «Европеец», Киреевский указывал, что «привычка смотреть на русскую литературу сквозь чужие очки иностранных систем» мешает правильно оценить отечественные произведения. К числу подобных критиков он относил и тех, кто «в честь Шлегеля требует от Пушкина сходства с Шекспиром и упрекает за все, чем поэт наш отличается от английского трагика, и восхищается только тем, что находит между обоими общего». «... Если бы вместо *фактических* последствий цареубийства, — замечал Киреевский, — Пушкин развил нам более его *психологическое* влияние на Бориса, как Шекс-

²⁷ Моск. телеграф. 1833. Ч. 49. № 2. С. 292, 312, 316, 321—322.

²⁸ Рус. вестн. 1861. Т. 32, № 3. С. 304.

²⁹ *Надоумко Н.* Борис Годунов, сочинение А. Пушкина: Беседа старых знакомцев // Телескоп. 1831. Ч. 1. № 4. С. 557.

пир в „Макбете“; если бы вместо русского монаха, который в темной келье произносит над Годуновым приговор судьбы и потомства, поэт представил нам шекспировских ведьм <...> тогда, конечно, он был бы скорее понят и принят с большим восторгом». Не отрицая связи Пушкина с Шекспиром, Киреевский, однако, призывал читателей смотреть на «Бориса Годунова» «глазами, не предубежденными системою», чтобы оценить по достоинству своеобразие трагедии.³⁰ Он понимал, что Пушкин двигался к реализму, отдаляясь от общепринятой к тому времени романтической интерпретации английского драматурга.

Хотя «Борис Годунов» и не сыграл той реформаторской роли в развитии русского театра, на которую рассчитывал Пушкин, тем не менее в истории русского шекспиризма трагедия занимает важнейшее место. Пушкин дал то преломление шекспировской поэтики, которое было в значительной мере усвоено последующей русской драматургией. Не случайно после опубликования «Бориса Годунова» с классической трагедией на русской почве было покончено. «Истина страстей и правдоподобие чувствований в предполагаемых обстоятельствах», т. е. пушкинская интерпретация Шекспира, стали основным законом развития русской драматургии в XIX в. Наибольшее значение имел «Борис Годунов» для отечественной исторической драматургии, которая во многом усваивала шекспировские элементы в преломлении пушкинской трагедии.

Особо следует отметить влияние разработанного Пушкиным драматургом пятистопного белого ямба на русские переводы Шекспира. Начиная с 1830-х гг. в речах шекспировских героев на русском языке слышны отзвуки «Бориса Годунова» и «маленьких трагедий».

«Граф Нулин»

«Борис Годунов», как известно, — не единственное произведение Пушкина, созданное под влиянием Шекспира. Через месяц после окончания трагедии, в середине декабря 1825 г., Пушкин написал «Графа Нулина». Впоследствии он набросал заметку, сохранившуюся среди его рукописей, в которой объяснил происхождение своей поэмы:

«В конце 1825 года находился я в деревне. Перечитывая Лукрецию, довольно слабую поэму Шекспира, я подумал: что, если б Лукреция пришла в голову мысль дать пощечину Тарквинию? быть может, это охладило б его предприимчивость и он со стыдом принужден был отступить? — Лукреция б не зарезалась, Публикола не взбесился бы, Брут не изгнал бы царей, и мир и история мира были бы не те.

Итак, республикою, консулами, диктаторами, Катонами, Кесарем мы обязаны соблазнительному происшествию, подобному тому,

³⁰ Киреевский И. В. Полн. собр. соч. М., 1861. Т. 1. С. 90—92.

которое случилось недавно в моем соседстве, в Новоржевском уезде.

Мысль пародировать историю и Шекспира мне представилась, я не мог воспротивиться двойному искушению и в два утра написал эту повесть» (XI, 188).

Нетрудно понять, почему Пушкин считал «Лукрецию» («The gare of Lucresse», 1594) «довольно слабой поэмой». Поэтические произведения Шекспира, в отличие от драматических, принадлежали к книжной поэзии Возрождения, рассчитанной на сравнительно узкий круг ценителей. Пространная поэма (около 2000 строк) с условными героями, чрезвычайно бедная действием, наполнена длиннейшими риторическими медитациями, варьирующими на все лады ту или иную тему, замысловатыми метафорами, символами и эмблемами, мифологическими и иными аллюзиями. Все это было глубоко чуждо художественным исканиям Пушкина середины 1820-х гг. К тому же, читая поэму во французском прозаическом переводе, он не мог оценить достоинства шекспировского стиха.

В первой половине XIX в. слово «пародия» в русском языке имело в основном значение перелицовки, травести. Таким травести шекспировской поэмы и должен был явиться «Граф Нулин», названный первоначально «Новый Тарквиний», т. е. как бы «Лукреция наизнанку». Однако сопоставление двух поэм позволяет обнаружить весьма малое число параллелей. Так, Лукреция Шекспира, прощаясь с Тарквинием, подает ему руку, и потом он, вспоминая это пожатие, толкует его как намек (см. строфы XXXVII, XXXVIII). И о Нулине говорится:

Он помнит: точно, точно так!
Она ему рукой небрежной
Пожала руку...

(V, 9—10)

В описании ночного шествия обоих героев имеется несколько совпадений: Тарквиний, встав, перебрасывает через плечо плащ (строфа XXV), Нулин накидывает халат; их продвижение сопровождается скрипом половиц; у Шекспира каждая дверь с неохотой уступает путь Тарквинию (строфа XLV), и у Пушкина «дверь тихо, тихо уступает» Нулину (V, 10). Наконец, оба героя сравниваются с котом, кидающимся на мышь (строфа LXXX — V, 10). Возможно, однако, что не все эти соответствия — результат прямой зависимости: часть из них обусловлена общностью ситуации.

Но связь пушкинской и шекспировской поэм этими скудными параллелями не ограничивается. Рассуждения о роли случайности в приведенной выше заметке имеют отношение не только к общему сюжету «Лукреции», но и к развиваемым в поэме идеям. Обещанная Лукреция в длинной lamentации, в которой варьируется тема повсеместного зла, объявляет виновником всех бед Случай (Opportunity — у Шекспира, Occasion — во французском переводе). Случай всемогущ и вечен, он проникает всюду и несет с собой зло, преступление, горе. Он разрушает жизнь людей и целых обществ (см. строфы CXXVI—CXXXII). Еще более существен

последующий ход рассуждений Лукреции: она жалуется на извращенное время, которое творит столько зла и не может вернуться назад, чтобы это зло исправить. Сделай оно хоть минутный шаг вспять, это помогло бы множеству людей. «О, зловещая почва, если бы ты отступила на один час, я смогла бы предотвратить эту бурю и избежать гибели!» (см. строфы СXXXIII—СXXXVIII).

Такое развитие мысли логично: коль скоро случай определяет людские судьбы и ход истории, то вся беда состоит в необратимости времени, ибо если бы можно было вернуть его и отратить случай, зло сменилось бы добром. Эта наивная философия истории и вызвала пародийный замысел Пушкина. Он словно обращал историю вспять и давал возможность новым Тарквинию и Лукреции «переиграть» события.

Пушкин так живо реагировал на идеи, развиваемые в шекспировской поэме, потому, что они попали на подготовленную почву. Среди зачеркнутых выражений в заметке о «Графе Нулине» имеется фраза: «... я внутренне повторил пошлое замечание о мелких причинах великих [происшествий?>]» (XI, 431). Оценка такого взгляда как пошлости сделана с позиций, на которых Пушкин стоял во время написания заметки. В пору создания «Графа Нулина» он, видимо, так еще не считал, во всяком случае не был уверен в этом (там же мы находим: «... я подумал о том, как могут мелкие причины произвести великие» — XI, 431). Именно в 1825 г. в связи с работой над «Борисом Годуновым» Пушкин много раздумывает над проблемами истории, исторической причинностью, ролью случайности и закономерности в историческом процессе; при этом он обращается к изучению римской истории. Вполне вероятно, что эти занятия и побудили его перечитать «Лукрецию», чтобы выяснить, как Шекспир толкует легенду, хорошо известную Пушкину по античным источникам; возможно, по Овидию («Фасты», кн. 1) и, несомненно, по сочинениям историков — Тита Ливия и Плутарха.

Но поэма Шекспира и римская история дали лишь первичный стимул к написанию «Графа Нулина». В процессе работы бытовая стихия избранного сюжета, реалистическая картина провинциальной помещичьей жизни приобрели самодовлеющее значение. Поэма Пушкина получила внутреннюю связь с «Евгением Онегиным», а ее второй, пародийный план сошел на нет. И поэтому, хотя в ней остались две прямые реминисценции («К Лукреции Тарквиний новый Отправился на всё готовый», «Она Тарквинию с размаха Дает пощечину» — V, 10—11), Пушкин снял трагестийное заглавие «Новый Тарквиний». «Тем самым устранялась заранее данная непосредственная проекция всего пушкинского произведения на „Лукрецию“ Шекспира <...>. Ведь она тисками пародийного параллелизма сжимала бы реальную бытовую обстановку действия, стесняла бы „правдоподобное“ развитие характеров и причудливо изменяло движение авторского образа».³¹

³¹ Виноградов В. Стиль Пушкина. М., 1941. С. 453.

Показательно, что никто из современников не уловил связи «Графа Нулина» с Шекспиром, и она оставалась скрытой, пока П. В. Анненков не опубликовал в 1855 г. пушкинскую заметку о поэме.³²

Между «Борисом Годуновым» и «Анджело»

Поэма «Граф Нулин» находится как бы на периферии шекспиризма Пушкина: в восприятии его времени Шекспир-поэт был обособлен от Шекспира-драматурга. Но интерес к драматическому творчеству Шекспира не прекращается у Пушкина с созданием «Бориса Годунова». Отражение этого интереса в статьях 1829—1830 гг. о драме мы уже отмечали выше. В конце 1829 г. в альманахе «Северные цветы на 1830 год» была опубликована заметка Пушкина, сопровождавшая «Сцену из трагедии Шекспира „Ромео и Юлия“» (д. III, сц. 1: перевод П. А. Плетнева). Заметка осталась единственным сколько-нибудь развернутым критическим суждением его о Шекспире, опубликованным прижизненно:

«Многие из трагедий, приписываемых Шекспиру, ему не принадлежат, а только им поправлены. Трагедия *Ромео и Джульетта* хотя слогом своим и совершенно отделяется от известных его приемов, но она так явно входит в его драматическую систему и носит на себе так много следов вольной и широкой³³ его кисти, что ее должно почесть сочинением Шекспира. В ней отразилась Италия, современная поэту, с ее климатом, страстями, праздниками, негой, сонетами, с ее роскошным языком, исполненным блеска и *sonetti*.³⁴ Так понял Шекспир драматическую местность. После *Джульетты*, после *Ромео*, сих двух очаровательных созданий Шекспировской грации, Меркутио, образец молодого кавалера того времени, изысканный, привязчивый, благородный Меркутио есть замечательнейшее лицо изо всей трагедии. Поэт избрал его в представителе итальянцев, бывших модным народом Европы, французами XVI века» (XI, 83).

В заметке отразилось свойственное Пушкину в это время пристальное внимание к проблеме воссоздания местного колорита (*couleur locale*) в драматургии. Выше мы уже писали, что он не считал необходимым «строгое соблюдение костюма, красок, времени и места» и ссылаясь при этом на Шекспира. Тем больший

³² См.: *Пушкин. Соч.* / Изд. П. В. Анненкова. СПб., 1855. Т. 1. Материалы для биографии А. С. Пушкина. С. 167.

³³ Эти эпитеты Пушкин, видимо, считал наиболее отвечающими поэтической манере драматурга; ср. в набросках предисловия к «Борису Годунову»: «Шекспиру я подражал в его *вольном и широком* изображении характеров...» (XI, 140; курсив мой. — Ю. Л.).

³⁴ О. М. Сомов в своем трактате «О романтической поэзии» уже высказывал сходную мысль: «Под пламенным небом Италии и на цветущих ее равнинах мы видим у него (Шекспира. — Ю. Л.) итальянцев с живым их воображением и пылкими страстями, видим их так, как они были в изображаемую поэтом эпоху: с их образом жизни, привычками и поверьями» (Литературно-критические работы декабристов. М., 1978. С. 244).

интерес представляла для Пушкина трагедия, где Шекспир, как он считал, сумел верно передать чуждую для него «драматическую местность». Эту верность Пушкин ищет не во внешних аксессуарах, не в принадлежностях материального быта, которые у Шекспира и не могли быть истинными, а в атмосфере жизни, правах эпохи, историко-культурной среде.

Заметка о «Ромео и Джульете» несомненно была связана с творческими исканиями Пушкина в пору работы над «маленькими трагедиями», которые он завершил в Болдинскую осень 1830 г. В них он стремился воссоздать национальный и исторический колорит Испании эпохи Возрождения («Каменный гость»), Франции конца средневековья («Скупой рыцарь»), Англии середины XVII в. («Пир во время чумы») и сделал это с таким искусством, с такой способностью перевоплощения, что, по словам Достоевского, в «Пире» «слышен гений Англии», а в «Каменном госте», «если бы не было подписи Пушкина, вы бы никогда не узнали, что это написал не испанец» (XXVI, 146).

В целом путь Пушкина-драматурга от «Бориса Годунова» к «маленьким трагедиям» представлял собою отход от внешних особенностей драматической системы Шекспира с охватом множества лиц и событий, разветвленным действием и стилистической многоплановостью. Концентрация конфликта в минимальном числе сцен, ограичение времени и пространства, строгая лаконичность действия — все это противостояло «вольной и широкой» драматической системе Шекспира, сближало «маленькие трагедии» с классическим театром.

Знакомство Пушкина в 1829—1830 гг. с «Драматическими сценами» (1819) Барри Корнуолла (псевдоним Брайана Уоллера Проктера, 1787—1874), краткими драматическими этюдами, разрабатывающими лаконичные новеллистические сюжеты, лишь способствовало окончательному оформлению драматургических замыслов, которые сложились значительно раньше, около 1826 г. Но Корнуолл, испытавший влияние драматургии английского Возрождения, вновь обращал мысль Пушкина к Шекспиру.

С высказанным в 1830 г. требованием: «Истина страстей, правдоподобие чувствований в предполагаемых обстоятельствах» — перекликается знаменитая заметка в «Table-talk» о характерах Шекспира: «Лица, созданные Шекспиром, не суть, как у Мольера, типы такой-то страсти, такого-то порока; по существу живые, исполненные многих страстей, многих пороков; обстоятельства развивают перед зрителем их разнообразные и многосторонние характеры. У Мольера Скупой скуп — и только; у Шекспира Шейлок скуп, сметлив, мстителен, чадолюбив, остроумен» и т. д. (XII, 159—160). То же внимание к психологической сложности героев Шекспира обнаруживается и в другой заметке Пушкина: «Отелло от природы не ревнив — напротив: он доверчив. Вольтер это понял и, развивая в своем подражании создание Шекспира, вложил в уста своего Орозмана следующий стих: „Je ne suis point jaloux... Si je l'étais jamais!...“» (XII, 157).

Конечно, синкретическую многоплановость шекспировских героев Пушкин толковал по-своему, применительно к собственным опытам воссоздания внутренней жизни человека, и заметки эти становятся как бы автокомментарием к «маленьким трагедиям». Именно так создан образ Скупого рыцаря, в котором догматические понятия о рыцарской чести противоречиво переплетены с ростовщической скупостью и жадностью и та или иная сторона его характера раскрывается в зависимости от обстоятельств. Подобная сложность отличает и Дон Гуана.

Есть в «маленьких трагедиях» и более непосредственные отзвуки Шекспира. Несомненно, что Шейлок, привлекавший внимание Пушкина, послужил одним из прообразов ростовщика Соломона в «Скупом рыцаре», который и отвратительно скуп, и не лишен остроумия, и исполнен житейской мудрости гонимого племени.

Давно уже указывалось на параллелизм сцен обольщения Доны Анны Дон Гуаном и леди Анны Глостером («Ричард III», д. I, сц. 2).³⁵ Но, следуя в известной мере Шекспиру, Пушкин видоизменил ситуацию, усилил ее психологическую достоверность. Сцена в «Ричарде III», весьма эффектная драматически, лишена психологического правдоподобия. С этой точки зрения ею возмущался впоследствии А. К. Толстой (см. ниже). Даже Кюхельбекер с его культом Шекспира признавал ее «неестественной» и считал, что она выиграла бы, если бы заключительная часть ее была перенесена за кулисы.³⁶ У Пушкина обольщение происходит постепенно, в двух сценах, причем Дон Гуан открывает свое истинное имя лишь в конце, когда Дона Анна уже, в сущности, покорена им. С другой стороны, Ричард-обольститель на протяжении всей сцены остается злодеем и лицемером, осуществляющим своекорыстные цели; его воздействие на леди Анну односторонне. Дон Гуан, обольщая Дону Анну, влюбляется сам: действие героев друг на друга взаимно.

Следы влияния шекспировского стиля обнаруживаются в «Скупом рыцаре», в частности в монологе Барона (сц. 2), где он рассуждает об угрызениях совести:

...совесть,
Когтистый зверь, скребущий сердце, совесть,
Незванный гость, докучный собеседник,
Займодавец грубый, эта ведьма,
От коей меркнет месяц и могилы
Смуцаются и мертвых высылают? ..
(VII, 113)

Отрывок этот резко отличается от обычной стилистической манеры Пушкина с его четкими лакошичными метафорами, создаю-

³⁵ Первым на это указал еще С. П. Шевырев (см.: Москвитянин. 1841. Ч. 5, № 9. С. 246).

³⁶ См.: Кюхельбекер В. К. Рассуждение о восьми исторических драмах Шекспира, и в особенности о Ричарде III // Международные связи русской литературы. М.; Л., 1963. С. 311.

щами ясный и точный образ.³⁷ Еще Тургенев обратил на это внимание и писал П. В. Анненкову 2 февраля 1853 г.: «Несколько стихов в монологе Скупца носят слишком резкий отпечаток нерусского происхождения — от них встает переводом». И далее, процитировав приведенное место, восклицал: «Чистая английская, шекспировская манера!» (II, II, 120—121).

«Скупой рыцарь», как известно, выдавался Пушкиным за переведенные с английского «Сцены из Чепстоновой трагикомедии „The Covetous Knight“», и Тургенев даже просил одного из своих английских корреспондентов отыскать оригинал. Однако поиски оказались безуспешными: ссылка Пушкина на Чепстона была мистификацией. Правда, в XVIII в. в Англии существовал пост-сентименталист Вильям Шепстон (Shenstone, 1714—1763), которого в России иногда именовали Чепстоном и даже Сенстоном, по в его наследии нет ни трагикомедии «The Covetous Knight», ни чего-либо подобного.

Тем не менее Тургенев чутко уловил связь пушкинских метафор с художественной системой Шекспира, где сложный метафоризм составляет само существо поэтики. В дальнейшем пушкинист Н. О. Лернер установил, что подобный образ могилы, высылающей мертвецов, встречается у Шекспира неоднократно: в «Макбете» («Если склепы и наши могилы высылают назад тех, кого мы похоронили, то наши памятники должны быть утробами коршунов» — III, 4, 71—73), в «Буре», в «Гамлете», в «Короле Генрихе IV».³⁸ Однако близость к Шекспиру выражается здесь не столько в этом отдельно взятом образе, сколько в самом приеме последовательного нагнетения метафор, когда совесть уподобляется поочередно зверю, гостю, заимодавцу, ведьме. Подобное нагнетение содержится, например, в знаменитом монологе Макбета:

Жизнь — ускользящая тень, фгляр,
Который час кривляется на сцене
И павсегда смолкает; это — повесть,
Рассказанная дураком, где много
И шума и страстей, но смысла нет.

(V, 5, 24—28; перевод М. Л. Лозинского)

В приведенном отрывке в метафоре «жизнь — фгляр» («a rooф playeг») проявляется и другая характерная особенность шекспировского метафоризма — олицетворение, представляющее отвлеченные понятия в виде живых существ. Генетически это восходило

³⁷ Ср. хотя бы рассуждения о совести Бориса Годунова:

Так, здравая, она восторжествует
Над злобою, над темной клеветою.
Но если в ней единое пятно,
Единое, случайно завелось,
Тогда — беда!

(VII, 26—27)

³⁸ См.: Лернер Н. О. Рассказы о Пушкине. Л., 1929. С. 218—220.

к средневековому театру, к моралисте, где действовали олицетворенные символы страстей, добродетелей и пороков, борющихся за душу человека. В речах шекспировских героев постоянно встречаются олицетворения радости, горя, удачи, роскоши, пужды, ярости, ревности и т. д. Нечто похожее мы находим и у Пушкина в том же монологе Барона:

Я свистну, и ко мне послушно, робко
Вползет окровавленное Злодейство,
И руку будет мне лизать, и в очи
Смотреть, в них знак моей читая воли.

(VII, 111)

Это не просто метонимия: замена «злодея» «злодейством» (отвлеченное вместо конкретного), а именно олицетворение свойства: оно и ведет себя даже не как человек, а как собака. И у Шекспира можно обнаружить «окровавленное злодейство» («bloody villainy»: «Король Джон», IV, 2, 225) и многочисленные олицетворения злодейства, как например: «Злодейство насмеялось пад любовью» («Отелло», V, 2, 149), и даже «ползущее» олицетворение, вроде: «Позор и нищета вползли во дворец нашего короля» («Король Генрих VI», ч. 2, IV, 1, 101—102) и т. д.

Наконец, в «Скупом рыцаре», чаще, чем в других «маленьких трагедиях», встречаются развернутые сравнения. «Рыцарское слово» Альберта уподобляется «талисману», отпирающему все замки, и «ключу от брошенной шкатулки в море» (VII, 105); Барон, охраняющий свои сокровища, сравнивается с «псом цепным», который

В нетопленной конуре
Живет, пьет воду, ест сухие корки,
Всю ночь не спит, всё бегаёт да лает.

(VII, 106)

Деньги уподобляются «слугам проворным» и «друзьям надежным» (VII, 106). Наконец, развернутым сравнением начинается и цитированный монолог Барона в сцене 2 («Как молодой повеса ждет свиданья...» — VII, 110).

Такая усложненная образность, приближение «Скупого рыцаря» к стилю шекспировской драматургии, видимо, имели для Пушкина особый смысл. Хотя действие происходит в средневековой Франции и пьеса была оригинальным творением Пушкина, он, выдавая ее за перевод с английского, стремился и стилизовать ее в английской манере, образцом которой, естественно, считал Шекспира.

«Анджело»

Вскоре Пушкин обратился к «творцу Макбета» непосредственно. В 1833 г. он принялся за перевод «Меры за меру» и перевел 27 строк первой сцены (I, 1, 3—29), уместив их в 22 русских стиха (см.: III, 324). Как свидетельствовал его друг П. В. Нащокин, Пушкин оставил перевод этой пьесы, «не надеясь, чтобы наши ак-

теры, которыми он не был вообще доволен, умели разыграть ее.³⁹ Такое объяснение мало убедительно. Состоявшие русской сцены не мешало Пушкину обращаться к драматической форме и в 1830-е годы («Русалка», «Сцены из рыцарских времен»). Скорее можно предположить, что русский поэт, привлеченный содержанием драмы Шекспира, нашел, что она плохо построена: сцены недостаточно связаны, сюжет излишне запутан, развитие действия прерывается побочными эпизодами и т. д. С этой стороны драма еще с XVIII в. постоянно подвергалась осуждению критиков. Пушкина могла также оттолкнуть и циническая грубость уличных и тюремных сцен. И в дальнейшем, опираясь на шекспировскую пьесу, он создал самостоятельную стихотворную повеллу «Анджело», придав ей отсутствующие в источнике стройность, четкость и логическую ясность.

Однако «Анджело» не получил признания у современников, а суровый приговор В. Г. Белинского, считавшего, что в поэме «много искусства, но искусства чисто технического, без вдохновения, без жизни» (VII, 553), долгое время определял суждение о ней критики. Между тем Пушкин говорил Нащокину: «Наши критики не обратили внимания на эту пьесу и думают, что это одно из слабых моих сочинений, тогда как ничего лучше я не написал».⁴⁰ Оценили поэму и друзья поэта. Кюхельбекер отметил в дневнике, что «Анджело», наряду с «Домиком в Коломне», принадлежит «зрелости таланта Пушкина» (Дц, 414; запись от 19 мая 1843 г.). Плетнев в 1849 г. писал Жуковскому: «Что за оригинальность идей, что за свежесть выражений, что за неотразимые истины, что за свобода в положениях в каждой части „Анджело“!» (III, 619).⁴¹

Начиная с П. В. Ашпенкова, который считал, что, создавая «Анджело», Пушкин «хотел <...> видеть, как одна из самых живых драм нового искусства отразится в повествовании»,⁴² исследователи нередко склонялись к мнению, что поэт в данном случае преследовал главным образом художественные цели, и, рассматривая отношение поэмы Пушкина к драме Шекспира, выясняли способы, посредством которых драматическая форма преобразовывалась в эпическую.

Однако Пушкину были известны повествовательные произведения, связанные с «Мерой за меру». Это, во-первых, новелла итальянского писателя XVI в. Джиральди Чинтио, к которой восходит сюжет шекспировской драмы.⁴³ У Чинтио всего четыре персонажа

³⁹ А. С. Пушкин в воспоминаниях современников. Т. 2. С. 195.

⁴⁰ Там же.

⁴¹ М. Горький говорил: «Да, я согласен с Пушкиным: „Анджело“ — лучшее его творение» (*Школа И. Семь лет с Горьким*. М., 1964. С. 95).

⁴² *Ашпенков П. В. Материалы для биографии А. С. Пушкина*. М., 1984. С. 349.

⁴³ Краткое изложение новеллы содержится в предисловии к французскому переводу «Меры за меру» в издании Летуэрнера — Гизо, которое было у Пушкина (*Oeuvres complètes de Shakspeare*. Т. 8. P. 151—152). Кроме того, в его библиотеке находился труд Карла Зимрока «Источники Шекспира» (*Sim-*

(что соответствует основным героям пушкинской поэмы): император Максимилиан (у Пушкина — Дук), Джуристе (Анджело), Эпития (Изабела) и ее брат Вьео (Клавдио), и действие развивается примерно так же, как в «Анджело», если не считать финала (император заставляет Джуристе, который обесчестил Эпитию и казнил ее брата, жениться на ней, а затем приговаривает его к смерти, но Эпития вымаливает своему мужу прощение). Знакомство с итальянской новеллой, возможно, побудило Пушкина развернуть события своей поэмы в Италии и придать всему повествованию итальянский колорит, хотя у Чинтио действие происходит в Инсбруке (у Шекспира — в Вене).

Существует еще другое, более определенное промежуточное звено между «Мерой за меру» и «Анджело»: пересказ драмы в книге Чарльза Лэма «Рассказы из Шекспира».⁴⁴ В сущности, Лэм, отбросив второстепенные эпизоды, сделал то самое извлечение из «Меры за меру», которого довольно близко придерживался Пушкин. В пересказе Лэма фигурируют те же персонажи, что и в пушкинской поэме (если не считать эпизодических появлений Эскала, отсутствующего в «Анджело»), и их действия в основном совпадают. Это относится не только к главным героям. Участие Луцио, например, в рассказе Лэма, как и в поэме, ограничивается свиданием с Клавдио, разговором с Изабелой в монастыре и присутствием при первом разговоре Изабелы с Анджело, после чего он исчезает, тогда как у Шекспира он участвует в событиях вплоть до заключительной сцены. Вслед за Лэмом Пушкин делает Мариану не невестой, а женой Анджело (тем самым ночное свидание не причиняло ей бесчестия; однако превращение девушки в замужнюю женщину вносит некоторую несообразность в повествование) и т. д. Конечно, и с Лэмом Пушкин обращался так же свободно, как и с Шекспиром, т. е. брал от каждого то, что ему гудилось, отбрасывал лишнее, добавлял необходимое. Но наличие известного Пушкину повествовательного произведения на шекспировский сюжет позволяет отказаться от предположения, будто основной его задачей было преобразование драмы в эпос.

Опора на Лэма, в изложении которого Шекспир превращался как бы в сказочника, была закономерна. Поэма Пушкина сама представляет собою нечто среднее между стихотворной новеллой, притчей и сказкой (недаром Пушкин одновременно работает над сказками). Уже первые строки настраивают на сказочный лад:

В одном из городов Италии счастливой
Когда-то властвовал предобрый, старый Дук,
Народа своего отец чадолюбивый...

(V. 107)

rock K Die Quellen des Shakespeare in Novellen, Märchen und Sagen. Berlin, 1831; см.: *Алексеев М. П.* Пушкин: Сравнит.-ист. исслед. С. 266), где новелла приведена полностью в немецком переводе.

⁴⁴ Экземпляр одного из изданий этой книги сохранился в библиотеке Пушкина: *Lamb Ch. Tales from Shakespeare / Designed for the use of young persons.* 5th ed. London, 1831 (см.: *Модзалевский В. Л.* Библиотека Пушкина // *Пушкин и его современники.* Вып. 9—10. СПб., 1910. С. 267. № 1068).

Если эпитет «предобрый» (не вполне отвечающий характеристике герцога Винченцо в «Мере за меру») соответствует «мягкому и кроткому нраву» («mild and gentle temper»), которым наделил правителя Лэм, то «старый» введено Пушкиным вопреки Шекспиру и Лэму, у которых Винченцо достаточно молод, чтобы предложить в финале руку и сердце Изабеле. Но сказочный король, отец своих подданных, обычно бывает старым. Сказочные ассоциации вызывает и сравнение Дука с «халифом» Гарупом Аль-Рашидом (V, 125). Тому же впечатлению способствует и плавное течение поэтического рассказа, сменившего бурное, хаотичное развитие действия драмы Шекспира. Наконец, в поэме нет той мрачной атмосферы всеобщего порока и разврата, которая господствует в «Мере за меру».

Свою поэму Пушкин назвал «Анджело», по имени героя, потому что в нем сосредоточена вся проблематика произведения. Это, собственно, притча о милосердном властителе. В «Мере за меру» Пушкин обнаружил весьма остро поставленную проблему государственной власти. С одной стороны, здесь показано, как неограничиваемая властью свобода ведет к анархии, падению нравов и всеобщему распутству. Такая идея для Шекспира была не нова, она развивалась еще в хрониках. Но в пору создания «Меры за меру» драматург все более задумывается над злом, присущим самой власти, и в своей драме он делает основной упор не на необходимость порядка, но на злоупотребления правителя. Это и привлекало к ней Пушкина.

Б. С. Мейлах справедливо указывал, что центральная проблема пушкинской поэмы — политическая: «... сущность тирании, неограниченной власти деспота, отношения власти и народа, догмы карающего закона и логики человеческого чувства».⁴⁵ По сравнению с Шекспиром у Пушкина еще более ослаблена тема необходимости обуздывающей власти. Правда, опираясь на слова герцога в «Мере за меру» (см.: I, 3, 19—34), Пушкин создает вначале картину беззакония, царящего при попустительстве правителя:

Но власть верховная не терпит слабых рук
 < >
 В суде его дремал карающий закон,
 Как дряхлый зверь, уже к ловитве неспособный.
 Дук это чувствовал в душе своей незлобной
 И часто сетовал. Сам ясно видел он,
 Что хуже дедушек с дня на день были внуки,
 Что грудь кормилицы ребенок уж кусал,
 Что правосудие сидело сложа руки
 И по носу его ленивый не щелкал.

(V, 107)

Но эти немногие строки, изложенные к тому же в эпическо-спокойном тоне, по производимому ими впечатлению не идут ни в какое сравнение с тюремными и уличными сценами в «Мере за

⁴⁵ Мейлах Б. Талисман: Книга о Пушкине. М., 1975. С. 143.

меру», которые наглядно демонстрируют разгул пороков, вызванный попустительством, и как бы служат объективным оправданием принятых Анджело чрезвычайных мер. Такое отклонение, по всей вероятности, было обусловлено тем, что свобода от деспотизма государственных законов, показанная Шекспиром и вызывавшая его опасения, для самодержавной России пушкинского времени была еще недостижимым идеалом.

С другой стороны, Пушкин ввел не имеющую соответствия в тексте Шекспира и пересказе Лэма строфу о порядках, установленных Анджело (ч. I, строфа IV), где рассказывается, как «законы поднялись, хватая в когти зло», «пошли разыгрываться казни»

И ухо стал себе почесывать народ
И говорить: «Эле! да эгот уж не тот».

(V, 108)

Свое представление о характере Анджело Пушкин изложил в заметке «Лица, созданные Шекспиром...»: «У Шекспира лицемер произносит судебный приговор с тщеславною строгостию, но справедливо; он оправдывает свою жестокость глубокомысленным суждением государственного человека; он обольщает невинность сильными, увлекательными софизмами <...> Анджело лицемер — потому что его гласные действия противуречат тайным страстям! А какая глубина в этом характере!» (XII, 160).

Показательно, как в этом отрывке (цитируемом обычно для демонстрации пушкинского понимания сложности характеров у Шекспира) русский поэт последовательно выделяет *положительные* черты Анджело. Заимствованный у Шекспира образ наместника Пушкин возвысил и нравственно очистил. В «Мере за меру» Анджело внешне — воплощение добродетели, но в действительности в нем гнездится порок: он корыстолюбец и клеветник. Когда-то он отказался от своей невесты Марианы, узнав, что погибло ее приданое, и сделал это под предлогом каких-то бесчестящих ее обстоятельств, будто бы ставших ему известными (см.: III, 1, 233—239). Герцог знает об этом, и одна из его целей — испытание Анджело на посту наместника (см.: I, 3, 50—54).

Пушкин устранил корыстный мотив из поведения Анджело, который в поэме оставляет Мариану потому лишь, что ее «молва не пощадила», а он со своими формальными понятиями о чести считает, что «не должно коснуться подозренье к супруге кесаря» (V, 126).

У Пушкина в начале поэмы Анджело не лицемер, но фанатик долга, «Стеснивший весь себя оградой законной, С пахмуренным лицом и с волей непреклонной» (V, 108). Он *становится* лицемером (так Отелло, по представлениям Пушкина, становится ревнивцем, хотя «от природы» он доверчив), потому что лицемерие неизбежно порождается властью, которой он облечен, догматическим и деспотическим соблюдением закона, не принимающим во внимание живую жизнь.

Требование жизни, человеческого естества последовательно подчеркивается Пушкиным. Он довольно точно передает английскую тираду Клавдио, ожидающего смерти, о превосходстве самой жалкой земной жизни перед загробной:

... земная жизнь в болезни, в нищете,
В печалях, в старости, в неволе... будет раем
В сравненьи с тем, чего за гробом ожидаем.

(V, 123)

И в тот же монолог Клавдио Пушкин вставляет слова, отсутствующие в оригинале: «Увы! земля прекрасна, И жизнь мила».

У Шекспира Герцог, переодетый монахом, утешает осужденного Клавдио пространным монологом о тщете, неразумности и ничтожестве жизни (см.: III, 1, 5—41). Этот монолог, в котором слышны отзвуки стоицизма Сенеки и скептицизма Монтеня, Пушкин резюмирует в четырех иронических строках, показывающих, что ему чудно такое мировосприятие:

Старик доказывал страдальцу молодому,
Что смерть и бытие равны одна другому,
Что здесь и там одна бессмертная душа
И что подлунный мир не стоит ни гроша.

(V, 119—120)

И если у Шекспира Клавдио, прослушав монолог, примиряется со смертью и говорит: «... пусть она придет» (III, 1, 43), то Пушкин показывает, что это примирение мнимое: в действительности все помыслы осужденного связаны с жизнью:

С ним бедный Клавдио печально соглашался,
А в сердце милою Джюльетой занимался.

(V, 120)

Противоречие между формальным законом и жизнью, человеческим чувством наиболее ясно раскрывается в словесных поединках Анджело и Изабелы (д. II, сц. 2 и 4) и разговоре Изабелы и Клавдио в тюрьме (д. III, сц. 1). При этом обнаруживается бесчеловечность не только государственного закона, соблюдающий который требует Анджело, но и нравственно-религиозной догмы, которую исповедует Изабела. В сущности оба они обрекают Клавдио на смерть. Пушкин сделал эти сцены центральными в своей поэме и передал их наиболее близко к оригиналу, сохраняя в значительной мере диалогическое строение. Но согласно своей художественной системе он упрощал диалог, делал его более лаконичным и соответствующим обстоятельствам. Вообще при переработке драмы в поэму полностью проявились присущее Пушкину чувство меры, четкость и ясность его поэтической манеры.

Трагический конфликт у Пушкина, как и у Шекспира, разрешается благополучно после вмешательства милосердного Дука, спасающего Клавдио. Но длинную запутанную развязку, заглавную

шую весь пятый акт драмы (довольно обстоятельно пересказанный у Лэма), Пушкин упростил и изложил в полсотне строк. Сложные перипетии этого акта (Изабела и Мариана обличают Анджемо, он возводит на них ложные обвинения и добывается ареста Изабелы, Герцог вновь переседается монахом и затем открывает свое лицо и т. д.) рассчитаны исключительно на сценический эффект и теряют всякий художественный смысл в повествовании. Сокращая финал, Пушкин освобождал Анджемо от необходимости клеветать на Мариану: у него наместник остается верным своим понятиям о долге и, будучи изобличен, на вопрос Дука:

«Чего достоин ты?» Без слов и без боязни,
С угрюмой твердостью тот отвечает: «Казни.
И об одном молю: скорее прикажи
Вести меня на смерть».

(V, 128)

Но у Пушкина, как и у Шекспира, за него вступились Мариана и Изабела. «И Дук его простил» (V, 129) — этими словами заканчивается поэма.

Такая заключительная нота характерна для Пушкина 1830-х гг., когда тема милосердия проходит красной нитью через ряд его произведений («Героиня», «Пир Петра Великого», «Капитанская дочка»). Конкретно она была связана с надеждами на смягчение участи осужденных декабристов, но в сознании поэта приобретала более широкий политико-философский смысл. Ту же тему милосердия Пушкин нашел у Шекспира:⁴⁶ обращенная к Анджемо в поэме тирада Изабелы является близким переводом соответствующего места драмы:

«Поверь мне, — говорит, — ни царская корона,
Ни меч наместника, ни бархат судии,
Ни полководца жезл — все почести сии —
Земных властителей ничто не украшает,
Как милосердие. Оно их возвышает»

(V, 111, ср. «Мера за меру», II, 2, 59—63)

Но у Шекспира необходимость милосердия продиктована тем, что человек слаб. Пушкин же констатирует противоречие между правосудием и человечностью. Не видя реальной возможности это противоречие разрешить, он пытается компенсировать бесчеловечность формально соблюденного закона милосердием правителя, возведенным в государственный принцип.⁴⁷

⁴⁶ Само название «Мера за меру» подразумевало призыв к милосердию, предостережение немилосердным, восходящее к Евангелию: «Не судите, да не судимы будете; ибо каким судом судите, таким будете судимы; и какою мерою мерите, такою и вам будут мерить» (Евангелие от Матфея, гл. VII, ст. 1—2).

⁴⁷ Гоголь в статье «О лиризме наших поэтов» вспоминал: «Как умно определял Пушкин значение полномочного монарха (<...> „Зачем нужно, — говорил он, — чтобы один из нас стал выше всех и даже выше самого закона? Затем,

«Анджело» и «Борис Годунов» — два наиболее «шекспировских» произведения Пушкина.⁴⁸ Они показывают, что русский поэт обращался к английскому драматургу не только в поисках новых художественных средств, но и в раздумьях над острейшими вопросами современности. Шекспир помогал ему раскрыть трагизм отношений деспотической власти и народа, деспотической власти и личности. Эта пушкинская традиция осмысления трагических коллизий действительности с помощью Шекспира получит дальнейшее развитие в русской литературе, хотя, конечно, сама концепция жизненного трагизма будет меняться.

что закон — дерево; в законе слышит человек что-то жесткое и небратское. С одним буквальным исполнением закона не далеко уйдешь; нарушить же или не исполнить его никто из нас не должен; для этого-то и нужна высшая милость, умягчающая закон, которая может явиться людям только в одной полномочной власти“» (VIII, 252—253).

⁴⁸ В. Э. Рецептер в докладе, прочитанном в Пушкинском Доме в 1979 г., установил наличие параллелей между «Макбетом» и «Русалкой» (ведьмы и русалки, сцена пира в «Макбете» и сцена свадьбы в «Русалке»). Эта зависимость драмы Пушкина от шекспировской трагедии представляется нам вероятной, но ее не следует преувеличивать: слишком уж различны эти два произведения и по своей проблематике и по художественной структуре.

Глава IV. БЮХЕЛЬБЕКЕР ПОСЛЕ 14 ДЕКАБРЯ

Трагедия декабрьского восстания стала важнейшим рубежом в политической и духовной жизни России. Она во многом определила дальнейшее движение отечественной литературы и в какой-то мере сказалась и на становлении русского шекспиризма. В предыдущей главе, стремясь представить целостную картину пушкинского восприятия английского драматурга, мы несколько зашли вперед и уже коснулись ряда явлений после 1825 г. Здесь мы рассмотрим вообще последекабрьский шекспиризм, для которого это пушкинское восприятие имело немаловажное, а в ряде случаев и решающее значение.

Если Пушкина Шекспир привлекал как исторический драматург еще в пору написания «Бориса Годунова», т. е. по крайней мере с конца 1824 г., то многие декабристы только после провала восстания начали обретать историческое мышление; этому учила их сама история насильственно и жестоко. Теперь и они стали воспринимать Шекспира как живописца исторических катастроф — политических смут и народных мятежей. Интерес к драматургу в их среде растет. Мария Волконская, приехав к мужу в Сибирь, привезла с собою десятитомное лондонское комментированное издание драматических сочинений Шекспира.¹ Его произведения посылают родные заключенным и ссыльным декабристам: М. С. Лунину, А. И. Одоевскому, А. О. Корниловичу и др. Одоевский, которому отец прислал также биографию драматурга, его портрет и изображение его надгробия, писал в ответ, что «погрузился в изучение Шекспира» и для него «представляет особенную прелесть» «все, что имеет отношение к этому поэту-философу».² Когда в 1830-е гг. декабрист П. А. Мухомов, находившийся на Петровском заводе, устраивал для своих товарищей по каторге литературные вечера, М. А. Бестужев рассказывал собравшимся «о Шекспировой драме».³ Примечательно, что А. О. Корнилович, читая в 1832 г. в Петропавловской крепости только что вышедший исторический роман К. П. Масальского «Стрельцы» и раздумывая о способах литературного воплощения образа Петра I, мысленно обращался к опыту английского драматурга: «Шекспир, — писал он брату 14 июля, — вывел на сцену Генриха V, величайшего из английских королей, отправляющимся на почтой разбой и бражничающим в трактирах, и в этом шалуне Генрихе видишь будущего завоевателя Франции!».⁴

¹ The Dramatic Writings of Will. Shakespeare, with the Notes of all the various commentators; printed complete from the best Editions of Sam. Johnson and Geo. Steevens. London, 1786—1792. Vol. 1—10. Экземпляр этот сохранился; на первом томе имеется разрешительная надпись коменданта нерчинских рудников: «Читал Лепарский» (см.: Дунаева Е. Спутник декабристов // В мире книг. 1964. № 10. С. 43).

² Одоевский А. И. Полн. собр. стихотворений и писем. М.; Л., 1934. С. 308 (письмо от 3 октября 1835 г.; оригинал по-французски).

³ Воспоминания Бестужевых. М.; Л., 1951. С. 391.

⁴ Корнилович А. О. Соч. и письма. М.; Л., 1957. С. 335.

В 1833 г. А. А. Бестужев, отбывавший солдатчину на Кавказе, по уже печатавшийся под псевдонимом Марлинский, выступил по поводу романа Н. А. Полевого «Клятва при гробе господнем» с программной статьей, где подытожил свои раздумья о развитии мировой литературы и утверждал необходимость исторического истолкования действительности. Шекспир, с которым он был в это время «неразлучен» (см.: II, 467), осмыслиется как поэт, возросший на почве родной страны, связанный с ее драматической историей: «...Англия в мятеже войн и междоусобий закалила дух Шекспира, великого Шекспира, который был сама поэзия, весь воображенье... эолическая поэзия Севера, глубокомысленное воображение Севера...» (II, 582). Но эта «огромная оригинальная поэзия» была замкнута в пределах Англии и «мир дивных мечтаний» не имел «отголоска в нашем мире, покуда гений Шиллера не угадал его девственною прелестью и не усвоил немецкой словесности романтизма Шекспирова во всей величавой его простоте» (II, 590).

Однако эти и подобные обращения к Шекспиру, шекспировские реминисценции, рассыпанные в статьях, воспоминаниях, письмах литераторов-декабристов, носили все же эпизодический характер. Единственный из них, кто серьезно, глубоко и разносторонне занялся творчеством английского драматурга, был В. К. Кюхельбекер. Раньше, как мы отмечали, он знал Шекспира только в немецкой интерпретации. Но уже в первый год заточения Кюхельбекер овладел английским языком, и «творец Макбета» (наряду с Гомером) становится «вечным спутником» поэта-узника в течение долгих лет его пребывания в крепостях Шлиссельбурга, Динабурга, Ревеля и Свеаборга. Гомер и Шекспир «*sont mon pain quotidien*» «хлеб мой насущный», — отмечает он в дневнике 24 июля 1832 г. (Дн, 162). Драматург становится для него как бы близким, родным человеком. «...Друг мой Шекспир (...) ведь он всегда со мною», — записывает он 5 февраля 1833 г. (Дн, 227); «То ли дело мой Willy, мой бесподобный Willy! — восклицает он в письме к племяннице от 29 июля 1834 г. и продолжает: — Мой тезка — величайший комик, точно как величайший трагик из всех живших, живущих и (я почти готов сказать) долженствующих жить».⁵ Дневники и письма Кюхельбекера показывают, что литературу, историю, окружающих людей, даже события своей жизни он зачатую воспринимал преломленными сквозь призму шекспировских образов. Сообщая, например, 18 октября 1836 г. Пушкину о своей женитьбе, он уподобил себя и невесту героям комедии «Много шума из ничего»: «... вот и я буду *Benedick the married man* (Бенедиктом — женатым человеком), а моя *Beatrix* (Беатриче) почти такая же *little Shrew* (маленькая злючка), как и в „*Much Ado*“ («Много шуму <из ничего>») старика Willy».⁶

Естественно, что освоение Шекспира отразилось в собственном творчестве Кюхельбекера. Поначалу действовала инерция разра-

⁵ Лпт. наследство. М., 1954. Т. 59. С. 433.

⁶ Рус. арх. 1881. Кн. 1. С. 142.

ботки «романтического баснословия», которому были еще недавно посвящены «Шекспировы духи», тем более что фантастика оставалась существенным элементом творчества поэта-романтика, важным средством истолкования действительности. В 1826—1833 гг. он создает романтическую драму-мистерию «Ижорский». Вдохновленная «Фаустом» Гете эта мистерия, в которой объединены разные жанры и стилистические плавы, не связанная и не ограниченная сценическими условиями, входит в ряд аналогичных произведений мировой литературы, включающий байроновских «Манфреда» и «Каина», «Освобожденного Прометея» Шелли, «Дядю» Мицкевича. В известном смысле «Ижорский» противостоял шекспировской сценической драматургии, и поэт-уэзник специально подчеркивал в предисловии, что строит мистирию «не по образцам» Шекспира и его последователей. Особо противопоставлял он свой «способ изложения», субъективный и лирический, шекспировскому объективному, драматическому методу. «Мистерия „Ижорский“ в этом отношении, — писал он, — составляет совершенно противоположный полюс Шекспировым комедиям <...> там по происшествиям догадываешься о чувствах лиц действующих, здесь чувства Ижорского поясняют происшествия и пророчат его действия» (II, 749).

Однако когда Кюхельбекер пытался создать в своей мистории многоплановую романтическую демонологию, для чего использовал и русские, и западные источники, он включил в нее и «Шекспировых духов» Ариэля и Титанию, которые действуют соответственно тому нраву, каким наделил их автор «Бури» и «Сна в летнюю ночь». Более того, создавая образ Кикиморы, демона с русским фольклорным именем, играющего роль Мефистофеля при Фаусте-Ижорском, Кюхельбекер придал ему некоторые черты духа Пука из «Сна в летнюю ночь». Так, например, один из духов говорит о Кикиморе:

Поит он пьяницу вином,
Толкает под бок забияку,
С женою мужа вводит в драку;
Катясь, кружась кубарем,
Сшибает с ног девиц спесивых;
Рогами красит лоб ревнивых,
Его блаженство — шум и гром.

(II, 278)⁷

Кикимора служит одновременно и «Шекспировым хором», который выходит в начале сцены и поясняет действие (ч. II, д. I, явл. 5 — II, 344), подобно тому, как это делает хор в исторической хронике «Гепри V».⁸ В позднейшей драматической сказке «Ивац, купецкий

⁷ Ср. со словами феи о Пуке («Сон в летнюю ночь» — II, 1, 32—41). Отметим попутно, что в упоминавшейся уже статье Бесгужева-Марлинского о «Клятве при гробе господием» Полевого сохранилась близкая Кюхельбекеру идея, что русские «домовые и лешие <...> воздушны, невещественны, проказливы, как Пук и Ариэль Шекспира» (II, 601).

⁸ Здесь и ниже в этой главе имя «Непгу» дается в русской транслитерации Кюхельбекера.

сын» (1838—1842), куда перекочевал из «Ижорского» Кикимора, он по воле автора разъясняет публике, что

... целый хор в себе соединил.
Но не трагический, не хор Эсхила
Или Софокла, а такой, каким
В своем бессмертном Гарри Уилли Шекспир
Вас угостил: скачки поэта вам
Я поясил...

(II, 590)

Здесь же, в сцене шабаша духов (д. II, явл. 1), имеющего отдаленное сходство с шабашем ведьм в «Макбете», участвует шекспировский Пук (см.: II, 588—589).

К Шекспиру восходит и один сюжетный прием, использованный в «Ижорском», — переодевание Лидии в мужской костюм, чтобы сопутствовать Ижорскому. К этому приему, обычному в комедиях драматурга («Два веронца», «Двенадцатая почь», «Как это вам понравится»), Кюхельбекер прибегал и в дальнейшем: в «Иване, купецком сыне» одевается мальчиком дочь бухарского хапа Андапа, чтобы бежать с героем (д. I, явл. 4); в трагедии «Прокофий Ляпунов» — Марина Мшшек, чтобы проникнуть к Прокофию и предупредить о грозящей опасности (д. IV, сц. 4, 5). В «Ижорском» прием парочито облачается в духе романтической поэтики Тика: автор прямо указывает источник своего заимствования. Перед появлением переодетой Лидии друг Ижорского Веснов читает пьесу «Два дворянина веронские» и рассуждает о переодевании героини комедии — Юлии (см.: II, 356—357). Примечательно, что и «шекспировы духи» являются в «Ижорском» как раз тогда, когда героиня решает сменить одеяние: Арпель по велению Титании отправляется за Лидией, чтобы охранять ее в пути (см.: II, 354—355).

Связь «Ижорского» с шекспировской фантастикой была замечена современниками поэта. Вскоре после анонимной публикации в «Сыне отечества» (1827, кн. 1) сцены, изображающей пляску духов над скачущим в Петербург Ижорским, ссыльный декабрист М. Ф. Орлов писал П. А. Вяземскому 9 февраля 1827 г.: «Это покойный г-н Шекспир соблаговолил вдохновить поэта, кто бы он ни был, и если все остальное будет соответствовать этой сцене, это будет произведение, достойное быть поставленным рядом со „Сном в летнюю ночь“ и с „Бурей“».⁹ Большую проинципательность проявил И. В. Киреевский, указавший на связь «Ижорского» с немецкой интерпретацией Шекспира. В «Обзрении русской словесности за 1829 год» он писал о сценах мистерии, опубликованных в альманахе «Подснежник» (1829): «Мы причисляем это произведение к немецкой школе, несмотря на некоторое подражание Шекспиру, потому что Шекспир здесь более Шекспир Тиковский, огерманившийся, нежели Шекспир настоящий, Шекспир англичанин».¹⁰

⁹ Лит. наследство. М., 1956. Т. 60, кн. 1. С. 40.

¹⁰ Киреевский И. В. Полн. собр. соч. М., 1861. Т. 1. С. 32.

В русле романтических поисков Кюхельбекера находится и фарс «Нашла коса на камень» — переделка шекспировской комедии «Укрощение строптивой», созданная в 1831 г. и опубликованная опять-таки анонимно в 1839 г. Обратившись на этот раз к вполне бытовой пьесе, поэт-декабрист попытался внести в нее фантастический элемент за счет русского фольклора. У него место падуанского дворянина Багисты занял Кирбит — хан Золотой Орды, имеющий двух красавиц дочерей: старшую, строптивую и злую Меликтрису, и младшую, кроткую, послушную Роксану. Над Кирбитом тяготеет проклятие Бабы-яги: ему грозят бедствия, если он раньше выдаст замуж младшую дочь. Являются женихи — греческий царевич Иван и югорский царевич Ватута. Последний — сын царя Гороха, которого держит в плену Илья Муромец, потребовавший дорогой выкуп: меч-кладенец, феникса и волшебный рог. Единственное средство добыть эти предметы — жениться на злой жене: так сказал Ватуте Кощей бессмертный. Ватута сватается к Меликтресе, Иван — к Роксане. Дальше действие развивается довольно близко к «Укрощению строптивой». В последней сцене Ватута благодаря покорности жены выигрывает три заклада — те самые предметы, которые требуются для выкупа его отца.

Романтическая ирония проявляется здесь в нарочитом смешении разных сюжетных элементов и стилистических планов: шекспировской фабулы, образов русского фольклора, современных культурно-бытовых реалий. Кирбит грозит, что разыграет дочь в лотерею, посылает в аптеку за лекарством и рассуждает о том, что «ныне в моде просвещение». Один из героев читает «Вертера», упоминает в разговоре Локка и Канта и т. д. Отразились в фарсе и черты русского крепостного быта. Ватута, например, рассуждает о деревне, которую ему подарил Кирбит:

Бьюсь об заклад, там все запущено —
Крестьяне пьяницы, мошенник, плут прикащик.¹¹

Впрочем, «Нашла коса на камень» была явной неудачей. Кюхельбекер сам помял это и отмечал в дневнике 21 июля 1833 г.: «Перечел свое подражание Шекспирову фарсу „The Taming of the Shrew“: первыми тремя действиями я так недоволен, что почти решился бросить это произведение. Четвертое действие, однако же, несколько лучше именно потому, что почти переведено из Шекспира» (Дн, 259—260). Опубликованная анонимно пьеса не привлекла особого внимания. Появилось две рецензии, в которых излагалось ее содержание и давалась весьма низкая оценка.¹² Любопытно, что ни один рецензент не заметил связи фарса с Шекспиром. Впрочем, «Укрощение строптивой» к тому времени еще не было переведено на русский язык.

¹¹ Нашла коса на камень: Фарс в пяти действиях / Тип. А. Семена. М., 1839. С. 59.

¹² См.: Лит. прибавл. к Рус. инвалиду. 1839. Т. 2. 12 авг. № 6. С. 114—115; Отеч. зап. 1839. Т. 5, № 8. Отд. 7. С. 22—24.

Однако и шекспировские мотивы в «Ижорском», и даже «Нашла коса на камень» — все это периферия шекспиризма Кюхельбекера. Не случайно он даже противопоставлял «Ижорского» шекспировской драматургии. Основным для него, как и для других декабристов после декабря, а также и Пушкина, был Шекспир — историк и трагик. Это выразилось прежде всего в переводах, за которые он принялся, как только овладел английским языком. Движущими стимулами для него были, с одной стороны, глубокая любовь к драматургу, «наполненность» шекспировскими образами, а с другой — беззаветная преданность родной культуре, «сладостная надежда», что он, несмотря на заключение, сможет «работать для литературы <...> отчизны». ¹³ Он не без основания утверждал в 1828 г. в письме к сестре: «У нас нет еще ни одной трагедии Шекспира, переведенной как должно. Король Лир, или, как он назван переводчиком, Леар, в прозе и, сдаётся, переделан Гнедичем. О Гамлетах Сумарокова и Корсакова и говорить нечего». ¹⁴

Упорно и настойчиво переводит Кюхельбекер пьесы Шекспира одну за другой. Переводческой работы таких масштабов по отношению к Шекспиру не предпринимал до него ни один русский литератор. С 1828 по 1832 г. он перевел «Макбета», «Ричарда II», первую часть «Генри IV» и, возможно, вторую и, наконец, «Ричарда III». В 1832—1833 гг. Кюхельбекер неоднократно возвращался мыслью к переводу «Короля Лира», но вынужден был отказать от своего намерения из-за недостатка необходимых пособий. В 1834 г. он начал перевод «Венецианского купца», но вскоре оставил его. Неосуществленными остались замыслы перевести комедии Шекспира, в том числе «Сон в летнюю ночь» и «Бурю», несмотря на то что их фантастика, как мы видели, занимала русского поэта.

Подбор переведенных пьес ясно показывает, что теперь Кюхельбекера больше всего волнуют кровавые исторические хрониксы. Начав с «Ричарда II», он, возможно, намеревался перевести после «Генри IV» следующую пьесу «Генри V», но остановился, ибо здесь выведен не преступный, а добродетельный монарх, и сразу перешел к «Ричарду III», воплотившему наиболее яркий образ короля-злодея. Параллельно хроникам Кюхельбекер перевел «Макбета» — трагедию, также повествующую о преступлениях узурпатора престола. Характерно, что из прочих трагедий он хотел перевести «Короля Лира», где действие сосредоточено вокруг борьбы за королевскую власть. В русле тех же интересов Кюхельбекера находилась его попытка в августе 1834 г. переработать трагедию Шиллера «Димитрий». Выбор пьес для перевода определялся теми политическими проблемами, которые волновали поэта-узника и его единомышленников.

¹³ Письмо В. К. Кюхельбекера к Ю. К. Кюхельбекер от 2 октября 1829 г. // Лит. наследство. Т. 59. С. 402.

¹⁴ Декабристы и их время: Материалы и сообщения. М.; Л., 1951. С. 34. Перевод «Гамлета», сделанный Корсаковым, неизвестен; вероятно, Кюхельбекер ошибся: он подразумевал или перевод С. Висковатова, или корсаковский перевод «Макбета».

мышленников. И не случайно он переводил как раз те пьесы Шекспира, сходство с которыми обнаруживается в «Борисе Годунове»: «Ричард III», «Генри IV», «Макбет».

Свой перевод «Макбета» Кюхельбекер снабдил предисловием, в котором толковал некоторые места трагедии; каким-то путем он переслал его родным. При содействии Пушкина предисловие отделилось от перевода и с исключенным последней страницей, где излагались переводческие принципы, было напечатано анонимно в виде отдельной статьи под заглавием «Мысли о Макбете, трагедии Шекспира» в «Литературной газете, издаваемой бароном Дельвигом».¹⁵

Осенью 1832 г., сразу же по окончании «Ричарда III», Кюхельбекер написал еще одну статью — «Рассуждение о восьми исторических драмах Шекспира и в особенности о Ричарде III», — которая должна была служить введением к последнему переводу. Восемь драм — это «Ричард II», две части «Генри IV», «Генри V», три части «Генри VI» и «Ричард III». Замечательный памятник русского шекспиризма, «Рассуждение» Кюхельбекера, как и его переводы, осталось неизвестным его современникам и лишь в наше время опубликовано по сохранившейся рукописи.¹⁶ Это своеобразное произведение, объединяющее критику, публицистику, политические концепции. Разбирая хроники, пост-декабрист излагал свою точку зрения не только на их художественные особенности, но и на связанные с их содержанием злободневные политические проблемы.

Завязку всей «поэмы» (так называл он цикл из восьми хроник), первопричину бедствий Кюхельбекер видит в свержении с престола и убийстве короля Ричарда II, которого отнюдь не идеализирует; это «царственный юноша, легкомысленный, сластолюбивый, но озбоченный своими священными обязанностями». Но он «монарх законный», и, описав его гибель, Кюхельбекер восклицает: «... все его слабости забыты; мы только видим в нем помазанника господня, потомка славных предков, погубленного мятежом и предательством».¹⁷

Декабристы — члены Северного тайного общества, как известно, в большинстве своем были сторонниками монархии, хотя и конституционной. А после разгрома движения во взглядах Кюхельбекера, как и многих его соратников, произошел перелом, и он отказался от былых тираноборческих настроений.

Изложив завязку «поэмы», Кюхельбекер сосредоточивает свое внимание на трагической судьбе узурпатора Генри IV и его потомства. В его глазах преступлен сам Генри IV, но так же преступны и сыновья Йорка — Эдуард, Ричард и Кларенс, поднявшие руку на потомков Генриха IV — Генри VI и его сына Эдуарда, потому что, хотя пад последними и тяготеет роковая вина — преступление их

¹⁵ Лит. газ. 1830. 31 янв. № 7. С. 52—53.

¹⁶ См.: Международные связи русской литературы. М.; Л., 1963. С. 288—314 (далее в ссылках: Рассуждение).

¹⁷ Рассуждение. С. 291—292.

предка, по отношению к своим убийцам они «законные» престолонаследники.

Признание законности и необходимости монархии отнюдь не означало идеализации монархов, для обличения которых шекспировские хроники давали богатый материал. В самых резких выражениях пишет Кюхельбекер о коронованных злодеях. Генри IV — «скрытый, тонкий лицемер <...> по растерзанный угрызениями, размученный беспрестанными подозрениями, лишенный от упадка сил и душевных и телесных той величавости, которая подчас заставляла забывать его злодеяния». Королева Маргарита — «жестокая, порочная» женщина, «которая забыла стыд и пол свой». Эдуард IV «добродушен, но слаб, сластолюбив, обессилен распутством, суеверен, опрометчив», «по легкомыслию» он способен «принять участие в величайших преступлениях». И, наконец, Ричард III — «злодей ненавистный», «кроважидный душегубец», «человек мерзостный, достойный проклятия».¹⁸

Исключение в этом ряду злодеев и преступников составляют два короля. Это Генри V — «храбрый воин, любезнейший государь, полководец опытный, муж великий, исполненный глубокого чувства, отважный, веселый, но не без примеси задумчивости, столь свойственной мудрому, особенно на престоле, особенно перед мгновениями, которые решают судьбу царей и царств».¹⁹ Такая характеристика соответствует образу, созданному Шекспиром, для которого Генри V — идеал государя. Но Кюхельбекер, вопреки Шекспиру, идеализирует и Генри VI. Шекспир показывает не только его доброту, смирение и благочестие, но и слабохарактерность, безволие, из-за которых Англия утратила владения во Франции и была ввергнута в междоусобную распрю Алой и Белой розы. Для Кюхельбекера же Генри VI прежде всего «праведник», «кому за кротость, благочестие, младенческую невинность посреди всеобщего беззакония господь определил иной венец, а не венец земного владычества».²⁰ В эпоху распада феодальной системы, краха абсолютных монархий трагедия непосильной тяжести монаршего венца представлялась закономерной, объективно оправданной. Это была модернизация истории прошлого, какую допускал и Пушкин, когда заставлял Бориса восклицать: «Ох, тяжела ты, шапка Мономаха!» (VII, 49).

В русле романтических концепций находилось провиденциальное истолкование шекспировского цикла, с которым до Кюхельбекера выступал еще А. В. Шлегель. Не случайно поэт-декабрист уподоблял «поэму» Шекспира Эсхиловой трагедии рока «Орестее».²¹ Мысль о связи хроник с идеей возмездия, искупления проклятия, последовавшего за первым преступлением, согласовывалась с его историческими воззрениями. Вера в прогрессивное развитие челове-

¹⁸ Там же. С. 293, 298, 299, 301, 306, 309.

¹⁹ Там же. С. 294.

²⁰ Там же. С. 300—301.

²¹ См.: Там же. С. 290.

чества, с одной стороны, а с другой — объяснение исторического процесса волей провидения логически приводили Кюхельбекера к признанию необходимости бедствий и злодеяний. Эта необходимость заключалась либо в содержащемся в них назидании, «открытии истины», либо в возмездии, т. е. восстановлении нарушенной справедливости. И Кюхельбекер настойчиво (иногда даже искусственно) проводит через свое изложение хроник тему возмездия, ожидающего не только преступника или его потомство, но даже весь народ.²²

Народные сцены привлекали особое его внимание, и он отмечал роль народа в политических смутах и государственных переворотах. Ричард II падает не только из-за коварства Болингброка, поддержавшего Нортумберлендом, но и из-за «неслыханной всеобщей измены всех своих подданных»; Иорк, прежде чем объявить о своих притязаниях, старается «испытать расположение народа» и т. д. Но это сила, считает Кюхельбекер, на которую нельзя полагаться, она «легкомысленна», «готова следовать за любым крамольником» и в то же время без особого труда поддается уговорам приверженцев короля. Характерны суждения о восстании Джона Кеда, показанном во второй части «Генри VI». «Подосланный им (Иорком. — Ю. Л.) злодей низкого звания — некто Кед <...> возмущает графство Кент; подобно нашему Пугачеву неистовствует противу дворянства и всех людей порядочных и вторгается в столицу; но счастье изменяет ему: чернь, усовещенная Бокингом и стариком Клиффордом, готовится выдать его; он спасается бегством и умирает от руки Александра Ейдена, кентского помещика».²³ Эти слова отражали не только страх дворянских революционеров перед народными мятежами, но и отсутствие революционности в современном декабристам крепостном крестьянстве.

Внимательно изучал Кюхельбекер художественное мастерство Шекспира, которого называл «первый, величайший (может быть) поэт романтический».²⁴ Выше уже указывалось, что он рассматривал восемь хроник драматурга как единую «великую историческую поэму». Такое подчеркивание внутреннего единства восьми самостоятельных пьес, будто бы образующих «одно огромное прекрасное тело», было возможно лишь при игнорировании их сценической природы. В своем разборе Кюхельбекер особенно подчеркивал поэтическое богатство Шекспира, гармоническое сочетание у него самых разнообразных элементов. «В гармонии, — писал он, — Шекспир не менее чудесен: у него пет ничего забытого, пет ничего излишнего; все члены его поэмы в прекрасной между собой соразмерности; все стихи, какими только драматург вправе пользоваться, — ужас, жалость, юмор, смех, сатира, живопись, вымысел, чудесное, история, истина, — все употреблены в дело, и к стати, у места, в пору; ни одна другой не противоречит, каждая умножает

²² См. Там же. С. 290—292.

²³ Там же. С. 291, 297.

²⁴ Лпт. газ. 1830. 31 янв. № 7. С. 52.

силу и действие каждой и всех; все они и цель и средство к достижению высшей цели, и цели высочайшей: совершенно удовлетворительного окончания всей поэмы».²⁵

В душе своего времени восхищался Кюхельбекер шекспировскими характерами, «живыми, истинными», которые он противопоставлял рационалистически построенным образам в литературе классицизма. «... Это не марионеты, — писал он о героях Шекспира, — нет, они дышат, страдают и действуют перед нами, как в мире, как в природе, всегда разнообразно и вместе всегда по непреложным законам, данным роду человеческому».²⁶ Демонстрируя разнообразие, сложность и многосторонность шекспировских характеров в отличие от классических «лабрюеровских антитез, остроумных, но мертвых»,²⁷ Кюхельбекер высказывал суждения, весьма близкие к мыслям Пушкина в известной заметке «Лица, созданные Шекспиром...».²⁸

Однако, подобно тому как в осмысление события, изображенного в драматических хрониках, Кюхельбекер вносил свои политико-правственные концепции, так и шекспировских героев он подчас толковал с точки зрения романтических представлений о духовной жизни человека. Особенно это проявилось в истолковании образа Ричарда III, которому в «Рассуждении» уделено особое внимание: «... этот злодей ненавистный, этот кровожадный душегубец, хотя человек мерзостный, достойный проклятия, а все человек <...> сарказмы <...> изобличают муки его души, обуреваемой, растерзанной страстями <...>. Прибавим опрометчивость, забывчивость, даже припадки умственного затмения в некоторых местах четвертого действия — плод не одних опасений, подозрений, свирепого права, а и угрызении совести; потом уныние, скудное на слова, глухое, тяжелое, не покидающее его ни на миг в 5 действии до самой развязки, где оно уступает последней грозной вспышке бешеной храбрости; наконец, совершенное, хотя и непродолжительное, безумие после зловещего сна, когда ему являются тени всех им зарезанных <...> все это его сближает с нами, с прочими слабыми смертными. Только он человек необыкновенный: адские терзания души его, правда, расстроили его ум, однако последний плод этого мощного ума — тот мастерски план сражения, которому удивляется опытный полководец Норфольк»,²⁹ и т. д.

Условный драматический прием (наследие средневекового театра, где персонажи, появляясь, характеризовали себя и злодей прямо обличали свои пороки), примененный в первом монологе Ричарда,

²⁵ Рассуждение. С. 290—291.

²⁶ Там же. С. 298.

²⁷ Там же. С. 311.

²⁸ Ср., например, характеристику Фальстафа у Кюхельбекера: «... Фальстаф, старый негодяй, грус, пьяница, хвастун, лжец бесстыдный, смешной и наружностью, и беспутством, и тщеславием, однако он наделен неистощимым запасом остроумия и природного ума, хотя и не слишком дальновидного» (Рассуждение С. 293) — и у Пушкина (см.: XII, 160).

²⁹ Рассуждение. С. 306—307.

которые прямо раскрывал свои злодейские замыслы, интерпретируется как вопль души, растерзанной демоническими страстями. «„Мерзавцем быть хочу“ <...> — говорит Ричард, горбатый, безобразный, хромой, убежденный в том, что не для него наслаждения мира и любви, не для него утехи других смертных <...> он произносит приведенные нами слова с горьким, судорожным смехом отчаяния, которое желает скрыть под личиной презрения...»³⁰ Такой Ричард походит не столько на создание Шекспира, сколько на лермонтовского Вадима или демонических героев французского «непестового романтизма». Кюхельбекер не мог их знать, но его творческое развитие шло по магистральным путям мировой литературы.

Модернизацией, стремлением психологически оправдать чисто поэтическую условность, присущую Шекспиру и его эпохе, является надуманное в сущности толкование, данное в «Рассуждении» стилю пьес, изобилующих сложными метафорами и игрой слов (которую Кюхельбекер обозначал итальянским словом «*conchetti*»). Ссылаясь на внутреннюю сложность «духовного человека», он писал: «Тронешь сердце и тут же приведешь в движение и ум и фантазию, короче, всю душу <...>. Вслушаемся в речь человека, увлеченного гневом, огорчением, любовью: он вдруг умнеет; сравнения, гиперболы, *кончетти* у него сыплются <...> он остер, едок, оратор, поэт; доводы, притчи, примеры, уподобления толпятся в его голове <...>. Такова природа человеческая, и ее наставлениям Шекспир следовал, когда заставлял своих людей в самых патетических положениях играть словами».³¹

Интерес к шекспировскому стилю был у Кюхельбекера постоянным: не только хроникки, но и другие пьесы возбуждали с этой точки зрения его внимание, что запечатлено в дневнике узника.³²

Историческая драматургия Шекспира привлекала Кюхельбекера и как объект перевода, и как творческий образец. Не случайно, изучая историю, он нередко задумывался над возможностью обработать в духе Шекспира тот или иной эпизод. Особенно часто подобные мысли возникали при чтении «Истории государства Российского» Карамзина в 1833 г. Он размышлял, например, насколько пригодна для трагедии «ужасная смерть» Андрея Боголюбского (см.: Дп, 229; запись от 11 февраля 1833 г.), а о Дмитрии Донском записал: «... вся жизнь Донского, не исключая его ранней, а посему и поэтической смерти, могла бы, кажется, быть представлена в исторической картине вроде Шекспировых „Histories“. Жаль, что Дмитрию не был товарищем при Куликове Тверской; если бы это

³⁰ Там же. С. 306.

³¹ Там же. С. 313.

³² Приведем один пример: «„The Merchant of Venice“ «Венецианский купец», без всякого сомнения, одно из лучших творений Шекспира. Последние два действия превосходны; пятое люблю я еще более четвертого <...>. Музыкальное начало последнего (в Шиллеровом значении этого слова) необыкновенно удачно противопоставлено пластике четвертого действия: в одном — день, движение, блеск, страсти, ужас, жалость, все живо, все резко; в другом — ночь, полусвет, тишина, фантазия, нега, роскошь, все чуть оттенено, неопределенно, сладостно» (Дп, 227; запись от 5 февраля 1833 г.).

было, можно было бы написать ряд „Histories“ начиная с убийства Михаила I Тверского до соперника Дмитриева Михаила II» (Дн, 277—278; запись от 10 октября 1833 г.).

В итоге же Кюхельбекер, как и Пушкин, ориентируясь на Шекспира, обращается к самому бурному периоду отечественной истории — «смутному времени». С этим периодом были связаны и написанная в конце 1820-х гг., но не сохранившаяся стихотворная драма «Падение дома Шуйских» с главным героем полководцем Михаилом Скопиным-Шуйским, и несуществующий замысел «Григория Отрепьева», который занимал Кюхельбекера летом 1834 г., и, наконец, написанная осенью того же года трагедия «Прокофий Ляпунов». В последнем произведении Кюхельбекер, подобно Пушкинцу, стремился создать историческую трагедию, в основе которой лежали бы политические конфликты.

Сюжет «Прокофия Ляпунова», как и «Бориса Годунова», был почерпнут главным образом из «Истории государства Российского» Карамзина. Кроме того, Кюхельбекер использовал некоторые факты из «Сказаний современников о Самозванце» (последнее издание которых, кстати сказать, прислал ему в Свеаборгскую крепость Пушкин). На этой основе была создана трагедия о русском полководце, вожде пародного ополчения, сражавшемся с польскими интервентами и павшем в борьбе с изменниками и предателями. При этом Кюхельбекер обращался к Шекспиру, чтобы преодолеть драматургический схематизм, проявившийся ранее в «Аргивянал», научиться воплощать в драме живых людей, человеческие страсти. В мае 1834 г., т. е. незадолго до начала работы над «Прокофием Ляпуновым», он жаловался в письме к племяннику Н. Г. Глинке, что в тюремном заключении лишен возможности содействовать развитию поэзии истинно народной. «Итак, предметом моей поэзии, — заключал Кюхельбекер, — покуда должны быть не люди, не народ, — а человек <...> желаю только, чтобы в моих изображениях, несмотря ни на какие несообразности в costume и никакие анахронизмы, могли бы узнать человека — страсти, слабости, душу человеческую. И в этом отношении не знаю лучшего образца, чем Шекспира».³³

Сопоставление «Прокофия Ляпунова» с «Рассуждением о восьми исторических драмах Шекспира» помогает понять, в чем и как следовал Кюхельбекер примеру английского драматурга. Например, в «Рассуждении» он писал о взаимоотношениях действующих лиц в «Ричарде II»: «Подобный, но непреложному закону природы, притягивает подобно».³⁴ Так же располагал он действующих лиц в своей трагедии. К Прокофию Ляпунову влекутся те, кому интересы родной земли дороже личных, — Салтыков, Ржевский, готовые поступиться личными обидами ради общего дела. Наоборот, персонажи, одержимые эгоистическими страстями, тянутся друг к другу,

³³ Цит. по вступительной статье Ю. Н. Тынянова в кн.: *Кюхельбекер В. К. Прокофий Ляпунов: Трагедия*. Л., 1938. С. 9.

³⁴ Рассуждение. С. 291.

образуя противопоставленный Ляпунову лагерь. Это казахи ата-маны Заруцкий, Заварзин и Просовецкий, переодетый поляк Хаминский. При разборе «Генри VI» Кюхельбекер показывал, как различно проявляются в разных персонажах одинаковые «главные пружины»: «жажда мщения и властолюбие». Нечто подобное пытался сделать он и в своей трагедии. Лица, группирующиеся против Ляпунова, отчетливо индивидуализированы: умная интриганка Марина, в которой жажда мщения сталкивается с любовью, грубый, подлый и ограниченный Заруцкий, хитрый и наиболее дальновидный из всех Заварзин, которого поэт назвал «чем-то вроде Яго», наглый глупец Просовецкий — все они живые люди, каждый со своим индивидуальным характером. Кюхельбекер не без основания писал своему племяннику 6 декабря 1834 г.: «Костюмы — легко статься может — у меня кое-где и нарушены; но если мои лица и не совершенно так говорят и действуют, как бы действовали и говорили русские, поляки, казаки XVII столетия, — по крайней мере они везде говорят и действуют по-человечески, как люди страстные, живые <...> не как ангелы и не как дьяволы, а еще менее как куклы или риторические фигуры».³⁵

В таком стремлении передать истину страстей, пренебрегая при этом мелочной точностью исторических деталей, Кюхельбекер следовал Шекспиру. Впоследствии, 3 августа 1836 г., он писал Пушкину: «Hugo, кажется, талант мощный, но стулья, штаны, карнизы etc. его слишком занимают. Что скажешь об исторической верности, о местности, на которой помещались особенно наши молодцы? Не пустое ли и глупое ребячество все это? У Шекспира анахронизмов, анатопизмов тьма...».³⁶ Как мы видели, Пушкин также считал необязательным точное воссоздание исторических аксессуаров и ссылался при этом на Шекспира. Но Пушкин искал иных средств достоверного воссоздания исторической эпохи, Кюхельбекер же не достигал подлинного историзма.

Шекспировскими приемами, как он их понимал, стремился поэт-декабрист представить и центральный образ трагедии — Прокофия Ляпунова. В «Рассуждении» он отмечал, что, создавая образ принца Гарри, «чтоб ярче выставить и оттенить живее перед глазами зрителя своего любимца», Шекспир противопоставил ему три характера: Готспера, Фальстафа и Джона Ланкастерского.³⁷ Так же создавал Кюхельбекер и Ляпунова; он сам писал об этом 6 декабря 1834 г.: «Спокойствию Ляпунова противоставлена суетность, беготня, мятежные страсти Марины, Заруцкого, Заварзина (une esrèpe de Yago), пылкость и самоотверженность Ржевского и Ивана Салтыкова, полукомические характеры Захарьи Ляпунова и формального, аккуратного, доброго, но крайне ограниченного <...> Трубецкого».³⁸

³⁵ Кюхельбекер В. К. Прокофий Ляпунов: Трагедия. С. 13.

³⁶ Перепица А. С. Пушкина: В 2 т. М., 1982. Т. 2. С. 248.

³⁷ Рассуждение. С. 293.

³⁸ Кюхельбекер В. К. Прокофий Ляпунов: Трагедия. С. 14.

Однако, хотя Кюхельбекер пытался создать в Ляпунове многогранный характер, образ этот получился неярким, однообразным, похожим на те «нравственные машины», которые сам поэт критиковал в драматургии Шиллера.³⁹ Как и шекспировские короли в истолковании Кюхельбекера, как и Борис Годунов у Пушкина, Ляпунов является носителем трагической вины: он некогда поднял мятеж против Василия Шуйского и свел его с престола. Прокофий сознает свою вину и, следовательно, свою обреченность; отсюда его пассивность, непротivление, жертвенность. Кюхельбекер и сам указывал: «Собственно героем моей пьесы Ляпунов тоже не может назваться, ибо мало движется, мало изменяет события: он лицо более страдательное...».⁴⁰ В этом признании воплотились настроения декабриста, пережившего разгром движения. Самая гибель Ляпунова объявлялась полезной для России, хотя эта декларация не была подкреплена никакими разумными доводами. Такая идеологическая нагрузка, разумеется, не имела отношения к Шекспиру.

По примеру Шекспира и Пушкина Кюхельбекер показал участие народа в исторических событиях: в трагедии действуют стрельцы, казаки, крестьяне, изображено казачье коло (сходка; д. IV, сц. 4). Массовые сцены, написанные талантливо и искусно, принадлежат к лучшим страницам «Прокофия Ляпунова». Создавая их, писатель следовал своему взгляду на роль народа, изложенному в «Рассуждении». Народ — стихийная неразумная масса, зависящая от того, кто ею верховодит. Подстрекательный бесчестными и своекорыстными главарями, народ представляет грозную силу, от которой в итоге и гибнет Ляпунов. Но истинными виновниками преступления оказываются подстрекатели, а не спровоцированные ими казаки; последние при виде изменнически убитого воеводы «с ужасом разбегаются». Показательна сцена 2 действия III, в которой крестьяне приходят жаловаться Ляпунову на поборы казаков. «Смиренные» (по их собственным словам) и покорные, они сами не могут стоять за свои права и к Ляпунову обращаются, как к «барину». Такое изображение народа шло не столько от Шекспира, сколько от представлений писателя о крепостном крестьянстве.

Создавая роль полубезумного шута Ваньки, Кюхельбекер сознательно отталкивался от шекспировских шутов — фигур в значительной мере условных, стремился сделать своего героя психологически правдоподобным. Он писал: «Намерение мое было представить в Ваньке не совершенно то, что у Шекспира Clown «шут»; а несчастного, в самом деле несколько помешанного, но одаренного природою остроумием и горячим любящим сердцем, сверх того, когда-то веселого, беспечного и легкомысленного».⁴¹ Ванька скорее связан с юродивым из «Бориса Годунова»: его полубезумные речи тоже выражают мнение народное. Но Кюхельбекер наделил его еще мистическим даром прозрения.

³⁹ Там же. С. 15.

⁴⁰ Там же. С. 19.

⁴¹ Там же. С. 18.

Структурно трагедия строилась, разумеется, вне классических единств времени и места. Действие свободно переносится «по-шекспировски» из избы Прокофия в табор казаков, на Девичье поле, в шатер Трубецкого и т. д. Тем не менее «Прокофий Ляпунов» все же более замкнут, чем шекспировские хроники или «Борис Годунов»: изображенные события не выходят за пределы Москвы и стана русских войск; даже лагерь поляков здесь не показан. Да и временные рамки ограничены несколькими днями.

Создавая трагедию на материале русской истории, Кюхельбекер не прибегал к сюжетным заимствованиям из Шекспира. Однако в творческом сознании русского поэта шекспировские образы, сюжетные ситуации и т. д., вплоть до словесных формул, занимали такое место, что отдельные реминисценции могли проникать в пьесу, быть может, даже помимо воли автора. К числу таких реминисценций принадлежит, по-видимому, пророческий сон Трубецкого (д. V, сц. 5), который легко соотносится с аналогичным сном Стенли в «Ричарде III» (д. III, сц. 2). Казачий сотник Хлопко говорит пойманному стрелцу из войска Ляпунова:

Нам некогда твои рассказы слушать:
Ведь ужин ждет нас; нам-то время кушать,
Тебе висеть.

(II, 518)

Вспоминается сцена из «Ричарда III», в которой Ричард Глостер заявляет, что не сядет обедать, пока не увидит отрубленную голову Гестингса, и Ратклиф говорит последнему, чтобы тот поторопился, потому что герцог хочет есть (см.: III, 4, 95—96). Восклицание Марины: «О сердце! разорвись! Ах! заклинаю: разорвись скорее!» (II, 522), возможно, было подсказано восклицанием Хармионы из «Антония и Клеопатры» (обращенным к сердцу): «O break, o break!» (V, 2, 313). Наконец, изображая француза-воина из рати Трубецкого, который коверкает русскую речь, Кюхельбекер мог опираться на подобные образы в «Генри V» (Флюэллен, Макморрис, Джэми, французский солдат), как, впрочем, и в «Борисе Годунове» (Маржерет).

Подобных примеров можно найти немало.

Естественно, что стихотворный размер трагедии — пятистопный белый ямба, прообраз которого Кюхельбекер находил в шекспировских пьесах. Уже в «Аргивянах» он один из первых разрабатывал этот размер для русской драматургии, и Пушкин сослался на пример его в предисловии к «Борису Годунову» (см.: XI, 141). Но шекспировская образность, которую Кюхельбекер внимательно изучал и стремился точно передать средствами русского языка в переводах, не оказала сколько-нибудь заметного влияния на его собственный стиль: ничего похожего на шекспировские метафоры или *conceits* не встречается в «Прокофий Ляпунов». (Подобную «невосприимчивость» к шекспировской стилистике мы отмечали и у Пушкина в «Борисе Годунове».)

Ни один русский писатель не посвятил стольких трудов освоению Шекспира, как Кюхельбекер. Шекспировские занятия, которым он отдал многие годы своей творческой жизни, были многообразны, они включали в себя и истолкование драматургии Шекспира, и опыты воссоздания его пьес на русском языке, и разностороннее использование и переосмысление шекспировских мотивов и поэтики в оригинальном творчестве. Но лишь небольшая их часть, в сущности наименее ценная с точки зрения усвоения шекспировского наследия русской литературой, стала доступна современникам постадекабриста. Огромная его работа, масштабы которой мы можем оценить только теперь, была затрачена впустую. Кюхельбекер — самая трагическая фигура русского шекспиризма.

Глава V. ЖУРНАЛЬНАЯ БРИТКА

Н. А. Полевой и «Московский телеграф»

Становление и развитие шекспиризма Кюхельбекера после 1825 г. происходило в искусственной изоляции одиночного заключения. Но и за стенами тюрьмы в русской культурной жизни этого времени наблюдались сходные процессы. Именно во второй половине 1820-х гг. и в 1830-е гг. великий английский драматург, которого ранее знала лишь наиболее образованная часть передовой интеллигенции, постепенно становится известным читающей России. К этим годам относятся первые успешные попытки воссоздать в русском переводе подлинного Шекспира. Появляются ранние опыты интерпретации его произведений, а в работах И. Я. Кронеберга первые шаги делает отечественное шекспироведение. Разные писатели, каждый по-своему, осуществляют попытки «шекспиризации» в области драматургии. Тогда же, в 1830-е гг., началось завоевание Шекспиром русской сцены.

В пробуждении интереса к Шекспиру важную роль сыграло творчество Пушкина. Те, кто читал и обсуждал «Бориса Годунова», «Анжело», не могли не думать о творце «Макбета», «Ричарда III», «Меры за меру».

Английский драматург воспринимался в этот период главным образом в русле романтических идей. Противодействие же классиков утратило какое-либо значение. Недаром Пушкин еще в 1824 г. писал, что в России «противники романтизма слишком слабы и незаметны» (XI, 20). Выше уже отмечалось, что в начале 1820-х гг. даже авторы поэтик классической ориентации Н. Ф. Остолопов и А. Ф. Мерзляков признавали шекспировскую драматургию, хотя и с оговорками. В дальнейшем же исчезли даже оговорки. Единственными противниками Шекспира оставались лишь безнадежные литературные старожеры вроде Ф. Ф. Кокошкина (1773—1838), директора Московского театра с 1823 по 1831 г., переводчика мольеровского «Мизантропа», «отъявленного классика», по словам Вяземского, который в таких выражениях увещевал литературную молодежь: «Ведь вы знаете меня, я человек честный, и какая охота была бы мне вас обманывать: уверяю вас честью и совестью, что Шекспир ничего хорошего не написал и сущая дрянь».¹

Не менее нелепым было и суждение некоего Виктора Фомы Товарницкого, который издал в защиту классицизма антиромантический памфлет, где утверждал, что романтики вступили «на дорогу, ведущую к хаосу, по которой шествовали Калдерон и Шекспир, а до них китайцы». И далее он поносил Кальдерона и Шекспира «сих двух гениев, обремененных цепями невежества, безвкусия, которые хотя иногда, сделав последнее усилие, и возлетали высоко,

¹ Вяземский П. А. Старая записная книжка // Полн. собр. соч. СПб., 1883. Т. 8. С. 80.

но скоро гремучие на них оковы утомляли их и возвращали уничиженному рабству».² Анекдотичность такого выступления заставляет подозревать мистификацию. Рецензент «Московского телеграфа» прямо утверждал, «что г-н В. Ф. Товарницкий и его белебеевская ученость выдумки», и далее замечал: «Над чем смеются, то уже не опасно».³ «Белебеевский уездный землемер» был весьма сходен с ретроградными противниками романтизма, которых изобразил Н. А. Полевой в сатирической сценке «Беседа у старого литератора», где один из собеседников восклицает: «Давно ли стали читать Шекспира? Именно перед революцією, когда умы пришли в брожение». Ему вторит другой: «Страх! Недавно мне попалась трагедия новая. Что вы думаете? „Гамлет“ Шекспира — слово в слово, со всеми нелепостями».⁴

Таким образом, классицизм в эти годы уже не являлся сколько-нибудь серьезной силой, которая могла бы противостоять росту популярности и авторитета Шекспира.

Известность драматурга распространяется главным образом благодаря журналам, причем ведущее положение после разгрома декабристского движения, когда в условиях николаевской реакции, особенно жестоко свирепствовавшей в столице, центр культурной жизни временно переместился в Москву, занимали московские журналы — «Московский телеграф», «Московский вестник», «Атеней», «Телескоп». Число статей, посвященных Шекспиру или в той или иной мере касающихся его, неуклонно возрастает с каждым годом. Правда, в основном это переводные статьи, и в некоторых журналах (например, в московском «Атене» и петербургском «Сыне отечества») только такие и появлялись. Тем не менее и русские авторы все чаще обращаются к интерпретации творчества драматурга, а ссылки на него по разным поводам становятся настолько обычными, что Гоголь даже пронизировал в 1836 г.: «...рецензент, о какой бы пустейшей книге ни говорил, непременно начнет Шекспиром, которого он вовсе не читал. Но о Шекспире пошло в моду говорить, — итак, подавай нам Шекспира. Говорит он: „С сей точки начнем мы теперь разбирать открытую пред нами книгу. Посмотрим, как автор наш соответствовал Шекспиру“, а между тем разбираемая книга чепуха, писанная вовсе без всяких притязаний на соперничество с Шекспиром, и сходствует разве только с духом и образом выражений самого рецензента» (VIII, 174).

Насмешка Гоголя коснулась не только моды на Шекспира. Он засвидетельствовал также, что имя драматурга стало использоваться критиками как некий авторитет для оправдания собственных эстетических идеалов.

Первое место среди журналов этого времени принадлежало «Московскому телеграфу» (1825—1834) Н. А. Полевого — «решитель-

² О трагедии греков, французов и романтиков / Соч. белебеевского уездного землемера Виктора Фомы Товарницкого. М., 1830. С. 18.

³ Моск. телеграф. 1830. Ч. 33, № 10. С. 224.

⁴ Новый живописец общества и литературы / Сост. Н. Полевым. М., 1832. Ч. 4. С. 177, 184.

гельно лучшему журналу в России от начала журналистики», по словам Беллинского (IX, 693). Печатный орган демократической направленности, с энциклопедической программой, рассчитанный на сравнительно широкие круги читателей, «Московский телеграф» выступил в русской литературе с энергичной пропагандой романтизма. Популяризация Шекспира являлась частью этой пропаганды.

Издатель «Московского телеграфа» Николай Алексеевич Полевой (1796—1846) — просветитель и приверженец буржуазно-демократических взглядов, далекий, однако, от революционности, в своей критической деятельности ориентировался на французских левых романтиков. Он даже был убежден, что именно из Франции пришел в Россию романтизм и, в частности, увлечение Шекспиром. Статьи представителей «новой школы французской», как называл Полевой французских романтиков, систематически появлялись в «Московском телеграфе» (нередко с рекомендацией самого издателя), и именно из них читатели журнала могли почерпнуть сведения о Шекспире и его значении для современной литературы. В частности, здесь были напечатаны такие важные декларации французских романтиков, как знаменитое предисловие Виктора Гюго к драме «Кромвель» (1827) и «письмо» Альфреда де Виньи, предпосланное его переводу «Отелло» (1829),⁵ в которых авторы обосновывали принципы романтического искусства, ссылаясь на Шекспира. Публиковались в «Телеграфе» и статьи, непосредственно посвященные драматургу, которые принадлежали менее значительным представителям французского романтизма (А. Ш. де Брольи, Ф. Экштейн). На этом фоне появились статьи самого Полевого.

Романтизм привлекал его как вольная стихия, сбрасывающая с литературы оковы классицизма; критик связывал его с идеями французской революции, с освободительным движением народов. Шекспир же в глазах Полевого — самый великий романтический поэт, гений, «из творений коего развивается мир романтизма, как из творений Гомера развился мир классической поэзии древних».⁶ Критик обращался к нему по самым разным поводам. Кроме того, специальную статью он посвятил характеристике драматурга и разбору «Спа в летнюю почу» (1833), а в упоминавшейся уже статье о «Борисе Годунове» Пушкина (1833) уделил большое внимание историческим драмам Шекспира.

«Плененный гением Шекспира, очарованный этим могущим колдуном Шекспиром», Полевой считает, что самые восторженные выражения слабы для него. «Мир Шекспира безмерен, как вселенная; поэзия его всецветна, как свет. Он волшебник; и кто однажды заговорит им, тот вечный раб его».⁷ «Кроме Шекспира, никто не умел

⁵ Гюго В. О поэзии древних и новых народов // Моск. телеграф. 1832. Ч. 47, № 19. С. 297—331; № 20. С. 435—471; Письмо графа Альфреда де Виньи к лорду***, графу*** // Моск. телеграф. 1830. Ч. 36, № 24. С. 423—463.

⁶ Полевой Н. А. Драматические произведения <...> 1828 года // Моск. телеграф. 1828. Ч. 24. № 24. С. 497.

⁷ Н. П. Шекспирова комедия «Midsummer night's dream» («Сон в летнюю ночь») // Моск. телеграф. 1833. Ч. 53, № 19. С. 399, 371.

глубоко проникать в душу человека философией, быть всеобщим, переходя во все характеры веков и людей, и всемирно выражать все это своею поэзией».⁸

В статьях Полевого возникал романтический образ Шекспира-поэта, «невежды и гения», который творит независимо от времени и места, безотчетно, не зная «систем и инстинктов», почерпая содержание своих творений из глубины собственной души. Комедии Шекспира — создания его «веселого воображения», исторические драмы — «глубокого ума», трагедии — «всеобъемлющего сердца».⁹ Вот ему попалась сказка об Амлете. «Орлиным взором проникает он в сущность идеи, скрытой в этой сказке; политические подробности представляются ему сами собою; все осветилось глубиной его мысли; тут есть все — уродливости гения, великое и малое страстей, безобразное и прекрасное... Что ему за дело до системы и философии? Его система в душе, его философия в сердце, его тайна в великой идее, которую угадал его гений. Он писал, может быть, на каком-нибудь обручке, за кулисами; он не справлялся с психологическим трактатом о душе человека».¹⁰ Создания Шекспира не стоят ему «труда и работы»: «...этот человек, не знавший географии, не знавший ни одного языка, кроме английского, знал все», его «внутреннее бытие» — «все человечество, вся вселенная».¹¹

Это иррациональное творчество, считал Полевой, и постигать надо не разумом, но душой: «Кто не умеет изъяснить Шекспира, но глубоко чувствует его, тот понимает его <...>. Читайте его, как любите, — безотчетно <...> и верьте, что в недрах души его, как в безднах океана, сокрыт такой мир, которого не изъяснит все человечество, пока необъяснимому для него останется бездна океана нашего собственного бытия».¹²

Такой образ Шекспира отражал более общие представления Полевого о гениальном поэте, носителе божественного огня, который творит по интуиции, говорит голосом природы и истории. Эти взгляды сложились не без влияния Ф. В. И. Шеллинга, чья концепция непостижимого стихийного гения-творца дошла до Полевого в опрошенном и вульгаризированном виде через сочинения французского философа-эклектика В. Кузена.

В то же время критик-демократ, сам происходивший из податного сословия, настойчиво указывает, что этот гений — выходец из народа. Шекспир — «сын бедного торговца шерстью», который в 25 лет «был мужиком, нищим, убежавшим из своей родины».¹³ «Уродливый мужик», — пишет о нем Полевой в другом месте,¹⁴ и

⁸ Н. П. О романах Виктора Гюго и вообще о новейших романах // Моск. телеграф. 1832. Ч. 43, № 2. С. 234—235.

⁹ Моск. телеграф. 1833. Ч. 53, № 19. С. 380.

¹⁰ <Полевой Н. А.> Борис Годунов / Соч. А. С. Пушкина // Моск. телеграф. 1833. Ч. 49, № 2. С. 295—296.

¹¹ Моск. телеграф. 1833. Ч. 53, № 19. С. 379—380.

¹² Там же. С. 400—401.

¹³ Там же. С. 379, 371—372.

¹⁴ Моск. телеграф. 1833. Ч. 49, № 2. С. 321. И брат Н. А. Полевого Ксенофонт писал о Шекспире: «Это был бедный крестьянин» (Моск. телеграф, 1830.

вообще наименование «мужик» применительно к Шекспиру встречается у него неоднократно. Полевому было важно подчеркнуть плебейство гениального драматурга, несвязанность природного дара с происхождением. С другой стороны, демократизм Полевого позволил ему также увидеть в «Сне в летнюю ночь» «народное веселье, разгульное, живое, пестрое, как Арлекин, умное, как Пиетро, сердечное, как народная песня».¹⁵

Следуя за Гюго, Полевой считал, что драматическая поэзия, олицетворением которой является Шекспир, есть высшая форма поэзии. По своему типу шекспировская драма «северная»; здесь роковые силы, извне грозящие человеку в классической драме, перенесены внутрь, приняли форму губительных страстей душевных. Северную драму, замечал Полевой, «справедливо уподобляют статуе Лаокоона, где сила судьбы выражается только змеями — страстями человеческими и борьбою воли человека против сих змей как тайных определений судьбы — жизнью человеческою».¹⁶

Как и других его современников, Полевого особо привлекали исторические хроники Шекспира, тем более что проблемы истории весьма его волновали и он создал свою «Историю русского народа» (1829—1833), которую противопоставлял «Истории государства Российского» Карамзина. Он обратился к хроникам в связи с разбором «Бориса Годунова». Шекспир, утверждал здесь критик, близко следовал историческим источникам, но благодаря своему гению он умел изобразить исторические события «в очаровательных драматических картинах, умел найти в них и единство, и характеры, и подробности». Поэт, читая историю, должен отгадать «основную, тайную идею», «составляющую собою узел целого ряда событий», и если ему это удастся, «то подробности, местности, характер века, характеры лиц, даже язык их сами собою разовьются». Поэт может допускать археологические или хронологические погрешности, наделать ошибок, как Шекспир в римских трагедиях или в первой части «Генриха VI», и тем не менее «все подробности, когда они будут верны основной идее, будут непременно истинны».¹⁷ Эту свою концепцию романтической исторической драмы Полевой иллюстрировал на примере «Короля Ричарда II» Шекспира, подменяя, впрочем, логическую цепь рассуждений и доказательств нагромождением эмоциональных восклицаний вроде: «Не знаете, чему более удивляться в этом превосходном создании: искусству ли, с каким извлечено единство действия драмы; связи ли подробностей, величественно, богато раскрытых поэтом; верности ли, с какою следовал

Ч. 31, № 2. С. 227). М. П. Алексеев (Пушкин: Сравнит.-ист. исслед. Л., 1972. С. 266—267) обратил внимание на близость подобных определений к словам «гениальный мужичок», будто бы сказанных, по утверждению Ксенофонта Полевого, Пушкиным о Шекспире (см.: Л. С. Пушкин в воспоминаниях современников. М., 1974. Т. 2. С. 54).

¹⁵ Моск. телеграф. 1833. Ч. 53, № 19. С. 398.

¹⁶ Там же. Ч. 49, № 2. С. 291—292.

¹⁷ Там же. С. 317, 296—297.

поэт историк, или простоте его создания и глубокому познанию характеров, угаданных поэтом в сухой летописи?».¹⁸

Как романтический поэт Шекспир для Полевого не только противостоял классицизму, но помогал действенной борьбе с ним: «Напрасно Попе, Драйден, Аддисон затягивали в корсет классицизма Англию — она не забывала своего Шекспира».¹⁹ И так было не только в Англии: раскрепощающее воздействие Шекспира испытала и цитадель классицизма — Франция, где «*мужик Шекспир*» согнал «со сцены всех драматических классиков» и сам стал «кодексом драматургии», — заявлял в программной статье издатель «Телеграфа».²⁰

Тем самым ставился вопрос о значении Шекспира для XIX в. Полевой считал его наследие живым и действенным и подчеркивал: «... питомицы Шекспира и философии — германская и английская новейшие музы».²¹ «... Без Шекспира не существовал бы Вальтер Скотт, — утверждал Полевой. — Он понял тайну, как изображал Шекспир историю в драме».²² Правда, отмечал критик, современные творения поэтов-романтиков носят отпечаток волнения, неопределенности, дикого порыва. Этого не было у старых писателей. Поэтому Шекспир выше Гюго, ибо он «действует, как судьба, спокойно, невидимо и без особенной цели, не имея в предмете ничего, кроме изображения человека».²³ Исходя из своего взгляда на драматурга, Полевой признавал возможным прямое подражание ему и впоследствии, как мы покажем ниже, осуществил такое подражание в собственной драматической практике.

Преклонение перед Шекспиром разделяли с Полевым и другие авторы, сотрудничавшие в «Московском телеграфе». Мы уже отмечали отзыв А. А. Бестужева-Марлинского о Шекспире, содержащийся в его статье о «Клятве при гробе господнем» Полевого, где, в частности, указывалось на связь драматурга с современной литературой (см., выше, с. 65). В духе Полевого характеризовал Шекспира и анонимный рецензент немецкого издания сочинений Шиллера: «... бессмертный Шекспир, Гомер романтической поэзии и вместе простой сын природы». Хотя ему «неизвестно было много такого, что знает каждый немецкий студент», он «сам воспитал себя» и «в зрелом мужестве и в полной славе явился перед двором Елизаветы. Свергнув иго мелких страстей, он изумил современников и навсегда останется удивлением веков».²⁴

Стремясь способствовать популяризации Шекспира, издатель «Московского телеграфа» помещал в журнале рецензии на русские переводы его пьес и даже публиковал отрывки переводов, хотя

¹⁸ Там же. С. 320.

¹⁹ Моск. телеграф. 1832. Ч. 47, № 19. С. 361.

²⁰ Взгляд на некоторые журналы и газеты русские // Моск. телеграф. 1831. Ч. 37, № 1. С. 79—80.

²¹ Моск. телеграф. 1832. Ч. 47, № 19. С. 376.

²² Там же. Ч. 43, № 2. С. 233.

²³ Там же. № 3. С. 379.

²⁴ Моск. телеграф. 1827. Ч. 13, № 1. С. 73.

драматические произведения, как правило, здесь не печатались, но для Шекспира делалось исключение. Воспроизводились здесь и иллюстрации к произведениям драматурга, а фронтисписом к последней вышедшей книжке журнала служила гравюра с картины Т. Лоуренса, изображавшей знаменитого английского актера Кэмбла в роли Гамлета с черепом в руке. В «изъяснении», помещенном в конце номера, говорилось: «Эта возвышенность чувства, эта дикость ощущений и задумчивость человека, размышляющего о жизни и смерти, выражены так естественно, что, кажется, вы видите перед собою не актера, а самого датского принца, непостижимого для других и для самого себя и старающегося разгадать таинственные решения судьбы».²⁵

Так словами о шекспировском герое завершался последний номер «Московского телеграфа».

Любомудры и «Московский вестник»

Известно, что у «Московского телеграфа» вскоре после его возникновения появился соперник — «Московский вестник» (1827—1830). Журнал этот создала группа литераторов, состоявшая из бывших членов «Общества любомудрия» — Д. В. Веневитинова (1805—1827), И. В. Киреевского (1806—1856), П. В. Киреевского (1808—1856), П. М. Рожалина (1805—1834) — и примыкавших к их кружку М. П. Погодина (1800—1875), С. П. Шевырева (1806—1864) и А. С. Хомякова (1804—1860). Сотрудником журнала был Пушкин, который не только пользовался почитанием со стороны любомудров, но сам с интересом следил за их творчеством и оказал известное влияние на их критические взгляды и драматические опыты, а также на их интерес к Шекспиру.

В сферу внимания любомудров драматург попадает в последекабрьский период, когда под свежим впечатлением трагических событий они переносили свою неудовлетворенность политической жизнью в сферу умозрительных философских построений и эстетических исканий. Они тоже были поборниками романтизма, но романтизма, в котором «прорезался» реализм. В отличие от Полевого, видевшего в романтизме некую безграничную свободную стихию, они стремились создать историко-философскую концепцию этого литературного направления и искусства в целом, опираясь при этом на немецкую идеалистическую философию, главным образом на объективный идеализм, «философию тождества» Шеллинга. И Шекспира они воспринимали, особенно на первых порах, в значительной мере в немецкой интерпретации. Недаром И. В. Киреевский писал в 1830 г.: «Знакомством с Гете, Шиллером и *Шекс-*

²⁵ Моск. телеграф. 1834. Ч. 55, № 4. С. 692. Следующий, пятый номер журнала не вышел в свет. «Московский телеграф» к тому времени был уже запрещен.

пиром обязаны мы распространившемуся влиянию словесности немецкой. . .».²⁶

В сущности, английский драматург не находился в центре их внимания. Они привлекали его главным образом, чтобы противопоставить романтическому субъективизму. Представление о Шекспире как «объективном» художнике особенно ясно воплотилось во втором послании Д. В. Веневитинова к Н. М. Рожалину («Оставь, о друг мой, ропот твой. . .», 1826), в котором юный поэт развивал обычную для себя тему одиночества в «толпе бездушной и пустой», в «пустыне многолюдной», где нет уже прежних друзей. И он завершал стихотворение:

Но нет! не все мне изменило:
Еще один мне верен друг,
Один он для души унылой
Друзей здесь заменяет круг.
Его беседы и уроки
Ловлю вниманьем жадным я;
Они и ясны и глубоки,
Как будто волны бытия;
В его фантазии богатой
Я полной жизнью ожил

И раший опыт не купил
Восторгов раннею утратой.
*Он сам не жертвует страстям,
Он сам не верит их мечтам;
Но, как создания свидетель,
Он развернул всей жизни ткань,Ему порок и добродетель
Равно несут покорно дань,
Как гордому владыке мира:
Мои друг, узнал ли ты Шекспира?*²⁷

Такое истолкование Шекспира согласовывалось с шеллингианской концепцией поэта-демиурга, творца поэтической действительности, которая развивается по тем же законам, что и жизнь, создавшая божеством. Представление об «объективности» художника как основном его достоинстве давало возможность осмыслить через Шекспира переход к реализму в творчестве Пушкина второй половины 1820-х гг. Характерна в этом отношении последняя статья Веневитинова, посвященная опубликованной сцене из «Бориса Годунова» («Келья в Чудовом монастыре»). В статье, подчеркивая независимость таланта Пушкина, Веневитинов ставил эту сцену по художественным достоинствам в один ряд «со всем, что есть лучшего у Шекспира и Гете», и пояснял смысл такого сопоставления: «Личность поэта не выступает ни на одну минуту: все делается так, как требует дух века и характер действующих лиц».²⁸

Те же черты в творчестве Шекспира как ориентир для современной литературы выделял и И. В. Киреевский. В своем «Обзрении русской словесности за 1829 год» в связи с анализом «Полтавы» Пушкина, которому он в целом уподоблял «трагедию Шекспира», Киреевский указывал, что «стремление *воплотить поэзию в действительность*» свидетельствует о «сближении» поэта «с господствующим характером века». Но, чтобы полностью «переселить

²⁶ Киреевский И. В. Полн. собр. соч. М., 1861. Т. 1. С. 41. Курсив мой. — Ю. Л.

²⁷ Веневитинов Д. В. Полн. собр. соч. М.; Л., 1934. С. 86—87. Курсив мой. — Ю. Л.

²⁸ Там же. С. 244 (оригинал по-французски). Ср. выше суждение Пушкина (с. 38).

воображеше в область существенности», «чтобы смотреть на внешний мир как на полное отражение внутреннего», необходимо, считал критик, «шекспировское состояние духа».²⁹ Суждения эти, взятые в целом, довольно близко соответствовали мысли Пушкина о сближении литературы с «духом века», по в идеалистическом шеллингианском преломлении.

Знатком и поклонником Шекспира был С. П. Шевырев, признанный теоретик «Московского вестника», который, собственно, и писал о нем в журнале. Первые сведения о драматурге, появившиеся здесь, были почерпнуты из немецкой литературы. В 1827 г., в первый год существования журнала, в нем были напечатаны переведенные Шевыревым отрывки из «Вильгельма Мейстера» Гете с разбором «Гамлета»,³⁰ а также в переводе А. В. Веневитинова, брата поэта, рассуждение А. В. Шлегеля «О трех единствах в драме»,³¹ где произведения Шекспира приводились как образец применения истинного, а не формального единства действия, глубокого, пронизывающего все произведение. В следующем, 1828 г. Шевырев выступил с оригинальными статьями о Шекспире. Уже в первой из них, посвященной Отелло и написанной по поводу переделки Вельяминова,³² обнаруживается восторженное преклонение, весьма напоминающее культ английского драматурга у А. В. Шлегеля, который вообще оказал значительное влияние на молодого Шевырева. Последний писал: «Если бы древние прочли трагедии Шакспировы, они верно изобрели бы предание о новом Прометее. Нет, они с изумлением сказали бы, что Шакспир выше Прометея <...>. Шакспир проник в лабораторию человечества и похитил оттоле перевозданные формы оного». Весь критический пафос статьи направлен против классической драматургии, которая смотрит «на высокое драматическое искусство как на средство писать хорошие стихи» и искажает в угоду ложной теории гениальное творение Шекспира.

Истолковывая образ Отелло, Шевырев выводил все его черты из буйных стихий «чувственной африканской природы» и утверждал, что Мавр сам носит в себе свою гибель: его губит страсть, возникающая из свойства самого его характера. Таким образом, трагедии придавался несвойственный ей фатализм, и в этом критик несомненно следовал концепции Шеллинга.

Рассматривая отношение шекспировских характеров к действительности, Шевырев тонко замечал: «... мир Шакспиров возвышается над обыкновенным <...> он в увеличительных зеркалах показывает нам мелкое человечество, или, говоря языком математическим, людей обыкновенных возводит в высшие степени». «Показывайте нам в трагедии жизнь и человека, а не кукол, говорящих

²⁹ *Киреевский И. В.* Полн. собр. соч. Т. 1. С. 28—29.

³⁰ Характер Гамлета (из Гетева романа «Вильгельм Мейстер», гл. 3 и 13, кн. IV) // Моск. вестн. 1827. Ч. 1, № 3. С. 217—226.

³¹ Моск. вестн. 1827. Ч. 3, № 10. С. 149—166; № 11. С. 256—274.

³² *Шев. . .* С. Отелло, Мавр венецианский: Трагедия Шекспира, переделанная на русский язык // Моск. вестн. 1828. Ч. 9, № 12. С. 417—441.

по произволу автора», — таким обращением к современным драматургам завершался разбор шекспировской трагедии.

Противопоставление Шекспира классической драматургии содержалось в статье Шевырева по поводу исторической драмы Гете «Гец фон Берлихинген» в переводе Погодина (1828).³³ Этот перевод в известной мере был одним из фактов восприятия в России немецкой интерпретации Шекспира (как и перевод «Валленштейнова лагеря» Шиллера, над которым тогда же трудился Шевырев). «Шакспир сделался народным поэтом в Германии: немцы его более себе усвоили, чем самые англичане», он помог европейской и особенно немецкой драматургии свергнуть «оковы школы французской», — указывал критик. Заслугу английского драматурга Шевырев видел в том, что тот «начал великий подвиг сближения искусства с историею, с жизнью». Если классическое искусство представляет «одну какую-либо страсть», «одно отдельное чувство или высокую мысль души человеческой», то Шекспир показывает «всего человека как он есть, с его сложными, запутанными страстями, с его высокими мыслями, чувствами и проч. Он первый дал право требовать от поэта глубокого познания не только души с ее страстями, но всего человека, физического и нравственного».

В 1829 г. Шевырев уехал за границу и пробыл три года в Италии и в Швейцарии, знакомясь с памятниками старины, изучая древнюю и новую литературу. Важное место в его занятиях отводилось Шекспиру, исторические хроники которого он сперва читал в немецком переводе; его дневниковые записи о них сильно отзываются шлегелевской восторженностью.³⁴ Но чтение переводов уже не удовлетворяло Шевырева, в 1831 г. он принялся за изучение английского языка и вскоре стал читать подлинные шекспировские творения. Он внимательно их изучает, вдумываясь в значение каждого слова, наблюдая за особенностями языка и стиха, сопоставляя оригинал с немецкими и французскими переводами, прикидывая в уме возможности передачи Шекспира по-русски. Ему бросается в глаза несоответствие между подлинным Шекспиром и тем, каким он предстает у немецких романтиков. «По первым страницам Шекспира вижу, что мы об нем судили слишком по-немецки»; «О Шекспире мой образ мыслей совсем меняется; я нахожу, что немцы его не понимают или, лучше, понимают слишком по-немецки. Я вообще насчет всех мнений нахожусь в состоянии брожения; у меня все как-то перерождается — и выходит новое от своего, *русского* корня», — пишет он Погодину.³⁵

Новым для Шевырева явилось понимание Шекспира как «поэта практической жизни», где термин «практический» подразумевает

³³ С. Ш. Гец фон Берлихинген, Железная рука: Трагедия в пяти действиях / Соч. Гете / Пер. с нем. М. Погодина // Моск. вестн. 1828. Ч. 12, № 21 и 22. С. 109—128.

³⁴ Записи о Шекспире из дневников Шевырева, хранящихся в Государственной публичной библиотеке им. М. Е. Салтыкова-Щедрина, опубликованы нами в кн.: Шекспир и русская культура. М.; Л., 1965. С. 219—223.

³⁵ Письма от 14 июля и 5 (17) сентября 1831 г.; цит. по: Шекспир и русская культура. С. 220.

охват человеческой деятельности во всей ее сложности и многообразии отношений человека и окружающей его действительности. Это еще не было признанием Шекспира реалистом, поскольку само понятие жизни осмыслялось идеалистически, но приближение к реализму в таком понимании уже содержалось. Заново читая хроники, Шевырев записывает теперь в дневнике, что Шекспир «поэт практической жизни <...> высочайший практический философ, наблюдавший жизнь как она есть, в ней самой», «все сословия как они суть, в их быту практическом». К этой мысли Шевырев возвращался снова и снова. Он считает, что «Шекспир в английских хрониках гораздо естественнее, чем в трагедиях, коих предметы взяты из иностранных повестей. Это потому, что в хрониках ему не надо было прибегать, а просто наблюдать <...>. Всюду, где он даст лишнюю волю фантазии, он странен. Всюду, где фантазия его берет материал из жизни практической, он естественен».

Именно в этой «практической» направленности, полноте и многообразии воссоздания жизни видит Шевырев подлинное величие драматурга. Разбирая «Короля Лира», он писал: «Шекспир как практик ничем не брезгает <...>. Он говорит, обращаясь к жизни: все, что в печи, то на стол мечи. Ему, как св. Петру апостолу, сошла плащаница с небес». В то же время «практическое» связывается Шевыревым с этической нормой. Ему даже приходит в голову мысль составить антологию «практических» суждений драматурга, своеобразный шекспировский учебник жизни. «Это бы совершенно оправдало мысль мою, — писал критик, — что он *Поэт практической жизни*, и, сверх того, составило бы прекрасную книжку для практической пфики».

Уже в 1830 г. Шевырев отказывался от былого шеллингианского представления о независимом свободном поэте, вольном как сама природа, как судьба, и приходил к сознанию необходимой связи между поэтом и народом: «Великий поэт не создает языка, но, подслушав его в пародии, оживляет его мыслью, душой — и потом предлагает народу его же материал, но им очищенный, обовлеченный <...>. Поэт есть апофеоза народа <...>. Так объясняется явление Гомера, Шекспира, Данта, Ломоносова».³⁶ Эта концепция народа как сокровенного источника национального творчества была также выдвинута немецкими романтиками; с другой стороны, в ней уже содержался зародыш славянофильской доктрины.

Спустя год Шевырев записывает в дневнике: «Немцы идеализировали Шекспира <...>. Русским надо объяснить Шекспира из его нации». Связь поэта и народа теперь представляется ему в совершенно конкретном эмпирическом виде. Он отвергает гипотезу Шлегеля о «хорошем происхождении» Шекспира и заявляет: «Напротив — его низкий род послужил ему как поэту, ибо он имел случай через это пройти всю лестницу сословий, ибо она лучше узнается снизу, чем сверху, а это-то и было нужно для поэта практического». Но поэт не только познает свой народ: он воплощает

³⁶ Цит по: Шевырев С. П. Стихотворения. Л., 1939. С. X—XI (Б-ка поэта).

его в своем творчестве. «...В Шекспире, — подчеркивал Шевырев, — отражается полная его философия и философия его народа»

Теперь Шевырев уже далек от слепого преклонения перед драматургом, от тех «смешных крайностей», которые, по его словам, свойственны Шлегелю и немецким романтикам Его дневниковые записи пестрят критическими замечаниями по поводу апауронизмов в пьесах Шекспира, вычурного языка, грубостей и т. п. Интерес представляют не сами по себе эти замечания, но попытка Шевырева объяснить недостатки драматурга исторически, «н невежеством» его века. Как раз в эти годы Шевырев (не без влияния Пушкина) стремился, отталкиваясь от Шеллинговской философии истории, перейти на почву исторического мышления. Одновременно у него возникла мысль о планах популяризации шекспировского творчества. Он намечает перевести «Макбета», написать статью о драматургии и «собрать из Шекспира места» согласно собственной точке зрения на него. Однако ни один из этих замыслов не был осуществлен. Дать новую целостную, русскую интерпретацию Шекспира Шевыреву так и не удалось.

Правда, в какой-то мере раздумья 1831 г. отразились в дальнейших его работах. Так, в «Истории поэзии» он писал о Шекспире «практике», выразителе национальных устремлений. Он указывал, что когда английская драма стала светской, «а дух национальный стал увлекать ее в живой мир отечественной истории, тогда и явилась самородная форма поэзии английской, эта драма летопись, драма в собственном смысле, которая после многих опытов созрела наконец под пером гениального Шекспира. Только англичанину, только великому практику и эмпирику могла прийти мысль вернуть перед собою летописи своего народа и других, из мертвых букв переносить лица и действия на поприще жизни и все прошедшее развивать перед вашими очами в полной, живой картине настоящего так, как вы бы сами участвовали в жизни минувшей. Вот истинное значение Шекспировой драмы, которая есть драма по преимуществу». И далее Шевырев называл английскую поэзию «зеркалом жизни», в котором «жизнь отражается со всем своим прекрасным и отвратительным. Такова жизнь в драмах Шекспировых»³⁷

Вообще же в своих печатных выступлениях Шевырев не внес в истолкование Шекспира почти ничего нового по сравнению с немецкой критикой. В 1835 г. в заметке, имевшей целью подготовить московскую публику к представлению «Венецианского купца», он ограничился переводом мнения А. В. Шлегеля об этой драме³⁸. А для «Московского наблюдателя», в котором Шевырев в 1835—1837 гг. руководил литературным отделом, он перевел статью Гете «Шекспир и нет ему конца!» («Shakespeare und keine Ende!»)³⁹

³⁷ Шевырев С. История поэзии. Чтения М., 1835. Т. 1. С. 60, 64.

³⁸ См. С. III Венецианский купец на московской сцене // Молва. 1835. 25 янв. № 4. Стб. 61—67.

³⁹ Шекспир по Гете // Моск. наблюдатель. 1835. Ч. 2. Маг. Кн. 1. С. 34—53.

В дальнейшем, в 1840-е гг., Шевырев опубликовал небольшую статью «Шекспир о русских»,⁴⁰ посвященную русскому маскараду в комедии «Бесплодные усилия любви», и написал рецензию на представление «Ромео и Юлии» в бенефис Мочалова.⁴¹ Обе эти заметки существенного интереса не представляют. Малооригинальны были и лекции о Шекспире, которые он читал во второй половине 1840-х гг.⁴² Это было комплиментное изложение сведений, добытых к тому времени европейской наукой. В интерпретации творчества драматурга Шевырев находился в это время под влиянием немецкого реакционного философа-идеалиста Г. Ульрици, который толковал произведения Шекспира в духе христианской морализации, что согласовывалось с официальными взглядами Шевырева тех лет. Правда, он и теперь указывает на тесную связь шекспировских пьес «с жизнью народа во всех ее подробностях», но, вопреки исторической истине, характеризует эту жизнь как некую социальную гармонию, «полное довольство всех классов». Шекспир тем самым истолковывался в духе теории «официальной народности», проецированной на елизаветинскую Англию. Так завершился шевыревский шекспиризм.

II. А. Плетнев

В Петербурге с пропагандой Шекспира в 1830-е гг. выступил Петр Александрович Плетнев (1792—1865), друг Пушкина, редактор пушкинского журнала «Современник» (1836—1846) после гибели поэта. Плетнев не принадлежал к числу ведущих критиков своего времени, его литературные суждения носили дилетантский характер и не опирались на какое-либо прочное философско-эстетическое основание. Но он обладал несомненным критическим тактом и художественным чутьем, которые развились в общении с крупнейшими русскими писателями его времени, особенно с Пушкиным, в кругу интересов которого он постоянно находился.

Преклонение Плетнева перед Шекспиром доходило до того, что он как-то признался филологу Я. К. Гроту, с которым вел дружескую переписку: «Когда я в первый раз читал Шекспира, у меня даже родилась мысль: не затвориться ли с одним им на целую жизнь. Ведь он разрешил все вопросы и философии, и красноречия, и поэзии».⁴³

В конце 1820-х гг. он пробовал переводить стихами «Ромео и Юлию» и напечатал анонимно перевод двух сцен (д. II, сц. 2; д. III, сц. 1) в альманахе «Северные цветы» на 1829 и 1830 гг.

⁴⁰ Шевырев С. Шекспир о русских // Москвитянин. 1842. Ч. 3, № 5. С. 93—96.

⁴¹ С. III. Бенефис г-на Мочалова: Представление Ромео и Юлии // Москвитянин. 1841. Ч. 1, № 2. С. 596—601.

⁴² См. конспекты лекций Шевырева, посвященных биографии Шекспира и его хроникам: ГПБ, ф. 850, № 13, к. п. 1914—1938, л. 1—13, 22—52.

⁴³ Письмо П. А. Плетнева к Я. К. Гроту от 4 февраля 1841 г. // Переписка Я. К. Грота с П. А. Плетневым. СПб., 1896. Т. 1. С. 227.

Эта публикация дала повод Пушкину выступить с упомянутой выше заметкой о шекспировской трагедии. Тесное соприкосновение с кругом интересов Пушкина и даже обсуждение с ним вопросов драматического искусства в связи с Шекспиром (см., например, его письмо к Пушкину от 21 мая 1830 г.: III, 352—353) позволили Плетневу в своих суждениях о драматурге выделить те особенности его творчества, которые и дальше будут привлекать внимание наиболее передовых русских критиков, в частности Белинского. Плетнев отвергал немецкую романтическую интерпретацию Шекспира. В упомянутом письме к Пушкину он просил его: «...ты отделий путем романтиков немцев за то, что они не поняли ни испанцев романтиков, ни Шекспира» (III, 353). Показательно, что печатавшиеся в «Современнике» переводные статьи о драматурге принадлежали не немецким или французским романтикам, как в других журналах 1830-х гг., но Вильяму Хэзлитту (Газлитту, как писалось в «Современнике») — английскому радикальному романтику, в эстетике которого были сильны демократические и реалистические элементы и который подчеркивал верность Шекспира действительности, связь драматурга с его временем. Сборник его очерков «Характеры пьес Шекспира» (1817) Плетнев назвал «примечательной книгой», «столь поучительной и любопытной».⁴⁴

Еще в 1824 г., по-видимому первый в России, Плетнев указал на объективность творчества Шекспира. В статье об «Орлеанской деве» Шиллера в переводе Жуковского критик отмечал, что в отличие от немецкого поэта, который «не умел отделять собственного своего существования» от своих героев, «в трагедиях Шекспира прекрасная природа отражается как в чистом зеркале. У него все чувствуют, мыслят и говорят сообразно с теми обстоятельствами жизни, в которых находятся» (I, 148—149). Это замечание обнаруживало большую проницательность критика.

Развернутую характеристику Шекспира Плетнев дал в статье 1837 г. по поводу трех русских переводов: «Отелло» И. И. Панаева, «Макбета» М. П. Вронченко и «Гамлета» Н. А. Полевого. Основной чертой таланта Шекспира Плетнев считает «страсть к анализу», изучение души человеческой во всех состояниях, положениях, условиях. «Что только бывало когда-нибудь дорого или близко душе человека, в уединении ли, в семействе или в общественном, гражданском быту, все знает он, как будто через его сердце текли потоки всех чувствований и всех страстей наших. Самые частности жизни, о которых можно знать только в одном кругу, принадлежат к известному сословию или занимаясь ремеслом, у него и они приведены в полную, ясную и верную теорию, с которой он вам представит непременно» (I, 289). Вся философия Шекспира извлечена из познания жизни: «Шекспирова метафизика есть плод практической мудрости. Здесь все жизнь, следственно, все поэзия» (I, 290). Бросается в глаза близость суждения Плетнева к приведенным выше дневниковым записям Шевырева о Шекспире-

⁴⁴ Современник. 1839. Т. 13. № 1. С. 123, 139

«практике», и в то же время здесь как бы предсказан взгляд на Шекспира создателей «натуральной школы» (см. ниже).

Даже фантастика у Шекспира в отличие от других поэтов. утверждает Плетнев, имеет то же назначение, что и все его творчество, — «раскрыть все таины души человеческой. В мир фантастически входил он как завоеватель, покорял его общим законам, дополнял им целостность неизмеримого царства своего и производил все его явления до причины естественных» (I, 290).

И здесь Плетнев повторяет любимую свою мысль о полной объективности Шекспира, о растворении драматурга в созданных им образах. «Можно сказать, — пишет он, — что, прочитавши всего Шекспира, нигде самого его не заметишь <...>. Сочинил ли он хоть одну сцену, хоть один монолог? Нет, все принадлежит естеству изображаемого действия. Личной шекспировской страсти или мысли, которую бы он хоть раз где-нибудь выказал, напрасно будем искать в его творениях <...>. Недоступнее и поразительнее этого искусства, кажется, нет» (I, 291).

Весьма существенной для правильного понимания Шекспира была проводившаяся Плетневым в статье мысль о национальной и исторической обусловленности творчества драматурга. Критик утверждал: «На этом гении <...> Англия и XVI век напечатлели свои причудливые особенности жизни и языка. Смесь так называемых низких сцен с высокими или важными, шуток посреди трогательного, непристойностей посреди торжественного — все это переносит читателя в ту страну, где общежитие и гражданские условия не понимают мелочной щекотливости других народов, где невозможно только то, что неестественно или оскорбляет права гражданина, где нет отчужденности ни от чего человеческого» (I, 295).

Таким образом, в истолковании Шекспира, которое предложил Плетнев, отчетливо ощутимы реалистические тенденции, отражавшие в известной мере взгляды Пушкина. Со временем, однако, консервативная позиция, занятая Плетневым в 1840-е гг., его неприятие новых передовых движений в русской литературе заставили его отойти от историзма и противопоставлять (в противовес Белинскому) вневременное и общечеловеческое в Шекспире актуальным задачам современной литературы.⁴⁵

II. А. Катенин

На фоне общего апологетического отношения к Шекспиру в 1820-е—1830-е гг. своей самостоятельностью и своеобразием выделяются взгляды поэта и критика Павла Александровича Катенина (1792—1853). Эти взгляды он изложил в «Размышлениях и разборах» («Литературная газета», 1830) — статьях, посвященных общим вопросам развития поэзии, классицизма и романтизма.

⁴⁵ См.: Письмо П. А. Плетнева к Я. К. Гроту от 2 июня 1845 г. // Переписка Я. К. Грога с П. А. Плетневым. СПб., 1896. Т. 2. С. 447—448.

Литературная позиция Катенина была сложной и противоречивой. Еще Пушкин указывал, что он «шел всегда своим путем» и, «один из первых апостолов романтизма». «он первый отрекся от романтизма и обратился к классическим идолам, когда читающая публике начала нравиться новизна литературного преобразования» (XI, 220). Такой литературный «протестантизм», нежелание идти проторенными путями, следовать моде во многом обусловили и отношение Катенина к Шекспиру. С другой стороны, несколько догматическое понимание высокой гражданственной литературы, которую отстаивал Катенин, стремление его к пафосно-монументальному стилю, недостаточное внимание к проблеме психологического раскрытия индивидуального характера не позволили ему оценить должным образом достоинства шекспировской драматургии. И тем не менее в его критике было много верного, а его борьба против безудержного культа Шекспира имела свою положительную сторону. Недаром критические суждения Катенина высоко ценил Пушкин, который, возможно, способствовал опубликованию его «Размышлений и разборов» в «Литературной газете».

«Предмет искусств вообще, — утверждал Катенин, — человек; драматического в особенности: человек в действии. Кто сумеет пружины сего действия, нравы, чувства и страсти изобразить верно, сильно и горячо, заслужит похвалу знающих <...> сим-то достоинством равно стяжали бессмертие и Софокл, и Шекспир, и Расин».⁴⁶

Но, ставя рядом трех драматургов, Катенин вынужден защищать Расина, в ущерб которому романтическая критика подняла щит Шекспира. Поэтому «враг непримиримый всех пристрастных и односторонних суждений», как он себя называет, Катенин обрушивается на «хитрого раскольника» Шлегеля, который принес «целый театр, справедливо во всех отношениях слынувший первым в Европе, в жертву своему *полубогу* Шекспиру».⁴⁷ Он обличает Шлегеля в противоречиях, пристрастии, показывает, что немецкий критик толкует как достижение Шекспира то, что было вынуждено несовершенством сценической техники, навязано ему публикой, ибо драматург «писал вопреки собственному вкусу и в угождение тем, чьими деньгами кормился театр».⁴⁸ К числу таких вынужденных недостатков Катенин относил и массовые сцены, шествия, битвы, которые, считал он, невозможно изобразить в театре, и смешение трагического с комическим, когда, по его словам, «после сильнейших впечатлений ужаса и жалости бесстыдно появятся пошлые гаерства и питейные поговорки». «Нет сомнения, — заключает Катенин, — что в этом виноват единственно вкус буйной необразованной черни».⁴⁹

Но, обличая будто бы слепое преклонение перед Шекспиром, а не его самого, Катенин в действительности задевал существо его драматургии — народность. Показательно, что самый предмет драма-

⁴⁶ Лит. газ. 1830. 17 дек. № 71. С. 284.

⁴⁷ Там же. 2 дек. № 68. С. 260.

⁴⁸ Там же. 7 дек. № 69. С. 269.

⁴⁹ Там же. 17 дек. № 71. С. 284.

тического искусства Катенин определял очень ограниченно — «человек в действии» (ср. у Пушкина: «человек и народ»). В его отрицании и осуждении массовых народных сцен в театре, стилистической разноплановости пьес проявилась известная косность эстетических взглядов Катенина, противоречиво сочетавшаяся у него с новаторством.

В суждениях Катенина можно обнаружить и отзвуки мнений французских классиков XVIII в., когда, признавая «врожденный дар» у Шекспира, он в то же время утверждал, что английский драматург «по всем обстоятельствам не мог иметь ни тех сведений, ни того изящного вкуса, ни даже того терпения и досуга, без коих никакой гений не сотворит трагедии, достойной у беспристрастных и знающих судей стать наравне с Мельпоменой афинской».⁵⁰

Критиковал Катенин Шекспира и за недостаток национального и исторического колорита. Один из основоположников романтического историзма в русской литературе, «исправлявший» в своих переводах Корнеля и Расина в отношении верности локально-историческому колориту, он обвинял автора «Отелло» и «Венецианского купца» в том, что у него не выдержана «краска времени и места»: «жители юга все напитаны ростбифом и пудингом».⁵¹ Нечто подобное отмечал и Пушкин, когда писал о римских ликторах, которые у Шекспира «сохраняют обычаи лондонских алдерманов». Но Пушкину это не помешало увидеть основное в Шекспире. Катенин же, страстный апологет народности в литературе, за полемикой с Шлегелем проглядел ее у Шекспира. А недооценка Шекспира привела его в дальнейшем и к неприятию «Бориса Годунова».

⁵⁰ Там же. 20 февр. № 11. С. 87.

⁵¹ Там же. 17 дек. № 71. С. 283.

Глава VI. «ШЕКСПИРИЗАЦИЯ» ДРАМАТУРГИИ

Исторические трагедии Любомудров

Влияние Шекспира на русскую драматургию проявлялось в разнообразных формах, хотя в целом оно не было таким уж значительным. Самая ранняя из этих форм состояла в использовании шекспировских сюжетов, преобразованных в иной драматургической системе. Выше отмечались такие преобразования, начиная от «Гамлета» Сумарокова до феерических комедий Шаховского. Встречаются переделки и в последекабрьский период. Напомним хотя бы комедию Кюхельбекера «Нашла коса на камень» (1831).

В 1827 г. П. А. Катенин начал работать над двухактной комедией «Вражда и любовь», действие которой разворачивалось при дворе Феррарского герцога в XVI в., а главными лицами являлись герцогская чета и их приближенные — графиня Розалия Санвигали и маркиз Бентивольо. Судя по опубликованному отрывку,¹ Катенин предполагал воспользоваться сюжетной линией Беатриче и Бенедикта из комедии «Много шума из ничего». Недаром Кюхельбекер, познакомившись с публикацией, отметил в дневнике: «... тут подражание Шекспиру: „Much ado“, но подражание гениальное, а стихи превосходны» (Дн, 332). Катенин сузил границы шекспировской комедии и, видимо, стремился достичь единства времени и места, но так и не завершил свою пьесу. Преобразование Шекспира по классическим канонам отошло уже в прошлое, и Катенин это понял.

Творческое освоение шекспировской поэтики осуществил Пушкин в «Борисе Годунове», и его трагедия оказала прямое воздействие на драматургию Любомудров, для которых служила непосредственным образцом «шекспиризации» применительно к отечественным условиям. «Борис Годунов» был воспринят Любомудрами восторженно. 12 октября 1826 г. Пушкин читал трагедию у Веневитиновых, и сорок лет спустя Погодин писал об этом чтении: «До сих пор еще <...> кровь приходит в движение при одном воспоминании».² И далее: «Кончилось чтение. Мы смотрели друг на друга долго и потом бросились к Пушкину. Начались объятия, поднялся шум, раздался смех, полились слезы, поздравления».³ Как мы уже отмечали, первый номер «Московского вестника» открывался сценой «Ночь. Келья в Чудовом монастыре».⁴

Из исторических трагедий, вызвавших к жизни «Борисом Годуновым», следует выделить две: «Марфу Посадницу» М. П. Погодина (1830)⁵ и «Димитрия Самозванца» А. С. Хомякова (1833).⁶

¹ Невский альманах на 1830 год СПб, 1829 С 268—283

² А. С. Пушкин в воспоминаниях современников М, 1974 Т 2 С 27—28

³ Там же С 28

⁴ Моск. вестн 1827 Ч 1, № 1 С 3—10

⁵ «Погодин М П» Марфа, посадница новгородская Трагедия в пяти действиях В стихах М 1830

⁶ Димитрий Самозванец Трагедия в пяти действиях / Соч А Хомяков М, 1833.

Не случайно Пушкин весьма интересовался этими произведениями, следил за ходом их создания, а трагедия Погодина даже послужила ему основанием для изложения своих теоретических взглядов на драму вообще и особенно на шекспировскую драму.

Трагедия «Димитрий Самозванец» посвящена царствованию Лжедмитрия на Москве и его гибели и являлась по замыслу автора прямым продолжением «Бориса Годунова». Хомяков не только следовал формальному построению пушкинской трагедии, идущему от хроник Шекспира (перенос действия с места на место, отказ от любовной интриги, пародные сцены, пятистопный ямб, в нескольких местах перемежающийся прозой), но даже ссылался на изображенные в ней события (так, в д. III, явл. 6 Самозванец вспоминает свое свидание с Мариной у фонтана). Более того, в «Димитрии Самозванце» имеются многочисленные текстуальные переклички с «Борисом Годуновым».⁷

⁷ Ограничимся тремя примерами.

У Пушкина:

Д и м и т р и й (*гордо*)

Тень Грозного меня усыновила,
Димитрием из гроба нарекла...

(VII, 64)

У Хомякова.

Д и м и т р и й

Но Иоанн из глубины могилы
Мне завещал державный свой удел.

(332)

У Пушкина.

М а р и н а

... у ног своих видала
Я рыцарей и графов благородных;
Но их мольбы я хладно отвергала...

(VII, 62)

У Хомякова:

Р о з а Л е с с к а я <наперсница Марины>

Не так же ли прекрасная Марина
Поклонников видала пред собой,
Вельмож, князей и графов благородных
И прѣзрела их пылкую любовь.

(358)

У Пушкина:

Ш у й с к и й

... бессмысленная чернь
Изменчива, мятежна, суеверна,
Легко пустой надежде предана,
Мгновенному внушению послушна,
Для истины глуха и равнодушна...

(VII, 46)

Ш у н с к и й

У Хомякова

... чернь всегда изменчива, безумна,
Обманам верна, к истинам глуха...

(444)

Обращался Хомяков и прямо к Шекспиру, творчество которого знал превосходно (по свидетельству Погодина, он мог «легко прочесть вам сотню стихов из любой трагедии Шекспира»).⁸ Явно под влиянием «Короля Лира» создана роль Шута, говорящего прозой и изрекающего под видом прибауток многозначительные сентенции и мрачные пророчества: «Прощайте, ребята, прощан. Василий Шубник, бог с тобою! Больно сердит ты да невесел; повеселят старика. Петь не любишь, плакать будешь; плясать не хочешь, так спать уложат, да и всех бояр; да и то в воскресенье. Что ж ты, брат, не смеешься?» (389).

Тем не менее шекспировская объективность драматического действия была Хомякову чужда. Он более склонялся к шиллеровской поэтике с присущим ей лиризмом.⁹ Социально-исторический конфликт у него оттесняется на задний план и заслоняется морально-психологическим, истолкованным к тому же в националистическом духе будущего славянофильства. Трагическая виша Самозванца состоит в том, что он оторвался от родной почвы, ищет опору в поляках и даже готов отречься от веры отцов, заменить православие католичеством.

Народ, выведенный в сцене на Лобном месте (д. II, явл. 4), показан Хомяковым как глупая, изменчивая толпа, которая легко возбуждается, но так же легко поддается увещаниям и, в сущности, чтит своих царей и бояр. (Вспомним, что примерно так же воспринимал народ у Шекспира Кюхельбекер). Хомяков как бы движется от Пушкина назад, поскольку представление о народе как о пассивной массе, руководимой высшими силами, больше соответствовало его социально-политическим воззрениям. Едва ли это было сознательным приближением к Шекспиру.

В пору работы Хомякова над трагедией Пушкин возлагал на него серьезные надежды.¹⁰ Однако, видимо, характер изображения народа, общая «шиллеризация» трагедии, господствующая в ней лирическая стихия, чуждая Пушкину-драматургу, следовавшему за Шекспиром и в этом отношении, заставили его разочароваться в драматургических возможностях Хомякова. 2 апреля 1834 г. он занес в дневник: «Кукольник пишет Ляпунова. Хомяков тоже. Ни тот, ни другой не напишут хорошей трагедии» (XII, 323).

Подобно Пушкину, отрицательно отзывался о «Дмитрии Самозванце» Погодин: «неблагоустроенное целое и драматического искусства ни на грош», хотя и признавал, что в трагедии есть «сцены блестящие, а стих чудо».¹¹ Такое совпадение во мнениях не случайно, потому что именно Погодин сделал попытку развить дальнейшую историческую драму в направлении, указанном Пушкиным.

⁸ Москвитянин. 1846. Ч. 3, № 5. С. 186.

⁹ В трагедии Хомякова имеется и прямое подражание Шиллеру. Монолог Дмитрия перед подписанием смертного приговора Шуйскому (д. II, явл. 2) подобен соответствующему монологу королевы Елизаветы в «Марии Стюарт» (д. IV, явл. 10). Слодны и предсмертные сцены в «Дмитрии Самозванце» (д. V, явл. 8) и «Смерти Валленштейна» (д. V, явл. 4, 5).

¹⁰ См. письмо Пушкина к Н. М. Языкову от 18 ноября 1831 г. (XIV, 241).

¹¹ Барсуков П. Жизнь и труды М. П. Погодина. СПб., 1891. Кн. 4. С. 28.

Известно, что Погодин обратился к драматургии под влиянием бесед вокруг «Бориса Годунова», который в его восприятии связывался с Шекспиром. Характерно, что в октябре 1826 г., когда любомудры обсуждали трагедию Пушкина, Погодин записал в дневнике: «Мудрец Шекспир! На дубочном театре он прорекал миру — слышите ли вы, говорит он».¹² Запись показывает, что Шекспир в его глазах — народный драматург.

Как и Хомяков, Погодин усваивал через пушкинскую трагедию особенности драматургической поэтики Шекспира: ориентирясь на «Бориса», он также решил избрать для «Марфы Посадницы» пятистопный белый ямб. Но главное состояло не в этом. Погодин стремился средствами драматургии раскрыть исторический конфликт, глубоко волновавший русскую передовую мысль последекабрьского периода, конфликт между интересами централизованного государства и местной вольницы. При этом Погодин попытался, как того требовал Пушкин, «воскресить минувший век во всей его истине» и достиг в этом известного успеха. Пушкин пашел в его трагедии «верность историческую» (XI, 181, 182).

Сюжетную основу «Марфы Посадницы» составили события 1478 г., когда Иоанн III, великий князь московский, завоевал и окончательно подчинил Москве Новгород, где главной вдохновительницей сопротивления была вдова предшествовавшего посадника Марфа Борецкая. Однако, хотя трагедия была названа ее именем, Марфа не заслонила собою Новгорода: она лишь часть города, этого многообразного противоречивого целого, с которым борется Иоанн. То противопоставление двух основных сил, которое было осуществлено в «Борисе Годунове»: государь и народ, — в «Марфе Посаднице» получило дальнейшее развитие. Пушкин указывал, что драматургу были представлены историей «два великих лица»: Иоанн и Новгород (XI, 181), причем большее значение приобретал Новгород. Сам Погодин писал об этом Шевыреву 10 июля 1830 г.: «Главное действующее лицо — народ».¹³ Народные сцены, занявшие три действия из пяти, расширились и углубились. Изображая новгородское вече, Погодин показал не бессмысленную толпу, а социальный организм, общество, разделенное на разные группы: боярство, житые люди, чернь, — каждая из которых действует по своему, ибо имеет свои интересы. Столкновениями социально-политических интересов внутри Новгорода, внутри войска Иоанна и между этими двумя лагерями — и движется трагедия.

Пушкин особенно ценил в «Марфе Посаднице» народные сцены. Он даже будто бы сказал Погодину: «... мои сцены народные шито перед вашими».¹⁴ Именно в этом, в умении выявить и понять

¹² А. С. Пушкин в воспоминаниях современников. Т. 2. С. 12 (запись от 11 октября 1826 г.). О смысле слова «дубочный» см. выше (с. 24).

¹³ Рус. арх. 1882. Кн. 3, № 6. С. 151.

¹⁴ Запись в дневнике Погодина от 14 апреля 1830 г. (см.: А. С. Пушкин в воспоминаниях современников. Т. 2. С. 20). За день до этого после прочтения действия I Пушкин говорил Погодину: «Ну, если вы разовьете характеры так же, дойдет до такой высоты, на какой стоят народные сцены» (там же).

политические страсти, «дух» прошедшего века и находил Пушкин следование Шекспиру. Он так и писал Погодину в ноябре 1830 г.: «Что за прелесть сцена послов! Как вы поняли русскую дипломатику! А нече? а посадник? а князь Шуйский? а князья удельные? я вам говорю, что это все достоинства — *шекспировского!*» (XIV, 129).

Шекспир служил Пушкину как бы эталоном высшей оценки для исторической драмы. Но при этом он не считал необходимым прямое следование английскому драматургу. В частности, в своей статье по поводу «Марфы Посадницы» он не одобрил речь Иоанна перед битвой, которой заключается действие II. Между тем Погодин создал ее, по-видимому, аналогично речи Ричмонда в «Ричарде III» (д. V, сд. 3). Пушкин же, требовавший «правдоподобия чувствований в предполагаемых обстоятельствах», писал: «Последняя речь Иоанна —

Российские бояре,
Вожди, князья и проч. —

кажется нам не в духе властвования Иоаннова. Ему не нужно воспламенять их усердия, он не станет им изъяснять причины своих действий. Довольно, если он скажет им — завтра битва, будьте готовы» (XI, 182).

Конечно, Пушкин допускал преувеличение, когда находил в «Марфе Посаднице» «европейское, высокое достоинство» (XIV, 128). Погодин был довольно проникателен, и в письме Шевыреву от 15 мая 1830 г. заметил: «Может быть, слушая меня, он (Пушкин. — Ю. Л.) сам много вообразил, бросал свое золото, как алхимик...»¹⁵ Несомненно, что Пушкин подчас находил в драме то, что ему хотелось в ней найти, и оценивал не столько действительные ее качества, сколько заложенные в ней возможности, в реализации которых он видел плодотворное развитие шекспировских традиций. «Марфа Посадница» вселяла в него надежду (в дальнейшем не оправдавшуюся) на осуществимость реформы русского театра, которую он замыслил. И он был уверен, что в случае постановки на сцене трагедия Погодина будет иметь «народный успех» (XV, 27).

Однако «Марфа Посадница» (как и «Димитрий Самозванец» Хомякова) не была поставлена, и Погодин отказался от драматургии для театра. Его следующие драматические произведения, близкие по теме к пушкинскому «Борису Годунову», — «История в лицах о царе Борисе Федоровиче Годунове» (1832) и «История в лицах о Димитрии Самозванце» (1835; посвящена Пушкину), — как это видно уже из заглавий, создавались как пьесы для чтения.

¹⁵ Рус. арх. 1882. Кн. 3, № 6. С. 148.

Много рода «шекспиризация» обнаруживается в драматургии Полевого. В 1834 г. он пережил тяжелую духовную драму: был заперт «Московский телеграф», его любимое детище, который давно уже казался подозрительным царским властям, ожидавшим лишь повода для его закрытия. Полевой не выдержал этого удара и, вызвавший к шефу жандармов, по словам Герцена, «в пятый день по приезде в Петербург сделался верноподданным» (II, 39).

Но этот духовный перелом не отвратил его от Шекспира; Полевой ищет новых способов популяризации английского драматурга. В 1836 г. он перевел «Гамлета» (этот перевод будет рассмотрен ниже). Сенсационный сценический успех его версии шекспировской трагедии побудил Полевого обратиться к драматургии.

Литератор необычайно плодовитый, человек живого и восприимчивого ума, он писал почти во всех литературных жанрах, немедленно откликаясь на запросы публики; писал быстро, довольно поверхностно, не слишком задумываясь, обладает ли он достаточными дарованиями для этого. Поэтому он смог, как заметил Белинский, «вообразить себя драматиком и начать писать свои драмы без призвания, без гения художнического...» (II, 433).

Естественно, что образцом в драматургии Полевому служил Шекспир. Вопрос о возможности следовать английскому драматургу обсуждался еще на страницах «Московского телеграфа». «Шекспирова драма, — писал тогда Полевой, — хороша тем, что она полна, огромна, соразмерна сама себе, верна, отчетлива, глубока». Все эти качества необходимы и современной драматургии. Полевой возражал противникам подражания: разве изменится сущность драмы, если к ней добавить «все, чего не знал Шекспир»? Ведь «... поэзия не изменилась в своих основаниях, человек остался один и тот же». Однако сколько-нибудь последовательной драматической теории у Полевого не было. «Творите, как Шекспир, Гете, Шпллер, Вернер; изобретайте свое направление, особенное, самобытное, — мы ни в чем не спорим», — писал он.¹⁶

Перед глазами Полевого был пример французских романтиков, шекспиризм которых (в частности, Гюго) носил неглубокий характер и нередко ограничивался формальным освобождением от норм классицизма, созданием внешне эффектных романтических характеров и ситуаций, мнимого исторического и местного колорита. Обычным было введение в пьесы всевозможных шекспировских реминисценций, подчас весьма нарочитых.

Именно таким путем пошел Полевой, когда он сразу же после перевода «Гамлета» создал «Уголино» — историческую пьесу о пизанском военачальнике XIII в. графе Уголино делла Герардеска и его заклятом враге архиепископе Руджиеро Убальдини, которых изобразил Данте в песни XXXIII «Ада». Политические конфликты служили здесь только фоном; основу «драматического представле-

¹⁶ Моск. телеграф. 1833. Ч. 49, № 2. С. 293—294.

пия», как определял жанр пьесы Полевой, составляла история трагической любви Нино, племянника Уголино, и Вероники, племянницы Руджиеро. Сцены Нино и Вероники — «явное подражание, или, лучше сказать, явная пародия на сцены любви между Ромео и Юлией», — писал Белинский (II, 443). В самых патетических местах, например в ночной сцене в саду (д. II, явл. 12, 13), перекликающейся с соответствующей сценой трагедии Шекспира (д. II, сц. 2), герои говорят напыщенными трескучими фразами, лишенными подлинного чувства и поэтичности:

Н и н о

Ты любишь
Меня! Святые ангелы! внимайте! Вероника!
Позволь мне плакать пред тобою,
Как плакал праотец, изгнанник рая!
Но я — я не люблю тебя — нет! это слово
Выдумано человеком — потемнено оно...
Скажи мне, как у вас на небе говорят?
Да, там не говорят!

(III, 390—391)

Любовь с первого взгляда, изображенная у Шекспира, казалась Полевому слишком заурядной; его герои еще до встречи видят друг друга в мечтаниях или сновидениях. В результате, как писал А. Григорьев, видевший в «Уголино» «вялую пародию» на Шекспира, «любовь Ромео и Юлии лишилась всего, лишившись свежести первого поцелуя, лишившись своей *естественной* основы: в какую мещанскую сентиментальность, в какие маниловские отношения повел Нино и Веронику подоблачный романтизм».¹⁷

Отсутствие правдоподобия характеров, страстей и положений Полевой стремился компенсировать всевозможными мелодраматическими эффектами, вроде сцены в действии III, в которой веселый, не подозревающий о несчастье Нино входит в хижину, где лежит заколотая Вероника, и выбегает оттуда с искаженным от ужаса лицом (в этой сцене особенный успех имел петербургский трагик Каратыгин). В последующих действиях появляется призрак Вероники: он утешает Нино (д. V, явл. 5) и, подобно тени Банко, пугает убийцу — Уголино (д. IV, явл. 8). Шекспировская нянька Джульетты послужила прообразом Калабриты — кормилицы Вероники. Встречаются в «Уголино» и мелкие шекспировские реминисценции.¹⁸

¹⁷ Григорьев А. Заметки о московском театре // Огеч. зап. 1850. Т. 70, № 6. Отд. 8. С. 169.

¹⁸ Так, речь Уголино перед сенатом (д. I, явл. 1) напоминает соответствующую речь Огелло (д. I, сц. 3). Слова Нино, узнавшего правду об убийстве Вероники:

Да, ты правду мне сказала,
Такую правду, от которой застывает кровь
И кости гнутся и трещат, как будто
Их гложут демоны зубами... —

(III, 489)

Мелодраматические эффекты в стиле Гюго были в моде, и они обеспечили успех «Уголино», несмотря на нападки критиков. Полевой знал вкусы публики и умел произвести на нее впечатление. Пьеса долгое время держалась на подмостках, особенно в провинции, где антрепренеры подчас предпочитали ее трагедиям Шекспира.

В следующем «драматическом представлении», «Елене Глинской» (1839), Полевой обратился уже к русской истории. Политические конфликты правления бояр в пору малолетства Ивана Грозного он соединил с любовной коллизией: правительница Елена Глинская, мать Ивана, влюблена в князя Оболенского, не подозревая о том, что он тайно женат. Честолюбивый Оболенский, прообразом которого служил Полевому Макбет, мечтает о московском престоле. Он встречается с колдуном литовским (д. III, явл. 4), и тот, подобно макбетовским ведьмам, трижды возглашает: «Приветствую тебя, великий князь московский!» (IV, 373—374). Далее следуют составленные по тому же образцу сцены в пещере, колдовские заклинания со всеми атрибутами, заимствованными из Шекспира: кипящим волшебным котлом, пляшущими привидениями, хором духов, который поет:

Сейте гром
Решетом!
Жарьте змей
Для людей!
Поспешите, поспешите,
Духи тьмы!
< >
Кипит котел очарованнй,
И гибнет человека ум,
В огне волшебных обаяний
И тяжких и преступных дум!
(IV, 376—377)

В следующей сцене из лесу выбегают воеводы и объявляют Оболенскому новые его титулы наместника Смоленска и Казани, подобно тому, как Макбету сообщают, что он стал таном Кавдорским. Наконец, в сцене свидания Елены с Оболенским в «Кремлевском чертоге» (д. V, явл. 6) является видимая только Елене тень предка Глинских, словно тень отца Гамлета в сцене Гамлета с матерью.

Это неуклюжее подражание Шекспиру вызвало дружное осуждение со стороны критиков. «О жалкая и оскорбляющая чувство пародия на великое создание великого гения!..» — восклицал Бе-

подсказаны тем местом монолога тети отца Гамлета, которое в переводе Полевого звучало так:

О если б мог я рассказать тебе —
Ог одного бы слова кровь твоя застыла,
И очи выпали бы со слезами,
И каждый волос на главе твоей стал дыбом!
(III, 47)

линский (VI, 88) Даже сочувственно относившись в это время к Полевому В. С. Межевич писал: «Сцена ведьм у Шекспира превосходна и производит впечатление глубокое, потому что она на своем месте, потому что родилась вследствие основной идеи целого создания, эта же самая сцена, перенесенная в „Елену Глинскую“, вместо возбуждения ужаса возбудила смех в зрителях — это же самый эффект произвела и тень Глинского»¹⁹

В дальнейшем Полевой перешел к созданию псевдоагротических пьес в духе Н. В. Кукольника, служивших утверждению триединой формулы официальной народности «православие, самодержавие, народность». Пьесы эти были далеки от Шекспира, тем более что сюжет играл здесь второстепенную роль и был подчинен верноподданническим декларациям, а главные герои были пассивны и бездейственны, ибо не их поступки способствовали разрешению конфликтов, а воздействие вечных, неизменных «основ» жизни, не зависящих от людей. Однако современная критика постоянно писала о влиянии Шекспира, если встречала в подобных пьесах всевозможные мелодраматические эффекты, — будь то оравление в трагедии Кукольника «Боярин Федор Васильевич Басенок» (1844) или сцена сомнамбулизма в «драматической поэме» П. Г. Ободовского «Князя Шуйские» (1845) и т. п. Особенно усердствовал в этом отношении Ф. В. Булгарин, который называл такие эффекты «шекспировством наизнанку» и выступал противником следования Шекспиру. «Теперь только и речи что о Шекспире, — писал он, — а я той веры, что Шекспиру подражать не можно и не должно. Шекспир должен быть для нашего века *не образцом*, а только историческим памятником»²⁰ Пропагандируя псевдопатристические драмы, он взывал: «Парашу Сибирячку, Парашу давайте нам, почтенный Н. А. Полевой! На что нам шекспириться — Параша Иголкин²¹ нам по сердцу».²²

Впрочем, и сам Полевой, капитулировавший перед самодержавием, постепенно отходит от былых увлечений и даже посягает на свои прежний кумир. Если в начале 1830-х гг. ему казалось нелепым выискивать недостатки у Шекспира, то в 1840 г. он сам обрушивается на тех «одностронних критиков», которые «готовы вослищаться ошибками Шекспира».²³ А через два года в программной статье реакционного журнала «Русский вестник», который он принял от Н. И. Греча, Полевой отрекался от романтизма и с раздражением и злобой писал о тех критиках (имея в виду прежде всего Белинского), которые уничтожали старое, но, «чувствуя не-

¹⁹ Сев пчела 1842 25 февр № 45 С 178

²⁰ Булгарин Ф. Театральные воспоминания моей юности // Пантеон 1840 Ч 1, № 1 С 91

²¹ Имеются в виду пьесы Полевого «Параша-Сибирячка» (1840) и «Иголкин, купец новгородский» (1839).

²² Ф. В. Журнальная всякая всячина // Сев пчела 1842 13 июля № 130 С 518

²³ Полевой Н. Мои воспоминания о русском театре и русской драматургии // Репертуар русского театра 1840 Т 1, кн 2 С 11

обходимость каких-либо авторитетов, дико вопили о Шекспире». В этой статье он призывал «к новому, тихому воссозданию прежних положительных идей человечества», к созданию некоего подновленного, эклектического «классицизма, который умеет ценить Шекспира, отдавая справедливость Корнелию <...> пагубное безбожие энциклопедистов уничтожает перед божественным светом религии; находит условия мира между верою и умом, классицизмом и романтизмом».²⁴ Так политическое ренегатство привело Полевого в итоге к измене своим прежним идеалам, в том числе и Шекспиру.

И все же он еще вернулся к английскому драматургу. Полевой мог унизиться до сотрудничества с Булгариным и Гречем, но он сознавал глубину своего падения, и это отличало его от них. В феврале 1846 г., когда он умирал, за его подписью вышел в свет «Тимон Афинянин» с подзаголовком «Вольные очерки из драматической повести Шекспира (Timon of Athens)».²⁵ Это был перевод-переработка, охватывающий три с половиной действия шекспировской трагедии (текст Полевого доходит примерно до середины сцены 3 действия IV шекспировской трагедии; возможно, предсмертная болезнь помешала ему завершить свою работу). Основные философские места трагедии: диалог Тимона и Апеманта (д. IV, сц. 3), сцена Тимона, поэта и живописца, Тимона и сенаторов (д. V, сц. 1) — остались за пределами «очерков». Сохраняя шекспировскую сюжетную канву, Полевой значительно сокращал текст и притом усиливал резкость инвектив и брани по адресу лицемерных друзей героя.²⁶ Видимо, он обратился к «Тимону», как в свое время к «Гамлету», чтобы выразить свои страдания, чувства, которые был вынужден скрывать, когда создавал официозные казенно-патриотические пьесы. В последние годы жизни он испытывал жесточайшую пужду, постоянно находился под угрозой долговой тюрьмы, голодал со своей семьей. И в трагедии Тимона, брошенного в тяжелый момент тем, кого он благодетельствовал, Полевой, несомненно, находил сходство со своей катастрофой. Мизантропические настроения Тимона были ему близки (он даже завещал, чтобы его похоронили в старом халате и некрашеном гробу). И, уходя из жизни, он устами шекспировского героя посылал проклятия городу, погубившему его, свидетелю его падения и позора:

²⁴ Полевой И. Несколько слов о современной русской критике // Рус. вестн. 1842. № 1. Отд. 3. С. 9.

²⁵ Новоселье. СПб., 1846. Ч. 3. С. 145—200.

²⁶ Приведем один пример. У Шекспира цинический философ Апемант, перебраживаясь с гостями Тимона, на реплику одного из них: «Повесься!» — отвечает: «Нет, я ничего не сделаю по твоей просьбе: обращай к своему другу» (I, 1, 278—280). У Полевого: «1-й гость. Повесить бы тебя, проклятого? А п е м а н т у с. На твоих кишках? Пожалуй — я рад, если буду причиной уменьшения числа дураков хоть одним» (Новоселье. Ч. 3. С. 155). Видимо, в последней реплике не случайно обнаруживается переключкичка со строками известной вольной эпиграммы, приписываемой Пушкину:

Кишкой последнего попа
Последнего царя удавим.

(II, 488)

Вот вам привет последний мой,
О сны города, где волче стадо
Кусается, грызется, — провалитесь, сны,
И пусть падет на вас, Афины, гнев богов!²⁷

«Волшебная ночь» А. Ф. Вельтмана

К числу русских пьес, созданных на шекспировском основе, относится и «драматическая фантазия» «Волшебная ночь», которая представляет собою переложение «Сна в летнюю ночь» в оперное либретто.²⁸ Автором «фантазии» был Александр Фомич Вельтман (1800—1870), весьма плодовитый и разносторонний писатель, а обратиться к комедии Шекспира ему рекомендовал Пушкин, мечтавший о создании на основе шекспировской комедии яркого, чарующего, фантастического оперного спектакля. «Этот сюжет для оперы, — писал Вельтман в рукописном предисловии к пьесе. — есть выбор Пушкина: в „Midsummer night's dream“ он видел все очарование, которое может придать этой пьесе прекрасная музыка и щедрая постановка».²⁹ Вероятно, советы Пушкина относились к первой половине 1831 г., когда он жил в Москве и общался с Вельтманом. Однако осуществление замысла затянулось. Только через шесть почти лет, перед самой смертью Пушкина, 15 января 1837 г. Вельтман представил в цензуру первоначальную редакцию своей переделки, озаглавленную «Сон в Ивановскую ночь». Это был в основном прозаический перевод со стихотворными вставками для пения. Разрешение к печати было дано 19 января.³⁰ Но Вельтман не стал издавать пьесу. Спустя некоторое время он приступил к новой ее переработке и создал второй вариант, названный уже «Волшебная ночь».

Советуя обратиться к «Сну в летнюю ночь», Пушкин несомненно понимал, что Вельтману, с его остроумием, тягой к смешению фантастики и реальности, авантюрных и бытовых элементов, к использованию гротеска, должна импозировать комедия Шекспира, в которой действовали люди и волшебные существа и причудливо переплетались несколько сюжетных линий: свадьба Тезея и Ипполиты, раздор Оберона и Титанис, сопровождаемый ночными забавами эльфов, любовные перипетии двух пар молодых афилиан, спектакль, подготовленный и сыгранный афиискими ремесленниками. Действительно, Вельтман был совершенно очарован этой комедией и даже в своем увлечении утверждал, что она «вместе с Гамлетом пользуется первенством в созданиях Шекспира» (142; из послесловия к «Волшебной ночи»).

Русский писатель счел нужным придать комедии философское толкование. Он утверждал, будто Шекспир в своей пьесе стремился

²⁷ Новое слово. Ч. 3. С. 192

²⁸ Литературный вечер. М., 1844. С. 35—143.

²⁹ Цит. по: Русско-европейские литературные связи. М.; Л., 1966. С. 85

³⁰ См. рукопись этой редакции: ГБЛ, ф. 47, 34, 1.

«проявить влшыше *чарующих* сил на судьбу людскую», причем Оберон и Титания воплощают два противоположных начала — дух и плоть, а их спор по поводу индийского мальчика (Indian boy), которого каждый из них хочет сделать своим пажом (д. II, сд. I; д. III, сд. 2), есть выражение борьбы в человеке этих начал. «Здесь вся история человека, — писал Вельтман, — существа, в котором борются две природы: одна развивает в нем свойства душевные, другая свойства телесные. Первая должна господствовать, иначе земная природа порвет все тайные нити, проводники к его сердцу от человечества и вселенной, посредством которых все его действия совершаются по закону всемирного бытия, клонящегося к всеобщему ненарушимоу благу» (141—142).

Подобным образом на столкновении двух абстракций Вельтман построил сюжет своего романа «Сердце и думка» (1838), т. е. чувство и разум. Приписав Шекспиру такую коллизию, он в угоду своему толкованию внес в пьесу некоторые добавления. Так, в действии II «Волшебной ночи» Титания баюкает «венчанного счастьем младенца» и обещает его «возлежать к славословью», а в действии III она, очарованная, отдает спящего ребенка Оберону, и тот произносит монолог о Титании, ставшей, подобно людям, «игращем страстей», и заключает:

Вот твой питомец! за него ли
Враждуют небеса с землей?
Сын побуждения и воли,
Сбрось грязный прах, теперь ты мой!

(32)

В остальном же Вельтман следовал сюжету «Сна в летнюю ночь». Стихи в «Волшебной ночи» составляют почти половину текста, причем распределение прозы и стихов часто не соответствует шекспировской комедии, что обусловлено особенностями жанра комической оперы, в которой необходимо чередовались пение и разговор. Нередко у Вельтмана встречаются проблески истинной поэзии, хотя стихи и не свободны от банальной лексики и оборотов, обычных в оперном либретто. Ярким образцом может служить обращение к Есафосу (так Вельтман передал по-гречески имя ткача Bottom) монолог Титании, в котором, видимо, не случайно можно уловить отзвуки речей лермонтовского Демона:

О, не желай со мной разлуки!	С тебя сниму я все земное,
Останься здесь, люби меня!	В одежды неба облеку!
Здесь жду тебя восторгов звуки	И чудный мир тебе открою,
И сердце, полное огня.	Где в неге тоет бытие,
Я дух, я существо благое.	И буду я твоей зарею,
Я всем владею, все могу;	О солнце светлое мое!

(80)

Вельтман полагал, что, «не изменяя главного содержания пьесы Шекспира», он только «изменил частности, стараясь придать ей более движения сценического» (142). В действительности же он сохранял лишь сюжетную канву и во многом обеднял, упрощал и

даже опошлял шекспировские характеры. Трудно, например, узнать шекспировских героев в этом салонном дуэте:

Л и з а н д р

Что с тобой, мой друг Эрмина?
Отчего завяли розы?

Э р м и н а

Нет росы для них прохладной,
Заменяли росу слезы!

Л и з а н д р

Нет любви без огорчений!

Э р м и н а

Нет блаженства без любви!

В м е с т е

Будь рабом причуд и мнений,
По чужой душе живи!

(42)

Превращая комедию в оперу, Вельтман ввел в «Волшебную ночь» большое число хоров: хор амазонок Ипполины (Hippolyta Шекспира) и воинов Тезея, хор судей афинских, воспевающих справедливость закона, хоры лесных духов, привидений, блуждающих огней, охотников и др. Завершается «Волшебная ночь» явлением Оберона и Титании, благословляющих союз Тезея с Ипполиной, и общим хором, славящим обе царственные четы. Если хоры-славословия малоинтересны, то хоры духов во время ночных плясок обогащали пьесу своеобразием поэтических образов.

Поднялся нетопырь —
Полночная птица;
Опалила весь пустырь
Бледная зарница.
Тар-тара-ры!
Цылит буркалы сова.
Расправляет крылья;
Расцвела разрыв-трава
Средь черного былья.
Тар-тара-ры! —

(62)

поет хор пляшущих привидений. Вельтман в известной мере русифицирует эти сцены и вводит образы, почерпнутые из славянской мифологии (согласно представлениям его времени). Шекспировского Пука он обращает в Лешего и вкладывает в его уста такую песню (над спящей Эрминой):

Близ твоей бы колыбели,
Красна девица-душа,
Дид и Лядо песни пели:
Как мила, как хороша!
Ай спасибо, дедушка!
Скажешь ты мне, девушка.

(102)

Живо и остроумно были переданы сцены ремесленников и особенно разыгранная ими пьеса о Пираме и Тисбе, где Вельтман добивался комического эффекта сложным сочетанием прозы и стихов всевозможных размеров, смешением различных стилистических планов: высокой лексики и просторечия, канцелярских оборотов, вульгаризмов. Иногда поэт вводил и чисто водевильные куплеты, вроде следующего, произносимого Есафосом:

Осел! посмогрим, порассудим!
Что ж выйдет на поверку вам?
А то, что в свеге худо людям
И очень хорошо ослам!

(115—116)

Как оперное либретто, «Волшебная почь» предполагала музыкальное сопровождение. Первоначально музыку оперы должен был писать А. П. Есаулов, автор романсов на слова Пушкина, Жуковского и Катенина. Есаулов, по-видимому, начал работу над оперой, но затем оставил ее.

В 1838 г. в Москве полулегально поселился приговоренный к ссылке композитор А. А. Алябьев, который сблизился с Вельтманом и становится обычным посетителем вечеров, устраивавшихся у него по четвергам. Композитор деятельно работал для московского театра и написал музыку к постановкам «Виндзорских кумушек» Шекспира, «Русалки» Пушкина и пьесы по стихотворной повести И. П. Козлова «Безумная». Поэтому вполне понятно его согласие написать музыку к «Волшебной почь». На эту музыку Вельтман возлагал большие надежды и указывал в цитированном выше наброске предисловия, которое писалось в пору работы Алябьева над новой оперой: «„Волшебная почь“ есть та самая пьеса, о которой публика уже знает как о libretto оперы А. А. Алябьева <...>. Волшебное создание Шекспира и чарующие звуки отечественного композитора, может быть, со временем будут соперничать с „Стрелком“ Вебера».³¹ Алябьев написал довольно много. Сохранилось более ста рукописных листов партитур и клавиров отдельных частей «Волшебной почь».³²

Мы не знаем, до какой стадии дошла работа над оперой. В бумагах Вельтмана имеются два незавершенных наброска комической сценки «Репетиция оперы „Волшебная почь“», в которой участвуют сам Вельтман, Алябьев и актеры.³³ Действительно ли опера уже репетировалась или сценка являлась плодом неистощимой фантазии Вельтмана, сказать трудно. Однако опера так и не была завершена. В послесловии к «Волшебной почь» Вельтман писал, что Алябьев оставил работу над оперой «по предвидимым затруднениям в постановке» (141).

³¹ Цит. по: Русско-европейские литературные связи. С. 90.

³² Хранятся в Центральном государственном музее музыкальной культуры им. М. П. Глинка (Москва).

³³ ГБЛ, ф. 47. 33. 7.

Опубликование «Волшебной ночи» в альманахе «Литературный вечер» было встречено положительными откликами в печати. В рецензиях указывалось, что драматическая фантазия Вельмана является наиболее значительным из напечатанных в альманахе произведений.³⁴ Полевой писал, что «г. Вельман передал творение Шекспира поэтически».³⁵ Тем не менее особого впечатления «Волшебная ночь» не произвела. А рецензент «Отечественных записок» признал содержание ее «довольно скудным для большого музыкального произведения» и упрекал Вельмана в том, что он, «увлеченный легкою игрою творческой фантазии Шекспира», преувеличил значение его комедии.³⁶

Этот неуспех был обусловлен несколькими причинами: и тем, что в переделке Вельмана пьеса Шекспира была обеднена, и тем, что к этому времени уже появился хотя весьма посредственный, но зато полный ее перевод, выполненный И. В. Росковником (1841). А главное — замысел Пушкина, мечтавшего о соединении комедии с музыкой и «щедрой постановкой», так и остался несуществующим. Это, вероятно, понимал сам Вельман; недаром он исключил упоминание поэта из послесловия к пьесе.³⁷

³⁴ См.: Лит. газ. 1844. 8 июня. № 22. С. 382.

³⁵ Сев. пчела, 1844. 20 июня. № 138. С. 551.

³⁶ Отеч. зап. 1844. Т. 35, № 7. Стд. 6. С. 2.

³⁷ Ограниченный объем монографии заставил нас изъять раздел, посвященный русским пьесам о Шекспире: «Розы и маска» (1841) П. П. Каменского и «Актриса и поэт» (1850) Н. Имшенецкого (см.: *Левин Ю. Д.* Шекспир — герой русской романтической драмы // Шекспировские чтения: 1976. М., 1977. С. 184—194).





Часть вторая

ОТ РОМАНТИЗМА К РЕАЛИЗМУ

Глава I. «ЛЮДИ СОРОКОВЫХ ГОДОВ» И ШЕКСПИР

Никогда английский драматург не имел такого значения для русской литературы и — шире — для русской духовной жизни вообще, как в период, когда развернулась творческая деятельность литераторов — «людей сороковых годов». Конечно, в этом наименовании есть известная доля условности. Точнее, пожалуй, было бы говорить о послепушкинском поколении писателей, которые родились примерно между началом 1810-х и началом 1820-х гг. и чье духовное становление приходилось на 1830-е гг. Декабрьские события 1825 г. были для них лишь впечатлениями детства, более или менее осознанными; прямо с движением декабристов они уже не были связаны. Но последекабрьская реакция николаевского царствования имела к ним непосредственное отношение и наложила отпечаток на их внутренний мир. Результаты, однако, были значительно сложнее, чем простое подавление духовной жизни. Герцен пронизательно писал об этом: «Николай имел в виду одно стеснение, он не виноват в пользе им сделанного, но она сделалась Юпошеская, самопадеющая мысль александровского времени светила ярко, светить вверх, она, таясь, жгла внутри и ипой раз светила вниз <...>. Удивительное время паружного рабства и внутреннегo освобождения <...>. Печальны, по иззящны были люди, вышедшие тогда на сцену, с сознанием правоты и бессилия, сознанием разрыва с народом и обществом, без верной почвы под ногами; чуждые всему окружающему, не знавшие будущего, они не сложили рук...» (XIV, 157).

Это были разные люди — разного характера, разной судьбы. Одни из них, как Лермонтов, Станкевич, Кольцов, погибли на самом пороге 1840-х гг.; творческая жизнь других продолжалась до 1880-х гг. (Достоевский, Тургенев) и даже 1890-х (Гончаров). Среди них были будущие революционеры Герцен, Огарев и буду-

щий мракобес Катков, западник В. Боткин и славянофил А. Григорьев. И все же, при всех различиях, были черты, объединявшие их, и одна из этих черт — культ Шекспира.

Причин тому было несколько: и эстетические (как мы покажем ниже, Шекспир помогал формированию новой реалистической эстетики), и общественные. По поводу последних очень точно писал П. В. Анненков (1813—1887), тоже один из «людей сороковых годов». Он засвидетельствовал, что в восприятии его поколением английского драматурга дело не обходилось без курьезов, когда в условиях безвременья «Шекспир породил у нас толпу мудрых политиков без всякой подготовки к своему званию, вереницы глубокомысленных государственных умов без соприкосновения с какой-либо областью публичной деятельности и множество психологов без научного образования». Но, указывал Анненков, «благодетельная сторона шекспировского влияния» была несравненно важнее комической: «Шекспир дал возможность целому поколению чувствовать себя мыслящим существом, способным понимать исторические задачи и важнейшие условия человеческой жизни в то самое время, когда поколение это, на реальной почве, не имело никакого общественного занятия и никакого голоса, даже по самым ничтожным предметам гражданского быта».¹

Сохранились разнородные свидетельства обращения к шекспировскому творчеству в этот период. М. Ю. Лермонтов (1814—1841), овладев в 1827 г. английским языком, читает в оригинале наряду с Байроном и Шекспира. Восторженное отношение к драматургу разделяют с ним учащиеся Московского университетского пансиона, куда он поступил осенью 1828 г. В феврале следующего года, отвечая на какие-то замечания его тетки М. А. Шан-Гирей, он писал: «Вступаю за честь Шекспира <...> Шекспир, этот гений необъемлемый, проликающий в сердце человека, в законы судьбы, оригинальный, то есть неподражаемый, Шекспир...» (VI, 407). А в самом конце своей недолгой жизни в последнем известном его письме от 28 июня 1841 г. Лермонтов просил бабушку прислать ему скорее на Кавказ «полного Шекспира, по-англински» (VI, 462).

В. Г. Белинский (1811—1848), которого Тургенев называл «русской центральной патурой» «сороковых годов», ибо «он всем существом своим стоял близко к сердцевине своего народа» (XIV, 30), заинтересовался английским драматургом еще в годы учения в пензенской гимназии, где М. М. Попов, талантливый и любимый учениками преподаватель естественной истории, страстный почитатель литературы, нередко переходил на уроках от своего предмета «к поэзии разных стран, потом <...> к целому миру в сочинениях Тацита и Шекспира».² С пьесами Шекспира Белинский, не вла-

¹ Анненков П. Александр Сергеевич Пушкин в Александровскую эпоху. 1799—1826 гг. СПб., 1874. С. 298.

² Лажечников И. И. Заметки для биографии Белинского // В. Г. Белинский в воспоминаниях современников. М., 1962. С. 37.

девшии английским языком, знакомился в основном по французскому переводу Летуэра — Гизо; это издание сохранилось в его библиотеке. Кроме того, он внимательно следил за появлением русских переводов.

Увлечение молодого Белинского нашло поддержку в кружке Н. В. Станкевича (1813—1840), к которому будущий критик присоединился в 1833 г. Этот философский кружок, объединивший лучших представителей московской университетской молодежи, сыграл большую роль в идейной жизни России 30-х гг. XIX в. А. П. Пыпин писал о литературных увлечениях членов кружка: «Шекспир, Гете, Шиллер были постоянно на языке у этих восторженных читателей искусства; первый стоял превыше всего, как предмет безусловного поклонения».³

«Я полон драмою Шекспира», — писал Белинский Станкевичу 2 октября 1839 г. (XI, 407). Шекспир для него «царь поэтов, единственный и несравненный» (1835; I, 306), «царь драматических поэтов, увеичанный целым человечеством и ни прежде, ни после себя не имеющий себе соперника» (1838; II, 254); он «не имеет себе равного между поэтами» (1842; VI, 369); он «глубокий сердцеведец, мирообъемлющий созерцатель», чьи «произведения удивляют своею многосторонностью и многообразием направлений» (1844; VII, 318, 314), и т. д. Показательно восклицание, вырвавшееся у Белинского, когда он читал «Антония и Клеопатру»: «Творец небесный, неужели и Шекспир сгинул — и только? Бога ради, Боткин, скажи мне, есть ли у Шекспира хоть что-нибудь, не говорю дрянное, а не великое, не божественное?» (письмо от 12 августа 1840 г. — XI, 540).

Специально посвященных Шекспиру работ у Белинского сравнительно немного: статья «„Гамлет“. Драма Шекспира. Мочалов в роли Гамлета» (1838) и несколько рецензий на переводы, важнейшие из которых — о переводах «Гамлета» Н. А. Полевого (1838) и А. И. Кронеберга (1844). Не были написаны ни статья о римских драмах Шекспира, дважды обещанная читателям в 1840—1841 гг. (см.: IV, 321, 581), ни статья о «Ромео и Джульетте», о которой Белинский сообщал Боткину 16 января 1841 г. (см.: XII, 18). Однако почти всегда, когда в своих статьях он рассматривал общие литературно-эстетические вопросы (особенно до 1843 г.), он касался Шекспира. Всеми доступными ему способами — предложениями, советами, отзывами — Белинский старался стимулировать деятельность переводчиков Шекспира. Шекспировские постановки в театре обычно вызывали его сочувственный отклик. Такая многосторонняя деятельность критика по пропаганде в России творчества английского драматурга давала свои плоды, и тот резкий подъем интереса к Шекспиру на рубеже 1830—1840-х гг., который мы отмечаем, был отчасти и результатом его усилий.

³ Пыпин А. Н. Белинский, его жизнь и переписка. СПб., 1876. Т. 1. С. 104—105.

Увлекался драматургом и сам Н В Сташкевич 14 июня 1835 г он сообщал своему другу и участнику кружка Я М Неверову, что едет в деревню «читать и читать» «главное — Шекспира»⁴ «Шекспировские лица очень часто встречаются в свете» — писал он 30 января 1837 г Л А Бакунину⁵ В мае 1838 г, находясь в Германи, Сташкевич и Неверов посетили Тиль «и познакомились с известною прославленою манерою тило читать Шекспира»⁶

Другой участник кружка, будущий историк Т Н Грановский (1813—1855), читая в 1837 г Тацита, отмечал «После Шекспира мне никто не давал такого наслаждения» он поражался, как Шлегель мог «ставить наряду с Шекспиром» Кальдерона⁷ Сестрам Грановским писал 19 декабря 1840 г, что «Буря» — «прекраснейшая вещь», которую надо «прочесть два или три раза чтобы оценить по достоинству»⁸ И Сташкевич, и Грановский были постоянными посетителями театра, когда давались пьесы Шекспира

В П Красову (1810—1854), присяжному поэту кружка принадлежат «Стансы к Дездемоне» («Зачем так поздно ты явилась», 1838, «О, ты добра, ты — ангел доброты!», 1840) К кружку примкнули М Н Катков (1818—1887), который переводил «Ромео и Юлию», и В П Боткин (1811—1869), ставший впоследствии пропагандистом зарубежного шекспироведения Поклонником Шекспира Боткин был с ранних лет и в конце 1830 г хорошо знал не только его произведения, но и литературу о нем, особенно немецкую Увлечение английским драматургом сближало его с Белинским, который писал ему 16 мая 1840 г «ты, с которым с одним из всех мне так огадно было говорить о Шекспире < > я причисляю эти разговоры к блаженнейшим минутам моей жизни» (XI, 524)

«Какая драматическая жизнь, какая глубина и полнота какого характера и что за эфирная, поражающая поэзия!»,⁹ — писал Боткин М А Бакунину 10 апреля 1839 г, ознакомившись с «Ричардом II» «Божественный и единственный Виллиам», — называет он Шекспира в письме к Белинскому от 12 февраля 1840 г¹⁰ По видимому, Боткин знакомил Белинского с работами английских и немецких шекспироведов Со своей стороны Белинский переехавший в Петербург, привлек друга к сотрудничеству в журнале «Отечественные записки» и побуждал к написанию статей в том числе и о Шекспире Недаром Боткин писал ему 10 февраля 1841 г в разгар работы над шекспировскими статьями «уж самым богом

⁴ Сташкевич Н В Перениска 1830—1840 М, 1914 С 324

⁵ Там же С 510

⁶ Анненков П Николай Владимирович Сташкевич Биогр очерк // Рус вестн 1857 Т 8 Апр Кн 1 С 373

⁷ Письма Т Н Грановского к Я М Неверову от 23 февраля и 2 апреля 1837 г // Т Н Грановский и его переписка М 1897 т 2 С 395, 400

⁸ Там же С 107

⁹ Цит по Егорова Б Ф В П Боткин — литератор и критик // Учен зап Казг VII га 1963 Вып 139 С 39—40

¹⁰ Белинский Письма СПб 1914 т 2 С 18

устроено, что когда я что строчу для „Отечественных записок“, то имею в виду тебя».¹¹

Боткин перевел статью немецкого эстетика Г. Т. Ретшера «Четыре новые драмы, приписываемые Шекспиру» (1840) и главы из книги английской писательницы Эли Джемсон «Женщины, созданные Шекспиром. Юлия и Офелия» (1841). Позднее он выступил с комбинированными статьями: «Шекспир как человек и лирик» (1842), «Литература и театр в Англии до Шекспира» (1853) и «Первые драматические опыты Шекспира» (1855), откликаясь рецензиями на новые русские переводы шекспировских пьес, а также опубликовал перевод из Т. Карлейля «Героическое значение поэта. Шекспир» (1856).

Страстным почитателем Шекспира был близкий к кружку Станкевича народный поэт-самоучка А. В. Кольцов (1809—1842). «... Шекспир восхищал его, — вспоминал о Кольцове Белинский, — даже в посредственных и плохих переводах, и он с жадностью собирал, читал и перечитывал их» (IX, 500). Сообщения о чтении Шекспира, о новых переводах с просьбой прислать их встречаются в письмах Кольцова постоянно. Вот характерный отрывок из письма Белинскому от 28 апреля 1840 г.: «Павел Степанович (Мочалов. — Ю. Л.) говорил, что Кетчер с братиею хотят прийтись за всего Шекспира, переводить; дай-то бог, в ноги поклонюсь за него, только бы поскорей. Хочу выписать пока „Пантеон“ <...> в нем, я слышал, будут напечатаны „Буря“, „Сон в летнюю ночь“, „Корриолан“. Да, может, у Мочалова возьму „Ричарда Третьего“ (327—328). Он пишет, что «рад каждую <...> статью о Шекспире читать и уважать» (341). По свидетельству И. И. Панаева, Шекспир производил на Кольцова «глубокое впечатление; он говорил о нем с энтузиазмом, особенно о „Гамлете“, которого, по его словам, объяснил ему еще более Мочалов на сцене» (VI, 119). В 1840 г. Кольцов написал думу «Шекспир» (окончательное название — «Поэт»), в которой воплотил идеи кружка Станкевича.

Шекспир привлекал и участников другого московского кружка, возглавляемого А. И. Герценом (1812—1870) и Н. П. Огаревым (1813—1877). Правда, первоначально романтически настроенные юноши предпочитали бунтарские драмы Шиллера. «... Шиллер, друг моего детства, которого я читал с Огаревым чистыми устами отрока <...>, — писал впоследствии Герцен своей невесте. — Страшный Шекспир огромен, велик, но я не удивляться хотел. Я искал созвучия, и Шиллер подал мне его» (письмо от 18 ноября 1837 г. — XXI, 233). Но шли годы, вчерашние юноши мужали, под действием тяжелых жизненных испытаний — ареста, тюрьмы, ссылки — бывшие вольнолюбивые мечты перерабатывались в революционное мировоззрение. И только тогда они смогли по-настоящему оценить английского драматурга. Не случайно в автобиографических «Записках одного молодого человека» (1840—1841) Герцен писал, что для понимания Гете и Шекспира «надобно познаться с жизнью, на-

¹¹ Литературная мысль. Изд., 1923. Кн. 2. С. 176.

добны грозные ошты, надобно пережить долю страдающей Фауста, Гамлета, Отелло» (I, 278). 18 декабря 1839 г. в письме жене из Петербурга, передавая свои впечатления от представления «Гамлета», Герцен восклицал: «Велик, необъятен Шекспир! <...> Что это за сила гения так уловить жизнь во всей необъятности ее от Гамлета до могильщика! <...> Прав Гете: Шекспир творит, как бог, тут ни дополнять, ни возражать нечего» (XXII, 65). Спустя двадцать лет он писал сыну: «... Гете и Шекспир равняются целому университету. Читением человек переживает века, не так, как в науке, где он берет последний очищенный труд, а как попутчик, вместе шагая и сбываясь с дороги» (письмо от 22 июня 1859 г. — XXVI, 276). Таким «попутчиком» Шекспира прошел Герцен свою жизнь. Он не писал о нем специальных статей, но творчество драматурга органически входило в его сознание. Отсюда множество шекспировских реминисценций и цитат в произведениях Герцена.

Огарев в 1838 г. пишет стихотворение «Шекспир», в котором представляет драматурга в романтическом духе как избранника провидения, посланного в мир, чтобы могло осуществиться самопознание человечества. Провидение говорит ему:

Ты вырви в них душу и в смелом создаши
Ее передай им ты в звучных словах,
И эти слова не исчезнут в преданьи
И вечно в людских сохраняясь умах.¹²

Особенно Огарева волнует «Гамлет», и он принимается за перевод трагедии (перевод, видимо, не был закончен). К воссозданию пьес Шекспира на русском языке обращаются также участники кружка Герцена и Огарева, их друзья Н. М. Сатин (1814—1873) и Н. Х. Кетчер (1809—1886). Сатин, сосланный в 1835 г. в Симбирскую губернию, переводит «Бурю». В посвящении, предпосланном переводу, он писал:

Я олучен судьбою был от мира,
И там в тиши открылся предо мной
Волшебный мир волшебника Шекспира
С его живой, великой простотой!
Там начал я среди скорби и страданья
Мой перевод. Нередко в чудном сне
Там надо мной Шекспировы созданья
Носились в туманной вышине!
Казались мне живыми эти лица,
Я их любил, вел с ними разговор...¹³

Позднее Сатин перевел «Сон в летнюю ночь».

С энтузиазмом относился к Шекспиру Н. Х. Кетчер, который первым предпринял полный прозаический перевод пьес драматурга. Кетчер был профессиональным медиком, и Герцен шутил заметил, что он «одни из всех врачей изучает медицину по Шекспиру» (XXII, 152).

¹² Огарев П. П. Стихотворения и поэмы. Л., 1956. С. 64.

¹³ Буря: Драма Шекспира / С англ. Н. Сатина. М., 1840. С. 5

Плетет к Шекспиру разделяли и младшие представители поколения. И. С. Тургенев (1818—1883) через всю жизнь пронес восторженное благоговение перед «величайшим поэтом нового мира» (XV, 50), как он назвал драматурга в речи, посвященной его трехсотлетию. Первые сведения о Шекспире он, видимо, приобрел еще в детстве. А в 1836 г., будучи студентом Петербургского университета, он уже пытался переводить «Отелло» и «Короля Лира», но, недовольный, уничтожил переведенные фрагменты.

Во время занятий Тургенева в Берлинском университете (1838—1841) его интерес к Шекспиру усилился. Культ Шекспира, созданный немецкими романтиками, еще царил в Германии. Интерпретацией его драм занимались последователи Гегеля, в частности Карл Вердер, под руководством которого русский студент «с особым рвением» изучал гегелевскую философию. Именно тогда Т. Н. Грановский, слушавший одновременно с ним лекции в Берлине, подарил ему одномыслик с надписью: «Со страхом... и верою... приступите», по которому Тургенев изучал творения «отца Шекспира» (II, I, 188), о чем свидетельствуют сохранившиеся карандашные и чернильные пометки.

Друзья и знакомые Тургенева неоднократно свидетельствовали, что он изучил драматурга досконально. О его «замечательном знании Шекспира чуть не наизусть» писал П. Л. Лавров.¹⁴ А немецкий писатель Людвиг Пич утверждал: «Он знал <...> Вильяма Шекспира точнейшим образом, он проник в него до самых глубин».¹⁵ В 1869 г., отвечая на анкету французского журнала, Тургенев называл Шекспира в числе любимых поэтов, короля Лира — среди любимых литературных героев и Джульетту — как единственную любимую героиню.¹⁶

Многие русские писатели восхищались Шекспиром. Но, пожалуй, никто не писал о драматурге в таких восторженных выражениях, как Тургенев. «Гигантом, полубогом» называл он творца «Гамлета» в статье «Гамлет и Дон-Кихот» (1860): «Все человеческое кажется подвластным могучему гению английского поэта»; «Шекспир берет свои образы отовсюду — с неба, с земли — нет ему запрету; ничто не может избежать его всепроникающего взора»; он «потрясает <...> титанической силой победоносного вдохновения», «богатством и мощью своей фантазии, блеском высочайшей поэзии, глубиной и обширностью громадного ума» (VIII, 185—186). А в юбилейной речи 1864 г. Тургенев сравнил Шекспира с самой природой: «Как она, он и прост и многосложен — весь, как говорится, на ладони и бездонно-глубок, свободен до разрушения всяких оков и постоянно исполнен внутренней гармонии и той неуклонной законности, логической необходимости, которая лежит в основании всего живого» (XV, 51). «... Если бы дверь открылась и <...> вошел бы Шекспир <...>, — шутя говорил он Фету, — я <...>

¹⁴ И. С. Тургенев в воспоминаниях современников. М., 1969. Т. 1. С. 399.

¹⁵ Pietsch L. Ivan Turgeniew // Jahrbuch der Deutschen Shakespeare-Gesellschaft. Berlin, 1885. Bd 20. S. 306.

¹⁶ См.: Островский А. Тургенев в записях современников. Л., 1929. С. 365.

уал бы ничком да так бы на полу и лежал». ¹⁷ Толстой вспоминал впоследствии, что Тургенева он «знал как великого, слепого поклонника Шекспира» (XXXV, 573).

Шекспировские образы постоянно присутствовали в творческом сознании Тургенева. Уже первому его произведению — драматической поэме «Стено» (1834), был предпослан эпиграф из «Тимона Афинского». образу Гамлета не только посвящена статья «Гамлет и Дон-Кихот», но он проходит через все творчество Тургенева. Другой шекспировский образ вспоминается в повести «Стенной король Лир» (1870). Ссылки на Шекспира, шекспировские реминисценции и аллюзии неоднократно встречаются в произведениях и письмах Тургенева. А в конце жизни, подводя в предисловии к собранию романов (1880) итог своему творчеству, он должен был прибегнуть к шекспировскому выражению, чтобы объяснить собственные цели и намерения: «...я стремился, — писал он, — насколько хватало сил и умения, добросовестно и беспристрастно изобразить и воплотить в надлежащие типы и то, что Шекспир называет „the body and pressure of time“» ¹⁸ (XII, 303).

Естественно, что Тургенев всячески способствовал популяризации и пропаганде творчества Шекспира. «Читайте Гете, Гомера и Шекспира — это лучше всего», — писал он 6 января 1860 г. М. А. Маркович (П, IV, 9). И он прилагал все усилия, чтобы убедить Толстого, когда столкнулся с его отрицанием Шекспира.

Живое сочувствие Тургенева вызывали переводы Шекспира на русский язык. «Не приветствуем ли мы с особенным участием каждую попытку передать нам шекспировские творения нашими родными звуками?» — спрашивал он в юбилейной речи (XV, 51). И он сам особенно способствовал переводческим трудам Н. Х. Кетчера, А. В. Дружинина, А. А. Фета.

Поддержку переводчикам оказывал и П. А. Некрасов (1821—1877), явившийся впоследствии инициатором «Полного собрания драматических произведений Шекспира в переводе русских писателей» (1865—1868; см. ниже). С юных лет он преклонялся перед драматургом. В 1840 г. под впечатлением талантливой игры В. Н. Асенковой в «Гамлете» на Александринской сцене он написал стихотворение «Офелия». В первой же своей критической статье — театральном обозрении за январь 1841 г., разбирая пьесы, поставленные в бенефис В. А. Каратыгина, он назвал одну из них «истинно прекрасной» и продолжал: «Если я скажу, что она — „Кориолан“ Шекспира, то в похвалу ей почти нечего будет прибавить» (IX, 454). Шекспира Некрасов причислял к величайшим гениям, доступным всем временам и народам. Это, как писал он Боткину 16 сентября 1855 г., «колоссы, рисующие человека так, что рисунок делается понятен и удивителен каждому без отношения к месту

¹⁷ И. С. Тургенев в воспоминаниях современников. Т. 1. С. 215.

¹⁸ «Самый образ и давление времени» (перевод Тургенева). Тургенев не совсем точно привел слова Гамлета: «to show <...> the very age and body of the time his form and pressure» (III, 2, 27—28; «показать <...> самому возрасту и телу века его внешность и отпечаток»).

и времени (таковы Шекспир, пожалуй, отчасти наш Пушкин и т. под.)» (X, 247). Одним из наиболее любимых произведений Некрасова был «Король Лир», и он неоднократно писал о величии этой трагедии.

Наконец, к числу безусловных поклонников Шекспира среди русских писателей следует отнести и Ф. М. Достоевского (1821—1881). Семнадцатилетним юношей он писал брату: «Как много святого и великого, чистого <...> этом свете. Моисей и Шекспир все...» (XXVIII, кн. 1, 63; письмо повреждено). Можно полагать, что еще до переезда в Петербург в мае 1837 г. Достоевский видел в московском театре прославленную постановку «Гамлета» по переводу Н. А. Полевого с исполнителем заглавной роли П. С. Мочаловым, перед которым он преклонялся с детства. Во всяком случае о Гамлете он рассуждает в письме к брату от 9 августа 1838 г. (XXVIII, кн. 1, 50), самом раннем свидетельстве о его знакомстве с Шекспиром, а перевод Полевого настолько врезался ему в память, что он цитировал его в 1860-е и 1870-е гг., хотя к тому времени появились уже новые переводы трагедии.

В Петербурге, где юный Достоевский учился в Главном инженерном училище, его увлечение Шекспиром разделяет друг его И. Н. Шидловский, романтически настроенный молодой человек, который по собственному признанию писателя оказал на него «громкое влияние».¹⁹ «... Прекрасное, возвышенное создание, правильный очерк человека, который представили нам и Шекспир и Шиллер», — так характеризовал Достоевский своего друга в письме к брату Михаилу от 1 января 1840 г. и далее вспоминал, как в прошедшую зиму они «разговаривали о Гомере, Шекспире, Шиллере, Гофмане» (XXVIII, кн. 1, 68). Такие беседы молодых людей и совместные чтения великих писателей, особенно Шекспира, были характерной чертой эпохи. Например, сверстник Достоевского, будущий поэт А. М. Жемчужников (1821—1908), в то время студент Петербургского училища правоведения, писал отцу 27 июня 1838 г.: «После обеда я, Гариновский и Арцимович читаем Шекспира; его трагедии неподражаемы. Сколько чувства. Как все умно. Какое прекрасное соединение трагизма с комизмом».²⁰

Увлечение Шекспиром сохранилось у Достоевского и в дальнейшем. Художник К. А. Трутовский, бывший его соученик по инженерному училищу, вспоминал, что в 1843 г. Достоевский советовал ему читать «русских и иностранных писателей, и Шекспира в особенности».²¹

Не владея английским языком, Достоевский знакомился с произведениями драматурга по французским переводам и одновременно внимательно следил за выходящими русскими переводами. Возможно, с переводом М. Н. Каткова «Ромео и Юлия» (1841) были

¹⁹ Ф. М. Достоевский в воспоминаниях современников. М., 1964. Т. 2. С. 94.

²⁰ Цит. по: Достоевский: Материалы и исслед. Л., 1974. Т. 1. С. 111.

²¹ Ф. М. Достоевский в воспоминаниях современников. М., 1964. Т. 1. С. 108.

связаны его юношеские восторги о которых он писал позднее Я П Полонскому «Потом пришел Шекспир — Верона, Ромео и Джульетта — черт знает какое было обаяние» (письмо от 31 июня 1861 г. — XXVIII, кн 2, 19) Характерно, что в 1849 г., когда арестованный по делу петрашевцев Достоевский находился в Петропавловской крепости, брат Михаил послал ему шекспировские переводы Кетчера «Особенно благодарю за Шекспира, — отвечал писателю 14 сентября — Как это ты догадался!» (XXVIII, кн 1, 161)

После возвращения из ссылки, в пору издания совместно с братом журналов «Время» (1861—1863) и «Эпоха» (1864—1865) Достоевский сблизился с А А Григорьевым (1822—1864), страстным пропагандистом и переводчиком Шекспира, который по свидетельству П Д Боборыкина, знал произведение драматурга «чуть не наизусть»²² В разные периоды своего творчества Григорьев постоянно обращался к Шекспиру в своих идеальных и эстетических исканиях, пытался обосновать его творчеством свои теоретические и критические суждения Шекспир для него всегда был живым и действенным литературным явлением

То же можно сказать и о Достоевском Ниже мы рассмотрим его концепцию Шекспира, интерпретацию шекспировских образов в собственных произведениях Здесь же отметим что, когда Достоевскому в его рассуждениях по поводу тех или иных этических и эстетических проблем нужно было упомянуть гения высшего проявления человеческих способностей, он чаще всего называл имя английского драматурга Он, например мог бросить такую фразу «Частный человек не может угадать вполне вечного всеобщего идеала — будь он сам Шекспир» (XVIII, 102), т е гению высшего которого нет никого Или в черновиках «Преступления и наказания» «Часто рождалась во мне мысль мужик пашет, а он может Ньютон аль Шекспир» (VII, 197) Здесь уже проявляется кризис социального строя, который не дает выявиться огромным шекспировским творческим потенциалам тающимся в народе А когда Достоевскому в «Бесах» надо было осудить «шпалевищину» — учение о некоем тоталитарном террористическом режиме — он так излагает ее «шпалевищ» «Все рабы и в рабстве равны < > Подняется уровень образования наук и талантов < > Цицерону отречь зывается ярыи Но перилку выкальвают глаза, Шекспир побивается тамеьями — вои шпалевищина!» (X 322) Шпалевищине Достоевский противопоставлял христианскую утопию которую изложил в «Дневнике писателя» и когда он характеризовал этот идеальней в его глазах общественный строй, вновь возникало имя английского драматурга « В настоящем христианстве, — утверждал Достоевский, — есть и будут господа и слуги < > Представьте что в будущем обществе есть Кенлер, Кант и Шекспир они работают великую работу для всех и все сознают и чтут их Но некогда Шекспиру отрываться от работы убирать окошко себя вычищать помпату выносить пенушнос И поверьте непременно придет к нему слышать трулон тради

²² Григорьев А Воспоминания М, Л 1920 С 572

ни < > своей волей придет» И этот гражданин, по Достоевскому, говорит: «Именно сознавшись в том, что ты, Шекспир, выше меня своим гением, и придя к тебе служить, я именно этим сознанием моим и доказал, что по нравственному достоинству человеческому я не ниже тебя ни сколько и, *как человек*, тебе равен» (XXVI, 163—164). Так, положение в обществе Шекспира, олицетворяющего высший гений, творца прекрасного, служит Достоевскому как бы пробным камнем для испытания нравственного уровня всякой социальной системы.

А вот свидетельства об отношении к Шекспиру несравненно менее известных из «людей сороковых годов». Забытый уже ныне драматург и режиссер Н. И. Куликов (1812—1891), читая в декабре 1851 г. переводы Н. Х. Кетчера, записывал в дневнике: «Ах, какое это наслаждение. Какое сокровище передо мной открывается с этим гением. Целый мир во всем его необъятном величии! Ни историк, ни поэт, ни романист, никто из смертных не объяснил так жизни во всех ее подробностях, как бессмертный Шекспир!»²³ Наконец, анонимный мемуарист вспоминал о своей юности, приложившейся на 1840-е гг.: «Часто, взяв с собою Кетчеров перевод исторических драм Шекспира, забирался я в какой-нибудь овраг поединеннее, и передо мною как живые проходили Генрихи, Эдуарды и Ричарды, Макбеты, Болинброки и Фальстафы, и я жадно жил среди них и с ними».²⁴

Приведенные нами сведения весьма разнородны, но, собранные вместе, они, думается, вполне ясно показывают, какое место занимал Шекспир в сознании «людей сороковых годов». При этом следует подчеркнуть, что в отличие от предшествующего периода восторженное отношение к драматургу свойственно не только наиболее передовым слоям русской интеллигенции. Оно распространилось вширь. Начало 1840-х гг. — время наибольшей славы и популярности творца «Гамлета» в России. «У нас пристрастие к Шекспиру доходит до мании, — пишет обозреватель «Северной пчелы», — но из всех возможных маний это самая простительная»²⁵ Одни за другим выходят новые переводы шекспировских пьес. Даже беспощадная николаевская цензура проявляет к ним почтительное уважение. Когда, например, в 1841 г. цензор А. В. Никитенко доложил Петербургскому цензурному комитету, что в переводе драмы «Генрих IV» имеются выражения, «не отличающиеся строгим приличием», комитет решил не исключать их; указывая, что «Шекспир принадлежит к писателям классическим в новейшей литературе и переводится на все языки без малейшего его изменения как создатель и образец новой драмы».²⁶ Правда, цензурная

²³ Б-ка театра и искусства 1913 № 4 С 26

²⁴ Воспоминания, мысли и признания человека, доживающего свои век Смоленского дворянина // Рус старина 1895 Т 84, № 7 С 115

²⁵ В В В «Строев В М» Разные разности // Сев пчела 1842. 5 февр \ 28 С 111

²⁶ Цит по *Исвин Ю* Шекспир и царская цензура // Звезда 1964 № 4 С 199 Там же см сведения о цензурных запрещениях и искажениях произведений Шекспира в царствовании Николая I

практика мало соответствовала такой «просвещенной» декларации, но само по себе заявление достаточно красноречиво.

«Кто теперь не убежден в громадности гения Шекспира?» (IV, 35) — риторически спрашивал Белинский в 1840 г. При этом, однако, критика нередко указывала, что у большей части публики за пышными фразами о драматурге не подлинного знания его творения. «Невсегда, зевающие от драм Шекспира <...> вслух хвалят Шекспира и оскорбляются, если с ним не сравнивают кого бы то ни было», — возмущался Белинский в следующем году (IV, 480—481). А спустя еще десять лет в «Отечественных записках» говорилось: «Шекспир! Кто при этом имени не сумеет наговорить великодушнейших фраз, беспримесно общих похвал, кто не сумеет приписать самых звучных эпитетов *творцу* повеншей драмы, *великому, необъятному, громадному* и проч. — Шекспиру?»²⁷ «Под всеми громкими фразами по поводу Шекспировых драм скрывается весьма ограниченное знание дела», — замечал А. В. Дружинин в 1850 г. (VI, 346—347). Тем не менее даже такие упреки свидетельствуют о непререкаемом авторитете имени драматурга, утвердившемся в России.

Русская литература «сороковых годов», как чуткий барометр общественной жизни, сразу же отразила это явление. Можно назвать буквально десятки произведений, в которых встречаются эпитеты из Шекспира или шекспировские реминисценции, герои читают Шекспира, цитируют его, сравнивают себя или окружающий с шекспировскими персонажами. В рассказе В. Ф. Одоевского «Косморама» (1840) молодой человек приносит девушке Шекспира в переводе Шлегеля и потом убеждается, что, прочтя «Гамлета», она отметила фразу: «Да, друг Гораццо, много в сем мире такого, что и не снилось нашим мудрецам».²⁸ В повести А. В. Дружинина (1824—1864) «Полынька Сакс» (1847) Константин Сакс рассказывает жене историю Отелло и Дездемоны (см.: I, 2—3). В рассказе П. И. Панаева (1812—1862) «Актеон» (1841) студент московского

²⁷ Огеч зап 1851 Т 78, № 10 Огд 6 С 81

²⁸ Огеч зап 1840 Т 8, № 1 С 46—48 Отмеченное выражение Гамлет (точный перевод «На небе и земле есть больше вещей, Гораццо, чем снилось вашей философии») — I, 5, 166—167) было необычайно популярно в России оно постоянно цитируется или перефразируется в художественных произведениях, статьях, письмах. Приведем три наглядных примера. В «Современной русской летописи» «Библиотеки для чтения» (1858. Т. 151, № 9 Огд 7 С 70) беседа об откупе завершается словами «Знаюмы наш пере стал говорить, а мы сидели, *попиши головою*, и думали вместе с Гамлетом „Есть много в природе, друг Гораццо, Чего не снилось и нашим мудрецам!“ С П Шевырев в рецензии на «Детские годы Багрова-внука» С Т Аксакова писал «А покамест повторим им известные слова Гамлета: есть в небе и на земле, мой друг Гораццо, такие вещи, о которых и не мечтала гвоя философия» (Рус беседа 1858 Кн 10 С. 83) «Первый декабрист» В Ф Раевский, размышляя о своей участи, признавался в письме Г С Батенькову летом 1848 г «Верю с Шекспиром, что в мире есть тайны, которых никакой мудрец не видит и не понимает у себя под носом» (Лит наследство Т 60 кн 1 М, 1956 С 154) Эти гамлетовские слова цитировали Сомов и Лермонтов, Белинский и Тургенев, Достоевский и Минаев Михайловский и Чехов

университета упоминает в письме «слова безумной Офелии» (II, 205). А в другом рассказе Панаева «Мой иногородний друг» герой читает своей возлюбленной «Короля Лира»: «...я <...> читал с большим увлечением, потому что я видел, как она тонко понимает все и с каким сочувствием и любопытством следит за чтением» (V, 195). Герой повести Нестроева (П. Н. Кудрявцева, 1814—1858) «Без рассвета» (1847) знакомит свою подругу с переводом «Ромео и Юлии». «Если бы ты видел, — сообщает он приятелю, — каким непритворным огнем горели глаза ее при вдохновенных речах Юлии, каким глубоким сочувствием было полно все существо ее».²⁹ В рассказе П. В. Аппенкова «Страшный человек» (1851) герой, говоря о своем приезде на постоялый двор, уверяет, что «Ричард III тем же самым голосом требовал: коня! каким я покрикивал за суетившемуся хозяину: самовар!..». Он же читает монолог Гамлета «Быть или не быть?».³⁰ Героиня повести Ю. В. Жадовской (1824—1883) «Переписка» (1849) признается: «Шекспир заставил трепетать меня. Счастлив тот, кому дано разгадать тайну человеческого сердца!».³¹ В повести Николая М. (П. А. Кулиша, 1819—1897) «История Ульяны Терентьевны» (1852) молоденькая девушка Наденька цитирует Шекспира и на вопрос друга, кто это, отвечает: «Это наш приятель. Я когда-нибудь познакомлю тебя с ним, когда ты будешь того стоить. — Старик? — Да, ему уж лет двести будет».³²

Важное место занимает Шекспир в духовной жизни героев повести Ф. М. Достоевского «Дядюшкин сон» (1859). Хронологически повесть, правда, относится уже к следующему периоду, но в глуши провинциального городка Мордасова (в изображении которого отразились впечатления писателя от Семипалатинска 1850-х гг.) как бы застоялась общественная атмосфера предшествующего десятилетия. Зина, дочь Марьи Александровны Москалевой, «первой дамы в Мордасове», полюбившая вопреки сословным предрассудкам бедного учителя Васю, читает вместе с ним Шекспира. Чтение это несет молодым людям внутреннее раскрепощение, высвобождение из-под гнета пошлой и лицемерной морали их окружения (вспомним слова Анненкова о значении Шекспира в духовной жизни русского общества). Напротив, старшее поколение отвергает драматурга, ибо подозревает, что внушенные им идеалы несовместимы с существующим порядком жизни. Марья Александровна расценивает чувство дочери как «романтизм, пагубный этим проклятым Шекспиром, который как парочко сует свой нос везде, где его не спрашивают» (II, 324), а нежелание Зины принять участие в ее своекорыстных интригах объясняет тем, что та «слишком читалась „этого дурака“ Шекспира с „своим учительшкой“» (II, 384). Вообще Шекспир в ее глазах становится ответственным за всякое

²⁹ Современник. 1847. Т. 1. № 2. Отд. 1. С. 137.

³⁰ Современник. 1851. Т. 27, № 5. Отд. 1. С. 8, 25.

³¹ Москвитянин. 1849. Ч. II, № 8. Отд. 1. С. 184.

³² Современник. 1852. Т. 34, № 8. Отд. 1. С. 183.

вольномысле. В самом начале повести она ценяет Мозлякову, молодому человеку «с какими-то новейшими идеями» (II, 299) «... вы проплыли раз говорили даже, что намерены отпустить ваших крестьян на волю и что надобно же что-нибудь сделать для вса, и все это оттого, что вы начитались там какого-нибудь вашего Шекспира!» (II, 307)

Но Достоевский показывает также, что духовное раскрепощение, не имевшее опоры в реальной почве, не выдерживало столкновения с действительностью. (Недаром это писалось уже в 1850 е гг.) И Вася при первой же ссоре со своей возлюбленной начинает действовать «по-мордасовски»: пытается шантажировать Зину ее письмами, шпигонит за нею. Уже на смертном одре он сам сознает всю цену своих шекспировских увлечений, понимает что «благородство чувств» «было в мечтах, Зина, когда мы читали Шекспира, а как дошло до дела, я и выказал мою чистоту и благородство чувств» «Я просто был дрянь человек!» (II, 391) По-своему капитулирует и Зина, вышедшая в конце повести замуж за престарелого генерал-губернатора «отдаленного края», т. е. составившая «хорошую партию» по мордасовским понятиям.

Через двенадцать лет в романе «Бесы» (1871), которому, как и «Дядюшкину сну», Достоевский тоже придал форму провинциальной скандальной хроники, он вновь поднял тему поколения «отцов и детей». Но это были уже другие и «отцы», и «дети» «отцами» в новую эпоху стали «дети» 1840-х гг., и они по-прежнему выступают безусловными приверженцами Шекспира Олицетворением «отцов» является Степан Трофимович Верховенский, «чистый и идеальный западник со всеми красотами» (как писал Достоевский в черновых набросках романа — XI, 65), прототипами которого служили Т. Н. Грановский и И. С. Тургенев. Его преклонение перед английским драматургом проявляется неоднократно Лизе Тушиной он рассказывает про Гамлета (см. X, 87), Варваре Петровне пытается объяснить поведение ее сына через шекспировскую хронику (см. X, 36) И когда после долгих лет затворничества он получает возможность выступить перед аудиторией, он обращает к ней слова о Шекспире, которого возносит превыше всего При этом обнаруживается несогласие между ним и публикой, и, подстрекаемый провокационными репликами, он кричит «в последней степени азарта»: «... а я объявляю, что Шекспир и Рафаэль — выше осуждения крестьян, выше народности, выше социализма, выше юного поколения, выше химии, выше почти всего человечества, ибо они уже плод, настоящие плод всего человечества и, может быть, высший плод, какой только может быть!» (X, 372—373)³³

³³ На раннем этапе работы над романом, когда Верховенский еще назывался Грановским, Достоевский предполагал показать его публичное чтение об «Отелло» (см. XI, 142) Заметим также, что приведенная декларация, по видимому связана со следующим местом из лирико-философского фрагмента И. С. Тургенева «Довольно» (1861—1865) «Венера Милосская, пожалуй, несомненное римского права или принципов 89 го года» (IX, 119)

Но вернемся к «сороковым годам». В русской печати этого времени не редкость такие выражения: «... образ следственного пристава стал являться перед ним, как тепь Бапко»;³⁴ «Будяк и Зогуля — Моптекии и Кацулетти слободы Сгалозубовки»;³⁵ «Судьбы журнального мира так же неповедимы, как и судьбы мира исторического; и в этом мире <...> есть свои толстые Фальстафы, свои злосчастные Ричарды III»³⁶ и т. п. Шекспир в этих реминисценциях не назван. Следовательно, авторы были уверены, что имена его героев достаточно хорошо знакомы всем читателям и не нуждаются в особых пояснениях.

Распространенно известности драматурга весьма способствует театр. С конца 1830-х гг. Шекспир, представленный главным образом трагедиями «Гамлет», «Король Лир», «Отелло», прочно утверждается на русской сцене («Макбета» театральная цензура не разрешает к постановке, так как там происходит убийство законного монарха). В столичных театрах заглавные роли исполняют крупнейшие русские трагики XIX в.: П. С. Мочалов, «безумный друг Шекспира»,³⁷ — в Москве, В. А. Каратыгин — в Петербурге. Примеру столиц следует провинция. Большое значение имели гастрольные поездки Мочалова, выступавшего в 1838—1843 гг. в шекспировских спектаклях в Киеве, Харькове, Воронеже, Одессе. Как удалось установить, с конца 1830-х до первой половины 1850-х гг. шекспировские пьесы исполнялись в следующих городах Российской империи: Ярославль, Калуга, Нижний Новгород, Казань, Саратов, Орел, Курск, Воронеж, Темников, Таганрог, Ростов-на-Дону, Астрахань, Киев, Харьков, Екатеринослав, Одесса, Кишинев, Красноярск, Иркутск. Таким образом, Шекспир проникал не только на юг России, но и в глубь Сибири.

«... Идет на сцене „Гамлет, принц датский“, — вспоминал впоследствии один казанский любитель. — В театре нет ни одного места свободного, и везде, где есть какая-нибудь возможность, стоят подставные стулья <...>. Кто из тогдашних посетителей театра может забыть тот восторг зрителей, который, выражаясь в блеске глаз и порывистых движениях, вырывался наконец в конце монологов наружу, и тогда рукоплесканиям и крикам „браво“, казалось, не было конца».³⁸

Конечно, уровень исполнения шекспировских пьес был здесь весьма низок. Вот, например, как проходило представление «Короля Лира» в харьковском театре в 1843 г., когда там играла труппа Л. Ю. Млотковского, считавшаяся одною из лучших в провинции: «На правой стороне сцены закраспелось что-то вроде балдахина,

³⁴ Рассказ И. И. Панаева «Опагр» (1841; II, 108).

³⁵ Ковалевский П. К. Мелкопоместные помещики: Повесть // Отеч. зап. 1848. Т. 56, № 2. Отд. 8. С. 189.

³⁶ Л. Л. Журнальные заметки // Сев. пчела. 1841. 4 янв. № 3. С. 9.

³⁷ Слова из надгробной надписи Мочалова.

³⁸ Гаврилов П. Милувниих дией очарованье // Казанский биржевой листок. 1870. № 1. С. 2.

под которым на возвышении, покрытом маленьким простеньким ковриком, поставлено было кресло <...>. Входит Лир <...> с подагрой в ногах, опираясь на модную тросточку, садится на трон и начинает делить королевство между дочерьми». Игра актеров «ужасающая», внешний вид несообразный: «... короли, герцоги и графы <...> гораздо более походили на бандитов по своим костюмам, нежели на владетельных особ» и т. д.³⁹ Немудрено, что сохранилось много анекдотов, связанных с исполнением шекспировских пьес в провинции.

И тем не менее было бы ошибкой за анекдотичными мелочами не видеть большого просветительного и воспитательного значения провинциального театра. При всем своем внутреннем и внешнем убожестве он являлся единственным прибежищем, куда можно было уйти от застойного, пошлого, обывательского быта; шекспировские герои волновали зрителей, отвлекали их от будничного прозябания, показывали им, пусть эфемерную, но иную, напряженную и увлекательную жизнь, бурные страсти и возвышенные идеалы. Благодаря провинциальному театру слава Шекспира разнеслась по всей стране. «...Отелло, Гамлета и Лира знает не только вся грамотная Россия, — утверждал И. И. Панаев, — а даже и безграмотная, посещающая театры, потому что эти произведения были играны не только на московской и петербургской сценах, но почти на всех наших провинциальных сценах».⁴⁰

Наконец, Шекспир проникает и на любительскую сцену, его трагедии исполняются в дворянских домах, городских клубах, помещичьих усадьбах, учебных заведениях. Известен даже случай постановки «Гамлета» учащимися петербургской духовной семинарии в 1847 г.⁴¹

Театральные впечатления так или иначе отражались в литературе. Например, в романе Ф. Фан-Дима (Е. В. Кологривовой. 1809—1884) «Голос за родное» (1843) описывается представление «Короля Лира» в петербургском театре с Каратыгиным в главной роли. «Да, это был точно Лир, каким он вышел *живой* из-под творческой руки поэта: в его глазах, уже полупомеркших от старости, блестит еще дикий огонь неукротимой воли, не знавшей пределов: в каждом взоре, в каждом движении руки видна привычка повелевать и встречать во всем, что его окружает, и раболепство, и беспрекословное повиновение».⁴²

Характерно, что в «Перелетных птицах» (1854)⁴³ М. Л. Михайлова (1829—1865), первом романе о русском провинциальном

³⁹ Семеновский П. Еще несколько слов о Харьковском театре // Репертуар и Папгеон. 1843. Т. 1, кн. 3. С. 205—206.

⁴⁰ Современник. 1858. Т. 72, № 12. Отд. 2. С. 258.

⁴¹ См.: Сам по себе Гамлет, принц датский. Трагедия Шекспира: (Очерк из жизни петербургской бурсы) // Суфлер. 1879. 21 окт. № 3. С. 2.

⁴² Фан-Дим Ф. Голос за родное. СПб., 1843. С. 114.

⁴³ В основу романа легли впечатления писателя о нижегородском театре конца 1840-х—начала 1850-х гг., а прототипом Мирвольского послужил известный в то время провинциальный трагик Н. К. Мясославский.

театре, вступающей в кочующую труппу бывший московский артист Мирвольский избирает для дебюта шекспировского «Гамлета», где играет главную роль. Вот как его принимают зрители: «Кажется, будто стены театра того и гляди обрушатся от хлопанья в ладоши, топотни ногами и криков, завершающих знаменитый монолог. Долго не молкнут они, и Мирвольский принужден по неотступному требованию публики снова опустить в раздумье голову и пачать: „Быть или не быть — вот в чем вопрос!“». ⁴⁴ Роман Михайлова показывает, насколько важное место занимал Шекспир в репертуаре провинциальных театров середины XIX в. Представление «Гамлета» описано в романе дважды — в двух театрах (гл. X и XVII). Юлоша Борский, желающий стать актером, разучивает роль Гамлета (гл. XIX). Сопедавший с ума старый актер Решлов декламирует монолог Лира, которого он раньше играл (гл. XXI).

Но, пожалуй, больший интерес представляет литературное отражение любительских постановок, тем более что сведения о таких постановках в периодическую печать, как правило, не попадали. Сатирическое изображение «домашнего спектакля», в котором исполняют «Ромео и Юлию», содержится в повести молодого Некрасова «Опытная женщина» (1841). При подготовке спектакля пьеса безобразно сокращается и «прилаживается» к имеющимся декорациям и костюмам. «Об игре актеров-любителей и говорить нечего: если б не Зенцын, который один несколько соответствовал своей роли (Ромео — Ю. Л.), то драму Шекспира легко было бы принять за комедию» (V, 244). А в рассказе Некрасова «Капитан Кук» (1841) герой — отставной армейский капитан — представлен читателям как «любитель и участник благородных спектаклей», который «еще недавно <...> играл „Отелло“ и был „трижды“ вызван» (V, 155).

Рано умерший писатель А. П. Сниткин (1829—1860) в романе «Стрикаловский барин» показал провинциального шекспиромана, помещика Дергача, который завел у себя домашний театр и разыгрывает пьесы Шекспира. Он «создал из Гамлета особенного своего собственного героя. Нередко, чтобы сходство с Гамлетом было еще разительнее, он вставлял целые фразы по-английски. Так, знаменитый монолог Гамлета он начинал: Ту би, ор нот ту би? Ин тед кештшон. . . И потом уже продолжал по-русски».⁴⁵

Шекспировские домашние постановки показаны и в более поздних произведениях, но изображающих 1840-е гг. Так, во второй части романа А. Ф. Писемского «Люди сороковых годов» (1869), где само заглавие указывает на время действия, повествуется о неудачной попытке компании московских студентов и чиновников поставить «Ромео и Юлию» (гл. XVI, XVII), а в четвертой части — об успешной постановке любителями «Гамлета» в провинциальном городе (гл. III, IV). Еще раньше в романе «Тысяча душ» (1858)

⁴⁴ Михайлов М. Л. Соч. М., 1958. Т. 2. С. 260.

⁴⁵ Б-ка для чтения. 1860. Т. 161, № 10. С. 95.

Писемский изобразил студента, страстного любителя театра, который намеревается поставить для «благородного спектакля» «Ромео и Юлию» и сыграть роль Ромео (ч. III, гл. VIII).

Ретроспективный характер имеет и заглавие романа Б. М. Маркевича «Четверть века назад» (1878), действие которого также разворачивается в 1840-е гг. Здесь первая часть посвящена описанию подготовки и представления «Гамлета» на домашнем театре в имении князей Шастуновых. В спектакле участвуют все местные и некоторые московские любители; выписывается специально режиссер из Малого театра.

Так запечатлевалась в литературе характерная черта духовной жизни «сороковых годов» — увлечение Шекспиром.

Глава II. «ЖИЗНЬ ВО ВСЕЙ ЕЕ ИСТИНЕ»

В. Г. Белинский

Слова, поставленные в заглавие, принадлежат Герцену. В «Письмах из Франции и Италии» (1847), говоря о театре Расина, он противопоставил ему «иной мир», «мир Шекспира» — «мир, воспроизводящий жизнь во всей ее истине, в ее глубине, во всех изгибах света и тьмы» (V, 51). Это как бы вскользь, попутно брошенное замечание в сущности выражало отношение к драматургу не только Герцена, но и вообще его поколения в целом. Шекспир — это поэтическое созерцание действительности во всем ее многообразии, это проникновение в самые глубины человеческой души. С такими и подобными определениями, основанными на действительных достоинствах шекспировского творчества, мы встречаемся в русской литературе постоянно. Однако каждый писатель прошел свой путь в осмыслении драматурга, внес в понимание его творений свои индивидуальные черты, обогащая тем самым «русского Шекспира», опирался или ориентировался на него в решении *собственных* творческих задач. Подобное «приспособление» автора «Гамлета» встречалось уже у романтиков и будет неоднократно встречаться в дальнейшем. Богатство, разнообразие и многоплановость шекспировского искусства немало этому способствовали. Ниже мы рассмотрим восприятие английского драматурга несколькими представителями поколения 1840-х гг., сыгравшими важную роль в развитии русской литературы.

В истории русской литературы 1830—1840-е гг. — период сперва сосуществования, а затем борьбы романтического и реалистического направлений, борьбы, которая завершилась торжеством реализма. В то же время стремительно развивающаяся передовая русская общественная мысль преодолевает влияние метафизических философских систем Шеллинга и Фихте, осваивает диалектику Гегеля и затем материализм Фейербаха, переосмысленные применительно к русским условиям, и, наконец, идеи утопического социализма.

Такой идейный и художественный фон, на котором воспринимался Шекспир, во многом определил понимание и истолкование его творчества русскими литераторами и прежде всего В. Г. Белинским — «представителем критического сознания целой эпохи», как справедливо назвал его Аполлон Григорьев (226). Статьи Белинского второй половины 1830—начала 1840-х гг. отражают его возрастающее стремление к сближению литературы с жизнью, к все более глубокому и всестороннему проникновению ее в действительность. Это был процесс вызревания реалистической эстетики. Правда, новые реалистические принципы, соответственно философской эволюции критика, еще осмыслиются и выражаются в категориях и терминах идеалистической философии и сочетаются с элементами романтизма. Но именно в связи с активной поддержкой

реалистического направления в литературе в орбиту мысли критика входит Шекспир.

В середине 1830-х гг. Белинский, как и его друзья по кружку Станкевича, еще видит в Шекспире выражение романтического идеала всеобъемлющего поэтического духа. «Шекспир был романтик» (I, 69), — заявлял он в «Литературных мечтаниях» (1834) и характеризовал его, согласно принятой в кружке фразеологии, почти в тех же выражениях, что и Кюхельбекер десятью годами раньше: «... Шекспир, божественный, великий, недостижимый Шекспир постиг и ад, и землю, и небо: царь природы, он взял равную дань и с добра и с зла и подсмотрел в своем вдохновенном ясновидении биение пульса вселенной!» (I, 32).

Согласно романтической концепции, которой придерживается Белинский в этот период, поэт творит стихийно и бессознательно. Подобно Полевому он считает, что Шекспир был «шевелдой», но обладал «талантом самобытным, независимым от обстоятельств жизни» («II мое мнение об игре г. Каратыгина», 1835 — I, 180). Тот же взгляд исповедовал и Н. В. Станкевич, который писал 24 июля 1833 г. Я. М. Неверову: «Не верю, чтобы Шекспир имел ясное (логически ясное) понятие о смысле своих драм; он творил „так“, потому что „так“ являлась ему жизнь и возбуждала его гений».¹

Но уже в программной статье Белинского «О русской повести и повестях г. Гоголя» (1835), где автор «Миргорода» был объявлен «главою литературы» (I, 306), а «истинной и настоящей поэзией нашего времени» провозглашалась «поэзия *реальная*, поэзия жизни, поэзия действительности» (I, 267), у истоков ее критик поставил Шекспира. «... В XVI веке, — писал он, — совершилась окончательная реформа в искусстве: Сервантес убил своим несравненным „Дон-Кихотом“ ложноидеальное направление поэзии, а Шекспир навсегда помирил и сочетал ее с действительною жизнью»; поэтому он «был яркою зарею и торжественным рассветом эры нового, истинного искусства, и он шагнул себе отзвук в поэтах новейшего времени...» (I, 266).

С этих пор идея «Шекспир — поэт действительности» красной нитью проходит через работы Белинского. «Шекспир — поэт нового времени, нового искусства — поэт не идеалов, а действительности», — пишет он в 1840 г. («„Очерки русской литературы“ П. Полевого» — III, 508). И в следующем году: «... Шекспир <...> был не столько романтиком, сколько поэтом новейшего времени, поэтом полной действительности, а не одного какого-нибудь из ее моментов» (статья о народной поэзии — V, 297).

Следует, однако, оговориться, что само представление о действительности менялось по мере философского развития Белинского. Шеллингианское утверждение жизни в ее бесконечности и многообразии сменяется в конце 1830-х гг. приятием «разумной действительности», которая, согласно философии Гегеля, представ-

¹ Станкевич Н. В. Переписка. 1830—1840. М., 1914 С. 237.

ляется воплощением «абсолютной идеи». Поэтому даже в 1840 г. в рецензии на журнал, где печатался перевод «Бури», Белинский, заявив, что «Шекспир — поэт действительности, а не идеальности», тут же добавлял: «В сущности, Шекспир более идеальный поэт, нежели Шиллер <...>. Правда, Шекспир крепко держался земли, но <...> так называемый мир земной есть вечная идея, из надзвездных областей идеальной возможности ставшая особым, в самом себе замкнутым явлением» (IV, 165—166).² В искусстве английского драматурга Белинский видит параллель философии Гегеля — «мирообъемлющей и последней философии нашего века <...> к которой Шекспир <...> относится, как та же самая истина, по только другим путем и параллельно с нею проявившаяся» («„Гамлет“, драма Шекспира» — II, 289). Философия Гегеля для Белинского — это наиболее полное осознание «абсолютной идеи», инобытием которой является окружающая действительность, а творчество Шекспира — художественное постижение действительности во всей полноте и конкретности.

Однако, как справедливо указывал В. М. Жирмунский, «понимание действительности у Белинского-гегельянца под абстрактными схемами идеалистической философии скрывает переход от романтического восприятия действительности к реалистическому, взрывающему изнутри систему „абсолютного идеализма“».³ Само непосредственное эстетическое восприятие Шекспира было связано у критика с живым и даже чувственным ощущением жизни. В этом отношении весьма показательным его письмо к Боткину от 13 июня 1840 г., где Белинский признавался, что предпочитает только с ним говорить об искусстве, «особенно о Шекспире», ибо «есть какие-то взгляды, какие-то тоны голоса», только им обоим «понятные и много говорящие». «Вот, например, Кудрявцев, — пояснял Белинский, — я не встречал человека с более художественным тактом, но ему недостает чести быть почтенным боровом, как ты да я, ему недостает *боровьиного* элемента <...>. Говоря об

² Ту же мысль развивал А. В. Кольцов в своей думе «Поэт» (1840; первоначальное название «Шекспир»):

Мир есть тайна бога,
 Бог есть тайна жизни;
 Целая природа —
 В душе человека.
 < >
 Властелин-художник
 Создает картину —
 Великую драму,
 Историю царства.

В них дух вечной жизни,
 Сам себя сознавши,
 В видах бесконечных
 Себя проявляет.

(206)

³ Жирмунский В. М. Гете в русской литературе. Л., 1981. С. 201.

искусстве, мы с тобою говорим вместе и о жизни и хорошо понимаем друг друга» (XI, 528).

В творчестве Шекспира Белинский находил воплощенные ключевых для его эстетических воззрений конца 1830-х и категорий «простота», «естественность», «обыкновенность» «„Гамлет“ представляет собою целый отдельный мир действительной жизни, пишет он в 1838 г., — и посмотрите, как прост, обыкновенен и естествен этот мир при всей своей необыкновенности и высоте» (II, 290), и через несколько страниц он вновь указывает на «простоту, естественность и действительность содержания и хода драмы» (II, 301).

Эти же черты, которые он считал необходимыми для современного этапа развития русской литературы, Белинский выявляет и у Гоголя и на этом основании сопоставляет его с Шекспиром (см I, 290—291).

С самого начала Белинский настойчиво подчеркивал объективность шекспировского творчества «... У него нет, как у Шиллера, любимых идей, любимых героев» (I, 32), — писал он об английском драматурге в «Литературных мечтаниях» и возвращался к этому утверждению в статье о повестях Гоголя — «У него нет симпатий, нет привычек, склонностей, нет любимых мыслей, любимых типов. он бесстрастен, как „Думный дьяк, в приказе по седельный“, который „Спокойно зрит на лица подсудимых, Добру и злу внимая равнодушно“» (I, 266). Но если в «Литературных мечтаниях» критик в «беспристрастии» и «холодности» видел «высочайший зенит художественного совершенства» (I, 33) и связывал их с бессознательностью и бесцельностью творческого акта, то теперь категория «объективности» интерпретируется по-новому. Собственно говоря, антитеза идеальной и реальной поэзии, на которой строится эта статья, раскрывается Белинским как антитеза субъективного и объективного метода в литературе и, в конечном счете, романтизма и реализма. В идеальной поэзии «говорит не персонаж, а автор», в ней «нет истины жизни, но есть истина чувства». Напротив, поэзия реальная, которая лучше всего воплощается в драме, «должна быть в высочайшей степени спокойным и беспристрастным зеркалом действительности, и личность автора должна исчезать в ней» (I, 269—270). Таким образом, в утверждении «объективности» находит свое выражение главное для реалистического метода отделение сознания автора от сознания героя (ср. сходное суждение Пушкина, см выше, с 38).

На рубеже 1830-х и 1840-х гг. Белинский противопоставлял Шекспира как «поэта действительности» романтической идеальности, отстранению от обывательской жизни. По поводу своей рецензии на перевод «Бури» он писал 16 мая 1840 г. Боткину, имея в виду его увлечение немецкими интерпретаторами Шекспира. «... в ней есть ругачка на тебя и всех вас, немецких спиритуалистов-идеалистов» (XI, 525). «... Фантастическое Шекспира, — подчеркивал он в рецензии, — совсем не то, что фантастическое немецкое < > при всей своей волшебной обаятельности, оно не улечуливается

в какую-то форму без содержания или в какое-то содержание без формы, а является в резко очерченных, в строго определенных формах и образах». Автор «Бури», утверждал Белинский, «крепко держится земли» (IV, 165). Критика привлекает в шекспировской комедии сложное переплетение самых разнородных элементов: «... тут и высокая драма, и смешная комедия, и волшебная сказка. И все это так слито, так проникнуто одно другим и составляет такое чудное целое! <...> А характеры?.. Одна Миранда представляет собою целый мир поэтической красоты» (IV, 167).

Белинский сближает Шекспира и Пушкина, ибо «оба эти великие явления творческой силы принадлежат к одному разряду, суть явления родственные» (IV, 166), Пушкин тоже «крепко держится земли». И размышляя о направлении, по которому Пушкин повел бы русскую литературу, если бы не его трагическая смерть, критик неизменно вспоминает Шекспира (см.: XI, 473, 483).

Отход Белинского в начале 1840-х гг. от гегелевской философии, его мировоззренческая эволюция, отказ от «примирения с гнусной действительностью» (XI, 556), новые задачи, которые встали перед литературой, — все это повлияло и на его отношение к Шекспиру. Он не подвергает драматурга переоценке, как поступил по отношению к Гете, но пересматривает некоторые свои былые взгляды. Так, например, уточняется понимание «объективности». Уже в статье о «Гамлете» он не настаивал на бесстрастии поэта, а, напротив, утверждал, что «объективность совсем не есть бесстрастие: бесстрастие разрушает поэзию, а Шекспир великий поэт. Он только не жертвует действительностию своим любимым идеям, но его грустный, иногда болезненный взгляд на жизнь доказывает, что он дорогою ценою искупил истину своих изображений» (II, 256). Теперь же Белинский окончательно отказывается видеть в объективности Шекспира проявление «бессознательности» творчества. В «Разделении поэзии на роды и виды» (1841) он пишет об органическом слиянии в шекспировской драме объективного и субъективного элементов, отражения действительности и рефлексии поэта. «В драмах Шекспира все элементы жизни и поэзии слиты в живое единство <...>. В них и пластицизм и рельефность художественной формы, и целомудренная непосредственность вдохновения, и рефлектирующая дума, мир объективный и мир субъективный проникли друг друга и слились в неразрывном единстве» (V, 58). Итог размышлений Белинского над этой проблемой был сформулирован в статье «Взгляд на русскую литературу 1847 года», где он подчеркивал глубину шекспировской мысли, связанное с его эпохой интеллектуальное богатство творчества и решительно отвергал концепцию «чистого искусства», оторванного от жизни. «Обыкновенно ссылаются на Шекспира и особенно на Гете как на представителей свободного, чистого искусства, — писал Белинский, — но это одно из самых неудачных указаний. Что Шекспир — величайший творческий гений, поэт по преимуществу, в этом нет никакого сомнения; но те плохо понимают его, кто из-за его поэзии не видит богатого содержания, несто-

щимого рудника уроков и фактов для психолога, философа, историка, государственного человека и т. д. Шекспир все передает через поэзию, но передаваемое им далеко от того, чтобы принадлежать одной поэзии» (X, 309).

Преодоление философии Гегеля проявилось, в частности, в том, что Белинский отверг «философскую критику» Шекспира, которую разрабатывал главным образом правый гегельянец Г. Т. Ретшер (1803—1871). Шекспироведческими работами Ретшера увлекались литераторы окружения Белинского (Боткин, Катков), и он сам был одно время их приверженцем. Теперь ему становится ясен охранительный характер философствования немецкого эстетика. В письме к Боткину от 3 апреля 1843 г. он показывает, что подмена в драмах Шекспира реальных противоречий действительности столкновением отвлеченных «субстанциальных» идей, приводимых «в гармонию примирения», имеет скрытую цель оправдать эти противоречия и утвердить их вечность и незыблемость (см.: XII, 152). Еще раньше он писал, что немецкий гегельянец стремится «из великого Шекспира делать маленького Ретшера. Пигмеи все эти гегеляты!» (письмо к Боткину от 28 июня 1841 г. — XII, 54).

Иронию Белинского вызывает и романтический шекспиризм. «Добрый и невинный *романтизм!* <...> — пишет он. — Через г. Летуэрнера, поправленного, с грехом пополам, г-м Гизо, ты кое-как познакомился с Шекспиром да и начал, с голосу парижских романтиков, кричать о сердцеведении, о глубине идей, о силе страстей, о верном изображении действительности; а ведь признайся (дело прошлое!): тебе в Шекспире полюбились только побранки мужиков и солдат, разнообразие и множество персонажей да несоблюдение действительно пелепого, драматического триединства?» («Русская литература в 1842 году» — VI, 518).

Особенности шекспировского творчества Белинский связывает с историческими и национальными условиями Англии его времени. Если в 1835 г. критик доказывал, что гений не зависит от своего времени и народа и что «Шекспир и при дворе Лудвига XIV остался бы Шекспиром» («Стихотворения Кольцова» — I, 385), то в 1841 г. он уже утверждал прямо обратное: «Хотя Шекспир, в своих драмах, выводил и не одних англичан, но и французов, и немцев, и итальянцев, и даже древних римлян и греков, но, читая его, вы понимаете, что только в Англии мог явиться такой драматург» (статья о народной поэзии — V, 318). Причину этого критик видит в жестокой социально-политической борьбе, в которой складывалось английское государство.

В статье о значении слова «литература» (1842—1844) Белинский сделал попытку более или менее полно охарактеризовать исторические и национальные предпосылки искусства Шекспира. В развитии страны он отмечает «зрелище самых поразительных противоположностей» и стремится объяснить английский национальный характер как историческое порождение общественных противоречий. «Нигде индивидуальная, личная свобода не доведена до таких безграничных размеров, и нигде так не сжата, так не

стеснена общественная свобода, как в Англии. Нигде нет ни такого чудовищного богатства, ни такой чудовищной нищеты, как в Англии. Нигде так не прочны общественные основы, как в Англии, и нигде, как в пей же, не паходятся они в такой опасности ежеминутно разрушиться, подобно чересчур крепко натянутым струнам инструмента, ежеминутно готовым лопнуть» (V, 644—645). Все эти противоречия определили и специфические особенности английской поэзии, в частности драматической поэзии Шекспира; такой поэт мог «явиться только в стране, которая развилась под влиянием страшных политических бурь, и еще более внутренних, чем внешних; в стране общественной и практической, чуждой всякого фантастического и созерцательного направления, диаметрально противоположной восторженно-идеальной Германии и в то же время родственной ей по глубине своего духа» (V, 645). И в другой статье: «Энергия национального духа англичап, которой они обязаны своим государственным величием, своею всемирной торговлею и своими всемирными завоеваниями и поселениями, трагически выражалась в политических и религиозных переворотах. Отсюда эта мрачность и суровое величие их поэзии; отсюда же происходят и их великие успехи в драматической поэзии: сама история Англии есть ряд трагедий, — и Шекспиру легко могла войти в голову мысль писать трагические хроники Англии: материалы были у него под рукою, — стоило только оживить их духом поэзии» («Сочинения Державина» — VI, 617).

По мере того как углублялся историзм Белинского, он крепче представлял связь Шекспира со своей страной, с определенным моментом ее истории. В статье «Взгляд на русскую литературу 1847 года» критик писал: «Поэт прежде всего — человек, потом гражданин своей земли, сын своего времени. Дух народа и времени на него не могут действовать менее, чем на других. Шекспир был поэтом *старой веселой* Англии, которая в продолжение темных лет вдруг сделалась суровою, строгою, фанатическою. Пуританское движение имело сильное влияние на его последние произведения, наложив на них отпечаток мрачной грусти. Из этого видно, что, родись он десятилетиями двумя позже, — гений его остался бы тот же, но характер его произведений был бы другой» (X, 305). Так выработывал Белинский подлинно научное воззрение на Шекспира.

Однако выяснение национально-исторической обусловленности творчества драматурга интересовало Белинского не само по себе. Основной пафос всей его критической деятельности состоял в том, чтобы содействовать развитию, движению вперед родной литературы, и именно с этой точки зрения рассматривалась история — и ее собственная и зарубежных литератур, виднейшим представителем которой являлся Шекспир. В творчестве английского драматурга, как и других великих западных писателей, критик стремился выделить черты, сближающие его с передовыми устремлениями отечественной литературы. Так, например, требуя от нее всестороннего охвата действительности, доказывая, что «элементы

трагического и комического в поэзии смешиваются так же, как и в жизни», он ссылаясь на Шекспира, у которого «вместе с героями являются шуты, чудаки и люди ограниченные» («Горе от ума», 1840 — III, 448).

В пору становления «натуральной школы», идейным вождем которой стал Белинский, его интерес к Шекспиру несколько ослабел, ибо драматург был довольно далек, хотя бы тематически, от нового реалистического направления русской литературы. И все же, когда в конце жизни критику пришлось отстаивать «натуральную школу» от нападок славянофильского «Москвитянина», он прибегнул к авторитету Шекспира, назвав драматурга в числе ее духовных отцов, ибо, писал он, «знакомство с драмами Шекспира показало, что всякий человек, на какой бы низкой ступени общества и даже человеческого достоинства ни стоял он, имеет полное право на внимание искусства потому только, что он человек» («Ответ „Москвитянину“», 1847 — X, 242). И это декларативное заявление было подхвачено демократической критикой.⁴

А. П. Герцен

Сходную с Белинским эволюцию пережил Герцен. Хотя он и не занимался Шекспиром как литературный критик, но драматург сопутствовал ему на протяжении всего его творческого пути. В предшествующей главе уже отмечалось, что юноше Герцену был ближе Шиллер. Его отпугивал «огромный, великий» Шекспир, которому согласно романтической концепции молодого мыслителя отводилась ужасная роль в мировой истории. «Человечество, — писал Герцен своей невесте 17 апреля 1837 г., — живет в разные эпохи по двум разным направлениям: или оно имеет верование, и тогда все искусства запечатлены религиозностью, надеждою на лучший мир, или оно низлагает верование, и тогда что за удел поэта — небо у него отнято веком <...> в собственной душе находит он пустоту, и ему остается два чувства: проклятие и отчаяние. В такую-то эпоху жил Шекспир; внимательно пересмотрел он сердце современников и нашел порок и низость, и вот поэт с негодованием бросил людям их приговор; каждая трагедия его есть штемпель, которым клеймят разбойника; в Шекспире нет ничего утешающего; глубокое презрение к людям одушевило его, и даже сострадания в нем нет; он прямо указывает на смердящиеся раны человека и еще улыбается» (XXI, 162).

⁴ Так, В. П. Гаевский, критик некрасовского «Современника», уже после смерти Белинского почти буквально повторил его слова в статье «Выставка в императорской Академии художеств»: «Более близкое знакомство с произведениями Шекспира расширило круг понятий об искусстве. Уже не одну торжествующую добродетель и лицевые стороны человечества стали изображать писатели. Человек со всеми его странностями и пороками, принадлежащий даже к самому низкому обществу и стоящий на самой низкой ступени человеческого достоинства, обратил на себя внимание искусства потому только, что он человек» (Современник. 1849. Т. 18, № 11. Отд. 2. С. 80).

Шекспировское «создание имеет непреложную реальность и истинность» (XXII, 65), — писал Герцен жене 18 января 1839 г. Но теперь он уже преодолевал романтический идеализм и выработывал реалистическое мировоззрение, охватывающее все сферы деятельности человека, в том числе и искусство. Его новые обобщающие суждения о Шекспире находят себе место в статье «Дилетанты-романтики» («Дилетантизм в науке», ст. 2; 1843), отразившей процесс формирования Герцена — реалиста и материалиста. Он вновь определяет место драматурга в истории, но его историческая концепция уже изменилась. Рассматривая возникновение реалистического мировоззрения как «переворот», рождение нового мира, который не может мириться с «духом средних веков» — романтизмом, Герцен обращается к Шекспиру: «Шекспир — это человек двух миров. Он затворяет романтическую эпоху искусства и растворяет новую» (III, 36). Преодоление романтической субъективности и идеализма, шекспировский пафос познания знаменуют начало реалистического искусства нового времени: «Гениальное раскрытие субъективности человеческой во всей глубине, во всей полноте, во всей страстности и бескомпромиссности, смелое преследование жизни до заповеднейших тайшиков ее и обличение найденного не составляет романтизма, а *переходит его*. Главный характер романтизма выражается сердечным стремлением куда-то». Поэтому романтизм не может до конца раскрыть внутреннюю жизнь человека: «он вечно стремится оставить грудь; ему нет примирения в пей», и только «для Шекспира грудь человека — вселенная, которой космологию он широко набрасывает мощной и гениальной кистью» (III, 36).

В повести Герцена «Записки одного молодого человека» (1840—1841) скептик поляк Трензинский, выражающий во многом мысли автора, критикуя романтический идеализм, указывает на сложность и противоречивость действительности и человеческой личности и в этой связи обращается к Шекспиру. «Живая индивидуальность — вот порог, за который цепляется ваша философия, — говорит он, — и Шекспир, бесспорно, лучше всех философов, от Анаксагора до Гегеля, понимал *своим путем* это необъятное море противоречий, борений, добродетелей, пороков, увлечений, прекрасного и гнусного, — море, заключенное в маленьком пространстве от диафрагмы до черепа и спаянное неразрывно в живой индивидуальности» (I, 314). Бросается в глаза близость этого суждения Герцена к параллели, которую Белинский проводил между искусством Шекспира и философией Гегеля (см. выше). Позднее, в «Письмах об изучении природы» (1845), в главе «Реализм», Герцен заметит: «...поэтическое созерцание жизни, глубина понимания ее, действительно, беспредельна у Шекспира» (III, 310).

Проникновение в глубины человеческого духа, которое Герцен находит в драматурге, выражается в его «протеизме». Шекспир не просто описывал со стороны разные характеры, но жил их жизнью. Поэтому каждый его герой представлен как он есть, вне навязчивой морализации. «Вся необъятность гения Шекспира заключена

в его натуре Протея, — утверждал Герцен в 1850 г. в отзыве о пьесе Понсара «Шарлотта Корде», — Шекспир не рассказывает, не обвиняет; он не распределяет Моптионовских премий, но сам является Шейлоком, Яго; он одновременно и Фальстаф и Гамлет» (VI, 245).

Уже во вступлении к «Запискам одного молодого человека» содержалась мысль, предвещающая утверждение Белинского о демократизме искусства Шекспира. Драматург объединен здесь с Вальтером Скоттом и живописцами фламандской школы как художник, понимающий, что «история каждого существования имеет свой интерес». И далее Герцен, толкуя Шекспира в соответствии с новой эстетикой, находит у него обусловленность человеческой психологии внешней средой: «... интерес этот, — продолжает он, — состоит в зрелище развития духа под влиянием времени, обстоятельств, случайностей, растягивающих, укорачивающих его нормальное, общее направление» (I, 258).

«Поэт и художник, — писал Герцен в «Былом и думах», — в истинных своих произведениях всегда пароден». И примером поэта, воплотившего дух своего народа, он считал Шекспира: «Все, что искони существовало в душе народов англосаксонских, перехвачено, как кольцом, одной личностью, — и каждое волокно, каждый намек, каждое посягательство, бродившее из поколения в поколение, не отдавая себе отчета, получило форму и язык» (IX, 37). В другом случае Герцен упоминал Шекспира, наряду с Гоббсом и Юмом, как выразителя скептицизма, присущего Англии (см.: X, 118).

Близкую мысль встречаем у Огарева: «Откуда выросло трагическое величие Шекспира, как не из общественного скептицизма?» — спрашивал он в статье, посвященной памяти живописца А. А. Иванова (1859),⁵ где доказывалась связь искусства с современной жизнью. Развивая это положение в своей литературно-общественной декларации — предисловии к сборнику «Русская потаенная литература XIX века» (1861), и противопоставляя конкретное историческое объяснение творчества художника абстрактным рассуждениям гегельянского толка, Огарев вновь ссылаясь на творца «Гамлета»: «Одна черта из жизни Шекспира, которая показала бы нам, как ему бывало трудно внутреннюю мысль перевести в поступок, да еще при той исторической обстановке, которая заставляет его отправить сумасшедшего в Англию, потому что там живут сумасшедшие,⁶ — одна такая черта из жизни больше, ярче, живее и теплее объяснит нам Гамлета, чем все многоглаголанье Ретпера и иных гномов метафизической науки».⁷

⁵ Огарев Н. П. Избр. социально-политические и философские произведения. М., 1952. Т. 1. С. 299.

⁶ Реминисценция реплики могильщика в «Гамлете» (см.: V, 4, 160—169)

⁷ Огарев Н. П. Избр. социально-политические и философские произведения. Т. 1. С. 437.

Для Герцена, революционного мыслителя, пережившего разгром революции 1848 г., особое значение приобретает трагизм Шекспира — «глубокое воспроизведение всякого рода жизненных катастроф» (письмо к М. П. Боткину от 5 марта 1859 г. — XXVI, 241). Поэтому в «Былом и думах» обращение к Шекспиру обычно подчеркивает подлинный трагизм той или иной жизненной ситуации и вообще действительности. Так, глава «Сон», открывающая «Западные арабески» — лирические воспоминания о восставшем Риме 1848 г., заканчивается реминисценцией знаменитой шекспировской метафоры «Макбет убил сон» (II, 2, 37), которая вводит в повествование тему крушения иллюзий 1848 г.: «Долго спать все же нельзя было; неумолимый Макбет действительной жизни занесил уже свою руку, чтобы убить „сон“» (X, 28).⁸ С другой стороны, шекспировские ассоциации вызывают и личные, житейские трагедии. В главе «Еще год», посвященной семейной драме Герцена, за решающим его объяснением с женой следуют памфлетные сцены отъезда немецкого поэта Гервега, разрушившего мир в их доме, и последняя неприглядная деталь: Гервег принял денежную помощь Герцена. «Да, в этой трагедии, как у Шекспира, рядом с звуками, раздирающими сердце, с стоном, с которым исходит жизнь, мрет последняя искра, тухнет мысль, — площадная брань, грубый смех и рыночное мошенничество», — заключает Герцен (X, 266).

Осмысление с помощью Шекспира трагизма действительности проявлялось, в частности, и в том, что Герцен проецировал на современность шекспировские образы (см. ниже, с 154).

А. А. Григорьев

Воспитанный в атмосфере эстетических идей и стремлений 1830—1840-х гг. А. А. Григорьев (1822—1864) вступил на критическое поприще десятилетием позже Белинского, когда реализм уже занял господствующее положение в русской литературе, а «натуральная школа» была объявлена ведущим ее направлением. Для Григорьева творчество Шекспира всегда сохраняло свою актуальность, на него он опирался в своих теоретических посылках, сообразовываясь с ним при оценке современной литературы. Герои Шекспира, обладающие полнотой человеческих возможностей, «самостоятельные» личности со всем богатством внутренней жизни, становятся для критика эстетической и этической нормой, с которой он подходит к искусству. В 1840-е гг. Григорьев связывал творчество английского драматурга с волновавшей его проблемой личности, ее прав и возможностей, ее судьбы в современном обществе. В цикле статей «Русская драма и русская сцена» (1846), декларируя свои взгляды, он обращался к Шекспиру,

⁸ К злодеянию Макбета Герцен обращался и при воспоминаниях о подавлении польского восстания (см.: XVII, 92).

«отцу новой драмы», в которой на первый план выступает личность со всей значительностью ее нравственных стремлений. «Гамлет слаб как ребенок, — писал критик, — но сознание личности придает ему силы Немецкого льва...». Он гибнет от случайности, того же рока греческой драмы, но это не значит, что прав рок. «Всякая личность, напротив, во имя себя самой имеет право бороться с этой случайностью». Ее гибель не есть поражение, ибо цешности, которые она отстаивает, непреходящи. И, подобно Белинскому, Григорьев находил связующую нить между Шекспиром и современной русской литературой в «сознании значения каждой самой мелкой личности». Это сознание «слышится и в сухой прописи, с которою Гоголь чертит образ Акакья Акакьевича, и в письмах Макара Алексеевича Девушкина, и в претензии Голядкина старшего, которая доводит его наконец до сумасшествия».⁹

В то же время Григорьев опирался на шекспировскую драму, когда выступал против тенденции «натуральной школы» объяснять бедствия героев почти исключительно воздействием среды, внешних обстоятельств. По его убеждению, необходима «драма, основавшая не на случайности, не на обстоятельствах, а на роковом столкновении личностей».¹⁰ Полемическая направленность его суждений о Шекспире проявлялась особенно наглядно, когда он характеризовал особенности искусства драматурга. Так, «ненатуральный» поэтический метод типизации у Шекспира, который в этом отношении, по мнению Григорьева, «однороден с Гоголем», противопоставляется им методу «натуральной школы». У обоих писателей, утверждал Григорьев в 1853 г., изображается «не просто действительность, но действительность, возведенная в перл, ибо она прошла через горнило сознания <...> и в этом смысле Шекспир столько же мало натурален, как Гоголь. Какой Макбет в действительности, зарезавши Дункана, будет выражаться так, — продолжал Григорьев и, приведя монолог о «зарезанном сне», заключал: — Но как действительнее можно было выразить весь ужас души Макбета, глубокой и могучей души, перед его делом?..» (45—46). Особенность и смелость приемов Шекспира и Гоголя обусловлены их заботой о «поэтической верности». Построенные «Короля Лира» ненатурально, завязка «Ревизора» пелепа, герои выражают свои чувства гиперболично. «Но Шекспир и Гоголь досказывают человеку то, что он думает, что, может быть, зачинается в его душе, и заключают все в литое, медное выражение, которого удачнее и поэтически вернее нельзя ничего придумать», ибо это «типичность образов, типичность чувствований, типичность выражений, доведенная до крайней своей степени!» (46).

С другой стороны, Григорьев отвергал и выпрепнюю романтическую идеализацию шекспировских творений, присущую современному театру. Шекспир, подчеркивал он, создавал «драму повседневных явлений» и тем самым, согласно эстетическим нор-

⁹ Репертуар и Паптеоп. 1846. Т. 15, кн. 9. Отд. 1. С. 428.

¹⁰ Там же. Т. 16, кн. 12. Отд. 1. С. 407.

мам его времени, «профанировал искусство» «сведем его с ходуль, приближенем к понятиям массы». Но он поступал так, повинувшись инстинкту художника, «голосу, который в душе избранника слышнее его личных убеждений», ибо «не человечество существует для искусства, а искусство для человечества». ¹¹ В пробиловес абстрактной романтической трактовке Григорьев раскрывал жизненное содержание ситуаций и характеров в трагедиях Шекспира, показывал, что они обладают той подлинной естественностью, которую бессилем воссоздать современный театр. «Ромео и Юлия — дети», писал он, поэтому любовь их «свежа, как весенний ветерок, нова, как первая сладкая дрожь, пробигающая по существу мужчины и женщины, упоительна, как первый поцелуй девочки, задыхающейся от силы этого поцелуя». ¹² В «Короле Лире» Григорьев находил изображение трагедии старости: Лир — полусумасшедший старик, впадающий в детство. Отсюда «болезненное впечатление», «присутствие чего-то комического в ужасающем трагизме этой легенды — такого комического, от которого тоска сдавливает грудь, от которого становится скверно на душе». ¹³

В пачале 1850-х гг., в пору напряженных творческих исканий, когда он стремился определить свою идейно-эстетическую позицию, построить литературно-критическую концепцию, в основу которой должен был лечь исторический анализ явлений искусства. Григорьев намеревался написать серию статей о Шекспире, чтобы высказать о нем самостоятельное непредвзятое суждение. Статьи эти не были написаны, но Шекспир занимает большое место в теоретических работах Григорьева, утверждающих высокое самостоятельное значение искусства: «О правде и искренности в искусстве» (1856), «Критический взгляд на основы, значение и приемы современной критики искусства» (1858). На творчество английского драматурга он опирался при постановке и решении общеэстетических и литературных проблем.

Как в свое время Белинский, Григорьев выступает против французских романтиков, которых в Шекспире привлекает только свободная форма его драмы, понимаемая как «чудовищная произвольность». Шекспир, считает он, преобразовывал театр «ради общедоступного и полного значения содержания». Григорьев не приемлет и романтическое прославление стихийной бессознательности драматурга. «Гюго рад бы был с фактами доказать совершенное невежество своего идола», — с возмущением пишет он. ¹⁴ «... Гениальная творческая сила, — утверждает критик, — есть всегда сила в высшей степени сознательная», и «Шекспир мог бы быть величайшим из государственных людей Англии» (143—144). И если великие художники отражают чувства и мысли своих современников, то это происходит не бессознательно, а потому, что

¹¹ Там же. Т. 15, кн. 9. Отд. 1. С. 429—430.

¹² Там же. Т. 16, кн. 11. Отд. 1. С. 239.

¹³ Там же. Отд. 2. С. 68—69.

¹⁴ Григорьев А. Драммы А. де Мюссе // Москвитянин, 1852. Ч. 4, № 13. Отд. 6. С. 4.

«они жили <...> за многих, чувствовали сильнее и могли нагляднее передать то, что много переживали и чувствовали <...> в сознании они перебивали всем тем, что выражают созданные ими лица». Художник пропускает через свое сознание, через душу внешний мир, чтобы создать в своих творениях вторую действительность. «Шекспир пережил в сознании и ревность Отелло, и любовь Ромео, и моральное отчаяние Гамлета, — пишет Григорьев, — но уже тем самым дух его был выше каждого из этих моментов, что мог разъяснить их другим, мог отнестись к страстям *правосудно*; мог создавать не страсти только, но целый мир различных, одна другую пересекающих страстей и в этот мир внести свет правды своей личной, своей народной, своей человеческой».¹⁵

В 1850-е гг. Григорьев отрицательно относится ко всякому протесту, выступает против буржуазного индивидуализма личности, оторванной от национальной и религиозной почвы, его знаменем становится «народность», под которой он понимает «объективное, спокойное, чисто поэтическое, а не напряженное, не отрицательное, не сатирическое отношение к жизни» (397), смирение перед «народной правдой». Это заставляет его видеть в английском драматурге образец объективного поэта, противопоставлять его писателям так называемого «отрицательного», «субъективного» направления (прежде всего Байрону), выделять «здоровое, разумное чутье жизни, которое проникает простые и недостижаемые высокие создания Шекспира», обходя молчанием их трагическое содержание.¹⁶ Шекспир для Григорьева — поэт «народного значения», ибо эпоха, его породившая, в глазах критика — некое идеальное время, когда элементы чистого творчества и общественного служения не разъединились и сознание художника было едино с народным сознанием. «Шекспир знал, что он делает настоящее дело; в творения его вошли все национальные представления, все его идеалы человеческого достоинства и величия».¹⁷

В творчестве драматурга Григорьев выделяет демократическое начало, утверждая, согласно своему пониманию народности, тождественность народных воззрений и взглядов писателя. «Шекспир <...> всегда стоит на точке зрения и чувства толпы, народа, только на самой вершине этой точки». С этой точки зрения он «малевал» «врагов-французов в своих исторических драмах» или изображал сказочный, фантастический мир, где «являются герцог Тезей и герцогиня Ипполита, знакомые народу сказочные образы».¹⁸

¹⁵ Григорьев А. Собр. соч. М., 1915. Вып. 2. С. 67.

¹⁶ Москвитянин. 1852. Ч. 4, № 13. Отд. 6. С. 16.

¹⁷ Григорьев А. Собр. соч. Вып. 2. С. 10.

¹⁸ Шекспир. Сон в летнюю ночь: Фантастическая комедия <...> переведенная Ап. Григорьевым. СПб., 1860. С. 7—8. Ср. в статье «Западничество в русской литературе» (1861): «Шекспир <...> ни в симпатиях, ни в антипатиях не расходился с народом. Что ему за дело, что Жанна д'Арк была светлым и героическим явлением для своей страны? В глазах Англии и ее толпы была она <...> „злой еретицей и волшебницей“; такую он ее и изображает. Что ему за дело, что Ричард III вовсе не был злодеем? <...> Шекспир

Несмотря на убеждение Григорьева в вечности, неизменности «идеала» прекрасной человеческой личности, при разборе литературных образов он именно в этот период придает большое значение «временным и местным историческим обстоятельствам»; типы, анализируемые Григорьевым, предстают как исторически сложившиеся, отражающие свою эпоху. Блестящим примером такого анализа является характеристика Ричарда III в рецензии на перевод Г. П. Данилевского.¹⁹

Рубеж 1850—1860-х гг. для Григорьева — время острого душевного кризиса, пересмотра прежних взглядов и решений. С новой силой возникают для него вопросы о трагическом в искусстве и жизни, о необходимости «органических типов героического», и в его раздумьях закономерно большое место занимает творчество Шекспира. Он работает над переводами шекспировских пьес; Шекспиру в значительной мере посвящен очерк «Великий трагик» (1859), описывающий исполнение роли Отелло итальянским актером Сальвини; шекспировские образы органически входят в такие принципиальные для Григорьева статьи, как «Лермонтов и его направление» (1862), «По поводу нового издания старой вещи. „Горе от ума“» (1862); во второй статье «Парадоксы органической критики» (1864) Григорьев восторженно пишет о книге Гюго «Шекспир».

Напряженная общественная ситуация, революционный подъем в стране своеобразно преломляются во взглядах Григорьева. Отрицая, как и прежде, революционное переустройство действительности, он, однако, отстаивает теперь романтическое «тревожное, страстное начало жизни, без которого жизнь обратилась бы в губернский муравейник», «протест неугомонный и действительно могущественный протест».²⁰ И это приводит его к новому осмыслению Шекспира. В очерке «Великий трагик» он беспощадно критикует некоторые свои прежние взгляды на английского драматурга (характерно, что основу очерка составляет беседа-спор о трагическом двух друзей, каждый из которых олицетворяет определенный этап воззрений самого автора). Теперь для Григорьева важен заключенный в творчестве Шекспира трагизм, который истолковывается как трагизм обычной человеческой жизни, лишенный высших «неземных» черт.

Рассказывая о постановке «Отелло» во флорентийском театре, Григорьев настойчиво подчеркивает, что «шекспировская трагедия и Сальвини захватывали под свою власть душу, как *настоящая правда жизни*», «вся история *походила на жизнь*, а не на театральное позорище». Несколько раз варьируется мысль, что «доб-

создает его таким, каким уцелел он в памяти народа, позволивши себе только одно: возвести пародное представление в колоссальный общечеловеческий тип...» (Григорьев А. Собр. соч. М., 1915. Вып. 3. С. 59).

¹⁹ См.: Москвитянин. 1851. Ч. 2, № 5. С. 89—100.

²⁰ Григорьев А. Собр. соч. М., 1915. Вып. 7. С. 46, 96.

рый дух внушил итальянцам играть Шекспира так *просто*».²¹ «Простота» — лейтмотив, проходящий через рассказ об исполнении Сальвини своей роли. Григорьев настойчиво подчеркивает, что эта простота и жизненная правда шекспировских созданий ничего общего не имеют с «натуралистическими», с его точки зрения, тенденциями современного искусства. Творчество Шекспира связывается с злободневной и «заветнейшей думой» Григорьева «об идеализме и натурализме в искусстве», с его борьбой против развенчания «поэтического» и «идеального». Шекспировскую драму, воссоздающую «адскую» последовательность мук Отелло, последовательность, в которой ни одного шага, даже полшага не опущено», и при этом обладающую и художественно и нравственно высокой силой воздействия, он противопоставляет «противным», вызывающим болезненное впечатление французским драмам «с их выставлением паружу всевозможных язв».²²

Трагедия Шекспира, «беспощаднейшая и мучительнейшая», получает в очерке истолкование как трагедия утверждения и разрушения личности. Вслед за Белинским Григорьев видит в Отелло «человека, в котором дух уже восторжествовал над кровью, которого любовь Дездемоны замирила со всеми претерпенными им бедствиями».²³ Яд ревности, недоверия постепенно входит в его душу и разрушает ее, ибо в любви к Дездемоне Отелло впервые обрел цельность и признание своей личности. Такое понимание любви и ее роли в жизни человека рождает у Григорьева ассоциацию Отелло с Чацким, «единственным героическим лицом нашей литературы» (503), для которого «личный вопрос слился с общественным вопросом» (508). В статье о «Горе от ума» (1862) тонкий анализ любви Чацкого к Софье — «неудавшейся Дездемоне», его монолога в последней сцене завершается цитатой из «Отелло»: «Но у него сердце разбито — Othello's occupation is gone!» (508).

Так для Григорьева обращение к Шекспиру всегда в той или иной мере связывалось с раздумьями над родной литературой, ее судьбами, задачами. Но последнее слово им все же не было сказано. Незадолго до смерти, находясь в долгой тюрьме, он завершал свой перевод «Ромео и Джульетты». И ему «надумалась» «лихая статья» об этой трагедии.²⁴ Замысел этот, однако, остался неосуществленным.

И. С. Тургенев

Взгляды И. С. Тургенева на творца «Гамлета» также складывались в 1830—1840-е гг., хотя основные его выступления с их изложением — статья «Гамлет и Дон-Кихот» (1860) и юбилейная

²¹ Григорьев А. Воспоминания. Л., 1980. С. 292, 288, 285 (курсив мой. — Ю. Л.).

²² Там же. С. 291.

²³ Там же. С. 289—290.

²⁴ См.: Аполлоп Александрович Григорьев: Материалы для биографии. Пг., 1917. С. 300.

речь о Шекспире (1864) — относятся к более позднему времени. Можно считать, однако, что взгляды эти были постоянные и не претерпели сколько-нибудь серьезных изменений вплоть до 1880 г., когда Тургенев в пушкинской речи в последний раз публично говорил о драматурге.

Выше отмечалось, что русский писатель подчеркивал в Шекспире «богатство и мощь фантазии, блеск высочайшей поэзии, глубину и обширность громадного ума». Указание на «громадный ум» было для него чрезвычайно важно; оно противостояло романтическим легендам о «стихийном гении», который не ведает, что творит. Это было утверждение интеллектуальной содержательности искусства. Шекспир, считал Тургенев, «глубочайший знаток человеческого сердца» (VIII, 181; курсив мой. — Ю. Л.). «Пора перестать хвалить Шекспира за то, что он — мол, дурак», — писал он Фету 10 (22) октября 1865 г. (II, VI, 28).

Опираясь на идеи Белинского о народности искусства, считая высшим достоинством художника умение «выразить сущность своего народа и времени» (I, 219), Тургенев уже в 1840-е гг. утверждал, что Шекспир принадлежит к тем поэтам, которые бессмертны, «потому что они самобытны, потому что они народны и понятны из жизни своего народа» (I, 297). Эта мысль получила дальнейшее развитие в речи о Пушкине. Народный поэт, согласно Тургеневу, — это тот «избранник», «творческой силою» которого «народ достигает сознательно полного, своеобразного выражения своего искусства, своей поэзии» и «тем самым заявляет свое окончательное право на собственное место в истории; он получает свой духовный облик и свой голос» (XV, 66—67). В Англии такой поэт — Шекспир. Правда, простой народ не читает великих поэтов, «даже английский не читает Шекспира», ибо «это вершина, к которой надо приблизиться», а люди, «стоящие на почве обычной, ежедневной жизни, остаются ниже того уровня».²⁵ Но «их читает — их нация». Поэтому «Гете, Мольер и Шекспир — народные поэты в истинном значении слова, то есть национальные» (XV, 68—69). А поскольку благодаря национальному поэту народ «вступает в братство с другими, признавшими его народами», то определеннее «национальный» получает смысл «всемирный», «как мы называем Шекспира, Гете, Гомера» (XV, 67, 71).

Касаясь национально-исторической обусловленности творчества Шекспира, Тургенев писал о нем как о представителе литературы севера, воплотившем в себе «дух северного человека, дух рефлекс-

²⁵ Мысль о том, что широким массам народа недоступны произведения национальных гениев, волновала многих «людей сороковых годов» (в какой-то мере эта мысль отражала их тягу к сближению с народом, отрыв от которого они остро ощущали). Огарев, например, утверждал: «Везде литература недоступна массам; Байрон (<...>) незнаком простонародью. Шекспир знаком городскому населению, потому что оно встречается с ним в театрах. Гете и Шиллера знает Германия, прошедшая через университеты, а не Германия, работающая шесть дней, а на седьмой читающая исключительно Библию и катехизис» (Огарев Н. П. Избр. социально-политические и философские произведения. Т. 1. С. 426).

сии и апализа, дух тяжелый, мрачный, лишепный гармонии и светлых красок, не закругленный в изящные, часто мелкие формы, но глубокий, сильный, разнообразный, самостоятельный, руководящий» (VIII, 185). Связь поэта с его страной особенно ярко выразилась в его «драматизированных хрониках». В критической статье о драме С. А. Геденова «Смерть Ляпунова» (1846) Тургенев приводит «Генрихов» и «Ричардов» Шекспира в пример «истинного патриотизма <...> понимания народного быта, сочувствия к жизни предков <...> и к народной гордыне <...>. „Старая Англия“ (Old England) живет и дышит в этих бессмертных произведениях» (I, 271).

Как деятеля эпохи Возрождения охарактеризовал Тургенев драматурга в юбилейной речи: «... на всей Европе еще лежали мрачные тени средних веков — но уже запылась заря новой эпохи, и явившийся миру поэт был в то же время один из полнейших представителей нового начала, неослабно действующего с тех пор и долженствующего пересоздать весь общественный строй, — начала гуманности, человечности, свободы» (XV, 48—49).

Гуманистическая сущность шекспировского искусства была особенно дорога Тургеневу — убежденному борцу с крепостничеством, всю жизнь отстаивавшему идею личности, свободной от всякого угнетения. Шекспировские слова: «Человек он был!» — прилагает он как наивысшую хвалу к Белинскому (XIV, 62), память о котором была для него священна. А для прославления Шекспира «высшей данью нашего благоговения к торжествующему гению» служат ему строки самого драматурга о Бруте:

Природа могла бы встать и промолвить,
Указывая на него: *Это был человек!*

(XV, 51)

Нравственные победы, одержанные творцом «Гамлета», русский писатель противопоставлял кровавым завоеваниям ненавистных ему полководцев — поработителей человечества. «Целый мир им завоеван, — писал он о Шекспире. — его победы прочнее побед Наполеонов и Цезарей» (XV, 50). Для Тургенева человечность Шекспира заключается в той духовной свободе, которой пропитано его творчество, и он называет английского драматурга «самым человеческим, самым антихристианским» (письмо к П. Виардо от 7 (19) декабря 1847 — II, I, 279).

Отдельные замечания Тургенева свидетельствуют об его интересах к драматургическому искусству Шекспира. Еще в статье о «Смерти Ляпунова» он писал о «двойственных, страстных» патурах, чьи души сотрясают «злые и добрые порывы с одинаковой силой». «Такие люди появляются в смутные, тяжелые времена народных бедствий как бы на вторых планах картины <...>. Шекспир любил изображать такие лица», — замечал Тургенев (I, 260), вспоминая, вероятно, образы Хотспера, Уоррика, Гестингса и других героев хроник. Он разъяснял Толстому умение Шекспира со-

здавать истинно драматические положения, происходящие не из столкновения добродетели со злом, как в мелодраме, и не из внешних бедствий. «Драматические положения, — говорил он, — возникают тогда, когда страдание неизбежно вытекает из характеров людей и их страстей. В драмах Шекспира мы находим именно такие положения».²⁶ Можно добавить, что «такие положения» характерны и для творчества самого Тургенева. Наконец, в статье о «Записках ружейного охотника» С. Т. Аксакова он приводил слова Эдгара в «Короле Лире», описывающего слепому Глостеру крутой морской берег (IV, 6, 11—23), в пример того, как истинный поэт «великими и простыми словами» передает «простоту и величие» природы (V, 419).

Но особенно подчеркивал Тургенев объективный характер шекспировского творчества. Он восхищался гением художника, «который, будучи сам во многом сродни своему Гамлету, отделил его от себя свободным движением творческой силы» (VIII, 185). «Вы у Шекспира нигде не видите его самого, — говорил он молодой писательнице А. Н. Лукашиной, — везде перед вами только жизнь, так верно передавая, что вам кажется, будто все само совершается на ваших глазах».²⁷ В этом утверждении, как мы знаем, не было ничего нового: об объективности Шекспира писали уже давно. Но для автора «Отцов и детей» оно было особенно важно, ибо служило одновременно обоснованием и оправданием его собственного творческого метода.

В предисловии к этой книге уже цитировались слова Тургенева об особом значении Шекспира для России, о том, что драматург «вошел в нашу плоть и кровь». Развивая эту мысль в юбилейной речи, Тургенев спрашивал: «... может ли не существовать особой близости и связи между беспощаднейшим и, как старец Лир, всепрощающим сердцеведцем, между поэтом, более всех и глубже всех проникнувшим в тайны жизни, и пародом, главная отличительная черта которого до сих пор состоит в почти беспримерной жажде самосознания, в неутомимом изучении самого себя, — пародом, так же не щадящим собственных слабостей, как и прощающим их у других, — пародом, наконец, не боящимся выводить эти самые слабости на свет божий, как и Шекспир не страшится выносить темные стороны души на свет поэтической правды, на тот свет, который в одно и то же время и озаряет и очищает их?» (XV, 51).

Эта связь национальной самокритичности и близости к Шекспиру, считал Тургенев, воплотилась в русском гамлетизме, осмысление и истолкование которого прошло красной нитью через все творчество писателя.

²⁶ Толстой С. Л. Очерки былого. 2-е изд. М., 1956. С. 315.

²⁷ И. С. Тургенев в воспоминаниях современников. М., 1969. Т. 2. С. 204

Ф. М. Достоевский

Когда на рубеже 1830-х и 1840-х гг. романтически настроенный юноша Достоевский обратился к Шекспиру, он и в драматурге находил высшее выражение «духа романтизма», под которым понимал сочетание поэзии и верности «природе», воплощающееся в «типичных характерах» (см. его письмо к брату от 1 января 1840 г. — XXVIII, кн. 1, 70). Возможно, начинающий писатель и сам пытался осуществить на практике эти принципы в не дошедших до нас драматических опытах 1841—1842 гг.

Составляя в 1860 г. план серии статей «Полезность и нравственность», Достоевский оспаривал циничистическое мнение о «бесполезности» и «отсталости» Шекспира и писал «по Шекспиру государственные люди, ученые, историки учились» (XX, 152)²⁸. Но более или менее обстоятельно свой взгляд на драматурга он изложил лишь в 1871 г., когда в набросках к «Бесам» писал

«Об Шекспире»

Это без направления и вековечное и удержалось

Это не просто воспроизведение насущного, чем, по уверенно многим учителям, исчерпывается вся действительность

Вся действительность не исчерпывается насущным, ибо огромною своею частию заключается в нем в виде еще подспудного невысказанного будущего слова. Изредка являются пророки, которые угадывают и высказывают это цельное слово. Шекспир — это пророк, посланный богом, чтобы возвестить нам тайну о человеке душе человеческой» (XI, 237).

Нетрудно заметить, что в истолковании Шекспира Достоевский вкладывал и свой собственный творческий идеал. Ведь он сам стремился раскрыть тайну человеческой души «Меня зовут психологом, — писал он в 1880 г., — неправда, я лишь реалист в высшем смысле, т. е. изображаю все глубины души человеческой»²⁹.

Что «действительность не исчерпывается насущным», было одним из главных эстетических убеждений Достоевского, которое сочеталось с другим, — что содержание обычной повседневной жизни сложнее и глубже, чем самая богатая творческая фантазия. Художник, по Достоевскому, это тот, кто, прорываясь сквозь «насущное, видимо-текущее», стремится «добраться до конца и начала» явления (см. XXIII, 145), при этом чем кружнее художник, тем глубже проникает он в суть действительности. Как предел творческих возможностей у Достоевского обычно называется Шекспир, т. е. если уж Шекспиру это недоступно, значит, недоступно никому. Так, в «Дневнике писателя» 1877 г. он отмечал, что в хаосе современной общественной жизни «нельзя отыскать еще

²⁸ Обращает на себя внимание переключки этих слов Достоевского с словом денцем А. Григорьева о «государственном» уме Шекспира (см. выше с. 142).

²⁹ Биография писателя и заметки из записной книжки Ф. М. Достоевского СПб. 1883. С. 373.

нормального закона и руководящей нити даже, может быть, и шекспировских размеров художнику...» — и спрашивал: «...кто же осветит хотя бы часть этого хаоса и хотя бы и не мечтая о руководящей нити?» (XXV, 35).

Нетрудно понять, что писатель говорит здесь о себе. Это он хотел пропикнуть в глубину самых обычных фактов действительной жизни, какие встречаются на каждом шагу и о которых пишут в газетах. И по Шекспиру он мерил масштаб своих задач. Особенно примечательны слова о «хаосе»: они показывают, что Достоевский видел в драматургии художника, столкнувшегося с «вывученным временем», мучительно ищущего «руководящей нити». И в этом он также находил свое родство с ним.

Действительно, эпохи, породившие Шекспира и Достоевского, сходны. Вторжение капитализма в феодальную средневековую Англию, как и в патриархальную крепостническую Россию, вызвало «гигантский развал, гигантские сдвиги и неожиданные столкновения таких общественных укладов, таких систем сознания, которые раньше совсем не приходили друг с другом в соприкосновение».³⁰ Достоевский, подобно Шекспиру, запечатлел расторжение в этом мире всех привычных, «естественных» связей: дети посягают на жизнь отца, слуги восстают против господ, дружба оборачивается завистливым соперничеством, любовь — ревностью и ненавистью и т. д.

В 1876 г. Достоевский много думал об историческом взаимоотношении литературы и нравственного идеала и заносил свои мысли в записную тетрадь. «Древняя трагедия, — писал он, — богослужение, а Шекспир отчаяние. Что отчаяннее Дон-Кихота. Красота Дездемоны только принесена в жертву (<...>). Шекспир наших времен тоже вносил бы отчаяние. Но во времена Шекспира была еще крепка вера. Теперь же все действительно хотят счастья» (XXIV, 160). Записи показывают, как настойчиво снова и снова возвращался Достоевский к мысли о Шекспире — поэте отчаяния. Отчаяние — выражение кризиса, распада древней гармонии. Он находил его у Шекспира, у Сервантеса и, конечно, у себя. Что делал бы Шекспир сегодня, можно ли преодолеть отчаяние верою,³¹ — такие вопросы влекут за собой тягостные раздумья о собственном творчестве. Нельзя, разумеется, понимать примитивно, будто Достоевский писал «Шекспир наших времен», а подразумевал себя. Тем не менее, несомненно, что, терзаясь этими мучительными сомнениями, он искал свой путь, стремился понять, как же преодолеть отчаяние, которое он «тоже вносил» своими произведениями.

³⁰ Луначарский А. В. О «многоголосности» Достоевского // Луначарский А. Статья о литературе. М., 1957. С. 280.

³¹ Напомним, что противопоставление веры и отчаяния и истолкование Шекспира как поэта отчаяния было уже у молодого Герцена (см. выше, с. 137).

Глава III. РУССКИЙ ГАМЛЕТ

Шекспировские образы в русской литературе

Рассмотренные в первой части книги опыты подражания Шекспиру, освоения шекспировских драматических приемов в самых различных формах — от сюжетных мотивов до сценической техники — почти не выходят за пределы 1830-х гг. Дальнейшее развитие русской драматургии в сущности происходило без сколько-нибудь заметного прямого влияния Шекспира. Можно, пожалуй, говорить лишь о косвенном его воздействии на историческую драматургию через посредство «Бориса Годунова» Пушкина. Это, правда, не мешало иным критикам возводить к английскому драматургу любую психологическую сложность, обнаруживаемую в русских пьесах. С ним даже связывали «Власть тьмы» Льва Толстого, убежденного его противника. Последователем Шекспира объявлялся и А. К. Толстой как исторический драматург.¹ Критики и не подозревали, что в действительности Шекспир вызывал у него неприязнь и отталкивание (см. ниже).

Невозможность и ненужность прямого следования Шекспиру были ясны уже Белинскому. Требуя в 1840-е гг., чтобы литература изображала жизнь и воплощала идеи *своего времени*, он считал, что подражание драматургу, связанному с иной эпохой, не соответствует потребностям современности. Исходя из этого, критик выступал не только против «мелких подражателей», у которых выходило «пошло, отвратительно и бессмысленно то, что у Шекспира живописно, поучительно и исполнено глубокого смысла» («Сочинения К. Масальского», 1845 — IX, 18), но и вообще против превращения Шекспира в объект для подражания. «... Трагедия самого Шекспира, — указывал он, — для нашего времени так же не годится, как трагедия Расина». При этом он тут же оговаривается, чтобы его не поняли ложно: «Не в том смысле не годится, чтоб ее теперь нельзя было читать, — боже нас сохрани от такой варварской мысли! — но в том, что *современную нам действительность невозможно изображать в духе и форме шекспировской драмы*» («Иван Андреевич Крылов», 1845 — VIII, 576; курсив мой. — Ю. Л.).

Близкого взгляда придерживался И. С. Тургенев. В 1847 г. в статье о трагедии Кукольника «Генерал-поручик Паткуль» он ссылался на Шекспира и другие «великие имена не для того, чтобы подражали им, но для того, чтобы возбудить честное соревнование» (I, 297). Художник, по мысли Тургенева, должен идти только от жизни.

В следующем десятилетии Н. Г. Чернышевский писал, что «понимать Шекспира — значит чувствовать в себе непреодолимый позыв к самостоятельному творчеству, — быть чуждым всякой мысли

¹ См., например: Тимофеев С. Влияние Шекспира на русскую драму. М., 1887. С. 113—122.

о подражании кому бы то ни было, хотя бы и самому Шекспиру» (IV, 126).

Прямое подражание, как мы видим, отрицалось. Это, однако, не означает, что русская литература послепушкинского периода была нечувствительна к воздействию английского драматурга. Литераторам, духовно сформировавшимся в 1830-е гг., присуще напряженное внимание к идее личности в такой мере, в какой оно не было свойственно их предшественникам. Жаркие дискуссии вокруг проблемы личности, ее нравственного долга и исторического назначения вспыхивают в московских кружках. В таких условиях Шекспир привлекал внимание уже не как драматург, но как художник, воссоздающий личности большого масштаба. Повышается интерес к нему как к психологу. В. П. Боткин, например, в письме к М. А. Бакунину от 10 апреля 1839 г. рассказывал, как он «погружался в Шекспира и в бесконечную организацию его индивидуальных характеров, в его божественное созерцание человека и гражданской действительности». «Какая драматическая жизнь, какая глубина и полнота каждого характера!» — восклицал он.²

Для последующей русской литературы XIX в. основное значение имеют шекспировские герои, с которыми так или иначе соотносятся герои отечественных произведений. Это соотношение не являлось подражанием, имитацией. Шекспировские образы, подобно другим столь же значительным образам мировой литературы, в процессе длительного бытования в духовной жизни человечества отделялись от конкретных произведений, в которых они возникли, и приобретали значение неких «сверхтипов» — социально-психологических обобщений столь широкого плана, что за ними признавалось право на вневременное существование, не ограниченное какой-либо определенной эпохой.³ И. А. Гончаров заметил по этому поводу: «Дон-Кихот, Лир, Гамлет, леди Макбет, Фальстаф, Дон-Жуан, Тартюф и другие уже породили в созданиях позднейших талантов целые родственные поколения подобию, раздробившихся на множество брызг и капель» (VIII, 104). В то же время считалось, что Шекспир даже и не создавал, а как бы *открывал* эти вечные сверхтипы. Тургенев так и писал о Гамлете: «Шекспир открыл его — и сделал достоянием общим» (II, II, 304). Сходное утверждение находим и у Гончарова, который хотя и не считал «типом» Гамлета, но в то же время признавал: «Типичен Лир, типичен Отелло — их черты и признаки более или менее рассеяны в людской толпе. Надо было только руку Шекспира, чтобы отлить в громадные фигуры бесчисленные типы и типики, являющиеся там и сям среди людей» (VIII, 205). К мысли о том, что шекспировские типы вечны, что они встречаются в повседневной жизни, Тургенев возвращался неоднократно. Например, во вступлении к повести «Степной король

² Цит. по: *Егоров В. Ф.* В. П. Боткин — литератор и критик // Учен. зап. Карт. ун-та. 1963. Вып. 139. С. 33, 39—40.

³ См.: *Логман Л. М.* Реализм русской литературы 60-х годов XIX века Л., 1974. С. 96.

Лир» (1870): «Беседа зашла о Шекспире, об его типах, о том, что они глубоко и верно выхвачены из самых недр человеческой „сущи“ . Мы особенно удивлялись их жизненной правде, их вседневности; каждый из нас называл тех Гамлетов, тех Отелло, тех Фальстафов, даже тех Ричардов Третьих и Макбетов (этих последних, правда, только в возможности), с которыми ему пришлось сталкиваться» (X, 186). А по свидетельству одного из мемуаристов, Тургенев говорил: «Шекспир изобразил Гамлета, но разве мы теряем что-нибудь от того, что находим и изображаем современных Гамлетов? Те герои выработались при одних условиях, наши при других, мы должны, обязаны находить эти условия и их результат!».⁴ Такая интерпретация шекспировских образов применительно к новым условиям, соотнесение их с современностью и стали отличительной чертой русского шекспиризма послепушкинской поры.

Как ни парадоксально это может показаться на первый взгляд, но литературный герой, прежде чем стать сверхтипом в данной литературе (а этот процесс осуществляется особо для каждой литературы), нередко проходит стадию пародирования. Именно пародия показывает, что герой в восприятии публики отрывается от произведения, в котором он возник, и его имя из собственного превращается в нарицательное или хотя бы ему уподобляется. Когда Гамлет уже прочно утвердился в сознании русских читателей и зрителей, появился водевиль актера Д. Т. Ленского (1805—1860) «Гамлет Сидорович и Офелия Кузьминична» (1844), героями которого были приказчик и перчаточница. Это была переделка, «склонение на русские нравы» французского водевиля «Indiane et Charlemagne» к Шекспиру, в сущности, никакого отношения не имевшая. Но Ленский понимал, что имена французских героев (тоже взятые из литературы) ничего не говорят большинству русской публики, и заменил их именами, вызывавшими несомненные ассоциации. Вскоре другой актер и драматург П. А. Каратыгин (1805—1879), брат знаменитого трагика, уже самостоятельно сочинил водевиль «Отелло на Песках, или Петербургский араб» (1847), где действовали араб Абрам Огелов, «ложный друг его» Яков Поджогиш (Яго), Кассьян Квасин (Кассио), вдова Брабанцши и ее племянница Матрепа (Дездемона). По справедливому замечанию юного Добролюбова, это была «глупая пародия на великое произведение Шекспира»,⁵ но она тем не менее свидетельствовала, что «Отелло» прочно вошел в русский литературный обиход. Несколько раньше в «Библиотеке для чтения» печаталось сатирическое обозрение текущей литературы, которому была придана драматическая форма и одно из явлений пародировало сцену сомнамбулизма леди Макбет.⁶ И только после этого, в конце 1840-х гг., появился «Гамлет Щиг-

⁴ П. «Павловский И Я» Воспоминания об И. С. Тургеневе // Рус. курьер. 1884. 20 мая. № 137. С. 2.

⁵ Цит. по: Рейсер С. А. Добролюбов в Нижнем Новгороде. Горький, 1961. С. 96.

⁶ Литературная летопись. (New Year Night's Dream): Трагедия-водевиль в одном действии // Б-ка для чтения. 1843. Т. 56, № 1. Отд. 6. С. 23—24.

ровского уезда» (1849) Тургенева, произведение далеко не комического жанра. Пародирование шекспировских героев и ситуаций продолжалось и в дальнейшем, но нам важно отметить этот переход к серьезному их творческому переосмыслению и новой интерпретации применительно к современным условиям.

Прежде чем обратиться к произведениям типа тургеневского «Гамлета», отметим глубоко своеобразное применение трагедийных образов Шекспира в творчестве Герцена. Эти образы естественно входят в повествование «Былого и дум». Русский писатель использовал их большую обобщающую силу, эмоциональное воздействие, богатство вызываемых ими ассоциаций. Проецируясь на современность, они углубляют ее понимание, подчеркивают трагизм того или иного события и в то же время сами приобретают острый социальный смысл. Выше мы отмечали реминисценцию «Макбета» у Герцена, когда он говорил о крахе революционных иллюзий. Но там писателю была важна метафора «зарезанного сна», а не сам образ шотландского тана. Примером же использования шекспировских образов может служить описание приезда Гарибальди в Англию в главе «Camicia rossa» («Красная рубашка»): «Действительно, какая-то шекспировская фантазия пронеслась перед нашими глазами на сером фоне Англии, с чисто шекспировской близостью великого и отвратительного, раздирающего душу и скрипящего по тарелке. Святая простота человека, наивная простота масс и тайные скопы за стеной, интриги, ложь. Знакомые тени мелькают в других образах — от Гамлета до короля Лира, от Гонериль и Корделлий до честного Яго. Яго — всё крошечные, но зато какое количество и какая у них честность!» (XI, 254).

При этом ссылки Герцена на шекспировские образы являются одновременно их интерпретацией, имеющей остропублицистический смысл. Тема Польши, восстаний 1831 и 1863 гг. обычно сопровождается появлением тени отца Гамлета с ее призывом к мести (см., например: XI, 124; XII, 442), ибо для Герцена тема мести в «Гамлете» — это тема общественного долга. Гибель великих вождей революции 1848 г., «святых Дон-Кихотов», Гарибальди и Мадзини, гибель, которая, считает Герцен, должна вызвать отклик и в России, ассоциируется у него со смертью Гамлета: «Задумается какой-нибудь северный Фортинбрас над этой группой, над этой повестью Горацио и, с раздумьем вздохнувши, пойдет в дубравную родину свою — на Волгу, к своему земскому делу» (XVI, 167).

Интересна и другая развернутая аналогия в «Концах и началах» (1862—1863), характеризующая вождей революции, переживших ее крушение. Параллельно трагическому «Дон-Кихоту революции» является «Король Лир в демократии» — трагикомическая, величавая и пелелая фигура героического, но обанкротившегося прошлого, не находящая себе ни места, ни преемников в современности. Он пережил свою эпоху, но не видит произошедших перемен, не осознает своего бессилия (см.: XVI, 151—153).

Герценовское приложение образов Шекспира к современности было своеобразным и неповторимым, как и все художественно-

публицистическое творчество создателя «Былого и дум». Иного рода использование этих образов обнаруживается в тех произведениях русских писателей, где имена шекспировских героев входили в само заглавие. К числу наиболее значительных из этих произведений следует отнести помимо упомянутого уже «Гамлета Щигровского уезда» такие повести, как «Леди Макбет Мценского уезда» (1865) Н. С. Лескова, «Стеншой король Лир» (1870) И. С. Тургенева, «Деревенская Офелия» (1875) Вас. И. Немировича-Данченко и «Деревенский король Лир» (1880) П. П. Златовратского. Отношение их к соответствующим творениям Шекспира сложное, неоднозначное.

Конечно, «Гамлет Щигровского уезда» уже не был пародией (хотя некоторые современники поначалу восприняли его именно так). Тем не менее какой-то пародийный момент содержался в заглавии, указывавшем, что Датское королевство сменилось одним из многочисленных провинциальных уездов Российской империи и наследный принц обратился в захолустного уездного дворянина. Мы еще вернемся к очерку Тургенева в связи с проблемой русского гамлетизма. Здесь же отметим, что только после него стало возможным появление такого заглавия, как «Леди Макбет Мценского уезда», в котором уже никакого иронического оттенка не содержалось, тем более что, благодаря Тургеневу, перенесение шекспировского героя в российский уезд не было ни новым, ни неожиданным. Кстати говоря, помимо заглавия повесть Лескова никак с шекспировской трагедией не соотносится: между ними нет сюжетных соответствий, история жизни Екатерины Измайловой совсем не похожа на историю леди Макбет. Но, вводя это имя в заглавие, Лесков тем самым декларировал, что преступления его героини — не просто уголовные дела, а подлинная трагедия и что в любом уезде России (первоначально повесть называлась «Леди Макбет нашего уезда») в гуще народной жизни можно найти трагические коллизии шекспировских масштабов.⁷

Такой же смысл, по-видимому, имеет и заглавие «Деревенская Офелия» у В. И. Немировича-Данченко. Сюжетно эта повесть еще более удалена от соответствующей трагедии Шекспира (у Лескова, по крайней мере, Катерина Измайлова, подобно леди Макбет, является соучастницей убийства). Это, в сущности, новый вариант карамзинской «Бедной Лизы», история девушки, дочери деревенского попа, которую соблазнил сосед-помещик, скрывший от нее, что он женат. Изгнанная родными и узнав, что она обманута, Маня (так зовут героиню) бежит из родных мест и пропадает. В повести не говорится, что она сошла с ума или утонула, т. е. моменты,

⁷ Своеобразным автокомментарием к повести является спор о пародийной драме в романе Лескова «Некуда» (1864; кн. 1, гл. 26), где герой, выражающий точку зрения автора, доказывает, что «общечеловеческий драматизм в сочинениях Шекспира» не исключает национальной самобытности драмы; он же рассказывает эпизод, в котором содержатся отдельные сюжетные мотивы повести «Леди Макбет» (см.: *Другов В. М.* Н. С. Лесков. М., 1957. С. 30—31).

которые могли бы сблизить ее с шекспировской героиней, совершенно отсутствуют. Очевидно, имя Офелии понадобилось писателю, чтобы подчеркнуть трагическую значимость рассказанной им истории.

Иного характера связь с Шекспиром имеют повести о русских «королях Лирах». И Тургенев, и Златовратский положили в основу своих произведений действительные события, в которых они усмотрели аналогию шекспировской трагедии. У Тургенева в роли Лира выступает Мартып Петрович Харлов, дворянин и помещик, привыкший к беспрекословному подчинению и покорности своих крепостных и домочадцев. Повинуясь минутной причуде, он решает еще при жизни отдать свое имение дочерям и уйти на покой. Убежденный, подобно Лиру, «в своей неограниченной и несомненной власти», в мудрости «собственного благоусмотрения» (X, 210, 212), он торжественно производит раздел своих владений. Дальнейшая судьба Харлова также напоминает судьбу Лира. Дочери постепенно лишают его выговоренного в «раздельном акте» содержания, отбирают у него казачка Максимку, продают его лошадь и наконец выселяют из занимаемой им комнаты, заставляя его в осеннюю бурю уйти из дома.

Харлов в отличие от Лира имеет лишь двух дочерей — Анну и Евлампью, соответствующих Гонерилье и Регане. Корделии в повести нет. Правда, некоторые ее черты приданы Евлампии — младшей и любимой дочери Харлова, которая и сама его любит, а в сцене раздела благодарит крайне сдержанно, не унижаясь до угодливого пресмыкательства сестры, чем вызывает неудовольствие отца, неходящее, однако, до конфликта. В то же время Евлампия страстно влюблена в мужа сестры Слеткина и становится послушной исполнительницей его велений. Этот Слеткин, главный виновник унижения Харлова, по своему положению между двумя сестрами напоминает Эдмунда трагедии. Отдаленно соответствует шуту Лира Сувенир — нахлебник в соседнем помещицком доме, шурин Харлова, постоянно над ним насмехающийся и предсказывающий несчастный исход его отказа от имения.

Общность трагедии Харлова и Лира состоит не только во внешних сюжетных соответствиях. Оба они переживают крах иллюзий (феодалных по своей сущности) относительно власти, принадлежащей им по праву рождения. Но на этом сходство кончается. Лир «король с головы до ног», велик и в благоденствии, и в бедствиях; величие Харлова мнимое. Мелкий помещик, он кичится своей мифической родословной от «шведа Харлуса»; свои владения он горделиво именует «моя держава», а эта «держава» — всего лишь «несколько плохих мужичьих избенок»; «палаты», как он торжественно называет свое жилье, «походили на картонный домик» (X, 195) и т. д. Но Харлов мнит себя чуть ли не монархом: «Поцарствовал, будет с меня!» (X, 211) — говорит он при разделе; крестьян своих он зовет «мои подданные» (X, 214); «...кто же может *...* против моей воли пойти? Да в свете власти такой нет...» (X, 217) — похваляется он.

Харлов обладает подлинными физическими и нравственными достоинствами: человек огромной силы, истинный богатырь, неглупый, прямой, он ни в ком не запискивает, ему присущи душевная пириота и удалы. Но крестнические правы и невежество изуродовали его; гордость его превратилась в бессмысленную снесь, в самодурство. Мысль, пробивающаяся в его сознании, не находит разумного исхода. В унижении он начинает размышлять, подобно Лиру, о «бедных, нагих, горемыках» (III, 4, 28),⁸ но истинное прозрение ему недоступно. Лир в своем мудром безумии провозглашает: «Нет виноватых» («None does offend» — IV, 6, 173), он возвышается над всеми как судия, и Тургенев видел в этом основной смысл трагедии (см.: IX, 119; XV, 51; II, XII, кн. 1, 70). Темный и дикий Харлов неспособен подняться над своими страстями и погибает в порыве мстительной ярости под обломками разрушаемого им собственного жилища. «Я — пропащий человек!» — дважды восклицает он перед смертью (X, 254—255), подводя этой фразой итог своей жизни.

Еще дальше от Шекспира находится Златовратский, чей «Деревенский король Лир», пожалуй, больше связан с повестью Тургенева, чем с английской трагедией. Герой Златовратского — «захудалый мужичок» дед Онуфрий, который на старости лет решил делить свое добро между двумя женатыми сыновьями и незамужней дочерью. Свое имение он горделиво называет «королевством», себя — «королем», избежку — «дворцом», но автор-рассказчик все время подчеркивает убожество этого имения, которое ютится на «ничтожном, отмеренном мужицким „лаптем“ клочке усадебной земли». И он недоумевает, слушая похвальбу Онуфрия: «... что это было: сознательный самообман или иллюзия голодного?»⁹ В итоге сыновья уезжают в город на заработки, а снохи начинают донимать старика и вынуждают его уйти бродяжничать. Его подбирает дочь, находящаяся в услужении. Она возвращается с отцом в деревню, требует у братьев свою долю имущества и обзаводится хозяйством. На ее руках старик и умирает.

Соотнесение с трагедией Шекспира и у Тургенева, и у Златовратского носило двойственный характер. С одной стороны, оба автора подчеркивали таким образом подлинный трагизм повседневной жизни обыкновенных людей. И в то же время на фоне шекспировского «Лира» становился ясным узкий, мелкий масштаб этих трагедий. Не случайно обоих писателей противники обвиняли в пародировании Шекспира, что, конечно, было несправедливо. Сами определения «степной»,¹⁰ «деревенский» должны были подчеркнуть

⁸ Харлов рассказывает о своих раздумьях: «„Хоть бы ты пользу кому в жизни сделал! — размышлял я так-то, — бедных награждал, крестьян на волю отпустил, что ли, за то, что век их заедал! Ведь ты перед богом за них ответчик! Вот когда тебе отливаются их слезки!“ И какая теперь их судьба: была яма глубока и при мне — что греха таить, а теперь и дна не видать!» (X, 243).

⁹ *Златовратский Н.* Собр. соч. СПб., 1912. Т. 2. С. 323, 326, 335.

¹⁰ Ср.: «Степовик — не знающий общественных приличий людскости, не-людим» (Опыт областного великорусского словаря. СПб., 1852. С. 215).

снижение этих «королей» сравнительно с шекспировским. У Тургенева в первоначальном варианте даже была соответствующая концовка:

«— А все-таки, — заметил тот из нас, кто заговорил первый, — какой же Харлов — Лир? Помилуйте!

Хозяин возразил ему, что дело шло не о воспроизведении всех шекспировских образов — и что Харлова, пожалуй, можно в силу поговорки: „По Сеньке шапка“ — назвать — Степным королем Лиром.

— Разве вот что: „По Сеньке шапка“ — повторили мы и разошлись восвояси» (X, 405).

Впоследствии Тургенев снял эту концовку, полагая, что соотношение Харлова и Лира и без того будет ясно его читателям.

Мы коснулись лишь нескольких произведений, где имена героев Шекспира включены в заглавие. Однако шекспировские реминисценции в русской литературе XIX в. этим далеко не ограничиваются. Во многих романах, рассказах, пьесах, стихотворениях в той или иной связи упоминаются Отелло, Макбет, Ромео и Джульетта, король Лир, Ричард III, Фальстаф, принц Гарри (из «Короля Генриха IV»), Брут (из «Юлия Цезаря»), Беатриче и Бенедикт (из «Много шуму из ничего») и др. Но ни один из образов, созданных английским драматургом, по своему значению для русской, как, впрочем, и для мировой, литературы не может идти в сравнение с Гамлетом. В сущности, Шекспир для России послепушкинского времени это прежде всего автор «Гамлета».

Проблема гамлетизма

Известно, что трагедия «Гамлет» с ее интеллектуальным заглавным героем, душу которого терзают неразрешимые противоречия, отразившие кризис ренессансного гуманизма, получила широкое распространение во всем мире и в течение более трех с половиной веков своего существования вызвала множество интерпретаций в литературе и на сцене. Если отвлечься от конкретной фабулы пьесы, основная трагическая коллизия ее состоит в том, что герой, осознавший бесчеловечность и враждебность окружающей его действительности, понимает, что его долг бороться с нею и — одновременно — что он бесплеен это сделать. Отсюда возникают его сомнения в смысле человеческого существования и вопрос о возможности самоубийства (монолог «Быть или не быть»). Это, так сказать, инвариантная основа трагедии. Но каковы причины трагического противоречия, лежат ли они внутри героя или вне его, что представляют собою конкретно эти внутренние мотивы или внешние обстоятельства? На такие вопросы можно было отвечать различно и эта возможность породила множество истолкований «Гамлета», которые выдвигались на протяжении веков. Некоторые из этих истолкований порождали так называемый «гамлетизм»: страдания датского принца, соответственно осмысленные, рассматривались как

выражеше духовной жизни некоего поколения, общественной группировки, а иногда даже целой нации, переживавшей кризисное состояние своей истории. И хотя исходным моментом в создании этого понятия был шекспировский образ, гамлетизм приобретал известную автономию, так или иначе отдалялся от первоисточника, новые писатели вступали в своеобразное «соавторство» с Шекспиром, отражая интересы и запросы своего времени.

Весьма характерно, что при возникновении концепции гамлетизма образ ее носителя, как правило, не связывался с фабулой трагедии «Гамлет», и это отличает его от героев других шекспировских трагедий, которые также приобрели значение «сверхтипов». «вечных спутников» человечества. Имя Макбета обычно прилагается к узурпатору власти, леди Макбет — к соучастнице убийства, Отелло — к ревнивцу, убивающему любимую женщину или хотя бы покушающемуся на ее жизнь, Лира — к человеку, обездоленному наследниками, которых он сам же облагодетельствовал, и т. д. Но Гамлеты нового времени обычно не должны ни мстить за убийство отца, ни бороться за престол; им не противостоят ни Клавдий, ни Гертруда, и даже Офелия бывают у них далеко не всегда. С шекспировским прообразом их связывает только нравственно-психологический облик в том виде, как его понимает данный истолкователь гамлетизма.¹¹

Гамлетизм начал складываться в конце XVIII в., когда идеологические процессы, связанные с социальными и политическими переворотами в ведущих европейских странах, привели к краху просветительства. Рационалистическому мышлению Просвещения гамлетизм был чужд, ибо самое осознание противоречия считалось залогом его преодоления. Но история рассеяла эти иллюзии, наглядно показав, что одного осознания мало, нужно еще что-то. Но что? В этом и состоял вопрос. Гете в «Годах учения Вильгельма Мейстера» (1795) устами своего героя утверждал, что Шекспир показал в «Гамлете» «великое деяние, возложенное на душу, которой это деяние не под силу», и «прекрасное, непорочное, благородное, правдивое существо без телесной силы, образующей героя. погибает под бременем, которое оно не в силах ни спести, ни свергнуть».¹²

Романтики выдвинули несколько иное толкование: бездельность принца объяснялась непомерностью размышления, рефлексии, разъединением мысли и воли. Высказанная А. В. Шлегелем такая точка зрения была подхвачена и развита Тиком в Германии, Кольриджем и Хэзлиттом в Англии.

¹¹ Л. Е. Пинский, рассматривая судьбу «вечных образов» в мировой литературе, различал «сюжет-фабулу», где основные фабульные мотивы переходят из произведения в произведение (Прометей, Дон-Жуан, Фауст и др.), и «сюжет-ситуацию»; к последнему ученый относил «Дон-Кихота» и «Гамлета» и писал: «Для „гамлетовской“ ситуации также не требуется ни придворной среды, ни мести за отца или другого повторения мотивов трагедии Шекспира» (*Пинский Л. Реализм эпохи Возрождения*. М., 1961. С. 302).

¹² *Goethe J. W. Wilhelm Meisters Lehrjahre*. Buch 4, Kap. 13 // *Samtliche Werke*. Stuttgart; Berlin. 1904. Bd 17. S. 284—287.

Концепция гамлетизма закономерно возникла в политически раздробленной феодально отсталой Германии, где каждый мыслящий немец ощущал жалкое существование своей страны и невозможность каких-либо преобразований, ибо не было реальной силы, способной совершить переворот. Образ датского принца получал злободневное политическое и в то же время самокритичное толкование, рассматривался как своеобразный пророческий символ немецкого народа, бессильного бороться за свое освобождение. Немецкий публицист Людвиг Бёрне (1786—1837) назвал Гамлета копией немцев. Чтобы создать трагедию, заявлял он, «немцу был бы нужен <...> только красивый почерк. Он переписал бы на бумагу самого себя — и Гамлет готов».¹³ Эту мысль позднее подхватил поэт Фердинанд Фрейлиграт (1810—1876); незадолго до революционных событий он написал стихотворение «Гамлет» (1844), начинавшееся словами: «Германия — это Гамлет!» («Deutschland ist Hamlet!»).¹⁴ Окончательное развитие концепция получила у немецкого шекспироведа Г. Г. Гервинуса (1805—1871), который писал разбор трагедии под впечатлением политических разочарований, испытанных немецким народом в 1848 г.¹⁵

Немецкие толкования «Гамлета» были известны в России и в какой-то мере влияли на становление здесь понятия гамлетизма. Тем не менее русский гамлетизм возник прежде всего на основании национальных литературно-общественных условий, применительно к которым интерпретировались шекспировская трагедия и ее герой.

Как отмечалось выше, «Гамлет» первоначально попал в Россию в переделках А. П. Сумарокова (1748) и С. И. Висковатова (1811), которые восходили к французским переделкам. Они воспринимались как драмы из жизни коронованных особ и содержали злободневные политические аллюзии.¹⁶ Ничего похожего на гамлетизм не обнаруживается в переживаниях заглавных героев обеих пьес, и они, кстати сказать, одинаково торжествуют в финале над своими противниками.

Увлечение Шекспиром литераторов пушкинского поколения, в сущности, мало коснулось «Гамлета». Сам Пушкин, как мы отмечали, конечно, знал трагедию, но переживания датского принца его, видимо, не волновали (см. выше, с. 32). И даже почитатель Шекспира Кюхельбекер, признававший, что характер и поступки датского принца «начертаны с таким необыкновенным знанием сердца человеческого, — с таким вдохновенным знанием путей Провидения», тут же оговаривался, что трагедия эта малодоступна.

¹³ Börne L. Hamlet (1829) // Gesammelte Schriften. 3. Ausg. Stuttgart, 1840 Th. 1. S. 394.

¹⁴ Freiligrath F. Gesammelte Dichtungen. Stuttgart, 1877. Bd 3. S. 93.

¹⁵ См.: Gervinus G. G. Shakespeare. Leipzig, 1849. Bd 3 S. 286—290.

¹⁶ Так, «Гамлет» Сумарокова имел политический подтекст — оправдание дворцового переворота, который возвел на трон дочь Петра I Елизавету. Позднее, во время царствования Екатерины II, захватившей трон своего мужа, трагедия приобрела новый смысл: образ датского принца ассоциировался с сыном царицы Павлом, и это препятствовало постановке «Гамлета» на сцене.

написана «только для известного круга читателей», и отдавал предпочтению «Макбету», находя здесь более «силы, движения, возвышенности».¹⁷ К тому же писалось это уже после 14 декабря.

По-видимому, образ Гамлета, как он толковался в начале XIX в., не импонировал литераторам-декабристам и их современникам. Ветераны или младшие братья и сыновья ветеранов победоносной Отечественной войны, деятельные участники, в большинстве своем, политической и общественной жизни, декабристы и связанные с ними литераторы были уверены в своем праве и возможности определять и изменять согласно своим воззрениям судьбы родной страны. Эта уверенность объединяла их в тайные общества, а затем привела на Сенатскую площадь. У них были разногласия, сомнения, но не было рефлексии, парализующей действия. Они не считали, что возложенная на них историческая миссия им не под силу, и даже после поражения восстания продолжали верить в осуществимость своих идеалов и целей.

Не пропадет ваш скорбный труд
И дум высокое стремленье, —

писал Пушкин сибирским ссыльным, и они отвечали:

Наш скорбный труд не пропадет,
Из искры возгорится пламя.

Эти настроения не только чужды гамлетизму, но и прямо противоположны ему.

В последекабрьскую пору интерес к «Гамлету» постепенно возрастает. В 1827 г. в «Московском вестнике» печатались рассуждения Гете о Гамлете (см. выше, с. 88). В следующем году появился весьма точный первый русский перевод трагедии, выполненный М. П. Вропченко, офицером-геодезистом и переводчиком-любителем. Во введении к переводу Вропченко сообщал основные сведения о Шекспире, формулировал свои переводческие принципы и толковал характер Гамлета, опираясь на суждение Гете о том, что образ датского принца имеет какое-либо значение для русской жизни. речи пока не было. Не говорилось об этом и в рецензиях на перевод.

Актуальное значение Гамлета было открыто тем поколением, которое духовно формировалось в кризисную эпоху николаевского царствования, в «удивительное время наружного рабства и внутреннего освобождения», по словам Герцена (XIV, 157). Мы уже отмечали, что перед новым поколением остро, как никогда раньше, встала проблема личности. «В кружке Станкевича, — пишет исследователь, — идеологический центр перемещается в сторону вопроса о назначении человека. Не эстетика, а этика становится во главу угла. Этому соответствует потребность в создании образа личности, имеющего общее, историческое значение. Этот образ возникает из

¹⁷ «Кюхельбекер В К» Мысли о «Макбете», трагедии Шекспира // Изд. тав 1830 31 янв № 7. С. 52.

всевозможных форм кружкового общения». ¹⁸ Но эта выпестованная кружком «историческая личность», способная в кружковых спорах решать проблемы мирового значения, за его пределами оказывалась бессильной и бесправной. Мы знаем, что умственное брожение московских кружков, их подспудная проповедь не прошли даром и впоследствии дали свои плоды. Но тогда, в 1830-е гг., положение казалось бесперспективным и уподоблялось трагической коллизии Гамлета.

Впрочем, первым, кто почувствовал актуальное значение образа датского принца, был, видимо, М. Ю. Лермонтов, крупнейший поэт послепушкинского поколения (он был как бы человеком «сороковых годов», не дожившим до своего времени). В цитированном выше письме к М. А. Шан-Гирей, где он «вступался за честь Шекспира», юный поэт утверждал, что именно в «Гамлете» воплотились вся гениальность драматурга, его проникновение в сердце человека и законы судьбы (см.: VI, 407). Он перечислял сцены трагедии (с которойзнакомился, очевидно, в оригинале), наиболее захватившие его воображение (сцена могильщиков, сумасшествие Офелии, сцена Гамлета с матерью, где является призрак), пересказывал по памяти два диалога Гамлета из сцены 2 действия III о флейте и об облаке. Характерна реплика, завершающая диалог о флейте, которую Лермонтов приписывал принцу: «...когда из такой малой вещи вы не можете исторгнуть согласных звуков, как хотите из меня, *существа одаренного сильной волею*, исторгнуть тайные мысли?..» (VI, 408; курсив мой. — Ю. Л.).

Слова эти показывают, что романтически настроенный отрок (ему было тогда 14 лет) ¹⁹ представлял себе гордого, сильного и высокомерного принца, легко поражающего противников своими прощесскими насмешками. Это еще довольно далеко до последующих истолкований Гамлета, но важно, что такой образ запал в сознание Лермонтова и в дальнейшем как-то «накладывался» на его героев. Фернандо, протагонист первой его драмы «Испанцы» (1830), обращается к своей возлюбленной Эмилии с гамлетовским восклицанием: «Ступай ты лучше в монастырь, Ступай в обитель — скрой себя от света» (V, 35). С Гамлетом Лермонтов, видимо, ассоциировал и героя «Маскарада» (1836) Арбенина. Имеются очевидные соответствия между его монологом, в котором он клянет себя за то, что способен убить Звездича (д. II, сц. 3, выход 2), и сходным самобичеванием Гамлета, когда он, прослушав рассказ актера о Геккубе, остается наедине со своей совестью (д. II, сц. 2). А слова Неизвестного об обезумевшем Арбенине: «И этот гордый ум сегодня изнемог!» (V, 401) — как бы повторяют слова Офелии, поверившей в безумие Гамлета: «О, какой благородный ум повержен» (III, 1, 159). Таким образом, в представлении юного Лермонтова-романтика шекспировский герой объединялся с его собственными

¹⁸ Гинзбург Л. О психологической прозе. Л., 1971. С. 37.

¹⁹ См. доказательства в пользу датировки письма февралем 1829 г.: Эйленблум В. М. Статьи о Лермонтове. М.; Л., 1961. С. 136—138.

демоническими героями, борцами и страдальцами, которые призваны мстить окружающему миру за гибель добра и сами гибнут в неравной борьбе.

В дальнейшем Лермонтов упомянул датского принца в совершенно ином контексте — в поэме «Сашка» (1839), занимающей важное место в его творческой эволюции последних лет:

Гамлет сказал: «Есть тины под луной
И для премудрых». — как же мне, поэту,
Не верить можно тинам и Гамлету? ..

(IV, 66)

Конечно, эти иронические строки не позволяют сделать сколь угодно определенных заключений, но можно предположить, что, преодолевая романтический субъективизм, Лермонтов пересматривал и былой взгляд на Гамлета, приближаясь к тому толкованию, которое этот образ получит в русской реалистической литературе 1840-х гг.

Однако решающее значение для формирования русского гамлетизма, т. е. осмысления с помощью образа шекспировского героя определенной общественно-психологической позиции передовой интеллигенции 1830—1840-х гг., имел перевод Н. А. Полевого, поставленный на московской и петербургской сценах и изданный отдельной книгой в начале 1837 г.

Перевод Полевого был далек от точности и вполне определенно приспособлял шекспировскую трагедию к умонастроению людей 1830-х гг. Переводчик сам отмечал связь «Гамлета» с современностью. Во вступительном слове, предварявшем чтение трагедии актерам Московского театра, он утверждал, что Шекспир, создавая образ принца, «был не только великим поэтом, но и пророком, прозревшим на 300 лет вперед <...>. Гамлет по своему мирозерцанию и по нравственному настроению <...> человек нашего времени, дитя XIX века». И далее: «...мы любим Гамлета, как родного брата, он мил нам даже и своими слабостями, потому что его слабости суть слабости наши; он чувствует нашим сердцем и думает нашею головою».²⁰

Выше мы старались объяснить, почему Гамлет был чужд поколению Пушкина и декабристов. По возрасту Полевой принадлежал к тому же поколению. Но он происходил из купцов, из податного сословия, и та общественная солидарность, которая после разгрома декабрьского восстания поддерживала дворянских революционеров, на него не распространялась. Когда в 1834 г. правительство запретило «Московский телеграф», Полевой оказался в изоляции.

Осознав провал всех своих надежд, свое бессилие и одиночество, он был внутренне сломлен и свои душевные муки, скорбь, горечь, злость постарался воплотить в переводе «Гамлета» (в оригинальных произведениях он уже не рисковал это делать). По его толко-

²⁰ Соловьев С. П. Двадцать лет жизни Московского театра // Театр. газ. 1877. 8 окт. № 84. С. 266.

ванию (в котором он несомненно опирался на Гете), «краеугольным камнем этой драмы положена Шекспиром общечеловеческая мысль *«... слабость воли против долга, она олицетворяется личностью Гамлета»*. Именно поэтому, утверждал Полевой, «его страдания нам понятны; они болезненно отзываются в нашей душе как страдания близкого нам родного человека; мы плачем вместе с Гамлетом и плачем о самих себе».²¹

Соответственно такому воззрению деформировался перевод. Различными способами подчеркивалось представление о Гамлете как слабом человеке. Например, в монологе после встречи с актерами шекспировский Гамлет в порыве самобичевания называет себя легодьям, подлецом, низким рабом (II, 2, 584, 602). Полевой же вводит слова, подчеркивающие слабость, ничтожность: «Какое я *ничтожное* созданье!»; «*Ничтожный* я, презренный человек». Содержащееся в речах шекспировского героя самоуничижение усиливается; от себя Полевой добавляет: «Гамлет, Гамлет! Позор и стыд тебе!» (III, 99—100). Эпитет «ничтожный» становится как бы лейтмотивом речей Гамлета, характеристикой и себя самого, и окружающего мира. В первом же монологе он говорит: «Как гнусны, бесполезны, как *ничтожны* Деянья человека на земле!»; король — «повелитель *ничтожный*»; королева — воплощение женской слабости: «О женщины! *ничтожество* вам имя!» (III, 24; у Шекспира подобного повторения нет).

Места трагедии, свидетельствующие о бесстрашии принца в минуту опасности, в переводе ослаблены. Его повествование в письме к Горацио о мужественном поведении при встрече с пиратами (IV, 6, 15—21) подменяется туманной фразой: «Странное обстоятельство сделало то, что я не поехал в Англию» (III, 190), а рассказ о своих решительных поступках, благодаря которым он избежал ловушки Клавдия и отомстил Розенкранцу и Гильденстерну (V, 2, 1—62), в переводе скомкан, сокращен вчетверо, и успех объясняется не смелостью и находчивостью, а притворством, уловкой слабости: «Безумцем притворяясь, было мне легко Похитить грамоты, их прочтатъ, подделатъ» (III, 217).

В отличие от шекспировского героя, философски мудрого, прощательного и остроумного, Гамлет Полевого — мятущийся, раздраженный человек, озлобленный на окружающих его людей. Если у Шекспира он говорил, что человек его не радует, не восхищает (II, 2, 329), то в переводе он прямо заявлял: «Я не люблю человека» (III, 87). А когда во время представления «Мышеловки» Офелия спрашивала Гамлета о содержании немой сцены, у Полевого вместо объяснения, содержащегося в оригинале, он бранил род людской: «Чего от людей ждать! Какая-нибудь мерзость!» (III, 122). И в то же время этот русский Гамлет не только презирает людей, но и скорбит об их участи. В сцене с матерью (д. III, сц. 4) острой болью проникнуты слова, приписанные ему переводчиком: «Ты погубила веру в душу человека» (III, 150). «Страшно, за че-

²¹ Театр. газ. 1877. 5 сент. № 81. С. 255.

ловека страшно мне!..» (III, 152) — кричит в ужасе герой Полевого, завершая свои монолог. И эти слова, которым нет соответствия в оригинале, брошенные с театральных подмостков, находили отклик в сердцах тысяч зрителей, ибо в них воплотился ужас перед жизнью, скорбь об унижении человеческого достоинства, охватившие русское общество в пору николаевского безвременья. Слова стали крылатыми, при этом считалось, что они точно выражают суть шекспировской трагедии. «... Это окончание принадлежит самому переводчику, — писал Белинский, — но его и сам Шекспир принял бы, забывшись, за свое. так оно идет тут, так оно в духе его» (II, 432).

Усиливались в переводе социальные мотивы. Фраза Гамлета « век стал до того острым, что пока крестьянина приближаться к пялке придворного и пазирает на меш садшину» (V, 1, 150—152) — передана Полевым проще и резче: «... свет поумнел так, что теперь мужик ступает на ногу дворянину и извиняться не думает!» (III, 209), причем замена «придворного» «дворянином» расширяла смысл. А когда Гамлет говорил о низкопоклонстве перед Клавдием после его возвышения, переводчик от себя вкладывал в уста принца добавление: «...отчего маленькие человечки становятся великими, когда великие переводятся?» (III, 88).

Более точно переводилось то, что соответствовало мыслям Полевого, например слова Гамлета о «Дании-тюрьме» (III, 82), которые русский читатель или зритель переносил на николаевскую Россию. Вообще же упоминания Дании в переводе отчасти сокращены, отчасти заменены словом «отечество», что также приближало трагедию к российской действительности.

Полевой сузил трагические противоречия, жертвой которых падает Гамлет. Герой Шекспира за злодеянием, убившим его отца, видел нечто большее, чем просто убийство, — мир, погравивший свою основу, вывихнутый век. И он понимал, что восстановить мировой порядок ему не под силу. У Полевого же он и не пыгался решать мировые задачи и скорбел в бессильной тоске. «Пресгуплень проклятое! Зачем рожден я наказать тебя!» (III, 57)

Мы отметили наиболее резкие отклонения от оригинала в тексте Полевого, чтобы выявить его тенденцию. Все же это был перевод, а не переделка вроде сумароковской или дюсисовской. В целом сюжет шекспировской трагедии был передан достаточно полно и верно, но при этом приближен к современности. В интерпретации Полевого Гамлету были присущи черты передового русского интеллигента, бессильного перед лицом политической реакции, терзающегося от своего бессилия, разьедаемого рефлексией, а трагедия в целом приобрела характер романтической мелодрамы. Такой Гамлет отражал настроения времени, когда «меланхолия <...> делалась какою-то модной болезнью и многие прониклись современным гамлетизмом», как вспоминал впоследствии об этих годах актер Л. Л. Леонидов.²²

²² Леонидов Л. Л. Воспоминания за полсотню лет назад 1835—1843 // Рус старина 1888 № 4 С 231

и говорит: „Тут были губы, а теперь ха-ха!..“» (XXII, 65). Вспомним, что двумя с половиной годами ранее Герцен писал об «адском хохоте» Гамлета: театральные впечатления попадали на подготовленную почву.

Печатно о близости Гамлета современному поколению первым заявил Белинский. В статье 1838 г. «„Гамлет“. Драма Шекспира. Мочалов в роли Гамлета» он утверждал: «Гамлет! <...> это жизнь человеческая, это человек, *это вы, это я, это каждый из нас*, более или менее, в высоком или смешном, но всегда в жалком и грустном смысле» (II, 254; курсив мой. — Ю. Л.). Статья состоит из трех частей: в первой излагается содержание трагедии, во второй она подвергается анализу, третья посвящена игре Мочалова, которую Белинский наблюдал на девяти представлениях с января по ноябрь 1837 г. Анализ трагедии превращается у Белинского в какой-то мере (хотя и не до конца еще) в осознание своей исторической судьбы, и когда Белинский писал о «состоянии Гамлета»: «... потерять веру в самого себя, увидеть свои убеждения в совершенном разладе с своею жизнью — это потеря, и потеря ужасная» (II, 292), он исходил и из собственного душевного опыта. Этот опыт осмыслился еще в категориях философии Гегеля. Критик считал, что трагедия отражает духовное становление человека. До ее начала Гамлет еще «прекрасная душа», счастливая и довольная жизнью, потому что действительность не расходилась с его мечтами. Но для достижения высшей гармонии сознающего себя духа он должен пройти стадию распада примитивной гармонии, осознания разлада между идеалом и действительностью, стадию борьбы и страданий. Внутреннее развитие шекспировской трагедии было подчинено, таким образом, гегелевской триаде: тезис — бессознательная гармония, антитезис — дисгармоническое распадение, и синтез — сознательная гармония, достижение абсолютной истины. Собственно трагедия представлялась Белинскому как развитие второй, переходной ступени. Концепция эта, конечно, была насквозь идеалистической, но содержала рациональное зерно диалектики, которое позволило понять образ Гамлета в развитии, показать относительность его слабости как переходного момента в его становлении. «Гамлет выходит из своей борьбы, — писал Белинский, — т. е. побеждает слабость своей воли, следовательно, эта слабость воли есть не основная идея, но только проявление другой, более общей и более глубокой идеи — идеи распада вследствие сомнения, которое, в свою очередь, есть следствие выхода из естественного сознания» (II, 257).²⁴

²⁴ Это место статьи переключается с автопризнаниями Белинского в письме к М. А. Бакунину от 12 октября 1838 г., где, утверждая «необходимость *распадения и овлеченности* как необходимых моментов развития», он говорил о таком переломном периоде в своей жизни, пережитом в 1836 г.: «... это распадение и эта овлеченность были ужасным злом и страшною мукою для меня только в настоящем, а в будущем они принесли благодатные плоды, заставив меня серьезно подумать и передумать обо всем, о чем я прежде думал только слегка...» (XI, 319).

Причина дисгармонического распада состоит в том, что Гамлет «увидел мир и человека не такими, какими бы он хотел их видеть, но увидел их такими, каковы они суть в самом деле» (II, 291). Его вера убита. Мир представляется ему страшным, и он чувствует, что лежащий на нем долг исправить мир ему не по силам. Белинского не удовлетворяет перевод этого места у Полевого: «Преступление проклятое! Зачем рожден я наказывать тебя!»; он цитирует перевод Вронченко, который «ближе выражает смысл подлинника: „Наш век расстроен: о, несчастный жребий! Зачем же я рожден его исправить!“» (II, 262).

«Итак, вот идея Гамлета, — формулировал критик, — *слабость воли, но только вследствие распада, а не по его природе*. От природы Гамлет человек сильный <...>. Он велик и силен в своей слабости». Основа его трагедии — *несообразность действительности с его идеалом жизни <...>*. Из этого вышла и его слабость и нерешительность как необходимое следствие дисгармонии» (II, 293). В это заключение критик вкладывал собственные переживания и раздумья, в нем отразились крах юношеских романтических идеалов, «распадение» со следующими за ним разочарованием, слабостью воли и т. д., которые переживали он и многие его друзья.

Статья писалась в то время, когда Белинский требовал от литературы овладения «действительной жизнью», и этот переход от романтического толкования человека к реалистическому психологизму прорывается сквозь гегельянскую схему и получает выражение в тщательном анализе переживаний, сомнений, душевных колебаний Гамлета во всех их мельчайших оттенках.

В то же время признание «несообразности действительности с идеалом жизни» тайло в себе возможность критики этой действительности. Однако в 1838 г., в период так называемого своего «примирения с действительностью», Белинский не шел еще по этому пути. Он настаивал на превосходстве действительности, т. е. «объективного разума», перед возмущившимся против него субъективным сознанием. И это заставляло критика восхвалять величие Гамлета, который будто бы подчиняется «миродержавному промыслу» (II, 285), утверждать ложную концепцию конечного его просветления и примирения. «Примирительные» тенденции наложили отпечаток и на истолкование окружения Гамлета. Сглаживая реальные противоречия действительности, Белинский идеализировал противников принца вплоть до того, что жестокий узурпатор и развратный сластолюбец Клавдий превращался у него в «только слабого человека», который «даже очень добрый человек» и «любит даже Гамлета» (II, 299). Так упорное следование ложной философской концепции привело к тому, что Белинскому изменило его безошибочное художественное чутье.

Но пресловутое «примирение» было, как известно, кратковременным этапом в духовной эволюции критика. Постепенно исчезает и романтический ореол сильной личности вокруг Гамлета, внушенный в значительной мере трактовкой Мочалова. Осмысление гамлетовских противоречий становится у Белинского все более реалисти-

ческим. Уже в 1841 г. он утверждает, что прищ «повергается в внутреннюю борьбу с самим собою, произведенную ошибкою двух враждебных сил — долга, повелевающего мстить за смерть отца, и личною неспособностью к мщению: вот трагическая *коллизия!*» (V, 20). И еще три года спустя: «Пафос „Гамлета“ составляет борьба негодования на порок и преступление с бессилием вступить с ними в открытый и отчаянный бой, как того требует сознание долга». Иначе оценивается теперь и окружение Гамлета; Клавдий уже не добряк, а «шут и пьяница, человек бездушный и подлый, который украл у своего родного брата и корону, и жизнь, и честь его жены» (VII, 313) и т. д. А признав, что Клавдий и его двор заслуживают уничтожения, Белинский должен был осудить перешительность Гамлета. «Сколько причин для Гамлета, — восклицает критик, — мстить неумолимо, страшно!.. Он знает, что ему должно делать, на что его вызвала судьба, — и он **робеет** предстоящего подвига, бледнеет страшного вызова и только *говорит* вместо того, чтоб *делать*, в своей позорной нерешительности» (VII, 313).

Критика Гамлета оборачивалась самокритикой. В ней звучала глубокая неудовлетворенность, скорбь революционного мыслителя и борца, не видевшего реальной возможности вступить «в открытый и отчаянный бой» с «неправедной властью». Он признавал, что душа Гамлета «столько же велика, сколько и чиста», и видел проявление этого в том, «с какою страстью высказывается его презрение к самому себе» (VII, 313). Противопоставить Гамлету, этому «поэтическому апотеозу рефлексии» (IV, 253), иного героя — деятельного, «могущего» и одновременно духовно превосходящего его — Белинский не мог, ибо общественная жизнь еще не выдвинула такого героя. С горечью размышляет критик в статьях о Лермонтове (1840—1841) о жизненном бессилии рефлектирующего поколения. Одновременно он пишет Боткину 13 июня 1840 г.: «... в нас отразился один из самых тяжелых моментов общества <...>. Положение истинно трагическое! <...> Мы не можем шагу сделать без рефлексии <...>. В утешение наше (хоть это и плохое утешение) мы можем сказать, что хоть Гамлет (как характер) и ужасная дрянь, однако ж он возбуждает во всех еще больше участия к себе, чем могущий Отелло и другие герои шекспировских драм. Он слаб и самому себе кажется гадою, однако только пошляки могут называть его пошляком и не видеть проблесков великого в его ничтожности» (XI, 526—527). Здесь уже явственно проявляется осознание русского гамлетизма (хотя сам термин еще не утвердился).

Романтическое представление о Гамлете преодолевает и Герцен. В 1842 г. в «Капризах и раздумье» он рассматривает датского прищ как прообраз исторически обусловленной рефлексии своего поколения и уже не пытается патетически приукрасить его. «Мы не хотим шага сделать, — пишет он, — не выразумев его, мы беспрестанно останавливаемся, как Гамлет, и думаем, думаем... некогда действовать; мы пережевываем беспрерывно прошедшее и настоящее, все случившееся с нами и с другими, ищем оправданий, объяс-

нений, доискиваемся мысли, истины. Все окружающее нас подверглось пытающему взгляду критики. Это болезнь промежуточных эпох» (II, 49). Впоследствии в «Былом и думах» Герцен подчеркнул, что «характер Гамлета» возникает «особенно в эпоху сомнений и раздумья, в эпоху сознания каких-то черных дел, совершившихся возле них, каких-то измен великому в пользу ничтожного и пошлого» (IX, 37).

Крах романтических иллюзий переживают и другие участники московских кружков 1830-х гг. Выйдя за пределы кружка, столкнувшись с действительностью, они убеждались, что созданные в кружковых спорах представления об общественно-историческом значении собственной личности не имеют ничего общего с реальностью, что их рефлексия бесплодна, она подавляет способность чувствовать, действовать. И образ Гамлета помогает им осмыслить трагизм собственного положения. «В нас рефлексия убила возможность истинной полноты чувства», — характеризовал свое поколение В. П. Боткин.²⁵ 17 февраля 1845 г. он писал Огареву: «...жизнь казалась мне, как говорит Гамлет, пустым полем, покрытым иссохшей травой, над которым посится смерть, как самый отравный друг. Страшно, Огарев, такое состояние...».²⁶ Сам Огарев ощущает близость себе гамлетовских страданий и еще в 1840 г. принимается переводить трагедию. «Ты прав, — писал он тогда Герцену, — что мне надо было приняться именно за Гамлета, — это человек мне совершенно симпатический».²⁷

Осознание гамлетизма в сфере общественной мысли в России шло параллельно с утверждением реалистического психологизма в литературе. Тем временем имя Гамлета стало почти нарицательным, причем настолько, что в 1846 г. критик А. В. Никитенко мог, например, писать о Тургеневе: «...как художник он производит большую частью нечто неопределенное, бледное или тусклое, в котором мысль ходит иногда ровными, иногда неровными шагами, задумывается, мечтает, улыбаются или вздыхает, даже отваживается на дело — и не делает дела, которое уже начала: это истинный Шекспиров Гамлет».²⁸ Между тем в приведенной характеристике как раз от «Шекспирова Гамлета» ничего не осталось: ни сюжета, ни трагической коллизии, ни даже достоверного психологического облика. Критик оперировал понятием, которое уже оторвалось от своего первоисточника и применялось для обозначения некоего социально-психологического комплекса. Это и был русский гамлетизм, который ожидал своего литературного воплощения. И оно действительно осуществилось: в 1849 г. в «Современнике» был опубликован очерк Тургенева «Гамлет Щигровского уезда».

Очерк писался в Париже в мае—августе 1848 г., когда писатель наблюдал происходившие здесь революционные события. Они не по-

²⁵ Цит. по: *Ветринский Ч. В. П. Боткин: Биогр. очерк // Новое слово. 1894.* № 12. С. 65.

²⁶ Рус. мысль. 1891. № 8. С. 3.

²⁷ Рус. мысль. 1889. № 1. С. 13.

²⁸ Б-ка для чтения. 1846. Т. 75, № 4. Отд. 5. С. 48.

лучили в очерке прямого отражения, но способствовали формированию тургеневской концепции гамлетизма, которая впоследствии была изложена в статье «Гамлет и Дон-Кихот». Парижские события убедили Тургенева, что существуют новые демократические общественные силы, способные на действие и поэтому нравственно превосходящие рефлектирующих и бездействующих Гамлетов. В России писатель не находил еще таких сил (позднее он напишет об этом в романе «Накануне»), тем не менее гамлетизм в его глазах уже заслуживал нравственного осуждения или по крайней мере критики.

В «Гамлете Щигровского уезда» вторая половина очерка представляет собою исповедь-саморазоблачение бедного помещика в прошлом русского гегельянца, члена «„кружка“... in der Stadt Moskau». Не щадя себя, он раскрывает бесплодность и бесцельность своей жизни, свой эгоизм, отсутствие положительных идеалов, отрыв от родной почвы. Поглощенный рефлексией, он не способен к действию, к непосредственному чувству, к любви, о которой может лишь рассуждать, так же как и о смерти, самоубийстве. С каким-то наслаждением он бичует себя: «...я увидал ясно <...> какой я был пустой, ничтожный и ненужный, неоригинальный человек! <...> Я узнал ядовитые восторги холодного отчаяния» (IV, 294—295).²⁹ Спрошенный рассказчиком, он, однако, отказывается назвать свое имя: «А уж если вы непременно хотите мне дать какую-нибудь кличку, так назовите... назовите меня Гамлетом Щигровского уезда» (IV, 296). Имя, таким образом, окончательно отделилось от шекспировского героя, его носителя, и превратилось в нарицательное, в кличку, прилагаемую к целой социальной группе («Таких Гамлетов во всяком уезде много...» — IV, 296).

От романтической идеализации датского принца не осталось и следа. Реалистическим было и само изображение нового Гамлета в его социальной детерминированности, обусловленности средой. Отныне имя Гамлета в России связывается с понятием «лишний человек». Самый термин этот ввел Тургенев же в 1850 г. повестью «Дневник лишнего человека». Но соответствующий литературный тип, с такими его характерными чертами, как чуждость официальной жизни, душевная усталость, скептицизм, рефлексия, разлад между словом и делом, общественная пассивность, — складывался в русской литературе постепенно, начиная с Онегина, Печорина, Бельтова. К тому моменту, когда «лишний человек» стал называться Гамлетом, общественная значимость соответствующего социального слоя резко упала.

Белинский, как мы видели, критикуя Гамлета, указывал и на его величие, ибо тот общественный слой, с которым он связывал этот образ, был в его время наиболее передовым и прогрессивным. В последующие годы в общественной борьбе выдвинулись «новые люди», разпочищцы, демократические силы, противостоявшие рефлектирующим Гамлетам, которые теряли свое общественное значение, постепенно вырождались, становились «лишними». Тургенев

²⁹ Ср. в переводе Полевого: «Ничтожный я, презренный человек» (III, 100)

сам унаследовал гамлетизм «сороковых годов». Недаром он писал: «... почти каждый находит в нем (Гамлете. — Ю. Л.) собственные черты»; «темные стороны гамлетовского типа» «именно потому нас более раздражают, что они нам ближе и понятнее» (VIII, 177, 182). Но он творил уже в новую эпоху, когда осуществлялся пересмотр традиций «сороковых годов», ставший одной из самых актуальных задач передовой русской литературы, особенно после Крымской войны и смерти Николая I.

В 1860 г. Тургенев выступил со статьей «Гамлет и Дон-Кихот». Она тоже была задумана после 1848 г. и долгое время вынашивалась автором. Но если впечатления от революции 1848 г. были исходным моментом в возникновении ее замысла, то писалась она в период подготовки в России общественных реформ и завершена была в годы русской революционной ситуации. Одним из наиболее актуальных вопросов этого времени был вопрос о типе общественного деятеля, способного осуществить необходимые преобразования в стране. На это указывали революционные демократы. И Тургенев тоже считал, что необходимы новые люди, «сознательно-героические натуры» (II, III, 368; эта мысль была положена в основу романа «Накануне»), которые противостояли бы бездеятельным рефлектерам. В статье «Гамлет и Дон-Кихот» он и рассматривал героев Шекспира и Сервантеса как искони существующие типы, «две коренные, противоположные особенности человеческой природы» (VIII, 172), с точки зрения их общественной пригодности.

«Что же представляет собою Гамлет? — спрашивал Тургенев и отвечал: — Анализ прежде всего и эгоизм, а потому безверье. Он весь живет для самого себя, он эгоист; но верить в себя даже эгоист не может <...>. Но это я, в которое он не верит, дорого Гамлету. Это исходная точка, к которой он возвращается беспрестанно <...> он скептик — и вечно возится и носится с самим собою; он постоянно занят не своей обязанностью, а своим положением. Сомневаясь во всем, Гамлет, разумеется, не падит и самого себя: ум его слишком развит, чтобы удовлетвориться тем, что он в себе находит <...> отсюда проистекает его прония <...>. Гамлет с наслаждением, преувеличенно бранит себя <...>. Он не верит в себя — и тщеславен; он не знает, чего хочет и зачем живет, — и привязан к жизни <...>. Он мечтает о самоубийстве еще до появления тени отца <...> но он себя не убьет» (VIII, 174—176). «... Гамлеты ничего не находят, ничего не изобретают и не оставляют следа за собою, кроме следа собственной личности, не оставляют за собою дела. Они не любят и не верят; что же они могут найти?» (VIII, 180—181).

Тургеневская интерпретация Гамлета имела целью показать социальную бесплодность и даже вред сосредоточенной на себе рефлексии и скепсиса. Гамлет, считал писатель, воплощает в себе «начало отрицания». Однако отношение к этому началу у Тургенева неоднозначное. «Отрицание Гамлета сомневается в добре, но во зло оно не сомневается и вступает с ним в ожесточенный бой»; «зло и ложь» — его «исконные враги». Подобным образом толкуется и

скептицизм: «Скептицизм Гамлета, не веря в современное, так сказать, осуществление истины, непримиримо враждует с ложью и тем самым становится одним из главных поборников той истины, в которую не может вполне поверить» (VIII, 183). Таким образом, характеристика Гамлета у Тургенева была диалектически сложной и противоречивой, что объяснялось и объективной сложностью соответствующего социального типа, и противоречивым отношением к нему писателя, ощущавшего свое духовное родство с ним. В осмыслении Гамлета Тургенев сближался с немецкими интерпретаторами (Бёрне, Гервинусом), придававшими шекспировскому герою политическое значение, и это было закономерно, поскольку и статья русского писателя имела политический смысл.

Гамлету Тургенев противопоставлял Дон-Кихота; в его истолковании (также связанном с европейской и русской традицией) это был «энтузиаст, служитель идеи», который «весь живет <...> для других, для своих братьев, для истребления зла, для противодействия враждебным человечеству силам» (VIII, 174).

Мы оставляем в стороне спорный вопрос, в какой мере тургеневское толкование Дон-Кихота соответствовало представлениям писателя о революционерах 1860-х гг. Для нас в данном случае важно, что сервантесовский герой олицетворял в глазах Тургенева социально-этические категории, противостоявшие гамлетизму. При этом превосходство Дон-Кихота не абсолютизировалось. Ламанчский идальго имел нравственное преимущество, но интеллектуально датский принц возвышался над его духовной ограниченностью и слепотой. Тургенев считал необходимым соединить их достоинства для социального прогресса и в то же время видел невозможность этого, коренящуюся в ненормальном состоянии общества. «... Для дела нужна воля, для дела нужна мысль, — писал он, — но мысль и воля разъединились и с каждым днем разъединяются более <...>. И вот, с одной стороны стоят Гамлеты мыслящие, сознательные, часто всеобъемлющие, но также часто бесполезные и осужденные на неподвижность, а с другой — полубезумные Дон-Кихоты, которые потому только и приносят пользу и подвигают людей, что видят и знают одну лишь точку, часто даже не существующую в том образе, какою они ее видят» (VIII, 183—184).

Рассматривая роль в общественном прогрессе двух типов людей — эгоиста-скептика и преданного идее энтузиаста, олицетворенных в образах Гамлета и Дон-Кихота, Тургенев должен был выяснить вопрос об их отношении к массе, об их способности вести за собой народ. При этом, надо сказать, он весьма произвольно толковал шекспировскую трагедию, объявив высокопоставленного придворного Полония «представителем массы перед Гамлетом» (VIII, 179) и игнорируя прямые указания в пьесе о «великой любви», которую питает к принцу «простой люд» (IV, 7, 18). В противоположность Дон-Кихотам, увлекающим за собою людей, Гамлеты, утверждал Тургенев, «точно бесполезны массе; они ей ничего не дают, они ее никуда вести не могут, потому что сами никуда не идут»; «они одиноки, а потому бесплодны», масса презирает их

за «коренную бесполезность», за невозможность положительного применения их мыслей, а с другой стороны, и «Гамлеты презирают толпу», которая в их глазах «так груба и грязна! а Гамлет — аристократ, не по одному рождению» (VIII, 179—181).

Такова была тургеневская концепция гамлетизма, окончательно сформулированная в 1860 г. и имевшая злободневный смысл, довольно далекий от Шекспира, как, впрочем, и от Сервантеса. Истолкование Гамлета как современного социально-психологического типа отразилось и во многих произведениях писателя. При этом, однако, Гамлеты Тургенева весьма отличны друг от друга и индивидуализированы. Их объединяют лишь самые общие черты сверх-типа, которые как бы «накладываются» на конкретный образ. После Гамлета Шигровского уезда носителем гамлетизма у Тургенева выступил Чулкатурин, герой упоминавшегося уже «Дневника лишнего человека» (1850). Он вполне может быть охарактеризован словами о Гамлете из статьи: «... постоянно наблюдая за собою, вечно глядя внутрь себя, он знает до тонкости все свои недостатки, презирает их, презирает самого себя — и в то же время, можно сказать, живет, питается этим презрением» (VIII, 176). Гамлетовские черты (в тургеневском их толковании) обнаруживаются и в образах «лишних людей» последующих произведений писателя: герое повести «Ася» (1857), Литвинове в романе «Дым» (1867), Санине в «Вешних водах» (1871) и др.

Теснее всего со статьей «Гамлет и Дон-Кихот» связан писавшийся одновременно роман «Накапуе» (1859). Здесь писатель столкнул друг с другом рефлектирующего эгоиста и самоотверженного энтузиаста. Носителем гамлетизма в романе выступает художник Шубин, который сам себя относит к числу «грызунов, гамлетиков, самоедов» (VIII, 142), говорит о своем эгоизме и самослюбии, постоянно сосредоточен на себе, скептичен и сластолюбив. Воплощением тургеневской концепции Дон-Кихота является болгарин Инсаров, беззаветно преданный идеальной цели освобождения родины, готовый ради этого пойти на любую жертву.³⁰

Определяя в статье противоположные типы Гамлета и Дон-Кихота, Тургенев признавал, однако, что «действительность не допускает таких резких разграничений, что в одном и том же живом существе оба воззрения могут чередоваться, даже сливаться до некоторой степени» (VIII, 173). Такое соединение было возможно еще и потому, что, как указывалось выше, Гамлет в интерпретации Тургенева вступает в ожесточенный бой со своими ископными врагами — злом и ложью, что сближает его с Дон-Кихотом. И писатель действительно показал разного рода сочетание гамлетизма и донкихотства в героях своих романов — Рудине («Рудин», 1855) и Базарове («Отцы и дети», 1862).

³⁰ Отметим, что прообраз Инсарова Тургенев находил не только у Сервантеса, но и у Шекспира в Бруте из трагедии «Юлий Цезарь», которого русский писатель считал «чистейшим из его (Шекспира. — Ю. Л.) созданий» (XV, 51). Ср. слова Шубина об Инсарове: «... хоть сейчас лепи с него Брута», «Человек он был» (VIII, 141; см. выше, с. 147).

Уже в конце 1840-х гг. ореол вокруг имени Гамлета потускшел настолько, что с ним могут даже сравнить нерешительного Подколесина из гоголевской «Женитьбы».³¹ Позднее Гамлетом назовут и Обломова. А Лев Толстой, набрасывая в 1857 г. замысел комедии, характеризовал в духе Тургенева одного из героев: «... Гамлет нашего века, вопиющий большой протест против всего; но безличие» (XLVII, 111).

В 1863 г. писатель В. А. Слепцов, сотрудник пекрасовского «Современника», написал статью о «Доходном месте» А. Н. Островского, где обличал либеральное фразерство, противостоявшее революционному действию (статья была запрещена цензурой). Образ Жадова с его протестом против беззаконий, горячим, но отвлеченным, а потому и бесплодным, Слепцов возводил к Гамлету, которого считал слабовольным резонером, склонным к риторике. «... Г-н Жадов, — писал он, — это в некотором смысле Гамлет, русский Гамлет...». И добавив к этой паре Чацкого, Слепцов обосновывал сопоставление: «Все трое — молодые люди, ставшие в самое крайнее противоречие с окружающей их жизнью; все трое одинаково слабы волею...». А итоговый вывод гласил: «... в том-то вся штука, что для наших героев все дело в словах. В этом-то и заключается единственная причина их бессилия, в этом вся их и сила. „Слова, слова, слова!“ — бессмертные слова, произнесенные прототипом всех наших Гамлетов, слова, каббалистически замечательные чело наших героев...».³²

Собственно говоря, черты сверхтипа начинают приобретать (хотя, разумеется, в несравненно меньшем масштабе) Гамлет Щигровского уезда. Именно он, а не шекспировский герой становится в иных случаях «точкой отсчета», порождая всевозможных уездных, волостных и губернских Гамлетов.³³ Аполлон Григорьев выступил с сатирическими «Мопологами Гамлета Щигровского уезда», где писал терцинами:

... Гамлет мещанский, тоже
Как принц Гамлет: «to be or not to be» — я

Казенное твержу... Увы! не к роже
Мне эти речи! Пахнем все мы гнилью:
На Гамлета мы столько же похожи,

Как он на Геркулеса:³⁴ наши крылья.
Как мокрая мы курица, несмело
Подчас пытаем: тщетные усилья!³⁵

³¹ А. А. Григорьев утверждал, что «безволие Подколесина родственно безволию Гамлета и прыжок его в окно такой же акт отчаяния бессилия, как убийство короля мечтательным датским принцем» (Моск. гор. листок. 1847. 17 марта. № 62. С. 249—250).

³² Лит. наследство. М., 1963. Т. 71. С. 127—128.

³³ Ср., например: *Калика переходный* (Дорошевич В. М.) Гамлет Завихры-вихрийского уезда // Будильник. 1888. № 38. С. 3—5.

³⁴ Реминисценция слов Гамлета о короле Клавдии, «который не больше похож на моего отца, чем я на Геркулеса» (I, 2, 152—153).

³⁵ Оса. 1864. № 2. С. 13.

Характерны рассуждения Н. Г. Чернышевского в статье 1857 г. о «Губернских очерках» Щедрина, где критик писал о Буеракине, одном из персонажей очерков: «Он, видите ли, представляет себя чем-то вроде Гамлета, человека сильного только в бесплодной рефлексии, но слабого на дело, по причине отсутствия воли. Это уж не первый Гамлет является в нашей литературе, — один из них даже так и назвал себя прямо по имени „Гамлетом Щигровского уезда“, а наш Буеракин, по всему видно, хочет быть „Гамлетом Крутогорской губернии“. Видно, немало у нас Гамлетов в обществе, когда они так часто являются в литературе, — в редкой повести вы не встретите одного из них, если только повесть касается жизни людей с так называемыми благородными убеждениями» (IV, 290—291). Чернышевский, правда, еще ссылается и на шекспировского Гамлета, причем чисто психологическое объяснение гамлетизма его не удовлетворяло. «Одною слабостью характера при силе ума, склонного к рефлексии, этого дела не объяснишь, — замечал он о шекспировском герое и продолжал. — Гамлет находится в фальшивом или, проще сказать, ненатуральном положении» (IV, 291). В таком же «ненатуральном положении», т. е. в ненормальных общественных отношениях, давал понять Чернышевский, живет и Буеракин и родственные ему фигуры.

Тургеневскому Гамлету уподоблял своего героя Соколовина (в романе «Подводный камень», 1860) беллетрист М. В. Авдеев: «Судьба как будто смеялась над ним и подшибала его всякий раз, когда только он думал сделать решительный шаг и заносил ногу. Энергия его слабела; он начал не то чтобы упадать духом, но почувствовал те смиряющие обстоятельства, которые гнели Гамлета Щигровского уезда».³⁶

Соединение имени Гамлета с тургеневским типом «лишнего человека» получило широкое распространение³⁷ и даже было

³⁶ Современник. 1860. № 10. Отд. 1. С. 421.

³⁷ Своеобразная реплика к тургеневскому толкованию Гамлета содержится в поэме Я. П. Полонского «Свежее предание» (1861), где о герое Камкове (его прототипом был поэт кружка Станкевича И. П. Ключников) говорится:

Он был (мы от себя заметим)
Гамлетом с русскою душой.
И вспомним кстати, что Гамлета
Тургенев громко осуждал.
Но кто же, кто им не бывал
Из тех, кто мыслил и страдал,
Кто рабешно не склонял
Колен пред идолами света,
Кто сердце честное ломал
Об их железный пьедестал
И кончил тем, что притворился
Юродивым или смирился?..

(Полонский Я. П. Стихотворения и поэмы. Л., 1935. С. 413—414).

взято на вооружение демократической критикой. Д. И. Писарев уже в 1861 г. в статье «Идеализм Платона» писал: «Такого рода идеализм тяготел над Рудиными и Чулкатуриными прошлого поколения; он породил наших грызунов и гамлетиков, людей с ограниченными умственными средствами и с бескопечными стремлениями» (I, 81). Позднее с Рудиным сравнил Гамлета Н. В. Шелгунов (1824—1891), деятельный участник революционного движения 1860-х гг. Гамлет, писал он, это «мечтающий эгоист, возмущающийся только со своей драгоценной особой. Гамлет именно тип филистера, но филистера очень большого размера. А Рудин! Это просто беспомощная пустота, просящая подачки».³⁸ А другой критик демократического лагеря А. М. Скабичевский (1838—1910) в статье «Наша современная беззаветность» (1875) так характеризовал человека 1840-х гг.: «... печальный Гамлет, всюду *лишний*, всем мозолящий глаза и становящийся в непримиримый разлад со всем окружающим» (II, 172; курсив мой. — Ю. Л.). Вслед за Чернышевским Скабичевский попытался дать социальное объяснение гамлетизма или, как он писал, «гамлетства». «Сущность гамлетства», указывал он, составляет «мучительный разлад со всем строем жизни, людьми и с самим собою» (II, 166—167). Шекспир создал Гамлета в XVII в., потому что «это был век самый гамлетический»: «Новые гуманные идеи <...> все более и более вторгались в умы образованнейших людей, а строй жизни представлял ответшальные средневековые формы, не имевшие с этими новыми идеями ничего общего» (II, 167). Аналогичное противоречие Скабичевский находил и в России 1840-х гг., когда можно было только «мечтать о новых идеальных путях жизни, следовать же по ним не представлялось никакой возможности, по той простой причине, что в жизни никаких таких путей не было и признака». «Мыслящий человек <...> везде находил одни старые и рутинные пути». «Понятно, что человек 40-х годов не мог не быть Гамлетом, хотя бы и Щигровского уезда» (II, 170), — заключал Скабичевский, и нельзя не признать проницательность его суждений.

Однако события вскоре показали, что гамлетизм был не только связан с прошлым, с эпохой Рудиных и Чулкатуриных. Поднималась новая его волна, вызванная провалами и разочарованиями в движении народников, а затем в 1880-е гг. и общей политической реакцией в стране. Уже Тургенев с присущей ему чуткостью уловил это и показал в романе «Новь» (1876) в образе Нежданова, которого друг его Паклин дважды называет «российским Гамлетом» (XII, 14, 122), а сам он, размышляя наедине с собой, восклицает: «О Гамлет, Гамлет, датский принц, как выйти из твоей тени? Как перестать подражать тебе во всем, даже в позорном наслаждении самобичевания?» (XII, 121). Нежданов — «рефлектер и меланхолик», безвольный скептик, не верящий ни в свои силы, ни в дело, которому посвятил себя. При этом он аристократ и по происхождению, и по наклонностям. Ему противостоят Дон-Кихоты

³⁸ Н. III. Эдгар По как психолог // Дело. 1874. № 7—8. С. 364.

народничества — Маркелов, Машурина, Остроумов, беззаветно преданные своему делу. Нежданов тянется к ним, но не в силах им уподобиться. Впоследствии критик-марксист В. В. Воровский в статье «Лишние люди» (1905), характеризуя общественное движение конца 1870-х гг., наметил две группы народнической интеллигенции: разночинскую и культурно-народническую, которую исторически возводил к кающемуся дворянству. И в прямом соответствии с тургеневской концепцией он писал: «Дон-кихотизму разночинцев культурно-народническое течение противопоставляло гамлетизм».³⁹

В 1880-е гг. уже сами народники применяют имя Гамлета и термин «гамлетизм» (который, видимо, и возник в это время) для обозначения скептиков, разочаровавшихся в успехе движения. Причем, хотя слова эти прилагаются к новым явлениям, они еще связываются со старыми понятиями 1850-х гг. Так, Русанов, кающийся дворянин, герой цикла рассказов Н. Н. Златовратского «Скиталец» (1881—1884), заявляет: «Не утешат меня банальные фразы и о том, что мы, мол, люди известные — „Гамлеты“, „лишние люди“, „Рудины“...».⁴⁰ Характерен рассказ начинавшего в то время публициста-народника Я. В. Абрамова (1858—1906) «Гамлеты — пара на грош. (Из записок лежебока)».⁴¹ Написанный от лица такого «полугрошового Гамлета», молодого человека, который убедился в бесплодности хождения в народ, разочаровался во всех теориях социального усовершенствования и теперь лежит, слушает капареек и чувствует себя «ужасно подло», рассказ этот не только обличал отступников, но в какой-то мере внушал сомнение и в целесообразности самого движения.

Имя датского принца многократно встречается в народнической литературе 1880-х гг. В очерке Л. Штамера «Погоня за призраком. (Отрывок из романа «Интеллигенция и народ»)» героиня говорит о встреченном ею в деревне интеллигенте «Гамлете Костоломовской волости».⁴² В повести В. И. Дмитриевой «Тюрьма» бывший актер, рассказывая племяннице о своей трагической судьбе, цитирует монолог Гамлета.⁴³ О возможности типа «деревенского Гамлета» рассуждают персонажи повести А. И. Эртеля «Пятихины дети» (1884).⁴⁴ Поэт-народник Н. Сергеев публикует стихотворение «Современный Гамлет», герой которого обличает свою неспособность соединиться с народом:

Мишурно, мелко мое горе,
Бездонно, жгуче горе масс...
О, если бы в народном море
Мой пошлый гамлетизм угас!
Но не кипит негодованье
В моей застынувшей крови...

³⁹ Воровский В. В. Соч. Л., 1931. Т. 2. С. 51.

⁴⁰ Златовратский Н. Н. Собр. соч. СПб., 1912. Т. 6. С. 98.

⁴¹ Устон. 1882. № 12. Отд. 1. С. 53—79.

⁴² Там же. № 9—10. Отд. 1. С. 257.

⁴³ Вестн. Европы. 1887. № 9. С. 14.

⁴⁴ Эртель А. И. Собр. соч. М., 1909. Т. 7. С. 447.

Терзаясь мыслью «о мелкой пошлости своей», он способен в то же время «и в терзаниях наслаждаться судьбой Гамлета наших дней». ⁴⁵

Вожди и идеологи народничества выступали противниками гамлетизма, разлагающего участников революционного движения. П. Л. Лавров опубликовал статью «Шекспир в наше время», где рассматривал творчество драматурга в свете современных правительственных задач. Ниже мы еще вернемся к этой статье, здесь же отметим, что, призывая своих читателей к действию и борьбе, Лавров писал: «... надо действовать, а не восклицать уныло с Гамлетом:

Распалась связь времен, —
Зачем же я связать ее рожден!

Да, связь времен распалась и постоянно распадается, и осужден на гибель, как „пропащий человек“, тот, кто, как Гамлет <...> может только ныть над тем, что его жизнь „ничтожнее булавки“; может лишь рассуждать „промежду себя“ о „быть и не быть“...». ⁴⁶

В том же номере «Устоев», где печаталась статья Лаврова, проблеме современного гамлетизма посвятил свое очередное 4-е «письмо к читателям» «Жизнь в литературе и литература в жизни» А. М. Скабичевский. В № 12 «Отечественных записок» того же года появилась критическая статья Н. К. Михайловского, в дальнейшем при переиздании озаглавленная «Гамлетизированные поросята», а в № 8 «Русского богатства» — статья П. Ф. Якубовича «Гамлет наших дней». В 1882 г. печатался и упомянутый рассказ «Гамлеты — пара на грош». Очевидно, что лидеры народничества были серьезно обеспокоены распространением гамлетизма, видя в нем особую идеологическую угрозу в условиях наступившей политической реакции.

Непосредственным поводом для статьи Михайловского явились рассказы Ю. П. Говорухи-Отрока (1851—1896), который в прошлом был причастен к революционному народничеству, но после «процесса 193-х» по делу участников «хождения в народ» (1877—1878) и последующего тюремного заключения отмежевался от былых взглядов и героями своих рассказов «Fatum» (1881), «Отъезд» и «Развязка» (1882) сделал отступников революционного движения. Михайловский отталкивался от утверждений в статье Тургенева, что «наружность Гамлета привлекательна» и «всякому лестно прослыть Гамлетом». Однако, указывая на, «Гамлет есть человек, лишенный энергии и деятельной воли, а вследствие этого, при всех своих достоинствах, является тряпкой» (V, 685). Но не шекспировский Гамлет интересовал критика, а лишь «некоторые его копии», т. е. гамлетоподобные участники русской общественной жизни. Критик указывал на два вида таких копий: «гамлетики» и «гамлетизированные поросята». «Гамлетик, — писал он, — тот же

⁴⁵ Рус. богатство. 1880. № 6. С. 38.

⁴⁶ Устой. 1882. № 9—10. Отд. 1. С. 85—86.

Гамлет, только поменьше ростом <...>. У него тоже раздвоенная душа, из нее тоже рвутся горькие вопли самобичевания за слабость, неспособность к деятельности, недостаток энергии» (V, 686). При этом «гамлетик все-таки действительно страдает от своего бездействия» и искренне признает, что «не дело ничтожно, а он, гамлетик, ничтожен» (V, 687). Иначе ведут себя «гамлетизированные поросята» — те, кто стремится оправдать и приукрасить свой отказ от деятельности. «Поросенку, понятное дело, хочется быть или хоть казаться красивее, чем он есть». «Гамлет — бездельник и тряпка», но он, «кроме того, облечен своим творцом в красивый цель-мель и снабжен из ряду вопиющими дарованиями, и потому многие бездельники и тряпки *хотят* себя в нем уздавать, то есть копируют его, стремятся под его тень» (V, 687). При этом поросенок «убежден и других желал бы убедить, что принадлежащее ему дело лучше его, что и вообще нет на земле практической деятельности, достойной его поросычьего великолепия» (V, 689).

Наименование «гамлетизированные поросята» Михайловский прилагал к героям рассказов Говорухи-Отрока, которых автор окружил трагическим ореолом (одного из них казнят, другой кончает жизнь самоубийством). Критик-народник видел свою задачу в том, чтобы скомпрометировать этих отщепенцев революции, лишить их нравственного кредита в глазах читателей. «Это тем полезнее теперь, — писал он, — когда к услугам гамлетизированных поросят являются модные пессимистические теории, с высоты которых они могут с особым удобством кокетничать и ломаться» (V, 690).

Соединение гамлетизма с распространившимся в литературе начала 1880-х гг. пессимизмом особенно проявилось в откликах критиков-народников на рассказы В. М. Гаршина. Под знаком гамлетизма рассматривал творчество Гаршина Скабичевский в упомянутом выше «письме к читателям». Он и раньше, как мы видели, стремился определить гамлетизм социально. Поэтому он отрицал «метафизический» взгляд Тургенева (хотя и не называл его), будто «люди от рождения являются гамлетами или допкихотами», и определял гамлетизм как «известное психическое настроение» со следующими симптомами: «... угнетенное, мрачное настроение духа, упадок энергии и активности, развитие скептического и пессимистического взгляда сначала на свою собственную особу, а потом и на весь людской род, а в конце концов наклонность к помешательству, пьянству или самоубийству» (II, 518). Такое «болезненное состояние духа», утверждал Скабичевский, может быть вызвано самыми различными причинами и, перечисляя некоторые из них, он как частный вид выделял «гамлетизм шекспировского Гамлета» (II, 519). Исходя из такой посылки, критик постарался объяснить причины возникновения различных типов гамлетизма, развившихся в рассказах Гаршина. В одних случаях «человека преследуют разом две противоположные цели», которые парализуют его энергию и порождают рефлексию; таковы герои рассказов «Четыре дня» и «Трус». В другом случае (рассказ «Почь») гамлетизм овладевает «слабодушным и выродившимся потомком Ренетило-

вых — Чулкатуриных» (II, 528), т. е. «лишних людей», порожденных крепостничеством, а они обречены историей. В рассказе «Художники» героя Рябинина терзает чисто гамлетовское раздвоение: жизнь тянет его в одну сторону, искусство — в другую; в итоге он бросает искусство и «отдается непосредственно делу борьбы с безобразиями жизни» (II, 527), т. е. преодолевает гамлетизм. Наконец, в рассказах «Attalea princeps» и «То, чего не было» Скабичевский обнаруживает «гамлетизм самого автора», который вызван «суммой всех условий нашей жизни», и, заключает он, «гамлетизм этот отнюдь не случайное, личное качество автора и не пустой каприз большой фантазии, а болезнь общая всем нам» (II, 533).

В статье «Гамлет наших дней» П. Ф. Якубович сходно определял Гаршипа как «болезненный продукт нашей больной, мучимой в судорогах эпохи». «Перед Гамлетом наших дней стоит роковая альтернатива: жить, как все, или верить и жить, как единицы. Но Гамлет не способен ни к тому, ни к другому. Жить, как все, для него нравственно невозможно: для этого он слишком честен, слишком идеален <...> для веры и дел — он слишком измучен, слишком стар нравственно, слишком зол, слишком скептически, — таким сделала его жизнь, среда и воспитание». Гамлет, в понимании Якубовича, «человек зараженный до мозга костей скептицизмом»,⁴⁷ противопоставлялся, с одной стороны, обывателям, над которыми он возвышался, а с другой стороны, революционерам (людям «веры и дел»), чей нравственный уровень ему подступен.

У Якубовича и у Скабичевского мы не находим такого резкого обличения гамлетизма, как у Михайловского. Тем более что Якубовичу самому были не чужды гамлетовские настроения, и он писал в том же 1882 г.:

Гляжу назад с мучительною болью.
Гляжу вперед с беспильною враждой!..
Я утомлен Гамлета жалкой ролью.
Я пристыжен бесплодною борьбой!⁴⁸

Тем не менее идеологи народничества, при всех своих индивидуальных различиях, осуждали гамлетизм (даже если и находили ему оправдание в условиях окружающей действительности), ибо не без основания видели в нем антиреволюционное деморализующее умонастроение.

Дальнейшее развитие общественной жизни вело, как мы знаем, к вырождению народничества, которое превращалось из революционного действия в либеральное фразерство. Одновременно вырождалась и «лишние люди», те общественные группы, которые питали русский гамлетизм. В условиях возникновения и развития пролетарского движения, приближавшего с каждым годом политическую революцию, происходит все более резкое размежевание социальных сил, и для «лишних людей», а с ними и для гамлетизма вообще не остается места в жизни. Это окончательное вырождение

⁴⁷ Рус. богатство. 1882. № 8. Отд. 2. С. 77, 69—70.

⁴⁸ Якубович П. Из дневника // Устой. 1882. № 12. Отд. 1. С. 99.

русского гамлетизма наиболее отчетливо запечатлел в своем творчестве А. П. Чехов.

«Чеховские герои, — писал В. В. Воровский, — являются эпигонами поколений, сыгравших в свое время крупную историческую роль, их гибель — это заключительный эпизод в жизни целого общественного течения. В качестве эпигонов <...> они <...> обезличиваются, выцветают, спускаются от общественного до личного, от действенной энергии до апатии и разочарования».⁴⁹ И свое разочарование они декорируют гамлетовским плащом. Одни кокетничают этим уподоблением себя датскому принцу, другие, как Иванов, герой одноименной пьесы, стыдятся его, но существо дела от этого не меняется: сравнение с Гамлетом означает, что для них нет места в жизни. При этом они отнюдь не похожи на шекспировского принца, каким его представлял себе Чехов, считавший, что «Гамлет не умел хныкать», что он хоть и «был перешительным человеком, но не был трусом» (I, 490). Генетически они восходят к тем гамлетикам-самоедам или даже к гамлетизированным пороссятам, которых создала русская литература.

Уже герой юношеской драмы Чехова Платонов, показанный как «лучший представитель современной неопределенности», сравнивает себя с Гамлетом, и одна из героинь говорит о нем: «Вам всем кажется, что он на Гамлета похож... Ну и любуйтесь им!» (XII, 66). Гамлетом воображает себя опустившийся суфлер, в прошлом актер-неудачник «из бывших», безмятный герой рассказа «Барои» (1882). Шекспировскую трагедию цитирует пезадачливый самоубийца Васильев в «Рассказе без конца» (1886; см.: IV, 530). Герой рассказа «Первый дебют» (1885) начинающий адвокат Пятеркин без видимых оснований «в своей речи Гамлета припутал» (IV, 497). Выбитый из жизненной колеи Лаевский в «Дуэли» (1891) рисует перед собой: «Своею перешительностью я напоминаю Гамлета <...> Как верно Шекспир подметил! Ах, как верно!» (VII, 339). В «Чайке» (1891) на гамлетовскую коллизию ориентирован обреченный на самоубийство Треплев, который обменивается с матерью репликами из перевода Полевого (см.: XI, 151), и т. д.

Но наиболее «гамлетизированный» герой Чехова — это Иванов. Пусть ему постыдно сопоставление с Гамлетом: «Я умираю от стыда, — говорит он, — при мысли, что я, здоровый, сильный человек, обратился не то в Гамлета, не то в Манфреда, не то в лишние люди <...>. Есть жалкие люди, которым льстит, когда их называют Гамлетами или лишними, но для меня это — позор!» (XI, 43—44). Тем не менее в финале он признается: «Поиграл я Гамлета...» (XI, 73) — и подводит итог своей жизни: «С тяжелою головой, с ленивою душой, утомленный, падорванный, надломленный, без веры, без любви, без цели, как тень, слоняюсь среди людей и не знаю: кто я, зачем живу, чего хочу? <...>. И всюду я вношу с собой тоску, холодную скуку, недовольство, отвращение к жизни... Погиб без-

⁴⁹ Воровский В. В. Соч. Т. 2. С. 33.

возвратно!» (XI, 77). И следующее за этими словами самоубийство — закономерный итог духовного краха Иванова.

Драма «Иванов» написана в 1887 г. Четыре года спустя Чехов написал фельетон «В Москве». Это саморазоблачительная исповедь «московского Гамлета», который ходит повсюду и говорит: «Боже, какая скука! Какая гнетущая скука!» (VII, 499) — и вносит в жизнь «что-то желтое, серое, плешивое» (VII, 505). Его отличительные черты: эгоизм и эгоцентризм, пессимизм, неверие ни во что, отвращение к труду, невежество, отсутствие каких-либо стремлений, самомнение, зависть, позёрство. Он ни на что не способен и восклицает в итоге: «... я гнилая тряпка, дрянь, кислятина, я московский Гамлет. Тащите меня на Ваганьково!» (VII, 506). Гамлетизм неотвратимо становился пародийным понятием. Это был его исторический конец, по крайней мере в России.

«Проклятие и отчаяние»

Объединение Гамлета с понятием гамлетизма не было, однако, единственным истолкованием шекспировского героя в русской литературе. Статья Тургенева встречала и возражения, причем не только у какого-нибудь А. Львова, педанта, который, не поняв ее злободневного смысла, придирчиво отмечал все места, где, как ему казалось, суждения русского писателя не соответствовали трагедии Шекспира и роману Сервантеса.⁵⁰ Противоположное толкование Гамлета выдвинул, в частности, постоянный противник Тургенева И. А. Гончаров, писавший о датском принце в статье «Опять „Гамлет“ на русской сцене» (1875; опубликована посмертно): «Это не тип <...> и он не может быть типом <...> капитальные свойства Гамлета — это его доброта, честность, благородство и строгая логика <...>. Это совершенный джентельмен — или „человек“, каким был его отец, по его словам» (VIII, 205). «Ему надо идти вперед, куда зовет его долг, в виде призрака отца, но идти нельзя — там первая жертва — его мать. И отступать нельзя — сзади опять призрак отца, царство зла должно пасть — он это знает, но он предчувствует, что падет и он сам <...>. Он слабеет, мечется, впадет в тоску и отчаяние. Но все идет вперед и дойдет: такие натуры не падают вконец и не сворачивают в сторону» (VIII, 204).

Гамлет — благородный, мужественный человек, вставший в отчаяние. Такая точка зрения была не нова. Мы встречали ее у молодого Герцена-романтика, который считал, что эпоха оставила Шекспиру два чувства: «проклятие и отчаяние» — и что «„Гамлета“ можно принять за тип всех его сочинений» (XXI, 162), ибо там эти чувства выражены наиболее полно и отчетливо. Заметим, что и Тургенев, прежде чем прийти к «Гамлету Щигровского уезда», в рассказе «Петр Петрович Каратаев» (1847) подчеркнул

⁵⁰ См.: *Львов А.* Гамлет и Дон-Кихот и мнение о них *И. С. Тургенева.* СПб., 1862.

иной аспект шекспировского образа. В конце рассказа помещик Каратаев, лишившийся любимой женщины, опустился, впал в отчаяние: он декламирует монологи Гамлета, которые слышал в исполнении Мочалова. Характерно, что журнальной публикации рассказа был предпослан эпиграф: «Вот благородное угасло сердце!» (слова Горацио о Гамлете).⁵¹

Своеобразна была интерпретация Гамлета у Аполлона Григорьева. Первоначально, в 1840—1850-е гг., он стремился отойти от романтических традиций, от выспренней трактовки Мочалова. «...Бледный, больной мечтатель, утомленный жизнью прежде еще, чем успел узнать он жизнь, отыскивающий тайного смысла ее безобразно-смешных, отвратительных явлений, растерзанный противоречиями между своим я и окружающею действительностью, готовый обвинять самого себя за эти противоречия и жадно схватывающий оправдание своей вражды»; лирический, задумчивый и скорбный Гамлет — таким представлялся он Григорьеву. Поставленный перед «необходимостью действия», этот Гамлет «падает под бременем бессилия», мучительно ощущая свою трагическую бездейственность. «... В его болезненной, мечтательной натуре лежит грустное сознание бесплодности борьбы, покорность вечной воле рока, заключенной в нем самом, в его слабости».⁵² Он гибнет, ибо не может жить в этом страшном мире.

В дальнейшем Григорьев уточнял и конкретизировал характеристику Гамлета, но в основном она оставалась до 1860-х гг. неизменной. И в то же время у него появляются новые суждения, в сущности отрицавшие гетевское представление о бессилии воли у Гамлета. «Помните, у некоторых господ — разумеется, у мальчишек литературных — смелость приложения этой идеи бессилия воли доходила до совершенно московской хватки, до сопоставления Гамлета с Подколесинным»,⁵³ — говорит один из собеседников в очерке «Великий трагик» (1859), прямо указывая на сравнение, неоднократно приводившееся прежде самим Григорьевым (см. выше, с. 175). В последней своей статье «Парадоксы органической критики» (1864) он уже с восторгом писал, что Виктор Гюго в своей книге о Шекспире «херит обтрепанного, засиженного „героя безволия“ Гамлета, сочиненного немцами, и восстанавливает полный мрачной поэзии шекспировский английски сплинический образ».⁵⁴ Не бессилие, а полное одиночество и безысходность — вот что подчеркивает он теперь в Гамлете. И хотя в статье «Гаазе в роли Гамлета» Григорьев почти дословно повторил характеристику принца из прежнего своего очерка «„Гамлет“ на одном провинциальном театре», он там же писал: «Нигде ни в чем нет Гамлету опоры», «положения более трагического, нежели положение Гамлета, ум человеческий не может и придумать»; «Гамлет уми-

⁵¹ Современник. 1847. Т. 1, № 2. Отд. 1. С. 197.

⁵² Григорьев А. Воспоминания. Л., 1980. С. 171—172 («„Гамлет“ на одном провинциальном театре»).

⁵³ Там же. С. 277.

⁵⁴ Григорьев А. Соч. СПб., 1876. Т. 1. С. 634.

раст, как жил, безотрадно, без веры в самого себя, под отравленным изменнически острием, с горьким сознанием, что для государства пужеп Фортинбрас, а не он».⁵⁵ Эти строки звучат лично и перекликаются с автопризнаниями в письмах 1861 г. Григорьева к Н. Н. Страхову, где воплотился ужас его перед действительностью, «сознание своей *ненужности*», «хандра полнейшей безнадежности с неутолимой жаждой какой-либо веры», «каинская тоска, приливы желчи», «муки во всем сомневающегося сердца... озлобленного и само па себя, и па все, что оно кругом видело».⁵⁶ И когда Страхов включил эти письма в свои воспоминания, Ф. М. Достоевский в специальном примечании подчеркнул, что в «великолепных, исторических письмах» покойного критика «так типично <...> обрисовывается один из русских Гамлетов нашего времени (настоящих Гамлетов)». И далее Достоевский добавлял: «Григорьев был хоть и настоящий Гамлет, но он, начиная с Гамлета Шекспирова и кончая нашими русскими, современными Гамлетами и гамлетиками, был один из тех Гамлетов, которые менее прочих раздваивались, менее других и рефлексировали» (XX, 135—136). Это замечание показательное: оно свидетельствует, что автор «Братьев Карамазовых», хотя и признавал рефлексивную и раздвоенную личность отличительными чертами Гамлета, не считал их главными, определяющими. Шекспир в его глазах был поэт отчаяния, и наиболее полное воплощение этого отчаяния он находил в Гамлете.

Вообще из созданий английского драматурга Достоевского привлекал не один Гамлет. Шекспировскими масштабами мерил он своих героев, причем не только таких, как Карамазовы, Ставрогин, Настасья Филипповна, но и простую безымянную крестьянку, которую муж побоями довел до самоубийства. «... Эта женщина, — писал он в «Дневнике писателя», — в другой обстановке могла бы быть какой-нибудь Юлией или Беатриче из Шекспира, Гретхен из Фауста <...>. И вот эту-то Беатриче или Гретхен секут, секут, как кошку!» (XXI, 24).

«Ориентировка» па образы мировой литературы была одним из излюбленных творческих приемов Достоевского, благодаря чему его герои обогащались сложным комплексом философско-психологических ремнищенций и ассоциаций. И среди этих мировых образов важное место занимали герои Шекспира. Так, например, в раннем рассказе «Маленький герой» (1849) о двух персонажах — «высоком бледнолицем молодом человеке» и красавице блондинке — говорится, что они находились «в таких же точно отношениях, как Бенедикт и Беатриче в шекспировском „Много шума из пустяков“» (II, 280). Это нельзя понимать буквально: взаимное положение героев в рассказе и комедии различно. Бенедикт и Беатриче тайно влюблены друг в друга, скрывая чувства насмешками, и в конце комедии женятся; блондинка у Достоевского уже замужем, а мо-

⁵⁵ Драматический сборник. 1860. Кн. 4. Отд. 4. С. 35.

⁵⁶ *Страхов Н.* Воспоминания об Аполлоне Александровиче Григорьеве // Эпоха. 1864. № 9. С. 8, 13, 19.

лодой человек лишь ее «записной поклонник». Сравнение двух пар имело для писателя иной смысл: тем самым он сообщал о взаимной пикировке своих героев, уточнял представление об их характерах и, наконец (что, видимо, было главным), подчеркивал атмосферу жизнерадостности и веселья, которую внес в свой рассказ без зависимости от комедии Шекспира.

Примером «ориентировки» Достоевского на шекспировские образы в самом процессе творчества может служить его работа над романом «Идиот» (1868), где первоначально герой Идиот мыслился трагическим злодеем, приходящим к очищению через страдание, и в числе его прообразов оказывался Яго. На раннем этапе работы, 18 октября 1867 г., писатель сделал такую запись: «ПЛАН НА ЯГО. ПРИ ХАРАКТЕРЕ ИДИОТА — ЯГО. Но кончает божественно». Отступаетея и проч. NB. Всех оклеветал, перед всеми интриговал, добился, деньги взял и невесту и отступился» (IX, 161). Таким образом, Идиот сперва представлялся Достоевскому неким коварным интриганом и авантюристом. Дальнейшие записи, уточняющие и развивающие характер и поведение Идиота — Яго (см.: IX, 161—163), показывают, как, отталкиваясь от шекспировского героя, писатель старался психологически обосновать его ненависть к людям. Особенно интересовало его раскрытие душевных движений и поведения «русского Яго» в новом аспекте, отсутствующем в трагедии, — в любви. Однако эти поиски не были завершены в связи с полным изменением замысла и переориентировкой героя на Христа и Дон-Кихота.

К шекспировским героям принадлежит и принц Гарри (наследник престола, а затем английский король Генрих V в хронике «Король Генрих IV»), с которым сравнивается Николай Ставрогин в романе «Бесы» (1871). Одна из глав романа так и названа «Принц Гарри. Сватовство» (ч. I, гл. 2). Сравнение это принадлежит Степану Трофимовичу Верховенскому, желающему утешить мать Ставрогина — Варвару Петровну, которая взволнована слухами о безумных кутежах, о «какой-то дикой разнузданности» и брестерстве сына. «Степан Трофимович уверял ее, что это только первые, буйные порывы слишком богатой организации, что море уляжется и что все это похоже на юность принца Гарри, кутящего с Фальстафом, Пойнсом и мистрис Квикли, описанную у Шекспира». Однако, хотя Варвара Петровна «с чрезвычайным вниманием прочла бессмертную хроникку», «сходства она не так много нашла» (X, 36). Даже Варвара Петровна, которая идеализирует сына, хочет видеть в нем «причудника <...> капризного и сумасшедшего человека, по всегда высокого в своих чувствах, всегда рыцарски благородного» (X, 155—156), даже она не верит в это сравнение, придуманное, чтобы успокоить ее. Встречающееся дальше обозначение Ставрогина «наш принц»⁵⁷ дано с точки

⁵⁷ «А вот женились бы <...> на хорошенькой да на молоденькой, — говорит Липутин Степану Трофимовичу, — так, пожалуй, от нашего принца дверя крючком заложите да баррикады в своем же доме выстройте!» (X, 84). См. также: X, 38, 45.

зрения губернского светского круга и больше походит на иронию над неосновательными претензиями, нежели на признание сходства с шекспировским героем.

Принц Гарри и Ставогин только начинают одинаково: порывают со своей кастой, демонстративно бросают вызов традициям и скрывающим обязанностям своего положения, опускаются на социальное дно, чтобы обрести свободу. Но у шекспировского принца есть чувство долга, и в критический момент, когда его отцу грозит потеря короны, а государству — анархия, он оставляет беспутную жизнь, чтобы бороться с восставшими феодалами. Он понимает, что он не частное лицо и, вступая на престол, с полным сознанием принимает на себя бремя обязанностей, отрекаясь от былой свободы. Николаю Ставогину чувство долга совершенно чуждо. Полная внутренняя опустошенность, душевный холод, неспособность любить — отличительные черты этого демонического героя. Если он шекспировский принц, то скорее не Гарри, а Гамлет (в истолковании Достоевского; см. ниже). У него нет своей цели, и он отвергает цели, которые пытаются навязать ему окружающие — мать, Лиза Тушина, Петр Верховенский. Он не то, за что его принимают, и принц-то он мнимый. Петр Верховенский ради осуществления своих замыслов хочет сделать из него «Иван-царевича», именем которого будет развязана смута (см.: X, 325), но юродивая, а потому ясновидящая Марья Лебядкина обличает в нем самозванца и кричит ему «с визгом и хохотом вослед в темноту: „Гришка От-репьев а-на-фе-ма!“» (X, 219).

Из всех шекспировских героев Достоевского интересовали и волновали больше всего Гамлет, а также Отелло и Фальстаф. Мы здесь называем их вместе, потому что, независимые друг от друга у Шекспира, они были взаимосвязаны в творческом сознании Достоевского. Подобно тому как Тургенев противопоставлял образы Гамлета и Дон-Кихота как крайние и наиболее полные воплощения определенных характеров и жизненных позиций,⁵⁸ так и для Достоевского названные герои Шекспира олицетворяли три возможных отношения к хаосу жизни. В центре находился Гамлет; Отелло и Фальстаф противопоставлялись ему с двух сторон.

Как мы уже отмечали, Гамлет для Достоевского — воплощение отчаяния. Собственно его представление о Шекспире как «поэте отчаяния» начало формироваться с «Гамлета». Это вполне определенно отразилось в цитированном выше (см. с. 166) его письме к брату 1838 г., где душевные сомнения и переживания шестнадцатилетнего юноши переплетены с романтическими излияниями «мировой скорби» и отзвуками гамлетовских монологов.⁵⁹ Под зна-

⁵⁸ Сопоставление Гамлета и Дон-Кихота занимало и Достоевского. Ср. в одной из записей о Шекспире: «Гамлет. Дон-Кихот. Проклятые вопросы <...>. Не знают, что правда, что нет» (XXIV, 167).

⁵⁹ Ср., например, слова Достоевского: «Одно только состояние и дано в удел человеку: атмосфера души его состоит из слиянья неба с землею; какое же противузаконное дитя человек; закон духовной природы нарушен <...>. Мне кажется, мир принял значение отрицательное и из высокой,

ком Гамлета осмыслял Достоевский различных своих героев, подобно Тургеневу «накладывая» на них свое истолкование шекспировского образа. Среди них Ставрогин, которого мать сравнивает с датским принцем (хотя сама она представляет этот образ в романтически идеализированном виде),⁶⁰ чахоточный Ипполит в «Идиоте», терзаемый гамлетовским вопросом (см. ниже), рефлектирующий и раздваивающийся Версиков, с образом которого, по-видимому, связана черновая запись: «Гамлет-христианин» (XVI, 5), наконец, Иван Карамазов, ссылающийся в споре с Алешей на трагедию Шекспира.⁶¹ вполне возможно, что гамлетовские сомнения и отчаяние писатель находил и в Алексее Ивановиче, герое романа «Игрок», которому дал реплику принца: «Слова, слова и слова» (V, 317), и в парадоксалисте «Записок из подполья». Недаром последний, услышав пошлую тираду, что «Шекспир бессмертен», демонстративно «презрительно захохотал», «выделанно и гадко фыркнул» (V, 147): сам-то он понимает Шекспира, думалось ему, этому «усиленно сознающему» человеку, в котором рефлексия парализует действие.

Все это люди крайнего отчаяния, подавленные страшным миром, в котором они живут, мучительно сомневающиеся в смысле человеческого бытия, в праве человека посягнуть на свою жизнь, в существовании загробного мира, — словом, терзаемые всеми вопросами, которые сосредоточены в знаменитом гамлетовском монологе. Их конец ужасен. Они либо впадают в безумие (Иван Карамазов), либо накладывают на себя руки (Ставрогин), либо покушаются на самоубийство (Ипполит, Версиков). К трагическому финалу их ведет долгий мучительный путь. Гамлеты Достоевского носят со своим вопросом «быть или не быть», со страхом,

что будет там? — там,
 В том безвестной стороне, откуда
 Нет пришлецов... Трепещет воля
 И тяжко заставляет нас страдать,
 Но не бежать к тому, что так безвестно.
 Ужасное сознание робкой думы!

(Перевод Н. А. Полевого; III, 107)

Для Достоевского сама тема самоубийства связывается с Гамлетом. Уже в юношеском письме имя датского принца возникало

изящной духовности вышла сатира» (XXVIII, кн. 1, 50) — и рассуждение Гамлета в разговоре с Розенкранцем и Гильденстерном (д. II, сц. 2) о том, что земля кажется ему бесплодной скалой, небо — скоплением ядовитых паров, а венец всего живого человек — квинтэссенцией праха.

⁶⁰ «Человек гордый и рано оскорбленный, дошедший до той „насмешливости“ <...> походил еще более на Гамлета, но крайней мере по моему взгляду <...>. И если бы всегда подле Nicolas (отчасти пела уже Варвара Петровна) находился тихий, великий в смиренности своем Горацио <...> то, может быть, он давно уже был бы спасен от грустного и „внезапного демона проники“, который всю жизнь терзал его» (X, 151).

⁶¹ «А ты удивительно как умеешь оборачивать словечки, как говорит Полоний в „Гамлете“, — засмеялся Иван» (XIV, 217).

сразу же после слов: «Но видеть одну жесткую оболочку, под которой томится вселенная, зная, что одного взрыва воли достаточно разбить ее и слиться с вечностью, зная и быть как последнее из созданий... ужасно!» (XXVIII, кн. 1, 50). И в дальнейшем гамлетовские реминисценции появляются почти неизменно, как только в произведениях Достоевского заходит речь о самоубийстве.

В «Упиченных и оскорбленных» цылик князь Валковский рассказывает о «каком-то дураке», который «зафилософствовался» и провозгласил, что в жизни самое лучшее — сильная кислота. «Вы скажете, — иронически добавляет он, — это Гамлет, это грозное отчаяние, — одним словом, что-нибудь такое величавое...» (III, 365). В «Идиоте» трагические размышления Ишполита о фатальной бессмысленности жизни и праве человека уйти из нее комментируются словами Лебедева: «...если бы вы знали, какая тема в ходу. Помните у Гамлета: „Быть или не быть?“. Современная тема-с, современная!» (VIII, 305). В черновиках вопрос варьируется: «Ишполит отвлечен: „Жить или не жить?“» (IX, 277). Тот же вопрос произносится в «Бесах» богоборцем и самоубийцей «от атеизма» Кирилловым: «Вся свобода будет тогда, когда будет все равно, жить или не жить. Вот всему цель» (X, 93). (Сравнение с Гамлетом будущего самоубийцы Ставрогина уже отмечалось.) Гамлетовские слова кричит в «Подростке» Аркадий, услышав о гибели Крафта: «Великодушный человек кончает самоубийством, Крафт застрелился — из-за идеи, из-за Гекубы... Впрочем, где вам знать про Гекубу!..» (XIII, 129). Наконец, Митя Карамазов, приняв твердое решение пустить себе пулю в лоб, жалуется Перхотину: «Грустно мне, грустно, Петр Ильич. Помнишь Гамлета: „Мне так грустно, так грустно, Горацио... Ах, бедный Иорик!“. Это я, может быть, Иорик и есть. Именно теперь я Иорик, а через потом» (XIV, 367). И если в истории самоубийцы Свидригайлова из «Преступления и наказания» нет прямых ссылок на трагедию Шекспира, то рисующийся его воображению кошмарный образ загробного мира (см.: VI, 221, 235), в сущности, развивает гамлетовскую тему «страх, что будет там?».

Тема эта постоянно волновала Достоевского и связывалась в его сознании именно с шекспировским героем. Размышляя в «Дневнике писателя за 1876 год» об эпидемии самоубийств, он ужасался тому, что современный самоубийца «вовсе ничего не думает, что он решительно не в силах составить понятие, до дикости неразвит <...>. И при этом ни одного гамлетовского вопроса: „Но страх, что будет там...“. Неужели это безмыслие в русской природе?» (XXII, 5—6) — горестно спрашивал писатель. О том же в «Братьях Карамазовых» говорит прокурор Ипполит Кириллович: «Посмотрите, господа, посмотрите, как у нас застреливаются молодые люди: о, без малейших гамлетовских вопросов о том: „Что будет там?“, без признаков этих вопросов...». И далее, касаясь решения Мити застрелиться, прокурор восклицает: «...я не знаю, думал ли в ту минуту Карамазов, „что будет там“, и может ли

Карамазов по-гамлетовски думать о том, что там будет? Нет, господа присяжные, у тех Гамлеты, а у нас еще пока Карамазовы!» (XV, 124, 144—145).

Достоевский постоянно и настойчиво возвращался к гамлетовскому вопросу, потому что за размышлениями о загробной жизни скрываются сомнения в бессмертии души и, в конечном итоге, главный вопрос, которым писатель, по его собственному признанию, «мучился сознательно и бессознательно всю <...> жизнь, — существование божие» (письмо к А. П. Майкову от 25 марта (6 апреля) 1870 г.: XXIX, кн. 1, 117). Этому «главному вопросу» он предполагал посвятить неосуществленный роман «Жизнь великого грешника». И весьма показательно, что в сохранившихся черновых записях о герое, в котором должны были воплотиться мучительные сомнения автора, говорится: «Увлекается чем-нибудь ужасно, „Гамлетом“ наприм.» (IX, 129).

Гамлеты Достоевского — мученики в хаосе жизни, но одновременно и мучители. Аморальные эгоисты, лишенные идеалов, они несут с собой разложение, духовное и физическое растрепывание, разрушение и смерть. Им противостоит Отелло, чистый идеальный герой в представлении Достоевского, его любимец. В последние годы жизни писатель даже несколько раз предлагал поставить шекспировскую трагедию силами любителей и «упорно хотел играть Отелло».⁶²

Свой взгляд на венецианского мавра Достоевский предполагал изложить в «Бесах». Первоначальный план романа (в котором Степан Верховенский еще назывался Грановским) включал публичные чтения о Шекспире, и от этого замысла сохранилась запись: «... Грановский читал об „Отелло“: „О, Яго, как жаль, как жаль“. Тут уж он вспомнил про лицо Дездемоны. „Крик такой высокой, облагороженной любви (он не мог произойти без воспоминания об лице Дездемоны)...“» (XI, 142—143).

В дальнейшей работе над романом чтения были заменены праздником в пользу гувернанток. Но желание высказаться об Отелло не покидало Достоевского; он дважды упомянул мавра в «Подростке» и, наконец, развил свое суждение в «Братьях Карамазовых», буквально «придравшись к случаю», — в связи с ревнивыми выходками Мити Карамазова. «Ревность! „Отелло не ревнив, он доверчив“, — заметил Пушкин,⁶³ и уже одно это замечание свидетельствует о необычайной глубине ума нашего великого поэта. У Отелло просто разможжена душа и помутилось все мировоззрение его, потому что *погиб его идеал*. Но Отелло не станет прятаться, шпионить, подглядывать: он доверчив. Напротив, его надо было наводить, паталкивать, разжигать с чрезвычайными усилиями, чтоб он только догадался об измене. Не таков истинный ревнивец <...>. Отелло не мог бы ни за что примириться с изменой, — не

⁶² См.: Миклулич В. Встреча со знаменитостью // Женское дело. 1899. № 2. С. 14, 20.

⁶³ Ср. выше суждение Пушкина (с. 53).

простить не мог бы, а примириться, — хотя душа его незлобива и невинна, как душа младенца. Не то с настоящим ревнивцем: трудно представить себе, с чем может ужиться и примириться и что может простить иной ревнивец!» (XIV, 343—344).

При создании своей концепции шекспировского образа Достоевский опирался не только на упомянутого им Пушкина, но и на А. А. Григорьева, который в статье о «Горе от ума» как бы мимолодом обронил мысль о том, что крушение идеала — причина гибели Отелло (см. выше, с. 145). Но главное, что внес в истолкование образа сам Достоевский, это душа незлобивая, невинная, «как душа младенца». Гамлет, при всех своих страданиях, плоть от плоти окружающего страшного мира. Отелло же этому миру совершенно чужд: он не может существовать и обречен на гибель. Поэтому так трудно встретить его в жизни. Образ Отелло обычно возникает у Достоевского, чтобы подчеркнуть *противоположные* свойства его героев. Так, цитированная характеристика в «Братьях Карамазовых» противопоставляется какой-то нечистоплотной и суетливой ревности Мити.

Подобной цели служат и ссылки на мавра в «Подростке». То Аркадий рассказывает Ахмаковой: «Версиров раз говорил, что Отелло не для того убил Дездемону, а потом убил себя, что ревновал, а потому, что у него отняли его идеал!..» (XIII, 208—209). То Версиров говорит Аркадию: «...у великих художников в их поэмах бывают иногда такие *больные* сцены, которые всю жизнь потом с болью припоминаются, — например, последний монолог Отелло у Шекспира...» (XIII, 382). Такой же «больной сценой» становится и финальная катастрофа в «Подростке», для которой последняя сцена Отелло с Дездемоной служит как бы подразумеваемым фоном. У Версирова тоже «разможжена душа», потому что он лишился идеала: обожая Ахмакову, он испытывает «самое искреннее и глубочайшее неверие в ее нравственные достоинства» (XIII, 446). Между тем Ахмакова, как и Дездемона, представлена идеалом нравственного совершенства, ума, красоты. Параллельность финальных сцен очевидна: подобно тому как мавр целовал перед убийством спящую жену свою, Версиров дважды целует лежащую без чувств Ахмакову и затем пытается застрелить ее и застрелиться сам. Но Версиров не Отелло, не цельная чистая душа, а «рефлексер», переживающий раздвоение личности. Он действует импульсивно, почти теряя рассудок, и ему не удается ни убить, ни покончить с собой.

Только однажды Достоевский счел возможным не противопоставить, а уподобить своих героев венецианскому мавру. В черновиках к «Идиоту», в наброске к неосуществленной сцене в храме в день брака князя и Настасьи Филипповны он писал: «Настасья Филипповна», и в отчаянии и в надежде, обнимает его, говорит, что она недостойна <...>. Князь *просто и ясно* (Отелло) говорит ей, за что он ее полюбил, что у него не одно сострадание <...> а и любовь и чтоб она успокоилась. Князь вдруг *пьедестально* высказывается». «Тут входит Аглая, спокойно, величаво и просто грустная, говорит,

что во всем вшповата, что не стоила любви Князя, что она избалованная девушка, ребенок; что она вот за что полюбила Князя (и тут Отелло): наивная и высокая речь, где <...> Аглая, думая выставить недостаточность и ничтожность своей любви <...> напротив, *наивно и себе неведомо*, только выставляет великость, глубину и драгоценность своего чувства» (IX, 284—285).

Здесь герои, внешне весьма далекие от Отелло, уподобляются ему в одном, но существенном моменте, — в той душевной чистоте, искренности и величавом достоинстве, которые отличают знаменитую речь мавра перед сенатом:

Она меня за муки полюбила,
А я ее за состраданье к пнм.⁶⁴

И Гамлетам и Отелло противостоят у Достоевского Фальстафы. Этот образ давно уже привлекал внимание русских писателей. Еще Пушкин считал, что «нигде, может быть, многосторонний гений Шекспира не отразился с таким многообразием, как в Фальстафе, коего пороки, один с другим связанные, составляют забавную уродливую цепь, подобную древней вакхапалии». И далее русский поэт излагал свой взгляд на этого шекспировского героя, замечая попутно, что в молодости-знавал человека, «в коем природа <...> повторила <...> гениальное создание» Шекспира («Лица, созданные Шекспиром...» — XII, 160). Позднее Герцен в повести «Сорока-воровка» (1846) устами одного из собеседников утверждал, что если русскому актеру трудно воссоздавать в исторических пьесах Шекспира «величавые и мрачные, гордые и самобытные <...> лица совершенно английские», то «Фальстафа он представит скорее, потому что в Фальстафе есть черты, которые мы можем видеть во всяком доме, во всяком уездном городе...» (IV, 217—218).

Сложный и многоплановый портрет русского Фальстафа создал А. А. Григорьев в рассказе «Человек будущего» (1845), где этим именем обозначен журнальный делец сомнительной репутации. Вот так описано его появление: «Другому господину <...> было, казалось, лет под пятьдесят. Он был довольно полон и невысок ростом; его несколько лысая голова, его полное и круглое, даже несколько распухшее, лицо, нос, красный к оконечности, высказывали его натуру с первого раза: никогда, может быть, вы не вспомнили бы так ясно Шекспирова Фальстафа, как при взгляде на этого человека. Его припрыгиванья, так несообразные с летами, его претензии на светскость и изобилие — и вместе с тем летний костюм в половине зимы, — все это представилось бы вам чрезвычайно комическим. хотя при более долгом наблюдении едва ли бы смех ваш не заменился глубоким, болезненным состраданием <...> взглядевшись в него пристальнее, вы уловили бы в нем искру еще не совсем заглохшего ума и, может быть, еще человеческого страдания... И в самых пре-

⁶⁴ Несомненно, что Достоевский, подчеркивая слова: «она вот за что полюбила Князя», подразумевал эти ставшие крылатыми строки из монолога Отелло в переводе П. И. Вейнберга (1864).

тензиях его на светскость и избытие проглянуло бы вам, может быть, сознание ложности положения, хотя это сознание и приняло от бесхарактерности чудовищную форму».⁶⁵

Этот столь выразительный, хотя и «проходной», образ, может быть, привлек внимание молодого Достоевского, которого интересовали современные воплощения шекспировского героя. Но его представление было несколько иное: в жизненном хаосе, где мучаются Гамлеты, где гибнут Отелло, Фальстафы чувствуют себя как рыба в воде, ибо они-то и воплощают мерзость мира. Как гамлетовские черты отличают разных героев Достоевского, так и несколько созданных им персонажей объединяются под знаком Фальстафа. Хронологически первый из них — м-г М* в «Маленьком герое», принадлежащий к числу «житейских плутов, прирожденных Тартюфов и Фальстафов, которые до того заплутовались, что наконец и сами уверились, что так и должно тому быть, то есть чтоб жить им да плутовать» (II, 276). Уже здесь определены особенности интерпретации шекспировского образа у Достоевского. Это «особая порода растолстевшего на чужой счет человечества, которая ровно ничего не делает, которая ровно ничего не хочет делать и у которой, от вечной лени и ничегонеделания, вместо сердца кусок жира». На первом плане у этой «слизняковой породы» людей «всегда и во всем их собственная золотая особа <...> их великолепное я». Они паразиты общества, уверенные, «что у них чуть ли не весь мир на оброке» (II, 275—276). В «Униженных и оскорбленных» в этой роли выступает купчик Архипов. «... Бестия и шельма <...> Иуда и Фальстаф, все вместе <...> и отвратительно чувственная тварь, с разными вычурами» (III, 264) — так характеризует его Маслобоев. Архипов одержим страстью к растлению малолетних и пытается изнасиловать Нелли.

Возможно, к разряду Фальстафов писатель относил в романе «Идиот» прихлебателя чиновника Лебедева и опустившегося отставного генерала Иволгина. Оба они шуты из своекорыстных видов — черта важная для шекспировского сэра Джона, который, однако, в романе ни разу не называется. Зато его имя вновь возникает в «Бесах», где Ставрогин, разыгрывающий принца Гарри, так прозвал своего шута и собутыльника капитана Лебядкина (см.: X, 148, 208). Лебядкин тоже шут по расчету: «... burlesque, — говорит о нем Петр Верховенский, — над которым все смеются и который сам позволяет над собою всем смеяться, лишь бы платили деньги» (X, 149). Он фанфарон и трус; страдающее от трусости самолюбие маскирует наглостью. Но стоит только ему почувствовать себя в безопасности, и он уже готов «обидеть, как-нибудь нагадить, показать свою власть» (X, 142).

От м-г М* до Лебядкина, образующих, так сказать, «фальстафовский фон» в произведениях Достоевского, значение этих героев, их роль в развитии основной трагической коллизии постепенно увеличивается, чтобы выйти на передний план в последнем романе

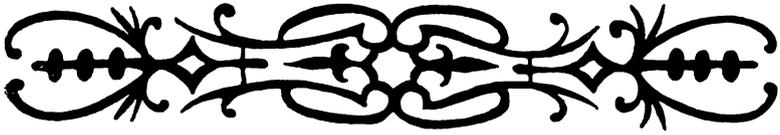
⁶⁵ Григорьев А. Воспоминания. С. 123—124.

в образе самого Федора Павловича Карамазова, который говорит о себе: «...я хоть и шут и представляюсь шутом, но я рыцарь чести <...>. Да-с, я рыцарь чести...» (XIV, 82). Сочетание шута и рыцаря — отличительная черта шекспировского Фальстафа, и писатель не мог не помнить этого, когда вкладывал в уста своего героя цитированные слова. Таким образом, «карамазовщина» как бы становится российским вариантом «фальстафовщины».

При всем своем разнообразии, Фальстафы у Достоевского, в соответствии с его концепцией образа, в равной мере отвратительны, и это коренным образом отличает их от шекспировского толстого рыцаря, остроумного, жизнерадостного, который, несмотря на свои пороки, как-никак не лишен обаяния, ибо и на него упал луч зари Возрождения.

Таковы были шекспировские герои, соотнесенные между собою в творческом сознании Достоевского. В центре, повторяем, находился Гамлет — воплощение ужаса и отчаяния этого мира. И если гамлетизм, как мы старались показать, исторически кончился на рубеже XIX и XX вв., то традиция осмысления трагизма действительности через образ шекспировского принца датского продолжала существовать в русской литературе. Но в XX в. она перешла в поэзию: мы находим ее у Александра Блока и Бориса Пастернака.





Часть третья
БУНТ ТОЛСТОГО

Глава I. ШЕСТИДЕСЯТЫЕ ГОДЫ

Шекспир и литературно-общественная борьба

Усвоение творчества Шекспира в русской литературе XIX в. не было простым, однозначным процессом. Наряду с приятием можно отметить элементы неприятия, отталкивания (которые мы покамест оставляли без внимания). Наиболее отчетливо и явственно они проявились позднее, в начале XX в., в знаменитом очерке Л. Н. Толстого «О Шекспире и о драме». Долгое время толстовское ниспровержение Шекспира считалось явлением исключительным, беспрецедентным. Конечно, оно и было исключительным и неповторимым, как сам Толстой. Но творчество великого писателя, при всей его неповторимости, связано с развитием русской литературы, является одним из важнейших ее этапов. Так и его антишекспировское выступление, при всем своем сугубо толстовском характере, вобрало в себя, придав им законченную форму, некоторые тенденции, которые исподволь накапливались в русской литературе и общественной жизни, начиная с 1860-х гг.

Известно, что поражение России в Крымской войне и смерть Николая I, повлекшие за собой крушение николаевского режима и кризис всего феодально-крепостнического государства, открыли новый период в жизни страны. «Как только Крымская война кончилась и вседохнуло новым, более свободным воздухом, все, что было в России интеллигентного, с крайних верхов и до крайних низов, начало думать, как оно еще никогда прежде не думало», — вспоминал впоследствии один из революционеров-шестидесятников Н. В. Шелгунов.¹ На первый план выдвинулись общественно-политические проблемы, вокруг которых завязывается напряженная

¹ Шелгунов Н. В., Шелгунова Л. П., Михайлов М. Л. Воспоминания: В 2 т. М., 1967. Т. 1. С. 191.

борьба. Эти общественные процессы и конфликты требуют искусства, непосредственно связанного с современностью, и творчество Шекспира теряет былую актуальность, оттесняемое иными, более жизненными вопросами; критика всех направлений уделяет ему меньшее внимание, чем прежде.

Нельзя сказать, чтобы известность драматурга от этого умалилась. Напротив, круг читателей, приобщающихся к его творчеству, стремительно расширяется в связи с неуклонным распространением культуры среди новых, демократических слоев населения. Спрос на издания шекспировских пьес непрерывно растет, и соответственно возрастает число новых переводов. Не кто иной, как Некрасов, выступает инициатором первого полного собрания пьес Шекспира в стихотворных переводах. И когда тома этого собрания (т. 1—4, 1865—1868) издавались огромным по тем временам тиражом — 5000 экземпляров, они быстро расходились, хотя критика почти не замечала их. По этому поводу рецензент «Вестника Европы» справедливо писал: «Лет тридцать тому назад издание всего Шекспира на русском языке сочтено было бы громадным литературным событием, — теперь ему едва ли дадут такие размеры <...>. Прежнее преклонение перед Шекспиром и вообще искусством было так сильно и исключительно именно потому, что это была в те времена единственная почва, на которой развивались в области литературы нравственные вопросы и идеальные стремления. С тех пор интересы искусства потеряли свою исключительную силу <...>. Самая литература больше и больше оставляла свои идеальные высоты и в так называемом реальном направлении больше вмешивалась в непосредственную действительность». При этом критик замечал, что теперь Шекспир может, однако, «найти себе — в общем счете — более понимания, чем прежде. Шекспир имел у нас пламенных энтузиастов в тридцатых и сороковых годах, но это был избранный кружок; мы не думаем, чтобы тогдашняя читающая масса вполне уразумевала эти дифирамбы».²

Потребностями читающей публики объясняется продолжающаяся в 1860-е гг. публикация работ о Шекспире иностранных писателей и ученых. Так, в журналах печатались фрагменты из книги Виктора Гюго «Шекспир», глава о Шекспире из «Истории английской литературы» Ипполита Тэна, статья Генриха Гейне «Женщины и девушки Шекспира»; вновь публиковались сочинения об английском драматурге Августа Шлегеля и Гизо. Особенной популярностью пользовался четырехтомный труд немецкого ученого Г. Г. Гервинуса «Шекспир» (1849—1850), богатый историческими сведениями о драматурге, его творчестве и эпохе. Отрывки из этой монументальной монографии появлялись в журналах, а в 1862 г. начал публиковаться полный ее перевод.³

Открыто признаваемый авторитет Шекспира оставался еще колебимым. Чернышевский отмечал в 1863 г., что утверждение

² Вестн. Европы. 1868. Т. 3, кн. 5. С. 450.

³ Гервинус. Шекспир / Пер. К. Тимофеева. СПб., 1862—1875. Т. 1—4.

«Шекспир был великий поэт» получило всеобщее распространение, и оно встречается читателю, «в какую книгу или газету на каком бы то ни было языке он ни заглядывал <...> в течение долгих и долгих лет...» (X, 359). Даже в следующем десятилетии, в 1872 г., последователь Писарева, критик и публицист П. Н. Ткачев писал: «О Шекспире как художнике никто уже не спорит: его авторитет стоит вне всяких сомнений».⁴ И тем не менее значение его для современной литературы неуклонно падает.

И это происходило не с одним Шекспиром. Тогда же, во второй половине XIX в., в России Гете «уже перестает быть актуальным фактором современной литературы. Он уходит в историческое прошлое, в пантеон великих имен, не связанных непосредственно с интересами дня».⁵ Утрату актуальности претерпевают не только иностранные писатели прошлого. В русской литературе 1860-х гг. ослабевает интерес и по отношению к Диккенсу, который еще живет, продолжает творить и остается крупнейшим писателем Англии.⁶

Причины этого явления неоднозначны. Главная, по-видимому, состоит в том, что русская литература второй половины XIX в. по своему идейно-художественному значению не только сравнялась с западноевропейскими литературами, но в определенном смысле превзошла их. В лице Тургенева, а затем Достоевского и Толстого она вышла на мировую арену и сама начала оказывать международное влияние, возрастающее с каждым годом. Ознакомление русских читателей с достижениями иностранных литератур непрерывно продолжается и даже расширяется, но уже нет необходимости в прежнем активном их освоении и переработке.

Но были и более конкретные причины того, что Шекспир утрачивал былое значение. В литературной жизни 1860-х гг., как мы отмечали, шла напряженная борьба. Все более углублялось расхождение революционно-демократического и либерально-консервативного лагерей. Революционные демократы, выступая против идеалистической эстетики, оторванной от актуальных общественных интересов, отстаивали искусство, активно вторгающееся в жизнь и способствующее решению в революционно-демократическом духе основных проблем современности. Либералы и консерваторы в своем стремлении противостоять этим тенденциям провозгласили лозунг «чистого искусства», поднимая на щит гениев прошлого, в том числе и Шекспира. Роль английского драматурга коренным образом меняется. В начале XIX в. литературные староверы пытались с помощью античных авторов и французских классиков ниспровергнуть Шекспира, который был тогда знаменем передовой литературы. Теперь же его имя нередко используется для того, чтобы дискредитировать современную реалистическую и демократическую литературу.

⁴ Ткачев П. Н. Избр. литературно-критические статьи. М.; Л., 1928. С. 44.

⁵ Жирмунский В. М. Гете в русской литературе. Л., 1981. С. 29.

⁶ См.: Кагарский И. Диккенс в России. М., 1966. С. 308—314.

Еще в начале 1850-х гг. великосветская поэтесса графиня Е. П. Ростопчина в «Оде к поэзии», нападая на молодое поколение, которое рисует жизнь «кистью с мрачной краской», патетически восклицала:

Зачем им прелесть идеала,
Блистательных примеров власть?..
Все то, что душу возвышало,
Зачем им песнь, зачем им страсть?..
Зачем Ромео, Ивентго?..
Не имут веры уж в героя!⁷

В 1858 г. Дружинин, ведущий критик либерального лагеря, призывал «поэтически живые силы» русской литературы «передавать» «на всем понятную и доступную речь слова мировых гениев», чтобы создать тем самым «противовесие реализму в искусстве, в котором мы так нуждаемся» (VII, 439, 444).

В 1840-е гг. к Шекспиру, как мы помним, апеллировали при утверждении демократического принципа, что всякий человек, независимо от своего положения в обществе, заслуживает внимания искусства. Теперь же обнаруживают, что творчество драматурга аполитично, что оно даже в его время не имело прямой связи со злобой дня. И Дружинин, иронизируя над своими противниками, над их «утилитарным» взглядом на искусство, писал: «... при королеве Елизавете в британском королевстве было много всяких общественных язв. Землевладельцы пьянствовали и буянили, в судах грабили просителей, на улицах Лондона разбойники убивали прохожих, молодые лорды занимались нечестною картежной игрой. Вместо того чтоб громить все эти пороки, Шекспир писал черт знает что такое: „Отелло“, „Ромео и Юлию“, „Гамлета“. Вместо того чтоб <...> выражать интересы и потребности англичан времен Елизаветы, этот даровитый чудак прыгал из Италии в Данию, из Венеции в древний Рим, черпал свои вдохновения не из современных ему толков, а из Плутарха, Саксона Грамматика и писателей, еще более устарелых! Дурной пример эгоиста Шекспира (должно быть, и убеждения его были шатки) сделал много зла, он увлек за собою всех великих поэтов» (VII, 484).

Но не одни лишь общественные причины играли роль. Как мы постараемся показать ниже, именно в 1860-е гг. подспудно зрело то эстетическое неприятие Шекспира, которое лишь спустя почти столетия получило полное выражение в очерке Толстого. Основная причина этого покамест только возникающего неприятия коренилась в том, что в русской литературе после «натуральной школы» утвердился реализм нового типа с конкретным осмыслением общественных противоречий, выявлением и подчеркиванием социальной обусловленности характера человека и его поведения, детальной и рационалистической разработкой психологических мотивировок

⁷ Москвитянин. 1852. Ч. 6, № 21. Отд. 1. С. 4. Отповедь Ростопчиной дал И. П. Панаев (см.: Заметки и размышления Нового поэта по поводу русской журналистики // Современник. 1852. Т. 36, № 12. Отд. 6. С. 271).

и непосредственным тщательным изображением прозаической, обыденной внешней среды. К тому же передовой русской литературе 1850—1860-х гг. был присущ своеобразный языковой аскетизм, сложившийся в борьбе с ходульной риторикой эпигонов романтизма и казенным витийством официозной печати. Всякая цветистость, повышенная образность языка воспринималась как «фраза» (что в употреблении этого времени было чуть ли не бранным словом) и решительно осуждалась.

В таких условиях и возникало ощущение неестественности, «ненатуральности» искусства Шекспира. Поведение его героев далеко не всегда можно было объяснить обстоятельствами их бытия. Обнаружилось, что они противостоят среде, но не обусловлены ею. Образность, метафоричность их языка, выражающие иной, поэтический строй мышления и метод типизации, казались несовместимыми с современными эстетическими требованиями. Даже безусловные почитатели драматурга вынуждены были признавать это. Аполлон Григорьев, например, соглашался, что Шекспир «мало натурален» с точки зрения современных критериев (правда, Григорьев в этом видел достоинство драматурга). Достоевский находил у него «много чудовищностей и безвкусия» (XXVIII, кн. 1, 311), а Тургенев — «натянутые остроты», «неестественные сравнения», «приторпые конchetti» (VIII, 185). Еще резче об этом писал Дружинин (см. ниже).

Но, повторяем, антишекспировские тенденции в 1860-е гг. только зарождаются и почти не проникают в печать.

Снижение общественного интереса к Шекспиру проявилось и в праздновании трехсотлетия со дня его рождения в Петербурге. Впрочем, тут соединились разные неблагоприятные обстоятельства. Инициатором празднования явился И. А. Гончаров, который поместил в газете «Голос» (1864, 21 февр.) заметку, напоминавшую о необходимости торжественно отметить приближающуюся годовщину. За организацию юбилея взялся Литературный фонд (добровольная организация, созданная в 1859 г. для помощи нуждающимся писателям и ученым). Была учреждена комиссия, которая наметила обширную программу литературно-драматического вечера в петербургском Большом театре 23 апреля 1864 г. Программа включала посвященные Шекспиру речи и стихи, сцены из его пьес, живые картины на шекспировские сюжеты и, наконец, музыкальные произведения русских и иностранных композиторов. Все это должно было завершиться «апофеозом Шекспира».

Однако планы эти натолкнулись на сопротивление царских властей. Министр двора В. Ф. Адлерберг в ответ на ходатайство председателя Литературного фонда Е. П. Ковалевского о предоставлении Большого театра для празднования юбилея сообщал, что Александр II счел «неуместным» «учреждать юбилейное торжество в память рождения иноземца, хотя и великого поэта, при непосредственном участии и как бы по вызову правительства. Посему Его Величество не соизволил на предоставление для означенной цели театра императорского, дозволяя, впрочем, почитателям Шек-

спира, русским подданным и проживающим здесь иностранцам, отпраздновать день его рождения между собою с соблюдением установленных на подобные случаи правил».⁸

Нерасположение властей возымело пагубное действие на празднование юбилея. Приглашение актеров было затруднено. «... Юбилей наш все чахнет и вероятно <...> сойдет на литературное чтение», — писал П. В. Анненков 5 апреля в Париж Тургеневу, которому была заказана речь о Шекспире.⁹ В итоге удалось организовать лишь довольно скромный литературно-музыкальный вечер 23 апреля ст. ст. Литературная часть состояла из речи Тургенева, прочитанной П. П. Пекарским, и статьи А. Д. Галахова «Шекспир в России», перечислявшей основные переводы и постановки пьес Шекспира, отзвуки шекспировских тем в русской литературе. А. Н. Майков прочел посвященные Шекспиру стихотворения — свое и отсутствовавшего Я. П. Полонского; В. Г. Бенедиктов читал отрывки из «Короля Джопа» в переводе незадолго до того умершего А. В. Дружинина. Ни один актер не принял участия в чтениях.

Половину вечера заняла музыкальная часть. Оркестр под управлением М. А. Балакирева исполнил увертюру Шумана к «Юлию Цезарю» и скерцо из симфонии Берлиоза «Ромео и Юлия». Впервые были публично исполнены увертюра и антракты Балакирева к «Королю Лиру». Вечер закончился маршем из музыки Мендельсона к «Сну в летнюю ночь».

Слушателей собралось немного (около 200 человек), и зал купеческого собрания, где состоялся вечер, был наполовину пуст. Сказались и недостатки организации, и малый интерес публики. Поэтому фельетонисты, описывавшие этот вечер, не без основания пронизировали над пышными фразами в речи Тургенева о популярности Шекспира в России. В «Русском слове», например, репортер так излагал свои впечатления: «Я вхожу в залу купеческого собрания и усаживаюсь рядом с каким-то господином. Зала совершенно пуста.

— Что тут такое? — спрашиваю соседа.

— Празднуют трехсотлетний юбилей Шекспира <...>.

— Что же, читать, петь, плясать, что ли, будут? — настаивал я.

— Читать.

— Кто же? <...>

— Академик Пекарский, статью Тургенева о значении Шекспира для России. Там, между прочим, говорится, что имя Шекспира пользуется в России таким уважением, как нигде на континенте.

— Оно и видно, — заметил я, окидывая глазами залу».¹⁰

⁸ Цит. по: Шекспир и русская культура. М.; Л., 1965. С. 411.

⁹ Там же. С. 411.

¹⁰ Рус. слово. 1864. № 4. Отд. 3. С. 86. В этой связи при опубликовании речи Тургенева в «С.-Петербургских ведомостях» (1864. 24 апр. (6 мая), № 89) были изменены те ее места, где говорилось о популярности драматурга в России и масштабах праздника. Например, текст Тургенева: «В том году, который мы, русские, празднуем теперь со всей подобающей торжественностью...»;

Более широкий характер приняло празднование юбилея в Москве, где оно проводилось в университете 11 апреля (т. е. 23 апреля н. ст.). В нем принимали участие профессора Н. С. Тихопрвов и П. Д. Юркевич, поэты Я. П. Полонский и Б. Н. Алмазов, переводчик Д. Е. Мин, актеры Малого театра К. Н. Полтавцев, П. М. Садовский, И. В. Самарин. Днем раньше юбилей был отмечен московским кружком любителей драматического искусства. Исполнялись сцены из «Укрощения строптивой» и «Апофеоз Шекспира» — стихотворный диалог, написанный А. П. Баженовым — театральным критиком, страстным почитателем и пропагандистом английского драматурга. Какие-то юбилейные мероприятия состоялись в Казани, Самаре, Харькове и в западных городах империи: Дерпте, Ревеле, Риге, Гельсингфорсе. И тем не менее корреспондент «Русской сцены» в обзорной статье «Юбилей Шекспира» резюмировал: «Вообще же образованная публика отнеслась к этому событию равнодушно».¹¹

Н. Г. Чернышевский и Н. А. Добролюбов

Отмеченный перелом в отношении «шестидесятников» к Шекспиру явственно обнаруживается в литературно-критическом творчестве Николая Гавриловича Чернышевского (1828—1889) и Николая Александровича Добролюбова (1836—1861), чья деятельность была целиком подчинена социально-политическим задачам: делу освобождения крестьянских масс России, революционному преобразованию общества. И под этим углом зрения они оценивали литературу, в том числе и творчество Шекспира (которому в общем уделяли сравнительно небольшое внимание). Однако такая переоценка его драматургии дала возможность акцентировать те ее аспекты, которые в какой-то мере были созвучны революционным устремлениям критиков и их единомышленников.

И Чернышевский, и Добролюбов познакомились с Шекспиром уже в юные годы. В «реестрах читанных книг», которые Добролюбов вел в 1849—1853 гг., во время пребывания в Нижегородской духовной семинарии, имя английского драматурга упоминается неоднократно.¹² В 1849 г. были прочтены пьесы «Отелло», «Цимбелин», «Гамлет», «Кориолан». В 1850 г. Добролюбов перечитывает некоторые пьесы и уже высказывает суждения о них: «„Кориолан“, как и все Шекспира, прекрасно по характерам, сюжет известный» (10—11 февраля 1850 г.); об «Отелло» в переводе В. М. Лазаревского: «Драма прекрасная по драматическим положениям, харак-

измененный текст: «В том году, который мы собрались почтить...»; текст Тургенева: «Или образ Гамлета не ближе, не понятнее нам, чем французам, — скажем более, — чем англичанам?»; измененный текст: «Или образ Гамлета не ближе, не понятнее нам, чем многим нациям, французам например» (XV, 264).

¹¹ Рус. сцена. 1864. Т. 2, № 4. Отд. 3. С. 162.

¹² Приведенные ниже выдержки из «реестров» цит. по: Рейсер С. А. Добролюбов в Нижнем Новгороде. Горький, 1961. С. 96.

терам, эффектам и завязке. Перевод хорош» (24—28 марта 1850 г.). Иной характер носит отзыв о «Сле в летнюю ночь» в переводе Н. М. Сатина, который Добролюбов прочел в январе 1852 г.: «Хорошо и хорошо, но, к несчастью, я еще не могу восхищаться творениями Шекспира. Перевод очень хорош». Эта запись позволяет полагать, что предыдущие отзывы были в известной мере данью традиции (напомним, что в 1850 г. Добролюбову было всего 14 лет), но уже вскоре юноша отдаляется от безоговорочного преклонения перед Шекспиром. Это сближает его с Чернышевским.

В дневниковых записях Чернышевского о Шекспире с самого начала проявляется стремление молодого человека, готовящегося стать революционером, определить собственную точку зрения. «... Я не уверен, что я сам, а не предрассудок заставляет меня считать великими многих из тех, кто считается великими, напр. Шекспира или т. п.» (28 сентября 1848 г.; I, 135). Чтение Шекспира оставляет его равнодушным; по поводу «Венецианского купца» он замечает: «... вижу, что есть большая сила таланта и что действительно говорит так, что видно, что человек, заставляющий говорить, весьма умен, но особенного ничего» (8 сентября 1848 г.; I, 111). То же об «Укрощении строптивой»: «... ничего особенного, ровно ничего, но ум виден» (17 февраля 1849 г.; I, 241). Шекспир эстетически чужд молодому Чернышевскому. Даже читая «Макбета», он уже после нескольких страниц заключает: «... особенного ничего нет, не могу понимать красот» (14 октября 1849 г.; I, 327). А в январе 1850 г. он отмечал в дневнике, что ставит «Лермонтова выше Пушкина, а Гоголя выше всего на свете, со включением в это все и Шекспира и кого угодно» (I, 353). Симпатии молодого Чернышевского на стороне тех литературных явлений, в которых более обнаженно, непосредственно дан «приговор мысли», оценка действительности и которые поэтому могут быть использованы как средство изменения ее. Такой подход к литературе был присущ Чернышевскому в течение всей его жизни. Позднее, отмечая объективность шекспировского искусства, он указывал, что она сочетается с эмоциональным богатством и многообразием: «... на все чувства приветно откликается поэзия Шекспира, но не подчиняется она ни одному из них <...> ни грусть, ни веселье, ни страсть не сделают ее своею рабою, с величественным гомерическим самообладанием властвует она равно над своим восторгом и над своим страданием» («Лессинг, его время...», 1856 — IV, 96). И тем не менее подобный объективизм самому Чернышевскому был глубоко чужд. «... Для меня, человека сильных и твердых убеждений, — подчеркивал он в предисловии к «Повести в повести» (1863), — труднее всего написать так, как писал Шекспир: он изображает людей и жизнь, не высказывая, как он сам думает о вопросах, которые решаются его действующими лицами в таком смысле, как угодно кому из них <...>. Понятно, я говорю о манере, а не о силе таланта» (XII, 683).

В знаменитой своей программной диссертации «Эстетические отношения искусства к действительности» (1855) и в примыкаю-

щем к ней цикле философско-эстетических работ 1853—1855 гг. («Критический взгляд на современные эстетические понятия», «Возвышенное и комическое» и др.) в числе материалов, иллюстрирующих основные теоретические положения, Чернышевский широко использовал драмы Шекспира. В сложившемся к этому времени его воззрении на драматурга обнаруживается определенное влияние Лессинга, которым Чернышевский много занимался в то время. Чернышевский в своих работах прибегал к шекспировским образам для иллюстрации тех или иных положений не только потому, что, направляя удар против адептов идеалистической эстетики, хотел полемически использовать бесспорные для них имена, но и потому, что творчество драматурга, считал он, воплощает «справду жизни» и в этом состоит его непреходящее значение.¹³ Иллюстрируя в своей диссертации тезис о возвышенном как элементе действительности, «фактической реальности», Чернышевский рядом с явлениями природы ставит людей цельных, людей больших страстей — героев Шекспира, «возвышенные личности» Цезаря, Отелло, Дездемоны, Офелии, — ибо они действуют и чувствуют «гораздо сильнее дюжинных людей» (II, 20).

Пафос диссертации Чернышевского состоял не столько в разрушении идеалистической эстетики, сколько в борьбе против идеалистической философии вообще и связанной с нею системы политических и социальных взглядов, в утверждении революционного гуманизма. Отсюда то особое внимание, которое он уделял проблеме трагического, ибо остро ощущал ее прямой общественный смысл. Отсюда и его полемика с гегельянской «философской критикой», с ее учением о «трагической вине». Последователи Гегеля (Г. Ульрици, Г. Т. Ретшер, Ф. Т. Фишер) стремились извлечь из шекспировских пьес некое моральное назидание и показать, согласно своей философской концепции, будто драматург утверждает неизбежность нравственной гармонии в мире, будто гибель его героев есть следствие их вины, возмездие за нарушение этой гармонии и в их смерти проявляется поэтическая справедливость.

Чернышевский в своей диссертации резко выступил против такого понимания трагического, связанного с идеей судьбы-Немезиды, против утверждения, что «в погибели своей бывает всегда виноват сам человек» (II, 29). Он решительно отвергает гегельянскую трактовку драм Шекспира, противоречащую высокому гуманизму этого писателя. «... Неужели Дездемона была в самом деле причиною своей погибели? <...> Неужели Ромео и Джульетта сами были причиною своей погибели? — настойчиво спрашивает он и отвечает: — Конечно, если мы захотим непременно в каждом погибающем видеть преступника, то можем обвинять всех: Дездемона виновата тем, что была невинна душою и, следовательно, не могла предви-

¹³ Это мнение Чернышевский вложил впоследствии в уста Лопухова, который, развивая перед Верой Павловной теорию разумного эгоизма («Что делать?», гл. 2, VIII), говорит: «Почему Шекспир величайший поэт? Потому, что в нем больше правды жизни, меньше обольщения, чем у других поэтов» (XI, 66).

деть клеветы; Ромео и Джульетта виноваты тем, что любят друг друга. Мысль видеть в каждом погибающем виноватого — мысль натянутая и жестокая» (II, 29).¹⁴ Трагическое, по мнению Чернышевского, — это ужасное, несправедливое в жизни, то, с чем мириться нельзя.

Против «философской критики» направлено и замечание Чернышевского о привычке выискивать «„необходимость в ходе событий“ и там, где ее вовсе нет, например в большей части трагедий Шекспира» (II, 31). Однако в пору написания диссертации он еще трактовал трагическое односторонне, как ужасное и случайное и не сумел осмыслить социально-историческую обусловленность «страдания и гибели» шекспировских героев. Только в 1857 г., полемизируя с одним из апологетов «искусства для искусства» С. С. Дудышкиным, выдвинувшим теорию «примирения идеала с обстановкою», он указал на подлинно трагический конфликт, лежащий в основе драм Шекспира, — конфликт между героями, воплощающим высокий идеал человека, и враждебной им действительностью. «Почему ж идеал необходимо должен представляться примиренным с действительностью? — писал он. — Этого примирения в таком смысле, как понимается оно обыкновенно людьми, требующими его, нет даже у Шекспира, не только величайшего, но и спокойнейшего из всех поэтов. Ни один из его идеалов не умеет устроить свои дела так, чтобы жить в довольстве и благополучии. Гамлет и Офелия, Ромео и Джульетта, Отелло и Дездемона — все они паделали много хлопот и горя и себе, и другим, ни одного из них Шекспир не мог поставить „в гармонию с обстановкою“» (IV, 697).

Оценивая по достоинству масштабы и историческое значение шекспировского творчества, Чернышевский тем не менее ощущал дистанцию, отделявшую его от современности. В противовес апологетическому отношению к наследию прошлого он ставил вопрос об его эстетической переоценке. Необходимость этого диктовалась насущными задачами утверждения литературы, отражающей актуальные общественные проблемы своего времени. Поэтому еще в 1854 г. Чернышевский призывал своих читателей относиться к драматургу «без ложного подобострастия»; он считал, что, в отличие от прошлых эпох, теперь уже нет необходимости «отдавать Шекспиру бесконтрольную власть над нашими эстетическими убеждениями и, кстати и некстати, приводить в пример всего прекрасного его трагедии, находя в них все прекрасным» («О поэзии. Сочинение Аристотеля» — II, 283). А в диссертации он утверждал,

¹⁴ Косвенно полемизировал с Г. Ульрици Добролюбов в рецензии на диссертацию О. Миллера «О нравственной стихии в поэзии на основании исторических данных» (СПб., 1858). Миллер, повторяя Ульрици, утверждал, что в поэзии Шекспира нашло свое выражение христианское мирозерцание — полнейший идеал нравственного совершенства (с. 288—289). Добролюбов дал уничтожающую оценку подходу Миллера к литературным явлениям, в частности к Шекспиру, и указал на общественный вред, который тот приносит «смадом гнилых своих теорий» (I, 440).

что многое у Шекспира уже устарело и «понимается и ценится только тогда, когда мы перенесемся в прошедшее с его понятиями о вещах!» (II, 51), что в его творчестве отразился «вкус эпохи», «мода» и это делает «половину каждой драмы Шекспира негодною для эстетического наслаждения в наше время» (II, 50). «Шекспир риторичен и напыщен, художественное построение драм его было бы вполне хорошо, *если б их несколько переделать*», — не боялся заявить Чернышевский (II, 51).

В 1855 г. начался в печати спор революционных демократов и литераторов либерально-консервативного лагеря о путях развития литературы, о смысле художественного творчества, — спор, имевший общественно-политический характер, но в силу внешних обстоятельств принявший форму спора о литературных традициях. Наиболее полно и четко Чернышевский изложил свою позицию в «Очерках гоголевского периода русской литературы» (1855 — 1856), направленных против сторонников «искусства для искусства». И здесь он окончательно сформулировал свой взгляд на Шекспира. Отстаивая традиции Белинского и Гоголя, он объявил основным достоинством «критики гоголевского периода» (т. е. Белинского) то, что ею руководила «любовь к благу родины» и «каждый факт искусства ценила она по мере того, какое значение он имеет для русской жизни» (III, 138). Точно так же, считал Чернышевский, достоинство каждого русского писателя и вообще деятеля «измеряется его заслугами родине», «силою его патриотизма» (III, 137). Необходимость такого подхода останется до тех пор, «пока мы не станем по своему образованию наравне с наиболее успевающими нациями», — указывал он (III, 138). Иное положение было, по его мнению, в Западной Европе. Имена крупнейших европейских писателей, в том числе и «величайшего из них — Шекспира», напоминали ему только «о художественных заслугах перед искусством, а не особенных, преимущественных стремлениях действовать во благо родины». «Неизмеримо велики его заслуги для развития *чистого искусства*, — писал Чернышевский об английском драматурге, — по своему художественному совершенству и психологическому глубокомыслию его произведения имели огромное и благотворное действие на судьбу искусства и, чрез то, косвенным образом, вообще на развитие человечества — и в Англии, конечно, как в Германии, Франции, России. Но что хотел он сделать специально для современной ему Англии? В каком отношении был он к вопросам ее тогдашней исторической жизни? Он, как поэт, не думал об этом: *он служил искусству, а не родине*, не патриотические стремления, а только художественно-психологические вопросы были двинуты вперед Макбетом и Лиром, Ромео и Отелло» (III, 136—137; курсив мой. — Ю. Л.).

В таком отнесении Шекспира к поэтам «чистого искусства», в чем Чернышевский сходилась со своими идейными противниками (принципиальная разница состояла в *противоположной оценке явления*), проявился характерный для «шестидесятых годов» подход к литературе. Острота идейных конфликтов, напряженность и стре-

мительное изменение политической ситуации в стране, вовлечение литературы и искусства в общественную борьбу привели к тому, что социально значимым считалось только то искусство, которое непосредственно отражало противоречия современности и активно вторгалось в жизнь, не оставляя сомнений относительно позиции автора. И многим литераторам 1860-х гг. казалось, что объективное искусство Шекспира, свободное от прямой тенденциозности и злободневности, вообще лишено общественного пафоса (вспомним слова Дружинина о «прыжках» этого «чудака» в иные страны и времена). И Чернышевский за «вневременными», «общечеловеческими» характерами Шекспира не сумел увидеть второй план — исторические и национальные условия, их породившие и определившие их судьбы. Ему было чуждо это искусство грандиозных поэтических обобщений, не допускающее узколокальной точности, и в шекспировских трагедиях он не обнаруживал Англии кризисной эпохи, когда одна историческая формация сменяла другую.

Односторонность оценки Чернышевского была отчасти преодолена Добролюбовым, который в статье «Луч света в темном царстве» (1860), останавливаясь на критерии значения писателя, характеризовал Шекспира и его творчество, показывая, что значили исторически «художественно-психологические вопросы», которые решал драматург.

Считая, что «литература представляет собой силу служебную, которой значение состоит в пропаганде, а достоинство определяется тем, что и как она пропагандирует», Добролюбов, однако, выделял немногих гениальных писателей, умевших «схватывать в жизни и изображать в действии» «истины, которые философы только предугадывали в теории». Эти гении являлись «полнейшими представителями высшей степени человеческого сознания в известную эпоху, и, с этой высоты обзорева жизнь людей и природы и рисуя ее перед нами, они возвышались над служебной ролью литературы и становились в ряд исторических деятелей, способствовавших человечеству в яснейшем сознании его живых сил и естественных наклонностей. Таков был Шекспир» (II, 325; курсив мой. — Ю. Л.). В шекспировском творчестве Добролюбов видел утверждение идеала цельной человеческой личности. Недаром он назвал пьесы драматурга «открытиями в области человеческого сердца» и утверждал, что «его литературная деятельность подвинула общее сознание людей на несколько ступеней, на которые до него никто не поднимался и которые только были издали указываемы некоторыми философами». В этом видел критик «всемирное значение» Шекспира (II, 325).

Рассматривая шекспировские произведения, Добролюбов в известной мере интерпретировал их в категориях современной ему реалистической литературы. Это особенно ясно раскрывается при трактовке образа короля Лира в статье «Темное царство» (1859). Лир представляется критику «жертвой уродливого развития», это «действительно сильная натура», но окружающая обстановка «развивает ее односторонним образом»: «... поступок его, полный гор-

дого сознания, что он *сам, сам по себе* велик, а не по власти, которую держит в своих руках <...> служит к наказанию его надменного деспотизма». Но вот «из своего варварски бессмысленного положения» он переходит в «простое звание обыкновенного человека» и испытывает «все горести, соединенные с человеческою жизнью. Тут-то <...> и раскрываются все лучшие стороны его души; тут-то мы видим, что он доступен и великодушию, и нежности, и состраданию о несчастных, и самой гуманной справедливости. Сила его характера выражается не только в проклятиях дочерям, но и в сознании своей вины пред Корделиею, и в сожалении о своем крутом нраве, и в раскаянии, что он так мало думал о несчастных бедняках, так мало любил истинную честность». И если сначала, пишет Добролюбов, мы «чувствуем ненависть к этому беспутному деспоту», то в итоге «исполняем негодованием и жгучею злобой уже не к нему, а за него и за целый мир — к тому дикому, нечеловеческому положению, которое может доводить до такого беспутства даже людей, подобных Лиру» (II, 70—71). «Нечеловеческое положение», т. е. противоестественное общественное устройство, губит лучшие свойства человека и тем самым разоблачает свою антигуманистическую сущность. Так социальное прочтение Шекспира сочетается у Добролюбова с привнесением в анализ принципов современной литературы, в частности принципа обусловленности человека формирующей его общественной средой.

Добролюбова, как и Чернышевского, привлекал шекспировский гуманизм. Недаром оба критика выделили одну и ту же фразу Гамлета, подчеркнув ее историческое значение. «...Шекспир высочайшею в мире похвалою могущественнейшему и лучшему из людей признал слова: „человек был он“, — отметил Чернышевский в 1857 г. (IV, 770). Годом позже Добролюбов в статье «О степени участия народности в русской литературе» (1858) написал: «Еще в невежественной Европе XVI века раздались знаменательные слова: „Человек был он“, и в них выразилось сознание гения о достоинстве человека» (I, 213). Впоследствии в статье «Забитые люди» (1861) Добролюбов причислил Шекспира к «истинным художникам», читая произведения которых «мы до того подчиняемся творческой силе гения, что находим в себе силы даже из-под всей грязи и пошлости, обсыпавшей нас, просунуть голову на свет и свежий воздух и сознать, что действительно — создание поэта верно человеческой природе, что так должно быть, что иначе и быть не может» (II, 374).

Взгляд Чернышевского на современное значение Шекспира сформировался в соответствии с общим его воззрением на творчество драматурга и изложен в его исследовании о Лессинге. Чернышевский отмечал здесь, что «в области поэзии» Шекспир представляется многим «непогрешительным авторитетом», ибо «превосходство» его над другими поэтами «слишком велико». И в то же время, констатировал он, «почти никто из поэтов не следует урокам, какие дает поэзия Шекспира» (IV, 98). Такое положение критик считал закономерным, поскольку прямое подражание Шекс-

пиру в новую эпоху, когда перед литературой стоят совершенно иные задачи, было бы неуместным. «... Понимать Шекспира — значит чувствовать в себе непреодолимый позыв к самостоятельному творчеству, — быть чуждым всякой мысли о подражании кому бы то ни было, хотя бы и самому Шекспиру» (IV, 126). Особый характер этого влияния связан, по мнению Чернышевского, с пафосом творчества Шекспира — пронизывающей его поэзию страстью познания окружающей действительности. Шекспира Чернышевский относил к тем немногим гениальным людям, которые «так полно воплощали в себе эту пытливость, не успокаивающуюся ни в чем, эту деятельность, вечно стремящуюся к достижению новых результатов, полнейших всего прежнего»; эти люди обуреваемы «жаждою идти все дальше и дальше, вперед и вперед, — чтобы добытые ими результаты каждому уму служили только опорой, только возбуждением к дальнейшему самостоятельному исследованию» (IV, 125).

Таково было итоговое суждение Чернышевского по вопросу «Шекспир и современность», весьма далекое, как мы видим, от огульного отрицания, которое приписывали критику-революционеру его противники.

А. В. Дружинин

Наиболее деятельным из этих противников, стремившихся опровергнуть взгляды революционных демократов на все вопросы политики, общественной жизни и эстетики, в том числе и на Шекспира, был ведущий критик либерально-консервативного лагеря Александр Васильевич Дружинин (1824—1864). В его многообразном литературном творчестве — а он выступал как прозаик, критик и публицист, историк литературы и переводчик — пропаганда и популяризация английской литературы занимали видное место. Историко-литературные этюды Дружинина о Сэмюэле Джонсоне, Шеридане, Краббе, Вальтере Скотте и Теккерее, серия статей «Галерея замечательнейших романов», включавшая произведения Ричардсона, Голдсмита, Анны Радклиф, Шарлотты Бронте и Теккерея, многочисленные критические статьи и обзоры, посвященные современной английской литературе, имели целью знакомить с духовной жизнью Англии широкие круги русских читателей. К этим литературным трудам примыкали и переводы пьес Шекспира (которые рассматриваются ниже, в части IV).

«... Изучение британской словесности, особенно старой, — писал Дружинин, — освежает душу и наполняет голову бездной новых мыслей и незнакомой поэзии» (VI, 349). Его не случайно влекло к английской культуре, более консервативной, чем другие национальные культуры XIX в. Недаром И. С. Тургенев в некрологе Дружинина отмечал, что именно в Англии, «где бы он, вероятно, занял место в рядах ториев, он находил вполне развитыми и исторически оправданными те начала, которые жили в нем самом» (XV, 46; курсив мой. — Ю. Л.).

Консервативные социальные воззрения Дружинина окончательно сформировались к середине 1850-х гг. в связи с развернувшейся полемикой либералов с революционными демократами. Тогда он и создал свою эстетскую «артистическую» теорию «независимого и свободного творчества», противостоящего «дидактизму», как он называл общественную направленность искусства. Шекспир занимал важное место в его теоретических построениях. Дружинин и раньше упоминал драматурга в фельетонах и литературных статьях, которые помещал в «Современнике» и «Библиотеке для чтения» с 1848 по 1854 г. Однако эти упоминания носили, как правило, попутный характер. Определения, даваемые Дружининым Шекспиру, — «великий», «необъятно великий», «бессмертный», «гений разнообразнейший» — весьма банальны и традиционны, равно как и отнесение драматурга к числу художников, которые «из самой жизни, из многогосложности, неразлучной с природою человека, извлекали создания, полные величия и естественности».¹⁵ Когда Дружинин писал это, он, как сам признавался, был еще «холоден к автору „Отелло“» и «прикрывал свое равнодушие непомерно похвальными фразами» (VI, 347). Однако уже тогда, при разборе перевода «Ричарда III», сделанного Г. П. Данилевским (1850), он указал на «один элемент, в особенности противный русскому человеку нашего времени», — «нестественно цветистый слог Шекспира, его громогласные метафоры, напыщенные выражения» (VI, 347). Трудность восприятия его произведений, писал Дружинин, усугубляется еще и тем, что творчество Шекспира отделено от современности «целым морем годов, исторических событий, особенностей и предрассудков» (VI, 349). Эти положения (в которых нетрудно заметить известное сходство с взглядами Чернышевского на стиль Шекспира, на историческую дистанцию, отделяющую его от современности) были для Дружинина весьма существенны, ибо на них он основал впоследствии теорию и практику перевода Шекспира.

Однако за углубленное изучение Шекспира он припаялся только в 1854 г. И тут он с удивлением и даже с огорчением обнаружил, что «вдохновеннейший поэт вселенной» ему попросту не нравится, претит его вкусу. 13 августа, прочтя в оригинале «Виндзорских кумушек», он отмечал в дневнике: «Из всех великих — Шекспир мне не дается, в том надо признаться с сокрушенным сердцем. О том, как мне претят его метафоры, я говорил где-то в печати <...> Шекспира я знаю уж как давно и чту его скорее головой, чем сердцем <...>. Аристофан, в жалком французском переводе, повергал меня в пароксизмы хохота, а лучшая из Шекспировых комедий едва заставила меня раза три-четыре улыбнуться при ее чтении. Из всего этого следует, что моя способность понимать поэзию не ладит с поэзией Шекспира <...>. Поработаем еще над собою и в случае неудачи отойдем от труда по крайней мере с сознанием того, что нами было немало сделано для его понимания» (Дн, 314—315).

¹⁵ Джемз Фенимор Купер // Современник. 1848. Т. 10, № 7. Отд. 3. С. 16.

И дальше по дневнику Дружинина мы шаг за шагом можем проследить эту его упорную «работу над собой». 17 августа он восхищается образом Хотспера («Генрих IV») и речью Ричмонда перед битвой («Ричард III»), и ему кажется, что он «наконец одолеет Шекспира» (Дн, 315). 28 августа он пишет: «Еще несколько недель изучения, и передо мной откроется храм поэзии, сделается мне доступен поэт, донныне недоступный. Уже головой я понимаю Шекспира <...>. Громадность, необъятность таланта ясны мне, хотя и давят меня, — но многое меня не шевелит еще» (в частности, он отмечает, что начало «Двенадцатой ночи» ему «совсем <...> не по вкусу»). Он принимается подчеркивать и выписывать лучшие места. «И тут-то оказывается величие Шекспира! Пишешь, пишешь и утомляешься, — все пово, все глубоко изящно и глубоко мудро!» (Дн, 317). Но вот он читает в сентябре «Много шуму из ничего» и опять разочаровывается: «Беатриче и Бенедикта, столь превозносимых <...> способен создать ловкий писатель вроде Скриба» (Дн, 319), — пишет он.

Спустя год Дружинин вновь идет на приступ Шекспира, и сразу же разочарование. 8 августа 1855 г. он записывает: «Пробовал раскрыть Шекспира, начал „Антония и Клеопатру“, отложил с зевотою. Почему мне всегда так трудно подступать к Шекспиру? <...> Не будет, кажется, Шекспир моей настольною книгою» (Дн, 345). Он опять принимается за выписки. Но комедия «Все хорошо, что хорошо кончается» ему «не пришлась по вкусу <...>. Клоун просто нестерпим, а Парольс есть слабая копия Фальстафа, бледная, хилая копия», и он «прочитывал по страницам, не подчеркивая ни одного выражения, ни одной мысли» (Дн, 348). И «Зимней сказкой» он тоже «остался недоволен. Тут уже нет ничего живого и поэтического...» (Дн, 349). И только «Ричард III» вызывает в нем долгожданный восторг. «... Вот это так драма, — записывает он 2 сентября. — На последних актах я, лежа на диване, кричал от восторга, перечитывал громко многие сцены и упивался шекспировской поэзиею» (Дн, 349). Восхищает его и «Король Джон». И, хотя «Генрихом VIII» он «не остался вполне доволен» (Дн, 351), но уже овладел Шекспиром. Тем не менее, несмотря на все свои усилия, в итоге он признавал лишь ограниченное число шекспировских произведений, так и не смог привить себе вкуса к комедиям, а относительно «Гамлета», например, считал, что там «напыщенность <...> бьет в глаза» (Дн, 350).

Таким образом, Дружинин, подобно Чернышевскому и Толстому, испытывал, так сказать, инстинктивное отталкивание от шекспировской поэтики. Но их публично выражаемое отношение к драматургу было совершенно различным, поскольку здесь вступали в силу социальные и политические мотивы. Революционер Чернышевский и непримиримый протестант Толстой бесстрашно порывали с общепринятым мнением, пересматривали его, не принимая ничего на веру, стремились самостоятельно дойти до самой сути и открыто отстаивали свои взгляды. Консерватор Дружинин, напротив, благоговейно отступал перед традицией. По его дневнику мы видим, как

он упорно *приучал* себя к Шекспиру, буквально *внушал себе* восхищение перед ним. И он так и не посмел заявить вслух о своих сомнениях, а лишь написал позднее в предисловии к переводу «Короля Лира»: «Мы сами не с первого раза поняли Шекспира во всем его поражающем величии» (III, 7), т. е. смиренно объяснял неприятные собственной ограниченностью.

Более того, во второй половине 1850-х гг. в своих публичных декларациях Дружинин, словно забыв о былых сомнениях, усваивает благоговейно-панегирический тон по отношению к драматургу. Шекспир становится знаменем в его борьбе за «чистое искусство», свободное от политических интересов и национальных задач своего времени.

В статье «А. С. Пушкин и последнее издание его сочинений» (1855), своеобразной декларации принципов «чистого искусства», Дружинин противопоставлял Пушкина как «пезлобного, любящего, великого поэта» (VII, 61), чье творчество, по утверждению критика, раскрывает «сторону спокойную, радостную и родственную душе нашей», сатирическому «излишне реальному» гоголевскому направлению, где будто бы «поэзии нет» (VII, 58—59). Уже в этой статье Шекспир (наряду с Данте, Мильтоном и Гете) выступает как некий идеал, высший образец поэта, который неподвластен границам своей страны и времени. С ним соотносится Пушкин последнего периода его творчества: «... В Александре Сергеече готовился миру поэт высочайшего разбора, родной брат <...> может быть, Шекспиру» (VII, 72). Шекспировское величие Дружинин находил в «Медном всаднике» и «Русалке». В последнем произведении, где «молодая мельничиха гибнет смертью Офелии и отец ее произносит речи, исполненные шекспировской силы», русский поэт «весь отдается *романтизму*» (VII, 76). А романтизм, согласно эстетской концепции Дружинина, — это «вся вдохновенная, поэтическая сторона жизни, с ее нежностью и обаятельной прелестью», и поэт имеет право открывать в своих героях «высокопоэтические стремления», не стесняемый исторической действительностью, ибо «поэзия жизни во всех веках одна и та же, только надо быть истинным поэтом и иметь великую силу на понимание природы человеческой» (VII, 76—77). Таким «истинным поэтом» был Шекспир, и Пушкину только «смерть не дала сделаться русским Шекспиром» (VII, 78).

Обращение к Шекспиру в полемических целях особенно отчетливо проявилось в другой статье Дружинина — «Критика гоголевского периода русской литературы и наши к ней отношения» (1856), направленной против «Очерков гоголевского периода русской литературы» Чернышевского. Здесь Дружинин указывал на две «противодействующие теории» в литературе: «дидактическую», последователи которой приносят «свой поэтический талант в жертву интересам так называемой *современности*» (VII, 217), и «артистическую», проповедующую, «что искусство служит и должно служить само себе целью» (VII, 214). Защищая «артистическую» теорию, Дружинин опирается на знакомую триаду, выдвинутую еще

молодым Белинским, — Гомер, Шекспир, Гете. Но в эстетике Белинского 1830-х гг. эти писатели воплощали «объективное» и «непосредственное» творчество, которое связывалось с требованием полноты жизненного содержания. Эстетизм и эпикуреизм Дружинина в подходе к искусству, наоборот, ограничивали это содержание и лишали искусство познавательной ценности. «Великий» поэт, «удаленный от всяких дидактических помыслов», «олимпиец в отношении поэзии», а в отношении жизни — «человек минуты, философ настоящего, мирный и веселый зритель всего, что вокруг него творилось» (VII, 218), — так характеризует Дружинин Шекспира.

В «Заметках Петербургского туриста» (1855) Дружинин декларативно противопоставлял английского драматурга современной действительности. В одной из глав рассказывается, как некий «положительный человек» (типа Адуева-старшего в «Обыкновенной истории» Гончарова) бранит своего брата за то, что тот, увлекшись Шекспиром, пренебрег выгодными светскими знакомствами. И тогда Петербургский турист (выразитель точки зрения Дружинина) целует юношу и говорит ему: «Я тебя оправдываю вполне <...> ты провел месяц своей жизни в компании лиц, перед которыми прах все Антоны Борисычи и богачи Лимончиковы. Перед тобой прошел пленительный образ Корделии, ты присутствовал при ссоре Кассия с Брутом; ты рыдал, глядя, как мать Кориолана кидается на колени перед непреклонным сыном; ты цел серенаду под мраморным балконом Джульетты; ты пировал в таверне с сэром Джоном Фальстафом, величайшим искусником в деле чернокнижия! Тебе скажут, что ты рыдал и хохотал над фантазиями, — не верь подобной речи: такая фантазия выше действительности <...>. Антон Борисыч есть фантазия, а Пук и Титания — действительность. И, наконец, *резюмируя* весь спор, можно сказать одно только: „ты был счастлив около тридцати дней сряду — пусть твои обвинители найдут в своей жизни за последний год <...> тридцать счастливых дней сряду!“» (VIII, 191). Последний довод в глазах гедониста Дружинина целиком оправдывает юношу.

Однако в статье «Критика гоголевского периода...» он признал, что произведения великих поэтов, «пропетые в минуту вдохновения, набросанные для одного наслаждения, без всякой поучительной цели», становятся, помимо воли их создателей, «зерном общего поучения» (VII, 217). И в понимании этого «поучения» явно обнаруживается связь сторонников «чистого искусства» с злободневными политическими интересами. «Кориолан» — «драма, сочиненная беззаботным Виллиамом в несколько дней», объявляется «пророчеством», «целым курсом политической мудрости»; здесь «каждое слово, каждый характер» как будто «паваяны недавними европейскими событиями, которых величавым свидетелем <...> была наша великая Россия!» (т. е. революционными событиями 1848 г., в которых русский царизм сыграл роль «европейского жандарма»). «Разве геройское упрямство Кориолана, его ненависть к безумной черни <...> не разъяснит вам многих вопросов, о которых было

столько писано и сколько еще будет писано? Разве слепое безумство черни <...> не поразит вас собою?» — риторически восклицает критик (VII, 219). Эта возможность антидемократической интерпретации трагедии побудила Дружинина вскоре взяться за ее перевод. И, передавая на русский язык гневные диатрибы римского патриция против пародовластия, он вкладывал в них всю ненависть консерватора к растущей молодой демократии:

Эта власть,
Распавшаяся надвое, — заставит
Забить про благо родины и Рим
Сведет к ничтожеству. Там, где
< >
род, и сан, и мудрость
Бессильны пред крикливым большинством,
Там нет дорог разумному правленью,
Там нет порядка! Потому теперь
Я заклинаю всех, кто дорожит
Законами родной земли,
< >
Решайтесь на опасное лечение,
Не бойтесь потрясти больное тело,
И без того в нем смерть! Решитесь разом,
Многоголосый вырвите язык,
Чтоб он не смел питаться сладким ядом!

(III, 244)

Нетрудно понять, какой смысл в условиях предреформенной политической борьбы получали эти обличения «крикливого большинства» и призывы вырвать «многоголосый язык». Дружинин здесь даже дополнял Шекспира; грозное предсказание в первых строках приведенного монолога отсутствует в подлиннике, и такое добавление не единственное в переводе. Показательно, что либералы, друзья и единомышленники Дружинина поняли общественный смысл его обращения к этой трагедии. В. П. Боткин, значительно эволюционировавший вправо после смерти Белицкого, писал Дружинину 9 октября 1856 г.: «Спасибо Вам за выбор „Кориолана“: есть *высочайшая современность* в этой пьесе».¹⁶

Консервативный характер посыл и истолкование «Короля Лира» во вступительном этюде Дружинина к своему переводу трагедии (1856). В какой-то мере, характеризуя шекспировских героев, Дружинин транспонировал их согласно современным эстетическим критериям. Поведение Лира, послужившее завязкой трагедии, он объяснял тем, что король, полный «по природе своей» «любви, правосудия, мудрости», «испорчен общим поклонением»; его добрые качества затемняются «вследствие постоянных удач и всеобщего раболепства» (III, 15). Тем самым, подобно Добролюбову, Дружинин привносил отсутствующее у Шекспира представление о социальной среде, определяющей характер героя и его поведение. Однако нравственные выводы, которые он делал из трагедии, были

¹⁶ Письма к А. В. Дружинину (1850—1863). М., 1948. С. 50 (курсив мой. — Ю Л).

противоположны добролюбовским; на смену эстетике приходила политика. У Добролюбова, как мы помним, трагедия вызывала ненависть к «печеловеческому» общественному устройству. Дружинин же рассматривал ее «как великий урок, данный мудрым промыслом человеку, сильнейшему между всеми смертными» (III, 15). Он так и утверждал, что через свои страдания Лир приходит к конечному просветлению и что в финале «всякий человек, способный слушаться голоса поэтической мудрости, *преисполняется возвышенным пониманием святости человеческого страдания, законности самых тяжелых житейских испытаний*» (III, 16). Во всей трагедии критик находил «смысл высокохристианский», проповедь терпения, доверия к карающей силе и «смирение перед неисповедимой волей промысла» (III, 49). Так рационалист Дружинин превращался в мистика, эпикуреца и гедониста — в проповедника стоицизма, когда это требовалось для утверждения незыблемости существующего порядка.

«Сапоги выше Шекспира»

В середине 1860-х гг. демократическое движение в России переживало тяжелый кризис. Оно было подавлено царскими властями и лишено руководства: умер Н. А. Добролюбов в 1861 г., в тюрьмах и на каторге томились Н. Г. Чернышевский, М. Л. Михайлов, Н. В. Шелгунов и другие вожди движения. Происходит размежевание между двумя ведущими демократическими органами, журналами «Современник» и «Русское слово» (несмотря на их разногласия, оба были закрыты в 1866 г.). Последний журнал занимал крайнюю левую позицию. Его идеологи, критики Дмитрий Иванович Писарев (1840—1868; он тоже находился в тюрьме с 1862 по 1866 г., но имел возможность печататься) и Варфоломей Александрович Зайцев (1842—1882), в своей борьбе против крепостнической культуры провозгласили «разрушение эстетики» (название статьи Писарева 1865 г.) и в связи с этим — радикальный пересмотр литературного наследия, чтобы, как заявлял Писарев, «посмотреть повнимательнее, с своей точки зрения, на те старые литературные кумиры <...> за которые прячутся наши очень свирепые, по очень трусливые гонители» (III, 364).

Начатый в 1864 г., этот пересмотр получил наиболее полное выражение в статьях Писарева под общим заглавием «Пушкин и Белинский» (1865), в которых отрицалось значение Пушкина для современности и он был объявлен «легкомысленным версификатором», неспособным «понимать великие общественные и философские вопросы нашего века» (III, 415). Резкость и парадоксальность суждений Писарева, допущенные им натяжки, преувеличения и просто ошибочные утверждения вызвали шумную реакцию в литературных кругах. Предпринятое в «Русском слове» низвержение литературных кумиров подверглось пародированию, и при этом осмеиваемое нигилистическое отношение к Пушкину иногда переносилось на Шекспира. Пародистам казалось, что бесспорный авто-

ритет имени английского драматурга нагляднее обличает нелепость суждений Писарева. Так, в «Отечественных записках» появился анонимный фельетон (по-видимому, Е. Ф. Зарина) «Мыслящий реалист о Гамлете Шекспира», пародировавший писаревский разбор «Евгения Онегина». «Мыслящий реалист» называл здесь шекспировскую трагедию «шарлатанской размазней» и в конце заявлял: «...я сказал о Шекспире, что это был гусь. В заключение я могу прибавить, что он при том же — и лапчатый».¹⁷

Сатирик-демократ Д. Д. Минаев, который в полемике между «Русским словом» и «Современником» встал на сторону последнего, написал в 1865 г. пародийную поэму «Евгений Онегин. Роман в стихах (сокращенный и исправленный по статьям критиков-реалистов «Русского слова»)), где о герое-нигилисте говорилось, в частности:

Умел он в споре ядовито
Воскликнуть вслух: «Вот дураки-то!»
Умел врага отделать в пух:
«Шекспир ваш — то же, что лопух!»¹⁸

Когда же Зайцев в одном библиографическом обзоре заявил, что вообще «всякий ремесленник настолько же полезнее любого поэта, насколько всякое положительное число, как бы мало ни было, больше нуля»,¹⁹ критик «Библиотеки для чтения» перетолковал эти слова следующим образом: «Итак, нет такого полотера, нет такого золотаря, который не был бы полезнее Шекспира в бесконечное множество раз!».²⁰

В 1865 г. в связи с началом выхода сочинений Шекспира и Гете рецензент либеральной газеты «Голос» противопоставил эти издания «настоящему направлению» русской литературы «с его обличениями, реализмом, гражданской скорбью, ультранигилистическими тенденциями» и заявил, что «великие личности Шекспира и Гете» покажут публике «всю ничтожность крикливых литературных пигмеев».²¹

Подобные выпады, в сущности, мало соответствовали действительному отношению «Русского слова» к Шекспиру, чье имя, повторяем, использовалось противниками журнала лишь для вящей убедительности полемических доводов.

¹⁷ Отеч. зап. 1865. Т. 162, № 9. Отд. 2. С. 57, 74. Любопытно отметить, что одна из главок фельетона вольно или невольно осмеивала цензурные гонения, которым подвергалось «Русское слово»; она имела следующий вид: «От огненных змеев перехожу к вопросу о душе. Знаю, что вопрос этот *щекотливый*; но бестолковый мой читатель, надеюсь, поймет меня Быть или не salto mortale Лаэрт селитра рефлексы головного мозга мой друг г. Зайцев лопух пропала» (с. 74).

¹⁸ Поэты «Искры». Л., 1955. Т. 2. С. 377 (гл. 1, строфа 3).

¹⁹ Рус. слово. 1864. № 3. Отд. 2. С. 64.

²⁰ Юбилей Шекспира в Петербурге // Б-ка для чтения. 1864. Т. 182, № 4—5. Обществ. заметки. С. 34.

²¹ Голос. 1865. 16 (28) июня. № 164. С. 1.

Сам Писарев, видимо, ценил Шекспира. В статье «Московские мыслители» (1862) он писал, что «никогда не отживут люди с действительным, сильным талантом, люди, подобные Шекспиру»; «Шекспира мы до сих пор читаем с наслаждением» (I, 304), и в этих словах, несомненно, отразились его собственные впечатления. А одно суждение в автобиографическом очерке «Наша университетская наука» позволяет полагать, что сам он неоднократно перечитывал творения драматурга.²²

В программной статье «Реалисты» (1864) Писарев решительно отвергал приписывавшиеся ему нигилистические воззрения на литературное наследие прошлого («Они ожидали, вероятно, что я так и пойду косить без разбору: Шекспир — не Шекспир, Гете — не Гете, черт мне не брат, все дураки, и знать никого не хочу»; III, 104) и указывал, что «реалистическая критика» должна «выбрать из этой массы то, что может содействовать нашему умственному развитию, и объяснить, каким образом мы должны распоряжаться с этим отборным материалом» (III, 107). Убежденный, как просветитель, что «только мысль может переделать и обновить весь строй человеческой жизни» и «разрешить навсегда неизбежный вопрос о голодных и раздетых людях» (т. е. социальный вопрос), он считал «безусловно полезным» все то, «что заставляет нас задумываться и помогает нам мыслить». Поэтому для широкого и многостороннего образования мыслящего реалиста, утверждал Писарев, нужно овладеть не только наукой, но и литературой, и «Гейне, Гете, Шекспир должны занять свое место наряду с Либихом, Дарвином и Ляйелем». Писарев настойчиво говорит о названных писателях не как о художниках, но как о «чрезвычайно умных людях», которые «высказали людям несколько дельных и умных мыслей» (III, 105—106). «... Можно быть реалистом, с любовью изучая Шекспира и Гейне, как гениальных и великих людей», — утверждает он (III, 62).

Но в противовес либеральной и «почвеннической» критике, считавшей творчество английского драматурга актуальным, Писарев доказывал, что Шекспир — это *прошлое* и он не может служить образцом для писателей, призванных отвечать «живым потребностям современности». «... Если бы в наше время появился поэт с громадным талантом, — писал он, — и если бы он, подобно Шекспиру, посвятил лучшие силы своего таланта на создание исторических драм, то реалистическая критика имела бы полное право отнестись очень сурово к тому обстоятельству, что колоссальный талант отвертывается от интересов живой действительности» (III, 107).

В статьях своих Писарев ценил Шекспира как некую абстрактную интеллектуальную силу, почти не касаясь конкретного содер-

²² «Шекспир сам по себе не изменяется, но если вы читали его, когда вам было четырнадцать лет, и потом прочли его, когда вам минуло двадцать лет, то, наверное, первое впечатление было значительно слабее и смутнее последнего» (II, 201).

жания его произведений и игнорируя художественную специфику его творчества. Когда же он обращался к пьесам драматурга как явлению искусства, он отрицал их значение, ибо вообще отрицал значение искусства как такового. В статье «Разрушение эстетики», развивая тезис Чернышевского о том, что образ в поэтическом произведении «это не более как бледный и общий неопределенный намек на действительность», Писарев в качестве аргумента ссылался на шекспировские драмы — «лучшие драмы в мире». Если уж даже в них одни и те же роли могут трактоваться разными актерами по-разному, то «поэтический образ, — заключает Писарев, — уподобляется неопределенному уравнению, которое <...> допускает множество различных решений», и это в глазах критика неопровержимо доказывает, «что поэзия, по самой сущности своей, может давать только бледные и неопределенные намеки на действительность» (III, 431). Аналогичным образом и Зайцев в статье «Драмы Эсхила» (1864) отрицал значение театра, поскольку даже «лучшие театральные пьесы, пьесы Мольера, Шекспира, Шиллера и др., все-таки не приносят никакой пользы».²³

Заявляя в «Реалистах» о своем равнодушии ко всем искусствам, кроме поэзии, Писарев мог в полемических целях приравнять увлечение театральными представлениями, в частности игрой известного актера-негра Олдриджа, гастролировавшего в России в шекспировских ролях («прийти в восторг и в ужас от взвизгиваний Олдриджа в роли Отелло»), к желанию «выпить перед обедом рюмку очищенной водки» или «выкурить после обеда трубку махорки» (III, 114). А говоря там же об экономии умственных сил и имея в виду Рахметова (из «Что делать?» Чернышевского), Писарев указывал, что новому герою нет нужды в эстетических наслаждениях, в том числе и в «смотреии шекспировской драмы», но у него «есть только одна слабость: хорошая сигара, без которой он не может вполне успешно размышлять» (III, 11).

Подобными суждениями воспользовались противники Писарева, для того чтобы дискредитировать его. М. А. Антонович (1835—1918), ведущий критик «Современника» после смерти Добролюбова и ареста Чернышевского, который в 1864—1865 гг. резко полемизировал с «Русским словом» по вопросам тактики демократического движения, в статье «Лжереалисты» (1865) восклицал: «...если бы у этого аскета-реалиста была хоть капля здравого смысла, он бы знал, что шекспировские драмы возбуждают мозговую деятельность гораздо лучше и живее, чем сигара».²⁴

²³ Зайцев В. А. Избр. соч.: В 2 т. М., 1934. Т. 1. С. 307.

²⁴ Антонович М. А. Литературно-критические статьи. М.; Л., 1961. С. 270. В статье Писарева при первой ее публикации в журнале имя Рахметова по требованию цензуры было заменено словосочетанием «человек вполне реальный», что придало цитированному высказыванию обобщающий смысл, особенно возмущивший Антоновича. Отвечая ему статьей «Посмотрим!», Писарев, в частности, указал, что имел в виду не вообще «реалиста», а именно Рахметова, который, как человек исключительный, не нуждается в «подкреплениях», в том числе и шекспировских драмах. Но «обыкновенных людей» автор

С иных позиций нападали на писаревское «разрушение эстетики» «почвенники», группировавшиеся вокруг журналов братьев Достоевских «Время» (1861—1863) и «Эпоха» (1864—1865). Для них критики и «Современника», и «Русского слова» объединялись в общем понятии «нигилисты», и они приписывали всем революционным демократам узкий утилитаризм (полемически называя его «брюхо») и, как следствие, полное отрицание искусства, в том числе и Шекспира.

Еще в 1862 г. критик Н. И. Соловьев (1831—1874) поместил во «Времени» статью, где утверждал, что «нигилизм в искусстве значит просто чистое, голое отрицание искусства и его явлений, как вещей абсолютно ненужных жизни, не долженствующих существовать». Желая продемонстрировать «нечто бесспорное» в искусстве, критик привлекал «Ромео и Джульетту» и произвольно конструировал по своему разумению отношения нигилиста к шекспировской трагедии.²⁵ Позднее, ухватившись за писаревское суждение о сигаре «человека вполне реального», Соловьев злорадствовал: «Сигара поэтому выходит выше шекспировской драмы» — и корил Писарева: «У вас же общий-то знаменатель, как ни называйте его, все-таки выходит — брюхо. Даже сигара, о которой вы давеча говорили, — тоже брюхо».²⁶ В статье «Разлад» (1865), продолжая спор, Соловьев, в частности, заявлял: «Смешно <...> требовать, чтобы Шекспир своими сочинениями производил что-нибудь непосредственно полезное и практическое, есть нечто высшее, чем польза — это истина и красота, которые в обоюдном слиянии составляют, так сказать, вечную пользу». И далее, ополчаясь против суждений Зайцева о бесполезности Шекспира и Мольера, критик обвинял его в «портняжническом, узкопрактическом взгляде на жизнь». Поэты, писал он, «составляют собой как бы науку о жизни <...> над которою, как над Шекспиром, трудятся целые общества».²⁷

Писатель Д. В. Аверкиев, поместивший в «Эпохе» к трехсотлетию драматурга статью «Вильям Шекспир», тоже не обошелся без выпада против «нигилистов». «Шекспир не был рыцарем прогресса, — пронизировал он, — по нашим современным понятиям, он был жалкий консерватор, не стоявший в уровень с то-временной наукой, он занимался изображением человеческих глупостей, как например любви, ревности, народных типов...».²⁸

«умной книги» может «подкрепить, освежить и улучшить <...> влиянием своей умной, честной и развитой личности» (III, 484—485).

²⁵ Соловьев Н. Нигилизм в искусстве // Время. 1862. № 8. Отд. 2. С. 55—57.

²⁶ Соловьев Н. Теория пользы и выгоды // Эпоха. 1864. № 11. С. 11, 14.

²⁷ Эпоха. 1865. № 2. С. 2, 27—28.

²⁸ Эпоха. 1864. № 6. С. 199.

Приведенное выше суждение Писарева в статье «Реалисты» о неактуальности исторической драматургии для русского общества 1860-х гг. прямо задевало Аверкиева, который писал в своей статье: «...пора наконец оценить по достоинству исторические трагедии Шекспира, и думаем, что именно у нас, русских, с нашей богатой историей (которую большинство нашей литературы игнорирует), широко разовьется историческая трагедия» (Эпоха. 1864. № 5. С. 231).

В полемику включился и Ф. М. Достоевский. Но он уловил различие в отношении революционных демократов к Шекспиру и Пушкину и отразил это в романе-пастшвиле «Щедродаров» (включенном в памфлет «Господин Щедрин, или Раскол в нигилистах», 1864), где под именами Щедродарова, Правдолюбова и Скрибова высмеивались Щедрин, Добролюбов и Писарев. Здесь так излагались наставления редакции «Своевременного» (пародия на «Современник») начинающему сотруднику: «Отселе вы должны себе взять за правило, что сапоги во всяком случае лучше Пушкина, потому что без Пушкина очень можно обойтись, а без сапогов никак нельзя обойтись, а следственно, Пушкин — роскошь и вздор <...>. Вздор и роскошь даже сам Шекспир, потому что у этого даже ведьмы являются, а ведьмы — уже последняя степень ретроградства <...>. Но заметьте себе, молодое перо! О Шекспире можно и погодить <...> Шекспира можно и пощадить, конечно, до времени» (XX, 109).

Осенью 1864 г., набрасывая план статьи «Социализм и христианство», Достоевский заменил в придуманной ранее полемической формуле имя Пушкина Шекспиром: «Социалисты дальше брюха не идут <...>. Они с гордостью в этом признаются: сапоги лучше Шекспира, о бессмертии души стыдно говорить и т. д. и т. д.» (XX, 192—193).

Статья не была написана, но независимо от этого обличающая нигилистов формула «сапоги лучше (выше) Шекспира» была подхвачена прессой. Слишком уж эффектно было это сопоставление общепризнанной высшей духовной ценности, олицетворяемой английским драматургом, и самого низменного материального предмета, постоянно обретающегося в грязи и в пыли. Формула получает распространение. Молва приписывает ее Писареву, и сторонники «чистого искусства» используют ее; им кажется, что эстетический пигилизм заклеен окончательно. Уже весной 1865 г. Д. Д. Минаев в первой же строфе сатирической поэмы «Юлий Цезарь», осмеивая то ли нигилистов писаревского толка, то ли их противников (а скорее всего — и тех и других), писал:

И ряд рецензий запоздалых
Теперь внушить хлопочет всем,
Что ты, Шекспир (прости их, боже),
И сапоги — одно и то же.²⁹

И позднее выражение «сапоги выше Шекспира» в разных вариациях используется в ожесточенной полемике о значении и судьбах искусства.³⁰ Когда Достоевский в 1871 г. в романе «Бесы» заставил своего героя Степана Трофимовича Верховенского говорить: «Все недоумение лишь в том, что прекраснее: Шекспир или

²⁹ Искра. 1865. № 17. С. 246.

³⁰ См.: Ашукин Н. С., Ашукина Н. Г. Крылатые слова. 2-е изд. М., 1960. С. 540—542; Ровда К. И. К истории одной полемики // Рус. лит. 1964. № 4. С. 181—185.

сапоги» (X, 372), он понимал, что эти слова вызовут у его читателей вполне определенные ассоциации. Формула существовала до XX в. Еще в 1924 г. М. Горький процитировал ее в очерке «О С. А. Толстой», полагая, что она принадлежит Писареву.³¹

Сейчас эта некогда крылатая фраза уже почти забыта. И воссоздавая ее историю, мы должны отдавать себе отчет, что, при всей ее ложности, она, пусть даже искаженно, но все же свидетельствует, что в системе воззрений Писарева все подчинялось основному волновавшему его вопросу — «вопросу о голодных и раздетых людях».

После шестидесятих годов

Наметившиеся в 1860-е гг. основные тенденции восприятия Шекспира в России продолжали развиваться и в последующие годы.³² В предшествующей части книги уже рассматривались некоторые явления этого периода (гамлетизм, шекспировские герои в позднем творчестве Тургенева и Достоевского, «Деревенский король Лир» Златовратского). Здесь же мы постараемся кратко охарактеризовать процесс в целом.

К последней трети XIX в. Шекспир уже прочно стал важным составным элементом русской культуры, и распространение его известности неуклонно продолжалось вместе с общим ростом образованности. «Шекспир — писатель великий, и знакомство с ним обязательно для каждого мало-мальски образованного человека», — подчеркивал рецензент «Отечественных записок».³³

Английский драматург становится постепенно хрестоматийным автором. Неоднократно переиздается собрание его сочинений, осуществленное впервые в 1865—1868 гг. под редакцией Н. А. Некрасова и Н. В. Гербеля. Создаются новые переводы — и отдельных пьес, и их собраний. Переводятся сонеты и поэмы Шекспира. Основные драматические его произведения выпускаются массовыми по тем временам тиражами в серийных изданиях вроде «Дешевой библиотеки» А. С. Суворина. Выходят специальные издания для школ, поскольку некоторые пьесы включены в классное преподавание. Наконец, появляются всякого рода упрощенные переделки и пересказы — для простонародных читателей, для детей. Однако, как правило, все эти новые переводные издания не вызывают сколько-нибудь обстоятельных заинтересованных откликов в печати.

Общеизвестность Шекспира в грамотном слое общества (который непрерывно увеличивается) способствует тому, что в литера-

³¹ См.: *Горький М.* Собр. соч. М., 1951. Т. 14. С. 308.

³² Подробное рассмотрение последней трети XIX в. не входит в нашу задачу. Наиболее полные сведения приводятся в соответствующих главах монографии «Шекспир и русская культура»: гл. VII «Под знаком реализма»; гл. VIII «Годы реакции» (автор — К. И. Ровда); гл. IX «На рубеже веков» (автор — Э. П. Зиннер).

³³ *Отеч. зап.* 1880. Т. 248, № 2. Современное обозрение. С. 213.

турных произведениях мпожаты всякого рода шекспировские реминисценции, служащие чаще всего для характеристики культурного кругозора того или иного персонажа. Имя Шекспира часто упоминается в художественных, критических, публицистических произведениях. Однако многие из этих упоминаний, в сущности, служат лишь условным знаком для обозначения великого мирового писателя или вообще гения. Салтыков-Щедрин, например, в «Письмах к тетеньке» восклицал: «Шекспиры, Данты, Шиллеры, Байроны! вы, которые говорили человеку о свободе и напоминали ему о совести, — це до вас пам! <...> Не вы теперь нужны, а городовые...».³⁴ Само употребление имен во множественном числе показывает, что они являются здесь неким абстрактным символом. И подобные примеры в 1870—1880-е гг. встречаются постоянно.

Для рассматриваемого периода характерно постепенное превращение Шекспира преимущественно в автора для чтения; понемногу уменьшается и его значение в театре. По данным А. И. Вольфа,³⁵ в период с 1856 по 1881 г. из 1101 сыгранной в Петербурге пьесы и водевиля Шекспиру принадлежали лишь 8, т. е. менее 1 %. Представлены они были 113 раз. В этом отношении Шекспир уступал не только Островскому и Гоголю, но и таким пыше уже забытым драматургам, как В. Александров (В. А. Крылов), В. А. Дьяченко, И. Е. Чернышев и др. Хотя наибольшей популярностью из шекспировских пьес, как всегда, пользовался «Гамлет», тем не менее за 25 лет он был сыгран всего лишь 43 раза, тогда как за 18 лет — с 1837 по 1855 г. — 79 раз. Число шекспировских спектаклей год от года уменьшалось.

Драматург и переводчик П. П. Гнедич (1855—1925) вспоминал впоследствии о положении в петербургском театре с конца 1860-х гг.: «Шекспир, Шиллер — были забыты. Самойлов³⁶ тщетно силился их возобновить: в отрепанных декорациях, сборных костюмах, с сбродной труппой, не умевшей носить оружия и супервестов, они проваливались безвозвратно». При этом в провале пьесы винули самого Шекспира, говорили: «Скучица дьявольская! Жвачка какая-то!».³⁷

Утрата актуальности проявляется, в частности, в том, что изучение и интерпретация творчества Шекспира приобретает академический характер, переходит из рук писателей и критиков в руки профессиональных историков литературы. В это время разворачивается деятельность Николая Ильича Стороженко (1836—1906), который стяжал заслуженную славу основоположника научного шекспироведения в России и создал получившие международное признание труды о драматургах английского Возрождения: «Пред-

³⁴ Щедрин Н. (Салтыков М. Е.) Полн. собр. соч. Л., 1936. Т. 14. С. 324.

³⁵ См.: Вольф А. И. Хроника петербургских театров. С конца 1855 до начала 1881 г. СПб., 1884. С. 75, 79.

³⁶ Василий Васильевич Самойлов (1812—1887) — ведущий актер Александринского театра в Петербурге в этот период.

³⁷ Гнедич П. П. Падение искусства // Ист. вестн. 1909. Т. 115, № 1. С. 123, 130.

шественики Шекспира. Лили и Марло» (1872) и «Роберт Грин, его жизнь и произведения» (1878), а также ряд чисто шекспироведческих работ: «Шекспировская критика в Германии» (1869), «Макбет» (1889), «Прототипы Фальстафа» (1891), «Психология любви и ревности у Шекспира» (1899) и др., изданных впоследствии в виде сборника «Опыты изучения Шекспира» (М., 1902). Работы эти были написаны с позиций культурно-исторической школы с широким использованием сравнительно-исторического метода и являлись ценным вкладом в исследование творчества английского драматурга.

Много писал о Шекспире критик и историк литературы Владимир Викторович Чуйко (1839—1899), выпустивший в итоге обширную компилятивную монографию «Шекспир, его жизнь и произведения» (СПб., 1889), которая носила популяризаторский характер. В 1870—1880-е гг. переводились на русский язык и издавались наиболее значительные работы западноевропейских шекспироведов: Р. Жене, Э. Даудена, М. Коха и др. Таким образом, возможности знакомства с Шекспиром всемерно расширяются. Однако нет сведений, чтобы все эти труды вызвали сколько-нибудь широкий литературно-общественный резонанс, подобный тому, какой когда-то вызывали статьи о Гамлете Белинского или Тургенева.

Более того, отдельные факты позволяют заключить, что увлечение английским драматургом в некоторых случаях приобретало черты кастовой замкнутости. Это обнаруживается, в частности, в деятельности петербургского и московского шекспировских кружков, существовавших в 1870-е гг. Организатор последнего из них, директор частной гимназии в Москве Л. И. Поливанов, ставил себе определенную идейную задачу: с помощью кружка оградить юношей от революционных настроений.³⁸

Эстетский характер преклонения перед Шекспиром отразился в романах писателей консервативного направления: Н. А. Чаева («Подспудные силы», 1870) и Б. М. Маркевича («Четверть века назад», 1878; см. выше). В это время среди определенной части интеллигенции возникает «шекспиромания» — культовое отношение к драматургу, стремление противопоставить его творчество насущным литературным и общественным вопросам. К числу «шекспироманов» относятся один из последних могикан 1840-х гг., переводчик Шекспира и Кальдерона С. А. Юрьев (1821—1888), названный уже Л. А. Поливанов, юрист, актер и писатель А. Н. Кремлев (1859—1919), пожертвовавший ради Шекспира адвокатской карьерой, актер Н. Н. Россов, для которого исполнение роли Гамлета стало делом жизни, и др. Их самоотверженность могла встретить сочувствие в среде демократически настроенной интеллигенции, ибо пропаганда Шекспира была как-никак культурным делом. Однако предпочтение, оказываемое творчеству драматурга перед

³⁸ См.: *Ровда К. И.* Шекспировские кружки в Петербурге и Москве // Шекспир: Библиография рус. переводов и крит. лит. на рус. яз. 1748—1962. М., 1964. С. 593.

другими, более актуальными проблемами, вызывало и обратную реакцию. «Блаженны обожатели Шекспира — им так мало пужно... — писал рецензент «Русского богатства» по поводу брошюры Кремлева «О тени отца Гамлета» (1881). — А нам нужно так много, чтобы выйти из тьмы, нищеты и горя, чтобы добиться хоть возможности — *всем* нам — читать Шекспира и влипать в него; нам не до исследований по „шекспириологии“». ³⁹ «...Безнравственно и бесчестно говорить <...> разутому человеку о великих красотах шекспировских произведений», — заявлял критик М. А. Протопопов, ⁴⁰ последователь революционных демократов 1860-х гг.

Подобные мотивы проникают и в литературу демократического направления. В романе А. Михайлова (А. К. Шеллера) «Голь» (1882) адвокат Орлов рассказывает собеседнику, что написал исследование о рифме у Шекспира. «Писать об этом в стране, где голодают сотни тысяч людей, — говорит он, — где живут чуть не в нищете миллионы, где нужны для всякого черного дела и руки, и головы», можно только от отчаяния, от сознания своего бессилия. ⁴¹ С другой стороны, раздаются голоса, что мораль шекспировского времени устарела. «Избави нас бог, — восклицает эмапсипированная героиня одного рассказа, — от разных Десдемон, которые протягивают шею: „Извольте, барин, душите меня...“. Женщина нашего времени так бы глупо не кончила». ⁴²

В этих условиях появилась упоминавшаяся уже выше в связи с проблемой гамлетизма статья П. Л. Лаврова «Шекспир и наше время». Петр Лаврович Лавров (1823—1900), один из ведущих идеологов народничества, был знатоком и любителем английского драматурга. Однако не художественные совершенства любимого автора привлекли его в данном случае, он даже противопоставлял себя «гастрономам искусства», способным «наслаждаться *исключительно* достоинствами художественной формы». ⁴³ Написанная в пору реакции после процесса первомаковцев, когда начался распад народнического движения, статья эта была попыткой использовать эмоциональную мощь шекспировского творчества в пропагандистских целях. «Область нравственных задач» имела для Лаврова решающее значение при оценке литературных явлений, и он указывал, что обращается к «людям, глубоко затронутым вопросами жизни», для которых «отдых на прекрасном произведении искусства» служит средством набрать «новые силы, новую энергию для жизненной борьбы». ⁴⁴ Более открыто в подцензурной печати Лавров, конечно, выразиться не мог.

Отдавая себе отчет, что драматург принадлежит иному времени и стране (для этого он дает широкую характеристику эпохи Воз-

³⁹ Рус. богатство. 1882. № 2. Отд. 2. С. 93.

⁴⁰ Протопопов М. Мотивы русской критики // Сев. вестн. 1890. № 3. Отд. 2. С. 24.

⁴¹ Рус. мысль. 1882. № 11. С. 48.

⁴² Крестовский В. <Зайончковская-Хвощинская Н. Г.> Из записной книжки: Рассказ // Отеч. зап. 1877. Т. 230, № 1. С. 114.

⁴³ Устой. 1882. № 9—10. Отд. 1. С. 64—65.

⁴⁴ Там же. С. 62.

рождения в Европе и, в частности, в Англии), Лавров ставит вопросы: «Что может нам дать Шекспир?», «Насколько он угадал основную задачу нравственности *нашего* времени?». ⁴⁵ Лавров показывает на примерах, что у Шекспира события развиваются не по законам «драматической справедливости» и не по принципу воздаяния «по делам и заслугам», а по «законам господства наибольшей силы, способной обнаружиться в данных условиях». Те шекспировские герои, которые не готовы к жизненной борьбе, гибнут: «Гибель, если отстаешь пред делом, которое пред тобой поставила история. Гибель, если в деле не различаешь друзей от врагов, союзников от противников, если не присоединяешь понимание к решительности. Гибель, если не понимаешь, среди каких людей, в какой исторической среде приходится действовать». А поэтому, заключает народник-революционер, «надо действовать и бороться; вот все поучение, которое мы извлекаем из драм Шекспира; надо вооружаться для действия и борьбы; надо быть всегда готовым к действию и борьбе; и когда минута драматического конфликта наступает для каждого <...> надо решительно встречать неотвратимое». Цели борьбы, указывает Лавров, меняются с каждым поколением, но необходимость участвовать в ней остается, «и каждое новое поколение черпает в драмах Шекспира те побуждения к энергии, в которых нуждается всякий, кто способен участвовать в исторической жизни своего времени». ⁴⁶

Однако при этом Лавров отмечал и те идеи драматурга, которые не соответствовали задачам современного революционного движения. Белинский, как мы помним, ссылаясь на пример Шекспира, утверждал, что каждый человек, даже находящийся на низшей социальной ступени, достоин изображения искусства. Но с тех пор требования к демократизму в литературе повысились. Вопрос ставился уже не только о том, *кого* изображать, но и *как* изображать. И Лаврова не удовлетворяет, как Шекспир показывает простой народ. Его возмущает и противопоставление Кориолана римскому плебсу, и образ «раба-чудовища» Калибана в «Буре», и трактовка бунта Джека Кеда в «Генрихе VI». «Мы можем эстетически наслаждаться величественными фигурами Генриха и Кориолана, но их отношение к окружающему их „низшему“ миру в нас вызывает невольное нравственное отвращение». Говоря об отразившемся в пьесах «презрительном отношении ко всякому протесту народа против высокомерия культурных, господствующих единиц», Лавров заключал: «Вся эта сторона Шекспира для нас отжила...». ⁴⁷

Такова была позиция вождя народнического движения, стремившегося использовать Шекспира как средство революционной агитации. В его критике драматурга также выявился один из аспектов, который в дальнейшем был развит Львом Толстым.

⁴⁵ Там же. С. 64, 83.

⁴⁶ Там же. С. 86—87, 90—91.

⁴⁷ Там же. С. 96—99.

Глава II. ЛЕВ ТОЛСТОЙ

Восстание Льва Толстого против Шекспира, вылившееся в форму критического очерка «О Шекспире и о драме», вобрало в себя антишекспировские тенденции, копившиеся исподволь не только в русской, но и в мировой литературе и публицистике,¹ придав этим тенденциям наиболее законченный декларативный характер. Написанный в 1903 и опубликованный в 1906 г., этот очерк поразил в начале века все культурное человечество и вызвал многочисленные взволнованные отклики современников не только в России, но и на Западе. Современники пытались оспорить утверждения Толстого, доказать его неправоту. Его уличали в неверном толковании, неточном цитировании, в незнании шекспировской литературы и тому подобных грехач. Не так уж трудно было обнаружить необъективность автора очерка «О Шекспире и о драме», предвзятость его суждений при анализе произведений, доходящую до патяжек и придирок, несмотря на уверения в «беспристрастности» и т. д. Но, странное дело, чем больше вчитывались в «пеленый», на первый взгляд, очерк Толстого, тем труднее становилось с ним спорить, ибо противники убеждались, что в построениях автора есть своя несомненная логика, своя правда.

Напомним, что в своем очерке Толстой доказывал: «... Шекспир не может быть признаваем не только великим, гениальным, но даже самым посредственным сочинителем» (XXXV, 217). Это парадоксальное утверждение русский писатель подкреплял тенденциозным разбором «Короля Лира», в котором старался показать, что у Шекспира отсутствуют подлинные драматические конфликты, что хотя «действующие лица по внешности действительно поставлены в противоречие с окружающим миром и борются с ним», «но борьба их не вытекает из естественного хода событий и из характеров лиц, а совершенно произвольно устанавливается автором», что шекспировские герои «живут, думают, говорят и поступают совершенно несоответственно времени и месту» и изъясняются «всегда одним и тем же шекспировским, вычурным, неестественным языком». что у него вообще «нет изображенных характеров» (XXXV, 237—240). В произведениях Шекспира, заявлял русский писатель, «все преувеличено» и совершенно отсутствует необходимое «чувство меры» (XXXV, 251). Далее Толстой утверждал, что мировоззрение драматурга «есть самое низменное, пошлое мирозерцание, считающее внешнюю высоту сплывших мира действительным преимуществом людей, презирающее толпу < > отрицающее всякие, не только религиозные, но и гуманитарные, стремления, направленные к изменению существующего строя» (XXXV, 258). Всеобщую славу Шек-

¹ Укажем в этой связи на статьи немецкого литератора Густава Рюемлина «Опыты изучения Шекспира прилагательные веру реализма» (1864—1865), брошюру американского публициста Эрнеста Кросби «Шекспир и рабочий класс» (1902), антишекспировские высказывания Уолла Уитмена, Бернарда Шоу

спира Толстой считал одним из «эпидемических внушений», овладевавших людьми во все времена, и видел ее вред в том, что она отклоняет драму от основного назначения — «уяснения религиозного сознания», которое одно лишь способно соединить людей и совершенствовать жизнь человечества. Поэтому, «чем скорее люди освободятся от ложного восхваления Шекспира, тем это будет лучше», ибо тогда они поймут, что произведения и его собственные, и его подражателей «никак не могут быть учителями жизни и что учение о жизни, покуда нет настоящей религиозной драмы, надо искать в других источниках» (XXXV, 271, 272), — так завершал Толстой свой очерк-инвективу.

Вопрос об отношении Толстого к Шекспиру неоднократно служил предметом исследования, и в настоящее время причины этой вражды можно считать выясненными. Указываются три основных аспекта проблемы: психологический, социально-этический и эстетический.²

Несомненно, что психологически Толстой был больше, чем кто-либо из его современников, способен на ниспровержение Шекспира. Во все периоды жизни его отличал дух протеста, бесстрашное стремление свергать незыблемые авторитеты. Недаром Горький находил в нем «дерзкое и пытливое озорство Васьки Буслаева», «дерзкий ум, для которого нет святынь неприкосновенных».³ Копечю, не в этом заключалась первопричина восстания против Шекспира, но психический склад писателя придал этому восстанию неповторимый толстовский характер.

Социальная проблематика очерка Толстого непосредственно связана с его этическим учением, провозглашенным после духовного перелома на рубеже 1870—1880-х гг., когда писатель перешел на позиции патриархального крестьянства. Шекспир отвергался им как часть безрелигиозной, а потому безнравственной, культуры господствующих классов, чуждой и враждебной, по его убеждению, народу, против которой он ополчался уже в своем трактате «Что такое искусство?» (1898). Не случайно очерк «О Шекспире и о драме» был первоначально задуман как предисловие к брошюре американского толстовца Кросби «Шекспир и рабочий класс», в основе которой лежала близкая Толстому идея о враждебном якобы отношении драматурга к трудовому народу. Социально-этический аспект очерка является наиболее очевидным. Однако весь связанный с этим аспектом комплекс идей был присущ Толстому лишь в последние десятилетия его жизни. Враждебное же отношение к Шекспиру сложилось еще в 1850-е гг. «... Мне нужно было высказать то, что сидело во мне полстолетия», — признавался Толстой В. В. Стасову 9 октября 1903 г., в пору работы над очерком. Осуждение Шекспира с социально-культурной точки зрения наслоилось на предшествующее эстетическое неприятие. «Дело не в ари-

² Наиболее четко эти аспекты охарактеризованы в статье: Аникст А. Лев Толстой — ниспровергатель Шекспира // Театр. 1960. № 11. С. 42—53.

³ Горький М. Собр. соч. М., 1951. Т. 14. С. 290.

стократизме Шекспира, а в извращении, посредством восхваления нехудожественных произведений, эстетического вкуса» (LXXIV, 202), — указывал Толстой в том же письме.

«Помню то удивленье, которое я испытал при первом чтении Шекспира, — писал Толстой в самом очерке. — Я ожидал получить большое эстетическое наслаждение. Но, прочтя одно за другим считающиеся лучшими его произведения: „Короля Лира“, „Ромео и Юлию“, „Гамлета“, „Макбета“, я не только не испытал наслаждения, но почувствовал неотразимое отвращение, скуку и недоумение» (XXXV, 216). Можно полагать, что это первое знакомство с драматургом происходило накануне переезда Толстого из Севастополя в Петербург в ноябре 1855 г. Во всяком случае уже через две недели по приезду в столицу, где писатели круга «Современника» приняли его с распростертыми объятиями, Толстой заявил им, что «удивляться Шекспиру и Гомеру может лишь человек, пропитанный фразою».⁴ А на одном из собраний у И. И. Панаева он доказывал, «что Шекспир — дюжинный писака и что наше удивление и восхищение Шекспиром не более как желание не отставать от других и привычка повторять чужие мнения».⁵

Разумеется, в этих заявлениях, особенно в их форме, была доля присущего молодому Толстому стремления эпатировать своих собеседников; но в основе их несомненно лежало его действительное неприятие Шекспира. Все петербургские литераторы были шокированы таким посягательством на общепризнанный кумир и принялись разъяснять «троглодиту» и «башибузуку», как прозвали молодого писателя, его заблуждение. Больше всех старались Тургенев и Дружинин; последний в это время работает над переводом «Короля Лира», который живо обсуждается литераторами «Современника». И Толстой на первых порах поддается дружному натиску: авторитет старших писателей в его глазах еще велик, хотя он с ними и спорит. 3 февраля 1856 г. Дружинин сообщает Боткину: «... а Толстой покупает себе Шекспира и хочет с сим великим мужем примириться».⁶ Действительно, Толстой, судя по его дневнику, в 1856 г. читает Шекспира, хотя восхищения все же не испытывает.⁷ Тем не менее внешне он примиряется с драматургом, и 26 декабря Дружинин сообщает Тургеневу: «А Лев Толстой, говоря без всякого пристрастия, становится превосходным литератором, умнее и образываясь с каждым днем. Уже он понимает Лира и пил за здоровье Шекспира».⁸ И Тургенев в письме Толстому от 3 (15) января 1857 г. с удовлетворением отмечал: «Знакомство Ваше с Шекспиром — или, говоря правильнее, приближе-

⁴ Дружинин А. В. Из дневника // Л. Н. Толстой в воспоминаниях современников. М., 1960. Т. 1. С. 72.

⁵ Назарьев В. Н. Жизнь и люди былого времени // Там же. С. 64.

⁶ Письма к А. В. Дружинину (1850—1863). М., 1948. С. 45.

⁷ Ср. его записи в дневнике от 15 и 16 ноября и 11 декабря 1856 г.: «... читал „Генриха IV“»; «... дочел „Генриха IV“. Нет!»; «... читал „Лира“ мало подействовало» (XLVII, 100, 104).

⁸ Тургенев и круг «Современника». М.; Л., 1930. С. 202.

ние Ваше к нему — меня радует». И перечислив пьесы Шекспира, с которыми он рекомендовал познакомиться, Тургенев завершал: «Не позволяйте внешним несообразностям отталкивать Вас; пропикнете в середине, в сердцевину творения — и удивитесь гармонии и истине этого великого духа» (II, III, 75—76).

Однако все усилия писателей были напрасны. Как только Толстой преодолел их влияние, а это наступило довольно скоро, окончилось и его временное примирение с Шекспиром. По мнению А. Ф. Кони, с которым Толстой делился впоследствии своими мыслями о Шекспире, «литературный кружок, в который он вошел после Севастополя, чрезмерно старался — в лице Дружинина, Тургенева и Анненкова — начинить молодого офицера фетишизмом по отношению к великому драматургу, и свойственная натуре Толстого реакция приняла глубокую и неискоренимую форму».⁹ И хотя в 1870 г., когда Толстой вновь принялся перечитывать Шекспира, жена его записала в дневнике, что он «много говорил <...> о Шекспире и очень им восхищался; признает в нем огромный драматический талант», но через некоторое время она была вынуждена приписать: «Хвала Шекспиру была кратковременна, в душе он его не любит».¹⁰

Таким образом, эстетическое неприятие Шекспира сохранялось у Толстого на протяжении всей его жизни и отдельные кратковременные колебания не меняют общей картины. Основная причина этого неприятия состояла в том, что Толстой оценивал Шекспира с точки зрения критериев реализма второй половины XIX в., в том числе и собственного. Шекспировский уровень реалистического воссоздания действительности, который восхищал Пушкина, Гоголя, Тургенева, Достоевского — писателей, прошедших так или иначе в своем становлении через романтизм, Толстого уже не удовлетворял. Он обвинял драматурга в отсутствии у него достоверных и цельных характеров, потому что возрожденческий синкретизм человеческого образа оказывался примитивным в сравнении с синтетической сложностью воссоздания характера в зрелом реализме. Толстой считал произвольными столкновения шекспировских действующих лиц, ибо не мог обнаружить необходимой для него психологической мотивировки поведения героев, которые не обусловлены внешней средой, а только противопоставлены ей. Все, что выходит за пределы психологической реальности и бытового правдоподобия, он объявлял «грубыми прикрасами» (XXXV, 238), к числу которых относил бурю в «Короле Лире», наряды из цветов и трав безумного Лира и Офелии, каламбуры шута и т. п. (Попутно отметим, что в полемических целях Толстой совершенно игнорировал неизбежную сценическую условность.) Наконец, он не находил индивидуальных различий в языке шекспировских персонажей, потому что характерность языка каждого из них заслонялась общей для всех повышенной выразительностью, сложной метафорич-

⁹ Кони А. Ф. На жизненном пути. СПб., 1913. Т. 2. С. 41.

¹⁰ Толстая С. А. Дневники. 1860—1891. М., 1928. С. 31.

ностью, гиперболизмом и афористичностью реплик, в чем Толстой видел вычурность и неестественность. К языку поэзии он предъявлял требования, уместные лишь для реалистической прозы, и «Король Лир» под его пером превратился в бессмыслицу, потому что в пересказе игнорировалась поэзия, так же как при изображении оперного спектакля в «Войне и мире» игнорировалась музыка — то, что составляет душу оперы.

С позиций той же реалистической поэтики XIX в. признал Толстой и единственное, по его мнению, достоинство Шекспира — «умение вести сцены, в которых выражается движение чувств». «Как ни неестественны положения, в которые он ставит свои лица, — писал Толстой, — как ни несвойствен им тот язык, которым он заставляет говорить их, как ни безличны они, самое движение чувств: увеличение его, изменение, соединение многих противоречащих чувств выражаются часто верно и сильно в некоторых сценах Шекспира...». И далее: «Шекспир, сам актер и умный человек, умел не только речами, но восклицаниями, жестами, повторением слов выражать душевные состояния и изменения чувств, происходящие в действующих лицах» (XXXV, 249).¹¹

Развернутое противопоставление двух поэтик, шекспировской и толстовской, не входит в нашу задачу. Ограничимся одним примером. Вот как говорит Макбет, убивший короля Дункана:

Я словно слышал крик! «Не спите больше!
Макбет зарезал сон! — невинный сон,
Сон, распускающий клубок заботы,
Купель трудов, смерть každодневной жизни,
Бальзам увечных душ, на пире жизни
Сытнейшее из блюд...»

Л е д и М а к б е т

Что это значит?

М а к б е т

Крик оглашал весь дом: «Не спите! Гламис
Зарезал сон, и впредь отныне Кавдор
Не будет спать, Макбет не будет спать!»

(«Макбет», II, 2, 36—44, перевод М Л Лозинского)

¹¹ Некоторые исследователи, опираясь на это и немногие другие подобные высказывания Толстого (при этом игнорируя их ничтожный удельный вес в общей массе его суждений о Шекспире), пытаются создать впечатление, что враждебность его была не так велика, что, в сущности, Толстой ценил драматурга и даже у него учился (см. например: *Ломунов К.* Эстетика Льва Толстого. М., 1972. С. 355—360). Авторы таких утверждений обычно приводят свидетельство актера Т. Н. Селиванова, который в статье «К вопросу о народных театрах» утверждал, что Толстой рекомендовал ему ставить Шекспира для народного зрителя, добавив: «...Шекспира народ поймет. *Все истинно великое народ поймет*» (Курская газ. 1898, 25 янв. № 24). Между тем такая высокая оценка не находит подкрепления в собственных писаниях Толстого. Это заставляет предположить, что Селиванов, возможно, не был достаточно точен при передаче слов писателя, подгонял его воззрения к собственным.

Убив Дункана, Макбет осознает, что нарушил законы естества и загубил свою жизнь. Но монолог его не прямо констатирует этот факт и не передает непосредственно человеческое переживание; он выражает рождающуюся в сознании Макбета мысль через сложный образ. Бесчестное убийство беззащитного и певичего спящего воплощается метафорически в виде зарезанного сна, что передает огромные масштабы преступления. И этот грандиозный образ, как и сам Макбет, свободен от социальной конкретности и прикрепленности. Последующее нагнетение метафор, смысл которых: сон — залог жизни, без сна жизнь невозможна, — это не орнаментальное лирическое отступление, но поэтическое воплощение ужаса, овладевшего преступным таном. И в дальнейшем образ сна, связанный с роковой судьбой Макбета, проходит через трагедию как своеобразный лейтмотив. Такого рода поэтическая образность весьма далека от естественности и житейского правдоподобия.

Толстой тоже показал убийцу сразу же после совершенного им преступления. Это Никита во «Власти тьмы» (1887), придушивший своего незаконного ребенка. Вот его слова:

«Что ж это они сделали? Что они со мной сделали? Пищал как... Как захрустит подо мной. Что они со мной сделали! И жив, все, право, жив! (*Молчит и прислушивается.*) Пищит... Во пищит. (*Бежит к погребу*) <...>. Не слышать. Примстилось. (*Идет прочь и останавливается.*) И как захрустит подо мной косточки. Кр... кр... Что они со мной сделали? (*Опять прислушивается.*) Опять пищит, право, пищит. Что ж это? Матушка, а матушка! (*Подходит к ней.*)

М а т р е н а. Что, сынок?

Н и к и т а. Матушка родимая, не могу я больше. Ничего не могу. Матушка родимая, пожалей ты меня!» (д. IV, явл. 14; XXVI, 211).

Здесь эмоциональное состояние героя передано прямо и непосредственно, без поэтической образности. Подавленный сознанием своего преступления, Никита теряет дар связной речи, повторяет обрывки фраз, обнаруживая полное смятение чувств и мыслей. В то же время его монолог и лексически (просторечия, диалектизмы), и синтаксически характеризует конкретный социальный облик, круг представлений, уровень культуры. Герой весь — порождение среды, и его поступки обусловлены обстоятельствами — «властью тьмы». И он сам ощущает свою страдательность. «Что они со мной сделали?» — это причитание повторяется многократно как лейтмотив и наконец, произнесенное под занавес, завершает действие. Монолог Никиты совершенно естествен для изображенной ситуации. Он тоже исполнен трагизма, но этот трагизм погружен в реальную жизнь и быт.

Сопоставление двух монологов, думается, вполне наглядно демонстрирует все различие и даже несоизмеримость двух поэтик. Между тем в сознание критиков XIX в. настолько въелась традиция возводить к Шекспиру любую психологическую сложность в драматургии, что, восхищаясь «Властью тьмы», один из них заявил даже, что английский драматург «служит очевидною путеводною звездою графу Толстому в его творческих странствах»

ниях». ¹² На близости Толстого Шекспиру настаивал искусствовед В. В. Стасов. ¹³ Проницательнее оказался критик Н. Н. Страхов; по его мнению, Толстой показал, что «самые обыкновенные, самые ходячие преступления» «делаются простодушно, людьми скверными, но не злодеями во вкусе Шекспира или Вальтер-Скотта». И Страхов выражал опасение, что в современном театре с существующими понятиями о трагическом «из Матрены сделают леди Макбет и придадут демонскую ядовитость ее речам и т. д.». ¹⁴ Видимо, такие опасения были основательны, потому что в 1895 г. Толстой заявил одному собеседнику: «Матрену вовсе не надо играть злодейкой, какой-то леди Макбет, как думают многие», — и далее разъяснял, что действия его героини «не есть результат злодейских свойств ее характера, а просто выражение ее мирозерцания». ¹⁵

Враждебное отношение Толстого к Шекспиру, повторяем, возникло прежде всего из эстетического неприятия. Только в дальнейшем оно было осложнено отрицанием на почве религиозно-нравственного учения — толстовства. В предыдущей главе мы старались показать, что такое эстетическое отталкивание подспудно зрело в русской реалистической литературе 1860-х гг. Толстой был только наиболее последователен и непримирим в этом вопросе, но он не был одинок. К приведенным выше сведениям о Чернышевском, Добролюбова, Дружинине можно добавить письмо поэта и драматурга А. К. Толстого к И. С. Аксакову от 31 декабря 1858 г.: «... что касается до Шекспира, то должен Вам признаться <...> что я в нем вижу так же мало натуры, как и в Расине. Герои Расина позируют, а герои Шекспира кривляются. Хоть убей, не могу переварить их разговоров <...>. Вспомните хоть сцену между Ричардом III и вдовствующей королевой; она почти такая: Ричард, во время погребения короля, вздумал строить куры его вдове. Королева. Как, мошенник, ты убил моего мужа, а мне строишь куры! Ричард. Правда, я изверг, вот тебе мой меч, пронзи меня. (Королева хочет его пронзить, он прибавляет:) Но к этому злодейству побудила меня твоя красота! (Королева опускает занесенный меч.) Ричард. Я убил твоего мужа и еде твоего дядю. (Королева заносит меч.) Ричард. Но к этому побудила меня твои прекрасные глаза! (Королева опускает меч.) Ричард. Я убил еще твоих братьев и племянников. (Королева подымает меч.) Ричард. Но к этому побудили меня твои прелести. (Королева опускает меч.) И так далее, не помню всех родственников. Говорят: это психологическое явление, описанное в драматической форме. Но я спрашиваю, имеет ли

¹² Марков Е. Критические беседы: Граф Л. Н. Толстой // Голос. 1887. 9 (21) февр. № 40.

¹³ См.: Письмо В. В. Стасова к Толстому от 30 янв. 1887 г. // Толстой Л., Стасов В. В. Переписка. 1878—1906. Л., 1928. С. 76.

¹⁴ Письмо Н. Н. Страхова к Толстому от февраля 1887 г. // Переписка Л. Н. Толстого с Н. Н. Страховым. 1870—1894. СПб., 1914. С. 345.

¹⁵ Цит. по: Волынский А. Литературные заметки // Сев. вестн. 1896. № 1. С. 309.

драматический писатель право для проведения психологической идеи попирать ногами всякую правдоподобность, всякую возможность действия? <...> Неужели он *драматический писатель*? Неужели его герои так, как они движутся *на сцене*, возможны?» (IV, 102—103).¹⁶

Сходство с Львом Толстым поразительное! То же отрицание естественности и правдоподобия в поведении шекспировских героев. Такой же формальный пересказ внешнего действия без проникновения в поэтическую сущность диалогов (что особенно странно у поэта), только у Алексея Толстого этот пересказ еще шаржирован.

Всех этих писателей, столь непохожих друг на друга, объединяло то, что их эстетическое воспитание проходило в новых условиях по сравнению с их предшественниками. И Лев Толстой, и Чернышевский, и Дружинин были писателями-реалистами новой формации, не прошедшими в своем становлении через романтизм. Независимо от своих симпатий и антипатий Л. Н. Толстой принадлежал к тому направлению в литературе, которое сформировалось в недрах «натуральной школы» и теоретиком которого в 1850-е гг. был Чернышевский. Приверженцем того же направления начинал свою писательскую деятельность и Дружинин. Недаром первые его произведения приветствовал незадолго до смерти Белинский. И как бы ни эволюционировали в дальнейшем общественные взгляды Дружинина, его эстетический вкус был сформирован под воздействием «натуральной школы».

Алексей Толстой стоял, правда, в стороне от этого направления. К тому же его творчеству присущи некоторые романтические тенденции. Но в своей драматургической практике он тяготел к психологическому реализму XIX в., проникнутому рационалистическими мотивациями. Особенно отчетливо это обнаруживается в его «проектах постановки на сцену» трагедий «Смерть Иоанна Грозного» (1866) и «Царь Федор Иоаннович» (1868). И это делало его чувствительным к нарушениям психологического правдоподобия (в современном ему понимании) у Шекспира, тем более что он тоже обращался к исторической драматургии и сопоставления напрашивались сами собой.

Чтобы показать принципиальное отличие А. К. Толстого от Шекспира, приведем одно сравнение. В сцене «Престольная палата» из действия V трагедии русского писателя «Царь Борис» Борису, который бродит ночью, терзаемый муками совести, чудится на престоле призрак Дмитрия-царевича, невидимый присутствующим здесь стражам (см.: II, 527—529). На первый взгляд сцена сходна со сценой 4 действия III «Макбета», где герою является призрак Банко, и исследователи конца XIX в. видели в этом

¹⁶ Пересказывая сцену из «Ричарда III» (д. I, сц. 2), А. К. Толстой допустил ошибку: у Шекспира Ричард объясняется не с вдовой погребаемого короля Генриха VI, а с его невесткой леди Анной, вдовой принца Уэльского, убитого ранее при участии Ричарда.

свидетельство зависимости А. К. Толстого от Шекспира.¹⁷ Но то, что у Шекспира представлено, если можно так выразиться, как *реальный призрак*, который, повергая убийцу в ужас, мстит за совершенное преступление, у Толстого трактуется как галлюцинация, следствие душевного расстройства в понимании современной автору психиатрии.

Вообще в исторической драматургии А. К. Толстого осуществлялось явное отталкивание от Шекспира. Историко-политическая тема подчиняется психологической проблеме. С другой стороны, события и явления переводятся в план нравственных категорий и оцениваются с точки зрения вневременных этических норм. Это сочетание морализации с рационализированным психологическим реализмом, перенесение историко-политических проблем в плоскость индивидуальной психологии и этики сближает А. К. Толстого-драматурга с Шиллером и противопоставляет Шекспиру.

Но вернемся к Льву Толстому. Близость эстетических позиций его и писателей-реалистов 1860-х гг. проявилась, в частности, в парадоксальных на первый взгляд схождениях между его критическим разбором «Короля Лира» в очерке и дружининским переводом этой трагедии. То, что в очерке подвергалось порицанию, нередко было изменено или опущено в переводе. Такие соответствия обнаруживаются главным образом в языке и стиле перевода, и это понятно, поскольку другие элементы произведения, вызывавшие осуждение Толстого, — характер конфликтов, отношения действующих лиц, мотивировки их действий и т. п. — не могли быть произвольно изменены переводчиком.

Обвиняя Шекспира в том, что у него все действующие лица говорят «одним и тем же шекспировским, вычурным, неестественным языком», Толстой писал: «Никакие живые люди не могут и не могли говорить того, что говорит Лир, что он в гробу развелся бы с своей женой, если бы Регана не приняла его, или что небеса прорвутся от крика, что ветры лопнут, или что ветер хочет сдуть землю в море, или что кудрявые воды хотят залить берег, как описывает джентльмен бурю, или что легче нести свое горе и душа перескакивает много страданий, когда горе имеет дружбу, и перенесение (горя) — товарищество, что Лир обездетен, а я обезотечен, как говорит Эдгар, и т. п. неестественные выражения, которыми переполнены речи всех действующих лиц во всех драмах Шекспира» (XXXV, 239).

Дружинин был не столь категоричен, но и он заявлял во введении к переводу, что «у Шекспира есть фразы, обороты, сравнения, способные возмутить современного русского человека» (III, 9). Поэтому он считал возможным «смягчить» шекспировские «странные обороты, приладить их по возможности к простоте русской речи» (III, 13), и это «смягчение» и «прилаживание» часто каса-

¹⁷ См.: Тимофеев С. Влияние Шекспира на русскую драму. М., 1887. С. 119—120; Веселовский Алексей. Западное влияние в русской литературе. 4-е изд. М., 1910 С. 183.

лось как раз тех мест трагедии, на которые впоследствии обрушился Толстой.¹⁸

Конечно, полного соответствия между очерком и переводом нет и быть не может, потому что, если бы Дружинин разделял вполне отношение Толстого к трагедии, он не брался бы за перевод. К тому же некоторые замечания Толстого были продиктованы не эстетическими соображениями. Так, его возмущало «длинное рассуждение» Лира «о том, что лишнее и достаточное суть понятия условные, что оставить человеку только то, что нужно, и он ничем не отличится от животного» (д. II, сц. 4; XXXV, 225). Но Толстой осудил эти слова с позиций «толстовства»: он говорил от имени многомиллионного задавленного нуждой крестьянства, которое только и мечтало о том, чтобы иметь хотя бы необходимое. И всякое суждение, унижавшее, пусть даже косвенно, этих обездоленных людей, возмущало Толстого. Понятно, что Дружинину такие воззрения были чужды, и он перевел это место точно.

Толстой несомненно хорошо знал дружининский перевод «Короля Лира», который создавался буквально на его глазах в пору дружеского общения обоих писателей. Возможно, конечно, что какие-то воспоминания о чтении перевода в кругу литераторов, о спорах по поводу передачи тех или иных наиболее сложных мест шекспировского текста, по поводу купюр и т. п. присутствовали в сознании Толстого, когда он писал свой очерк, и эти воспоминания способствовали усилению соответствия между очерком и переводом. Однако основной причиной этого соответствия было, разумеется, сходство художественных вкусов обоих писателей.

Интересно отметить, что для цитат в очерке Толстой использовал в основном перевод С. А. Юрьева,¹⁹ обладающий буквальной точностью и малопоэтичный, и ни разу не прибегнул к дружининскому переводу. Он, видимо, понимал, что последний непригоден для его целей, ибо уже был откорректирован с близких ему эстетических позиций.

Общность Толстого с другими русскими литераторами 1860-х и последующих годов проявилась также и в убеждении, что Шекспиру чужды общественные тенденции, «гуманитарные стремления, направленные к изменению существующего строя» (XXXV, 258). По мнению Чернышевского, как мы видели, драматург имел заслуги только перед «чистым искусством» и никаких стремлений «действовать во благо родины» у него не было. Внешний объективизм Шекспира претил и автору «Эстетических отношений...», и Толстому; оба они требовали активного вторжения писателя в действительность. В этой связи показательно, что, когда в 1876 г. В. В. Стасов сообщил Толстому определение искусства в диссертации Чернышевского («Человеческая деятельность, которая произ-

¹⁸ Подробнее о переводческих принципах Дружинина см. ниже, в части IV. Там же приведены примеры соответствия перевода замечаниям Толстого в очерке (с. 295—296).

¹⁹ Шекспир В. Король Лир: Трагедия в 5-ти действиях / Пер. С. Юрьева. М., 1882. 170 с.

носит суд над жизнью»), писатель был поражен сходством этих взглядов со своими собственными.²⁰ Отрицая наличие общественного смысла в шекспировских пьесах, Толстой мог дойти почти до писаревского нигилизма. Он говорил, например, актеру В. М. Лопатину, что «серьезно мыслящим людям чужд интерес к тому, что изображает Шекспир; его пьесы устарели», ибо «личные страсти, столкновения и интриги» уже не могут захватить современного человека: от художественных произведений он требует «разрешения волнующих нас вопросов жизни».²¹

Наконец, мнение Толстого, что у Шекспира обнаруживается «презрение к толпе, к народу» (XXXV, 571), согласовывалось, как мы видели, со взглядами П. Л. Лаврова.

Однако у русских предшественников Толстого мы находим, в сущности, только отдельные замечания, а не общую уничтожающую критику. Но ведь его очерк появился в начале XX в.

Как мы уже отмечали, возникшая в 1860-е гг. оппозиция Шекспиру почти не получила тогда публичного выражения, ибо общепризнанный авторитет драматурга долго еще оставался непоколебимым. Лев Толстой как-то признался, что в молодости он был вынужден скрывать свою нелюбовь к Шекспиру. Ведь даже устные его нападки вызвали гневную отповедь А. А. Григорьева в печати, где, правда, имя его не было названо, но литераторы несомненно догадывались, о ком идет речь. Григорьев писал: «Есть люди, которые весьма искренне не понимают Шекспира и весьма искренне в этом сознаются; знавал я даже таких, которые весьма искренне ругали Шекспира и ругали тех, которые, по их мнению, неискренне восторгались Шекспиром». Такие люди, произносящие «искреннюю хулу на Шекспира», заявлял Григорьев, «постыдно невежественны».²²

Явный страх перед общим мнением проявился в цитированном выше письме Алексея Толстого. Он так и писал, что, открываясь И. С. Аксакову, он делает это, «может быть, на свою голову», что он знает, «как опасно признаваться в нелюбви» к английскому драматургу (IV, 102). В дальнейшем он старательно искал единомышленников и с радостью сообщал жене, что обнаружил их в Германии в лице Рюмелина и Лаубе (см.: IV, 187, 233). Но в письмах к менее близким людям он не решался открыть свою антипатию и даже ссылался на шекспировские трагедии как на образцовые (см., например: IV, 232, 389). В этом, видимо, проявилось не лицемерие, а консервативное смирение перед традицией.

²⁰ См.: Лев Николаевич Толстой. М.; Л., 1928. С. 358.

²¹ Л. Н. Толстой в воспоминаниях современников. Т. 1. С. 467. Ср. с заявлением Писарева в статье «Мотивы русской драмы» (1864), где критик говорил по поводу изображения в пьесах человеческих страстей, любви, ревности: «...средневековым людям, и даже Шекспиру, было еще извинительно принимать большие человеческие глупости за великие явления природы, а нам, людям XIX столетия, пора уже назвать вещи их настоящими именами» (II, 394).

²² Григорьев Ап. Несколько слов о законах и терминах органической критики // Рус. слово. 1859. № 5. Отд. 2. С. 25—26.

Выше мы показали, как благоговейно отступал перед общим мнением другой консерватор — Дружинин, который упорно причал себя к Шекспиру, внушал себе восхищение перед ним.²³ И показательно, что, столкнувшись с отрицанием Л. Н. Толстого, он отбросил собственные сомнения и принялся «вразумлять» молодого писателя относительно достоинства шекспировского творчества.

Отметим, что и сам Толстой, почти полвека спустя, написав наконец «О Шекспире и о драме», не публиковал свой очерк в течение трех лет и неоднократно заявлял близким о своем намерении оставить его для посмертного папечатания. Так нелегко давалось восстание против Шекспира.

Очерк Толстого явился существенным моментом в истории русского шекспиризма. Шекспира, его воздействие на читателей и зрителей этот очерк не уничтожил, но он покончил с бездумными, безответственными восторгамн по отношению к драматургу, с культовым отношением к нему и тем самым расчистил путь для научного, исторического его осмысления, ибо, только преодолев культ, можно создать науку.

Отличительной чертой деятельности Толстого В. И. Ленин считал «самый трезвый реализм, срывание всех и всяческих масок».²⁴ Так и в данном случае он освобождал творчество Шекспира от мнимых свойств, которые щедро приписывала ему критика, проецировавшая на него современные эстетические представления. Особенно ложным считал Толстой признание драматурга знатоком человеческой психологии в том смысле, как она понималась в XIX в. Толстой показал, что к его времени возможности Шекспира как психолога были уже исчерпаны, что дальнейшая ориентация на драматурга становилась пагубной для поступательного движения искусства. В провозглашении Шекспира безусловным авторитетом он видел угрозу застоя.

В то же время доказательство Толстого, что творчество Шекспира не соответствует реалистическому психологизму XIX в., явились предпосылкой для раскрытия шекспировского метода создания характеров. Не случайно в наши дни исследователи Шекспира,

²³ Неизвестно, знал ли Лев Толстой об эволюции отношения Дружинина к Шекспиру. Однако впоследствии в одном из первоначальных набросков к очерку «О Шекспире и о драме» он описал нечто весьма близкое тому, что пережил Дружинин: «Умный молодой человек возьмет Шекспира, станет читать его, и в той мере, в которой он одарен эстетическим чувством, Шекспир представится ему тем, что он есть, — собрание уродливых, напыщенных, нехудожественных произведений; по это свое впечатление от Шекспира он, разумеется, не посмеет высказать не только другим, но и себе, и свое отрицательное отношение к Шекспиру отнесет к своему непониманию, незрелости и будет стараться пожать, полюбить Шекспира, восхититься им <...> чувствуя свои разногласия с общим мнением, он, не возражая против восхваления Шекспира, будет или воздерживаться от суждения о нем, или будет усиленно стараться вызвать в себе восхищение перед ним, к чему в глубине души он остается холоден. Часто же, насылая себя и слушая, и читая, и говоря о Шекспире, он доведет себя до того, что чтение и созерцание Шекспира уже будет доставлять ему известное наслаждение» (XXXV, 576).

²⁴ Ленин В. И. Полн. собр. соч. Т. 17. С. 209.

стремясь понять своеобразие его искусства, нередко обращаются к толстовскому очерку.

Наконец, ниспровергая Шекспира, по так и не ниспровергнув его, Толстой заставлял задумываться, в чем же заключен секрет его воздействия. Когда он исключил поэзию из пересказа «Короля Лира» и превратил великую трагедию в набор чуждых поступков и фраз, он, независимо от своих намерений, неопровержимо доказал, что Шекспир *вне* поэзии, вне образной системы не существует. Толстой закрывал присущее XIX в. истолкование Шекспира как психолога; он стоял в преддверии XX в., когда началось осмысление поэтической системы драматурга.





Часть четвертая

ШЕКСПИР НА РУССКОМ ЯЗЫКЕ

Глава I. ВОССОЗДАНИЕ ПОДЛИННОГО ШЕКСПИРА. ПЕРВЫЕ ОПЫТЫ

Шекспир как переводческая проблема

Шекспир принадлежит к числу авторов, наиболее трудных для перевода. Языку его произведений присущи особенности, во много раз усложняющие общие трудности, которые возникают при переводе произведений английской литературы, в частности английской поэзии. В его богатейшем словаре (который, как известно, содержит свыше двадцати тысяч лексических единиц) представлены все стилистические пласты английского языка — от возвышенных торжественных речений до площадной брани. К тому же, не довольствуясь английской лексикой своего времени, Шекспир свободно создавал неологизмы всеми доступными ему способами, широко заимствовал иноязычные слова. Многообразие его синонимов необычайно, а богатство словаря во много раз увеличивается за счет использования многозначности слов, полисемии. Известный «Shakespeare-Lexikon» Александра Шмидта (1874) обычно приводит для каждого слова два-три значения; нередко число таких значений доходит до десятка, а глагол «to fall», например, имеет их 19. Благодаря полисемии речь шекспировских героев переливается всеми оттенками смысла, искрится игрой слов; передать это в переводе чрезвычайно трудно, а нередко и вообще невозможно.

Язык пьес Шекспира насыщен необычайной образностью, пронизан метафорами, всевозможными фигурами. Отчасти, особенно в ранних произведениях, это украшение слога, дань модному в его время эвфуизму, высокопарному, витиеватому стилю, который был назван по роману Джона Лили «Эвфуэс» (1578). Но в зрелых пьесах метафоры составляют самое существо шекспировской по-

этики, органически входят в речь его героев. Метафоричность дает возможность представить мир в неожиданных эмоционально-поэтических ракурсах и тем самым глубже раскрыть суть вещей, отношений, чувствований. Борис Пастернак, много переводивший Шекспира, писал об этом: «Метафоризм — естественное следствие недолговечности человека и надолго задуманной огромности его задач. При этом несоответствии он вынужден смотреть на вещи по-орлиному зорко и объясняться мгновенными и сразу понятными озарениями. Это и есть поэзия. Метафоризм — стенография большой личности, скоропись ее духа».¹

Шекспир — писатель прошлого, отделенный от нас более чем тремя с половиной столетиями. И перед современными переводчиками встает вопрос: в какой мере следует передавать эту хронологическую удаленность, на восприятие каких англичан надо ориентироваться — современников драматурга или современников переводчика? Трудности сопряжены и с передачей внешней формы шекспировских пьес — сочетания прозы и разных видов стихотворной речи: белого (нерифмованного) пятистопного ямба и рифмованного, разнообразных поэтических вставок (песни, стихотворения), написанных иными размерами, преимущественно строфическими. Возникает вопрос и о передаче ритмического рисунка речи шекспировских героев. Важность воссоздания ритма Шекспира, «первоосновы его поэзии», подчеркивал Б. Л. Пастернак, который писал: «Это ритм свободной исторической личности, не творящей себе кумира и благодаря этому искренней и немногословной».²

Наконец, следует помнить, что главные произведения Шекспира — пьесы, а сценическая речь должна свободно произноситься и сразу доходить до зрителя, учитывать уровень его культуры. И точность перевода, с одной стороны, может уничтожить живую интонацию, а с другой — препятствовать его доходчивости, ибо понятия, близкие большей части аудитории шекспировской эпохи, в том числе всякого рода мифологические имена и параллели из древних литератур, намеки на события английской истории и т. п., в наши дни понятны лишь сравнительно узкому кругу зрителей.

Текст пьесы подобен партитуре, которая по-настоящему воспринимается лишь в исполнении. Театральное слово тесно связано с жестом и движением актера. Само звучание слов, произнесенных со сцены, должно воздействовать на зрителей, а словесные обороты — вызывать у них определенные представления, ассоциации. Все это создает дополнительные трудности для переводчика Шекспира.

Однако объективные качества шекспировского текста — это лишь одна сторона вопроса. Собственно трудности перевода и методы их преодоления возникают не из этих качеств как таковых, а из их сочетания, вернее, столкновения со свойствами языков перевода и культурами, к которым эти языки принадлежат. Поэтический образ

¹ Пастернак Борис. Воздушные пути: Проза разных лет. М., 1982. С. 394.

² Там же. С. 395.

не может быть прямо перенесен из одного языка в другой: он должен быть освоен иной национальной поэзией, и самая возможность такого освоения, степень его трудности зависят от отношения между двумя поэтическими культурами — подлинника и перевода.

Не случайно первые переводы Шекспира были созданы в Германии (ранние переделки существовали здесь еще в XVII в.). в этом проявилась родственная близость английской и немецкой культур. Уже к середине XVIII в. относятся попытки полного перевода шекспировских пьес на немецкий язык, а на рубеже XVIII—XIX вв. был создан каполический перевод Шлегеля — Тика, не утративший значения и до наших дней. В России соответствующие явления возникали значительно позже. Но если взять культуры, еще более отдаленные от английской, — восточные, различие будет еще более разительным.

В Китае первая попытка перевести Шекспира относится к 1910 г. («Ромео и Джульетта»), но, в сущности, до последнего времени не было создано перевода, пригодного для театра или широких кругов читателей. Различия национальных культур, социального быта, этикета (не говоря уже о языковых различиях) являются труднопреодолимыми преградами для переводчиков. Традиционное почитание родителей в дореволюционном Китае, например, не позволяло передать сцену Гамлета с королевой (д. III, сц. 4) без изменений, ибо сын не мог разговаривать с матерью так грубо, а в «Макбете» обращение Дункана к леди Макбет «Дайте вашу руку» (I, 6, 28) было бы понято китайским зрителем как попытка совращения, и т. п.³ Подобные препятствия вставали и перед переводчиками в Индии, вследствие чего Шекспир был здесь представлен весьма своеобразными переделками, многие из которых восходили даже не к его пьесам, а к известным прозаическим пересказам для детей «Рассказы из Шекспира» (1807), созданным Чарльзом и Мэри Лэм.⁴ А в Японии, где в 70-е гг. нашего века Шекспир пользовался большой популярностью, действие театральных постановок, как правило, переносилось в родную страну, и это соответственно отражалось в переводах.

Различаются и языковые преграды, с которыми сталкиваются переводчики разных стран. Камнем преткновения являются здесь не отличия языков по словарному составу и грамматическому строю; значительно существеннее то обстоятельство, что речевые стили в каждом языке образуются по своим законам. Поэтому, например, добиваясь архаизации перевода, переводчики в разных языках должны применять совершенно иные приемы. Немецкий ученый Л. Л. Шюккинг предлагал переводчикам Шекспира учитывать язык и поэтику немецкого поэта XVII в. Люэнштейна.⁵ Напротив, испанский писатель Сальвадор Мадариага, переводя «Гамлета»,

³ См.: *Chang-Chien-Hsien* Shakespeare in China // Shakespeare survey. Cambridge, 1953. V. 6. P. 112—116.

⁴ См.: *Shahani R. G. S.* Shakespeare vu par les orientaux. Paris, 1932.

⁵ См.: *Schücking L. L.* Shakespeares Stil als Übersetzungsproblem // Shakespeare-Jahrbuch. Weimar, 1950. Bd 84—86. S. 69—70.

не решился ориентироваться на современного Лознштейну великого испанского драматурга Кальдерона, но создал некий язык, пригодный и для времени Шекспира, и для современности; этот язык не должен был включать слова, непонятные испанцу 1600 г.⁶ Для русского переводчика XX в. такой метод был бы непригоден, даже если передвинуть хронологическую границу на сто лет вперед. Зато он может добиться необходимого эффекта, умеренно используя архаизмы, почерпнутые из церковнославянского языка. Напротив, современный французский язык беден архаизмами, и переводчик должен прибегать к синтаксическим конструкциям, и т. п.

Системы стихосложения русского и немецкого языков позволили переводить белый стих Шекспира пятистопным ямбом, что стало традиционным в России и Германии. Но проблема передачи ритма и наблюдения эквилинейности (равного числа стихотворных строк) легче решается в немецком языке, чем в русском, поскольку русские слова в среднем имеют большую слоговую протяженность, чем соответствующие английские и немецкие: одна строка пятистопного ямба в английской или немецкой поэзии вмещает, как правило, больше лексических единиц, чем в русской. Это свойство русского языка создавало значительные трудности для переводчиков Шекспира. Во французском же языке утвердилась традиция прозаического перевода, ибо силлабические размеры, в частности принятый в драматургии прошлых веков александрийский стих с его симметричным членением и тяготением к синтаксическому параллелизму, признаны малоподходящими для передачи Шекспира. Не имела успеха и попытка Жюлья Супервьеля в 1930-е гг. применить свободный стих (верлибр).⁷

Таким образом, усвоение с помощью перевода иностранного писателя в данной национальной культуре — процесс глубоко индивидуальный. Но принципы перевода различаются еще и исторически. Те требования к переводу Шекспира, о которых мы говорили, характерны для современного подхода к проблеме; они не существовали постоянно, но возникали постепенно, завоевывались переводческой мыслью на разных этапах ее развития, отражая смену литературных стилей и углубляющееся постижение оригинала. Немалое значение имеет и общее развитие стиха, языка поэзии и образной системы в данной национальной литературе. В России, например, поэтические достижения Пушкина, Лермонтова, Некрасова, Маяковского, Пастернака и др. оказывали прямое воздействие на переводы шекспировских пьес. Это постепенно углубляющееся проникновение в Шекспира и совершенствование средств передачи его на русском языке мы постараемся показать ниже, рассматривая переводы в связи с общим развитием переводческой мысли в России.

⁶ См.: *Madariaga S. de. On translating «Hamlet» // Shakespeare survey. V. 6. P. 106.*

⁷ См.: *Darvil R. Shakespeare in French garb // Shakespeare-Jahrbuch. Weimar. 1956. Bd 92. S. 206.*

Становление романтического перевода

Начало перевода Шекспира на русский язык в современном смысле слова относится лишь ко второй половине 20-х гг. XIX в. Ранние формы освоения его наследия в России имели весьма косвенное отношение к переводу. Шекспир пропикал сюда позже, чем в Германию и Францию, и это наличие предшествующего опыта восприятия в странах, с которыми наша страна имела культурные связи, не могло не отразиться на характере первого знакомства русских людей с английским драматургом.

Господствующим стилем в европейской драматургии XVIII в. был классицизм, и стремление преобразовать Шекспира по классическим канонам было распространено повсеместно, даже на родине драматурга. Вместо переводов создавались классические переделки шекспировских пьес. Переводчик-классик исходит из признания объективно существующего эстетического идеала и связанного с ним понятия хорошего, совершенного произведения. Цель такого переводчика — не воссоздать оригинал, а создать совершенное произведение, приближающееся к идеалу, и оригинал воспроизводится лишь в той мере, в какой он, по мнению переводчика, сам соответствует идеалу. Поэтому переводчики могли «исправлять» переводимый текст согласно своим представлениям об эстетически прекрасном, выпускать то, что казалось лишним или несовершенным, вставлять новые куски по своему разумению и т. п.

Конечно, уже само по себе обращение к Шекспиру было связано с тенденциями, которые в итоге привели к ниспровержению классицизма. Тем не менее, прежде чем познакомиться с неискаженным Шекспиром, Европа должна была пройти через этап классических переделок. Такие переделки осуществлялись и в Германии, где им отдали дань даже Ф. Шиллер («Макбет», 1801) и И. В. Гете («Ромео и Юлия», 1812) в период так называемого «веймарского классицизма». Но особенно эти тенденции были сильны во Франции, где Шекспира перелагали упоминавшиеся выше Пьер-Антуан де Лаплас (1707—1793), Пьер Летуэрнер (1736—1788) и Жан-Франсуа Дюсис (1733—1816). Последний создал в 1769—1792 гг. шесть адаптаций: «Гамлет», «Ромео и Джульетта», «Король Леар», «Макбет», «Иоанн Безземельный» и «Отелло». В этих адаптациях Дюсис преобразовывал шекспировские пьесы согласно духу и форме драматургии Вольтера и в таком виде открыл английскому драматургу путь на французскую сцену.

В сущности, по тому же пути за двадцать лет до Дюсиса пошел и А. П. Сумароков, создавший в 1748 г. своего «Гамлета». Мы помним его возмущенный ответ В. К. Тредиаковскому, который уличил его в зависимости от Шекспира (см. выше, с. 12). Таким образом, эта первая русская «переводческая декларация», связанная с Шекспиром, была собственно отречением от него. Считая, что у Шекспира «и очень худова и чрезвычайно хорошева очень много», Су-

мароков без стеснения переделывал «худое» на то, что казалось «хорошим» ему, драматургу-классику, последователю Вольтера.

Точно так же поступали и переводчики начала XIX в., создавшие русские версии четырех великих трагедий Шекспира: И. А. Вельяминов — «Отелло» (1808), молодой Н. И. Гнедич — «Леар» (1808), С. И. Висковатов — «Гамлет» (1811) и П. А. Корсаков — «Макбет» (1815; полностью не издавался). Все они обращались не к Шекспиру, а к адаптациям Дюсиса. Но и Дюсис не был для них непререкаемым авторитетом. Они и с ним поступали вольно и могли кое в чем даже вернуться к Шекспиру. Вельяминов, например, с помощью перевода Летурнера восстановил некоторые шекспировские имена, измененные у Дюсиса, расширил роль Пезарро (Яго), а Корсаков ввел несколько шекспировских эпизодов и около ста строк, переведенных с оригинала. Но это делалось не ради Шекспира: переводчики сами дописывали и изменяли трагедии, когда им казалось, что они могут их улучшить. Показательно, что в своем предисловии к «Леару» Н. И. Гнедич разъяснял, что не переводил Дюсиса, но «свободно подражал» ему, позволял себе «во многих местах преобразовать ход самого действия», при этом он «заимствовал из Шекспира некоторые положения», а иногда решался «прибегнуть к изобретению».⁸

Писателям-классикам, приспособившим Шекспира к канонам чуждой ему поэтики, противостоял молодой Н. М. Карамзин с его точным для того времени прозаическим переводом «Юлия Цезаря» (1787), выполненным, впрочем, по немецкому переводу И. Эшенбурга. Он заявлял во введении: «... я наиболее старался перевести верно, стараясь притом избежать и противных нашему языку выражений <...>. Мысли автора моего нигде не переменял я, почитая сие для переводчика непозволенным».⁹ Эта декларация уже предвещала, хотя весьма скромно (далее верной передачи мыслей она не шла), новые переводческие принципы. Но Карамзин обогнал свое время: перевод его не повлек никаких откликов и, по-видимому, не вызвал читательского интереса.

Лишь в 1810-е гг. в русской печати раздались голоса, протестовавшие против переводческих вольностей, в частности по отношению к Шекспиру. Начинающий литератор В. И. Козлов (1792—1825) писал в 1812 г.: «...переводчик славного английского трагика ничем не может более повредить гению своего автора, как покушением украсить или усовершенствовать его <...> *Переводчик-копист* должен стараться о точности в подражании каждой черте своего оригинала...».¹⁰ Вольные переделки французских переложений уже не удовлетворяли требованиям русской культуры. Однако прошло полтора десятилетия, прежде чем появились первые опыты воссоздания подлинного Шекспира. М. П. Погодин еще в 1827 г. возмущался: «Не стыд ли литературе русской, что у нас до сих пор

⁸ Леар: Трагедия в пяти действиях / Взятая из творений Шекспира Н. Г. СПб., 1808. С. II.

⁹ Юлий Цезарь: Трагедия Виллиама Шекспира. М., 1787. С. 7.

¹⁰ *К-в В. Мои воспоминания* // Аглая. 1812. Ч. 14, кн. 2. С. 18.

пет ни одной его (Шекспира. — Ю. Л.) трагедии, переведенной с подлинника?».¹¹

В 1827—1828 гг. независимо друг от друга начинают многолетнюю работу над переводом Шекспира никому еще неизвестный офицер-геодезист М. П. Вронченко и хорошо известный заточенный в крепость поэт-декабрист В. К. Кюхельбекер. В начале 1830-х гг. за то же дело принимается адъюнкт Харьковского университета В. А. Якимов. Тогда же переводит «Отелло» и другие пьесы Шекспира начинающий литератор П. В. Киреевский. Возможно, были и другие переводчики, которых мы не знаем. Далекое не все переводы были изданы, а некоторые, по-видимому, безвозвратно утрачены (например, П. В. Киреевского).

Господствующая в это время тенденция — перевод с подлинника. Когда в 1830 г. А. Г. Ротчев перевел шиллеровскую переделку «Макбета», нелепо озаглавив ее: «Макбет. Трагедия Шекспира. Из сочинений Шиллера», это вызвало всеобщее осуждение и насмешки. И. И. Папаев вспоминал, что при постановке в 1836 г. «Отелло» по его переводу, сделанному с французского перевода, актер Я. Г. Брянский настоял, чтобы на афише о переводе было указано: «... с английского <...> а то еще подумают, что переделка Дюсиса <...>. Вы уж как хотите, а я выставлю перевод — с английского», — говорил он переводчику (VI, 60—61).

В этом требовании перевода с подлинника проявилось новое, романтическое понимание иноязычного литературного произведения и принципов его передачи на родном языке. Исследователи романтического перевода в России обычно отождествляют его с творчеством В. А. Жуковского. Переводчик-романик, утверждая это, стремится не к точной передаче конкретного поэтического произведения, а к воссозданию его сверхречевого идеала, постигаемого в интуитивном прозрении. Такие переводы отличает крайний субъективизм, соперничество переводчика с автором; теоретически они опираются на концепцию «мифического» перевода немецкого романтика Новалиса.¹²

Это, несомненно, справедливо, однако относится лишь к одному типу романтического перевода. На определенном этапе переводчики-романтики, вооруженные идеями Руссо и Гердера о своеобразии каждого народа, начали стремиться не к воссозданию идеала, каков бы он ни был, но к передаче средствами своего языка конкретного произведения в его национальной и индивидуальной неповторимости, со всеми особенностями художественной формы. Именно так встала задача перед романтиками — переводчиками Шекспира. А. В. Шлегель в статье «Нечто о Вильяме Шекспире в связи с Вильгельмом Мейстером» (1796) доказывал, что форма у Шекспира драматургически содержательна, что переходы от стиха к прозе и обратно, использование разных видов стиха и т. п. художественно

¹¹ Моск. вестн. 1827. Ч. 1, № 3. С. 217.

¹² См.: Микуневич В. Б. Поэтический мотив и контекст // Вопросы теории художественного перевода. М., 1971. С. 36—39, 45—46.

оправданы и обусловлены характерами действующих лиц, положениями, в которых они находятся. А потому, утверждал Шлегель, переводчик обязан точно воспроизводить все особенности формы, по мере возможности передавать все красоты чужой поэзии, ничего к ним не прибавляя, не исправляя даже недостатков. При этом Шлегель указывал, что речь идет о переводе на немецкий язык, и это было не случайно. Немецкий переводчик Шекспира обладал значительными преимуществами, которые состояли не только в языковой близости и культурной общности, но и в том, что к этому времени усилиями Гете, Шиллера и их современников, которые сами во многом учились у Шекспира, в Германии был разработан язык драматургии и, в частности, драматический белый стих.

В этом положении находились русские переводчики. Русский литературный язык 20-х гг. XIX в., особенно язык драмы, не был еще вполне готов для решения такой задачи. Недостаточно были разработаны средства передачи иной национальной специфики, отсутствовала систематически проведенная дифференциация между формами чисто языковыми и стилистическими и т. д. Поэтому попытки преодоления трудностей на первых порах приводили к тому, что можно назвать наивно-романтическим буквализмом. Переводчик старался передать прямо и непосредственно, слово в слово, весь текст точно так, как он прочел его в подлиннике: все образы, все тропы, игру слов, стихотворный размер, рассчитывая, что таким образом сама собой будет передана эта неуловимая специфика оригинала. Примечательно сходство принципов, которые декларировались русскими романтиками — переводчиками Шекспира. В предисловии к переводу «Гамлета» Вронченко сформулировал правила, которых придерживался. Вот наиболее важные из них:

«1.) Переводить стихи стихами, прозу прозою, сколько возможно ближе к подлиннику (не изменяя ни мыслей, ни порядка их), даже на счет гладкости русских стихов, не приобщиши заключать в себе частицы речи, для простоты непринужденного, неотрывного Шекспирова слога необходимые. 2.) В выражениях быть верным, не оскорбляя, однако ж, благопристойности и приличия <...>. 3.) Игру слов передавать даже на счет верности в изложении заключающейся в ней мысли, если мысль сия сама по себе незначительна <...>. Переводя почти всегда стих в стих, часто слово в слово, допуская выражения малоупотребительные, я старался доставить моим соотечественникам сколько возможно точнейшую копию Гамлета Шекспирова; но для сего должно было сохранить красоты, почти неподражаемые, — а в сем-то именно нельзя и ручаться» (XII—XV). Восемь лет спустя Вронченко ссылаясь на эти же принципы в предисловии к переводу «Макбета».¹³

Кюхельбекер, познакомившийся с «Гамлетом» Вронченко, когда сам завершал работу над «Макбетом», отмечал в предисловии к своему переводу, что правила, которых он придерживался, «почти

¹³ См.: Шекспир: Библиография рус. переводов и крит. лит. на рус. яз. 1748—1962. М., 1964. С. 545.

те же, которые г. Вронченко излагает в предисловии к своему Гамлету». И далее писал: «...надеемся, что в нашем переводе мало найдется мест, которые бы не произвели в читателе ощущения, предполагаемого самим Поэтом: а сие-то, по нашему мнению, главная цель, к которой мы должны были устремить все свои усилия <...>. Все то, что представляло нам отличительные черты особенного, *личного*, так сказать, слога нашего поэта, как-то: его любимые обороты и иносказания, картины — мы старались передать по возможности близко; а игру слов такую же или равносильною игрою. Сверх того, обращали внимание на то, чтобы каждому стиху английскому у нас соответствовал стих русский <...>. Самые перерывы стихов и рифмические вольности Шекспира мы часто выражали если не теми же, по крайней мере подобными же. Стихам рифмованным у нас соответствуют рифмованные же. Формою мы жертвовали только тогда, когда того требовал или смысл, или гений русского языка. Вот правила, которые мы соблюдали свято».¹⁴

Наконец, Якимов в предисловии к «Королю Лиру» писал: «...переводчик старается сберечь все, что есть в подлиннике, исключая то, что противно нашим приличиям <...>. Касательно внешней отделки тоже. Где можно, там он переводит стих в стих и даже слово в слово <...>. Самый размер стихов, повторения слов в известных местах, рифмы — удерживаются везде, где можно, и все высказывается так, как есть. Но удастся ли переводчику при внешней отделке высказывать дух подлинника — об этом он предоставляет судить знатокам» (V—VI).

Работа новых переводчиков Шекспира носила ученый характер. Все они внимательно изучают подлинник, знакомятся с толкованиями текстологов и соответственно комментируют перевод. Даже Кюхельбекер пытается осуществить подобный научный подход к переводу, хотя, конечно, в тюремных условиях это удавалось ему лишь в малой мере. Цель переводчиков теперь уже состоит не в угождении «просвещенному вкусу» читателей или зрителей, не в следовании абстрактным эстетическим канонам, а в том, чтобы передать замысел самого Шекспира. А средство для достижения этой цели они видели лишь одно — точнейшее по возможности следование оригиналу, полное подчинение переводчика автору, к которому он относился с восторженным пиететом. Следует отметить, что такое стремление отличало не только переводчиков Шекспира. Одновременно с их работой Н. И. Гнедич (в прошлом создавший «Леара»), но теперь отказавшийся от метода классических переделок) завершал свой многолетний труд — перевод «Илиады» Гомера, а П. А. Вяземский переводил «Адольфа» Бенжамена Констана. При всем различии переводимых произведений и творческой индивидуальности переводчиков, работавших независимо друг от друга,

¹⁴ Цит. по: Памятники культуры: Новые открытия. Ежегодник 1981. Л., 1983. С. 32—33. Еще до знакомства с переводом Вронченко Кюхельбекер изложил те же принципы в связи со своим переводом «Ричарда II» в письме к Ю. К. Глинке от 22 сентября 1828 г. (см.: Декабристы и их время: Материалы и сообщения. М.; Л., 1951. С. 34).

в их принципах перевода было много общего, и главное — стремление к максимальному приближению перевода к оригиналу, приближению, граничившему с буквализмом.¹⁵

Переводческий буквализм — явление кризисное. Он возникает тогда, когда задачи, которые ставит перед собой переводчик, превышают языковые и стилистические средства, находящиеся в его распоряжении. Тенденция к буквализму на рубеже 20—30-х гг. XIX в. отражала такой кризис, но это был кризис роста русской переводческой культуры, связанный с превращением перевода из произведения более или менее самостоятельного, принадлежащего скорее переводчику, чем переводимому автору, в произведение подчиненное, задача которого по возможности точно передать оригинал.

Важной предпосылкой создания новых переводов Шекспира была разработка в русской поэзии начала XIX в. драматического белого пятистопного ямба. Первый опыт принадлежал поэту и филологу А. Х. Востокову, который в 1810 г. перевел белым стихом два явления «Ифигении в Тавриде» Гете. В 1820 г. П. А. Катенин написал пятистопными ямбами с рифмами и без рифм сцену «Пир Иоанна Безземельного», представленную в 1821 г. в театре в виде пролога к драме А. А. Шаховского «Иваной». В 1824 г. Жуковский опубликовал «Орлеанскую деву» Шиллера, переведенную размером подлинника. В. К. Кюхельбекер с 1822 по 1825 г. пишет тем же размером оригинальную трагедию «Аргивяне» и публикует отрывки из нее в журналах. А. А. Жандр в 1824 г. перелагает вольными белыми ямбами, преимущественно пятистопными, трагедию Ж. Ротру «Венцеслав», написанную александрийским стихом; перевод первого действия печатался в альманахе «Русская Талия» на 1825 г. Пушкин, работая над стихом «Бориса Годунова», ссылаясь на пример Кюхельбекера и Жандра (см.: XI, 141). Наконец, в 1820-е гг. Тютчев пробовал перевести тем же размером отрывок из «Федры» Расина.

Таким образом, стремление переводчиков Шекспира 1820—1830-х гг. воспроизвести стихотворный размер оригинала отвечало потребностям русской поэзии этого времени, и в стихосложении они могли опереться на опыт предшественников.

В. К. Кюхельбекер

В первой части книги мы уже говорили о шекспировских занятиях Кюхельбекера в годы заточения. Напомним и уточним хронологию его переводов, устанавливаемую на основании сохранившихся рукописей, дневников и переписки поэта.¹⁶ В августе—сентябре

¹⁵ Подробнее об этом с приведением переводческих деклараций Гнедича и Вяземского см. в нашей статье «Об исторической эволюции принципов перевода» (в кн.: Международные связи русской литературы. М.; Л., 1963. С. 26—31).

¹⁶ Рукописи переводов хранятся вместе с другими рукописями Кюхельбекера в Государственной библиотеке СССР им. В. И. Ленина (ф. 449.2.1—41;

1828 г. он перевел «Ричарда II». Принявшись затем за «Макбета», он закончил перевод трагедии 31 декабря того же года. Много лет спустя, уже в ссылке (точное время не установлено), поэт-декабрист коренным образом переработал три первых акта перевода. Начав осенью 1829 г. переводить «Генри IV», Кюхельбекер закончил первую часть хроники 21 января 1830 г.; сохранившийся черновой автограф перевода второй части содержит акт I и четыре сцены акта II. «Ричард III» переводился в мае—сентябре 1832 г.; в 1835 и 1836 гг. Кюхельбекер правил этот перевод. В августе—сентябре 1834 г. он переводил «Венецианского купца», но, не закончив акта II, принялся за свою трагедию «Прокофий Ляпунов» и так и не вернулся к переводу. В разное время Кюхельбекер подумывал о переводе «Бури», «Сна в летнюю ночь», «Двух веронцев» и особенно «Короля Лира»; но эти планы не были осуществлены, причем от «Лира», как отмечалось выше (с. 69), он отказался главным образом из-за отсутствия необходимых пособий.

Не все свои переводы Кюхельбекер считал достойными опубликования. В литературном завещании, продиктованном И. И. Пущину 3 марта 1846 г., он упомянул лишь три из них: «№ 10. „Макбет“. Напечатать первые три акта. № 11. „Генри IV“. Истребить, если не успею переправить. № 12. „Ричард <III>“. Сполна напечатать. № 13. Варианты. Истребить».¹⁷ Кроме того, Кюхельбекер желал, чтобы было напечатано «Рассуждение о восьми исторических драмах Шекспира». Таково было «шекспировское наследие», которое он оставлял русской литературе.

Как мы видели, Кюхельбекер ставил своей целью создать возможно более точную копию оригинала, которая, рассчитывая он, произведет «в читателе ощущение, предположенное самим поэтом». Он выступал пионером в переводе Шекспира, не имея опыта предшественников, на который мог бы опереться. Условия одиночного заключения сильно осложняли работу, лишали его не только многих нужных пособий, но и возможности общаться с литераторами, проверять правильность своих экспериментов. Тем не менее ему удалось многого добиться. В целом его переводы, хотя и устарели в наше время, создают представление о масштабности, трагическом пафосе и поэзии шекспировских хроник и «Макбета». В лучших местах переводов ему удавалось воссоздать естественность и эмоциональность поэтической речи персонажей. Ограничимся двумя примерами из «Ричарда III». Заточенный в тюрьму герцог Клеренс,

см.: *Мстиславская Е. П.* Творческие рукописи В. К. Кюхельбекера // Зап. Отд. рукописей Гос. б-ки СССР им. В. И. Ленина. М., 1975. Вып. 36. С. 5—37). Обоснование датировки переводов см.: *Левин Ю. Д.* В. К. Кюхельбекер — переводчик Шекспира // Шекспировский сборник, 1967. М., 1968. С. 45—47. Нами опубликованы два наиболее законченных перевода: «Макбет» (вторая редакция, действия I—III) и «Ричард III» (см. выше в перечне переводов, с. 7). К цитатам из этих переводов даны ссылки с указанием страницы публикации и соответствующего места шекспировского оригинала; неизданные переводы цитируются по рукописям и в ссылках к этим цитатам указываются только места оригинала.

¹⁷ Цит. по: *Кюхельбекер В. К.* Лирика и поэмы. Л., 1939. Т. 1. С. LXXVIII.

который должен пасть жертвой интриг своего брата Ричарда Глостера, рассказывает, как ему снилось, что он плывет на корабле:

Со мной был брат мой Глостер. — Он и вызвал
Меня наверх по палубе пройтись.
Туда, где Англия, смотрели мы;
Друг другу много бед напоминая,
Постигших нас в войнах, какие Йорк
Вел с Ленкестром, шагали вместе мы
По шаткому помосту... вдруг мню, будто
Брат Ричард спотыкнулся; я к нему;
Но, падая, он в волны сшиб меня,
В раскат пучины... Господи мой Боже!
Как тяжело мне было утопать!
Какой несносный шум в ушах от хляби!
В глазах — в каких свирепых видах — смерть!

(156; I, 4, 11—23)

А вот другая интонация: королева-вдова Маргарита клянет Елизавету, супругу короля, который занял трон убитого мужа Маргариты:

... ты то,
Чем я была; переживи величье;
Страдай, как я, и долго плачь по детях!
Одеваю в твои права другую
Пусть видишь ты, как вижу я тебя!
Умри для счастья долго прежде смерти,
А жизнь скончай по многих днях тоски,
Уж не жена, ни мать, ни королева!

(151; I, 3, 202—209)

Нередко Кюхельбекер удачно передает афористичность рифмованных концовок в монологах. Герцогиня Йоркская завершает свое проклятие узурпатору Ричарду: «Кровавому готов конец кровавый; Ты жил бесчестно и падешь без славы» (221; IV, 4, 195—196). Многие места в переводах являются чуть ли не подстрочником, сохраняющим притом поэтичность. Например, буквально передан подлинник в следующей строке «Ричарда III»: «Меч подними, плы подними меня» (142; I, 2, 184).¹⁸ Или в «Макбете»:

Ночь шумная была. Где спали мы,
Там трубы сорвало; и, говорят,
Стоп наполнил воздух, дикий, смертный вопль...
(46; II, 3, 60—62)

Эти два примера взяты наудачу: подобных можно найти множество.

Необычная образность не смущала Кюхельбекера, он стремился как можно точнее передать тропы драматурга. Например, Ричард говорит о себе: «rudely stamp'd» (буквально: «грубо отчеканенный» — I, 1, 16), и в переводе: «сурово выбитый» (131). Сложные образы переданы и в знаменитом монологе Макбета после убийства Дункана:

Сдавалось, слышу голос: «Полно спать!
Макбет зарезал сон, невинный сон,

¹⁸ Ср. в оригинале: «Take up the sword again, or take up me».

Сон, разрешающий узлы заботы,
Грань ежедневного житья, купель
Трудов лихих, больных сердец цельбу,
Второй великий оборот Природы,
Кормильца главного в пиру житейском!»

(45; II, 2, 36—41)

Однако далеко не всегда Кюхельбекеру удавалось успешно преодолеть стоявшие перед ним трудности. Эквилинеарность требовала многих жертв. За счет сокращений обеднялся язык. В «Ричарде III», например, «grim-visaged war» («свиреполикакая война» — I, 1, 9) стало просто: «война» (131); «into this breathing world» («в этот дышащий мир» — I, 1, 21) — «в жизнь» (131) и т. п. Подчас из-за сокращений, изъятий служебных слов, местоимений перевод становится непонятным или даже искажает оригинал, а понять смысл перевода можно только после сравнения его с подлинником, как, например, в этом восклицании Ричарда: «И Клеренс и король не охладели! Отправятся, — счесть барыши могу» (136).¹⁹ Иногда же, стремясь к краткости, переводчик изобретал несуществующие сокращенные формы слов вроде «сбью», «радишь» (вместо «радеешь»), «зазубры» и др.

Со временем Кюхельбекеру самому стала ясна неудовлетворительность такого метода перевода. В 1834 г. он критикует в дневнике переводы Вронченко, которые прежде почитал образцовыми (свои недостатки, как известно, виднее у других): «Они, правда, почти падрочные; но вернее ли? Где у Вронченки <...> сила и свобода Шекспировы? Все у него связано, все приневолено, везде виден труд, везде русский язык изнасилован». Вронченко, считает он, передает лишь «букву, тело своего подлинника», но не его «душу, поэтический смысл» (Дн, 306). И вторая редакция «Макбета» показывает, как Кюхельбекер сам стремился избавиться от подобных недостатков в своем переводе. Вот, например, рассказ Макбета о слугах, лежавших перед покоем Дункана:

Редакция 1

«Помилуй бог!» — один; другой: «Аминь!»,
Как будто видят, что стою пред ними,
Их страха послух с дланьми палача.
Им в отповедь «Аминь!» сказать не мог я.

(II, 2, 28—31)

Редакция 2

«Помилуй, господи!» — один вскричал,
Другой: «Аминь!» — вот будто видят, как я
С руками палача подстерегаю

¹⁹ Ср.:

Clarence still breathes; Edward still lives and reigns:
When they are gone, then I must count my gains.

(«Клеренс еще дышит, Эдуард еще живет и правит; когда они отойдут, тогда мне пужно будет подсчитать свои барыши» — I, 1, 161—162).

Их ужас! Я не мог сказать «Аминь»,
Когда сказали: «Господи, помилуй!».

(44—45)

Немало усилий тратил Кюхельбекер на передачу шекспировской игры слов. Свой метод он объяснял в «Рассуждении»: «...перенести игру слов из одного языка в другой возможно не иначе, как заменяя кончетты подлинника таким, к которому всего более способен звук, употребленный переводчиком для выражения *главного* понятия автора, стало быть, не буквально, а только приблизительно».²⁰ Особые трудности в этом отношении представлял «Генри IV» с фальстафовскими сценами, полными каламбуров и острот. Иногда Кюхельбекер передавал их более или менее успешно, как, например, в этой реплике грабителя Гэдсхилла: «...они то и дело деют *молитвы* своему святому — благу общественному, или, лучше сказать деют *ловитвы* на нем...» (II, 1, 88—90).²¹ Однако передавать каламбуры удавалось далеко не всегда, и переводчик нередко отказывался от воспроизведения шекспировской игры слов, зато вводил ее в других местах от себя. Он так и объяснял в «Рассуждении...»: «Изредка мы играли словами и там, где у Шекспира нет такой игры <...> чтобы вознаградить читателя за упущения против подлинника там, где никак не могло быть иначе».²²

Интересен прием Кюхельбекера при передаче пословиц и поговорок. Как правило, он не искал русских соответствий, а довольно точно переводил английское речение, придавая русской фразе внешний вид пословицы. Так, в «Ричарде III» встречаем: «„И у кувшина уши“, — говорят» (176; II, 4, 37; хотя имеется близкая русская поговорка: «У стен есть уши»), «Пышно зелье, А мал цветочек, да души веселье» (175; II, 4, 13), «Весна раненько — лето коротенько» (181; III, 1, 94) и т. п.

Важной стилистической особенностью переводов Кюхельбекера является широкое применение архаизмов, согласно его взглядам на стиль высокой поэзии. В одном лишь акте I «Ричарда III» можно обнаружить «ков», «возопить», «вежды», «зрак», «пагуба», «заклатъ», «перст», «полнить», «братий», «мнить», «хляби» и многие другие архаические славянизмы. Соответствующие английские слова, как правило, не имеют такого стилистического оттенка. В дальнейшем, однако, эволюция поэтической манеры, тяготение к реализму, упрощение и облегчение поэтического языка, присущие позднему творчеству Кюхельбекера, отразились и на его переводах. Это можно наблюдать уже на материале правки «Ричарда II», самого

²⁰ Международные связи русской литературы. С. 313.

²¹ В оригинале игра на созвучии глаголов «to prau» (молиться) и «to preu» (хватать добычу, грабить). Здесь и ниже курсив в цитатах мой. — Ю. Л. Ср. передачу игры слов в переводе «Макбета», где в монологе привратника (д. II, сц. 3) Кюхельбекер передал слово «equivocator» (народная этимология «advocate») и его производные русскими словами: «стряпчий», «понастряпал», «состряпать» (45) — и сам объяснил свой прием (см.: Памятники культуры: Новые открытия. Ежегодник 1981. С. 57).

²² Международные связи русской литературы. С. 313.

раннего его перевода. Но особенно последовательно осовременен и упрощен язык во второй редакции перевода «Макбета». Например, в действии I первоначальное выражение: «Но все вотще» — в новой редакции заменено: «Не помогло»; «да заключу» — «сказать короче»; «почто ж» — «почему ж»; «вещают» — «скажут»; «влас мой восстает» — «волос мой встанет»; «сего заутра» — «этого-то завтра». Реплика Банко: «Мы подлинно ль, о чем вещали, зрели? Или вкусили корня злого мы?» (I, 3, 83—84) — приобрела более естественный вид: «То было ли, о чем мы говорим? Не вредного ли корня мы наелись?» (38) — и т. д.

Установка на точность, повторяем, отражала стремление передать не только поэтическую индивидуальность творца, но и национально-историческую специфику оригинала. Поэтому переводчик сознательно избегал русизмов и даже специально указывал, что допускал отступления от оригинала, когда была угроза, что при точном переводе «примешались бы понятия исключительно русские, которые бы составили странный анатопазм в английской драме. Приведем здесь только два: *dread lord* и *lovely lord* — это точно значит *грозный государь* и *ласковый государь*; да при таком переводе русский скорее вспомнит о *Грозном* царе Иване Васильевиче и о *Ласковом* князе Владимире, нежели о слабом Эдуарде и страшном Ричарде». ²³ Однако неразработанность переводной лексики во времена Кюхельбекера приводила к тому, что в его переводах довольно часто встречаются слова, отражающие русский государственный и общественный быт, например «царь», «надёжа-государь», «добрый барин», «холоп» (в оригинале «*beggar*» — «нищий», и «*slave*» — «раб»); понятия, связанные с русской стариной: «братанич», «постельничьи»; просторечные выражения с их определенным национальным колоритом: «тятя», «гостинец», «ужо», «кажись мне», «здорбо», «смекнут, неравно», а также диалектизмы: «копоб», «шибка» и т. п.

Особо следует отметить попытку Кюхельбекера (едва ли не первую в России) при передаче английских имен по-русски руководствоваться не их написанием, а произношением. Он писал, например, «Гестингс» и «Готспер», а не «Гастингс» (*Hastings*) и «Готспур» (*Hotspur*), как было обычно в его время. Он не опемечивал имя «Henry» и передавал его как «Генри», а не «Генрих». Некоторые написания Кюхельбекера были ошибочны (например, «Донкэн» или «Нортюмберленд»), иногда они принимали весьма странную форму вроде «Уэруик» для «*Warwick*», но надо понять, насколько трудно ему было решать вопросы произношения в одиночном заключении, без возможности общаться со знатоками английского языка. В его дневнике встречается такая запись «...просидел вплоть до ужина у окна и читал Уакера: ²⁴ английские гласные та-

²³ Там же. С. 313—314.

²⁴ Имеется в виду многократно перепечатавшийся словарь: *A critical pronouncing dictionary, and expositor of the English language.../ By John Walker. London, 1791*

кой хаос, что едва ли добьюсь толку, как они прозносятся» (Дн, 127).

Как уже говорилось, ни один перевод Кюхельбекера из Шекспира не был опубликован. Из-за этого на восемь лет было отодвинуто знакомство русских читателей с шекспировским «Макбетом» и почти тридцать лет прошло, прежде чем впервые был опубликован полноценный поэтический перевод «Ричарда III». А стихотворные переводы «Ричарда II» и «Генриха IV» появились только во второй половине 1860-х гг. Огромный опыт Кюхельбекера в переводе Шекспира не мог быть использован литераторами, пришедшими ему на смену. Самоотверженный труд поэта-декабриста пропал напрасно. Это было одно из многих преступлений царизма перед русской культурой.

М. П. Вронченко

«Имя Шекспира в России связано с именем г. Вронченки...» — писал И. И. Панаев, откликаясь на смерть переводчика.²⁵ Михаил Павлович Вронченко (1802—1855) был военным геодезистом и географом, но известностью он обязан в основном своей переводческой деятельности. Он переводил на русский язык произведения крупнейших европейских поэтов: Шекспира, Гете, Шиллера, Байрона, Мура, Юнга, Мицкевича.²⁶ Близко знавший его А. В. Никитенко писал: «У него была строго обдуманная система переводов. Изучая предварительно переводимого им автора со всем, что к нему относилось, он старался сколь возможно точнее выразить прямой, настоящий смысл его творения <...>. Главное дело, говорил он, узнать, что автор действительно думал или чего он хотел, а не то, что мог думать и хотеть, потому что переводить можно только сказанное, совершившееся, факт мысли и слова, а не ничто, у которого нет ни мысли, ни слова, ни образа, кроме тех, какие своевольно составляет себе фантазия толкователя».²⁷ Этот своеобразный переводческий «позитивизм» Вронченко, отказ от комментаторского «мудрствования» несомненно сыграл положительную роль при первых опытах воссоздания подлинного Шекспира на русском языке.

Перевод пьес Шекспира занимал центральное место в творчестве Вронченко. Начал он с «Гамлета», которого перевел в 1827 г. Отрывки из перевода появились вскоре в «Московском телеграфе»,²⁸

²⁵ Современник. 1855. Т. 54, № 12. Отд. 5. С. 267.

²⁶ Подробнее о нем см.: *Левин Ю. Д.* Русские переводчики XIX века и развитие художественного перевода. Л., 1985. С. 26—50 (гл. 2 «М. П. Вронченко»).

²⁷ *Никитенко А. В.* Михаил Павлович Вронченко: (Биогр. очерк). СПб., 1867. С. 32—33.

²⁸ *Вр-о М.* Отрывок из Шекспирова Гамлета (д. III, сц. 3, 4) // Моск. телеграф. 1827. Ч. 18, № 23. С. 95—108; *В-о.* Монолог Гамлета // Моск. телеграф. 1828. Ч. 21, № 9. С. 68—69.

а затем полный перевод был издан отдельной книгой.²⁹ В дальнейшем Вронченко подверг перевод значительной правке, оставшейся в рукописи. В 1833 г. Вронченко опубликовал перевод действия I «Макбета».³⁰ Спустя три года он представил в театральную цензуру полный перевод трагедии, которая была запрещена для сцены, по видимому, из-за содержащегося в ней царубийства. Однако в следующем году перевод удалось издать.³¹ В начале 1830-х гг. Вронченко переводил также «Короля Лира», из которого было напечатано лишь действие I.³² В архиве А. В. Никитенко сохранились также рукописи неопубликованных фрагментарных переводов Вронченко: «Отелло» (д. V, сц. 2) и «Ошибки» («Комедия ошибок», д. I).³³

Выше мы приводили переводческую декларацию Вронченко, предпосланную «Гамлету». Эти новые принципы он стремился воплотить на практике. Как правило, он доносил до читателя шекспировскую мысль во всей ее сложности, глубине и значительности. Нередко ему удавалось, соблюдая точность в передаче мысли, сохранить дух и поэтическую силу подлинника. Особенно хорошо получались у него лирические места трагедии. «Вообще там, где драматизм переходит в лиризм и требует художественных форм, — писал позднее Белинский, — с г. Вронченко невозможно бороться» (II, 434). Например, в словах тени, обращенных к Гамлету, переводчику удалось достичь высокой поэтичности:

Я дух бесплотный твоего отца;
Я осужден блуждать во мраке ночи,
А днем в огне томиться голодом, жаждой,
Пока мои земные преступленья
Не выгорят в мучениях. О, если б
Я властен был открыть тебе все тайны
Моей темницы! Лучшее бы слово
Сей повести тебе взорвало сердце,
Оледенило кровь и оба глаза,
Как две звезды, исторгнуло из мест их,
И, распрямив твои густые кудри,
Поставило б отдельно каждый волос,
Как гневного щетину дикобраза!

(35; I, 5, 9—20)

Как и Кюхельбекера, Вронченко не смущали сложные шекспировские метафоры; например, следующие слова Клавдия точно передают оригинал:

... Грусть в его душе
Неведомый насиживает замысл;

²⁹ Гамлет: Трагедия в пяти действиях / Сочинения В. Шекспира; Перевел с англ. М. В. СПб., 1828.

³⁰ Вронченко М. Первое действие из Шекспировой трагедии «Макбет» // Моск. телеграф. 1833. Ч. 51, № 11. С. 364—392.

³¹ Макбет: Трагедия в пяти действиях, в стихах / Соч. В. Шекспира; Пер. с англ. М. В. СПб., 1837.

³² Вронченко М. Первое действие Шекспировой трагедии «Лир» // Моск. телеграф. 1832. Ч. 47, № 20. С. 472—523.

³³ Хранятся в Рукописном отделе ИРЛИ АН СССР.

И порожденье тайного птенца
Нам может быть опасно.

- (85—86; III, 1, 173—176)

Но, так же как и Кюхельбекер, Вронченко не всегда мог одолеть стоявшие перед ним трудности. В его переводе нередки нескладные буквализмы вроде следующих слов короля:

И как зовомый к двум равно деяньям,
Что предпринять, не зная, в обоих
Я медлю.

(109; III, 3, 41—43)

Определенная стилистическая приподнятость, не зависящая от оригинала, отличает и перевод Вронченко; в нем тоже в изобилии встречаются архаические славянизмы: «сей», «почто», «сродник», «поспех», «персть», «млеко», «живот» (жизнь), «плесны», «власы», «вежды», «мать», «мниться», «потщиться» и т. п. Архаизованная лексика в сочетании с усложненным синтаксисом, отрывистыми, сокращенными выражениями (вследствие стремления к эквилинеарности) делает часто перевод Вронченко темным, тяжелым, неудобочитаемым. Приведем, к примеру, два отрывка из монолога Гамлета «Быть иль не быть?»:

Уснуть? — Но сновиденья? — Вот препона:
Какие будут в смертном сне мечты,
Когда мятежную мы свергнем брэнность,
О том помыслить должно.

< >
Так робкими творит всегда нас совесть;
Так яркий в нас решимости румянец
Под тению тускнеет размышленья,
И замыслов отважные порывы,
От сей препоны уклоняя бег свой,
Имен деяний не стяжают...

(81—82; III, 1, 65—68, 83—88)

А. В. Никитенко вспоминал впоследствии: «Нам памятно, какое сильное впечатление произвел Гамлет в переводе Вронченки, когда он появился в свет, на тогдашнее образованное наше общество и молодое поколение. Дух Шекспира впервые проник в умы и возбудил в них живое сочувствие к поэтической правде, к изображению глубоких, невымышленных тайнств человеческого сердца и судьбы...»³⁴

Никитенко, возможно, несколько преувеличил широту резонанса, вызванного переводом, но одобрение было действительно единодушным. Периодические издания разных направлений одинаково приветствовали труд Вронченко, подчеркивая, что он впервые представил русским читателям Шекспира во всем его величии.³⁵ И. И. Па-

³⁴ Никитенко А. Михаил Павлович Вронченко: (Биогр. очерк). С. 35.

³⁵ См.: Моск. телеграф. 1828. Ч. 24, № 24. С. 497; Сын отечества. 1828. Ч. 122, № 21 и 22. С. 192; Сев. пчела. 1833. 29 марта. № 70. С. 277.

паев вспоминал, что, прочтя перевод «Гамлета» в 1832 г., он «был поражен глубиной и величием этого произведения» (VI, 60). А П. А. Плетнев свидетельствовал впоследствии, что после появления перевода Вронченко «не читавшие подлинника только теперь постигнули, что такое Гамлет и его судьба» (II, 443). Однако круг читателей перевода был сравнительно узок. Белинский считал, что «такое колоссальное создание, переданное верно, было явно не под силу нашей публике, воспитанной на трагедиях Озерова и едва возвысившейся до „Разбойников“ Шиллера» (VIII, 190). Некоторых читателей отвращали от перевода его стилистические особенности, затрудненность языка. По свидетельству К. А. Полевого, Пушкин говорил о переводах Вронченко: «Да, они хороши, потому что дают понятие о подлиннике своем; но та беда, что к каждому стиху Вронченки привешена гирька!»³⁶ Резкое суждение Кюхельбекера о том, что у Вронченко «русский язык изнасильствован», приводилось выше.

Редактируя свой перевод «Гамлета», Вронченко, подобно Кюхельбекеру, работавшему над «Макбетом», стремился устранить буквалистскую тяжеловесность. Вот, к примеру, отрывки из второй редакции монолога «Быть или не быть?», соответствующие приведенным выше:

Уснуть, а может быть, и видеть сны?
 Вот это и пугает нас! Не зная,
 Что нам во сне посмертном может сниться,
 Мы размышляем, медлим.
 < >
 Так в нас рассудок поселяет робость,
 Так под его дыханием холодным
 Румяный блеск решимости тускнеет
 И замыслы отважные, смиряясь
 В своих порывах, не дерзают стать
 Из мыслей делом.³⁷

В переводе «Макбета» Вронченко следовал прежним своим принципам. Однако теперь он позволял себе больше свободы, внимательнее относился к языку, реже применял тяжелые обороты, архаическую лексику. В нескольких случаях он отказывался от передачи особо замысловатых шекспировских метафор, от концевых рифм, отступал от оригинала в заклинаниях ведьм и т. д. Все эти «вольности» (весьма, правда, ограниченные) имели целью сделать перевод легче, естественнее и поэтичнее.

Большим поклонником нового перевода был Белинский, дважды назвавший его «превосходным» (см.: IV, 67, 187). «Несмотря на видимую жесткость языка в иных местах, — писал он, — от этого перевода веет духом Шекспира, и когда вы читаете его, вас объемлют идеи и образы царя мировых поэтов» (IV, 181). Тем не менее перевод не имел успеха и прошел почти незамеченным. Белинский сообщал Боткину 19 февраля 1840 г.: «... „Макбета“, переведенного

³⁶ Полевой К. А. Записки. СПб., 1888. С. 274

³⁷ Цит. по: Ликингено А. Михаил Павлович Вронченко: (Биогр. очерк). С. 58

известным литератором — Вронченко, разошлось ровно ПЯТЬ экземпляров» (XI, 452).

Значение переводческой деятельности Вронченко для освоения Шекспира в России точно определил Тургенев: «Как работа пригготовительная, его переводы всегда приносили большую пользу: они знакомили публику с произведениями замечательными, возбуждали и поощряли других; его „Макбет“, его „Гамлет“ отличаются довольно определенным колоритом; мы не можем забыть, что любовь к Шекспиру собственно *им* возбуждена в кругу наших читателей» (I, 255).

В. А. Якимов

Деятельность В. А. Якимова как переводчика Шекспира, при всем несовершенстве достигнутых им результатов, весьма характерна для его времени. Василий Алексеевич Якимов (1802—1853), с 1832 г. адъюнкт, а позднее профессор русской словесности в Харьковском университете, был, по мнению знавших его, «и образованнее, и учнее современных ему профессоров-словесников в других университетах».³⁸ Увлечшись английским драматургом, Якимов, как он заявлял в предисловии к «Королю Лиру», поставил себе цель «перевести, хотя бы и посредственно, 37 созданий Шекспировых» (IV). «С настойчивым, упорным трудом Якимов изучал Шекспира и решился перевести его на русский язык с буквальной точностью, сохраняя все особенности слога и способа выражения подлинника, удерживая все частицы и т. п. Задача решительно невозможная», — писал М. И. Сухомлинов.³⁹

В 1833 г. в Петербурге вышли переведенные Якимовым «Король Лир» и «Венецианский купец».⁴⁰ Излагая свое переводческое кредо, Якимов указывал, что, «чуждый всяких притязаний на талант и литературную славу», он рассчитывает «пройти далекий путь, на коем каждый шаг должно покупать более терпением, нежели чем-либо другим» (III). Он полагал, что стихотворный перевод доступен человеку, лишенному поэтического таланта, — лишь бы он был точен. В результате, при всей точности и смысловой верности оригиналу, стихи его получались корявыми, непоэтичными, способными скорее отвратить от Шекспира, чем привлечь к нему. Вот, к примеру, как изъясняется французский король в «Короле Лире»:

О боги, боги! чудно! Хлад презренья
Их произвел во мне огонь почтения.
Без впа став моеи, Лир, дочь твоя,
Есть королева Франции, моя!

³⁸ Де-Пуле М. Харьковский университет и Д. И. Каченовский // Вестн. Европы. 1874. № 1. С. 97.

³⁹ Древняя и новая Россия. 1877. Т. 1. С. 43.

⁴⁰ Король Лир: Трагедия в пяти действиях / Соч. Шекспира; Перевел с англ. Василий Якимов. СПб., 1833; Венецианский купец: Драма в пяти действиях / Соч. Шекспира; Перевел с англ. Василий Якимов. СПб., 1833.

За всех князей Бургунды многоводной
Я не продам сей девы благородной!

(*Корделии*)

Скажи прости бесчувственным душам.
Здесь потеряв, найдешь ты лучше там.

(20; I, 1, 257—264)

Несобычные для русского языка шекспировские метафоры Якимов переводил слово в слово, не заботясь о том, насколько они будут понятны читателям; например: «Не ходи между драконом И лютостью его» (11; I, 1, 124) и т. п. Встречаются в переводе и дикие буквализмы вроде «прямо благородный» (16), как переведено обычное в английском языке обращение к дворянину «right noble». Во имя буквальной точности переводчик употреблял невозможные в русском языке словосочетания: «Он вдруг свой меч, *сготовленный*, извлекши, Бросается, *дает мне рану* в руку» (68; II, 1, 53—54) — или пытался добиться краткости с помощью фраз-обрубков вроде: «Что повостей?» (25). Словом, стихи Якимова были совершенно неудобочитаемы, и этот порок перевода не могли спасти ни его точность, ни ученые примечания, ни ссылки на комментаторов Шекспира.

Известие о харьковском адъюнкте, переводящем Шекспира, вызвало интерес в литературных кругах Петербурга и Москвы. В «Молве» появилось сообщение о том, что Якимов перевел «Короля Лира» «совершенно близко к подлиннику»,⁴¹ а «Московский телеграф» предоставил свои страницы для первого действия трагедии.⁴²

М. П. Погодин, познакомившись с Якимовым в январе 1832 г., рекомендовал его А. В. Веневитинову, и тот вскоре писал ему: «Благодарю тебя за доставление знакомства с Якимовым. Я его познакомил с Одоевским, и на днях мы с ним вместе поедem к Пушкину».⁴³ В начале 1833 г. Якимов читал перевод «Венецианского купца» у А. В. Никитенко и В. Ф. Одоевского. На последнее чтение были приглашены Пушкин и Вяземский; Пушкин, правда, приехать не смог.

Добрый прием, который встретил Якимов в Москве и Петербурге, объяснялся стремлением литераторов поощрить человека, замыслившего перевести *всего Шекспира*. Но когда переводы вышли в свет, уже никакие благие пожелания не могли спасти их от уничтожающей журнальной критики. Даже снисходительный рецензент «Московского телеграфа», полагавший, что Якимову все же следует довершить свое «полезное» предприятие, признавал, что шекспировские идеи «погода облакаются у него такую нескладную смесь слов, что трудно дознаться, о чем говорит действующее лицо».⁴⁴

⁴¹ Молва. 1832. 1 марта. № 18. С. 71.

⁴² Моск. телеграф. 1832. Ч. 44, № 5. С. 19—79.

⁴³ Цит. по: Барсуков П. Жизнь и труды М. П. Погодина. СПб., 1891, Кн. 4. С. 123.

⁴⁴ Моск. телеграф. 1833. Ч. 51, № 9. С. 155, 157.

А рецензия в «Молве» прямо утверждала, что переводы Якимова «не ознакомят русских читателей с британским поэтом, а возбудят в них отвращение к Шекспиру».⁴⁵

Встретив такую критику, Якимов, однако, не сразу отказался от намерения перевести всего Шекспира: он перевел еще «Отелло», «Цимбелина», «Сон в летнюю ночь» и «Что вам угодно». Но эти переводы не были изданы. Об изданных же переводах сохранилась печальная слава, и студенты Харьковского университета развлекались тем, что приводили из них «места в пример бессмыслицы».⁴⁶

Таков был бесславный конец буквалистского перевода Шекспира.

Первые театральные переводы

Переводы Вронченко и Якимова, так же как и неопубликованные переводы Кюхельбекера, а возможно, и П. В. Киреевского, независимо от их различий, объединяла одна общая черта: это были ученые переводы, стилистически тяжеловесные, рассчитанные на медленное вдумчивое чтение и решительно непригодные для театра. На сцене же до середины 1830-х гг. шекспировские трагедии были представлены классическими переделками Дюссиса; императорские театры оставались последним оплотом классицизма. Однако и сюда наконец проникли новые веяния. Инициатором продвижения на русскую сцену подлинного Шекспира явился актер петербургского Александринского театра Я. Г. Брянский, который подготовил для своего бенефиса 1833 г. перевод трагедии «Жизнь и смерть Ричарда III» и исполнил в ней заглавную роль.

Яков Григорьевич Брянский (1790—1853), известный в свое время трагик, близкий к декабристам, выделялся среди своих товарищей образованностью и начитанностью; он прилагал много усилий, чтобы улучшить русский драматический репертуар. Не владея иностранными языками, он переложил на стихи подстрочный перевод «Ричарда III», сделанный его другом, балетмейстером Дидло. Перевод не был издан и сохранился в рукописи.⁴⁷

Брянский не обладал значительным поэтическим даром; его стихи часто несовершенны, размер не всегда выдержан. Тем не менее у него был достаточный поэтический такт и актерский опыт, чтобы добиться довольно гладкого стиха, пригодного для декламации. Несомненно, что, работая над переводом, он ориентировался на пушкинского «Бориса Годунова», незадолго перед тем изданного. Интонации монолога Бориса «Ты, отче патриарх, вы все, бояре...»

⁴⁵ Молва. 1833. 15 авг. № 97. С. 386. Ср.: Сев. пчела. 1833. 27 мая. № 116. С. 462.

⁴⁶ Костомаров Н. И. Автобиография. М., 1922. С. 138.

⁴⁷ Театральная библиотека им. А. В. Луначарского. См.: Булгаков А. С. Раннее знакомство с Шекспиром в России // Театральное наследие. Л., 1934. Сб. 1. С. 105—110.

(сцена «Кремлевские палаты») слышатся, например, в монологе Ричарда из действия III:

Брат Букингам и мудрые граждане!
Когда усердно так хотите вы
Обременить меня всей тяжестью правления,
С терпением я должен сесть ярмо
Но черным коль упрям или соблазну ужасным
Возляжет на меня — то принуждение ваше
Да оправдаю пред светом будет мне
Ах, знает бог и видите вы сами,
Как я далек был от желаний сих.

По режиссерским соображениям Брянский производил композиционные изменения и сокращения, менял порядок некоторых сцен, делал пьесы на действия и т. д. Учитывая цензуру, он исключал духовных лиц или заменял их светскими, а также перенес за кулисы убийство герцога Клеренса. Весьма любопытны изменения в сцене горожан (в оригинале: д. II, сц. 3; в переводе: д. II, сц. 1), написанной не стихами, а прозой, где содержатся иронические суждения о Ричарде, отсутствующие в оригинале:

«2-й. И полно, да он (Ричард. — Ю. Л.) храбр, умен, а ты бы послушал, как герцог Букингам его хвалит.

1-й. А он похваливает герцога Букингаму, а обонх хвалят все те, которым терять нечего, а выиграть есть что.

2-й. Однако ж я знаю многих в Лондоне...

1-й. Охотников в мутной воде рыбу ловить, — а Ричарду бездельца возмутить не только эту Темзу, да и все море».

Несомненно, что написание подобной сцены стало возможным только после народных сцен в «Борисе Годунове».

Несмотря на значительные изменения, «Жизнь и смерть Ричарда III», по мнению публики, представляла «подлинного» Шекспира. «Перевод, кроме некоторых необходимых выпусков, полон и верен, а в стихах вообще отлично хорошо переданы великие идеи Шекспира», — писала «Северная пчела». ⁴⁸ А Никитенко отмечал в дневнике 30 января 1833 г.: «... давали „Ричарда“ в таком или почти в таком виде, в каком вышел он из творческой головы Шекспира». ⁴⁹

Успехом пользовался и другой театральный перевод 1830-х гг. — «Отелло», выполненный И. И. Панаевым, в то время еще начинающим литератором. В 1830-е гг. он с увлечением знакомился с Шекспиром по французскому переводу Летуэрнера — Гизо. Впоследствии он вспоминал о первом знакомстве с трагедией: «Я несколько недель сряду только и бредил Отелло. Моему воображению представлялось, каковы должны быть — Каратыгин в Отелло и Брянский в роли Яго. Желание увидеть эту драму на русской сцене преследовало и мучило меня» (VI, 60).

⁴⁸ Сев. пчела 1833. 15 февр. № 35. С. 138.

⁴⁹ Никитенко А. В. Дневник: В 3 т. М., 1955. Т. 1. С. 126

Прозаический перевод «Отелло» был выполнен Панаевым с французского, исправлен М. А. Гамазовым, будущим ориенталистом, хорошо знавшим английский язык, и издан отдельной книжкой.⁵⁰ В целом он довольно верен и написан хорошим литературным языком, как можно судить хотя бы по началу монолога Отелло в сенате:

«Могущественные и достойные спыоры! благородные и великодушные повелители мои! Я похитил дочь этого старца из его дома: это совершенная правда; правда и то, что я женился на ней. Но в этом заключается вся моя вина, не более. Мои слова грубы; я не умею говорить красноречиво в мирное время, потому что с семи лет, с тех пор как руки эти стали наливаться силою, их любимое занятие, — кроме последних девяти лун, — было под военными шатрами и на поле битв» (22—23; 1, 3, 76—85).

Однако переданные прозой стихи звучат подчас неестественно, тяжело и аффективно. Встречаются и нескладные выражения, ошибки в русском языке и т. д.

Приложенные «примечания переводчика», которые написал Гамазов, со ссылками на комментаторов, цитатами из оригинала и т. п., должны были создать впечатление, будто перевод сделан с английского. И некоторые рецензенты поверили, что «переводчик изучал переводимое сочинение, советовался с комментариями и глоссариями, старался проникнуть настоящий смысл каждого выражения».⁵¹ Зато в «Северной пчеле» появилась очень придирчивая заметка, автор которой, скрывшийся за подписью «Юр. Сервент», доказывал, что перевод сделан не с оригинала.⁵² Тем не менее «Отелло» в переводе Панаева был поставлен на сцене и вытеснил переделку Дюсиса — Вельяминова.

«Гамлет» в переводе Н. А. Полевого

Переводы Брянского и Панаева и даже слабый перевод «Венецианского купца» (1835), принадлежавший, видимо, актеру А. П. Славину,⁵³ ставились в петербургском театре. Но они недолго держались в репертуаре и мало способствовали утверждению Шекспира на русской сцене. Решающий поворот был достигнут лишь после постановки в 1837 г. в Москве и Петербурге «Гамлета» в переводе Н. А. Полевого.

Выше, в главе «Русский Гамлет», уже говорилось о значении этого перевода в духовной жизни русского общества, о том, какие свои переживания, настроения вложил в него Полевой (см. с. 163—165). Здесь мы постараемся показать его место в истории русских переводов из Шекспира.

⁵⁰ Отелло, венецианский мавр: Драма в пяти действиях Шекспира / Пер. с англ. Ив. П-ва. СПб., 1836.

⁵¹ Б-ка для чтения. 1837. Т. 21, № 3. Отд. 6. С. 19.

⁵² См.: Сев. пчела. 1837. 8 окт. № 227. С. 905—908.

⁵³ Не издавался; рукопись сохранилась в Театральной библиотеке им А. В. Луначарского.

О необходимости дать русскому театру настоящего «Гамлета» говорилось в журнале Полевого «Московский телеграф» еще в конце 1820-х гг.⁵⁴ И сам Полевой подумывал тогда о переводе, который мог бы опровергнуть распространённое мнение, будто «сочинения Шекспира писаны не для нашего времени, не годятся для сцены и не могут иметь успеха перед нашею публикою»⁵⁵ Но приглянулся за «Гамлета» он только в 1835 г., когда жизнь его приобрела совершенно новый оборот. Перевод был закончен в 1836 г., а в начале следующего года вышел отдельной книгой⁵⁶ и был поставлен в театр.

Слогворный перевод Полевого был весьма вольным даже для его времени (хотя и не являлся адаптацией вроде дюсисовской). С точки зрения принципов он тяготел к тому типу романтического перевода, создатель которого стремится к самовыражению и воссозданию субъективного идеала. В отличие от предшественников — Вронченко, Якимова, — целью которых была объективная передача оригинала, Полевой, как мы старались показать выше, создавал Гамлета по собственному образу и подобию, хотел выразить в его страданиях духовную муку своего поколения, и датский принц стал у него родоначальником целой вереницы русских Гамлетов, которых порождали периоды политической реакции в стране. И в этом заключалась главная причина успеха перевода Полевого, секрет его сценической долговечности. Большинство русских читателей и зрителей XIX в. иначе и не представляли себе образ Гамлета, как в интерпретации Полевого.

Видоизменялись и другие герои трагедии. Так, Лаэрт из антипода Гамлета был превращен в родственник ему образ. Это разочарованный юноша, который говорит сестре: «Свет так бессмыслен, люди так коварны. . .» (III, 35) — слова, не имеющие соответствия в подлиннике. Тем самым разрушалось содержащееся в трагедии гротескное противопоставление: Гамлет — Лаэрт — Фортинбрас. А потому роль Фортинбраса теряла смысл и была в переводе почти сведена на нет. Являлся он только в конце трагедии, причем его роль была сокращена до двух реплик в пять строк «Осовремененная» трагедии, Полевой искажил и сцены с призраком, пытаясь как-то примирить суеверия эпохи Шекспира с рационалистическими представлениями XIX в.

Переводческий метод Полевого и не предполагал точного следования оригиналу. Шекспировская трагедия сокращена у него почти на четверть, большая часть монологов урезана. Стремясь к доходчивости, он упрощал сложные образы, уничтожал мифологические реминисценции, снимал детали, пугающие в комментарии. Его цель была создать естественный разговорный текст, который сделал бы трагедию пригодной для сцены, давал бы возможность играть живых людей, понятных зрителям. И он успешно достигал

⁵⁴ См. Моск. телеграф 1829 Ч. 29, № 18 С. 273—275.

⁵⁵ Полевой К. А. Записки С. 361—362.

⁵⁶ Гамлет, принц датский. Драматическое представление / Сочинение Виллама Шекспира, Пер с англ. Николая Полевого. М., 1837.

этого. Вот, к примеру, монолог Гамлета, обращенный к матери (д. III, сц. 4):

А вот они, вот два портрета — посмотри:
Какое здесь величие, краса и сила,
И мужество и ум — таков орел,
Когда с вершины гор полет свой к небу
Направит — совершенство божьего созданья —
Он был твой муж! — Но посмотри еще —
Ты видишь ли траву гнилую, зелье,
Сгубившее великого, — взгляни, гляди —
Или слепая ты была, когда
В болото смрадное разврата пала?
Говори: слепая ты была?
Не поминай мне о любви: в твои лета
Любовь уму послушною бывает!
Где ж был твой ум? Где был рассудок?
Какой же адский демон овладел
Тогда умом твоим и чувством — зрением просто?
Стыд женщины, супруги, матери забыт...
Когда и старость падает так страшно,
Что ж юности осталось?

(III, 151—152)

«... Сколько огня, силы, энергии, сжатости и какая отрывистость, простота! <...> — восклицал по поводу этого монолога Белинский. — Не тот ли это язык, который вы ежедневно слышите около себя и которым вы ежедневно сами говорите? А между тем это язык высокой поэзии» (II, 432). Но Полевой почти вдвое сократил оригинал (19 строк вместо 36), изъясил мифологические реминисценции — сравнения с Гиперионом, Юпитером, Марсом и Меркурием, частично упростил, частично выбросил сложные метафоры, трудно понимаемые места. И так он действовал на протяжении всего перевода.

Иногда же Полевой, напротив, распространял лаконичное шекспировское выражение, вводил свои пояснения, украшения и риторические обороты. Допускал он вольности и в стихотворном размере: его строки колебались от четырех до восьми стоп, среди ямбов подчас попадались хорей. Но таким способом переводчик добивался естественной живости сценической речи, избегал монотонности. Желая облегчить театральную постановку, Полевой исключил из трагедии несколько второстепенных действующих лиц (вроде моряков, приносящих письмо от Гамлета), свел 20 сцен к 11. Были в переводе и прямые ошибки.

И тем не менее, несмотря на допущенные изменения (а во многом и благодаря им), «Гамлет» в переводе Полевого стал важнейшей вехой в истории восприятия Шекспира в России. Полевой уменьшил философскую глубину трагедии, романтизировал и в то же время снизил образ датского принца, упростил язык и т. д., но это все же был хотя и искаженный и ослабленный, но шекспировский «Гамлет». Зато, упростив трагедию, приблизив ее к чувствам и настроениям своих современников, Полевой сделал ее доходчивой, понятной. «Гамлет» в переводе Полевого ставился на русской сцене вплоть до начала XX в., больше чем все другие пьесы Шекспира.

Кроме того, он неоднократно переиздавался: в XIX в. известно 11 его переизданий, в XX в. — 10.

Благодаря этому переводу «Гамлет», по словам А. А. Григорьева, «разошелся чуть что не на поговорки». ⁵⁷ Такие выражения, как «башмаков она еще не износила», «о, жепщины! ничтожество вам пням!», «как сорок тысяч братьев», «за человека страшно», «что ему Гекуба?» и другие, прочно вошли в русскую фразеологию. Цитаты из перевода Полевого встречаются во многих произведениях русской литературы XIX в. Самое имя датского принца приобрело в России нарицательное значение, а трагедия, утвердившись в репертуаре русских театров, стала существенным фактом русской культурной жизни. ⁵⁸

При первом своем появлении на сцене и в печати перевод Полевого сразу вызвал горячие споры. Само собой напрашивалось сопоставление его с переводом Вронченко Осенью 1837 г. в «Московском наблюдателе» была напечатана сценка, изображающая молодых людей, спорящих «в густом табачном дыму» о том, пужеп ли точный перевод «Гамлета». ⁵⁹ Высказывается мнение, что «Шекспира надобно переводить вдвойне» — для чтения и для театра. Сценка завершается гулом голосов, в котором различимы отдельные слова: «Вздор — чудо — чепуха — превосходно — переделка — перевод — Полевой — Шекспир»

Восторженный отзыв о переводе Полевого появился в «Библиотеке для чтения», ⁶⁰ где рецензент утверждал, что «нельзя лучше схватить духа подлинника!». Напротив, П. А. Плетнев в своей статье «Шекспир» (1837), хотя и признавал большую легкость и ясность нового перевода, но обвинял Полевого в отсутствии у него чувства поэзии, в том, что он «передает один голый смысл подлинника и равнодушно пропускает все, что составляло краски, живость, полноту картины, всю индивидуальность Шекспира» (I, 299). А впоследствии он высказался еще резче: «Вышел такой Гамлет, который припоровлен к публике, как у Дюси, между тем смотри на всех как, как бы он был шекспировский, а глазами говорит все сумарковскими» (II, 444).

Подробный разбор переводов Полевого и Вронченко опубликован весной 1838 г. Беллинский в специальной статье. Отмечая у Полевого «много недостатков и недостатков важных» (II, 426) — ослабление существенных черт подлинника, необоснованные сокращения, упрощения и т. п., критик тем не менее указывал: «Перевод г. Поле-

⁵⁷ Григорьев А. Воспоминания Л, 1980 С 55

⁵⁸ Перечисляем известные нам произведения, в которых упоминается исполнение «Гамлета» в переводе Полевого: «Искусство и правда» (1854) А. А. Григорьева, «Перечетные птицы» (1854) М. Л. Михайлова, «Былое» (1858) М. А. Стаховича; «Тысяча душ» (1858), «Люди сороковых годов» (1869) А. Ф. Писемского, «Лес» (1870) А. Н. Островского; «Четвергь века паза р» (1878) «Гины прошлого» (1885) Б. М. Маркевича, «Лебединая песня» (1887) А. П. Чехова; «Полубог» (первоначально «Посмертная слава», 1896) А. И. Куприна

⁵⁹ Моск. наблюдатель 1837 Ч 10 Нояб Кн 1. С 123—125

⁶⁰ Б-ка для чтения 1837 Т 21, № 4 Отд 6 С 45—49

вого — прекрасный, поэтический перевод; а это уже большая похвала для него и большое право с его стороны на благодарность публики» (II, 426). «В переводе г. Полевого везде видна свобода, видно, что он старался передать дух, а не букву» (II, 433). И в заключение статьи: «...перевод „Гамлета“ есть одна из самых блестящих заслуг г. Полевого русской литературе» (II, 436).

Высокая оценка, которую Белинский дал переводу, вызвала возражения. В частности, 20 августа 1838 г. И. Я. Кронеберг, харьковский профессор, знаток Шекспира, писал критику, что находит перевод Полевого «чрезвычайно своевольным; везде только суррогат Шекспировых мыслей».⁶¹ И. Я. Кронеберг требовал, чтобы в основе труда переводчика лежало глубокое изучение оригинала. Критике перевода Полевого с филологической точки зрения он посвятил специальную статью, которая была опубликована уже после смерти автора.⁶²

Вскоре против Полевого выступил и сын И. Я. Кронеберга — Л. П. Кронеберг, сам переводивший «Гамлета». Он опубликовал издевательскую статью «Гамлет, исправленный г-ном Полевым»,⁶³ где разбирал отступления от оригинала в первом акте трагедии, проницательно заявляя, «что перевод г. Полевого не только хорош, но что он стоит далеко выше своего подлинника».⁶⁴

В 1840 г. коренным образом меняется мнение Белинского о переводе: критик буквально не пропускает случая, чтобы не высказать своего отрицательного суждения о нем; он даже называет его «романтическим водевилем» и ставит в один ряд с переделками Дюссиса, Сумарокова и Висковатова (IV, 129). Под влиянием Кронебергов Белинский действительно изменил свое мнение о «Гамлете» Полевого, но ожесточенность нападок объяснялась причинами, не имевшими прямого отношения к переводу: Полевой окончательно перешел в лагерь Булгарина и Греча, и Белинский стремился дискредитировать его любой ценой. И в дальнейшем Белинский настойчиво во многих статьях повторял, что Полевой своей переделкой «Гамлета» превратил трагедию Шекспира в романтическую мелодраму и это сделало ее доступной пониманию толпы и стало причиной успеха «Гамлета» на сцене и в печати.

Критика «Гамлета» в переводе Полевого продолжалась в связи с переизданиями до конца XIX в. Однако каковы бы ни были его недостатки, устанавливая историческое значение этого перевода, следует признать справедливыми слова Белинского, сказанные им

⁶¹ Цит. по: *Белинский*. Письма. СПб., 1914. Т. 1. С. 411.

⁶² См.: Лит. прибавл. к «Рус. инвалиду». 1839. Т. 2, № 10. С. 189—196.

⁶³ Лит. газ. 1840. 19 июня. № 49. Стб. 1116—1129; 22 июня. № 50. Стб. 1137—1145.

⁶⁴ Это выступление возмутило А. В. Кольцова, который 15 августа 1840 г. писал Белинскому: «Можно замечать и поправлять ошибки, как ему угодно, можно даже перевести Гамлета лучше Полевого и легче Вронченки; но так бессовестно бранить старшие себя и, верно, лучше себя, и за такой труд, за который Николай Алексеевич Полевой заслуживает в настоящее время полную благодарность! Без его перевода не было [бы] на сцене такого „Гамлета“ и в нем такого Мочалова, какие у нас есть теперь» (341).

еще в 1838 г.: «Утвердить в России славу имени Шекспира, утвердить и распространить ее не в одном литературном кругу, но во всем читающем и посещающем театр обществе; опровергнуть ложную мысль, что Шекспир не существует для новейшей сцены, и доказать, напротив, что он-то преимущественно и существует для нее, — согласитесь, что это заслуга, и заслуга великая!» (II, 426—427).

Переводы В. А. Каратыгина

Театральный успех «Гамлета» в переводе Полевого явился новым стимулом для переводчиков. Практика перевода, приспособленного для сцены, стала считаться как бы узаконенной. Таким переводом Шекспира занялся и крупнейший петербургский трагик Василий Андреевич Каратыгин (1802—1853). Актер классической школы, он в 1820-х гг. играл роли Гамлета и Отелло в спектаклях по дюссоновским адаптациям и считал непеределанного Шекспира «галыматьей». Еще в 1836 г., присутствуя на чтении «Отелло» в переводе Папаева, он заявил, что играть пьесы Шекспира без значительных переделок невозможно. Однако сенсационный успех в роли Гамлета в петербургской постановке по переводу Полевого превратил Каратыгина в приверженца и пропагандиста Шекспира. Хорошо зная литературу, он старался сам обеспечить свой репертуар и перевел или переделал свыше тридцати иностранных пьес. В конце 1837 г. он перевел «Короля Лира», а в 1840 г. — «Кориолана».⁶⁵

Выбор был не случаен. Любимый актер Николая I, осыпавший знаками царского благоволения, Каратыгин по своим политическим воззрениям стоял на крайних охранительных позициях. «Король Лир» интерпретировался им как трагедия самодержца, чьи священные права вероломно попираются неблагодарными подданными. Антидемократическому истолкованию легко поддавался и «Кориолан» — трагедия, где герой-патриций был противопоставлен толпе, «черни».

Перевод «Короля Лира» сделан прозой, весьма тяжеловесной. Прав был Беллинский, когда писал в 1839 г. о «беспримерно дурно переведенной» пьесе Шекспира, «безбожно искаженной переводом и бессмысленными пропусками» (III, 94). Как пример стиля перевода приводим начало знаменитого монолога Лира ночью в степи (д. III, сд. 2): «Бушуйте, ветры, завивайте, ураганы, разверзнитесь, члябн морские, и потопите всю землю! Серные огни, быстрейшие самых мыслей, гремящие предтечи стрел, раздробляющих дубы, палите белую мою голову. А ты, всесокрушающий гром, грянь прямо в толстый шар вселенной, разбей основы бытия и размечи одним ударом все семена, порождающие неблагодарного человека!».

⁶⁵ Перевод «Короля Лира» не издавался; рукопись хранится в Театральной библиотеке им. А. В. Луначарского (см.: *Булгаков А. С.* Раннее знакомство с Шекспиром в России. С. 112—117). Перевод «Кориолана» печатался без указания переводчика: Репертуар русского театра. 1841. Т. 1, кн. 2. С. 1—34.

В тексте произведены большие сокращения; ряд сцен, в которых не участвует Лир, вовсе исключен, иногда даже в ущерб последовательному изложению сюжета. Верноподданнические мотивы в переводе усилены. Кент, например, так обращается к королю в акте I: «*Августейший Лир, почитаемый мною всегда как король, любимый как отец, кому я служил как раб своему господину, чье имя помнил я в своих молитвах*»⁶⁶ и т. п. А употребление в переводе русских слов вроде «барин», «барыня», «хам», «холоп», «мужик», «лесный», «сажень» и др. в какой-то мере связывало трагедию с русским социальным бытом. Те же особенности отличают и перевод «Корюлана».

Можно лишь удивляться таланту Каратыгина, который умел добиваться успеха при таком неудобопроизносимом и искаленном тексте. А успеха он действительно добился. А. А. Григорьев даже утверждал, что в «Короле Лире» Каратыгин «был как-то особенно, почти недостижимо велик».⁶⁷ И этот, по словам Белинского, «преплохой перевод „Лира“» (VIII, 190) продолжал, за неимением лучшего, держаться на петербургской сцене, пока в середине 1850-х гг. его не сменил перевод А. В. Дружинина.

⁶⁶ В оригинале (I, 1, 141—144) выделенным словам соответствуют «*royal*» («царственный»), «*as my master follow'd*» («следовал как господину»).

⁶⁷ Отеч. зап. 1849. Т. 67, № 12. Отд. 8. С. 348.

Глава II. В ПОИСКАХ ШЕКСПИРОВСКОГО СТИЛЯ

Переводы сороковых годов

Накопленный к концу 1830-х гг. опыт перевода Шекспира на русский язык требовал теоретического осмысления и обобщения. За выполнение этой задачи взялся Белинский, сыгравший вообще решающую роль в развитии переводческой теории в России первой половины XIX в.¹ В 1838 г. он выступил со специальной статьей о «Гамлете» в переводе Полевого, в которой указывал, что благодаря трудам Вронченко, Якимова и особенно Полевого «вопрос — как должно перевести Шекспира», может уже быть решен теоретически (II, 426).

Белинский устанавливал возможность двух видов перевода: «художественного», т. е., согласно философскому смыслу, который критик вкладывал тогда в этот термин, объективного, и «поэтического», т. е. идеализированного выражения субъективного. «В художественном переводе, — писал Белинский, — не допускается ни выпусков, ни прибавок, ни изменений» и даже недостатки «должно передать верно», чтобы «заменить по возможности подлинник для тех, которым он недоступен по незнанию языка» (II, 427). Такими переводами критик считал «Гамлета» и «Макбета» Вронченко и объяснял их неуспех тем, что «Шекспир еще недоступен для большинства нашей публики в настоящем своем виде» (II, 427). Напротив, «поэтический» перевод «должен строго сообразоваться со вкусом, образованностью, характером и требованиями публики». Переводчик обязан «выкидывать все <...> для легкого уразумения чего нужно особенное изучение. Переводя же драму Шекспира для сцены, он тем более обязывается к таким выпускам, прибавкам и переменам, чем разнообразнее публика, для которой он трудится» (II, 427). Так именно поступал Полевой в «Гамлете».

Как мы видим, Белинский характеризовал две тенденции романтического перевода: первую — к объективной точности и полноте и вторую — к субъективному преобразованию. С присущей ему способностью увлекаться он даже допускал правомерность «искажения», «если бы искажение Шекспира было единственным средством для ознакомления его с нашею публикою» (II, 427—428). Впоследствии, правда, он откажется не только от таких крайностей, но и вообще от понятия «поэтического» перевода. Но высказанная в 1838 г. мысль о том, что переводчик не может игнорировать восприимчивую публику, была плодотворной для дальнейшего развития теории и практики перевода.

Не менее важным было выдвинутое в статье положение о том, что «близость к подлиннику состоит в передаче не буквы, а духа

¹ См.: Левин Ю. Д. Русские переводчики XIX века и развитие художественного перевода. Л., 1985. С. 97—104 (гл. 5 «В. Г. Белинский — теоретик перевода»).

создания» (II, 429). Однако, указав на это, Белинский затруднялся определить, как же следует передавать этот «дух». Он понимал, что языки различаются между собой: «Каждый язык имеет свои, одному ему принадлежащие средства, особенности и свойства, до такой степени, что для того, чтобы передать верно иной образ или фразу, в переводе иногда их должно совершенно изменить <...> падо, чтобы внутренняя жизнь переводного выражения соответствовала внутренней жизни оригинального» (II, 429). Но сформулированное таким образом требование страдало неопределенностью: понятие «внутренней жизни» было весьма расплывчатым.

Белинский осознал и показал противоречие между буквальной точностью перевода Шекспира, с одной стороны, и его поэтичностью и доходчивостью, с другой. Он искал пути для преодоления этого противоречия. Он говорил о языковых различиях вообще, по ему еще не было ясно, что существо вопроса заключается в расхождении *стилистических систем* разных языков. Поэтому в его рассуждениях содержалась лишь потенциальная возможность создания теории реалистического перевода. Последнее слово еще не было сказано.

Тем не менее выдвинутое Белинским определение художественного перевода как полноценной замены подлинника побуждало переводчиков искать путей к достижению этой цели. Белинский призывал их к всестороннему овладению переводимым автором: «Шекспир требует глубочайшего изучения, всей любви, всего внимания, совершенного погружения в себя» (II, 433). И лучшие переводчики Шекспира 1840-х гг.: Н. Х. Кетчер, А. И. Кронеберг, Н. М. Сатин, М. Н. Катков — стремились удовлетворить этому требованию. Не случайно все они в той или иной мере были связаны с Белинским.

Свою статью о «Гамлете» в переводе Полевого Белинский завершил словами: «Дело сделано — дорога арены открыта, борцы не замедлят» (II, 436), и ближайшие годы подтвердили справедливость этого предвидения. В первой половине XIX в. рубеж 30—40-х гг. был временем наиболее интенсивного перевода Шекспира. Число его пьес, опубликованных на русском языке за один год, достигло в 1841 г. небывалой дотоле цифры — 13. Белинский, подводя итоги года, заявлял: «Можно сказать утвердительно, что у нас в настоящее время больше всего переводят Шекспира» (V, 585).

Чрезвычайно расширяется круг переводимых произведений. Правда, в 1840-е гг. появляются новые переводы уже известных на русском языке великих трагедий — «Гамлета», «Макбета», «Отелло», но в основном переводчики обращаются к пьесам, еще не переведенным: читающая публика желает шире познакомиться с творчеством английского драматурга. До 1840 г. более или менее полно были переведены всего лишь десять пьес Шекспира (из 37 канонических). К 1855 г. непереверденными оставались только «Бесплодные усилия любви», «Зимняя сказка», «Как вам это понравится», «Мера за меру», «Перикл» и «Тит Андроник». Таким образом, творчество драматурга, за вычетом лишь шести второстепенных его

пес, стало доступно русским читателям, и это было достижением литературы 1840-х гг.

«... Сколько перьев, рук, голов, а может быть, и дарований работают над Шекспиром!» — восклицал в 1841 г. корреспондент «Северной пчелы».² Перевод Шекспира становится даже своего рода литературной модой. В рассказе И. И. Панаева «Петербургский фельетонист» (1841) провинциальный сочинитель, устремляющийся в столицу в поисках славы и барыша, пишет приятелю: «Хочу также, голубчик, приняться за перевод Шекспира стихами. Надо познакомить нашу публику с этим великим писателем <...>. К тому же переводом Шекспира в стихах легко можно составить себе в литературе громкое имя. В Петербург! В Петербург!..» (II, 284).

Результатом деятельности подобных литераторов явились те, условно говоря, «массовые» низкопробные переводы, которые печатались в 1840-е гг. в журналах большей частью анонимно и умирали вместе с книжкой, где были напечатаны. При всей своей спешности к переводчикам Шекспира Белинский все же сетовал: «Чего не делают у нас с бедным Шекспиром?.. Его переводят какие-то мальчишки, его сокращают артисты, растягивают плохие переводчики» (VI, 77). Разумеется, не эти примитивные подделки определяли общий уровень переводов 1840-х гг. Бездарные ремесленники от литературы встречаются в любую эпоху. Но то, что в рассматриваемый период они обращались к Шекспиру, — красноречивое свидетельство возросшего интереса к нему. С другой стороны, именно в это время появляются первые из тех переводов, которые впоследствии составили дореволюционный канон русского Шекспира.

Деятельность переводчиков 1830-х гг. — Вронченко, Якимова, Полевого и даже Панаева — доказала возможность переводов, ориентированных на подлинник, а не на адаптацию. Но вопрос о том, как надо переводить Шекспира, продолжает оставаться открытым, и новые переводчики, каждый по-своему, стремятся решить его, а критики и рецензенты вслед за Белинским пытаются осмыслить переводческую практику, причем выводы, к которым они приходят, нередко противоречат друг другу. Рецензент «Москвитянина» замечал в этой связи: «Одни говорят: надобно переводить Шекспира из стиха в стих; даже, если возможно, из слова в слово. Другие — надобно выразить дух Шекспира, не заботясь о частностях. Одни уверяют, что надобно переводить Шекспира прозою; что переводить стихами значит безобразить подлинник. Другие — надобно переводить стихами, и притом *in metrum auctoris* <размером автора> <...>. Переводчики терзали бедного Шекспира, а критики, основываясь на том или другом из предыдущих правил, уверяли, что тот или другой прекрасно передали великого поэта».³

² Литературные новости Москвы // Сев. пчела. 1841. 2 янв. № 1. С. 1.

³ Москвитянин. 1841. Ч. 2, № 4. С. 507—508.

Некоторые критики пытались теоретически решить противоречие между точностью и изяществом стихотворного перевода. К их числу принадлежал Ксенофонт Полевой, который указывал на две возможные цели перевода: «для не знающих иностранных языков и для обогащения нашей литературы». В первом случае «необходимо переводить с крайнею точностью, не в словах, а в общем впечатлении, какое производит каждое слово подлинника. Тут можно иногда пожертвовать красотою русского выражения, только бы вернее передать впечатление подлинника <...>. Для обогащения литературы, напротив, необходимо везде изящество выражения; и при этом неизбежна иногда жертва каким-нибудь выражением или оборотом подлинника. Для таких переводов надобно иметь особого рода высшее дарование...».⁴

Одним критикам дилемма точности и изящества казалась вообще неразрешимой;⁵ другие справедливо считали, что решение ее возможно, но для этого требуется поэтический талант, каким не обладала большая часть переводчиков. Поэту закономерно возникал вопрос о прозаических переводах Шекспира, тем более что перед глазами был пример французской литературы, где такие переводы были традиционными.⁶ Вопрос приобрел особую актуальность в связи с изданием Н. Х. Кетчера. Белинский рассматривал прозаический перевод как своего рода временную меру, промежуточную ступень на пути к полному овладению Шекспиром. Он указывал в 1841 г., что «переводы Шекспира в стихах — пока еще роскошь для нашей публики» и необходимы переводы в прозе, чтобы публика могла «освоиться с манерою Шекспира, с его кистью, сблизиться с ним, почувствовать его мирозерцание, его дух. Тогда только публика будет в состоянии оценивать переводы Шекспира в стихах» (XIII, с. 117—118).

Позднее в рецензии на «Отелло» в переводе В. М. Лазаревского (1845) критик даже выражал предпочтение прозаическим переводам Шекспира, «потому что и в них что-нибудь да останется же от его гения; напротив, перевод стихами не только плохой, но даже посредственный, даже всякий, которого нельзя назвать положительно хорошим, — убийство для Шекспира. В нем остаются слова, но дух исчезает» (IX, 323). Такой взгляд разделял А. А. Григорьев, который в рецензии на перевод Г. П. Данилевского «Жизнь и смерть короля Ричарда Третьего» (1850) указывал, что «только хороший стихотворный перевод может дать почувствовать нашей публике великого поэта», тогда как «плохой стихотворный перевод отобьет у нее охоту читать Шекспира, — и плохому стихотворному переводу мы предпочитаем шероховатую и тяжелую прозу г. Кетчера».⁷

⁴ С.-Петербургские ведомости. 1848. 11 авг. № 178. С. 712—713.

⁵ «...Совместить в переводе Шекспира безусловную верность подлиннику с художественностию выполнения, повторяю, решительно невозможно», — заявил обозреватель «Пантеона» (1852. Т. 3. кн. 6. Отд. 7. С. 6).

⁶ См., например: Отеч. зап. 1839. Т. 5, № 9. Отд. 3. С. 258.

⁷ Москвитянин. 1851. Ч. 2, № 5. С. 100.

Попытка Н. Х. Кетчера перевести в прозе все драматические произведения Шекспира была наиболее значительным переводческим предприятием этого времени. Николай Христофорович Кетчер (1809—1886), медик по образованию, являлся членом кружка Герцена и Огарева, а затем был близок кружку Белинского и Станкевича. К числу его друзей принадлежали И. С. Тургенев, В. П. Боткин, М. С. Щепкин. Широкие знакомства имел он и в среде актеров. Кетчер был одним из наиболее радикально настроенных общественных деятелей 1840-х гг.

Уже в 1830-е гг. он, в сущности, отошел от практической медицины. Его занятиями стали в основном перевод и издательская деятельность. Литературные труды Кетчера начались переводом бунтарских юношеских драм Шиллера «Разбойники» (1828) и «Заговор Фиеско» (1830). В конце 1830-х гг. он носился с мыслью о переводческом деле большого масштаба типа переводной «Библиотеки романов», но осуществить этот план не удалось.

Обращение его к Шекспиру было закономерно. С одной стороны, возросший интерес к творчеству английского драматурга делал особенно ощутимым отсутствие на русском языке большинства его произведений. С другой стороны, преклонение перед Шекспиром, царившее в кругу ближайших друзей Кетчера, стимулировало переводчика. Переводить пьесы Шекспира он начал в феврале—марте 1840 г., но только к лету 1841 г. сумел договориться с московским типографом Н. Степановым и приступить к печатанию переводов. Была объявлена подписка на издание, которое первоначально предполагалось завершить за три года. Однако издание растянулось надолго.

Перевод Шекспира стал главным делом Кетчера. Хотя он отвлекался на другие переводы, редактировал журналы и некоторые издания (в том числе первое собрание сочинений В. Г. Белинского), по Шекспиру не оставлял и переводил его упорно и настойчиво. Много лет спустя, когда наконец труд был завершен, он жаловался: «Кончил я перевод Шекспира <...> и стало мне скучно без этой работы».⁸

Сначала издание выходило в виде отдельных выпусков, содержавших по одной пьесе; четыре выпуска составляли часть. В конце предполагалось поместить биографию Шекспира и сочинение английской писательницы Э. Б. Джемсон «Женские характеры у Шекспира». Начал Кетчер с исторических хроник, которые (кроме «Ричарда III») до него на русском языке не издавались. В 1841 г. вышли восемь выпусков (части I и II): «Король Иоанн», «Ричард II», «Генрих IV» (две пьесы), «Генрих V», «Генрих VI» (три пьесы); в следующем 1842 г. — четыре выпуска (часть III): «Ричард III», «Генрих VIII», «Комедия ошибок» и «Макбет»,

⁸ Станкевич А. В. Н. Х. Кетчер: Воспоминания // Рус. арх. 1887. Кн. 1, № 3. С. 366.

а в 1843 г. — лишь один (13-й) выпуск — «Укрощение строптивой». Пьесы, следовавшие за хрониками, показывают, что у Кетчера не было определенного плана издания. Выход дальнейших выпусков части IV растянулся до конца 1840-х гг.: 14. «Все хорошо, что хорошо кончилось» (1846); 15. «Корюлаш» (1848); 16. «Отелло» (1849). В 1850 г. вышли два выпуска (17-й и 18-й) части V: «Два веропца» и «Антоний и Клеопатра», после чего издание прекратилось. Причиной был, видимо, цензурный террор эпохи «мрачного семилетия» (1848—1855).

В 1858 г. Кетчер возобновил издание и выпустил отдельной книгой часть V своего труда; в нее вошли две уже издававшиеся пьесы с добавлением новых переводов — «Тимона Афинского» и «Юлия Цезаря». После этого опять наступил перерыв.

В 1862 г. переводчик начал издание сызнова; теперь оно уже выходило не выпусками, а целыми частями.⁹ За 1862—1864 г. было переиздано пять старых частей. Выход последующих четырех частей с семнадцатью оставшимися пьесами продлился до 1879 г. Таким образом, осуществление всего издания заняло без малого сорок лет.

Прозаический перевод Кетчера содержал, однако, стихотворные вставки: песни и другие рифмованные куплеты. Стихотворные переводы выполнялись друзьями переводчика, в частности, по-видимому, Н. П. Огаревым, И. С. Тургеневым и Н. М. Сатиным. Переводя Шекспира прозой, Кетчер, естественно, ставил перед собой основное требование — точность. Он дорожил каждой строкой оригинала, стремился передать каждое слово. Тщательное изучение шекспировского текста, комментарии к нему, немецких переводов и т. д. позволило ему почти полностью избежать ошибок. Во многих случаях Кетчер сумел, сохраняя верность подлиннику, передать его сжатость, энергию и меткость речи. Особенно это, конечно, относится к сценам, написанным прозой у Шекспира. Так, фальстафовские сцены в «Генрихе IV» принадлежат к числу лучших страниц перевода. Удачно переданы Кетчером и те стихотворные монологи, которые отличаются резкостью, энергичностью и известной сухостью выражения, например Ричарда III. Напротив, лирические монологи со своей сложной и богатой образностью теряли в переводе поэтичность и силу, становились вялыми. Это обнаруживается даже в знаменитом монологе Макбета о «зарезанном сне», далеко не худшем в кетчеровском переводе:

«Мне казалось, какой-то голос кричал: „Не спите более! Макбет умерщвляет сон, невинный сон — сон, разматывающий спутанный моток забот, эту смерть жизни каждого дня, эту мыльную тягостного труда, этот бальзам душ растерзанных, эту вторую перемену за столом природы — питательнейшее блюдо на пиру жизни“» (III, 324).

⁹ Драматические соч. Шекспира / Пер. с англ. Н. Кетчера, выправленный и пополненный по найденному Пэн Колльером старому экземпляру in folio 1632 года. М., 1862—1879. Ч. 1—9.

Особенно при таком переводе терялась афористичность рифмованных концовок, завершающих многие монологи у Шекспира. Изложенные прозой, они становились плоскими, невыразительными. Например, в «Ричарде III» энергичное двустипие, которым герцогиня Йоркская, клянущая Ричарда, кончает свое проклятие («Bloody thou art, bloody will be thy end; Shame serves thy life and doth thy death attend» — IV, 4, 195—196),¹⁰ в переводе получило такой вид: «Ты жил кровью — кровава будет и смерть твоя; позор был всегдашним спутником твоей жизни — не оставит он тебя и в минуту смерти» (III, 97).

Наименее удачными у Кетчера были переводы комедий, и это понятно. Даже посредственный прозаический перевод не может не отразить, хотя бы отчасти, мощи и величия шекспировской трагедии. Но комедия с ее легким, острым диалогом, игрой слов, фейерверком метафор и острот совершенно утрачивала привлекательность, изложенная тяжеловесными периодами вроде следующего (слова Протея из «Двух веронцев»): «С пим (портретом Сильвии. — Ю. Л.) буду я разговаривать, перед пим буду вздыхать и плакать; посвятив сущность вашей дивной личности другому, вы сделали меня тенью, и вашей тени посвящу я верную любовь мою» (V, 150—151).

Достоинством Кетчера была смелость в передаче необычных шекспировских образов. Но нередко буквальный перевод образного выражения делал его невразумительным, как например в следующих словах Эдгара в «Короле Лире»: «Приветствую же тебя, бесплотный обнимаемый мною воздух; бедняк, сдутый тобой в самое худшее, ничем не обязан твоим порывам» (VIII, 86). Вообще буквализмы — один из основных пороков кетчеровского перевода, который из-за них нередко становится неудобочитаемым. Недаром Тургенев в известной эпиграмме писал про Кетчера: «Перепер он нам Шекспира На язык родных осин» (XV, 217).

Однако при всех своих недостатках переводы Кетчера явились в 1840-е гг. большим завоеванием русской культуры. Из 18 пьес, опубликованных в 1841—1850 гг., 13 появились на русском языке впервые. Полностью стали известны русским читателям исторические хроники Шекспира. Поэтому был закономерен и широкий резонанс, вызванный изданием Кетчера. Каждый литературный печатный орган считал своим долгом откликнуться на него, высказать свое одобрение.

Особенно энергично пропагандировали издание Кетчера в 1840-е гг. «Отечественные записки» — наиболее передовой литературно-общественный орган, духовным вождем которого был Белинский. Позиция журнала определилась уже в рецензии на первые два выпуска, принадлежавшей перу П. Н. Кудрявцева, будущего историка, а в то время начинающего критика. Он писал, что издание Кетчера — «предприятие смелое, дерзкое, но умное, благородное, задуманное по бескорыстной любви к искусству из просвещенного желания пользы обществу». Особо отмечалось значение прозап-

¹⁰ Ср. выше перевод Кюхельбекера (с. 249).

ческого перевода, ибо «Шекспир такой поэт, которого должно изучать даже и буквально, в котором интересна всякая фраза так, как она есть, в том самом обороте, в каком она вышла из-под его пера».¹¹ Эти мысли развивались в «Отечественных записках» в последующих рецензиях Кудрявцева (на вып. 3, 10, 11, 12), А. Д. Галахова (на вып. 5, 6, 9), В. П. Боткина (на вып. 7, 8), самого Белинского (на вып. 4). Убедительным сторонником нового издания Шекспира стал и Валерий Майков, ненадолго возглавивший критический отдел журнала после ухода Белинского. В рецензии на выпуск 14 он отдавал решительное предпочтение переводу Кетчера перед «существующими у нас *вольными* переводами в стихах».¹² Поддерживал Кетчера и некрасовский «Современник», где с момента возникновения журнала в 1847 г. и до 1858 г. печатались одобрительные рецензии; первая из них (на вып. 14) принадлежала Белинскому.¹³

Популярность Шекспира, авторитет его имени в этот период настолько велики, что никакой печатный орган не решился выступить против такого предприятия. Из посвященных ему четырех десятков рецензий не было ни одной, которая бы осудила самый принцип издания, даже если конкретные переводы и подвергались критике за содержащиеся в них темные и тяжелые выражения, неестественные буквализмы, необычные транслитерации и т. п. И официальный «Журнал Министерства народного просвещения», и консервативный «Москвитянин» приветствовали и поощряли издание Кетчера, а в официальной «Северной пчеле» В. С. Межевич писал: «Никогда полный перевод Шекспира не мог явиться у нас так кстати, как теперь: русская литература чувствует в нем настоящую потребность».¹⁴

В 1840-е гг. издание Кетчера пользовалось несомненным и заслуженным успехом. Выпуски по мере выхода быстро раскупались и уже в середине 1850-х гг. стали редкостью на книжном рынке. Е. Ф. Корш писал, что по переводу Кетчера «не одна сотня людей на обширном пространстве русской земли впервые познакомилась с величайшим из драматургов, с гениальнейшим из поэтов нового времени, — и честь этого дела останется за ним навсегда».¹⁵

Однако в 1850-е гг. читательский интерес к прозаическому переводу Шекспира постепенно слабеет. Перестает им интересоваться и критика. Еще появление в 1858 г. части V вызвало несколько сочувственных откликов. Но второе издание, начавшееся в 1862 г., было встречено полным молчанием. Предприятие Кетчера к этому времени утратило всякую актуальность: в 1865—1868 гг. вышло в свет «Полное собрание драматических произведений Шекспира в переводе русских писателей» под редакцией Н. А. Некрасова и Н. В. Гербеля, где все переводы были стихотворными. Второе изда-

¹¹ Отеч. зап. 1841. Т. 17, № 8. Отд. 6. С. 47—48.

¹² Отеч. зап. 1847. Т. 51, № 3. Отд. 6. С. 12.

¹³ Современник. 1847. Т. 2, № 4. Отд. 3. С. 126—127.

¹⁴ Сев. пчела. 1841. 13 сент. № 203. С. 810.

¹⁵ Атеней. 1858. Ч. 4, № 29. С. 160.

ние Кетчера не расходилось, но он, несмотря на это, настойчиво выпускал том за томом.

Эта утрата живого ощущения общественной потребности была закономерным следствием духовной эволюции Кетчера. После отъезда Герцена за границу и смерти Белинского в обстановке усилившейся реакции он стал отходить вправо и во время Крымской войны заявил себя сторонником самодержавия. В издании Шекспира, как и в общественных вопросах, он, по словам Герцена, «шел с благородными стремлениями и завязанными глазами» (IX, 250) и упорно продолжал свое дело, не замечая, что оно уже стало анахронизмом. И когда сорокалетний труд был закончен, один лишь шекспировед Н. И. Стороженко откликнулся на это событие, но и он при всем своем сочувствии смог признать за изданием Кетчера только вспомогательное значение и рекомендовать его читателям «для проверки своих впечатлений» от стихотворных переводов Шекспира.¹⁶

А. И. Кронеберг

А. И. Кронеберг сыграл несомненно большую роль в истории усвоения Шекспира в России, чем Н. Х. Кетчер, хотя в его переводе были изданы всего лишь четыре пьесы драматурга. Но это были стихотворные переводы, которые стали каноническими в России и сохраняли свое значение еще в XX в.

Андрей Иванович Кронеберг (1814?—1855) был сыном ректора Харьковского университета, знатока Шекспира И. Я. Кронеберга. В 1838 г. А. И. Кронеберг познакомился с Белинским, который в дальнейшем привлек его к участию в «Отечественных записках», где Кронеберг в 1840—1845 гг. опубликовал кроме «Двенадцатой ночи» Шекспира переводы стихотворений Гете и Гейне, романа Дюма «Королева Марго» и обзорной статьи о Шекспире из «Эдинбургского обозрения». Вместе с Белинским он перешел в 1847 г. в «Современник» и стал одним из ведущих его сотрудников. Здесь печатались его переводы произведений Шекспира, Гете, Филдингга, Диккенса, статьи о западных литературах, оригинальная повесть «Скрипка», фельетоны о модах и другие материалы. Но после смерти Белинского, в начале 1850-х гг., Кронеберг принял выгодное место управляющего сахарным заводом в Харьковской губернии и отошел от литературы.

Переводить пьесы Шекспира Кронеберг начал еще в середине 1830-х гг. В 1836 г. отрывки из его перевода «Макбета» появились в одном харьковском альманахе.¹⁷ В середине 1840-х гг. он заново перевел трагедию, и перевод был напечатан в 1846 г. в изданном Некрасовым «Петербургском сборнике».¹⁸ В 1838—1839 гг. Кроне-

¹⁶ См.: Крит. обозрение. 1880. № 5. С. 237—245.

¹⁷ Кронеберг А. Отрывок из Макбета // Надежда: Собр. соч. в стихах и прозе / Изд. А. Кульчицкий. Харьков, 1836. С. 124—153.

¹⁸ Макбет: Трагедия В. Шекспира / Пер. А. Кронеберга // Петербургский сборник / Изд. П. Некрасовым. СПб., 1846. С. 275—374.

берг перевел (видимо, с сокращениями) историческую хронику «Ричард II» для бенефиса Мочалова. Белинский цитировал этот перевод в статье об «Очерках Бородинского сражения» Ф. Глинки (1839) и предполагал напечатать его в «Отечественных записках». Но Кронеберг не стал дорабатывать перевод, и он не был напечатан. Зато в начале 1840 г. В. П. Боткин, восторгавшийся «Двенадцатой ночью», уговорил Кронеберга перевести комедию, и перевод был опубликован в следующем году в «Отечественных записках».¹⁹

Сразу же после «Двенадцатой ночи» Кронеберг обращается к «Гамлету». Несомненно, что, подвергнув критике перевод Полевого (см. выше), он решил сам показать, как должна быть переведена трагедия, имевшая такое значение в духовной жизни русского общества. Работа увлекла его. «... Я теперь весь в Эльсиноре, — писал он Белинскому 3 октября 1840 г. — Ручаюсь вам, что вы останетесь довольны переводом, по крайней мере, он далеко оставит за собою и „12 ночь“ и „Ричарда“».²⁰ Перевод был закончен в декабре 1840 г. В 1843 г. в харьковском альманахе «Молодик» были напечатаны две сцены из него (д. III, сц. 3, 4), а в следующем году трагедия вышла в Харькове отдельной книжкой.²¹ У Кронеберга в это время были широкie планы перевода Шекспира. Однако помимо названных пьес он сумел перевести еще только комедию «Много шума из ничего».²²

Две шекспировские трагедии и две комедии в интерпретации Кронеберга стали не только каноническими для XIX в., но в известной мере и нормативными для принципов русского стихотворного перевода Шекспира. После тяжеловесных, трудно воспринимаемых переводов и чрезмерно вольного романтического перевода Полевого нужно было искать новые пути, чтобы примирить противоречие поэзии и «буквы», поэтики Шекспира и русской реалистической эстетики середины XIX в. Кронеберг, как и работавший одновременно с ним Сатин, осуществляет это примирение на практике. Спустя десятилетие Дружинин выступит с его теоретическим обоснованием. Сущность нововведения заключалась в том, что язык Шекспира систематически упрощался. Переводчики исходили из того, что его метафоры, привычные для англичанина, чужды русскому читателю и зрителю и произведут на них не то впечатление, какое предполагал автор. Поэтому необычные образы зачастую подменялись более привычными, рациональными или вообще устранялись. Перевод стал легко читаться; свободный от пафосных архаизмов, он был написан живой разговорной речью. И речь эта строилась не на произвольных отсебятинах, как у Полевого, по на

¹⁹ Двенадцатая ночь, или Что угодно: Драма В. Шекспира / С англ. Л. Кронеберг; (Посвящено В. П. Боткину) // Отеч. зап. 1841. Т. 17, № 7. Отд. 3. С. 1—47.

²⁰ В. Г. Белинский и его корреспонденты. М., 1948. С. 125.

²¹ Гамлет: Трагедия В. Шекспира / Пер. Л. Кронеберга. Харьков, 1844.

²² Много шума из ничего: Комедия В. Шекспира / Пер. Л. И. Кронеберга // Современник. 1847. Т. 6, № 12. Отд. 1. С. 229—302.

последовательном упрощении шекспировского текста после тщательного его изучения.

Поэтическое дарование Кроненберга было ограниченным. И это тоже характерно: в середине XIX в. появляются профессиональные поэты-переводчики, умело владеющие стихом и метром, но лишенные поэтической оригинальности. Их стихи, вполне правильные и легко произносимые, в больших периодах обнаруживают механическую монотонность, а простота языка подчас впадает в банальность.

Для иллюстрации манеры Кроненберга приводим отрывки из его перевода монологов Гамлета, соответствующие цитированным выше в других переводах. Из «Быть или не быть?»:

Но если сон виденья посетят?
Что за мечты на смертный сон слетят,
Когда стяхнем мы суету земную?
Вот что дальнейший заграждает путь.
< >
Так всех нас совесть обращает в трусов,
Так блекнет в нас румянец сильной воли,
Когда пачнем мы размышлять; слабеет
Живой полет отважных предприятий
И робкий путь склоняет прочь от цели.²³
(II, 33—34; III, 1, 65—68, 83—88)

Из монолога к матери:

Взгляни сюда: вот два изображенья,
Портреты двух родных по телу братьев.
Взгляни на этот — что за красота!
Чело Юпитера, и кудри Аполлона,
И Марса взор, на страх врагам горящий;
В нем гордый вид посланника богов,
Когда на гор заоблачные выси
Слетает он с небес; в его чертах
Видна печать всех жителей Олимпа,
Чтоб мир признал, что он был человек.
То был твой муж.²⁴
(II, 43—44; III, 4, 53—63)

Примером характерного для Кроненберга упрощения может служить передача реплики короля, которая в оригинале содержит метафорический образ мелаанхолии, высиживающей опасного птенца (III, 1, 173—176):

У него на сердце
Запало семя; грусть его взрастит,
Оно взойдет — и плод опасен будет.²⁵
(II, 35)

²³ Ср. выше, с. 255, перевод Вронченко.

²⁴ Ср. выше, с. 263, перевод Полевого, где соответствующий отрывок из-за сокращений занимает всего лишь пять с половиной строк.

²⁵ Ср. выше, с. 254—255, перевод Вронченко.

Благодаря Кронебергу две лучшие шекспировские комедии — «Двенадцатая ночь» и «Много шума из ничего» — появились в полноценном русском переводе. Комические герои Шекспира заговорили сочным, живым и задорным русским языком. Например, в «Двенадцатой ночи»:

«Сэр Тоби (*Мальволио*) <...> Что ж ты за важная особа? дворецкий! Или ты думаешь, потому что ты добродетелен, так не бывать на свете ни пирогам, ни вину?»

Дурак. Будут же, вот-те пресвятая! Да ты ж еще и подавишься.

Сэр Тоби. Твоя правда. Проваливай-ка! Петушишь в лакейской. А подай-ка нам винца, Мария!

Мальволио. Если б ты, Мария, хоть сколько-нибудь дорожила милостью графини, так не потворствовала бы этому разврату. Она узнает об этом, вот мое слово! (*Уходит.*)

Мария. Ступай! Помахивай ушами!» (I, 452; II, 3, 123—135).

Однако в переводах Кронеберга были и существенные недостатки. Он с легкостью оперировал поэтическими штампами. В монологе «Быть или не быть?», например, лаконичный вопрос: «может быть, видеть сны?» («perchance to dream»; III, 1, 65) — он заменил условно-поэтичным: «но если сон виденья посетят?» (II, 33). Он мог банально «приукрасить» шекспировский образ. У него петух не просто «будит бога дня» (I, 1, 151—152), но «сгоняет сон с очей дневного бога» (II, 11). У Шекспира Офелия говорит о безумном Гамлете: «эта несравненная внешность и облик цветущей юности погублены безумием» (III, 1, 168—169); у Кронеберга же появляется фразеология «жестокоего романа»: «Как свежей юности краса погибла, Цветок весны, под бурей увядший!» (II, 35). И конечно, все грубые выражения Шекспира в переводе устранены или смягчены: «шлюха» («drab»; II, 2, 623) в устах русского Гамлета становится «красотой за деньги» (II, 32) и т. п.

В переводе «Макбета» Кронеберг приблизился к эквивалентности, но достигал этого за счет значительных жертв. Примером могут служить хотя бы слова Макбета о «зарезанном сне»:

Я слышал,
Раздался странный вопль: «Не спите больше!
Макбет зарезал сон, невпный сон!
Зарезал испугителя забот,
Бальзам целебный для больной души,
Великого союзника природы,
Хозяина на жизненном пиру!»²⁶

(I, 360)

И все же, несмотря на недостатки (отражавшие не столько индивидуальную манеру Кронеберга, сколько уровень переводческой культуры того времени), его переводы были большим шагом вперед в создании «русского Шекспира». Рядом с «Гамлетом» Полевого,

²⁶ Ср. выше, с. 273, прозаический перевод Кетчера.

на фоне переводов Вронченко они не только выглядели, но и действительно являлись точными, с одной стороны, и легкими и изящными, доступными широким кругам читателей, с другой. Его «Гамлет» и «Макбет» отмечены истинным трагизмом и поэтическим чувством, «Двенадцатая ночь» и «Много шуму из ничего» — острым юмором.

Критика 1840-х гг. принимала переводы Кронеберга в общем одобрительно. После выхода в свет отдельного издания «Гамлета» первым на него откликнулся Белинский в «Отечественных записках» (1844, № 4), где указывал, что новый перевод Кронеберга «положительно хорош и как бы дополняет собою перевод г. Вронченко, показывая „Гамлета“ в новых оттенках» (VIII, 194). Близка к рецензии Белинского была анонимная рецензия в «Русском инвалиде»,²⁷ где перевод был назван верным и прекрасным и утверждалось, что в стихах Кронеберга «веет гений Шекспира».

Положительно, хотя и несколько сдержанно, отнесся к переводу П. А. Плетнев, который писал в «Современнике» в 1844 г., что хотя у Кронеберга «менее сжатости и силы в стихах, нежели у г. Вронченко, изумительно победившего все трудности, представляемые различием языков», «но эта самая победа и должна была сообщить русским стихам некоторую жесткость, тогда как легкие уклонения от буквальности позволили г. Кронебергу округлить форму его стихов» (II, 444).

Даже поддерживавший Полевого В. Межевич в «Северной пчеле» признавал, что «перевод г. Кронеберга почти везде верен с подлинником, в буквальном смысле; по языку и по фактуре стиха легче перевода г. Вронченко; по полноте и отделке имеет преимущество перед переводом г. Полевого, но во многих местах далеко уступает ему в силе мысли и в энергии чувства».²⁸

На перевод «Макбета» кроме Белинского, который в рецензии на «Петербургский сборник» писал, что «это перевод классический, вполне достойный подлинника» (IX, 575—576), одобрительно откликнулись Шевырев в «Москвитянине» и рецензент «Финского вестника».²⁹ Наконец, по поводу «Много шуму из ничего» анонимный рецензент писал, что «перевод г. Кронеберга удовлетворяет почитателей бессмертного драматурга».³⁰

Таким образом, переводы Кронеберга при первом же своем появлении получили признание критики и сохранили его и в дальнейшем. Как лучше, они включались в издания сочинения Шекспира под редакцией Некрасова и Гербеля, Венгерова, Грузинского. «Гамлет» и «Макбет» в переводе Кронеберга продолжали переиздаваться в 1920-е гг., а «Двенадцатая ночь» — вплоть до 1939 г. Получили распространение переводы Кронеберга и в театре. Даже «Гамлет»

²⁷ Рус. инвалид 1844. 4 мая № 99. С. 393—394

²⁸ Сев. пчела 1844 15 июля № 159 С. 635

²⁹ См. Москвитянин. 1846 Ч. 2, № 3 С. 185, Финский вестн. 1846 Т. 9 Библиогр. хроника С. 33

³⁰ Журн. М-ва нар. просвещения. 1848. Ч. 58. Отд. 6. С. 151.

в переводе Полевого частично вытеснялся переводом Кронеберга. Из всех шекспировских переводов первой половины XIX в. работы Кронеберга оказались наиболее долговечными.

Н. М. Сатин

Испытание временем выдержали и переводы Н. М. Сатина «Буря» и «Сон в Иванову ночь». Николай Михайлович Сатин (1814—1873), сын зажиточного тамбовского помещика, ближайший друг Герцена и Огарева по Московскому университету, не был профессиональным переводчиком. Это был поэт (хотя и малоплодотворный) с определенным, довольно узким творческим диапазоном, и он перевел только те две фантастические и романтические пьесы, которые соответствовали его настроением. Воспоминания друзей сохранили образ Сатина — мечтательного болезненного юноши, стремящегося уйти от действительности в мир волшебных вымыслов. «Его фантазия была направлена на ложную мысль бегства от земли. Резигнация составляла его поэзию», — вспоминала о Сатине Т. П. Пассек.³¹

Эти настроения, возобладавшие в нем, когда он как член герценовского кружка был арестован и в 1835 г. попал в глупую симбирскую ссылку, заставили Сатина обратиться к шекспировской фантастике. Выше уже цитировалось его признание в том, что в вынужденном уединении ему открылся «волшебный мир волшебника Шекспира». Начал он с «Бури», над которой работал долго, не только в симбирском имении, но и в Пятигорске, куда он смог переехать в 1837 г. по болезни. Перевод был закончен и опубликован отдельной книжкой в 1840 г.,³² уже после освобождения Сатина из ссылки. Тогда же он принялся за «Сон в летнюю ночь», и в следующем году был кончен и новый перевод. Однако опубликовать его удалось только через десять лет в «Современнике» под заглавием «Сон в Иванову ночь».³³

Сатин не случайно обратился в ссылку именно к «Буре». В драматической истории миланского герцога Просперо, свергнутого с престола происками своих врагов и оказавшегося в изгнании на пустынном необитаемом острове, Сатин находил поэтический прообраз собственной судьбы и в «Посвящении» к переводу писал о Просперо: «К нему, к нему! Понятно мне мученье Его души, понятна мне печаль...», а о своем «списке с Шекспирова создания» замечал: «С ним связана жизнь прошлая моя!».³⁴ Это, однако, не значит, что Сатин под видом перевода излагал собственные мысли и чувства. Он сознательно стремился воссоздать на родном языке подлинного Шекспира и для правильного понимания текста изучал голкования английских и немецких комментаторов.

³¹ Пассек Т. П. Из дальних лет. Воспоминания. М., 1963. Т. 1. С. 456.

³² Буря: Драма Шекспира / С англ. Н. Сатин. М., 1840.

³³ Современник 1851. Т. 29, № 10. Отд. 1. С. 295—394.

³⁴ Буря. Драма Шекспира. С. 8, 10.

Большим достоинством переводов Сатина являются легкость и ясность стиха. Особенно хорошо удавались ему лирические места пьесы, находившие отзвук в его собственном поэтическом даровании. К их числу относятся монологи Просперо в «Буре», в частности знаменитый монолог об эфемерности земной жизни:

Когда-нибудь, поверь, настанет день,
Как эти безосновные виденья,
И храмы, и роскошные дворцы,
И тучами увенчанные башни,
И самый наш великий шар земной
Со всем, что в нем находится поныне,
Исчезнет все, следа не оставляя!
И сами мы вещественны, как сны,
Из нас самих родятся сновиденья,
И наша жизнь лишь сон окружена!..

(II, 102)

Удачно передавал Сатин вставные песни, которые переводил соответственно оригиналу рифмованными стихами, хотя и не соблюдал точно размера подлинника. Вот, к примеру, начало песенки феи в «Сне»:

Над горами, над долами,
Сквозь лесную глубину,
Над оградой, над стенами,
Сквозь огонь и сквозь волну —
Мне повсюду путь нетрудный;
Я пошусь быстрее луны
И служу царице чудной
В час полночной тишины!

(I, 151)

Живо переведены прозаические сцены — Стефано и Тринкуло в «Буре», мастеровых в «Сне», — хотя эти простонародные персонажи говорят у Сатина более литературно и книжно, чем у Шекспира.

Легкость и гладкость стихов Сатина имели и оборотную сторону — известную вялость и недостаток энергии, вообще присущие его поэтической манере. Нередко Сатин распространял сжатую речь подлинника, образуя из одного стиха два и более, а иногда вводил и истолкование, если считал, что мысль подлинника сама по себе не вполне ясна. В первой сцене «Сна» Тезей, сетуя на медлительность уходящего месяца, говорит: «... он задерживает исполнение моих желаний, подобно мачехе или вдове, долго истощающей доходы молодого человека» (I, 1, 4—6). Сатин превратил перевод в комментарий:

Он медлит совершить мой желанья,
Как медлит мачеха или вдова
Последника несовершеннолетье
Провозгласить оконченным, дабы
Не потерять наследника доходов.

(I, 145, курсив мой — Ю Л)

Большой интерес представляют для нас те особенности, которые сближают Сатина с Кронебергом, ибо они отражают определенный этап в развитии русского перевода Шекспира. Это систематическое упрощение, сглаживание, рационалистическое логизирование, а подчас и бапализация шекспировской образности. Просперо, например, рассказывает Миранде, как его коварный брат Антонио, управляя герцогством, понял, «кого надо взрастить, а кого подрезать за перерастанье» («who t'advance, and who To trash for over-topping» — I, 2, 80—81). Сатин же принял такого сравнения правителя с садовником и перевел обыденным: «...кого возвысить должно Или кого низвергнуть с высоты За то, что он возвысился» (II, 76). А в переводе «Сна» он заменил слова Гермии, прощающей себя с Лизандром: «Мы должны умирить наши взоры, лишив их любовной пищи» («We must starve our sight From lovers' food» — I, 1, 222—223), более привычным выражением (включающим в себя и толкование): «...мы должны Лишить себя отрадного свиданья, Которое как пища для влюбленных!» (I, 148). И так Сатин поступал постоянно.

Ослаблял он и предметную конкретность шекспировского языка. Если в подлиннике Просперо намеревается утопить свою волшебную книгу так, чтобы она погрузилась «глубже, чем когда-либо опускался свинцовый лот» (V, 1, 56), то в переводе: «Что до нее никто не досягнет» (II, 105). В звучных и мелодичных переводных стихах, с которыми появляется Ирса («Буря», д. IV, сц. 1), исчезли, однако, содержащиеся в оригинале названия злаков, которые дарит земля:

О Церера благодатная!
Ты покинь свои поля.
Где богатства необъятны
Носит тучная земля.

(II, 100)

Современной критикой переводы Сатина были встречены в целом одобрительно. Особенно привлекала внимание «Буря», впервые появившаяся в стихотворном переводе. Хваля, как правило, перевод в целом, единодушно восхищаясь передачей лирических мест, критики отмечали и присущие ему недостатки: «Переводу г. Сатина, вообще очень ловкому и часто, особенно в лирических местах (которые почти все переданы им прекрасно), весьма изящному, недостает именно этой свежести, этой силы одушевления».³⁵ На то, что переводчик не всегда передает сжатость и силу подлинника, указывалось в рецензиях «Сына отечества» и «Литературной газеты».³⁶ В «Москвитяине» рецензент отмечал монотонность стиха, местами растянутость, утрату разговорного характера языка. Но и он желал, чтобы Сатин продолжил свою работу над Шекспиром.³⁷

³⁵ Отеч. зап. 1841. Т. 14, № 1. Отд. 6. С. 10—11.

³⁶ Сын отечества. 1841. № 46—52. С. 191; Лит. газ. 1841. 25 янв. № 11. С. 44.

³⁷ Москвитянин. 1841. Ч. 2, № 4. С. 508.

Меньше откликов вызвал «Сон в Ивазову ночь». Известна лишь одна рецензия на него, но зато это был обстоятельный критический разбор, сделанный А. А. Григорьевым, который впоследствии сам перевел комедию. Указав на недостатки перевода, особенно стремление «разводить, так сказать, водою энергическую сжатость подлинника», Григорьев все же признавал, что «перевод г. Сатица — подвиг добросовестный, совершенный не наскоро <...> а с полною любовью к делу и с настоящим его знанием».³⁸

В дальнейшем оба перевода Сатица неоднократно перепечатывались в дореволюционных собраниях сочинений Шекспира.

«Массовые» переводы

Остальные переводы 1840—1850-х гг. не имели такого значения, как рассмотренные выше, и мы лишь вкратце охарактеризуем их, чтобы показать масштаб переводческой работы над Шекспиром в это время.

Сравнительно более удачным был перевод «Ромео и Юлии», выполненный М. Н. Катковым. Михаил Никифорович Катков (1818—1887), стяжавший впоследствии печальную славу крайнего реакционера, в молодости входил в кружок Станкевича и на почве общих философских интересов сблизился с Белинским. Перевод шекспировской трагедии был закончен им в 1840 г. и опубликован в «Пантеоне».³⁹ Лучше Каткову удавались рассуждения шекспировских героев, что соответствовало характеру его таланта: развитие мысли было ему доступнее, чем выражение чувства. Натурфилософские и моралистические медитации монаха Лоренцо, взволнованные раздумья Юлии перед принятием спотворного напитка (д. IV, сц. 3), наиздания ее отца (д. III, сц. 5) и т. п. принадлежат к лучшим страницам перевода, хотя Катков передко, как и другие современники ему переводчики, упрощал шекспировскую образность. Вот, например, начало монолог Лоренцо в действии II:

Уж брезжит день в туманном отдаленье
И гонит почь улыбкою своей.
Она бежит, шагаясь в утомленье,
От натиска титановых копей!
Но прежде, чем сияющее око
Светила дня зажжет края востока
И оживит уснувший мир собой,
Мне надобно наполнить короб мой
Полезными и вредными травами.
Земля есть мать и гроб природы всей.
И сколько чад пред нашими глазами
На лоне матери питаются своею!⁴⁰

Катков не только переводил стихи стихами, а прозу прозой, но и в большинстве случаев передавал рифмы подлинника (хотя и на-

³⁸ Москвитянин. 1851. Ч. 6, № 22. С. 370—375.

³⁹ Пантеон русского и всех европейских театров. 1841. Ч. 1, кн. 1. С. 1—64.

⁴⁰ Там же. С. 22—23.

рушал порядок рифмовки). Удавалось ему воссоздать и характер речи персонажей: вздорную болтливость няньки, упрямое упорство Капулета, рассудительность Лоренцо, задорный юмор Меркуцио. Однако поэтическое дарование Каткова было невелико, с патетическими местами трагедии он нередко не мог справиться, и они превращались в переводе в набор бессвязных восклицаний с неестественными перепадами и нарушением размера. И хотя Катков больше, чем другие переводчики его времени, стремился передать метафорический стиль Шекспира, у него подчас выходили корявые стихи, скорее похожие на рубленую прозу.

Тем не менее для своего времени перевод Каткова был достижением: величие шекспировской трагедии чувствовалось даже в этой несовершенной передаче. Белинский неоднократно отзывался в печати о «Ромео и Юлии»: «прекрасный, поэтический перевод» (IV, 311), «замечательный по своему поэтическому достоинству» (V, 585), «из лучших русских переводов драм Шекспира» (VI, 77). Впоследствии и Н. Г. Чернышевский назвал этот перевод «прекрасным» (III, 200). Однако в единственной рецензии, появившейся после выхода «Ромео и Юлии», говорилось, что перевод «не отличается художественностью, особенно белые стихи». Приведя примеры стихотворных неудач, рецензент все же заметил: «Впрочем, справедливость требует прибавить, что некоторые страницы переведены удачнее, а местами и очень хорошо».⁴¹ В дальнейшем перевод Каткова не переиздавался.

Над переводами Шекспира деятельно трудился Иван Васильевич Росковшенко (1808—1889), который с 1837 г. занимал должность помощника редактора «Журнала Министерства народного просвещения», а с 1839 г. — инспектора Тифлисской гимназии. Он перевел «Ромео и Джульетту» и «Сон в Ивановскую ночь»,⁴² а также отрывки из «Ричарда III» (опубликованы под псевдонимом «Мейстер»)⁴³. Переводы изобличали трудолюбивую старательность их создателя, но совершенно не передавали поэзии подлинника. А в примечаниях к «Ромео и Джульетте» Росковшенко обнаружил филистерскую узость своих воззрений. Он считал, что трагедия показывает «печальные последствия для молодой девицы, не имеющей благоразумных руководителей».⁴⁴

Только чрезмерной снисходительностью Белинского к переводчикам Шекспира можно объяснить его утверждение (до выхода перевода Каткова), что перевод «Ромео и Джульетты» «принадлежит к прекраснейшим и удачнейшим попыткам переводить на русский язык, обнаруживает в г. Росковшенко несомненный и замечательный талант переводить Шекспира» (IV, 181). Впрочем, тональность отзыва была несомненно усилена полемикой с критиком «Сына отечества», который писал: «... от переводов г-на Росков-

⁴¹ Рус. инвалид. 1841. 3 мая. № 104 и 105. С. 409.

⁴² Б-ка для чтения. 1839. Т. 33, № 4. Отд. 1. С. 81—238; 1841. Т. 45, № 4. Отд. 2. С. 141—224.

⁴³ Лит. прибавл. к «Рус. инвалиду». 1838. 9 июля. № 28. С. 544—548.

⁴⁴ Б-ка для чтения. 1839. Т. 33, № 4. Отд. 1. С. 223.

иенки упаси нас Фёб, хоть он и называет себя *Мейстером*. Нам кажется, он и в подмастерья парнасские не годится.⁴⁵

Весьма слабым был и появившийся в 1840 г. стихотворный перевод «Цимбелина»,⁴⁶ выполненный Андреем Николаевичем Бородиным (1813—1865), чиновником департамента путей сообщения и переводчиком-любителем. Хотя Белинский и желал его поощрить, но и он должен был признать, что переводчик не постиг важного для Шекспира «лиризма, который проступает сквозь драматизм и сообщает ему играние жизни», а также «не овладел стихом, который в иных местах решительно не слушается его» (IV, 462).

Малоудачными были и два стихотворных перевода «Отелло». Первый из них⁴⁷ принадлежал сотруднику «Москвитянина» Александру Ефимовичу Студитскому и, хотя был написан довольно гладкими стихами, прошел совершенно незамеченным. Автором второго был Василий Матвеевич Лазаревский (1817—1890), в будущем крупный чиновник Министерства внутренних дел, а в середине 1840-х гг. домашний учитель в помещичьей семье. Он перевел «Отелло», «Короля Лира» и «Макбета», но в 1840-е гг. сумел опубликовать лишь «Отелло».⁴⁸ Слишком корявыми были эти переводы: шекспировские герои становились в них косноязычными. И критика единодушно осудила «Отелло».⁴⁹

В самом начале 1850-х гг. в «Библиотеке для чтения» были напечатаны два перевода Г. П. Данилевского: «Жизнь и смерть короля Ричарда Третьего» и «Цимбелин».⁵⁰ Григорий Петрович Данилевский (1829—1890), будущий исторический романист, в то время служил чиновником особых поручений Министерства народного просвещения. Переводы были в основном сделаны им еще в пору студенчества в Петербургском университете, когда у него не было литературного опыта. Они переполнены буквализмами, обличающими неуменье переводчика совладать с трудностями. К тому же текст изобилует ошибками и даже анахронизмами. Переводы Данилевского вызвали сравнительно много откликов в печати, преимущественно отрицательных.⁵¹

В 1854 г. появился новый перевод «Макбета»,⁵² в котором буквализмы являлись уже следствием принципиальной установки переводчика. Михаил Николаевич Лихонин (1802—1864), принадлежавший в 1830-е гг. к числу ревностных приверженцев немецкой

⁴⁵ Сын отечества. 1840. Т. 2, № 7. С. 666.

⁴⁶ Пантеон. 1840. Ч. 4, № 11. С. 1—66.

⁴⁷ Репертуар русского театра. 1841. Т. 2, кн. 9. Отд. 1. С. 1—58.

⁴⁸ Репертуар и Пантеон. 1845. Т. 11, кн. 8. С. 279—477.

⁴⁹ См. отзывы Белинского (IX, 323) и Плетнева (II, 513).

⁵⁰ Б-ка для чтения. 1850. Т. 100, № 3. Отд. 1. С. 15—52; № 4. Отд. 1. С. 87—150; Т. 101, № 6. Отд. 1. С. 97—168 (отд. изд. — СПб., 1850); 1851. Т. 108, № 8. Отд. 1. С. 61—204 (отд. изд. — СПб., 1851).

⁵¹ См., например, отзыв А. А. Григорьева: Москвитянин. 1851. Ч. 2, № 5. С. 98—100.

⁵² Москвитянин. 1854. Ч. 1, № 1—2. Отд. 1. С. 3—132. Одновременно вышло отдельное издание: Макбет: Трагедия Шекспира / Пер. с англ. М. Лихонина (1850). М., 1854.

философии, переводил тогда Гете и Шиллера. За «Макбета» он припаялся потому, что существовавшие переводы Вропченко и Кронберга не соответствовали его «понятиям о том, как должно передавать Шекспира». Сам он, переводя трагедию размером подлиника, «старался всего более сохранить и самый метафоризм поэта, как он иногда ни казался страшным <...> даже антитезы, игру слов старался передавать, по возможности, с буквальнойю точностью...».⁵³ Перевод, получившийся в результате этого, был псевдобочитаем и малопонятен. Например, Макбет, замышляющий убийство Дункана, говорит:

У меня пет шпор,
Чем бы колоть памерений бока:
Лишь честолюбие-скакуп: он сам себя
Перескакал — и на других падет.⁵⁴

В переводе встречались совершенно невразумительные строки. Лихонин вводил такие неологизмы, как «рассудлив», «источница», «неутрален», нарушал нормы русского языка: «с жителями», «в болей (вм. более) важпом» и т. п.

Принцип буквализма по существу своему антидемократичен, ибо, стремясь к формальной точности, переводчик отвлекается от основной цели — сделать произведение *доступным* читателям, не владеющим языком подлиника. Поэтому литераторы, отстаивавшие необходимость популяризации Шекспира, единодушно критиковали Лихонина.⁵⁵ С критикой выступил и А. В. Дружинин, который противопоставил Лихонину свой взгляд на принципы перевода Шекспира⁵⁶ (этот взгляд впоследствии был им развернут во вступлении к «Королю Лире» — см. ниже, с. 289). Лихонин, возражая Дружинину, указывал, что шекспировские тропы есть «выражение истинных, а не вымышленных отношений духа человеческого к видимой природе и наоборот» и что, если «разоблачить его творения от этой духовной одежды», «Шекспир перестает быть тем, что он есть».⁵⁷ Считая, что метафоры у Шекспира есть нечто большее, чем риторические украшения, Лихонин проявил немалую прощипательность; недаром он прошел школу немецкой философии. Но он не заботился о том, чтобы этот метафоризм стал доступен читателям. И поэтому его перевод был обречен на скорое забвение.

Прозаические переводы, появлявшиеся в рассматриваемый период (помимо издания Кетчера), как правило, не вызывали от-

⁵³ Макбет: Трагедия Шекспира. С. I.

⁵⁴ Там же. С. 29. Ср. в оригинале:

I have no spur
To prick the sides of my intent, but only
Vaulting ambition, which o'er-leaps itself
And falls on the other.

(I, 7, 25–28)

⁵⁵ См., например, отзыв К. А. Полевого: Сев. вестн. 1854. 5 июля. № 147. С. 688.

⁵⁶ См.: Современник. 1854. Т. 44, № 3. Отд. 5. С. 25–29.

⁵⁷ Москвитянин. 1854. Ч. 3, № 9. Отд. 4. С. 45.

клика в печати. Между тем это были произведения разного достоинства. Серьезной работой был перевод «Венецианского купца», сделанный Н. Ф. Павловым.⁵⁸ Литературными достоинствами отличался и перевод «Бури»,⁵⁹ прозаический со стихотворными песенными вставками, выполненный Матвеем Авелевичем Гамазовым (1812—1893), чпшовником Министерства иностранных дел, который еще в 1836 г. сверял с английским текстом «Отелло» в переводе И. И. Панаева (см. выше, с. 261). Белинский признал, что его перевод «Бури» «очень хорош», а «лирические отрывки передапы прекрасными стихами» (IV, 168).

Остальные прозаические переводы 1840-х гг. печатались анонимно; они не имели никаких достоинств, и их появление объяснялось только тем, что соответствующие произведения не были еще известны на русском языке.⁶⁰ Два же из них: «Образумленная злая жена» и «Много шуму из пустяков», опубликованные в «Сыне отечества», не обладали даже таким преимуществом и, видимо, были напечатаны, чтобы занять место выкинутых цензурой материалов.⁶¹

⁵⁸ Отч. зап. 1839. Т. 5, № 9. Отд. 3. С. 257—347.

⁵⁹ Пантеон. 1840. Ч. 1, № 3. С. 1—38.

⁶⁰ Кроме упоминавшегося выше «Кориолана» В. А. Каратыгина это «Антоний и Клеопатра» (Репертуар русского театра. 1840. Т. 2, кн. 9. Прил.) и «Троил и Крессид» (Репертуар и Пантеон. 1843. Т. 3, кн. 7—8. Отд. 1. С. 1—104).

⁶¹ Сын отечества. 1849. Кн. 1. Отд. 4. С. 1—102; кн. 5. Отд. 4. С. 1—80.

Глава III. ИТОГИ ИСКАНИЙ

Спор о принципах перевода

К 1860 г. на русский язык была переведена 31 из 37 канонических пьес Шекспира. Пять из шести оставшихся пьес, слабейшие в наследии драматурга, появились на русском языке лишь в составе полных собраний драматических произведений Шекспира. Только драма «Мера за меру» публиковалась отдельно в 1865 г.¹ Переводчики Шекспира 1860-х гг. стремились к лучшей передаче уже известных произведений: пьесы, существовавшие в прозаическом переводе, переводятся стихами. Появляется значительная группа профессиональных поэтов-переводчиков, которые могут на заказ удовлетворительно переводить любых европейских авторов. И некоторые из них — П. И. Вейнберг, А. Л. Соколовский, Ф. Б. Миллер и др. — обращаются к переводу Шекспира.

Потребности публики, накопление определенного числа переводов, выдержавших проверку временем, наконец, появление переводчиков-профессионалов — все это создавало предпосылки для издания полного собрания драматических произведений Шекспира в русском переводе. И такое издание было осуществлено под редакцией Н. А. Некрасова и Н. В. Гербеля в 1865—1868 гг.

Пресса 1860-х гг. проявляет значительно меньший интерес к выходу переводов Шекспира, чем это было раньше. На незавершенное издание Кетчера в 1840-е гг. появилось 35 рецензий, а на полное издание Некрасова — Гербеля — только 14. Многие из новых переводов вообще не вызвали откликов в печати. Изменился и характер рецензий; сплошь и рядом они ограничивались сообщениями чисто библиографического характера. Для критики 1860-х гг. творчество Шекспира утратило былую актуальность. Показательно, что в это время в рецензиях на переводы почти не обсуждаются переводческие принципы. Это не значит, однако, что теоретические разногласия в этой области прекратились. Но споры ведут уже не критики, как в 1840-е гг., а почти исключительно сами переводчики.

Важнейший вклад в развитие принципов перевода Шекспира был сделан А. В. Дружининым. В сущности, он начал с того пункта, на котором в свое время остановился В. Г. Белинский, и пошел дальше, обобщая накопленный опыт. Основной пафос его теоретических выступлений состоял в стремлении доказать невозможность и недопустимость буквального перевода Шекспира. Свои взгляды он наиболее полно сформулировал и обосновал во введении к переводу «Короля Лира» (1856). Используя выдвинутое Белинским понятие «поэтического перевода» (см. выше, с. 268), Дружинин, перед глазами которого был опыт переводчиков 1840-х гг., вложил в него, однако, новое содержание: к «поэтическому пере-

¹ Шекспир В. Мера за меру: Драма в пяти действиях / Пер. П. Альберта // Рус. сцена. 1865. Т. 1, № 1. С. 1—162.

воду» он относил «те труды, в которых переводчик, по необходимости жертвуя буквально полнотою и верностью, более всего старается воссоздать на своем родном языке ту поэзию, которая поразила его в переводимом творении» (III, 3). И дальше Дружинин излагал свои принципы «поэтического перевода»: «... мы оставили всякое преувеличенное благоговение к букве оригинала. Метафоры и обороты, несомственные с духом русского языка, мы смягчали или исключали вовсе <...>. Твердо веря, что поэзия Шекспира <...> до сих пор еще не понята у нас как следует, мы прилагали все наши силы к разъяснению и упрощению этой поэзии» (III, 4).

Ссылка на «дух русского языка» была не нова, но Дружинин под «духом» языка понимал уже не грамматический строй и идиоматику, а стилистическую систему языка. «Всякий народ, — писал он, — выражается по-своему <...> и разность в духе каждого языка делает слияние поэзии с безукоризненной точностью перевода делом решительно невозможным» (III, 3). Эти различия Дружинин объяснял исторически, видел их причину «в разности народных преданий, народного развития, народного слова и народной поэзии» (III, 5). Он писал о становлении английского литературного языка, в результате которого «старый эвфуизм, времен елисаветинских, перешедший чрез горнило Шекспирова гения, живет в словесности Шекспировой родины», вошел «в плоть и кровь народа» (III, 5). Иначе сложился русский язык. «По национальному развитию своему, по своей врожденной зоркости и насмешливости <...> всякий русский человек есть враг фразы, метафоры, напыщенности и цветистого слова» (III, 8). Поэтому, признавая, что «перевод должен быть как нельзя вернее и ближе к подлиннику», Дружинин не видел необходимости «гнаться за буквою поэтического языка времен Елисаветы и Иакова» (III, 9). Имея в виду текст «Короля Лира», он указывал: «По нашим понятиям мы не могли сравнивать выколотые глаза Глостера с окровавленными кольцами, из которых вынуты драгоценные камни (!). Мы не могли допустить в русский язык прилагательного *собачесердый*, не имели возможности уподоблять плачущие глаза *лейкам для поливания цветов*. Сказать, что *самоубийство есть расхищение жизненной сокровищницы* <...> что *людская пышность должна принимать лекарство*, по нашим убеждениям значило вводить в русскую поэзию чуждый нам эвфуизм <...> Мы имели право, подходя к фразам вышеприведенным, передать их так, как, по нашему мнению, мог бы сказать их русский современный поэт, поставленный в необходимость выразить на своем языке то, что говорят на своем Шекспировы герои» (III, 13).

Сейчас нетрудно обнаружить ошибки Дружинина. Он был не прав, когда, разделяя распространенный в его время взгляд, считал шекспировский метафоризм своеобразным стилистическим украшением, которое не связано с содержанием пьес, а потому может быть изменено или опущено без ущерба для целого. С другой стороны, он неправомерно генерализировал некоторый языковой аскетизм и рационализм, присущий реалистической русской лите-

ратуре 1850—1860-х гг. Впрочем, эти недостатки его теории отчасти стали ясны ему самому, и уже в 1858 г. в предисловии к переводу «Кориолана» он внес в нее некоторые коррективы. «Мы думаем, — писал он, — что большинству читателей необходимо знакомиться с Шекспиром чрез поэтические, по возможности популярные, переводы его творений; но одного такого знакомства еще недостаточно. Освоиваясь с *духом* поэта, надо, по мере своих сил, сближаться и с его языком во всех подробностях». «Поэтический перевод», считал Дружинин, явление временное: через «несколько лишних десятилетий <...> русский язык обогатится, установится и приобретет большую гибкость, а между тем изучение Шекспира у нас подвигнется, и трагедии великого человека будут делаться знакомее и знакомее русским людям» (III, 179).

Однако недостатки теории Дружинина не должны заслонять его историческую заслугу: в основу переводческих принципов он положил — пускай еще в примитивной форме — сравнение стилистических систем двух языков, опирающееся на сопоставление историко-культурных традиций соответствующих национальных цивилизаций, с целью найти функциональные соответствия, адекватные средства, производящие *то же впечатление* на читателя в новой языковой среде. Такое сравнение могло возникнуть только на основе проникнутой историзмом реалистической эстетики. И перевод, базирующийся на этих принципах, является *реалистическим переводом*. В переводческой практике реалистический перевод существовал и прежде, уже у Пушкина, но ранние попытки теоретического его обоснования мы находим у Дружинина, равно как и у действовавшего одновременно с ним И. И. Введенского, переводчика романов Диккенса и Теккерея.² Следует, однако, подчеркнуть, что деятельность и Дружинина, и Введенского соответствовала лишь *раннему* этапу реалистического перевода, их теорию и практику отличали некоторые особенности, отвергнутые в дальнейшем. Так, Дружинин считал возможным устранил «слишком длинные, резкие или непристойные частности драмы» (III, 10). Недопустимые с современной точки зрения «вольности» позволял себе и Введенский. Но в основе их теории лежало историческое сопоставление национальных стилей, и это делало их перевод реалистическим.

Реалистический перевод демократичен по своей исходной установке — приблизить произведение к кругу образов, понятий, представлений, доступных широким слоям читателей и зрителей. Дружинин специально указывал, что старался, чтобы «вдохновенные слова вдохновеннейшего из поэтов вселенной <...> сделались доступны всем русским читателям без различия пола, возраста и развития <...> чтобы перевод наш не утомил самого неразвитого читателя, не поразил ни одного человека, воспитанного на простой русской речи» (III, 4). Правда, нельзя забывать, что этот демократизм имел обратную сторону, ибо с помощью «общедоступного» Шекс-

² См.: Левин Ю. Д. Русские переводчики XIX века и развитие художественного перевода. Л., 1985. С. 126—128.

пира Дружинин рассчитывал отвлечь публику от злободневной литературы, но ориентация на читательские массы здесь налично.

Теория Дружинина вобрала в себя опыт переводчиков — его предшественников. И в свою очередь ею руководствовалось большинство переводчиков Шекспира 1860-х и последующих годов. Аполлон Григорьев в предисловии к переводу «Сна в летнюю ночь» заявлял о своей солидарности с принципами Дружинина и подчеркивал присущую им обоим «одинаковость взгляда на способ усвоения Шекспира русской литературе, одинаковость стремлений передавать запах и цвет, а не букву подлинника».³

А. Л. Соколовский, переведивший Шекспира начиная с 1860-х гг. и выпустивший впоследствии полное собрание его произведений в собственном переводе, в своих теоретических построениях фактически опирался на Дружинина, хотя и не ссылаясь на него. Он тоже писал о различии в историческом развитии языков, о невозможности прямой передачи шекспировских образных выражений, о бесплодности буквальных подстрочников, о необходимости создания «поэтического перевода», предназначенного для людей, не владеющих языком подлинника. Говоря о своем методе, Соколовский указывал, что отказался от буквального перевода «не только особенно оригинальных, но многих, даже обыкновенных выражений подлинника <...> ради передачи духа переводимых выражений в таком виде, чтоб чтение перевода вызывало в душе читателя именно те образы и чувства, какие вызывает подлинник». Поэтому, передавая речи того или иного шекспировского героя, он стремился, «строго оберегая малейшие оттенки мысли подлинника, подыскать такие подходящие выражения, какими то лицо, находясь в данном положении, высказало бы свою мысль и чувство по-русски».⁴

В сущности, к тем же принципам склонялся и такой видный переводчик Шекспира и других западноевропейских поэтов, как П. И. Вейнберг. Свои взгляды он изложил в 1889 г. в статье о «Дон-Жуане» Байрона в переводе П. А. Козлова, где утверждал: «... обязанность хорошего переводчика — стараться произвести на этих читателей своих такое же впечатление <...> какое производит и подлинник, дать об этом последнем полное или, в тех случаях, когда это, по условиям языка, оказывается невозможным, приблизительно полное понятие относительно мысли, тона, *всех* частных подробностей, каковы выражения, эпитеты и т. п.».⁵ Два года спустя, разбирая переводы Д. Л. Михаловского из Шекспира и цитируя эти свои слова, Вейнберг подчеркивал, что они особенно относятся «к Шекспиру и переводчикам его», и как достоинство Михаловского отмечал, что тот «старается сохранить внутренний смысл подлинника, его общий, а также местный и временный колорит, характеристические частности, поэтичность; при этом он не упускает из виду условий русского языка сравнительно с языком

³ Б-ка для чтения. 1857. Т. 144, № 8. Отд. 1. С. 182.

⁴ Шекспир в переводе и объяснении А. Л. Соколовского. СПб., 1894. Т. 1. С. 102—103.

⁵ Журн. М-ва нар. просвещения. 1889. Ч. 264, № 8. Отд. 2. С. 443.

подлинника, вследствие этого не ломает его насильственно для соблюдения точности чисто внешнего свойства».⁶

Теоретическим взглядам всех этих переводчиков, стремившихся сделать Шекспира доступным русским читателям, противостояли взгляды сторонников формалистического буквализма, виднейшим из которых был А. А. Фет. В основе его переводческих принципов лежало убеждение в «невозможности воспроизводить впечатление оригинала»,⁷ что в свою очередь являлось следствием идеалистического представления о таинственной непостижимости художественного произведения, о непреодолимой бездне, лежащей между поэтическими представлениями разных народов. Поэтому от переводчика требовалось рабское копирование внешней формы поэтического оригинала. Фет декларативно заявлял: «Я всегда был убежден в достоинстве подстрочного перевода и еще более в необходимости возможного совпадения форм, без которого нет перевода».⁸ С формализмом закономерно сочеталась и антидемократическая направленность переводческих принципов Фета. Он всегда выражал презрение к читательской массе. Я. П. Полонскому он писал о своем переводе «Антония и Клеопатры»: «Покажи его знатоку <...> по ради бога не мызгай по рукам. Я работаю не для ярмарки сорочинской или питерской».⁹ Итогом явилась общественная изоляция Фета-переводчика.

Декларативный отказ от историзма отличал подход к Шекспиру М. А. Загуляева, который перевел в 1861 г. «Гамлета». Во вступлении к переводу он заявлял, что не намерен объяснять манеру Шекспира, его слог, строение его пьес «историческими условиями тогдашнего состояния театров и вкусом современной публики; мы гораздо охотнее и <...> справедливее припишем это произволу гения <...>. Шекспир так хотел!» (IV). А из культового отношения к драматургу вытекали и переводческие принципы: «... я решился переводить всякое его слово, обходясь с ним как святыней, завещанной нам великим гением» (5).

Иными аргументами отстаивал буквализм Ф. Н. Устрялов, переведивший «Макбета» (1862). Он считал, что адаптирующие переводы устарели, поскольку, писал он, «в настоящее время масса русской читающей публики уже развилась настолько в литературном отношении, чтобы не удивляться некоторым сравнениям, оборотам языка и выражениям, которые так часто встречаются у Шекспира и составляют одну из поразительнейших особенностей его произведений» (1). Поэтому всякое отступление от подлинника объявляется «чуть ли не святотатством» и утверждается основной принцип: «Перевод Шекспира должен быть слепком, снимком, в ко-

⁶ Шестое присуждение Пушкинских премий. СПб., 1891. С. 38, 40.

⁷ *Катал.* Стихотворения / В пер. и с объясн. А. Фета. М., 1886. С. IX.

⁸ Фет А. Ответ на статью «Русского вестника» об «Одах Горация» // Отеч. зап. 1856. Т. 106, № 6. Отд. 2. С. 29.

⁹ Письмо от 22 октября 1858 г. // Шекспир: Библиография рус. переводов и крит. лит. на рус. яз. 1748—1962. М., 1964. С. 558—559.

тором малейшее прикосновение грубой руки может нарушить всю гармонию целого» (3).

Два основных направления в теории перевода Шекспира, наметившиеся в 1860-е гг., определили и переводческую практику.

А. В. Дружинин

А. В. Дружинин начал переводить Шекспира в то знаменательное время, когда после смерти Николая I крупнейшим русским писателям, группировавшимся вокруг «Современника», казалось, что в русской литературе наступила пора общего благоденствия и процветания. Сам Дружинин был еще тесно связан с некрасовским журналом, в котором деятельно сотрудничал в пору «мрачного семилетия», и, хотя взял на себя редактирование «Библиотеки для чтения», был вполне убежден, что эти два журнала будут жить в согласии. Он находится в центре литературной жизни, чувствует себя в расцвете творческих сил, пользуется общим признанием. И он принимается за перевод, прежде всего чтобы просветить молодое поколение, которое, как он писал, «знает Шекспира лишь понаслышке, которое <...> будет жить и действовать тогда, как мы состареемся и сойдем со сцены» (III, 14).

Первым переводом Дружинина был «Король Лир». Над ним он работал с ноября 1855 по май 1856 г., а в мае—июне написал вступительный этюд к переводу. С самого начала работа Дружинина была в центре внимания русских литераторов. Во вступлении к «Королю Лиру» он писал: «Сцена за сценой была нами читана в обществах лиц, имеющих почетный голос во всяком литературном деле; каждый сомнительный оборот обсуживался тщательно; стихи неверные или неудачные изменялись общими силами; на многие меткие и поэтические обороты перевода можно указать как на светлые места труда, принадлежащие не нам, а лицам, более нас сведущим в деле русской поэзии» (III, 12). Этими лицами, слушавшими и обсуждавшими перевод, были И. С. Тургенев, Н. А. Некрасов, Л. Н. Толстой, И. А. Гончаров, Д. В. Григорович, В. П. Боткин, П. В. Анненков, А. А. Фет, А. Н. Майков, М. Л. Михайлов, Я. П. Полонский и И. И. Панаев. Таким образом, переводческие принципы Дружинина отражали взгляды не только его, но и более широкого круга литераторов; но, конечно, не все, кто обсуждал перевод, были с ним солидарны (например, Фет).

Хотя «Король Лир» в соответствии с переводческими принципами Дружинина вышел у него несколько обедненным, но только благодаря этому талантливому переводу великая трагедия утвердилась в русской литературе и на русской сцене. Ни одному русскому переводчику Шекспира до Дружинина не удавалось создать такое интонационное многообразие, какое отличает у него роль Лира. В разных сценах он передавал то величие короля, то его смирение, то скорбные раздумья, то отчаяние и т. д. Ограничимся двумя примерами из многих возможных. Вот безумный Лир на

вопрос слепого Глостера: «Неужли здесь король?» — вспоминает о своем сане и отвечает величественно:

Король! король от головы до ног!
Гляди, как дрожь рабов моих колотит,
Когда гляжу на них я. Человека
Я этого прощаю: он невинен.

(III, 143; IV, 6, 110—112)

А вот в финале его отчаяние над трупом убитой дочери:

О, войте! войте! войте! вы из камня —
Из камня, люди! Если б я имел
И столько глаз и столько языков,
От слез моих и стонов свод небесный
Распался бы! Она навек заснула!

(III, 169; V, 3, 259—261)

Как отмечалось, Дружинин считал возможным опускать «те частности драмы, которые или без нужды замедляли ее течение, или, по своей резкости, не годились для читателя наших понятий» (III, 9). Действительно, он произвел более ста изъятий объемом от двух-трех слов до десятка строк.¹⁰ Чуть не вдвое сокращена роль шута, о котором Дружинин писал, что образ этот «не есть целое поэтическое создание», что «речи его однообразны и часто натянуты, его остроты унылы и грубы, песни его иногда непонятны, иногда неблагопристойны без всякой надобности» (III, 30).¹¹ Подобной обработке подверглась и роль Эдгара в действии III, когда он принимает личину сумасшедшего Тома и речи его становятся темными и невразумительными.¹² Разумеется, Дружинин изъясил и все места, казавшиеся ему непристойными. Сюда попали и скабрзные шутки Глостера в разговоре с Кентом о незаконном происхождении Эдмунда (д. I, сд. 1),¹³ и монолог Лира о прелюбодеянии (д. IV, сд. 6),¹⁴ и многие из бранных выражений, которыми щедро награждают друг друга шекспировские герои. Изымались и имена собственные, неизвестные русскому читателю, вроде Сарумской равнины и легендарного Кэмлота, упоминаемых Кентом (II, 2, 88—

¹⁰ Далее в примечаниях отмечаются соответствия переводу Дружинина в очерке Л. Н. Толстого «О Шекспире и о драме» (см. выше, с. 233).

¹¹ Толстой указывал на нелепость реплик шута и, в частности, на то, что шут и король ведут «совершенно не соответствующие положению, ни к чему не ведущие, продолжительные, долженствующие быть забавными разговоры», «вызывающие в зрителе и читателе ту тяжелую неловкость, которую испытываешь при слушании несмешных шуток» (XXXV, 222). Совпадение взглядов обоих писателей на роль шута объясняется, вероятно, тем, что из всех ролей трагедии она наиболее условна и удалена от поэтики реалистической драматургии XIX в.

¹² Толстой: «... Эдгар, Лир и шут начинают говорить бессмысленные речи, продолжающиеся с перерывами на шести страницах» (XXXV, 227).

¹³ Толстой писал о «пошлости этих речей Глостера» (XXXV, 220).

¹⁴ Толстой утверждал, что «монолог этот <...> ничем не вызван в устах Лира» (XXXV, 232).

89), или имена злых духов, которых называет Том-Эдгар (III, 4, 118, 144; III, 6, 8).

Более существенным было изменение образного стиля Шекспира, которое Дружинин определил как «установление отношений наших к языку оригинала в тех отрывках и оборотах, которые по чрезмерной своей цветистости или метафоричности не ладили с духом языка русского» (III, 9). Именно в этом обнаруживаются наиболее разительные соответствия между переводом Дружинина и очерком Толстого «О Шекспире и о драме». Приведем один наиболее, на наш взгляд, убедительный пример. Пересказывая сцену Лира и Гонерилы (д. I, сц. 4), Толстой писал, что слова короля, проклипающего дочь, «могли бы быть трогательными, если б они не терялись «среди длинных высокопарных речей, которые, не переставая, совершенно некстати произносит Лир. То он призывает почему-то *туманы и бури* на голову дочери, то желает, чтобы проклятия *пронзили все ее чувства*, то обращается к своим глазам и говорит, что если они будут плакать, то он вырвет их, с тем чтобы они *солеными слезами пропитали глину*, и т. п.» (XXXV, 223).¹⁵ Дружинин перевел это место так, что выражений, возмущавших Толстого, в нем не оставалось:

Погибель,
Проклятье на тебя! Отца проклятье
Пусть целым рядом язв неизлечимых
Тебя покроет! Старые глаза,
Вы, глупые глаза, не смейте плакать;
Я вырву вас, я брошу вас на землю!

(III, 78; I, 4, 323—328)

Несомненно, что многие из подобных замен были неизбежны во времена Дружинина. И все же такие систематически проведенные упрощение и сглаживание шекспировского языка обедняли образную систему Шекспира, его поэтику. Например, в начале последней сцены трагедии Эдмунд приказывает офицеру идти в тюрьму, где заточены Лир и Корделия, и исполнить то, что сказано в записке (в ней приказ о повешении). В своем пересказе Толстой привел ответ офицера без пояснений, как он делал, когда считал, что цельность шекспировского текста очевидна сама собой: «Капитан говорит, что он не может возить возов, не может есть сухой овес, но может сделать всё, что делают люди» (XXXV, 234; ср. у Шекспира: «I cannot draw a cart nor eat dried oats; If it be man's work I will do it» — V, 3, 39—40). У Дружинина: «Все, что можно сделать, Я выполню по мере сил моих» (III, 160), и вся образность ответа этого паемника, способного на любую гнусность, на любой скотский поступок, в переводе исчезла.

В переводе Дружинина есть и отклонения от оригинала, связанные с интерпретацией шекспировских образов. Его взгляд на нравственный облик Лира (см. выше, с. 213—214) побуждал его не-

¹⁵ Здесь и ниже курсив в цитатах из переводов и пересказов мой. — Ю. Л.

сколько усиливать в переводе гордыню короля. Идеей покорности судьбе проникнуты в переводе заключительные слова герцога Альбанского: «Смиримся же пред тяжкою годиною; Без ропота дадим мы волю сердцу» (III, 172; V, 3, 325—326), тогда как в оригинале нет ни смирения, ни безропотности. Но особенно отразились социальные взгляды переводчика в трактовке графа Кента, верного, хотя и нелюбимого, слуги Лира, которого Дружинин умиленно назвал «сияющим образом преданного слуги, великого верноподданного!» (III, 40). И в переводе преданность Кента своему королю и господину слегка и в то же время последовательно акцентировалась. Верноподданнические чувства усиливались и в речах других героев. Однако в целом эти отклонения были не столь значительны. Переводчик сознательно стремился воссоздать истинный смысл трагедии.

Перевод «Короля Лира» со вступительным этюдом был напечатан в «Современнике» (1856, № 12). Некрасов высоко оценил перевод и в письме к Л. Н. Толстому от 22 июля 1856 г. причислил его к важнейшим публикациям журнала, наряду с «Юностью» Толстого и «Фаустом» Тургенева (X, 283). Еще до опубликования «Короля Лира» он сообщал читателям «Современника», «что такого перевода творений Шекспира еще не было на русском языке» и что «все лучшие качества» Дружинина «полно и прекрасно выразились в этом труде, выполненном с любовью вследствие увлечения великим писателем и долговременного изучения его творений» (IX, 285). Вообще виднейшие литераторы одобряли перевод самым горячим образом. Тургенев, Островский, Боткин, А. Григорьев выражали в письмах свое восхищение. Даже Чернышевский, крайне скупой на похвалы, писал Некрасову 5 декабря 1856 г.: «Перевод действительно хорош» (XIV, 329).

Однако отзывы печати были отрицательными; они были явно психирированными, так как появились в журналах, враждебно настроенных по отношению к «Современнику» и его союзу с «Библиотекой для чтения». Так, в «Сыне отечества», издаваемом А. В. Старчевским, в анонимном «Обзоре литературных журналов», автором которого был В. Р. Зотов, Дружинин демагогически обвинялся в «желании переделать Шекспира, а не перевести» и даже выражалось сомнение в превосходстве его перевода над переводом Каратыгина.¹⁶ Пасквильный разбор перевода напечатал в «С.-Петербургских ведомостях» постоянный враг «Современника» А. А. Краевский. Редизпет, подписавшийся П. Б., иронизировал над связями Дружинина с «Современником», которые будто бы помогли ему напечатать «залежавшийся труд», и утверждал, что он создал лишь «перифраз» перевода Якимова.¹⁷ Такая организованная травля возмутила многих литераторов. «Мы все глубоко были возмущены подлостью литературного рынка <...> — писал Дружинину А. А. Григорьев 22 февраля 1857 г. — Глубокою невежеством,

¹⁶ Сын отечества. 1857. 13 янв. № 2. С. 43—44.

¹⁷ С.-Петербургские вед. 1857. 18 янв. № 15. С. 69—70.

дешевого педантизма и достойной ёршиков продажей литературного мнения отличались отзывы о *первом* по поэтическому пониманию переводе Шекспира». ¹⁸

После «Короля Лира» Дружинин, по-видимому, в августе или сентябре 1856 г. принялся за «Кориолана». Работа растянулась на два года и была закончена только в августе 1858 г. В отношении принципов перевода новый труд не представлял ничего нового, что подчеркивалось в предисловии (см.: III, 177). Однако Дружинин все же сделал шаг в направлении к более точному переводу: он переводил сложные обороты и метафоры в двух вариантах — смягченных и буквальных (последние прилагались в конце пьесы). Например, основной текст:

Кориолан

Жена моя идет сюда! за нею
Та женщина, которая меня
Родила в свет, и за руку она
Ведет младенца-внука!

(III, 300)

Буквальный перевод:

Жена моя идет сюда, за нею
Та форма благородная, в которой
Сложилось это тело, и ведет
Она и пр. ¹⁹

(III, 324)

Как указывалось выше, выбор «Кориолана» для перевода был продиктован главным образом политическими мотивами. Напечатанная в «Библиотеке для чтения» ²⁰ трагедия, однако, не вызвала никаких откликов в печати. По-видимому, выступление Дружинина было признано настолько несвоевременным и политически бестактным, что все стороны решили просто обойти его молчанием.

Последующие переводы Дружинина уже не носили такого политического характера. Он возвращается к пропаганде творчества Шекспира вообще: в 1859 г. принимается за «Ричарда III» и переводит трагедию за полгода. В 1860 г. несколько сцен «Ричарда III» печатались в «Современнике». ²¹ «... Более поэтического перевода Шекспира еще не бывало по-русски», — указывалось в редакционном примечании. А в 1862 г. в приложении к тому же журналу (№ 5) был опубликован полный перевод со вступительной

¹⁸ Письма к А. В. Дружинину (1850—1863). М., 1948. С. 105.

¹⁹ Ср. оригинал:

My wife comes foremost; then the honour'd mould
Wherein this trunk was fram'd, and in her hand
The grandchild to her blood.

(V, 3, 22—24)

²⁰ Б-ка для чтения. 1858. Т. 152, № 12. Отд. 1. С. 1—151.

²¹ Современник. 1860. Т. 79, № 2. Отд. 1. С. 623—656.

статьей переводчика. Переводческая манера Дружинина становилась более точной. Он сам отмечал: «В „Ричарде III-м“ мы тоже останавливались пред странностью некоторых чересчур метафорических отрывков и переводили их без смягчения. Такое дело, без сомнения, облегчалось отчасти энергиею подлинника, отчасти его чистотой от эвфуистических пятен» (111, 352).

Последний перевод Дружинина — «Жизнь и смерть короля Джона» — также появился в «Современнике», но уже после смерти переводчика.²²

Переводы Дружинина долго сохраняли свое значение. По общему признанию они считались лучшими из русских переводов Шекспира XIX в. Они издавались отдельно («Король Лир», «Кориолан») и включались в полное собрание драматических произведений Шекспира, изданное Некрасовым и Гербелем, а затем и в полного Шекспира под редакцией С. А. Венгерова (1902—1904).

А. А. Григорьев

А. А. Григорьев в разные периоды своего творчества переводил Софокла, Гете, Шиллера, Гейне, Беранже, Байрона. Последние десять лет жизни Григорьев-переводчик занимался почти исключительно Шекспиром. Впрочем, первые его опыты в этой области относились еще к годам ранней юности. В 1837 или 1838 г. он перевел с французского «Короля Лира», но этот перевод неизвестен. В 1846 г. в печати появилось сообщение о том, что Григорьев переводит «Ричарда III»,²³ но и об этой его работе не сохранилось никаких иных сведений. В 1853 г. Григорьев обратился к «Сну в летнюю ночь». Перевод был опубликован только в 1857 г. вместе со вступительным очерком в виде письма к Дружинину.²⁴ Далее Григорьев работал над драмой «Венецианский купец», которая в переделанном виде под заглавием «Шейлок, венецианский жид» была поставлена в Александринском театре в сезон 1859/60 гг. и напечатана в «Драматическом сборнике».²⁵ Последним переводом Григорьева была трагедия «Ромео и Джульетта»; окончательную отделку перевода он осуществлял в должном отделении тюрьмы, куда был посажен в конце июля 1864 г. Ему также хотелось взяться за драму «Мера за меру», но смерть помешала Григорьеву осуществить это намерение. А перевод «Ромео и Джульетты» вышел в свет уже посмертно.²⁶

Переводы Григорьева отличает ярко выраженный творческий характер. При всех их недостатках они совершенно свободны от налета ремесленничества, присущего многим переводам 1860-х гг.

²² Современник. 1865. Т. 109, № 7. Отд. 1. С. 69—162.

²³ См.: Репертуар и Пантеон. 1846. Т. 15, кн. 8. Отд. 2. С. 55.

²⁴ Б-ка для чтения. 1857. Т. 144, № 8. Отд. 1. С. 183—274.

²⁵ Драматический сборник. 1860. № 1. Отд. 1. С. 1—52 (отд. отд. — СПб., 1860).

²⁶ Рус. сцена. 1864. № 8. Отд. 1. С. 101—260.

«... Влюбленный в шекспировское создание, я начал перевод, влюбленный в него продолжал и влюбленный же окончил», — писал Григорьев о «Сне...» (183). «Труд заветный», — пазвал он «Ромео и Джульетту» (259). Шекспир органически входил в его жизнь, в его размышления, в круг его переживаний. Известно, что и «Сон в летнюю ночь», и «Ромео и Джульетта» связывались в сознании переводчика с драматическими перипетиями его любви к Л. Я. Визард. Не случайно он писал в предисловии ко «Сну...», что обе пьесы связаны с судьбами «таинственной, но несомненной любви» самого Шекспира, ибо, по его убеждению, «творить можно только из источника собственной внутренней жизни» (193—194). Отсюда стремление Григорьева выявить в переводе всю гамму проявлений любви на разных стадиях и в разных по своему душевному складу персонажах, стремление, сочетающееся с общим интересом к психологической характеристике шекспировских героев.²⁷

Мы уже отмечали, что в принципах перевода Григорьев был солидарен с Дружининым. Общим для них было отвержение буквализма и лежавшее в основе этого стремление сделать Шекспира доступным самым широким кругам читателей. «Шекспир, — писал Григорьев в примечаниях ко «Сну...», — есть нечто вечное, что должно быть освоено каждому народу, всем и каждому в известном народе» (273). Но Дружинин, установив свои принципы и выработав приемы, дальше неуклонно следовал им, тогда как Григорьев постоянно экспериментировал, искал новые решения встававших перед ним переводческих задач. Отсюда неровность его переводов, в которых можно встретить и места, отличающиеся высокой поэтичностью, и корявые, нескладные вирши.

Григорьев тоже иногда упрощал сложные шекспировские обороты, преобразовывая метафоры, заменяя необычное более привычным, но он не делал этого с такой последовательностью, как Дружинин. Напротив, чаще он стремился так или иначе воспроизвести эту усложненность, ибо постиг поэтическое значение «пенауральности» языка шекспировских героев, осмысляя ее в примечаниях ко «Сну...» как своеобразный «психический анализ», средство достичь «глубины преткновения психических пружин» (267—268). Поэтому в лучших местах перевода Григорьева шекспировские метафоры органически вплетались в речь героев, сохраняющую при этом напряжение страсти.

О кони огнеогие! Спешите
Вы вскачь к жилищу Фебову! Когда бы
Был Фаэтон возницею, давно
Угнал бы вас он к западу, и ночь
Тенистая спустилась бы на землю.

²⁷ Ниже мы анализируем главным образом «Сон в летнюю ночь» и «Ромео и Джульетту», оставляя в стороне «Шейлока, венецианского жидка», как произведение менее характерное. Общие принципы перевода здесь те же, но Григорьев изменил строение драмы, сосредоточив внимание на конфликте Шейлока и Аптонио и исключив все, что к этому конфликту прямо не относится.

Покров густой, о ночь — приют любви,
Раскинь скорей, чтобы людские взоры
Закрылися и Ромео трепетал
В объятиях моих, никем не зримый... —

взывает Джульетта (186; III, 2, 1—7), и в этих словах выражается вся она — не идеальная дева, а вполне живая и реальная «14-тилетняя пламенная итальянка, ktorom девственная, перазвившаяся грудь уже сильно тремещет», как некогда писал о ней Григорьев.²⁸

Вообще язык чувства — это стихия Григорьева. С безыскусственной простотой и подлинным лиризмом передана сцена Ромео и Джульетты перед разлукой, о которой Григорьев писал: «... это воркованье голубей, шепот цветов, таинственно обаятельный шепот в тихую лунную летнюю почь...»: ²⁹

Джульетта

Уж ты идешь? Еще не скоро день...
То соловья, не жаворонка голос
В ивон боязливый слух вопзился звоном
Ночью всегда поет он на грачаге,³⁰
Поверь мне, милый, это соловен!

Ромео

Нет! жаворонок это — вестник утра,
Не соловей! Взгляни, любовь моя
Завистливые проблески уж ярко
Край облаков востока золотят...
Сгорели свечи ночи, день веселый
Встал на дыбки на высях гор туманных..

(202—203, III, 5, 1 10)

Ни один переводчик до Григорьева (а до него «Ромео и Джульетту» перевели Росковшенко, Катков и Греков) не решился передать выражение Шекспира «веселый день встает на цыпочки» («jocund day stands tiptoe» — III, 5, 9—10). Просторечное выражение «встал на дыбки» не только естественно вводит образ в русскую речь, но также делает его по-шекспировски многозначным. «Встал на дыбки» говорят о детях, впервые вставших на ноги. Возникающий день не только олицетворяется, но и уподобляется вступающему в жизнь младенцу.

Яркость речевой характеристики героев — другое достоинство переводов Григорьева, сумевшего передать и глупую болтливость Кормилицы, и стариковское самодурство Капулета-отца, и язвительную иронию Меркуцио, и яростную ненависть Шейлока, и капризное своеволие Титании. Но далеко не все приемы Григорьева

²⁸ Репертуар и Пангеон 1846. Т. 16, кн. 11. С. 239.

²⁹ Там же Т. 15, кн. 7. Театр летопись С. 9.

³⁰ Примечание Григорьева: «Неправильный стих, который изменить можно было бы так. „Всегда поет он ночью на гранате“, если бы я не пытался удержать в этом классическом месте особенную музыкальность оригинала, по возможности даже с сохранением ударений на некоторых словах» (260). В оригинале действительно ямбическая строка начинается хорическим словом

были удачны. Иногда он пытался выразить «ненатуральность» речи шекспировских героев изменением размера и громоздил странные стихи вроде семистопных хореев, с которыми Ромео обращается к Лоренцо:

Ну, так знай, что больше я жизни, больше света
Полюбил прелестную дочь Капулета...
Люби, как люблю ее, и меня она, —
И любовь взаимная браком быть должна
Скреплеца священным.

(158, II, 3, 57—61)

В фантастическом «Сне в летнюю ночь» подобные изменения размера кажутся более уместными. Здесь Григорьеву случалось передавать рифмованный пятистопный ямб и четырех- и семистопным ямбом, и восьмистопным хореем, и даже разностопным анапестом.

Григорьев, как он сам признавался в примечаниях ко «Сну...», старался в переводе «быть точным до последней степени» «везде, где поэзия, пафос или юмор неотделимы от буквы» (273). Там, где, как ему казалось, этого не было, он считал себя вправе отступить от буквы, чтобы передать дух. Так, в «Сне...» он сокращал то, что называл «дрязгом в Шекспире», — выражения темные, утратившие смысл, непристойности. С другой стороны, он мог допустить некоторые изменения и добавления, если полагал, что так лучше выразит дух подлинника. Примером может служить монолог Основы в «Сне...», которым он напутствует товарищей перед спектаклем: «Пробегите поскорей еще раз роли, и *наше дело в шляпе*. Наше представление предпочтено всем другим. Не мешает, чтобы Тизба на всякий случай надела чистую рубаху (*это я говорю насчет поту*). Вот тоже: кто льва играет, ногти бы немного почистил; пельзя, на виду будут, аки львиные когти. А главное, любезнейшие актерá: не ешьте вы чесноку или луку: *потому воняет, скверно воняет*, а наше дыхание должно быть чистое, свежее. Затем, я готов биться об заклад, что все скажут: вот комедия так комедия! Ну да нечего слова попусту терять: за мной! Вперед!» (252; IV, 2, 39—47). Все выделенные выражения добавлены переводчиком. По поводу львиных когтей в подлиннике говорится нечто иное: «... пусть тот, кто играет льва, не обрезает ногтей, потому что они должны высовываться, как львиные когти». В оригинале Основа не бьется об заклад, а просто не сомневается, зрители говорят: «это приятная комедия» и т. д. Но Григорьев считал, что при таких изменениях он остается «верным юмору, а не букве подлинника» (273).

Особо задумывался Григорьев над воплощением в переводе «Сна...» сказочно-пародного колорита подлинника. У него была мысль воспользоваться образами русских сказок, но его «остановила связь сих последних с другим фантастическим миром, которого поэзия есть совсем иная, нежели поэзия эльфов», и он «избрал среднюю дорогу <...> слегка кое-где придал речам сказочный колорит, точно так же как в передаче разговора мастеровых старался

уловить среднюю черту; допускал только намеки на народную речь, намеки на народные поговорки, допуская часто порченность фабричной речи» (187). Однако, вопреки намерениям Григорьева, широкое употребление просторечных выражений с присущей им национальной определенностью несколько русифицировало перевод «Сна...».

Мы уже говорили, что переводы Григорьева очень неровны, и в них немало нескладных, непоэтичных выражений вроде «осёлки сердце» (в смысле пленил), «задумчивое настроение», «пе поперечь» и т. п. В «Ромео и Джульетте» попадаются сентиментально-слащавые выражения. Спорной была попытка в «Сне...» перевести трагедию, разыгрываемую мастерами, силлабическими виршами:

Приде младый Пирам п, егда увиде
Обагренну епанчу, жизнь возненавиде.
Самопрадер. сиречь меч, тогда вынимае
И, стена. себя весьма живота лишает.

(257, V, 1, 146—149)

Однако и неудачи были поучительны, ибо являлись плодом напряженных творческих исканий.

Критические отзывы о переводах Григорьева немногочисленны. В «С.-Петербургских ведомостях» о переводе «Сна» появился резко отрицательный отзыв, который, видимо, был инспирирован редактором газеты А. А. Краевским, ответившим так на заявление Григорьева о солидарности с Дружининым. Рецензент, подписавшийся «Н. Н.», назвал перевод «водевильной переделкой» пьесы Шекспира «на русские нравы», которая окрашена «яркими цветами расейского быта, наведенными на нее через призму комедий г. Островского с братиею», с прибавками, которые «заимствуются <...> из языка русских трактирных „завсегдателей“». ³¹ Более благосклонной была рецензия в «Сыне отечества», но здесь больше говорилось о поэтической одаренности Григорьева вообще, чем о переводе. ³²

Перевод «Ромео и Джульетты» почти не вызвал откликов в печати. Только Д. В. Аверкиев в некрологе Григорьева подчеркивал, что в этой трагедии переводчику особенно удалось «оригинальную речь передать характеры шекспировских лиц» и все герои здесь «говорят свойственным им языком и <...> характеры передапы в совершенстве». ³³ Трудно сказать, почему Некрасов и Гербель не включили этот перевод в свое издание Шекспира, предпочтя ему весьма бледное произведение Н. П. Грекова. Только в издании С. А. Венгерова была восстановлена справедливость, и перевод Григорьева занял подобающее ему место.

³¹ С.-Петербургские вед. 1857. 30 авг. № 187. С. 959.

³² Сын отечества. 1857. 15 сент. № 37. С. 897.

³³ Эпоха. 1864. № 8. С. 15.

Переводы «бытовых» комедий (А. Н. Островский, О. В. Мильчевский)

Так называемые «бытовые» комедии Шекспира имели для русской литературы несравненно меньшее значение, чем его трагедии и даже чем фантастические комедии. Тем не менее одна из этих «бытовых» комедий привлекла внимание крупнейшего русского драматурга Александра Николаевича Островского (1823—1886), и он перевел ее. Переводы драматических произведений занимают видное место в творческом наследии Островского, который стремился таким образом расширить отечественный театральный репертуар, познакомить русских зрителей и читателей с мировой драматургией.

Свою переводческую деятельность он начал с Шекспира и еще в 1850 г. представил в драматическую цензуру прозаический перевод «Укрощения злой жены». Комедия, однако, была запрещена. Позднее, когда Некрасов и Гербель привлекли Островского к участию в «Полном собрании драматических произведений Шекспира», он летом 1865 г. перевел ту же комедию стихами, назвав ее сперва «Укрощение строптивой», а затем — «Усмирение своеправной». Перевод был опубликован в «Современнике»³⁴ и в томе II издания Некрасова — Гербеля. В 1866 г. в связи с подготовкой 4-го издания сочинений Шекспира, которое после смерти Некрасова и Гербеля осуществлял А. Ф. Дамич, Островский внес в свой перевод некоторые изменения.

Летом 1885 г. Дамич заказал Островскому перевод «Антония и Клеопатры» для замены печатавшегося ранее перевода А. Л. Соколового. Островский охотно согласился, и это была последняя его работа, которую ему так и не удалось завершить.³⁵

Островский высоко ценил Шекспира. Писатель-реалист, он считал, что английский драматург «не только не изобретал лжи, но в ложь сказки влагал правду жизни», потому что «дело поэта» состоит «в том, чтобы происшествие даже невероятное объяснить законами жизни» (XII, 321). К переводу Островский подходил с большой ответственностью. Работая над «Антонием и Клеопатрой», он сперва сделал прозаический перевод, который затем перелагал в стихи. Не довольствуясь своим знанием английского языка, он специально занимался с англичанкой Фаппи Демери, а затем решил подвергнуть свой перевод пересмотру с В. Ф. Ватсопом, знатоком Шекспира (см.: XIV, 185).

Та же тщательность работы отличала и перевод «Усмирения своеправной». Создав после прозаического первый стихотворный вариант перевода, Островский старательно отделял его, добиваясь большей близости к подлиннику и в то же время лаконичности. Вот для примера обращение Петруччо к Катарине в акте II:

³⁴ Современник. 1865. Т. 111, № 11—12. Отд. 1. С. 25—120.

³⁵ Перевод двух сцен (д. III, сц. 9, 10) см.: Сборник Общества любителей российской словесности на 1891 год. М., 1891. С. 77—82.

Оставим шутки. Коротко и ясно:
Отец твой мне отдать тебя согласен,
Приданое назначено — и хочешь
Или не хочешь, а моей ты будешь.
Я по тебе; тебе такого нужно.
Клянуся светом, при котором видел
И полюбил я красоту твою,
Что я тебя не уступлю другому.
Я с тем рожден, чтоб усмирить тебя.

(XI, 51; II, 1, 262—270)

Особенно удаются Островскому изображения материального мира, окружающего героев, с полнотой бытовых деталей. Так, к примеру, старик Греммо говорит о своих богатствах:

Вы знаете, во-первых, дом, снабженный
Серебряной и золотой посудой
Для умыванья рук ее прекрасных;
Обит обоями из тирских тканей;
Набиты кронами ларцы из кости,
А в кипарисных сундуках ковры,
Наряды, пологи, белье, завесы
И с жемчугом турецкие подушки,
Шитье венецианцев золотое
И медная посуда — все, что нужно
Для дома и хозяйства, да на мызе
Коров молочных сотня, да по стойлам
Быков сто двадцать жирных...

(XI, 54—55, II, 1, 340—352)

Перевод Островского почти эквилинеарен. Этого удалось достигнуть путем чрезвычайной экономии слов, сочетающейся с лексическим богатством. Островский, сам драматург, использует гибкость русского синтаксиса, чтобы краткость не лишала перевод понятности, не препятствовала удобопроизносимости и не разрушала живую интонацию. И все-таки в «Усмирении своенравной» чувствуется известная скованность. Речевая характеристика персонажей только намечена, но не достигает полной завершенности. Возможно, переводчик сознательно сдерживал себя, опасаясь, чтобы шекспировская пьеса не получила отпечатка его творческой индивидуальности.

Интересны находки Островского при передаче игры слов. У Шекспира, например, Баптиста предлагает женихам ухаживать («to court») за Катариной, на что Греммо отвечает, что лучше бы ее возить привязанной к телеге, как преступника («to cart»; I, 1, 54—55). У Островского Греммо восклицает: «Ухаживать? Ее бы — уходить!» (XI, 20). В другом месте слуги Грумио и Куртис в разговоре играют значениями глагола «to catch» («хватать», «ловить»): «copy-catch» — «плутовать» (букв. «ловить кроликов») и «catch cold» — «простудиться (схватить простуду)» (IV, 1, 45—47). Островский передает это так: «Ох ты, *продуеной!*» — «Да, меня *продуло* не на шутку...» (XI, 71).

Для большей доходчивости переводчик заменяет малознакомые русским читателям и зрителям понятия привычными: «сэк» (род хереса) — «сладким вином», «эль» — «пивом», «денье» (название монеты) — «денежкой» и т. п. Видимо, той же цели служили и русизмы, встречающиеся в переводе. Такая лексика в сочетании с элементами просторечия придавала комедии естественное звучание на русском языке. Филологическую точность Островский сочетал со стремлением передать в переводе лексическое богатство подлинника, его стилистические особенности. Придавая переводу живую русскую интонацию, он предназначал его для самого широкого круга читателей и зрителей.

Одновременно с «Усмирением своеправной» в печати появился перевод «Веселые виндзорские барыньки»,³⁶ в котором обнаруживаются близкие тенденции, обосновавшие к тому же теоретически. Переводчиком этой комедии был Октавий Васильевич Мильчевский — литератор 1860—1870-х гг., автор лингвистических, этнографических, популярных естественнонаучных и других сочинений. Его переводческие принципы были близки к дружининским. Исходным моментом служило утверждение, что «каждый перевод должен производить на своего читателя по возможности то впечатление, которое производит подлинник на „своего“». На этом основании Мильчевский, воспроизводя речь шекспировских персонажей, использовал лексику и фразеологию соответствующих социальных групп русского общества. «Конечно, — признавал он, — от этого мой перевод носит несколько „русский“ колорит, но иначе, мне казалось, он был бы тенью комедии, чем-то без плоти и крови» (4). «Чисто по-русски» стремился Мильчевский передавать и каламбуры, пословицы, поговорки и остроты подлинника, чтобы «посоветовать в выписках, что вот де тут каламбур, да не выразишь его по-нашему» (5). Вообще переводчик стремился передавать трудные места «так, чтобы они сделались понятными и без ученых толкований» (6).

Мильчевский создал живой перевод с яркой языковой характеристикой персонажей. Обильное употребление просторечия позволило ему сделать их речь весьма выразительной. Например, служанка на вопрос, пришел ли Фальстаф, отвечает: «Беспреремно там-с; по ужасть как осерчали, что их в воду-то вышвырнули» (84; IV, 1, 3—5). Она употребляет выражения «вальяжный», «кравличка», «разлапушка», «сердешная», «валандаться» и т. п. Имена персонажей, имеющие смысловое значение, переводчик передавал соответствующими или близкими русскими словами: Shallow — Пустяк, Slender — Спичка, Ford — Поток, Simple — Простота, Mistress Quickly — Провориха. Но такие имена соседствовали с чисто английскими: Фальстаф, Эванс и др., и это создавало лексический разнобой.

Передавая речь пастора Эванса, Мильчевский отказался от воспроизведения шепелявости, имеющейся в оригинале, но зато

³⁶ Рус. сцена. 1865. № 4—5. С. 1—119.

обильно уснастил ее книжно-церковной лексикой и оборотами вроде «во многоглаголатии несть спасенья» (13) или «...я в качестве служителя алтаря весьма буду восхищен, если позволено мне будет паки ввести среди вас подобающий мир, согласие и удовлетворение» (10; I, 1, 32—34) и т. п. Остроумно передана ломаная речь француза доктора Каюса, воссоздающая коверкание русского языка иностранцами: «Эй, ти, обезьян, отдай этот писмо господии Гут; я его визивал тут на duel; я буду резаль ему горло на лес; я наушу эта трусшика пои совайт своя пос, где не спрашивайт <...>. Pardieu, я такой зделай из него яиц смятка, что у-у!» (29; I, 4, 112—118). Немало изобретательности проявлял Мильчевский и при подыскавших адекватных соответствий остромам и каламбурам шекспировской комедии.

Тем не менее комедия «Веселые вилдзорские барыньки», являющаяся любопытным переводческим экспериментом, не встретила одобрения, и в издании Некрасова — Гербеля пьеса Шекспира была представлена довольно вялым переводом П. И. Вейнберга.

Профессионализация перевода: П. И. Вейнберг

Петр Исаевич Вейнберг (1831—1908) выдвигается в 1860-е гг. в число ведущих переводчиков Шекспира.³⁷ В области стихотворного перевода он был весьма плодovit и в разное время работал над произведениями Лессинга, Гете, Гейне, Гервега, Шамиссо, Гюцкова, Ленау, Гюго, Мюссе, Барбье, Байрона, Шелли, Мицкевича и многих других европейских поэтов. Он принадлежал к демократическому крылу русских литераторов, сотрудничал в «Современнике», «Искре», «Русском слове», и в его переводческой деятельности сочетались как пропагандистские, так и просветительские цели.

Из Шекспира он начал еще в конце 1850-х гг. переводить «Отелло». Сокращенный (для сцены) перевод трагедии был опубликован спустя несколько лет в журнале.³⁸ Полный перевод появился в томе I издания Некрасова — Гербеля. С этим изданием были связаны дальнейшие переводы Вейнберга из Шекспира. Он заново перевел на русский язык «Тимопа Афинопского», «Венецианского купца» и «Вилдзорских проказниц», впервые перевел комедии «Как вам будет угодно» и «Бесплодные усилия любви» и первый перевел стихами «Короля Генриха VIII», «Комедию ошибок» и «Конец — всему делу венец». Выше приводились декларировавшиеся Вейнбергом принципы перевода. Они довольно неопределенны, потому что, говоря о необходимости дать «полное понятие» об оригинале в целом и в частностях, Вейнберг почти не ставил вопроса о неизбежных жертвах. Однако его переводческая практика показывает, что для «полного понятия» он считал достаточ-

³⁷ См. о нем: *Левин Ю. Д.* Русские переводчики XIX века и развитие художественного перевода. С. 261—288 (гл. 12 «П. И. Вейнберг»).

³⁸ Б-ка для чтения. 1864. Т. 182, № 4—5. С. 1—160.

ным воспроизвести лишь полноту словесного содержания и не придавал значения поэтической форме. Поэтому он произвольно распространял монологи и реплики действующих лиц. В «Отелло», например, его добавления по объему равны почти целому акту. С другой стороны, стремясь так или иначе передать каждое слово, Вейнберг нередко упускал из виду общий смысл и незаметными отклонениями искажал его.

Разберем отрывок из лучшего и самого известного из шекспировских переводов Вейнберга — «Отелло». Вот предсмертный монолог мавра:

Постойте. Слова два
Хочу сказать вам прежде. Я немало
Оказывал республике услуг.
И это ей известно. Не об этом
Здесь речь моя. Я вас прошу, когда
Вы будете об этих всех несчастьях
Писать в сенат, таким меня представить,
Каков я есть, ни уменьшать вину,
Ни прибавлять к ней ничего нарочно.
Пишите им, что я был человек
С любовью безумною, но страстной;
Что ревность я не скоро ощущал,
Но, ощутив, не знал уже пределов;
Что, как глупец индеец, я отбросил
Жемчужину, дороже всех сокровищ
Его страны; что из моих очей,
К слезливым ощущениям непривычных,
Теперь текут струей обильной слезы,
Как из дерев Аравии камедь.
И к этому всему потом прибавьте,
Что раз один в Алеппо увидав,
Как турок злой, ругаясь над сенатом.
При этом был венецианца, — я
За горло взял обрезанца-собаку
И заколол его — вот точно так...

(I, 135; V, 2, 337—355)

Отрывок характерен для перевода Вейнберга. Стих гладок и звучен, он легко читается и воспринимается. Содержание оригинала передано сравнительно полно; пропусков немного; опущены некоторые эпитеты, а также малосущественные детали. Но переведенный монолог на 6 строк (почти на четверть) длиннее подлинного.

Перевод содержит неточности. Мало заметные на первый взгляд, они, однако, приводят к искажениям смысла. Так, у Шекспира Отелло, объясняя свой характер, ставший причиной трагедии, говорит, что ревность нелегко овладевала им. Вейнберг переводит: «... ревность я *не скоро* ощущал...», т. е. отмечает не внутреннее сопротивление Отелло ревности, но ставит ее лишь в зависимость от времени. Казалось бы, незначительное отклонение, но следующая строка показывает, к чему оно приводит. Шекспировский Отелло продолжает: «...но, когда его довели, он дошел до крайнего смятения чувств» («...but, being wrought, perplex'd in the extreme»). Здесь подчеркивается, что только хитроумные козни Яго смогли *довести* Отелло до ревности и убийства. А в переводе:

«Но, ощутив (ревность), не знал уже пределов...» — ревность трактуется как закономерное проявление души Отелло, независимое от внешних факторов. Это коренным образом изменяет образ героя.

Много внимания переводчик уделял правильной версификации, чередовал мужские и женские окопчания, соблюдал постоянную цезуру после второй стопы, следил за метрической правильностью ударений. Но делал он это независимо от оригинала, конкретное строение которого почти не принималось в расчет. В оригинале, после того как Отелло высказал то, что он просит сообщить правительству республики, он говорит: «Напишите об этом» («Set you down this»), и эти слова, завершающие строку, как бы подводят итог сказанному и делят монолог на две части. За ними следует пауза, и дальше идет рассказ о турке, являющийся предлодией к самоубийству. Вейнберг не сохранил этого обособления, у него рассказ о турке не отделен от предыдущего, но, напротив, сливается с ним. Тем самым разрушена логическая структура монологического. Наконец, в подлиннике монолог завершается неполной строкой: «And smote him thus», содержащей всего четыре слога, но крайне энергичных и напряженных; строка обрывается внезапно, не дойдя до конца, как и жизнь Отелло. В переводе весь художественный эффект пропал: монолог оканчивается вялой строкой, искусственно растянута за счет лишних слов: «его» и «точно».

Такова переводческая маера Вейнберга. Вспомогательное «благообразие» и вербальная полнота на поверку оказываются неточными внутренне. Допущенные незначительные отклонения способны повлечь за собой серьезные изменения смысла. В «Венецианском купце», например, Шейлок, узнав о победе дочери, восклицает: «...убыток за убытком! <...> и никакого удовлетворения, никакого мщения!» (III, 1, 99—101). Вейнберг перевел «satisfaction» («удовлетворение») как «удовольствие» (III, 367) и образ ростовщика был окарикатурен. Вейнберга-переводчика отличало невнимание к конкретной стиховой форме. Он мог трехстопные рифмованные ямбы, которыми говорит Розалинда («Как вам это понравится» — II, 4, 61—62), передать восьмистопными хореями (см.: III, 408) и превратить игривую резвость в тяжеловесное резонерство. В «Венецианском купце» шуточная ссора Порции и Бассанио по поводу кольца, которое Бассанио подарил «адвокату» (V, 1, 192—202), воспроизведена точно, но несоблюдение архитектоники диалога (параллелизмы, повторы: 9 строк из 11 кончаются словом «the ring») уничтожает тональность отрывка, делает его плоским и прозаичным.

Переводы Вейнберга были вначале встречены критикой довольно холодно.³⁹ Однако впоследствии его репутация как переводчика Шекспира упрочилась. Его «Отелло» и «Венецианский купец»

³⁹ См.: Голос. 1864. 3 (15) дек. № 334 С. 1—2; 1865. 28 апр. (10 мая). № 116. С. 2; Рус. сцена. 1865. № 1. Огд. 2. С. 61; Отеч. зап. 1865. Т. 161. Авг Кн. 1. С. 510—512.

неоднократно переиздавались. Все его переводы вошли в издание Вепгерова, В. В. Чуйко назвал Вейнберга «лучшим и талантливейшим переводчиком Шекспира», а его переводы — «вполне образцовыми и местами необыкновенно талантливыми». ⁴⁰ Даже А. А. Блок, утверждавший, что с Вейнбергом как переводчиком Гейне «почти совсем не стоит считаться», отражая общее мнение, вменял ему в заслугу переводы из Шекспира («Вейнберга, давшего нам „Отелло“ и „Шейлока“»). ⁴¹

В пору профессионализации переводческого дела манера, которую мы обпаружили у Вейнберга, становится господствующей. У А. Л. Соколовского, Ф. Б. Миллера, Н. П. Грекова и других переводчиков проявляется тот же подход к передаче шекспировских пьес на русском языке с небольшими лишь индивидуальными различиями. Их переводы профессионально грамотны, но не больше; их стиль отражает характерный для второй половины XIX в. невысокий уровень поэтической техники. Эти переводы уже не играли активной роли в литературе, и критика их едва замечала.

Переводчики-буквалисты:

А. А. Фет, М. А. Загуляев, Ф. Н. Устрялов

Большинство переводчиков Шекспира 1860-х гг. при всем различии их творческих индивидуальностей объединяло общее стремление популяризировать творчество английского драматурга, сделать его, хотя бы путем отступлений от оригинала, доступным возможно более широкому кругу читателей. Им противостояли, как уже отмечалось, немногие переводчики-буквалисты, которые выше всего ставили формально понимаемую близость к подлиннику.

Афанасий Афанасьевич Фет (1820—1892) обратился к Шекспиру, уже будучи известным поэтом. В 1857—1858 гг. он перевел «Антония и Клеопатру» и «Юлия Цезаря» и опубликовал их в журналах. ⁴² Править переводы Фету помогал Тургенев, проявлявший интерес к его работе. В 1859 г. Фет перевел «Тимопа Афинского». Но резко критическая статья Д. Л. Михаловского «Шекспир в переводе г. Фета» (см. ниже) помешала опубликованию нового перевода, и рукопись его впоследствии была утрачена. Много лет спустя, в 1888 г., Фет пытался перевести «Гамлета», но, столкнувшись в первой же сцене со строкой, которая не вмещалась в русский стих («Stay: speak, speak. I charge thee speak» — I, 1, 51), бросил перевод.

Порок Фета-переводчика состоял не в стремлении к точности как таковой, но в том, что в угоду метафизически понятой формальной точности, особенно эквилинеарности, он жертвовал не

⁴⁰ Чуйко В. В. Современная русская поэзия в ее представителях. СПб., 1885. С. 197.

⁴¹ Блок А. Собр. соч. М.; Л., 1962. Т. 6. С. 121.

⁴² Рус. слово. 1859. № 2. Отд. 1. С. 54—208; Б-ка для чтения. 1859. Т. 154, № 3. Отд. 1. С. 1—94.

только лёгкостью и изяществом стиха, по подчас и попятностью перевода, и сохранением смысла оригинала. Приемы, которые он применял при этом, были различны, но почти все они имели пагубные последствия. Так, учитывая при отборе синонимов лишь размер слова, он допускал соединение разнотильных слов. Злоупотреблял Фет и свободой русского синтаксиса, вследствие чего в «Юлии Цезаре» получались невообразимые сочетания вроде: «Никто другой его не славен смертью» (93; V, 5, 57) или: «К а с к а. Кто помнит небо полным так грозой? К а с с и й. Тот, кто вины так полною землю помнит» (17; I, 3, 44—45). Весьма вольно обращался переводчик с ударениями, особенно в именах собственных, которые он варьировал как угодно. Допускал он грамматические нарушения, широко пользовался для соблюдения размера безобразившими стих односложными словами-«затычками»: «а», «бы», «вот», «же», «но», «ли», «тут», «то», «уж», «эх» и т. п.

Но самый большой порок состоял в том, что в погоне за краткостью Фет нередко опускал необходимые слова, из-за чего перевод утрачивал попятность, вразумительность. Ограничимся одним примером; Брут объясняет заговорщикам, что клятвы в их деле излишни:

Пусть черпь клянется, коль не верят ей,
Но не порочь ты нашего решения,
Неукротимой силы наших душ,
Предположив, что замысл наш иль дело
Нуждаться могут в клятве, — если каждый
Сын Рима каждой чистой каплей крови
В опасности быть выродком отдельным
Нарушит хоть малейшую частицу
Того, что он однажды обещал.

(26; II, 1, 131—140)

Этот отрывок (а подобных ему можно подобрать немало) наглядно показывает, как ложная установка приводила даже такого мастера языка и музыкального стиха к невразумительным виршиам, **которые остроумно спародировал Тургенев в известном двустишии:**

Брыкни, коль мог, большого пожелав,
Стать им; коль нет — и в меньшем без препон.

(II, III, 233)

Неудовлетворительность переводов Фета была ясна всем, и печать единодушно их осудила. Правда, мелкие журналы критиковали Фета довольно робко, с оговорками: авторитет признанного поэта, видимо, сковывал их.⁴³ Но упомянутый подробный и сокрушительный критический разбор перевода «Юлия Цезаря», принадлежавший перу Д. Л. Михаловского — переводчика демократического ла-

⁴³ См.: М. Ф. <Федоров>. Литературные заметки // Сев. цветок. 1859. 28 марта. № 13. С. 197—198; Г-в А. <Гиероглифов>. Критические заметки // Театр. и муз. вестн. 1859. 5 июля. № 26. С. 254.

геря, был напечатан в «Современнике»⁴⁴ и бесповоротно скомпрометировал переводческие принципы и практику Фета. И хотя Фет храбрился и грозил, что выступит с ответной статьей (которая так и не появилась), с ним как с переводчиком Шекспира было покончено, и в памяти современников его «Антоний и Клеопатра» и «Юлий Цезарь» остались примерами того, как *не следует* переводить.

Тенденция к буквализму у других переводчиков Шекспира, современников Фета, не носила столь демонстративного характера, зато ни один из них не доходил до таких антихудожественных результатов, как он. Не разделяли они и присущего ему высокомерного игнорирования потребностей и запросов публики, на которую, напротив, ориентировались (хотя бы декларативно), утверждая при этом, что публика уже развилась до восприятия неизменного Шекспира и переводы, приспособивавшие его пьесы к уровню русских читателей, устарели.

Такого мнения придерживался, в частности, Михаил Андреевич Загуляев (1834—1900), выступивший в 1861 г. с новым переводом «Гамлета».⁴⁵ Противник революционно-демократического лагеря, он противопоставлял драматургию Шекспира литературе на злободневные социальные темы. При этом он считал, что образ датского принца имеет отношение к современности, ибо «все мы поступаем точно так же, как Гамлет, и в ту минуту, когда нам бы нужно было действовать, с самоуслаждением предаемся философским размышлениям вроде размышлений Гамлета над черепом Иорика» (XVI). Не случайно перевод был посвящен И. С. Тургеву, автору статьи «Гамлет и Дон-Кихот». Предназначая своего «Гамлета» для сцены, Загуляев стремился, как он писал, создать «верный и *удобочитаемый* перевод величайшего из произведений Шекспира» (5).

Перевод действительно был точнее предыдущих. Но основным пороком его являлся недостаток поэтичности. Стремление к простоте (Загуляев считал перевод Кронеберга папыщенным) нередко приводило к прозаизмам. К тому же переводчик недостаточно хорошо владел стихом и часто нарушал пятистопный ямб.

Поставленный на Александринской сцене в бенефис актера В. В. Самойлова новый перевод «Гамлета» вызвал справедливые парекания критики, осудившей его тяжелый язык и прозаизмы.⁴⁶ А в «Искре» Д. Д. Минаев (под псевдонимом «Темный человек») поместил пародию «Похороны Гамлета. Сон в зимнюю ночь. Фантастическая комедия»,⁴⁷ в которой осмеивал и перевод Загуляева, и игру Самойлова.

⁴⁴ *Лавренский М. <Михаловский Д. Л.> Шекспир в переводе г. Фета // Современник. 1859. Т. 71, № 6. Отд. 3. С. 255—288.*

⁴⁵ *Шекспир В. Гамлет, принц датский: Трагедия в пяти действиях / Пер. с англ. М. Загуляева (Прил. к газ. «Рус. мир». 1861. 16, 23 и 31 дек. № 98, 100 и 102); отд. изд.: СПб., 1861.*

⁴⁶ *См.: Сев. пчела. 1863. 26 янв. № 25. С. 99; Б-ка для чтения. 1863. Т. 175, № 2. Отд. 3. С. 11.*

⁴⁷ *Искра. 1863. 1 февр. № 5. С. 61—65.*

Почти одновременно с новым переводом «Гамлета» появился новый перевод «Макбета».⁴⁸ Создателем его был начинающий литератор Федор Николаевич Устрялов (1836—1885) — сын известного историка. Выше приводилась его переводческая декларация. В теории он как будто делал шаг вперед по сравнению с Дружининым и доказывал, что возможно соединить буквальную точность и художественность перевода. Но на практике он не совладал с требованиями, которые сам выставлял. Его перевод действительно очень точен, он смело передает необычные шекспировские метафоры вроде: «Я не имею Шпор, чтоб колоть бока моих желаний» (49; I, 7, 25—26) или «... храбрость хорошенько ты свою Ввинти в той точке, где сопротивление» (51; I, 7, 60) и т. п. Но его переводу недостает не только художественности, но подчас и простой удобочитаемости. Он испещрен буквализмами, «слепками» английских выражений, не всегда понятными и совершенно непоэтичными. Причина неудачи состояла не только в недостатке таланта у Устрялова (Фет обладал поэтическим даром, но и он потерпел фиаско), но главным образом в том, что современная ему стиховая культура еще не предоставляла возможностей для точного и художественно адекватного воссоздания Шекспира на русском языке и попытки бескомпромиссно точного перевода приводили к антихудожественному буквализму.

Перевод был обстоятельно разобран в «Русском слове». Автор разбора, скрывшийся за подписью «—дъ», пришел к убийственному выводу: «... желающий ознакомиться с „Макбетом“ после чтения, даже двукратного и троекратного, этого перевода все-таки не узнает ни одной из тех красок, которыми Шекспир обрисовал эту личность. А уж величия Шекспира — и подавно не увидит, за это можно поручиться».⁴⁹ Таким образом, каковы бы ни были теоретические доводы в пользу буквализма, переводческая практика всякий раз неопровержимо показывала их несостоятельность.

«Полное собрание драматических произведений Шекспира» под редакцией Н. А. Некрасова и Н. В. Гербеля

Итогом переводческой работы XIX в. явилось «Полное собрание драматических произведений Шекспира в переводе русских писателей». Выпущенное в 1865—1868 гг., оно затем неоднократно переиздавалось до конца века. Инициатором его был Н. А. Некрасов, глубоко почитавший английского драматурга с юных лет. Как и Белинского, его отличала заинтересованность в появлении новых, более совершенных переводов Шекспира, которые неизменно привлекали внимание и его, и критиков издававшегося им «Современника». А в 1850 г. редакция журнала предполагала опубликовать

⁴⁸ Макбет: Трагедия в пяти действиях Шекспира / Пер. с англ. Ф. Н. Устрялова. СПб., 1862.

⁴⁹ Рус. слово. 1862. № 4. Отд. 2. С. 77.

шесть лучших драм современников Шекспира вместе с характеристикой английского театра его эпохи. Замысел не был осуществлен полностью, но возможно, что статья В. П. Боткина «Литература и театр в Англии до Шекспира», помещенная в «Современнике» (1853, № 11), являлась частичной его реализацией.

В «Заметках о журналах на март 1856 года» Некрасов писал: «До сих пор мы не имеем полного перевода творений Шекспира» (IX, 393). По-видимому, мысль о таком издании уже тогда зрела у него, и в конце 1850-х гг. для осуществления этого предприятия он привлекает А. В. Дружинина и Н. В. Гербеля. Николай Васильевич Гербель (1827—1883) был довольно посредственным поэтом-переводчиком. Его заслуга перед русской культурой заключалась не в собственных переводах, а в организаторской деятельности по подготовке собраний сочинений крупнейших европейских писателей — Шиллера, Шекспира, Байрона — в русских переводах. Первое из них — «Шиллер в переводе русских писателей» (1857—1861, т. 1—9), — подводившее итог усвоения в России творчества этого поэта, показало, что для осуществления подобных изданий необходимо объединить усилия многих литераторов: использовать уже имеющиеся переводы и привлечь возможно большее число пригодных для этой цели переводчиков.

Уже в 1858 г., возможно, под впечатлением успеха первых томов «Шиллера» Некрасов начал готовить собрание сочинений Шекспира и вел переговоры о приобретении переводов Н. М. Сатина, А. А. Григорьева, М. Н. Каткова. Дружинин, которому он предложил участвовать в работе над изданием, с готовностью согласился. В письме к Некрасову он так определил круг своих обязанностей: «За это я берусь: Проследить стих за стихом все печатающиеся переводы, исправлять стих везде, где переводчик на то согласен <...> проверить каждую строку оригинала с переводом. Перечитать все имеющиеся переводы Шекспира и выбрать из них то, что будет можно. Просматривать присылаемые рукописи и сноситься с переводчиками <...> выправлять комментарии и вступительные статьи переводчиков...».⁵⁰ Неизвестно, успел ли Дружинин, умерший в январе 1864 г., что-нибудь сделать для издания. В основном оно было подготовлено Гербелем. Некрасов весьма низко ценил его поэтическое дарование, но привлёк его, учитывая именно редакторский и организаторский опыт.

В предисловии к тому I разъяснялись цели и принципы издания. Отмечая давно назревшую потребность в полном русском переводе драматического наследия Шекспира, издатели указывали, что «только стихотворный перевод может служить некоторою заменою стихотворного подлинника для публики, желающей наслаждаться на своем языке изучением творений иностранного поэта». Но при множестве задач, стоящих перед русскими литераторами, продолжали они, трудно ожидать, «чтобы явился замечательный поэт, который мог бы на много лет оторваться от всех других тру-

⁵⁰ Лит. наследство. М., 1949. Т. 51—52. С. 238.

дов, исключительно посвятив свои силы исполнению столь обширного дела», следовательно, необходимо «соединить для разрешения этой задачи силы многих людей». Поэтому они собрали уже существующие переводы («почти половина драм Шекспира существует в настоящую минуту в прекрасных поэтических переводах, сделанных разными лицами»), а переведенные неудовлетворительно и непереведенные пьесы были поручены для перевода «литераторам, которые могут достойным образом восполнить этот недостаток».⁵¹

В предисловии к тому IV собрания особо подчеркивалось, что издатели не имели в виду дать такой перевод, «после которого уже ничего не оставалось бы желать для знакомства русской публики с величайшим из поэтов всех веков и всех народов <...>. Каждый век открыт в Шекспире что-нибудь новое, что не поддавалось или ускользало от понимания предшествовавшего века, и каждый век будет с новою энергиею, с новою любовью обращаться к изучению Шекспира. Иностранцы литературы будут нескончаемо обогащаться новыми его переводами».⁵² В этом признании временного, преходящего характера публикуемых переводов наглядно проявился тот историзм, который был завоеван отечественной теорией перевода в 1860-е гг. прошлого столетия.

«Полное собрание драматических произведений Шекспира» состояло из четырех томов. В расположении переводов не соблюдалось определенного плана: тома комплектовались по мере приобретения переводов издателями. 8 переводов были созданы до 1858 г.: «Гамлет», «Макбет», «Много шума из ничего» и «Двенадцатая ночь» А. И. Кронеберга, «Сон в Иванову ночь» и «Буря» Н. М. Сатина, «Король Лир» и «Кориолан» А. В. Дружинина. 11 переводов печатались предварительно в журналах 1860-х гг.; из них 8 — в «Современнике»: «Король Джон» и «Король Ричард III» А. В. Дружинина, «Король Ричард II» А. Л. Соколовского, «Король Генрих VIII», «Венецианский купец» и «Тимоф Афинский» П. И. Вейнберга, «Юлий Цезарь» Д. Л. Михаловского и «Усмирение своею правдой» А. Н. Островского; 3 — в других журналах: «Король Генрих IV», ч. 1, А. Л. Соколовского, «Ромео и Джульетта» Н. П. Грекова, «Отелло» П. И. Вейнберга. Можно полагать, что переводы, публиковавшиеся в «Современнике», выполнялись по заказу Некрасова для «Полного собрания». Впервые в собрании было напечатано 18 переводов: «Король Генрих IV», ч. 2, «Король Генрих V», «Король Генрих VI», ч. 1—3, «Троил и Крессида», «Зимняя сказка» и «Перикл» А. Л. Соколовского, «Как вам будет угодно», «Конец всему делу венец», «Виндзорские проказницы», «Комедия ошибок» и «Бесплодные усилия любви» П. И. Вейнберга, «Цимбелин» и «Мера за меру» Ф. Б. Миллера, «Два веронца» В. Ф. Миллера, «Антоний и Клеопатра» Л. Корженевского, «Тит Андроник» А. П. Рыжова. 4 пьесы Шекспира («Как вам будет

⁵¹ Полн. собр. драматических произведений Шекспира в переводе русских писателей. СПб., 1865. Т. 1. С. V—VII.

⁵² Там же. СПб., 1868. Т. 4. С. VI.

угодно», «Бесплодные усилия любви», «Перикл» и «Тит Андроник») появились здесь впервые на русском языке, 8 — впервые в стихотворном переводе. Основные и лучшие переводы «Полного собрания» — Кронеберга, Сатина, Дружинина и Вейнберга — охарактеризованы выше. На переводах Соколовского мы остановимся ниже. Остальные же не представляли собою ничего замечательного: это были посредственные произведения, характерные для общего уровня переводческой культуры 1860-х гг.

Аппарат издания состоял из статьи В. П. Боткина «Литература и театр в Англии до Шекспира», биографии Шекспира, предисловия и примечаний к каждой пьесе. Предисловия строились по единому плану: время написания пьесы, ее источники и краткая характеристика; в конце каждого предисловия прилагалась библиография переводов данной пьесы на русский язык. Составителем биографии и большей части предисловий и примечаний был П. Н. Полевой (сын Н. А. Полевого) — писатель и историк литературы. Работа его в основном представляла собою компиляцию, основанную на трудах западных шекспироведов Чарльза Найта, Натана Дрейка, Пейна Кольтера, Гервиуса и др.

Все рецензенты в один голос одобряли «Полное собрание...»: «С полным сочувствием приветствуем появление этого прекрасного издания»; «Издание Шекспира, по всей вероятности, ждет значительный успех, которого мы желаем ему от всей души»; «Мы радуемся этому изданию, приветствуем его и благословляем»; «Издание гг. Некрасова и Гербеля есть во всяком случае ценный вклад в русскую литературу, серьезное дело, каких только можно желать для ее благополучия»,⁵³ и т. д. Библиограф М. Н. Лонгинов откликнулся на выход тома I статьей, в которой дал обзор русских переводов Шекспира, начиная с Сумарокова. По поводу нового издания он писал: «... мы получим всего Шекспира в русских переводах если не заменяющих подлинника <...> то достойных его».⁵⁴ Особенную активность в прославлении «Полного собрания...» проявил либеральный «Голос», где о необходимости издания говорилось еще до появления тома I,⁵⁵ а в последующих рецензиях⁵⁶ издание было названо «полезным, знаменательным и плодотворным явлением», «заслужило перед русскою публикою», одобрялся отбор переводов, расположение материала и т. д. Встречались в рецензиях и отдельные замечания по поводу недостатков в переводе, вводных этюдах, в библиографии, но они не затрагивали существа издания. При этом сколько-нибудь серьезному разбору «Полное собрание...» не подверглось (в «Голосе» был обещан такой разбор, но не появился). Проблема перевода Шекспира уже утратила ту новизну

⁵³ Книжный вестн. 1865. 15 мая. № 9. С. 182; Рус. шивалид. 1865. 12 (24) июня. № 127. С. 4; Отеч. зап. 1865. Т. 161. Авг. Кн. 1. Стд. 1. С. 512; Вестн. Европы. 1868. Кн. 5. С. 449—450.

⁵⁴ Современная делопис. 1865. Авг. № 31. С. 12.

⁵⁵ См.: Голос. 1864. 3 (15) дек. № 334; 1865. 28 апр. (10 мая). № 116.

⁵⁶ Голос. 1865. 16 (28) июня. № 164; 1866. 4 (16) марта. № 63; 1868. 28 марта (9 апр.). № 88.

и актуальность, которые она имела в 1840—1850-е гг., да и злободневные общественные вопросы заслоняли ее.

Выход «Полного собрания...» не прекратил дальнейшей работы над переводами. Растущая потребность в изданиях Шекспира стимулирует работу переводчиков. Появляются новые переводы. Упомянутый выше шекспиroman С. А. Юрьев переводит «Короля Лира» (1882), «Макбета» (1883), «Антония и Клеопатру» (1886), «Сон в летнюю ночь» (1889) и «Бурю» (1889). Д. Е. Мин, прославленный переводом «Божественной комедии» Данте, переводит «Короля Иоанна» (1882), а переводчик байроновского «Дон-Жуана» П. А. Козлов — «Юлия Цезаря» (1880) и «Перикла» (1889). Над «Гамлетом» работают П. П. Гнедич (1891), Д. В. Аверкиев (1895), великий князь Константин Константинович (1899). Выступают и малоизвестные переводчики, создающие довольно жалкие ремесленные поделки: П. А. Кусков («Отелло», 1870; «Ромео и Юлия», 1891), Н. Маклаков («Гамлет», 1880; «Кориолан», 1884; «Отелло», 1882), Н. И. Шульгин («Веселые виндзорские кумушки», 1879; «Цимбелин», 1880 — переводы прозаические) и др.

Осуществляются и предприятия большого масштаба. П. А. Капшин выпускает в 1893 г. полное собрание сочинений Шекспира в прозаическом переводе. В следующем году собрание было переиздано. Наиболее значительным из новых изданий был «Шекспир в переводе и объяснении А. Л. Соколовского» (1894—1898, т. 1—8). Как уже отмечалось, в теоретических установках переводчик следовал за Дружининым, однако на практике далеко ему уступал, ибо не обладал достаточным поэтическим талантом и даже просто литературным вкусом. Стремясь к доходчивости, он часто впадал в банальность и русификацию. В свой перевод он вводил пояснения, распространяя таким образом текст чуть ли не на треть. Стих его вялый и невыразительный, язык часто непоэтичен. В то же время он старался во что бы то ни стало отличаться от предшественников и доходил иной раз до явных нелепиц вроде того, что начинал монолог Гамлета словами «жить или не жить». И хотя он предпринял титанический труд, которому отдал более тридцати лет жизни, и в 1901 г. был удостоен Пушкинской премии Академии наук, заметного следа в истории русского шекспиризма его переводы не оставили.

Несмотря на появление новых переводов, для русских читателей последней трети XIX в. основным средством ознакомления с Шекспиром оставалось собрание Некрасова — Гербеля. До конца века оно выдержало четыре переиздания — два при жизни Гербеля: в 1876—1877 гг. и 1880 г., и два после его смерти: в 1887—1888 гг. (издание готовил А. Ф. Дампч) и в 1899 г. (под ред. Д. Л. Михаловского). Начиная с 3-го издания в собрание включались сонеты в переводе Гербеля и поэмы в переводе Н. А. Холодковского, и оно стало называться «Полное собрание сочинений Шекспира в переводе русских писателей». В 4-м издании все переводы Соколовского (видимо, в связи с его работой над собственным изданием) были заменены новыми переводами Д. Л. Михал-

ловского, П. А. Каншина, Д. И. Цертелева, К. К. Случевского и Н. А. Холодковского.

Во все пять изданий вошли переводы А. И. Кронеберга (4 пьесы), А. В. Дружинина (4), Н. М. Сатина (2), П. И. Вейнберга (9), Ф. Б. Миллера (2) и В. Ф. Миллера (1). И когда С. А. Венгеров издавал в 1902—1904 гг. новое полное собрание сочинений Шекспира, он воспользовался этими 22 переводами, так как понимал, что «значительнейшая часть шекспировских пьес давно уже имеется на русском языке в передаче многих талантливых переводчиков»⁵⁷ и лучшего ему не получить.⁵⁸ В дальнейшем 13 из этих переводов вошли в трехтомное издание избранных пьес Шекспира (всего 18 пьес) под редакцией А. Е. Грузинского (1912—1913); многие из них переиздавались и в советское время вплоть до начала 1930-х гг. Свое активное существование они прекратили лишь тогда, когда были созданы качественно новые переводы.

Известная советская переводчица Т. Л. Щепкина-Куперник, выступая в дискуссии о русских переводах Шекспира, возражала тем, кто нигилистически относится к наследию прошлого, и справедливо оценивала значение старых переводов: «Что и говорить: они не отвечали всем требованиям современного перевода, они страдали длиннотами, многословием, в них попадались наивные ошибки. Но неправы те, кто отрицает какие бы то ни было их достоинства и говорит, что „до новых переводов Шекспир не был понят“. Он был и понят и принят читающими».⁵⁹

⁵⁷ Венгеров С. От редакции // Шекспир. СПб., 1902. Т. 1. С. II (Б-ка великих писателей под ред С. А. Венгерова).

⁵⁸ Единственный значительный перевод, не вошедший в издание Венгерова, — «Усмещение своенравной» А. Н. Островского; эта комедия была представлена здесь переводом П. П. Гнедича.

⁵⁹ Щепкина-Куперник Т. О переводах Шекспира // Искусство и жизнь. 1940. № 3. С. 10.



УКАЗАТЕЛЬ ИМЕН

- Абрамов Я. В. 178
 Авдеев М. В. 176
 Аверкиев Д. В. 218, 303, 317
 Аддисон Дж. (Addison J.) 9, 11, 12, 85
 Адлерберг В. Ф. 199
 Аксаков И. С. 231, 235
 Аксаков С. Т. 123, 148
 Александр I 30, 36
 Александр II 199
 Александров В. см. Крылов В. А.
 Алексеев М. П. 3, 4, 32, 34, 41, 58, 84
 Алмазов Б. Н. 201
 Альберт П. 289
 Алябьев А. А. 110
 Анаксагор (Anaxagoras) 138
 Андрей Боголюбский 74
 Аникст А. А. 43, 226
 Анненков П. В. 52, 55, 57, 113, 124, 200, 228, 294
 Антонович М. А. 217
 Аристотель (Aristoteles) 204
 Аристофан (Aristophanes) 209
 Арто Н.-Л. (Artaud N.-L.) 24
 Арцимович В. А. 120
 Асенкова В. Н. 119
 Ашукин Н. С. 219
 Ашукина Н. Г. 219

 Баджел Ю. (Budgell E.) 9
 Баженов А. П. 201
 Байрон (Бейрон) Дж. Г. Н. (Byron G. G. N.) 19, 20, 23, 25, 35, 66, 113, 146, 253, 292, 299, 307, 317
 Бакушин М. А. 115, 152, 167
 Бакушина Л. А. 115, 166
 Балакирев М. А. 200
 Баратынский Е. А. 29, 32, 37
 Барбье О. (Barbier A.) 307
 Барсуков Н. П. 99
 Батеньков Г. С. 123
 Бегичев С. Н. 20

 Белинский В. Г. 6, 18, 20, 57, 82, 93, 94, 102—105, 113—116, 122, 124, 132—142, 145—147, 151, 165, 166, 168, 169, 171, 205, 212—214, 222, 224, 232, 254, 256, 263, 265—272, 274—277, 280, 284—289, 313
 Бенедиктов В. Г. 200
 Бепеке Г. Ф. (Benecke G. F.) 20
 Беранже П.-Ж. (Beranger P.-J.) 299
 Берлиоз Г. (Berlioz H.) 200
 Берне Л. (Börne L.) 160, 173
 Бестужев А. А. (псевд. — Марлинский А.) 6, 20, 21, 24, 25, 29, 33, 65—66, 85
 Бестужев М. А. 64
 Благой Д. Д. 15, 36
 Блок А. А. 194, 310
 Боборыкин П. Д. 121
 Бонди С. М. 44
 Борк К. Ф. фон дер (Borg K. F. von der) 25
 Борецкая Марфа 100
 Борис Годунов 36
 Бородин А. Н. 286
 Боткин В. П. 6, 113—115, 119, 133, 135, 140, 152, 169, 213, 227—256, 272, 275, 277, 297, 314, 316
 Бралья А.-Ш. де (Broglie A.-Ch. de) 82
 Бронте Ш. (Bronte Ch.) 208
 Брянский Я. Г. 244, 259, 260
 Булгаков А. С. 259, 266
 Булгаков А. Я. 46
 Булгарин Ф. В. 23, 24, 46, 105, 106, 265

 Ватсон В. Ф. 304
 Введенский И. И. 291
 Вебер К. М. фон (Weber K. M. von) 110
 Вейнберг П. И. 6, 192, 289, 292, 307—310, 315, 316, 318
 Вельтман А. Ф. 6, 32, 107—111

- Вельямшинов И. А. 15, 88, 243, 261
 Венгеров С. А. 280, 299, 303, 310, 318
 Веневитинов А. В. 88, 97, 258
 Веневитинов Д. В. 86, 87, 97
 Вергилий (Virgilius) (Vergilius) 23
 Вердер К. (Werder K.) 118
 Вернер З. (Werner Z.) 102
 Веселитская Л. И. (псевд. — Мизу-
 лич В.) 190
 Веселовский Александр Н. 16
 Веселовский Алексей Н. 233
 Ветринский Ч. (Чешихин-Ветринский;
 наст. имя — Чешихин В. Е.) 170
 Виардо П. 147
 Визард Л. Я. 300
 Виланд К. М. (Wieland Ch. M.) 15,
 18, 27, 28
 Вишegradов В. В. 51
 Вишья А. де (Vigny A. de) 19, 82
 Висковатов С. И. 15, 69, 160, 243, 265
 Вите Л. (Vitet L.) 48
 Владимир, князь Киевский 30, 252
 Волконская М. Н. 64
 Вольшский А. Л. 231
 Вольтер Ф.-М.-А. (Voltaire F.-M.-A.) 8,
 10, 18, 53, 242, 243
 Вольф А. И. 221
 Воровский В. В. 178, 182
 Восюков А. Х. 27, 247
 Вронченко М. П. 6, 93, 161, 168, 244—
 246, 250, 253—257, 259, 262, 264, 265,
 268, 270, 280, 287
 Вяземский П. А. 21, 33, 35, 42, 46, 67,
 246, 247, 258

 Гаазе Ф. (Haase F.) 184
 Гаврилов И. 126
 Гаевский В. П. 137
 Галахов А. Д. 4, 200, 275
 Галицковский Я. А. 16, 27
 Гамазов М. А. 261, 288
 Гарибальди Дж. (Garibaldi G.) 154
 Гариновский 120
 Гаршин В. М. 180, 181
 Гегель Г. В. Ф. (Hegel G. W. F.) 118,
 130, 131, 134, 135, 138, 167, 168, 203
 Геденов С. А. 147
 Гейне Г. (Heine H.) 196, 216, 276, 299,
 307, 310
 Гербель Н. В. 220, 275, 280, 289, 299,
 303, 304, 307, 313, 314, 316, 317
 Герверг Г. (Herwegh G.) 140, 307
 Гервинус Г. Г. (Gervinus G. G.) 160,
 173, 196, 316
 Гердер И. Г. (Herder J. G.) 13, 24, 244
 Герцен А. И. 6, 102, 112, 116, 117, 130,
 137—140, 150, 154, 161, 166, 167,
 169, 170, 183, 192, 272, 276, 281
 Гете И. В. (Goethe J. W.) 15, 18, 20,
 21, 23, 33, 66, 86—88, 91, 102, 114,
 116, 119, 134, 146, 159, 161, 184, 197,
 211, 212, 216, 242, 245, 247, 253, 276,
 287, 299, 307
 Гиероглифов А. С. 311
 Гизо Ф. (Gizot F.) 19, 33, 35, 41, 57,
 114, 135, 196
 Гиззбург Л. Я. 162
 Глипка М. И. 110
 Глипка Н. Г. 75
 Глипка Ф. Н. 25, 277
 Глипка Ю. К. 29, 246
 Гнедич Н. И. 15, 21, 69, 221, 243, 246,
 247
 Гнедич П. П. 317
 Гоббс Т. (Hobbes Th.) 139
 Говоруха-Отрок Ю. Н. 179, 180
 Гоголь Н. В. 6, 62, 81, 131, 133, 141,
 202, 205, 221, 228
 Голдсмит О. (Goldsmith O.) 208
 Голиншед Р. (Holinshed R.) 38
 Голубов С. А. 30
 Гомер (Омер) (Homerus) 21, 23, 24,
 30, 65, 82, 119, 120, 146, 212, 227, 246
 Гончаров И. А. 6, 112, 152, 160, 183,
 199, 294
 Гораций (Horatius) 293
 Готшед И. К. (Gottsched J. Ch.) 8
 Гофман Э. Т. А. (Hoffmann E. T. A.)
 120
 Гравовский Т. Н. 115, 125
 Грсков Н. П. 301, 303, 310, 315
 Греч Н. И. 105, 106, 265
 Грибоедов А. С. 6, 20, 21, 25, 27, 30, 31
 Григорович Д. В. 294
 Григорьев Л. А. 5, 6, 103, 121, 130,
 140—145, 149, 175, 184, 185, 191—
 193, 199, 235, 264, 267, 271, 284, 286,
 292, 297, 299—303, 314
 Грот Я. К. 92, 94
 Грузинский А. Е. 280, 318
 Гуцков К. (Gutzkow K.) 307
 Гюго В. (Hugo V.) 19, 76, 82, 84, 85,
 102, 104, 142, 184, 196, 307

 Дамич А. Ф. 317
 Данилевский Г. П. 144, 209, 271, 286
 Данте Алигьери (Dante Alighieri) 21,
 90, 211, 221, 317
 Дарвин Ч. Р. (Darwin Ch. R.) 216
 Дауден Э. (Dowden E.) 222
 Дельвиг А. А. 32, 34, 70
 Демери Ф. (Demeray F.) 304
 Де-Пуле М. Ф. 257
 Державин Г. Р. 136
 Джемсон Э. Б. (Jameson A. B.) 116,
 272
 Джонсон С. (Johnson S.) 208
 Дидло Ш.-Л. (Didlo Ch.-L.) 259
 Диккенс Ч. (Dickens Ch.) 197, 291
 Дмитриева В. И. 178

- Дмитрий Донской 74, 75
 Дмитрий Самозванец 36
 Добролюбов Н. А. 6, 153, 201, 202,
 206—208, 213, 214, 217, 219, 231
 Домашнев С. Г. 11
 Дорошевич В. М. 175
 Достоевский Ф. М. 4, 5, 6, 56, 112,
 120—125, 149, 150, 166, 185—194,
 197, 199, 217, 219, 220, 238
 Драйден Дж. (Dryden J.) 85
 Дрейк Н. (Drake N.) 316
 Другов Б. М. 155
 Дружинин А. В. 6, 119, 123, 198—200,
 206, 208—214, 227, 231—236, 267,
 277, 287, 289—292, 294—300, 303,
 306, 313—318
 Дудышкин С. С. 204
 Дунаева Е. Н. 64
 Дьяченко В. А. 221
 Дюваль А. (Duval A.) 15
 Дюсис (Дюси) Ж.-Ф. (Ducis J.-F.)
 13, 26, 165, 243, 244, 259, 261, 262,
 264—266
- Егоров Б. Ф. 115, 152
 Екатерина II 12
 Елизавета Петровна 160
 Елизавета Тюдор (Elizabeth Tudor)
 85, 198, 290
 Есаулов А. П. 110
- Жадовская Ю. В. 124
 Жандр А. А. 247
 Жанна д'Арк (Jeanne d'Ark) 143
 Жемчужников А. М. 120
 Жене Р. (Genée R.) 222
 Жирмунский В. М. 3, 132, 197
 Жуковский В. А. 16, 37, 57, 93, 110,
 244, 247
- Загуляев М. А. 6, 293, 310, 312
 Зайцев В. А. 214, 215, 217, 218
 Зарип Е. Ф. 215
 Зиннер Э. П. 220
 Златовратский Н. Н. 155—157, 178, 220
 Зогов В. Р. 297
- Иван (Иоанн) III 100
 Иван (Иоанн) IV 17, 204, 252
 Иванов А. А. 139
 Имшенецкий Н. 111
- Кальдерон де ла Барка П. (Calderón
 de la Barca P.) 86, 115, 222, 241
 Каменский П. П. 111
- Кант И. (Kant I.) 68, 121
 Каншип П. А. 317, 318
 Карамзин Н. М. 14—16, 26, 37, 38, 42,
 45, 74, 75, 84, 155, 243
 Каратыгин В. А. 47, 103, 119, 126, 127,
 131, 166, 260, 266, 267, 288, 297
 Каратыгин П. А. 153
 Карлейль Т. (Carlyle Th.) 116
 Катарский И. М. 197
 Катенин П. А. 35, 47, 94—97, 110, 247
 Катков М. Н. 113, 120, 135, 269, 284,
 285, 301, 314
 Катон (Cato) 49
 Катулл (Catullus) 293
 Кафанова О. Б. 14
 Каченовский Д. И. 257
 Кембл Дж. Ф. (Kemble J. Ph.) 86
 Кеплер И. (Kepler J.) 121
 Кетчер Н. Х. 6, 116, 117, 119, 121, 122,
 269, 271—276, 279, 287, 289
 Киреевский И. В. 48, 49, 67, 86—88,
 259
- Клопшток Ф. Г. (Klopstock F. G.) 15
 Ключников И. П. 176
 Ковалевский Е. П. 199
 Ковалевский Н. К. 126
 Козлов В. И. 15, 243
 Козлов И. И. 110
 Козлов П. А. 292, 317
 Кокошкин Ф. Ф. 80
 Кологривова Е. В. (псевд. — Фан-
 Дим Ф.) 127
 Кольер (Колльер) Дж. П. (Collier
 J. P.) 273, 316
 Кольридж С. Т. (Coleridge S. T.) 19, 159
 Кольцов А. В. 6, 112, 116, 132, 135,
 265
- Коши А. Ф. 228
 Констан Б. (Constant B.) 246
 Константин Константинович (псевд. —
 К. Р.), вел. князь 317
 Коперник Н. (Copernik N.) 121
 Корженевский Л. 315
 Корнель П. (Corneille P.) 12, 96, 106
 Корнилович А. О. 64
 Корпуолл Б. см. Проктер Б. У.
 Корсаков П. А. 25, 69, 243
 Корш Е. Ф. 275
 Костомаров Н. И. 259
 Кох М. (Koch M.) 222
 Крабб Дж. (Crabbe G.) 208
 Краевский А. А. 297, 303
 Красов В. И. 115
 Кремлев А. Н. 222
 Кронеберг А. И. 6, 265, 269, 276—280,
 283, 315—317
 Кронсберг И. Я. 80, 265
 Кросби Э. (Crosby E.) 225, 226
 Крылов В. А. (псевд. — Александ-
 ров В.) 221
 Крылов И. А. 27, 151

- Кудрявцев П. Н. (псевд. — Нестроев А.) 124, 132, 274, 275
 Кукольник Н. В. 99, 105, 151
 Куликов Н. И. 122
 Кулиш П. А. 124
 Кульчицкий А. Я. 276
 Купик А. А. 12
 Куприн А. И. 264
 Кусков П. А. 317
 Кюхельбекер В. К. 6, 7, 12, 20, 23—30, 32—36, 47, 54, 64—80, 97, 99, 131, 160, 161, 244—256, 259
 Кюхельбекер Ю. К. 69

 Лабрюйер Ж. де (La Bruyère J. de) 73
 Лавренский М. см. Михаловский Д. Л.
 Лавров П. Л. 118, 179, 223, 224, 235
 Лажечников И. И. 113
 Лазаревский В. М. 201, 271, 286
 Ламартин (Ла Мартин) А. де (Lamartine A. de) 25
 Лаплас П.-А. (La Place P.-A.) 8, 12, 242
 Лассаль Ф. (Lassale F.) 40
 Лаубе Г. (Laube H.) 235
 Левидова И. М. 5
 Левшин В. А. 27
 Ленау Н. (Lenau N.) 307
 Лепин В. И. 236, 247, 248
 Лепский Д. Т. 153
 Леопидов Л. Л. 165
 Лепарский С. Р. 64
 Лермонтов М. Ю. 162, 163, 169, 202, 241
 Лернер Н. О. 55
 Лесков Н. С. 155
 Лессинг Г. Э. (Lessing G. E.) 8, 12, 13, 18, 24, 202, 203, 207, 307
 Летурнер П. (Le Tourneur P.) 8, 19, 35, 57, 114, 135, 242, 243
 Либих Ю. (Liebig J.) 216
 Ливий Тит (Livius Titus) 51
 Лили Дж. (Lyly J.) 222, 238
 Лихонин М. Н. 286
 Лозинский М. Л. 55, 229
 Локк Дж. (Locke J.) 68
 Ломоносов М. В. 11, 90
 Ломунов К. Н. 229
 Лопгинов М. Н. 316
 Лопатин В. М. 235
 Лотман Л. М. 152
 Лотман Ю. М. 16
 Лоуренс Т. (Lawrence Th.) 86
 Лознштейн Д. К. (Lohenstein D. K.) 240, 241
 Луканина А. П. 148
 Луначарский А. В. 150, 259, 261
 Лувин М. С. 64
 Львов А. 183
 Лэм Ч. (Lamb Ch.) 58—60, 62

 Людовик (Лудвиг) XIV (Louis XIV) 135
 Ляйель Ч. (Lyell Ch.) 216

 Мадариага С. де (Madariaga S. de) 240, 241
 Майков А. Н. 190, 200, 275, 294
 Маклаков Н. В. 317
 Маркевич Б. М. 129, 222, 264
 Марков Е. Л. 231
 Маркович М. А. 119
 Маркс К. (Marx K.) 40
 Марлинский А. см. Бестужев А. А.
 Марло К. (Marlowe Ch.) 222
 Масальский К. П. 64, 151
 Маттисон Ф. (Matthison F.) 28
 Маяковский В. В. 241
 Межевич В. С. 105, 275, 280
 Мейлах Б. С. 59
 Мейстер см. Росковшенко П. В.
 Мендельсон (Мендельсон-Бартольди) Ф. (Mendelsohn-Bartholdy F.) 200
 Мерзляков А. Ф. 22, 80
 Мерсье Л.-С. (Mercier L.-S.) 13
 Микулич В. см. Веселитская Л. И.
 Микушевич В. Б. 244
 Миллер В. Ф. 315, 318
 Миллер О. Ф. 204
 Миллер Ф. Б. 289, 310, 315, 318
 Милославский Н. К. 127
 Мильтон Дж. (Milton J.) 10, 11, 211
 Мильчевский О. В. 7, 304, 306, 307
 Мин Д. Е. 201, 317
 Мишаев Д. Д. 123, 215, 219, 312
 Михаил, князь Тверской 74, 75
 Михайлов А. см. Шеллер А. К.
 Михайлов М. Л. 127, 128, 195, 214, 264, 294
 Михайловский Н. К. 6, 123, 179, 180, 181
 Михаловский Д. Л. (псевд. — Лавренский М.) 292, 310—312, 315, 317
 Михеев В. М. 5
 Мицкевич А. (Mickiewicz A.) 66, 253, 307
 Млотковский Л. Ю. 126
 Модзалевский Б. Л. 58
 Мольер Ж.-Б. (Molière J.-B.) 53, 146, 217, 218
 Монтень М. (Montaigne M.) 61
 Мочалов П. С. 92, 116, 120, 126, 166—168, 184, 265, 277
 Мстиславская Е. П. 248
 Мур Т. (Moore Th.) 253
 Муравьев А. Н. 30
 Муравьев М. Н. 14, 16
 Муравьев Н. М. 20
 Муравьев-Апостол И. М. 16, 25, 34
 Муханов П. А. 64
 Мюссе А. де (Musset A. de) 307

- Надеждин Н. И. (псевд. — Надоумко Н. А.) 48
 Назарьев В. Н. 227
 Найт Ч. (Knight Ch.) 316
 Наполеон I Бонапарт (Napoléon I Bonaparte) 25, 30, 31, 36, 147
 Нарезкий В. Т. 17
 Нащокин П. В. 56
 Северов Я. М. 115, 131
 Покрасов Н. А. 6, 119, 120, 128, 196, 220, 241, 275, 276, 280, 289, 294, 297, 299, 303, 304, 307, 313, 314, 316, 317
 Немирович-Данченко Вас. И. 155
 Нестроев А. см. Кудрявцев П. Н.
 Никитенко А. В. 122, 170, 253—255, 258, 260
 Николай I 112, 122, 172, 266, 294
 Нодье Ш. (Nodier Ch.) 18
 Ньютон И. (Newton I.) 121
- Ободовский П. Г. 105
 Овидий (Ovidius) 51
 Огарев Н. П. 112, 116, 117, 139, 146, 170, 272, 273, 281
 Одоевский А. И. 21, 64
 Одоевский В. Ф. 30, 123, 258
 Олдридж (Ольридж) А. (Aldridge I.) 217
 Орлов М. Ф. 67
 Остолопов Н. Ф. 22, 80
 Островский А. Г. 118
 Островский А. Н. 6, 7, 175, 221, 264, 297, 303—306, 315, 318
- Павел I 36, 160
 Павлов Н. Ф. 288
 Павловский И. Я. 153
 Панаев И. И. 6, 7, 93, 116, 123, 124, 126, 198, 244, 253, 255, 260, 261, 266, 270, 288
 Пассек Т. П. 281
 Пастернак Б. Л. 194, 239, 241
 Пекарский П. П. 200
 Пермский М. 10
 Петр I 64, 160
 Пшарев Д. И. 6, 177, 197, 214—217, 219, 220
 Писемский А. Ф. 128, 129, 235, 264
 Пич Л. (Pietsch L.) 118
 Пишо А. (Pichot A.) 19
 Плавильщиков П. А. 12
 Платон (Plato) 9, 21
 Плетнев П. А. 6, 29, 34, 35, 52, 57, 92—94, 256, 264, 280, 286
 Плещеев М. И. 13
 Плутарх (Plutarchus) 51, 198
 По Э. А. (Рое Е. А.) 177
 Погодин М. П. 34, 35, 37, 38, 86, 89, 97—101, 243, 258
 Полевой К. А. 20, 27, 30, 83, 84, 256, 262, 271, 287
- Полевой Н. А. 21, 47, 48, 65, 66, 80—86, 93, 102—106, 111, 120, 131, 163—166, 168, 188, 261—266, 268—270, 272, 279—281, 316
 Поливанов Л. И. 222
 Полоцкий Я. П. 121, 176, 200, 201, 293, 294
 Полтавцев К. Н. 201
 Понсар Ф. (Ponsard F.) 139
 Поп (Попе) А. (Pope A.) 85
 Попов М. М. 113
 Проктер Б. У. (псевд. — Корнуолл Барри) (Procter B. W.) 53
 Протопопов М. А. 223
 Пугачев Е. И. 72
 Пушкин А. С. 4, 6, 15, 20, 24, 26, 28—30, 32—65, 71, 73, 76—78, 80, 83, 84, 86, 87, 91—101, 107, 110, 111, 113, 119, 134, 146, 151, 160, 161, 163, 191, 202, 211, 214, 219, 228, 241, 256, 258, 259, 291, 317
 Пушкин И. И. 248
 Пыпин А. Н. 114
- Радклиф А. (Radcliffe A.) 208
 Радлова А. Д. 41
 Раевский В. Ф. 123
 Раевский Н. Н. 34, 35
 Расин Ж. (Racine J.) 21, 30, 36, 45, 95, 96, 130, 151, 231, 247
 Рафаэль Санти (Raffaello Santi) 125
 Рейнолдс Дж. (Reynolds J.) 11
 Рейсер С. А. 153, 201
 Ретшер Г. Т. (Rötscher H. T.) 116, 135, 139, 203
 Рецеттер В. Э. 63
 Ричард III (Richard III) 43, 143
 Ричардсон С. (Richardson S.) 208
 Ровда К. И. 219, 220, 222
 Рожалин Н. М. 86, 87
 Росковшенко И. В. (псевд. — Мейстер) 111, 285, 286, 301
 Россов Н. Н. 222
 Ростопчина Е. П. 198
 Ротру Ж. (Rotrou J.) 247
 Ротчев А. Г. 244
 Руджиеро У. (Ruggiero U.) 102
 Руссо Ж.-Ж. (Rousseau J.-J.) 244
 Рыжов А. П. 315
 Рылеев К. Ф. 24, 25
 Рюмелин Г. (Rümelin G.) 225, 235
- Садовский П. М. 201
 Саксон Грамматик (Saxo Grammaticus) 198
 Салтыков-Щедрин М. Е. 219, 220
 Сальвини Т. (Salvini T.) 144, 145
 Самарин И. В. 201
 Самойлов В. В. 221, 312

- Сатин Н. М. 7, 117, 202, 269, 273, 277, 281—284, 315, 316, 318
 Селиванов Т. Н. 229
 Семеновский П. 127
 Сенска (Seneca) 61
 Сервантес де Сааведра М. (Cervantes de Saavedra M.) 131, 150, 172, 174, 183
 Сергеев Н. 178
 Скабичевский А. М. 6, 177, 179—181
 Скотт В. (Scott W.) 20, 25, 26, 48, 85, 139, 208, 231
 Скриб О.-Э. (Scribe A.-E.) 210
 Славин А. П. 261
 Слепцов В. А. 175
 Случевский К. К. 318
 Спитгин А. П. 128
 Соколовский А. Я. 289, 292, 304, 310, 315, 317
 Соловьев Н. И. 218
 Соловьев С. П. 163
 Сомов О. М. 22, 23, 27, 38, 52, 123
 Софокл (Sophocles) 67, 95, 299
 Спенсер Э. (Spencer E.) 22
 Сталь А.-Я.-Ж. де (Staël A.-L.-G. de) 18, 22, 35
 Станкевич А. В. 272
 Станкевич Н. В. 112, 114—116, 166, 176, 272, 284
 Старчевский А. В. 297
 Стасов В. В. 226, 230, 234
 Стахович М. А. 264
 Степанов Н. 272
 Стиль Р. (Steele R.) 9
 Стороженко Н. И. 221, 276
 Страхов Н. Н. 5, 185, 231
 Строев В. М. 122
 Студитский А. Е. 286
 Суворин А. С. 220
 Сумароков А. П. 10, 12, 13, 69, 97, 160, 165, 242, 264, 265, 316
 Сухомлинов М. И. 257
- Тацит (Tacitus) 113, 115
 Теккерей В. М. (Thackeray W. M.) 208, 291
 Тик Л. (Tieck L.) 18, 28, 67, 115, 159, 240
 Тимофеев К. А. 196
 Тимофеев С. П. 151, 233
 Тихонравов Н. С. 201
 Ткачев П. Н. 197
 Товарницкий В. Ф. 80, 81
 Толстая С. А. 220, 228
 Толстой А. К. 6, 54, 151, 231—233, 235
 Толстой Л. Н. 4, 6, 119, 147, 151, 175, 195, 197, 198, 210, 225—236, 294—297
 Толстой С. Л. 148
 Томашевский Б. В. 33
- Третьяковский В. К. 12
 Труговский К. А. 120
 Тургенев Анд. Н. 16, 17
 Тургенев И. С. 3, 6, 55, 112, 113, 118, 119, 123, 125, 145—148, 151—158, 170—180, 183, 187, 188, 197, 199—201, 208, 220, 272—274, 294, 297, 310, 312
 Тургенев Н. И. 20
 Тышнов Ю. Н. 75
 Тэн И. (Taine H.) 96
- Уголипо делла Герардеска (Ugolino della Gherardesca) 102
 Уитмен У. (Whitman U.) 225
 Ульрици Г. (Ulrici H.) 92, 203, 204
 Устрялов Ф. Н. 7, 293, 310, 313
- Фан-Дим Ф. см. Кологривова Е. В.
 Федоров М. П. 311
 Фейербах Л. (Feuerbach L.) 130
 Фет А. А. 7, 118, 119, 293, 294, 310—312
 Филдинг Г. (Fielding H.) 11, 276
 Фихте И. Г. (Fichte J. G.) 130
 Фишер Ф. Т. (Vischer F. Th.) 203
 Фрейлиграт Ф. (Freiligrath F.) 160
- Херасков М. М. 10
 Холодковский Н. А. 317, 318
 Хомяков А. С. 6, 86, 97—101
 Хэзлитт (Газлитт) В. (Hazlitt W.) 19, 93, 159
- Цезарь (Кесарь) (Caesar) 49, 147
 Цертелев Д. И. 318
 Цицерон (Cicero) 9, 121
- Часв Н. А. 222
 Чернышев И. Е. 221
 Чернышевский Н. Г. 6, 151, 176, 177, 196, 201—211, 214, 217, 231, 232, 234, 285, 297
 Чехов А. П. 6, 123, 182, 264
 Читтио Дж. (Cinthio G.) 57, 58
 Чуйко В. В. 222, 310
- Шамиссо А. (Chamisso A.) 307
 Шан-Гирей М. А. 113, 162
 Шагобриан Ф.-Р. (Chateaubriand F.-R.) 18
 Шаховской А. А. 26, 27, 247
 Шевырев С. П. 33, 38, 54, 86, 88, 90—93, 99—101, 123

- Шелгунов Н. В. 177, 195, 214
 Шелгунова Л. П. 195
 Шеллер А. К. (псевд. — Михайлов А.) 223
 Шелли П. Б. (Shelley P. B.) 66, 307
 Шеллинг Ф. В. И. (Schelling F. W. J.) 83, 86, 88, 90, 91, 130, 131
 Шенстон В. (Shenstone W.) 55
 Шеридан Р. Б. (Sheridan R. B.) 208
 Шидловский И. Н. 120
 Шиллер Ф. (Schiller F.) 20, 21, 23, 25, 46, 48, 65, 74, 77, 85, 86, 89, 93, 99, 102, 114, 116, 120, 132, 133, 137, 146, 217, 221, 233, 242, 244, 245, 253, 256, 272, 287, 299, 314
 Шкапа И. С. 57
 Шлегель А. В. (Schlegel A. W.) 17, 18, 21, 28, 41, 48, 71, 88—91, 95, 96, 123, 159, 196, 240, 244, 245
 Шлегель Ф. (Schlegel F.) 18
 Шмидт А. (Schmidt A.) 238
 Шоу Дж. Б. (Shaw G. B.) 225
 Штамер Л. 178
 Шульгин Н. И. 317
 Шуман Р. (Schumann R.) 200
 Шюккинг Л. Л. (Schücking L. L.) 240
 Щепкин М. С. 272
 Щепкина-Куперник Т. Л. 318
 Эдуард IV (Edward IV) 43
 Эйхенбаум Б. М. 162
 Экштейн Ф. (Eckstein F.) 82
 Эмин Ф. А. 11
 Энгельс Ф. (Engels F.) 40
 Эргель А. И. 178
 Эсхил (Aeschylus) 17, 67, 71, 217
 Эшценбург И. (Eschenburg J.) 14, 243
 Юм (Гюм) Д. (Hume D.) 139
 Юнг Э. (Young E.) 13, 253
 Юркевич П. Д. 201
 Юрьев С. А. 222, 234, 317
 Языков Д. П. 15
 Языков Н. М. 29, 99
 Якимов В. А. 7, 244, 257—259, 261
 Яков (Иаков) I (James I) 290
 Якубович П. Ф. 181
 Buland M. 43
 Chang-Chien-Hsien 240
 Craig W. J. 5
 Darvil R. 241
 Shahani R. G. S. 240

ОГЛАВЛЕНИЕ

Предисловие	3
-----------------------	---

Часть первая

ПУШКИНСКАЯ ПОРА

Глава I. Предыстория	8
Глава II. Ранние романтики	18
Глава III. Пушкин	32
«Борис Годунов» (32). — «Граф Нулин» (49). — Между «Борисом Годуновым» и «Анджело» (52). — «Анджело» (56).	
Глава IV. Кюхельбекер после 14 декабря	64
Глава V. Журнальная критика	80
Н. А. Полевой и «Московский телеграф» (80). — Любомудры и «Московский вестник» (86). — П. А. Плетнев (92). — П. А. Каптеин (94).	
Глава VI. «Шекспиризация» драматургии	97
Исторические трагедии Любомудров (97). — «Драматические представления» П. А. Полевого (102). — «Волшебная ночь» А. Ф. Вельмана (107).	

Часть вторая

ОТ РОМАНТИЗМА К РЕАЛИЗМУ

Глава I. «Люди сороковых годов» и Шекспир	112
Глава II. «Жизнь во всей ее истине»	130
В. Г. Белинский (130). — А. И. Герцен (137). — А. А. Григорьев (140). — И. С. Тургенев (145). — Ф. М. Достоевский (149).	
Глава III. Русский Гамлет	151
Шекспировские образы в русской литературе (151). — Проблема гамлетизма (158). — «Проклятие и отчаяние» (183).	

Часть третья

БУНТ ТОЛСТОГО

Глава I. Шестидесятые годы	195
Шекспир и литературно-общественная борьба (195). — Н. Г. Чернышевский и Н. А. Добролюбов (201). — А. В. Дружинин (208). — «Сапоги выше Шекспира» (214). — После шестидесятих годов (220).	
Глава II. Лев Толстой	225

Часть четвертая

ШЕКСПИР НА РУССКОМ ЯЗЫКЕ

Глава I. Воссоздание подлинного Шекспира. Первые опыты	238
Шекспир как переводческая проблема (238). — Становление романтического перевода (242). — В. К. Кюхельбекер (247). — М. П. Вронченко (253). — В. А. Якимов (257). — Первые театральные переводы (259). — «Гамлет» в переводе Н. А. Полевого (261). — Переводы В. А. Каратыгина (266).	
Глава II. В поисках шекспировского стиля	268
Переводы сороковых годов (268). — Издание Н. Х. Кетчера (272). — А. И. Кронеберг (276). — Н. М. Сатин (281). — «Массовые» переводы (284).	
Глава III. Итоги исканий	289
Спор о принципах перевода (289). — А. В. Дружинин (294). — А. А. Григорьев (299). — Переводы «бытовых» комедий (А. Н. Островский, О. В. Мильчевский) (304). — Профессионализация перевода: П. И. Вейнберг (307). — Переводчики-буквалисты: А. А. Фет, М. А. Загуляев, Ф. Н. Устрялов (310). — «Полное собрание драматических произведений Шекспира» под редакцией Н. А. Некрасова и Н. В. Гербея (313).	
Указатель имен	319

Научное издание

Юрий Давидович Левин
ШЕКСПИР
И РУССКАЯ ЛИТЕРАТУРА XIX века

*Утверждено к печати
Институтом русской литературы
(Пушкинский Дом)
АН СССР*

Редактор издательства Т. А. Лапцкая
Художник Л. А. Яценко
Технический редактор Н. Ф. Соколова
Корректоры Л. М. Бова, Л. Я. Комм и Е. В. Шестакова

ИБ № 33391

Сдано в набор 11.11.87. Подписано к печати 11.05.88.
М-42061. Формат 60 × 90 ¹/₁₆. Бумага книжно-журнальная.
Гарнитура обыкновенная. Печать высокая.
Усл. печ. л. 20,5+0,12 вкл. Усл. кр.-от. 20,17. Уч.-изд. л. 24,14.
Тираж 4000. Тип. зак. № 2195. Цена 2 р. 30 к.

Ордена Трудового Красного Знамени
издательство «Наука». Ленинградское отделение
199034, Ленинград, В-34, Менделеевская лин., 1

Ордена Трудового Красного Знамени
Первая типография издательства «Наука»
199034, Ленинград, В-34, 9 линии, 12