

**Шекспир
в междисциплинарных
гуманитарных
исследованиях**



Шекспир
в междисциплинарных
гуманитарных
исследованиях

Москва

2015

ББК 84 (4Вел)
Ш49

*Работа осуществлена при финансовой поддержке
Российского гуманитарного научного фонда
(грант РГНФ № 15-04-14085г, проект «Международный научный
семинар “Шекспир в междисциплинарных гуманитарных
исследованиях”»).*

Рецензенты:

*А. В. Костина, доктор культурологии,
доктор философских наук, профессор
Т. Ф. Кузнецова, доктор философских наук, профессор
В. П. Трыков, доктор филологических наук, профессор*

Ш49 Шекспир в междисциплинарных гуманитарных исследованиях: коллективная монография по материалам Международного научного семинара / ред.-сост. В. С. Макаров, Н. В. Захаров, Б. Н. Гайдин. — М. : Изд-во Моск. гуманит. ун-та, 2015. — 238 с.

ISBN 978-5-906822-82-6

В монографии представлены основные результаты работы семи заседаний Международного научного семинара «Шекспир в междисциплинарных гуманитарных исследованиях», проходивших в Москве и Санкт-Петербурге в 2015 г.

Для исследователей, студентов, аспирантов и преподавателей, интересующихся творчеством У. Шекспира и его эпохой, а также проблемами междисциплинарности гуманитарного знания.

Ш49

В оформлении обложки использована работа М. В. Лукова "Шекспировский вопрос" (Холст, акрил, h 60, w 70, 2015 г.).

© Авторы, 2015

Шекспир в междисциплинарных гуманитарных исследованиях: итоги первого года семинара

В. С. Макаров, Н. В. Захаров, Б. Н. Гайдин

О междисциплинарных подходах в современных гуманитарных науках говорят постоянно, но междисциплинарность редко спускается на уровень практических исследований. В основном она сводится к теоретическим декларациям, либо к работам в пространстве, насильственно ограниченном рамками иерархизированной социальной, экономической или системной теории, которая по своему усмотрению обращается с «материалом», поставляемым ей гуманитарными науками.

Внедрение наукометрических показателей, унификация образовательных программ и форм отчетности, продолжающиеся споры о «научности» гуманитарного знания — эти и многие другие факторы способствуют именно «монологической» междисциплинарности — ситуации поиска единой и всеобъясняющей сверхтеории.

Нам представляется, что давняя междисциплинарная борьба за право выдвинуть эту сверхтеорию или хотя бы участвовать в ее обсуждении устарела и потеряла актуальность в период, когда само существование гуманитарных наук как независимых форм знания и гаранта экономического существования тех, кто ими профессионально занимается, оказалось под угрозой. Гуманитарные науки — и литературоведение прежде всего — остаются все той же «ничейной землей», о которой говорил еще А. Н. Веселовский: более организованные соседи совершают туда набеги в поисках аргументов.

Еще одной традиционной проблемой гуманитарного знания в России является его жесткое разделение на «научные школы» и группы с очень низкой степенью «перекрестного опыления». Верность «основателям», избранному методу, повторение из раза в раз все более закостеневающих формул не может способствовать истинному междисциплинарному обмену. Это особенно хорошо видно в десятилетия

«отлива», когда общественный интерес к гуманитарным наукам спадает, и ученые могут воочию убедиться, как убийственно отсутствие междисциплинарного и межгруппового диалога в ситуации, когда все поле катастрофически сужается (как это, например, происходит сейчас в России с исследованиями литературы, истории и культуры Запада).

Организаторы семинара — разумеется, не претендуя на мировой или российский приоритет в этом отношении — полагают, что плодотворным было бы развивать другой подход к междисциплинарности: не пытаться совместно теоретизировать, сооружая единую конструкцию из не соответствующих друг другу деталей, а создать единое пространство, где представители разных гуманитарных наук могли бы обсуждать конкретные эмпирические проблемы, констатируя возможности конвергенции методов различных наук или невозможность такой конвергенции. При этом принципиальны как сама форма семинара, в которой достигается относительный баланс между позициями докладчика и дискуссанта, так и необходимость единой тематической основы семинара, которая обеспечивает единую почву для обсуждения.

Наш семинар, таким образом, должен был стать опытом рождения «диалогической» междисциплинарности, а участниками этого опыта стали российские и зарубежные ученые-гуманитарии, работающие в широком круге того, что на английском называется “early modern studies” — исследования раннего Нового времени: литературоведы, историки, искусствоведы, театроведы, специалисты по исследованиям культуры, истории идей, цифровым гуманитарным исследованиям.

Еще одной важной установкой явился принципиальный отказ от единого места проведения семинара и постоянного состава участников; отказ, который стал еще одной демонстрацией открытости и постоянной внутренней диалогичности. Кроме того, это позволило привлечь к участию в семинаре значительное число студентов и молодых исследователей. В большей степени, чем конкретные знания о Шекспире и его эпохе (не все студенты станут шекспироведами или профессиональными преподавателями литературы) для них

оказалась полезна атмосфера научного спора, ситуация, когда приходится анализировать ограничения, налагаемые собственными исследовательскими методами.

В центре семинара, хотя и не всегда в абсолютном фокусе дискуссии, — труды Уильяма Шекспира. Шекспир как один из главных «культурных героев» мировой цивилизации — наиболее подходящая фигура для того, чтобы объединить представителей различных наук о человеке и культуре. 2015 год расположен между двумя юбилеями Шекспира — 450-летием со дня рождения (2014) и 400-летием со дня смерти (2016). Интерес к наследию великого английского драматурга и поэта — на пике, во всем мире и в России выходят новые монографии о Шекспире, переводы его произведений, появляются новые постановки. Все участники семинара в той или иной форме вовлечены в конференции и иные мероприятия, связанные с шекспировским юбилеем и шекспировской эпохой. Семинар стал площадкой, на которой его участники смогли обсудить то, что они вынесли из своего опыта мирового научного обмена.

Междисциплинарные шекспировские исследования — явление, разумеется, не новое в мировом масштабе. Крупнейшие мировые объединения шекспироведов (Shakespeare Association of America, International Shakespeare Association, European Shakespeare Research Association и др.) в последние десятилетия постоянно включают в программы своих конгрессов семинары и секции, в которых наследие Шекспира рассматривается в перспективе не только литературоведческих, но и лингвистических, исторических, социологических, культурологических, гендерных, постколониальных исследований и других областей гуманитарных и общественных наук. Так, для Шекспировской ассоциации Америки уже стало традицией включать в программу своего ежегодного собрания «цифровой салон», где авторы проектов в области digital humanities демонстрируют свои разработки всем желающим, объясняя научные и технические принципы, положенные в его основу¹. Секции и семинары, посвя-

¹В 2014 г. авторы представили свои шекспировские интернет-проекты в формате цифровой комнаты (digital room) на ежегодном собрании SAA в г. Сент-Луис (США). См.: 42-й ежегодный съезд Шекспировской ассоциации Америки [Электронный ресурс] // Информационно-

щенные постколониальным, гендерным и другим аспектам восприятия шекспировского текста, уже никого не удивляют, как и приглашение историков, философов и других гуманитариев в качестве докладчиков и организаторов секций.

За последние десятилетия на Западе выпущено не одно исследование о «междисциплинарном Шекспире». Еще с 1950-х гг., когда Э. Канторович посвятил Шекспиру одну из глав фундаментального исследования о «двух телах короля»¹, филологи, историки, культурологи не прекращают спорить о том, как шекспировский текст соотносится с историей культуры, идей и другими гуманитарными дисциплинами. Приведем лишь несколько примеров. Х. Грэди в работе о Шекспире и «нечистой эстетике» показал, как, обращаясь к шекспировским текстам, можно реабилитировать сам термин «эстетика», показав эстетическое как динамически развивающуюся категорию, а не набор догм, меняющихся лишь после падения целой эпохи². Схожих результатов достиг П. Коттман в ряде работ о Шекспире и философии³. Исследуя «трагическое состояние» (“tragic condition”) шекспировских героев, Коттман показал, что непродуктивно изучать трагедию лишь как опыт обращения драматурга к уже сформулированным кем-то другим «вечным вопросам» и «вечным образам». И сами философы заимствуют у Шекспира не только образы, но и способ построения текста, который П. Коттман назвал «драматической философией». В работе Д. С. Кастана показано, насколько непродуктивны попытки свести дискуссии о Шекспире и религии к механистич-

исследовательская база данных «Современники Шекспира: Электронное научное издание». 2014. 18 апреля. URL: <http://around-shake.ru/news/4726.htm> [архивировано в [WebCite](#)] (дата обращения: 25.12.2015).

¹ Канторович Э. Х. Два тела короля. Исследование по средневековой политической теологии М. : Изд-во Института Гайдара, 2013. 744 с.

² Grady H. Shakespeare and Impure Aesthetics. Reprint edition. Cambridge : Cambridge University Press, 2012. 272 p.

³ Kottman P. Tragic Conditions in Shakespeare: Disinheriting the Globe. 1st edn. Baltimore : Johns Hopkins University Press, 2009. 208 p. См. также составленный им сборник: Kottman P. Philosophers on Shakespeare. Stanford, CA : Stanford University Press, 2009. 232 p.

ному отнесению его к той или иной конфессии либо к голословному утверждению его «светскости» или «атеизма»¹. Шекспировский (как и любой другой) текст не просто отражает религиозные догмы или тайно сообщает о религиозной жизни автора, но заключает в себе противоречия религиозной жизни своей эпохи во всем их многообразии. Проблемы аутентичности и визуального воплощения героев Шекспира многим обязаны междисциплинарному исследованию С. Оргела². Важность микроисторий и микропериодизаций биографии автора показал Дж. Шапиро³. Наконец, социокультурный процесс и трансформация «я» автора и шекспировских персонажей продемонстрированы С. Гринблаттом вначале в ряде работ в русле «нового историзма»⁴, а затем в одной из лучших «проблемных» биографий Шекспира⁵. Для всех этих авторов указанные работы — только одна из граней их исследовательских интересов, которые нельзя свести к одной теории, под гребенку которой «подстригают» Шекспира и его эпоху.

Разумеется, и в отечественном шекспироведении есть свой опыт диалогически междисциплинарного подхода к трудам и эпохе английского драматурга. В первую очередь, это многолетняя работа Кабинета Шекспира и западноевропейского театра Всероссийского театрального общества и Шекспировской комиссии АН СССР (в дальнейшем — РАН)⁶. Среди междисци-

¹ Kastan D. S. *A Will to Believe: Shakespeare and Religion*. 1st edn. Oxford, United Kingdom : Oxford University Press, 2014. 176 p.

² Orgel S. *The Authentic Shakespeare, and Other Problems of the Early Modern Stage*. 1st edn. New York : Routledge, 2002. 296 p.

³ Shapiro J. *1599: A Year in the Life of William Shakespeare*. 1st edn. L. : Faber & Faber, 2005. 464 p.; Shapiro J. *The Year of Lear: Shakespeare in 1606*. New York : Simon & Schuster, 2015. 384 p.

⁴ Greenblatt S. *Will in the World: How Shakespeare Became Shakespeare*. Reprint edition. W. W. Norton & Company, 2010. 448 p.

⁵ Greenblatt S. *Shakespearean Negotiations: The Circulation of Social Energy in Renaissance England*. Berkeley : University of California Press, 1989. 205 p.

⁶ См. подробнее: Приходько И. С. Из истории Шекспировской комиссии Российской академии наук // Знание. Понимание. Умение. 2014. № 2. С. 208–223.

плинарных шекспироведческих работ можно назвать, например, труды И. А. Аксенова¹, М. М. Морозова², М. П. Алексеева³, Ю. Д. Левина⁴, А. Н. Горбунова⁵, посвященные как филологическим, так и театроведческим проблемам рецепции Шекспира в отечественной культуре.

А. А. Аникст⁶ не только заново основал и много лет возглавлял Шекспировскую комиссию, ему мы обязаны и старейшей и крупнейшей в России шекспировской конференцией — «Шекспировскими чтениями». «Чтения» всегда отличал междисциплинарный подход: в работе конференции участвовали филологи, театроведы, искусствоведы, культурологи и др. Эту традицию продолжили более камерные научные мероприятия — постоянно действующие семинары Института фундаментальных и прикладных исследований МосГУ, посвященные проблемам творчества Шекспира и развитию тезаурусного подхода: «Шекспировские штудии» (рук. Н. В. Захаров), «Тезаурусный анализ мировой культуры» (рук. Вал. А. Луков). Большой вклад в интенсификацию междисциплинарных шекспировских исследований внес литературовед и культуролог Вл. А. Луков⁷.

¹ Аксенов И. А. Елизаветинцы: статьи и переводы. М. : Художественная литература, 1938. 719 с.

² Морозов М. М. Избранное / вступит. ст. М. В. Урнова. М. : Искусство, 1979. 669 с.

³ Шекспир и русская культура. М. ; Л. : Наука, 1965. 823 с.; Алексеев М. П. Пушкин. Сравнительно-исторические исследования. Л. : Наука, 1972. 616 с.

⁴ Левин Ю. Д. Шекспир и русская литература XIX века. Л. : Наука, 1988. 327 с.; Он же. Некоторые вопросы шекспиризма Пушкина // Пушкин. Исследования и материалы. Л. : Наука, 1974. Т. VII. Пушкин и мировая литература. 276 с. С. 58–85.

⁵ Горбунов А. Н. Драматургия младших современников Шекспира // Младшие современники Шекспира / под ред. А. А. Аникста. М. : Изд-во Моск. ун-та, 1986. 580 с. С. 5–44; Он же. Шекспировские контексты. М. : Медиа Мир, 2006. 364 с.

⁶ Аникст А. А. Театр эпохи Шекспира. М. : Искусство, 1965. 328 с.

⁷ См., например: Шекспировские штудии XIV: Шекспир: разноязычный контекст : Сб. науч. трудов. Исследования и материалы научного семинара 27 августа 2009 г. / отв. ред. Н. В. Захаров, Вл. А. Луков. М. : Изд-во Моск. гуманит. ун-та, 2009. 95 с.; Луков Вл. А. От шекспиризма

В 2014 г. Шекспировская комиссия РАН отметила 450-летие драматурга самой большой в российской истории шекспировской конференцией, которая, по удачному стечению обстоятельств, оказалась юбилейной — 25-й (была поддержана грантом РГНФ № 14-04-14012г). Однако формат конференции с большим количеством участников не позволяет сосредоточиться на общем и различном в том, как представители разных наук подходят к одному и тому же тексту, и дать исчерпывающие ответы, к примеру, на следующие вопросы:

1) Какую роль литературный текст играет в анализе истории и культуры шекспировской Англии и последующих эпох, вплоть до современности?

2) Могут ли исследователи обогатить свои подходы методологическими достижениями других наук?

3) Могут ли методологически различные исследования одного и того же явления доказать существование единого гуманитарного пространства?

4) Насколько полезными междисциплинарные дискуссии могут быть для углубленной разработки методов исследования в отдельных гуманитарных науках?; и т. д.

Это стало еще одним аргументом в пользу постоянного семинара, каждое заседание которого посвящено отдельной исследовательской проблеме и обладает собственной внутренней драмой — дискуссией между докладчиком, дискуссионником и другими участниками.

В семинаре приняли участие исследователи Шекспира, английской и мировой культуры XVI–XXI вв. из вузов России (Московский гуманитарный университет, Российский университет театрального искусства — ГИТИС, Православный Свято-

к неошекспиризму: развитие культурной тенденции в XX веке // Шекспировские чтения. Науч. совет «История мировой культуры» РАН / гл. ред. А. В. Бартошевич. М. : Изд-во Моск. гуманит. ун-та, 2010. С. 162–169; Луков Вл. А. Культ Шекспира и шекспиризация в европейском предромантизме // Шекспировские чтения. 2006 / [гл. редактор А. В. Бартошевич; отв. ред. и сост. выпуска И. С. Приходько]; Науч. совет «История мировой культуры» РАН. М. : Наука, 2011. С. 182–196; Захаров Н. В., Луков Вл. А. Гений на века: Шекспир в европейской культуре : монография. М. : ГИТР, 2012. 504 с.

Тихоновский гуманитарный университет, Санкт-Петербургский институт внешнеэкономических связей, экономики и права, Московский государственный университет им. М. В. Ломоносова, Российский государственный гуманитарный университет, Московский педагогический государственный университет, Санкт-Петербургский гуманитарный университет профсоюзов, Институт научной информации по общественным наукам РАН, Санкт-Петербургский государственный академический институт живописи, скульптуры и архитектуры им. И. Е. Репина, Калужская православная духовная семинария, Рязанский государственный университет им. С. А. Есенина), исследовательских институтов (Государственный институт искусствознания МК РФ, Институт фундаментальных и прикладных исследований), независимые исследователи, представители зарубежных вузов и исследовательских центров (Университет Суонси (Уэльс, Великобритания), Шекспировский институт Бирмингемского университета (Стратфорд-на-Эйвоне, Великобритания), Университет Тулейн (Новый Орлеан, США), Европейский гуманитарный университет (Вильнюс, Литва)), а также студенты и аспиранты — всего более 220 человек (из них молодых ученых — 150, иностранных исследователей — 5).

Всего за первый год работы семинара, как и планировалось в грантовой заявке, было проведено 7 тематических заседаний, каждое из которых было посвящено проблемам изучения шекспировского наследия в различных отраслях гуманитарных наук:

1. Образность шекспировской эпохи на стыке теории литературы, искусствоведения и психологии.
2. Роль перевода в изучении культуры и текста.
3. Историзм Шекспира и историзм гуманитарного исследования.
4. Шекспир и цифровые гуманитарные науки.
5. Шекспировский текст на сцене и в книге.
6. Шекспир и богословские науки.
7. Шекспир и культура повседневности.

Каждое заседание открывалось выступлением основного докладчика (40 минут), за которым следовал ответ 1–2 дискуссионтов (в общей сложности 30 минут). Докладчик и дискуссионт(ы) обычно представляли разные гуманитарные дисциплины или

разные подходы к заявленной проблеме. Далее семинар продолжался в форме общей дискуссии, где, стоит отметить, значительную активность проявляли молодые ученые и студенты.

В общей сложности 7 заседаний семинара прошли на 5 площадках (семинары 1 и 2 — Государственный институт искусствознания МК РФ; семинар 3 — Санкт-Петербургский институт внешнеэкономических связей, экономики и права; семинары 4 и 5 — Московский гуманитарный университет; семинар 6 — Православный Свято-Тихоновский гуманитарный университет; семинар 7 — Российский государственный гуманитарный университет).

Анонсы и отчеты обо всех семинарах размещались в Информационно-исследовательских базах данных «Русский Шекспир» и «Современники Шекспира», Электронной энциклопедии «Мир Шекспира», на других интернет-ресурсах, а также в социальных сетях. Полные видеoverсии всех семинаров доступны на платформе YouTube: https://www.youtube.com/playlist?list=PLpo8ooiCRciX_6oolUAiwcg_K_ICPbAPO.

По результатам первых семи семинаров стало возможно сформулировать некоторые дискуссионные проблемы, или точнее, проблемные узлы, к которым неоднократно возвращается дискуссия. Само это повторение показывает, что возвращение происходит не из-за предпочтений конкретных докладчиков. Оно отражает некое зыбкое, но объективное положение дел в российской гуманитарной науке, указывая (на примере шекспироведения) на ее наиболее проблемные и одновременно наиболее прорывные точки. Сюда, несомненно, относятся следующие группы проблем:

1. Методологический вопрос о преодолении господства дихотомии и аналогии как исследовательских методов. Сложное взаимоотношение литературного текста и внелитературных реалий невозможно свести к дихотомии «отражения — преобразования», текст на сцене и в книге не обязательно должны полностью соответствовать или абсолютно противоречить друг другу.

2. Проблема субъективного и объективного опыта в тексте и вне его. Дискуссия удачно избегала попыток «воскрешения» Шекспира, что очень важно для ситуации, где не все участники семинара — профессиональные шекспироведы (в уз-

ком литературоведческом смысле). Одна из главных ловушек при этом — «портрет на фоне эпохи», когда от краткого и смазанного анализа «фактов» быстро переходят к далеко идущим, но необоснованным выводам о «Шекспире-человеке» (часто это, например, свойственно поп-шекспироведению¹ или антистратфордским теориям). Избежать этого удалось благодаря привлечению в качестве докладчиков исключительно профессиональных ученых, а также режиссеров и переводчиков, т. е. тех, кто осознает притягательность, но невозможность воссоздания авторского замысла в первоизданном виде.

3. Проблема создания «диалогической междисциплинарности», или возможно, «мультидисциплинарности», когда ученый сознает, что нет никаких препятствий к тому, чтобы заимствовать методы исследования из других гуманитарных наук — но только если он уже видел, как эти методы могут работать в диалогическом пространстве (в частности, на семинаре). Поэтому малопродуктивна экстраполяция методов из одной науки в другую без рефлексии о методологических отличиях этих наук. Успехом дискуссий на семинаре можно признать то, что его участники апробировали разные методы анализа, разработанные в различных школах гуманитарного знания.

4. Проблема сглаживания грани между условно «теоретическим» и «практическим». Традиционно считающиеся вспомогательными области гуманитарного знания перестают быть таковыми. «Цифровые гуманитарные науки», например, выходят из скромного загона, где «компьютерщики» что-то делают по заказу «ученых». Все крупные современные цифровые проекты в области шекспироведения создаются учеными и обладают мощным потенциалом т. н. «серендипности», т. е. дают возможность совершать неожиданные и непредсказуемые открытия, пересекать границу между областями гуманитарного знания.

¹ Макаров В. С. Поп-шекспироведение: к постановке проблемы // Знание. Понимание. Умение. 2015. № 2. С. 216–230. DOI: [10.17805/zpu.2015.2.23](https://doi.org/10.17805/zpu.2015.2.23)

Приведем краткий обзор результатов каждого заседания семинара в соответствии с указанной выше проблематикой.

На первом заседании докладчик и дискуссиант (В. А. Мусвик и А. В. Марков) показали, как в европейской книжной культуре шекспировской и более ранних эпох визуальное и вербальное дополняют друг друга. *Album amicorum* как жанр, в котором происходит синтез графики, дизайна и дружеского послания, сам по себе ставит проблему субъективного и объективного, личного взгляда и общепризнанного — и в этом он удивительно созвучен теоретическим размышлениям о биографическом в трудах ренессансных мыслителей.

Второй семинар продемонстрировал, насколько различны могут быть подходы к переводу одного и того же текста — Первого квартета «Гамлета», в зависимости от того, берется ли за основу текст в своей «самости» (А. А. Корчевский) или в сравнении с его позднейшими вариантами и другими современными ему текстами (А. Н. Баранов). Наряду с необходимостью объяснить его существование и место в шекспировском каноне, возникает проблема, чем и как можно аргументировать изменения, возникающие в тексте при его переработке и саму «текучесть» драматического текста.

Третье заседание семинара, как и остальные, где использовались исторические методы исследования, подняло проблему литературного текста как исторического источника. Заимствование Шекспиром сюжета, а иногда и отдельных оборотов и реплик из исторических хроник, составленных его старшими современниками, сделало его текст более сложным, несводимым лишь к пропаганде или моралистической критике власти. Сам характер этих параллелизмов может быть неоднозначен, как показал В. А. Ковалев в своем анализе лондонских торжественных процессий. В последующей дискуссии проявились различные подходы к пониманию историзма: как отражению набора определенных идей и норм, свойственных эпохе, или как к верности «фактическому» в историческом процессе, и — в конечном счете — к тому, какие исторические импликации может иметь художественный текст.

Четвертое заседание семинара раскрыло значительный потенциал «цифровых гуманитарных наук» в шекспироведе-

нии. Доклад Т. Чизмана наглядно продемонстрировал, как создание инструмента анализа значительного по объему корпуса шекспировских переводов меняет то, как мы понимаем анализ перевода. Фрагменты текста могут быть подвергнуты массовому типовому машинному анализу, на основании которого могут быть сделаны объективные выводы о преемственности / новаторстве переводчиков, их подходах к тексту и т. д. Отвечая докладчику, Б. Н. Гайдин указал на то, что успешная работа таких инструментов зависит как от языка, на котором написан текст перевода, так и степени разработанности методов для проведения анализа big data в конкретной языковой традиции.

Участникам пятого заседания семинара представилась возможность проанализировать не только доклад В. Р. Поплавского, но и драматическую репрезентацию фрагментов Первого кварто, подготовленную студентами, обучающимися актерскому мастерству. К анализу текста «в книге», проведенном на втором заседании, добавился анализ его «на сцене». В своих дискуссионных репликах Н. В. Захаров и А. Н. Баранов показали, как историко-текстологическая концепция текста, возникающая у читателя, режиссера и актера, влияет на его сценическое воплощение.

Шестое заседание семинара показало (на примере докладов А. Г. Волковой и Н. В. Шипиловой), чем отличаются методы богословских наук и литературоведения. Проблема «веры Шекспира» не должна заслонять и заменять собой анализа религиозной проблематики литературного текста. Этот анализ также не должен сводиться к простому выявлению и «нанизыванию» библейских аллюзий, которые должны быть рассмотрены с учетом индивидуального авторского контекста и общего контекста эпохи (как это показала А. Г. Волкова на примере венков сонетов Дж. Донна).

Наконец, седьмой семинар продемонстрировал различие подходов к истории повседневности, вновь обращающих нас к теме историзма источников. Доклад В. С. Макарова показал, как анализу того, что нам известно о событии, реально произошедшем в Лондоне конца XVI в., одновременно способствуют и препятствуют многочисленные упоминания ка-

зуса «проклятой шайки» в литературе. И. И. Лисович в ответной реплике связала казус с проблемами соблюдения и трансгрессии норм в европейской культуре раннего Нового времени.

В результате обсуждения проблем исследования творчества Шекспира и форм его репрезентации в истории и культуре участники семинара применяли методы анализа, разработанные различными гуманитарными науками (или реагировали на их применение). Изучение того, какую роль художественный текст играет в истории, филологии и других гуманитарных науках позволил им комбинировать подходы различных наук в изучении конкретного материала. Литературоведческий анализ шекспировских хроник, проведенный в ходе дискуссии, помог историкам точнее определить специфику текстов как исторических источников, а анализ текста с точки зрения историка, философа или искусствоведа помог литературоведам обратиться к новым текстам, ранее лежавшим вне сферы их внимания (трактаты, памфлеты, церемониальные тексты) и понять, как они функционировали в рамках двора или театра как элемента публичной культуры.

Семинар, несомненно, состоялся как научное событие. Как и предполагалось, он стал форумом, где литературоведы, лингвисты, историки, культурологи, театроведы, искусствоведы, интерпретируя шекспировские произведения в различных аспектах, совместными усилиями показали как глубокую укорененность шекспировского творчества в широких и разнообразных контекстах культуры рубежа XVI–XVII вв., так и непреходящее значение для последующих эпох, для которых он остается культурной константой. Семинар имел успех как в практическом (дискуссионная платформа), так и в теоретическом (важный инструмент понимания того, как будет развиваться шекспироведение и гуманитарная наука в России в ближайшем будущем) смыслах. Планируется, что работа семинара будет продолжена. Среди потенциально интересных проблем — Шекспир и гендерные, колониальные, социологические исследования, что поможет достичь желаемого результата — рефлексии о «диалогической междисциплинарности» и создания комплекса практик дискурсивного

анализа текста с позиций разных гуманитарных дисциплин в едином научном пространстве.

В данном сборнике представлены материалы всех семи заседаний семинара, прошедших в 2015 г. Составители стремились сохранить интонацию докладчиков и живую атмосферу зарождения гипотез и их спонтанного обсуждения, поэтому публикуемые здесь материалы близки к стенограмме семинаров. Для ряда заседаний также приведены расшифрованные и минимально обработанные фрагменты дискуссии. Мы полагаем, что такой опыт передачи атмосферы семинара будет интересен не только профессиональным шекспироведам и ученым-гуманитариям, но и широкому кругу образованных читателей.

БЛАГОДАРНОСТИ

Международный семинар «Шекспир в междисциплинарных гуманитарных исследованиях» проводился в 2015 г. при поддержке РГНФ (грант № 15-04-14085г). Выражаем признательность Российскому гуманитарному научному фонду за поддержку, благодаря которой стало возможным выездное заседание в Санкт-Петербурге, а также приглашение участников семинара из других городов РФ.

Мы благодарим за помощь в организации семинаров:

- Шекспировскую комиссию при Научном совете «История мировой культуры» РАН;
- Институт фундаментальных и прикладных исследований Московского гуманитарного университета (ИФПИ МосГУ);
- Государственный институт искусствознания МК РФ;
- Русскую секцию Международной академии наук (IAS);
- Санкт-Петербургский институт внешнеэкономических связей, экономики и права;
- филологический факультет Православного Свято-Тихоновского гуманитарного университета;
- Музейный центр Российского государственного гуманитарного университета;
- Учебный художественный музей им. И. В. Цветаева Государственного музея изобразительных искусств им. А. С. Пушкина.

СЕМИНАР I

18 июня 2015 г. в кинозале Государственного института искусствознания (Москва, Козицкий переулок, 5) состоялось первое заседание Международного научного семинара «Шекспир в междисциплинарных гуманитарных исследованиях» (International Seminar “Shakespeare in Interdisciplinary Humanities Research”).

С докладом «Эмблемы, экфразы, формулы пафоса. Образность шекспировской эпохи на стыке теории литературы, искусствоведения и психологии» выступила кандидат филологических наук, приглашенный доцент Европейского гуманитарного университета (Вильнюс, Литва) Виктория Александровна Мусвик. То, что автор назвала «разрастанием» исследования текстов шекспировской эпохи, было показано на двух примерах.

Первый из них — книги эмблем и эмблематическая традиция в том виде, как она представлена в «гибридных жанрах» — сборниках портретов выдающихся людей, дружеских альбомах (*alba amicorum*), книгах костюмов, книгах цитат и афоризмов (*commonplace books*), мифографиях и т. д. В. А. Мусвик показала, как эти книги и альбомы становились фокусом эмоциональных сообществ, средством выражения дружеских чувств и коллективной идентичности.

Второй пример — экфрасис из «Новой Аркадии» Филипа Сидни, описывающий изображение печали и меланхолии. На его примере было показано, как литературный текст оказывается более понятен с помощью методологии истории эмоций и школы Аби Варбурга. «Формулы пафоса», которыми можно описать, в частности, фигуру скорбящей Венеры, скрывшей лицо под покровом, могут быть прослежены начиная от античного искусства и вплоть до книжных обложек начала XXI в.

В качестве дискуссионта на семинаре выступил доктор филологических наук, ведущий научный сотрудник Института мировой культуры МГУ им. М. В. Ломоносова, доцент факультета истории искусства РГГУ Александр Викторович Марков. Хорошо дополнило доклад В. А. Мусвик стремление дискуссионта показать «точки смыкания дисциплин». Примером того, как художественный образ, биографический текст и моральный

смысл были тесно сплетены на протяжении веков, дискуссиант избрал наследие мыслителей-гуманистов Паоло Джовио и Юста Липсия. Говоря о Джовио, А. В. Марков остановился на грамматической революции как проекта переустройства наук на базе грамматики. Наследие Липсия помогает понять то, какое место занимает язык (в частности, идеальная латынь) в создании правильной системы наук и, соответственно, в понимании «нравов, сопровождающих профессию». От интеллектуала, занятого профессиональным трудом, остается реликвия или эмблема. Грамматист же, став философом, указывает путь от созерцания объектов к созерцанию самого характера природы.

Семинар завершился общей дискуссией. В заседании приняли участие: доктор искусствоведения, профессор РУТИ — ГИТИС заведующий сектором современного искусства Запада ГИИ, председатель Шекспировской комиссии РАН Алексей Вадимович Бартошевич; доктор философии (PhD), кандидат филологических наук директор Центра теории и истории культуры Института фундаментальных и прикладных исследований МосГУ, ученый секретарь Шекспировской комиссии РАН Николай Владимирович Захаров; кандидат филологических наук, заместитель директора Центра теории и истории культуры ИФПИ МосГУ, член-корреспондент Международной академии наук (IAS) Владимир Сергеевич Макаров; доктор филологических наук профессор кафедры всемирной литературы Московского педагогического государственного университета, президент Российской ассоциации изучения проблем англистики Елена Николаевна Черноземова; заслуженный работник культуры РФ, заместитель заведующего отделом ГМИИ им. А. С. Пушкина, переводчик Александр Николаевич Баранов; доктор искусствоведения ведущий научный сотрудник сектора современного искусства ГИИ Валентина Александровна Ряполова; кандидат филологических наук доцент кафедры истории театра и кино историко-филологического факультета Института филологии и истории РГГУ Галина Алексеевна Сокур; кандидат философских наук заместитель директора Центра теории и истории культуры ИФПИ МосГУ Борис Николаевич Гайдин, студенты московских вузов и др.

Эмблемы, экфразы, формулы пафоса. Образность шекспировской эпохи на стыке теории литературы, искусствоведения и психологии

В. А. Мусвик

Я хочу рассказать про то, как я — филолог по образованию, литературовед, начинавшая свою работу с занятий текстами шекспировской эпохи (романом, теоретическим трактатом и отчасти поэзией) — пришла к анализу объектов на стыке слова и изображения и работе на стыке дисциплин в качестве методологии. Причем речь не только о связях между литературоведением и искусствоведением, но и, скажем, с психологией или с теорией фотографии и визуальными исследованиями иных новых объектов XX в. А также о возможном выходе за рамки университета в смежные области критики, кураторства.

Я хочу это показать на двух конкретных примерах из моей исследовательской практики.

Отправной точкой для меня была уже почти 20 лет назад «Аркадия» Филипа Сидни. Одна из глав моей диссертации по «Новой Аркадии» была посвящена ренессансным образам на стыке слова и изображения: эмблемам, импрезам, «говорящим картинам» (т. н. экфразам или экфрасисам). И я хочу показать, как от достаточно прямолинейного литературоведения я пришла к чему-то совсем иному — на примере двух конкретных кейсов: я продемонстрирую ход работы и конкретные объекты приложения междисциплинарности и разных методологий.

Я не вполне шекспировед, а скорее, сидневед. Но шекспировские тексты и работы о Шекспире, естественно, также были очень важны для меня в процессе работы над анализом своих объектов. Вообще, объем текстов по некоторым важным темам, например, про миф о Венере и Адонисе, о котором я буду говорить ниже, естественно, намного больше в исследовательской литературе о Шекспире, чем о Сидни.

В самом начале моих занятий Сидни, читая две версии его романа «Аркадия», а также «Защиту поэзии» и другие произведения для диссертации на кафедре зарубежной литературы на филологическом факультете МГУ, я не могла не обратить

внимания на сложность переплетения литературного текста и визуальной составляющей — скажем, на большое количество импрез, отсылок к эмблематической традиции, а также на присутствие там разного рода риторических приемов вроде экфрасиса или прозопопеи. Из двух моих примеров один будет про эмблематику, а второй — про риторику (экфрасис).

Эмблематическая традиция играет большую роль в обеих «Аркадиях» Сидни. Возьмем, например, только импрезы. В тексте «Старой Аркадии» 3 импрезы, в тексте «Новой» их уже 20.

Мы помним, что импреза была особым видом эмблемы (понятой в широком смысле), пользовавшимся необычайной популярностью в XVI и на рубеже XV–XVII вв. мода на составление импрез возникла в XV (а, возможно, и в XIV в.). В Бургундии, затем распространилась в Италии и — чуть позже — попала во Францию и Англию. Появление импрезы было связано с возрождением традиции костюмированного рыцарского турнира — первоначально импреза была чем-то вроде «отличительного значка», прикреплявшегося к щитам, шляпам, оружию рыцаря-придворного. Однако ко второй половине XVI в. сложилась поэтика импрезы как особого «литературного» жанра, появились посвященные этому жанру трактаты и сборники импрез. Самыми известными были две книги итальянских авторов, трактаты Паоло Джовио «Диалог об импрезах» (1555), переведенный на английский в 1585 г. Сэмюэлем Дэниэлом (другом Сидни), и книга Джироламо Рушелли «Знаменитые импрезы» (1566). Сам жанр принадлежал в целом к традиции эмблематики в широком смысле, сложившейся во второй половине XVI в. В эту традицию входили прежде всего сборники эмблем (в узком смысле), первым среди которых была «Эмблематика» Андреаса Альциата (Андреа Альчати), опубликованная в 1531 г. и выдержавшая в XVI–XVII вв. более 150 переизданий. В дальнейшем появилось огромное количество сборников эмблем и пособий по их составлению. В целом, о популярности традиции эмблематики говорит хотя бы тот факт, что Марио Праз насчитывает свыше шестисот книг эмблем, импрез и т. п., известных в Европе в XVI–XVIII вв.¹ В Ан-

¹ Praz M. *Studies in Seventeenth Century Imagery // Studies of the Warburg*

глии с 1569 г.¹ по 1700 г. было издано как минимум 50 книг эмблем и импрез в 130 изданиях². Кроме того, в Англии циркулировали книги эмблем, изданные в Европе.

Есть некоторые отличия между эмблемой и импрезой. «Правильная» (полная, строгая) эмблема должна была объединять три необходимых элемента: изображение (рисунок, *pictura*), девиз (надпись, лемму, *inscriptio*) и стихотворную подпись (эпиграмматическую надпись, *subscriptio*), фактически представлявшую собой глоссу, поясняющую основную мысль двух других элементов эмблемы и соединяющих их в единое целое. Хотя глосса есть не всегда, а также — замечу на полях — авторы трактатов об эмблемах иногда путали, что является иллюстрацией, а что — текстом. Эмблема обычно представляла собой иллюстрацию к какой-либо известной, универсальной идее, часто с морализаторским оттенком. Интересно, что изначально у Альциата не было иллюстраций, т. е. был чистый текст — но они появились благодаря издателю Хайнрику Штайнеру в 1531 г., и это было неавторизованное издание манускрипта, который циркулировал в кругу гуманистов, но уже в 1534 г. появилось авторизованное. Для многих книг эмблем мы не знаем, в какой степени автор рисунков и автор эпиграмм контактировали друг с другом.

В отличие от эмблемы, импреза состояла только из двух элементов (рисунка и девиза) и ориентировалась больше на

Institute. L. : Warburg Institute, 1939 [1934]. См. также: *Emblemata. Handbuch zur Sinnbildkunst des XVI und XVII Jahrhunderts*. Stuttgart, 1967; Морозов А. А., Софронова Л. А. Эмблематика и ее место в искусстве барокко // *Славянское барокко: Историко-культурные проблемы эпохи*. М. : Наука, 1979. С. 16.

¹ Если считать первой английской книгой эмблем книгу Ван дер Нута: *Van der Noot J. A Theatre for Wordlings*. L. : Henry Bunneman, 1569.

² Список английских книг эмблем до 1881 г. приведен в кн.: *Bath M. Speaking Pictures. English Emblem Books and Renaissance Culture*. L. ; N. Y. : Longman, 1994. P. 282–285. В этот список не включены рукописные издания. Классической работой по английской эмблематике является книга: *Freeman R. English Emblem Books*. L. : Chatto and Windus, 1948. См. также: *The English Emblem and the Continental Tradition* / ed. by P. Daly. N. Y. : AMS Press, 1988.

частное и единичное. Она — что-то среднее между гербом и эмблемой. Можно считать импрезу и эмблему (в узком смысле) этапами (стадиальными) развития одного и того же жанра, или разными жанрами, хотя и восходящими к одной традиции, это для данного доклада несущественно. Главное, что их объединяет — это *традиция эмблематики*.

Есть множество работ по эмблемам и импрезам у Шекспира, начиная со знаменитого труда Стэнли Грина 1870 г. *Shakespeare and the Emblem Writers: An Exposition of Their Similarities of Thought and Expression* и заканчивая конкретными исследованиями импрез в «Перикле» (6 рыцарей на турнире), которые некоторые исследователи считают рекламной вставкой в текст пьесы — Шекспир (или его соавтор?) рассказывает о своих умениях составлять импрезы. Сидни считался искусным составителем импрез, тем более что импрезу Перикла в литературе по пьесе идентифицировали как принадлежащую авторству Сидни. Приведу цитату. Это 2 сцена II акта, где Таиса оценивает по велению отца рыцарей и их импрезы — приведу маленький кусочек про первого рыцаря:

*Входит Рыцарь. Он проходит по сцене, а его оруженосец
подносит принцессе его щит.*

Симонид

Кто первый выступает перед нами?

Таиса

Спартанский рыцарь, славный мой отец,
И на щите его изображен
Простерший руки к солнцу эфиоп;
Девиз его: *Lux tua vita mihi*¹.

(пер. И. Б. Мандельштама)

Все это вполне вписывается в большое количество исследований про словесно-визуальные связи в шекспировскую эпоху — и в эпоху позднего Ренессанса в целом, пытающиеся объяснить устройство образности в культуре этого времени.

¹ Цит. по: Шекспир В. Перикл, царь Тирский / пер. И. Б. Мандельштама // Шекспир В. Полн. собр. соч. : в 8 т. / под ред. А. А. Смирнова. М. ; Л. : Academia, 1949. Т. 7. С. 536.

На излете Возрождения, в эпоху маньеризма люди вообще очень интересовались идеями о зрительной наглядности слова и словесности зрительного образа: на эту тему создавались отдельные жанры (те же эмблемы), писались трактаты со сложными теоретическими построениями (“*ut pictura poesis*”, «говорящие картины»). И, в общем, на этом можно было остановиться. Указать такую тенденцию, может быть, источниками немножко позаниматься конкретных вещей в тексте — литературных, картин, эмблем, импрез (что я и делала). Но за пределы текста, страницы книги можно было и не выходить.

И тут моя исследовательский путь сделал крутой вираж. Я решила пойти в музей книги РГБ и посмотреть все имеющиеся там издания как минимум Альциата. Т. е. подержать в руках материальные объекты — и это был выход за рамки той традиции литературоведения, в которой я была воспитана. Потому что мы занимались в основном теорией литературы и самими текстами, не материальными объектами. Это привело меня к одной находке, которая и будет одним из кейсов этого сообщения — к одному из изданий «Эмблематики» Андреа Альчати (или Андреаса Альциата), вышедшему в 1567 г. во Франкфурте-на-Майне в издательстве Фейерабендта.



Рис. 1. Пример эмблемы. Эмблема XX. *Ex literarum studiis immortalitatem acquiri* (издание Alciato, Andrea. *Emblemata, Frankofurti ad Moenum*, <...> apud Georgium Coruinum, sumptibus Sigismundi Feyera-bendt & Simonis Huteri, 1567).

Neptuni tubicen, cuius pars ultima cetum,
equoreum facies indicat esse Deum.
Serpentis medio Triton compraenditur orbe,
Qui caudam inserto mordicus ore tenet.
Fama viros animo insignes praeclaraque gesta
Prosequitur, toto mandat & orbe legi.

Дальше еще интереснее. Вот что я обнаружила внутри. Это были цитаты из античных (в основном) авторов, гербы, гербы с цитатами и так далее. Какого-то принципа их расположения в книге на первый взгляд установить не удавалось, было чувство, что они просто натыканы по книге, некоторые почему-то были в самом конце — вроде того, как я сама делаю заметки на последней пустой странице о прочитанном. Но конечно, это выглядело очень красиво, не черно-бело, красочно — и хотелось узнать, что это? И я стала этим заниматься дальше.

Выяснилось, что таких объектов, в принципе, очень много. Они раскиданы по библиотекам мира. И заказывая в каждой из них, скажем, все издания Альциата, вы вполне имеете шанс на один из таких гибридов наткнуться. Это дружеские альбомы, родоначальники наших современных книг автографов (лат. “album amicorum”, нем. “Stammbuch”, еще иногда “Liber amicorum”). Первые такие альбомы появились на свет в Германии около 1540 г., а оформились в единый жанр ближе к 1550–1560 гг. Это были книжечки небольшого формата, владельцы которых, ученики немецких школ и университетов, собирали в них автографы однокашников и профессоров своей alma mater и тех университетов, куда они попадали во время обучения, а также всех встреченных по пути знаменитостей: студенты того времени были людьми странствующими. Хотя первые альбомы велись в основном в немецкоязычных областях, сохранились и итальянские, французские, шотландские *alba amicorum*. Существует очень обширный каталог Вольфганга Клозе *Corpus Alborum Amicorum*, в который включено большинство из альбомов, хранящихся в крупных библиотеках.

Можно было бы здесь остановиться и списать это все на курьез — перед нами маргинальный жанр. Однако дело в том, что таких «маргинальных», прикладных жанров во второй половине XVI — первой трети XVII вв. было очень много. Многие из них возникли где-то к середине XVI в., таким жанровым взрывом, очевидно, отражающим изменения в социальном, культурном и эмоциональном устройстве общественной жизни гуманитарной элиты. Эти жанры все время переплетались между собой, были очень текучими — и более того, они вплетались в самые известные литературные тексты и живописные полотна эпохи. Кроме того, альбомы — это своеобразные побочные плоды гуманистической реформы образования, идей Эразма Роттердамского.

Посмотрим на примере дружеского альбома, как это происходило. В самом начале друзья и преподаватели нередко просто подписывали личный экземпляр Библии. Однако затем все стало намного интереснее. Самые интересные из *alba amicorum* — те, что сделаны внутри печатных книг. Речь не идет о специальных заготовках-«болванках», вроде наших еженедельников или альбомов для рисования, которыми рынок также быстро откликнулся на новое увлечение молодежи. Дело в том, что многие альбомы стали делаться внутри других изданий — например, в книгах эмблем или в религиозных трактатах: друзья владельца вписывали свои имена на свободные места чуть ли не между строк. Но дело здесь не в шалостях странствующих школяров.

Какие книги «портились» чаще всего? Очень разные. Первый известный экземпляр такого рода был сделан в 1548 г. в «Основных истинах теологии» (*Loci Communes Theologici*) известного немецкого теолога, реформатора и «учителя Германии» Филипа Меланхтона. Среди других изданий — книги эмблем десятка авторов, а также сборники портретов «великих мужей» (“*viri illustres*”) и так называемые книги «общих мест» (“*loci communes*”) — цитатники из античных авторов и Библии. О последних авторах я скажу чуть позже. А самой популярной книгой для дружеских альбомов была «Эмблематика» итальянского эрудита и юриста Андреа Альциата (Альчати): минимум 75 различных ее изданий, вышедшие в разных странах Европы между 1531 и 1570 гг., были превращены в *alba amicorum*.

Да и собственно, сама «Эмблематика» Альциата изначально существовала в виде рукописи стихотворений (не только авторских, но и переводов с греческого), обращенных к конкретному человеку, немецкому гуманисту Конраду Пейтингеру, и распространявшейся среди общих друзей. Визуальный элемент был заложен в тексте, но текст шел не от изображений, а от моральных идей. Первая публикация 1531 г. была неавторизованной, а картинки заказал, скорее всего, сам Пейтингер или издатель Кристиан Вешел (Christian Wechel). Однако Альциат тут же принял идею, и издание 1534 г. было уже авторизованным. Само слово «эмблема» в греческом означает вставку или мозаику, орнамент, выпуклое украшение, т. е. таит в себе идею материальности. И во вступлении она есть — Альциат пишет, что как мальчики и юноши играют в игры, например, кости, а более старшие ленивые люди — в карты, так и мы «выковываем» эти эмблемы. Также он сравнивает их с тем, как другие украшают одежду и шляпы, и пишет о медалях и предметах, сделанных утонченными мастерами древних.

Записи и рисунки делались или на полях, или на специальных листах, специально вложенных и переплетенных с книгой. Очень часто — на форзацах. Экземпляры одного и того же издания могли выглядеть очень по-разному, т. к. они посылались владельцам в виде листов и переплетались нередко уже на месте.

Все эти жанры входят в число множества самых диковинных книжных видов, которые расцвели на излете эпохи рукописной книги и после изобретения книгопечатания. Некоторые из них возникли раньше XVI в., часть — во время жанрового взрыва 1530–1560-х гг., о котором я упоминала. Это были книги эмблем и костюмов, альбомы — портретные галереи и атласы, иероглифики и мифологии (собрания сюжетов мифов для художников) и т. д. Многие из них были источниками сюжетов, текстовых или визуальных, а часто и переплетенных между собой. Чуть позже я покажу еще один пример перемещения, постоянного перетекания образа из текста в изображение и обратно, из мифологии в картину, из картины в текст. И именно эти жанры стали чаще всего превращать в дружеские альбомы, становясь частью странной вселенной.

Среди первых альбомов есть очень простые, а есть — красивые, с изумительными картинками и автографами знаменитых современников. Эти маленькие сокровища раскиданы по библиотекам и запасникам мировых музеев. Многие из них я видела своими глазами.

Приведу несколько примеров альбомов, а также расскажу немного о других жанрах, в которых они делались.

В Фолджеровской шекспировской библиотеке хранится дружеский альбом, выполненный в «Метаморфозах» Овидия. Здесь интересно, что не только гербы пририсованы, но и сами иллюстрации раскрашены вручную.

В библиотеке Института Варбурга хранится альбом, сделанный в собрании портретов знаменитостей эпохи. Я его держала в руках и даже провела небольшое собственное исследование, правда, я его пока не опубликовала (исследование про альбом фон Брандта у меня опубликовано на английском¹).

Остановимся на минутку на этих «портретных коллекциях» и поговорим подробнее. Коллекции портретов «известных мужей» (*virii illustrii* и *uomini famosi*) были очень популярны в Ренессансе. Есть очень интересная диссертация Линды Сюзан Клингер 1991 г., защищенная в Принстоне — к сожалению, неопубликованная, но в Институте Варбурга, где я ее читала, есть хорошая традиция собирать такие диссертации и ставить рядом с книгами. Она посвящена коллекционированию портретов и в частности коллекции Паоло Джовио. Она приводит мнение Вазари, что эти коллекции произошли из семейных галерей знати. Но к середине XVI в. (отметим для себя время) стало очень модным коллекционировать портреты просто именитых ученых и гуманистов, а также иногда особ королевской крови. И это было знаком полностью меняющейся социальной структуры общества. Но в целом идея, демократическая и новая, была в том, чтобы окружить себя группой людей, родных не по крови, а по духу, по интеллекту.

Но на самом деле традиция это гораздо более ранняя — она идет от *De Viris Illustribus* Петрарки, биографий знаменитых мужей, а он, разумеется, взял ее из античности. Эти порт-

¹ Musvik V. Word and Image: Andrea Alciato's *Emblemata* as Georg Dietrich Von Brandt's *Album amicorum* // *Emblematica*. 2002. Vol. 12. P. 141–164.

реты великих были *exempla*, моральным примером — и идеи о том, чтобы моделировать свою жизнь по модели чужой, более великой, была очень популярны. Причем сходство не так ценилось, как героичность и само наличие архетипа. Вот, например, девять бесстрашных героев — знаменитые *le neuf preux* (*nine worthies*), которых воспел еще Й. Хейзинга в «Осени средневековья» (1919): «Столь же нераздельны рыцарские и ренессансные элементы в культе девяти бесстрашных, “*les neuf preux*”. Эта группа из девяти героев: трех язычников, трех иудеев и трех христиан — возникает в сфере рыцарских идеалов; впервые она встречается в *Voeux du raon* [Обете павлина] Жака де Лонгийона примерно около 1312 г. Выбор героев выдает тесную связь с рыцарским романом: Гектор, Цезарь, Александр — Иисус Навин, Давид, Иуда Маккавей — Артур, Карл Великий, Готфрид Бульонский»¹. Вероятно, вам известно изображение «великолепной девятки» в Кельнском соборе или замке Манта в Италии.

Клингер пишет о коллекции портретов начала XV в. как о «преколлекциях». Можно вспомнить о коллекции Джовио в его *studiolo*, т. е. кабинете для занятий (тоже ренессансная концепция), позже ставшей «виллой-музеем». В коллекцию Джовио входили его друзья, те, с кем он переписывался, а также люди из круга его интересов — юристы, ученые, историки-антиквары — всего 484 портрета. Важно — они рисовались с натуры, не были просто идеализацией (отношения истории и живописи!), т. к. для Джовио было важно сделать исторически верную хронику для потомков. Если не было возможности — писали портреты с монет, бюстов или более ранних портретов. Джовио вел обширную переписку с людьми в Европе и на Востоке, иногда даже давая взятки, чтобы сделать портреты, и платил за них, по большей части, сам. Уникальность в том, что он хотел открыть ее сразу же людям. Т. е. это не те коллекции внутри семьи, для частного пользования, которые исследовал, например, Питер Берк в своих заметках о ренессансных портретных коллекциях, даже если портреты известных людей и героев — для патрона — это совсем другая идея: открыть всем,

¹ Хейзинга Й. Осень средневековья : в 3-х т. М. : Прогресс, 1995. Т. 1. С. 76.

сделать доступной согражданам. Коллекция не сохранилась, но были сделаны копии для Козимо Медичи (в Уффици).

Но по-настоящему массовым стало увлечение портретом, когда появились гравюры, т. е. массовая воспроизводимость и возможность распространения таких коллекций. Например, Гийом Ровиль (Guillaume Roville) выпустил в 1553 г. знаменитый *Promptuaire des Medailles* — 800 гравюр знаменитостей. Понятно, что здесь видна связь с увлеченностью эпохи античными медалями.

Варбургский альбом был сделан в 1616 г. в Понт-а-Муссоне (город в Лотарингии, он же Лорен). В нем 48 портретов и 15 записей, гербы, греческие и латинские стихи. Владельцем его был Шарль де Лорен. Это коллекция не без тайны — мы не знаем, кто сделал отбор портретов. Среди изображений — много французских королей, католических иерархов, а также император Рудольф II. Женщины тоже есть и довольно много, но ближе к концу книги. Налицо некоторый месседж политического плана.

Иногда люди подписывали альбомы на фоне собственного портрета — вот запись Карла Клузиуса или Шарля де Леклюза, знаменитейшего ботаника и гуманиста в одном из альбомов, сделана запись в Лейдене в 1606 г. Сейчас альбом в национальной библиотеке Нидерландов. Иногда альбомы подписывали знаменитости. Вот здесь Теодор Беза сделал надпись на собственном портрете. Альбом Иоганна ван Амстеля ван Мейндена (Johannes van Amstel van Mijnden, 1600–1602) подписали знаменитости эпохи — Вулканий, Мерула, Ворстий и Липсий.

Довольно часто в альбомах встречались не только гербы, гравюры и надписи, но и рисунки, иногда довольно красивые. Их обычно рисовали не сами, а заказывали мастерам-художникам, хотя иногда и гении рисовали в альбомах.

Один тип рисунков очень важен — это иллюстрации костюмов. Их заказывали прямо сетами и вставляли в альбом. Например, знаменитый «альбом немецкого солдата» — масса иллюстраций с костюмами (много женских) итальянок — вдова, невеста, жена дожа и прочее, социальные и иные роли.

Отмечу, что, во-первых, это соотносится и с книгами костюмов эпохи, которые тоже не были просто книгами костюмов. Как убедительно показала Тина Меганк, чей доклад я слышала в Институте Варбурга в 1999 г., книга костюмов Лукаса Д'Хеера, например, стала попыткой создать «визуальный компендиум», энциклопедию человеческой культуры.

Во-вторых, по альбомам исследуют просто конкретику, скажем, елизаветинского театрального костюма или комедии дель арте (см. работы Маргарет Катрицки).

В-третьих, «костюмные» исследования эпохи вполне укладывались в русло так называемой «антикварной» традиции изучения прошлого и человеческой культуры, интерес к изучению древностей и редкостей (*antiquarianism*) — явление, в котором многие западные исследователи склонны видеть предтечу современных методов исторического исследования. В Англии указанными исследованиями занимался самый известный историк эпохи Уильям Кэмден, сочетавший «традиционные» исторические методы с новыми методами «антикваров», а также Д. Леланд, У. Харрисон, М. Паркер, Д. Стоу, Д. Твайн и др. — большинство из них входило в английское общество любителей древности (существовало до 1607 г.). Показательно, что с университетских лет У. Кэмден был одним из друзей Сидни (они вместе учились в оксфордском колледже Крайст-Черч) — там же учился другой знаменитый географ и историк, Р. Хэйклюд (Хаклит); а руководил историческими занятиями Сидни и Кэмдена известный историк Т. Купер¹.

В целом, дружеские альбомы послужили мне не только источником в исследовании костюма у Сидни. Благодаря им я узнала об очень сложном их включении в идею социализации, поддержания связей в дружеском кругу. Также интересно, насколько непростым способом они и здесь вписаны в определение грани реального и нереального. Сам студент, естественно, не всегда мог видеть многие из сцен, изображенные в его альбоме, хотя и предполагалось, что это записи о его реальных странствиях и местностях, которые он посетил.

Что касается Шекспира, то недавно, в 2012 г. вышло,

¹ Levy F. J. Sir Philip Sidney and the Idea of History // *Bibliothèque D'Humanisme et Renaissance*. 1964. Vol. 26. P. 616.

например, очень интересное исследование Джейн Шлютер *The Album Amicorum and the London of Shakespeare's Time*, есть отличные исследования Маргарет Катрички по театральному костюму в дружеском альбоме. Это если взять только контекст альбома как источника, а есть и гораздо более глубокие, глубинные исследования — например, как была устроена социальная, дружеская среда на примере таких альбомов, какие тексты там цитировались (включая Шекспира) и прочее.

Теперь заглянем внутрь альбома, то можно увидеть еще точнее, как все эти жанры пересекались. Посмотрим один конкретный пример из альбома уже упомянутого Георга Дитриха фон Брандта. Он сделан в «Эмблематике» Альциата, вышедшей в 1567 г. и принадлежал некоему Георгу Дитриху фон Брандту, когда тот учился в Страсбурге в 1568 г. (Кстати, издатель, Зигмунд Фейерабендт критиковал привычку делать дружеские альбомы в книгах, и именно поэтому стал затем выпускать для них готовые шаблоны, которые в измененном, правда, виде дожили и до наших дней.) Среди 48 записей друзей на четырех языках (в основном на латыни и немецком) есть удивительные вещи.



Рис. 2.

Вот одна из записей в альбоме фон Брандта. Эмблема «Литературными занятиями обретается бессмертие (лат. “Ex

literarum studiis immoralitatem aquiri”) и записи к ней из Цицерона (рис. 2.).

На левой странице, напротив эмблематического рисунка расположен герб автора записи, вступающий с ним в визуальный диалог. Под гербом посвящение — имя и фамилия друга владельца альбома и пожелание «избежать забвения». Но самая интересная литературная аллюзия делается в записи над гербом. Это цитата из речи Цицерона «В Защиту Публия Корнелия Суллы»: «Письменность для того и изобретена, чтобы она служила нашим потомкам и могла быть средством против забвения» (пер. В. О. Горенштейна: “*Litterae posteritatis causa repertae sint, quae oblivioni subsidio esse possent*”).

Цицерон вообще — самый популярный автор в альбоме фон Брандта (и не только), его цитируют 6 раз. Но в целом, его друзья, если судить по цитатам, не очень-то ученые, обычные. Что касается собственно речи Цицерона, не буду вдаваться в подробности судебного дела. Сулла был единственным человеком, которого Цицерон согласился защищать в 62 г. за участие в заговоре Катилины. Суд оправдал Суллу. Приведенная цитата — это ответ Цицерона на обвинения Торкватом его самого в подделке публичных бумаг. Он говорит, что поручил нескольким сенаторам записывать слова доносчиков — поэтому они их помнят. Потом не стал эти записки их прятать, а разослал повсеместно. У вас есть эта цитата на раздаточном материале. Оратор оправдывается, что, т. к. многие лично видели события, даже если бы он внес искажения в заметки, вряд ли они могли бы тягаться с живой памятью всего сената и всего римского народа.

Даже мы в наше время поймем здесь, с каким количеством смыслов играет ученый автор, друг обладателя альбома Фон Брандта, как явно он упивается тонкостями значений, делая рукописную запись, с иллюстрацией в виде своего герба, о разнице между живой, устной памятью и текстом, с цитатой из памятника ораторского искусства, т. е. произнесенного в суде слова — и все это происходит в «Эмблематике», т. е. в печатной книге с картинками! Но действительно ли он играет, держа в голове весь контекст?

Возможно, что и нет. Использование текста Цицерона в подобного рода альбомах имеет отношение, скорее, к тому как была устроена школьная система, система *grammar schools*. Интересно, что это риторический текст. Скорее всего, он был взят из так называемых *commonplace books*, собраний *loci communes* (цитат, «общих мест»), которые существовали в рукописном и в печатном вариантах. В школе ученики делали особую тетрадку, существовавшую параллельно дружескому альбому: каждый ученик сортировал в ней по тематическим рубрикам выписки из, к примеру, Цицерона, Вергилия и Августина. Готовые кусочки чужой мудрости можно было затем тасовать, как угодно, например, в собственных ораторских выступлениях. Как пишет исследовательница этого жанра Энн Мосс, в XVI в. “every Latin-literate individual started to compose a commonplace-book as soon as he could read and write reasonably accurately,” because “commonplace-books were the principal support of humanist pedagogy”¹. В таких книгах цитаты были систематизированы по предметам, под соответствующими рубриками — собственно, тот же принцип лежит и в основе книг эмблем, и в основе «мифологий» — собрания сюжетов и картинок к ним, предназначенных для художников. И во всех этих случаях мы имеем дело с ренессансной идеей «общего места», восходящей к античным *loci communes*. Цель состояла в упражнении памяти и моральном обучении.

Это было нечто наподобие «кирпичиков», которые одновременно выводили в область «общих смыслов», чаще всего имевших библейскую или антично-мифологическую основу, но человек мог и даже должен был организовывать и интерпретировать их самостоятельно, придавая им индивидуальные интерпретации. И собственно, та же идея лежит в основании дружеского альбома. Как указывал Филипп Меланхтон, у *alba amicorum* было несколько целей: напомнить владельцу о друзьях, вызвать в голове мудрые мысли и дать возможность студентам следовать примерам великих людей, а также тех людей (скажем, преподавателей), которые оставляли в альбомах автографы. Кстати, Меланхтон был вторым по цитируемости из авто-

¹ Moss A. Printed Commonplace-Books and the Structure of Renaissance Thought. Oxford : Clarendon Press, 1996. P. VIII.

ров, по статистике Вольфганга Клозе. На первом месте — Овидий, на третьем, четвертом и пятом — Цицерон, Августин и Сенека. Меланхтон был популяризатором идей Лютера и создателем одной из популярных книг с «систематизацией» идей протестантизма (одно из изданий он посвятил Генриху VIII), одновременно развивал очень интересные идеи об освобождении от тирании.

Что касается дружеских альбомов, то инструкции Меланхтона сводят вместе идеи морального воспитания, памяти и примера — и очень часто они также соединялись с идеями о визуализации и воображения. Этот пучок идей объединял вместе разные жанры XVI в. Смыслы черпаются в единой, но фрагментированной сокровищнице смыслов, эдаком старинном интернете. Обращение к ней для каждого человека — попытка ощутить себя частью великой цепи бытия, прикоснуться к чужому опыту не только логически, но и эмоционально, соединить хорошо известные тексты и игру собственного ума.

Я не случайно упомянула слово «эмоционально». Самое, пожалуй, удивительное, что удастся дружескому альбому — это зафиксировать на бумаге такую неочевидную и переменчивую сферу, как эмоциональные связи и чувство близости между людьми. Конкретная книга с ее текстами и иллюстрациями — это своего рода перформанс: на бумаге — лишь запись процесса, который разыгрывался в реальном мире.

Возвращаясь к теме междисциплинарности в исследовании такого рода объектов, я хочу сделать ряд замечаний, прежде чем перейти к своему второму примеру, который во многом раскроет первый.

Мое первое замечание о междисциплинарности связано с необходимостью при изучении таких объектов, составляющих вселенные, соединять вместе расколовшиеся, разнесенные по дисциплинам подходы. Разные дисциплины стремятся разъять эмблему на части (тут я вспоминаю доклад Антона Нестерова в Интраде на эмблематической конференции). Проблема в том, что следуя методологии одной дисциплины или направления, очень просто допустить неточность. Иногда эти подходы могут казаться диаметрально противоположными или даже конфликтующими: скажем, один занимается кро-

потливой, детальной историей, а другой — обобщающей и критической теорией, один сводит все к текстам, а другой — говорит об автономности визуального. Тот, кто занимается символами, в очень редких случаях будет заниматься материальным объектом — как публиковались книги символов, какая в них печать и нумерация страниц. Но очень важно пытаться дисциплинарные подходы соединить, т. к. часто сами расколы происходили в конкретных условиях развития дисциплин, когда одно развивалось сначала, а второе — ему в пик. В случае таких объектов, как дружеские альбомы и другие массовые жанры, важно попытаться свести методологии вместе. Тут, конечно, возникает вопрос — под силу ли это одному исследователю или лучше работать группой, но это отдельная тема.

Приведу примеры из исследований истории эмоций и эмоциональных сообществ.

Я довольно много общалась со знаменитым исследователем эмблематик Майклом Батом в начале 2000-х гг., он, конечно же, знал о дружеских альбомах и хорошо знал разные коллекции «Эмблематик», в частности, в университете Глазго — но все равно это виделось довольно маргинальным делом. И сам Майкл говорил о том, что чувствует, что *emblem studies*, несмотря на их популярность, общество, конференции, где-то упираются в стену, в разрыв, в препятствие в изучении. Мне видится, что это препятствие может быть в том числе и в методологии. Например, чтобы говорить об эмоциональном воздействии картин и рисунков, надо освоить инструменты искусствознания — от формального анализа до исследований гештальтистов вроде Арнхейма и современных работ на стыке с психоанализом, скажем, Диди-Юбермана. Точно так же о разнице между цветными и черно-белыми изображениями очень хорошо писали в теории фотографии.

Я показала, что этих объектов очень много, они очень пластичны, с плывущими жанровыми границами и довольно зыбкой границей между словом и изображением, это не шедевры великих — и тем не менее все великие были включены в этот мир и они оказывали влияние массовое, хотя и на определенные социальные группы — и были включены в эмоциональный обмен. Массово воспроизводимые объекты или хао-

тичность информации хорошо исследованы в теориях XX в., от Беньямина до теорий после социального поворота. Есть методики социальных наук, социологии, например, контент-анализ, а также различные музейные практики организации выставок, работы с выставочным пространством, которые тут могут много дать. Но понятно, что искусствоведение в своей полноте или критическая теория, теория фотографии редко привлекаются при исследовании книги XVI в. или эмблематики или истории эмоций.

Точно так же, уже есть исследования историков — например, уже упомянутые исследования «шекспировского Лондона» в дружеских альбомах Джун Шлютер или театральных костюмов эпохи в *alba amicorum* Маргарет Катрицки. Они используют альбомы в основном как исторические источники. Искусствоведы чаще занимаются визуальной стороной подобных объектов. Но на примере этих жанров и того особого поля, в котором они функционировали, передавались из рук в руки, можно увидеть, насколько важным оказывается подход, соединяющий, скажем, историю искусства и литературоведение, историю книги как материального объекта и историю образности, изучение сюжетов в соположении с устройством пространства, старинные занятия иконографией и новыми полями истории эмоций, теории аффекта, а также вопросами о возможности применения методов «гуманитарной социологии», которой часто занимается критическая теория и исследователи современности к столь текучим и хаотичным и очень массовым, т. е. воспроизводимым, не шедевральным предметам повседневной культуры. А возможно, и исследования сетей — как социальных, так и нейронных и нейропластичности мозга.

Мое второе замечание связано с выбором методологий. Например, я начала мое сообщение отчасти по-детективному — «не могла не обратить внимания на» или «мое исследование сделало крутой вираж», и сразу появился элемент внезапности в рассказе. И действительно — находки были внезапными. Однако само внимание к стыку слова и изображения, к стыкам дисциплин, к изучению материальных объектов в моем случае объясняется ли оно просто личной предрасполо-

женностью (скажем, синтезирующими особенностями моей психики), качествами самого объекта изучаемой исторической эпохи или влиянием вуза и той школы, в которых прошло мое обучение? Я выбрала для учебы филологический факультет МГУ, где занимались очень много кропотливым анализом литературных текстов. Затем я выбрала кафедру истории зарубежной литературы — занималась там двоеверием в эпосе, дендизмом в XIX в., прежде чем заняться Ренессансом. На родной кафедре уделялось много внимания теории, мы читали Р. Барта и М. Фуко, но в особом «литературоведческом преломлении». Мы также читали много исследований «картины мира», принадлежащих историкам, скажем, А. Я. Гуревичу, читали семиотиков Ю. М. Лотмана и Б. А. Успенского, читали Е. М. Мелетинского и Э. Ауэрбаха.

А затем я получила две стажировки (fellowships) в лондонском Институте Варбурга, очень интересном месте, междисциплинарном центре исследований Ренессанса. И именно там я написала большую часть диссертации. И между двумя стажировками я пошла в РГБ изучать эмблематики. Чем занимается Институт Варбурга? В конце 1990-х — начале 2000-х гг. это была в основном иконография, внимание к изучению материальных объектов, а не теорий о них, кропотливому раскапыванию источников, с желанием подержать в руках предметы анализа — например, первые издания книг, в духе некоторого сужения методологии Варбурга искусствоведами, историками искусства (Панофским, Гомбрихом). Но при этом, несмотря на кажущееся выдвигание вперед одной части наследия Аби Варбурга, все остальное там тоже было, но возможно, в «дремлющем» виде. И вечная толпа иностранных исследователей из самых разных дисциплин, которые там постоянно смешивались на семинарах и просто в общении. И история идей продолжала существовать, и варбургский целостный подход к культуре. Варбург занимался «всею культурой», выстраивал связи, соединял между собой эпохи, был заинтересован не только в шедеврах живописи, но и в более массовых вещах, на которые он во многом впервые заострил внимание — в астрологических рисунках, гравюрах, которыми разносились картины по Европе и прочее — об этом тоже нам говорилось мно-

го. И сама библиотека с ее особым устройством по предметным областям, перетекающим одна в другую, когда ты можешь пойти за одной книгой, а вернуться в офис с двадцатью. Библиотека, в которой были отдельные разделы именно по самым общим, философским основам гуманитарности, междисциплинарности — и все это можно было очень просто найти. И психоистория Варбурга, которой 15–20 лет назад занимались мало, а сейчас вдруг всплеск интереса, сплошные симпозиумы по стыку метода Варбурга, его заинтересованности в формулах пафоса, в их соотнесенности с психоанализом и нейронауками — все это там тоже было в дремлющем виде, и этим можно было там «заразиться».

И тут, конечно, еще интересно подумать об академических модах, пути развития наук и дисциплин, которым мы становимся свидетелями на протяжении своей жизни. И как мы иногда можем бросить чем-то заниматься, только чтобы снова вернуться к конкретному объекту на новом витке науки, когда снова становится интересно.

Чтобы завершить с дружескими альбомами, скажу, что где-то к концу XVII в. *alba amicorum* потеряли Европе популярность, что совсем не удивительно: эпоха Просвещения уравнивала человека с его разумом, оставляя все странное, хаотичное, непонятное в тени или вытесняя в женский мир. Но они снова возродились в студенческой среде в эпоху романтизма — и новая мода захватила и Россию. Первые рукописные альбомы привезли к нам из Германии во второй половине XVIII в.

Раз уж я упомянула «формулы пафоса», обращусь к своему второму сегодняшнему объекту исследовательской работы, которым тоже я занимаюсь много лет подряд, но с перерывом. Это экфрасисы. И работу над одним конкретным из них в романе Филипа Сидни «Аркадия» я сегодня и покажу вам.

Итак, экфрасис у Сидни и как он снова выведет нас за пределы изучения литературного текста, связей слова и изображения и простого поиска источников.

Экфрасис — это, как мы помним, словесное описание какого-либо произведения искусства, реального или воображаемого: при помощи текста оно пытается создать иллюзию

изображения. Экфрасис соотносится с понятием *speaking picture* сложным образом, но в этой части доклада я их употребляю синонимично.

Одна из таких «говорящих картин» по неясным для меня самой причинам привлекла мое особенное внимание при исследовании «Новой Аркадии» в конце 1990-х — начале 2000-х гг. Это было описание героини по имени Филоклея, взятой в плен принцем Амфиалом и горюющей из-за расставания с родителями и возлюбленным. Девушка сравнивалась с Венерой, плачущей об убитом Адонисе — хотя в этом эпизоде романа речь не шла о смерти персонажей¹.

Прочитирую этот фрагмент:

<...> whom he found, because her chamber was over lightsome, sitting of that side of her bed which was from the window (which did cast such a shadow upon her as a good painter would bestow upon Venus, when under the trees she bewailed the murther of Adonis), her hands and fingers as it were indented one within the other, her shoulder leaning to her bed's head, and over her head a scarf which did eclipse almost half her eyes, which under it fixed their beams upon the wall by, with so steady a manner, as if in that place they might well change, but not mend, their object — and so remained they a good while after his coming in, he not daring to trouble her, nor she perceiving him; till, a little varying her thoughts something quickening her senses, she heard him as he happed to stir his upper garment, and perceiving him rose with a demeanor where, in the book of beauty, there was nothing to be read but sorrow — for kindness was blotted out, and anger was never there².

Здесь видно, как описание повторяет движение взгляда зрителя и визуальные, световые эффекты, включая *chiaroscuro* — о чем очень хорошо написала еще в 1980 г. в статье «Сидни и Тициан» сидневед Катрина Данкан-Джонс³.

¹ Мусвик В. «Памятник вечный слез моих»: миф о Венере и Адонисе в «Новой Аркадии» Филипа Сидни // Миф в культуре Возрождения. М. : Наука, 2003. С. 276–284.

² Sidney P. *The Countess of Pembroke's Arcadia (New Arcadia)* / ed. by V. Skretkowicz. Oxford : Clarendon Press, 1987. P. 321–322.

³ Duncan-Jones K. *Sidney and Titian* // *English Renaissance Studies Presented to Dame Helen Gardner in Honour of Her Seventieth Birthday*. Oxford : Clarendon Press ; N. Y. : Oxford University Press, 1980. P. 1–11.

Как и в случае дружеского альбома, моя заинтересованность возникла как раз в момент, когда я была одновременно в МГУ и в Институте Варбурга. И первое, что я сделала — это попыталась проследить иконографию и найти текстовые и визуальные источники. Это казалось очень логичным в тот момент: есть некое описание, сравниваемое с картиной, есть указание на миф — Венера, горюющая об Адонисе, какой ее мог бы изобразить живописец. Т. е. этот эпизод, это описание очень захватили мое внимание по каким-то причинам — и хотелось не просто привести примером его в диссертации, а с ним как-то подольше контактировать. И единственный путь, который я могла себе представить на тот момент — это поиск источников и потом размышления из области теории и истории литературы, культурной истории.

Довольно быстро оказалось, как я и ожидала, что единого источника нет, потому что это игра с читателем, игра воображения, воображаемое описание, сотканное из самых разных источников, в которых я все-таки долго копалась. А вдруг я ошибаюсь и все-таки дело в конкретном источнике?

Какие типы источников тут есть? Есть литературные источники. Есть «Метаморфозы» Овидия (Книга X), которые могли быть известны Сидни как в латинской версии, так и в переводе Голдинга 1567 г. Там Венера, впрочем, ведет себя крайне буйно в своем горе по Адонису — «спрянула и начала себе волосы рвать и одежду» и «судьбам упреки гласила». Этот сюжет мог быть также известен Сидни по другим произведениям, скажем, по «Мифологической библиотеке» Аполлодора или по традициям появившихся изначально во Франции средневековых *Ovide moralisé*.

Вообще, в XVI в. история Венеры и Адониса была очень известна. Было несколько традиций интерпретации, в трагическом или комическом ключе. Динамизм, отчетливый эротический подтекст, красота образов сделали его излюбленной литературной основой. «Венера и Адонис» Шекспира, как мы знаем, была написана в 1592–1593 гг. и опубликована в 1593 г., это практически те же годы, что и Сидни, чуть позже. И собственно, по Шекспиру есть обширная исследовательская литература об источниках, которая мне сильно помогла. Но Шекс-

пир как раз хорошо вписан в традицию такого рода поэм, в основном итальянских. «Адониса и Венеру» Лопе де Веги можно вспомнить. И была целая итальянская традиция «поэм Адонисова цикла» от *Stanze nella favole d'Adone* (1545) Лодовико Дольче (Lodovico Dolce) и *L'Adone* (1550) Джованни Тарчагноты (Giovanni Tarchagnota) до *Adone* (1623) Джамбаттисты Марино (Giambattista Marino). Они были известны в Англии: аллюзии на этот миф есть у Грина, Спенсера, Лоджа, Марло и других. В общем, это очень известный сюжет.

В изобразительном искусстве этот миф и эпизод с гореванием Венеры был не менее популярен. Очень много живописных и графических изображений существует. Например, к мифу обращались Джорджоне, Доссо Досси, Тициан, Тинторетто, Веронезе, Рубенс, Спрангер, Гольциус, другие художники пражской школы и школы Фонтенбло. Лука Камбьязо, судя по всему, был особенно увлечен сюжетом, разными его мотивами: и световые эффекты и *chiaroscuro* довольно близки Сидни.

Изображения горюющей Венеры были менее распространенным мотивом, чем Венеры умоляющей, но также нередким. Андор Пиглер в *Barockthemen* упоминает более 15 картин авторов XVI в., в основном итальянцев — часть утеряна¹. Было создано несколько визуальных клише: Венера, находящая убитого Адониса; Венера в одиночку около его тела, стоящая или сидящая, часто в окружении нимф или пастухов; Венера у могилы Адониса (явно сливавшаяся слегка с Дианой у могилы Эндемиона).

И если вот так напрямую сопоставлять сидневское описание, конечно, мы не найдем прямого соответствия литературным или визуальным источникам. Нет овидиевских деталей о буйной Венере. Нет пикториализма буколических поэтов. Нет сходства один-в-один с известными картинами.

Еще ряд источников — их можно назвать «частичными». Например, визуально этот экфрасис отчасти следует изображениям обнаженных и полулежащих Венер и не только Венер.

¹ Pigler A. *Barockthemen: Eine Auswahl von Verzeichnissen zur Ikonographie des 17. und 18. Jahrhunderts* : in 2 Bänden. Budapest : Akadémiai Kiadó, 1956. Bd. 2: Profane Darstellungen. S. 239.

Самые известные — это тичиановские обнаженные, Венера Урбинская (1538, Уффици) или Венеры с лютеистами и органистами (Прадо, Берлин и т. д.) или его Даная в разных версиях.

Далее мотив вуали, которым Сидни был просто одержим в «Аркадии». И у него тоже есть масса визуальных источников, как в итальянском, так и в северном Возрождении. А самый интересный тут лично для меня — мотив покрывала как знака сильного горя, которое, по теории декорума, необходимо обязательно скрыть. Самое известное тут — это, конечно, миф о художнике Тиманте, который не смог нарисовать печаль Агамемнона по поводу жертвоприношения его дочери Ифигении (хотя смог изобразить горе ее дяди Менелая). И это обросло таким количеством интерпретаций в теоретических трактатах античности и Ренессанса, что мы не можем не думать, что Сидни их, конечно, в какой-то степени знал. Это было общим местом дискуссий Ренессанса о репрезентации в живописи, теории *ut pictura poesis*, споров о том, кто стоит выше — поэзия или живопись. Вообще, исследователи называют это «базовым мифом западного искусства», от Цицерона до Альберти и Вольтера. Бенедетто Варки, например, видел в неумении Тиманта нарисовать печаль подтверждение того, что искусство не может воспроизвести природу. Другие видели в этом хороший пример декорума или идеи о том, что искусство должно не только открывать, делать зримым, но и скрывать.

Параллельно — в трактатах о литературе (поэзии) — говорили об оболочке вымысла, сахарной, в которую облачают неудобную правду авторы литературных произведений. В общем, сам мотив вуали или шарфа у Сидни, который почти *наполовину* закрывал глаза Филоклеи, собственно, не без лукавства указывает на то, что это не просто описание конкретной картины — это вымысел, это часть теоретических споров эпохи, и это хорошее знание правил декорума (все-таки горе Филоклеи не такое большое, чтобы скрывать ее целиком).

И еще два источника, которые были известны Сидни — это изображения горюющих на саркофагах, в контексте горя об умерших и изображения Меланхолии. Последняя — очень глубокая и разветвленная ренессансная фигура и «протопсихологическая» теория. Ренессанс называют «золотым веком

меланхолии»¹. Ее изображали очень много, от Дюрера до Де Кирико уже в XX в. Иконография здесь тоже понятная, обычно это сидящая женщина, иногда под вуалью, иногда с рукой под подбородком, иногда полулежащая. И понятно, что между идеями печали, гореванием с вуалью на погребальных памятниках и меланхолией иконографически, визуально есть сходство, есть отличия.

Тема с печалью Агамемнона и Меланходией выводит нас к ренессансным мифографиям. Это книги, которые описывали и классифицировали изображения богов и героев — точнее, это были инструкции художникам и писателям, как их изображать. И полагались на них авторы очень сильно. Книги иногда с картинками, иногда без, но очень популярные в Европе периода Ренессанса и маньеризма Европе. Как я уже сказала, такие книги были только частью странной вселенной словесно-визуальных книг, встраиваясь в ряд эмблематик, книг костюмов, коллекций пословиц и пр.

Мифографии — иконографические мануалы, которые смешивали миллион разных источников, текстов и визуальных образов: античные мифы, Библию, цитаты из древних, средневековые тексты интерпретаторов мифов и христианства, а также источники в виде надписей на памятниках, скульптуры и медали (причем нередко известные только по описаниям античности) — такая сокровищница сюжетов и изображений, которые знал всякий с образованием, даже не обязательно университетским, просто школьным, *grammar school*. Начали это итальянцы, но в Англии были и свои авторы-подражатели — Стивен Бейтман (Stephen Bateman), автор *The Golden Booke of the Leaden Goddess* (1577). Имитация и рекомбинация источников была связана для них с идеей креативности, творчества — что странно для нас². Среди мифографов был и Боккаччо, хотя более известны в этой области труды Конти и Джиральди, и труд Рипы под названием «Иконология».

¹ Starobinski J. *History of the Treatment of Melancholy from the Earliest Times to 1900*. Basel : Geigy, 1962.

²См.: Knight J. T. *Bound to Read: Compilations, Collections, and the Making of Renaissance Literature*. Philadelphia : University of Pennsylvania Press, 2013.

Так вот именно в мифологиях, точнее, в одной из них — в «Образах богов древности» Виченцо Картари, впервые изданном в Венеции в 1556 г., я нашла Венеру под покрывалом, говорящую об Адонисе.

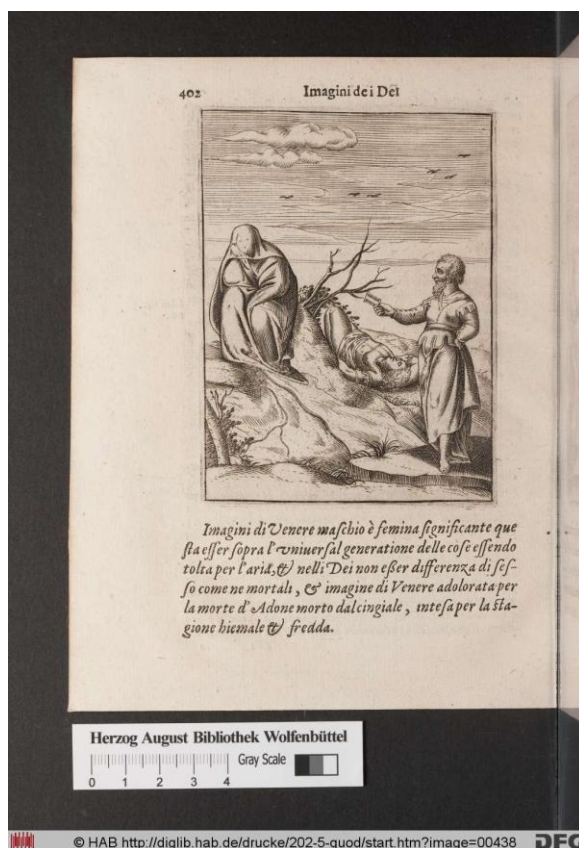


Рис. 3. Иллюстрация из издания: Cartari, Vincenzo. Le imagini de gli dei de gli antichi. Venetia : Deuchino, 1624.

Этот мотив, насколько я знаю, не особенно повторялся в изображениях и текстах. Иногда в иллюстрациях к «Метаморфозам» Овидия Венеру показывают с вуалью на голове, но лицо открыто. А вот статуи Венеры были очень, очень известны — и описывается, что они производили большое впечатление на зрителей, которые очень бурно на них реагировали.

Хотя теме статуи тут бы стоило уделить особое внимание, например, вспомнив, что эстетическое любование статуей выглядело иначе, чем сейчас, ее надо было ощупать. Также мы помним важность мотива ожившей статуи. Мне лично первым приходит в голову очень точное обращение с этой темой в «Зимней сказке» — в описании статуи Гермiony, «много-

летнем и недавно законченном труде знаменитого мастера Джулио Романо». И там, со свойственной и Шекспиру, и «моему» Сидни иронией, тонкостью, игрой смыслами возникает тема «безыскусного искусства» и «естественного знака», что чему подражает. Я цитирую пьесу в русском переводе, переводе Левика: «Джулио Романо, который с таким совершенством подражает природе, что, кажется, превзошел бы ее, когда бы сам он был бессмертен и мог оживлять свои творения» — и «забывшись, можно к ней обратиться и ждать ответа». При этом у статуи морщины, которых герои «не припомнят».

Процитирую:

Леонт

Непостижимо! О прекрасный мрамор,
Когда б я мог услышать твой укор
И радостно воскликнуть: Гермiona!
Но ты молчишь, ты упрекать не можешь,
И тем вдвойне похож ты на нее.
Но все ж таких морщин у Гермiony
Я, Паулина, что-то не припомню.
Она здесь много старше¹.

(V, 3; пер. В. В. Левика)

И дочь стоит перед этой статуей «подобно живой статуе», а к статуе нельзя прикасаться, т. к. краски еще влажны. В общем, это все бесконечно обыгрывается в пьесе-сказке. И понятно, что статуя потом и оказывается живой женщиной Гермiony, кстати, дочерью русского царя.

Но, возвращаясь к примеру статуи у Сидни и подводя итог этой части исследовательской работы, я очень долго копала тогда, в начале 2000-х, выяснила, что единого источника нет — а перед нами экфрасис и «говорящая картина», берущие несколько источников и творчески их перерабатывающие. Это как игра — надо узнать как можно больше источников и их соединить в индивидуальном прочтении. Этот экфрасис включен в ряд других образов романа, где описания, сопрягающие

¹ Цит. по: Шекспир У. Зимняя сказка / пер. В. В. Левика // Шекспир У. Полн. собр. соч. : в 8 т. М. : Искусство, 1960. Т. 8. С. 113–114.

слово и изображение, представлены на всех уровнях поэтики, все там блестит, сияет, автор упивается красивым и ужасным, блеск оружия подобен всполоху молнии, лучи из глаз героинь сияют незапятнанной добродетелью, современному читателю кажутся избыточными описания импрез и прочих кунштюков, но они вписываются в давнюю традицию. И с другой стороны, это включено в сложный теоретический дискурс о мимесисе как «говорящей картине» и эклектично-синтезирующем отношении к творчеству поэта (читай: литератора), который путем следования самим первоидеям, а не ухудшающей их реальности, улучшает мир в моральном плане и заставляет читателя одновременно почувствовать включенность в общую сокровищницу символов, цитат, мифов и опираться на индивидуальное, неленивое восприятие.

Проблема в том, что на этом, в общем, исследование можно и закончить. Делать дальше нечего. В рамках выбранных методологий — теории литературы и искусства, формального анализа текста, иконографического анализа и отчасти истории идей мы восстановили источники. Мы посмотрели, как они укладываются в систему взглядов эпохи, в ее двусмысленно-парадоксально-текущий взгляд на мир, в маньеристический *tundus significans* (выражение Томаса Грина — “vast, untidy and changeful”) или «пространство, сотканное из примет и подобий» (Мишель Фуко). Укладываются они хорошо, полно, мы можем посмотреть на некоторые индивидуальные особенности автора — на этом, в общем, и все. В итоге я сделала несколько выступлений, опубликовала пару статей и отложила эту тему. А теперь я покажу, что может привести в такое исследование выход за рамки не только определенных школ, а и гуманитарных наук в целом.

В следующий раз я взялась за это исследование в совсем других условиях и в другой парадигме. Начиная с 2000 г. я работала как критик в СМИ. Я писала иногда и про объекты XVI века, но в основном про современность и фотографию. Критика помогла мне освоить совсем другой способ контакта с эмоциональной составляющей в собственных текстах.

Искусствовед Джеймс Элкинс, каждый год проводивший в Чикаго семинар по какой-либо важной для современного ис-

кусствоведения тематике и публиковавший потом дискуссию, а также отзывы специалистов разных стран на нее и несколько установочных статей, выбрал в 2006 г. арт-критику основной темой года. Я была одним из экспертов, писавших отзывы. И тема о том, что критика иначе работает с субъективностью исследователя и с эмоцией, там также обсуждалась. Занятия наукой предполагают нейтральность позиции исследователя и отстранение от своих эмоций, критик работает наоборот — формулированием чувств, точнее, синтезом ощущений и знаний о предмете. Понятно, что тут есть, что сказать о том, должна ли гуманитарная наука быть отстраненной, возможно ли это — и в какой именно степени. Ведь мы работаем со «слабыми объектами», т. е. имеем дело не с внешними феноменами, а с внутренними. Но наше нахождение внутри объекта — не досадная оплошность, снижающая верифицируемость исследования и ставящая нас ниже естественных наук, а иной метод познания, включающий в науку те сферы, которые не включены в нее в других видах знания. Недаром Вильгельм Дильтей еще век назад хотел положить психологию в основание всех «наук о духе». Однако гуманитарное знание сейчас скорее подражает, естественным наукам. Мы берем тему, не задумываясь о том, какое влияние наша внутренняя жизнь оказывает на выбор объекта.

Это большая и важная проблема, для отдельного доклада. А также тут можно говорить о том, как сохранить глубину исследовательской работы при выходе, например, в область критики — вспоминая «Власть журналистики» П. Бурдые и его слова о специалистах, которые существуют между полей, не принадлежа ни к одному. В любом случае — так я выяснила, что можно писать тексты на стыке глубокой исследовательской работы и контакта с эмоциями. Сам Дж. Элкинс, кстати, считает, что особого образования для работы критика не нужно — туда идут люди, которые имеют тот же багаж знаний, что и ученые, но большую эмоциональность. Кроме того, увлечение критикой дало мне возможность освоить или хотя бы начать осваивать многие тексты критической теории, скажем, про визуальное, методологии работы с повседневностью, с современностью — например, исследования визуальности как

междисциплинарную область, во многом противопоставляющую себя искусствоведению (хотя это противопоставление не всегда конфликт, часто — добавление методологий).

В 2007 г. меня позвали как автора в один из популярных психологических журналов. Им нужен был человек, который не имел бы психологического образования, но при этом имел гуманитарную университетскую степень и умел, как они это выражали, «хорошо писать». Я должна была ходить на некоторые тренинги по психотерапии, причем идентифицировать ведущих специалистов мне надо было самой. Так начался мой контакт с полем психотерапии. И в дальнейшем он перерос в научный интерес, интерес взаимный, междисциплинарный. В основном я стала интересоваться теми направлениями современной психологии и практической терапии, которые работают с художественным образом — арт-терапией, особенно арт-синтез-терапией, которая занимается стыком искусств, и юнгианским анализом, работающим с мифом. Я стала начиная где-то с 2009–2010 гг. выступать на конференциях в этих полях, делать совместную работу. Кроме того, мне стало интересным самой поработать с терапевтами, посмотреть особенности методологий на практике и соотнести это с некоторыми текстами, которые они пишут.

Оказалось также, что им очень интересен научный контакт с филологией и искусствоведением. В какой-то момент мы обсуждали мой возможный вклад в сборник статей по арт-терапии женской проблематики — и пришли к выводу, стоило бы описать те ощущения, которые я испытывала во время исследовательской работы и которые не попадают в мои итоговые научные тексты, т. к. им, по сути, нет места в существующей структуре гуманитарного научного дискурса. Закончив эту статью, я — неожиданно для себя — обнаружила новые пути исследования именно как гуманитарий. И одним из эпизодов, который я анализировала в этой статье, и был мой опыт работы с экфразой печали как Венеры у Сидни.

В рамках этого подхода я постаралась вспомнить и уделить внимание своим чувствам в момент работы с этим образом. Конечно, в ретроспективе могут быть искажения, абберрации памяти, но все же. Во-первых, я поняла, как странно эта

экфразы сработала для меня самой — я была сильно подавлена в тот момент, а в процессе работы катарсически пережила и затем дистанцировалась от этого ощущения подавленности. У меня появилось чувство, что печаль составляет содержание моей жизни, но моя жизнь не равна печали. Т.е., говоря словами терапии, я испытала инсайт, постижение информации о своей жизни, но не разумом, а иначе, через синтез разрозненных хаотических ощущений, ушла от чувства всепоглощающей скорби или зияния, а также раздерганности. Подавленность была связана с некоторой личной ситуацией (и смерти в семье, и уход от родителей, разделение, начало взрослой жизни), и с механизмом, как я сейчас понимаю, работы гуманитария с длинными текстами, где не было места моей собственной эмоциональности, темпераменту.

Этот экфрасис был довольно точной, так сказать, диагностикой того, что я испытывала в жизни в этот момент. Меня также удивили параллели этой экфразы современным терапевтическим объяснениям причин и последствий невроза или депрессии (скрытое «под покровом», подавленное желание, неспособность невротической личности к близости и т. п.).

А, во-вторых, я осознала также странность того, что за столько месяцев работы над этой экфразой я так и не поставила перед собой вопрос — почему я ее выбрала. Ведь по сути, было очень понятно, что речь идет об образе, включенном в некоторый контекст работы с эмоциями шекспировского времени. В данном случае эмоции оказались возбужденными у меня, спустя четыре века, несмотря на хронологическую и научную дистанцию. Мне стало интересно — что же я такое воспроизвела четыре столетия спустя? И воспроизвела ли или это некоторая иллюзия? Можем ли мы тут вот так просто удалить историческую дистанцию в аффекте (дистанцию, которую Ренессанс, как мы знаем, как раз и установил)? И, возможно, мы недооцениваем вот это «аффективное прикосновение» к предмету, пересечение дистанции — отвергая его как неправильное с точки зрения методологии, мы загоняем его в тень. Механизм проекции, выбора объекта исследования в соответствии со своим душевным состоянием,

выдвижение на первый план тех, а не других черт исторической эпохи присутствуют, но мы их не видим.

И тогда я постаралась с этим новым багажом методологии и взглядом вообще на наше поле вернуться к той же самой экфразе и провести здесь уже новую работу на стыке литературоведения и искусствоведения и психологии. Я приведу просто несколько примеров того, над чем я стала работать.

Замечу, кстати, что становление этих новых дисциплин, истории эмоций и теории аффекта, в гуманитарной науке совпало и с моим внутренним поворотом к контактам с психологами как иным и интересным полем.

Пример первый — меня заинтересовало более глубокое изучение экфрасиса с точки зрения эмоционального воздействия. Как его видели в шекспировскую эпоху? Подчеркивали ли там что-то связанное с эмоциями?

Выяснилось, что ренессансные деятели, опираясь на труды Аристотеля, предостерегали от злоупотребления экфразами — т. к. механизм их работы может слишком сильно обнажить душевное состояние автора.

Мне здесь были очень интересны исследования процесса обучения в грамматических школах (grammar schools) XVI в., которые, как известно, в начале века претерпели важную реформу — от средневекового образования к гуманистическому. И особенно внимание к эмоциональным аспектам этого образования.

Вообще, известно, что античный экфрасис как риторический прием был больше ориентирован на возбуждение эмоций читателя и — изначально — слушателя, чем на аккуратность в деталях, передаче деталей картины (даже если речь шла о реальном визуальном произведении). И в ораторских трактатах, еще античных, очень много обсуждалось, как возбуждать и имитировать эмоции аудитории. Ораторов учили чувствовать эмпатию, чувствовать в момент речи или письма настоящие эмоции, те самые, которые он собирался передать аудитории. И это было связано, в свою очередь, с визуальной составляющей. Соответственно, очень подробная теория декорума устанавливала правила, по которым надо было изображать каждую эмоцию и некоторые запреты — например, что-

бы избежать излишней жестокости и насилия. Отсюда, собственно, покрывало Тиманта — создавались безопасные оболочки для переживания аффектов, к которым вас побуждали.

И вот это постоянное перевоплощение, эмоционазирование, стремление почувствовать те аффекты, которые хочешь побудить при этом с сокрытием собственных чувств и под страхом физического наказания и разлученности с семьей на время обучения, как считает Линн Энтерлин¹, приводило к очень странным эффектам и воспитывало определенные черты характеры. Соответственно, экфрасис был включен в очень сложную систему возбуждения эмоции у слушателя-читателя, и это достигалось посредством очень сильной вовлеченности его автора в процесс переживания аффекта, но в отведенных для этого рамках, что отчасти напоминает современную психотерапию.

Пример про роль знаков препинания, модернизированной и немодернизированной пунктуации я опущу по причине нехватки времени. Скажу только, что пунктуация шекспировского времени эмоциональнее, амбивалентнее и живее нашей, приведенной к единым правилам.

Наконец, третий пример — это метафоры и формулы пафоса. В экфрасисе шекспировской эпохи были также следы очень раннего синкретизма, неразделенности сознания и тела. Тут я просто отошлю вас к литературе об экфрасисе, его аффективной и кинестетической составляющей. Например, к мнению Ольги Фрейденберг о том, как происходило становление античной метафоры как переходного, промежуточного звена конкретикой и абстракцией, единичностью и всеобщностью, о следах раннего синкретизма в «конкретном до физичности» словесном мираже изображения — экфразе². К работе У. Дж. Митчелла об «экфрасических эмоциях», с которой я, кстати, не со всем согласна³. О недавних попытках снова вклю-

¹ Enterline L. Shakespeare's Schoolroom: Rhetoric, Discipline, Emotion. Philadelphia : University of Pennsylvania Press, 2012.

² Фрейденберг О. М. Миф и литература древности. М. : Изд. фирма «Восточная литература» РАН, 1998. С. 250.

³ Mitchell W. J. T. Ekphrasis and the Other // Mitchell W. J. T. Picture Theory : Essays on Verbal and Visual Representation. Chicago: The University of

читать тактильность в исследованиях экфрасиса, например, у Сесилии Линде¹.

Интересно, что я говорю о литературоведении здесь, потому что экфрасис чаще исследуют те, кто занимается текстом. Именно какими-то теоретическими вещами, попытками объяснить механизм работы. Те же, кто занимается изображениями чаще исследуют экфрасис, скорее, как источник: говорят, что были такие картины, теперь утерянные, например. В современной визуальной теории, занимающейся разными современными и «маргинальными» историческими визуальными объектами — не шедеврами — вообще больше литературоведов, чем искусствоведов. Причина этого — в истории дисциплин: искусствоведение — недавняя дисциплина и больше сосредоточившаяся на шедеврах, литературоведение — более старая, с более разветвленной теоретической базой и менее жесткая, на мой взгляд. Есть и исключения — например, Кейт Мокси, искусствовед, выпустивший в 2013 г. книгу, где много обсуждений Брейгеля и экфразы². По его мнению, экфрасис просто «переводит» в слова потенциал изображения, обедняя его: он — то, что остается от изображения, когда мы его не понимаем. Это очень отличается от моих выводов про более сложную работу текста и изображения

Но у искусствоведов есть, на мой взгляд, все-таки параллельный вход в исследование подобных экфрасисов, если идти от изображения — и это модель более сложная, чем просто противопоставление изображения и текста, невыразимости визуального и якобы полной логичности слова. Я имею в виду «формулы пафоса» Аби Варбурга и его атлас «Мнемозина».

Я напомним вкратце — хотя недавно мы слышали лекцию Карла Гинзбурга про некоторые аспекты «формул пафоса»

Chicago Press, 1994. P. 151–181. URL: <http://www.rc.umd.edu/editions/shelley/medusa/mitchell.html> (дата обращения: 25.12.2015).

¹ Lindhé C. “A Visual Sense Is Born in the Fingertips”: Towards a Digital Ekphrasis [Электронный ресурс] // Digital Humanities Quarterly. 2013. Vol. 7. No. 1. URL: <http://www.digitalhumanities.org/dhq/vol/7/1/000161/000161.html> (дата обращения: 25.12.2015).

² Moxey K. P. F. Visual Time: The Image in History. Durham, NC : Duke University Press, 2013.

и был доклад на конференции по эмблематике Антона Нестерова. Очень советую заинтересовавшимся также книгу Марины Торопыгиной и очень неплохую статью Ильи Доронченкова¹. У нас эта концепция становится более известна, а на Западе в последние 10 лет — просто взрыв интереса к этой варбурговской теме. Варбург говорил о Ренессансе как об эпохе «великого переселения образов» и о воспроизведении античных выразительных жестов в визуальных образах Ренессанса. Обращая внимание на работы Боттичелли, Гирландайо, он заметил повторяющиеся мотивы — развевающиеся волосы, складки, стремительные движения. Сами эти мотивы, фигуры были заимствованы в античности — заимствуется, процитирую Доронченкова, «энергия, заключенная в капсуле стремительно движущегося тела», «языческая древность представала ныне не поставщиком прекрасных форм, а аккумулятором психического опыта». Позже он стал говорить о «формулах пафоса», *Pathosformel* (впервые в 1905 г. в работе о Дюрере). Хотя Варбург специально не давал определений нигде, по крупицам, разбросанным в текстах, можно восстановить, что это такое. Про механизм возникновения в древности, как его описывает Варбург, можно почитать в ряде работ.² Эти формулы не просто «указывают на аффект, а несут его в себе»³.

Освоение вот этого взгляда — возможности видеть именно визуальное наследие, развитие образа в жестах, без слов, мне многое дало. Я покажу постер на конференцию в Оксфорде по иллюстрации в гуманитарных и естественных науках 2013 г., который мне помогал верстать художник, фотограф

¹ Доронченков И. А. Аби Варбург: Сатурн и Фортуна // Варбург А. Избранные труды по истории искусства. СПб. : Азбука-классика, 2008. С. 7–48. (Сер. «Художник и знаток»); Торопыгина М. Ю. Иконология. Начало. Проблема символа у Аби Варбурга и в иконологии его круга. М. : Прогресс-Традиция, 2015.

² См., например: Chare N. Encountering Blue Steel: Changing Tempers in Cinema // *Visual Politics of Psychoanalysis: Art and the Image in Post-Traumatic Cultures* / ed. by G. Pollock. L. : I.B. Tauris, 2013. P. 190–207; Efal A. Warburg's *Pathos Formula* in Psychoanalytic and Benjaminian Contexts // *Asaph*. 2000. No. 5. P. 221–238.

³ Доронченков И. А. Указ. соч. С. 26.

Александр Тягны-Рядно — т. е. человек, который привык идти от изображения, а не от текста. Сколько бы я ни изучала визуальные мотивы в этом экфрасисе — я все равно не видела некоторые параллели. Он сверстал постер за полчаса, показав, во-первых, именно переход жестов. И во-вторых, в центр поместилась обнаженная, а не фигура в меланхолии — а это было одно из главных моих открытий собственных: за всей печалью всегда есть ощущение, лично для меня, чего-то кроме нее. Радости, энергии, собственного тела.

Подводя итог, можно было бы еще поразмышлять о методологиях работы с бессознательным, с аффектом, с эмоциями или с субъективным опытом исследователя — которых масса, от «гуманитарного психоанализа» критической теории до феноменологии, от истории эмоций до теории аффекта, от практической психоаналитической терапии до нейронаук. Или скажем, есть феминистские исследования о том, как женщины-художницы работают с собственным телом, как его воспринимают, будучи не отстраненными от тела — тоже одна из методик. Эти методологии часто находятся во враждебных отношениях или просто не связаны друг с другом или опираются на представление друг о друге столетней давности, не зная современного развития. Но на этом я, пожалуй, остановлюсь.

На примере исследования двух конкретных объектов шекспировской эпохи я показала свой путь междисциплинарности, связанный и с развитием, пройденным науками за последние 20 лет — от классического и привычного нам литературоведения через освоение различных методологий смежных дисциплин истории и искусствознания (с варбургянцами, иконографией, гештальт-методом и формальным анализом) к овладению казавшимися чужими полями журналистики-критики, критической теории современных объектов и контакту с психологией и психотерапией в тот момент, когда в наших науках начали развиваться гибридные поля истории эмоций, теории аффекта, теории травмы, *memory studies*. И возврат обратно в литературоведение.

Возвращаясь на секунду к Варбургу, момент движения у него — это та модель, на которой строятся и мои собственные исследования. Он есть у него не только в визуальном, но и

в работе с книгами в библиотеке Института Варбурга: где одна тема перетекает в другую, слово цепляется за слово. Модель взаимодействия слова и изображения, логики и аффекта в его психоистории гораздо более сложная, чем противопоставление. У Аби Варбурга очень много внимания уделяется движению — миграции образов между историческими эпохами или человеческой психики в искусстве от дионисийского к аполлоническому началу, между непосредственным, эмоциональным, чувственным опытом, телесностью, чистой визуальностью, неустойчивой памятью с ее аберрациями — и покоем, благоразумием, контролем, процессом письма и приведением в какой-то порядок изображений.

Я бы сказала, что мой опыт контакта и с дружеским альбомом на междисциплинарном пересечении и особенно экфрасисом шекспировской эпохи имел в себе элементы и того, и другого. Уход и возврат, попытка освоения нового — и синтез, сотрудничество с коллегами из других областей — и попытки возвращения материала назад. И модель междисциплинарности, как я ее вижу, — это углубление и потом скольжение по поверхности, кропотливое внимание к одному объекту — и выход к общей картине культуры или к обобщающей теории. А возможно, и постоянное движение между университетом и другими областями.

Портретирование как вызов для биографии (ответ на доклад В. А. Мусвик)

А. В. Марков

Спасибо Виктории Александровне Мусвик за яркий доклад, показывающий, сколь можно разомкнуть пределы разных дисциплин. В своем ответном слове я бы хотел показать точки смыкания: где те копы, на которых распростерт текст нашего исследования.

Я хочу обратиться к двум именам, прозвучавшим в первой части доклада — это Паоло Джовио, который в основном известен у нас как путешественник в Московию и автор известных записок, и Юст Липсий, который у нас известен по знамени-

тому рубенсовскому коллективному портрету знатоков, филологов ученых своего века. За этими самыми известными репутациями стоят целые революции, которые можно назвать грамматическими: возвращение грамматики в качестве магистральной дисциплины и попытка переустройства всех наук на основании грамматики.

В Античности сходную революцию проделал святой Иероним Стридонский со своим переводом Писания. Иероним принципиально отрекся от цicerонианства, но при этом именно он во многом виновен в том, что цicerонианство стало пониматься не как политическая или философская программа, а как прежде всего безупречный латинский язык. Иероним — не только автор перевода Писания, но и жизни знаменитых мужей. Эта тема — *homines illustres* (которую дает Паоло Джовио в названии своей книги) — конечно, иеронимовская.

В чем отличие Иеронима от всей огромной предшествующей традиции биографии? Биографии, написанные схолиастами или Плутархом, — биографии говорящих героев. Моральное изображение героя означало необходимость дать ему слово. *Mores*, или, по-гречески, *ἦθη* героя завершались, в конечном счете, в его речи, которая и превращала героя в лучшего свидетеля собственной моральности, хозяина своей судьбы и строителя икономии собственных нравов.

Герои Иеронима принципиально не говорящие. Это герои, оставляющие наследие, реликвии. Для Иеронима важно не то, что сказал тот или иной персонаж; не как он умел писать стихи или заниматься политической деятельностью, — а что от него осталось, что можно будет представить на суд истории или Страшный суд. Замечательно, что Иероним создает здесь невероятную новацию: эти описания он завершает собственным портретом, сам себя вписывая в галерею знаменитых мужей.

Если говорить о том, как действовал Паоло Джовио (или Павел Йовий, его можно называть и по латыни, и по-итальянски), то его проект *ritratti degli uomini illustri*, как обычно называют его книгу по-итальянски, был проектом рисунков. Сама идея *ritratti* (извлечение) имеет два значения: из-

влечение в смысле выписки, ученой выписки из готовых книг, а также рисунок, зарисовка, перерисовка, калькирование. Все эти значения вполне могут быть отмечены этим словом.

Цель таких биографий — выписка, примерно так, как мы ведем конспекты некоторых книг или делаем схемы и рисунки, когда готовим презентации. Поэтому тема *librorum amissionum*, которую подняла Виктория Александровна и которой уделила так много внимания в своем докладе, представляется здесь закономерной. Это не одна из условностей среди других, а сам принцип работы с материалом.

Тогда биография получается биографией не говорящей, а иллюстрирующей тот или иной жизненный пример. Книга Джовио начинается с *tre corone*, жизнеописаний Данте, Петрарки и Боккаччо, которые были у гуманистов предметом больших споров о том, каковы критерии сравнения трех одинаково гениальных поэтов. Как можно сравнивать их, если уже не касаться того, что у каждого есть свои *mores* — свои нравы и привычки?

Этот вопрос вставал перед Лоренцо Валлой, Кристофоро Ландино и другими гуманистами еще кватрочентийской эпохи, расцвета, первых шагов традиции портретирования. Если мы исследуем нравы, то мы можем спорить до бесконечности, вскрывая те или иные капризы и черты характера. Поэтому в какой-то момент нам приходится остановить дискуссию и сказать, что тот или иной из них сделал для языка.

У Джовио это радикализуется. Он говорит, что каждый является создателем своего языка, и это единственное, что сохраняет его нравы: мы знаем о нравах Данте только благодаря его созданию. Если мы посмотрим, как пишутся биографии у Джовио, мы увидим, что они превращаются в иллюстрацию простых моралистических тезисов. Например, о том, что любовь может сгубить человека. Полициано с его гомоэротической биографией понимается как человек *amore captus*, плененный любовью, что и довело его до катастрофы.

Так же понимаются и ученые, понятие в духе эразмовского диалога про Цицеронианство, каким образом одностороннее увлечение наукой может повредить в жизни. У Эразма говорится, что если слишком долго сидеть в своем кабинете

и пытаться уподобиться Цицерону, то жена будет гулять на стороне и родит неподобных тебе, и вовсе не цицерончиков. Всякая риторическая заостренность в конце концов снимается тем, что есть моральный урок; и каждый портрет знаменитого человека может происходить из морального урока.

Здесь можно обратиться к визуальному материалу. Сам тип портрета, который разрабатывал Паоло Джовио и для своей книги, и для кабинета-галереи, был портрет в богато оформленной раме, предназначенный для воспроизведения, легко запоминавшийся, как ценные подарки. Как, скажем, те тондо (круглые картины), который во Флоренции было принято дарить новорожденным — их никак не вписать в интерьер. Именно поэтому это подарок — как в советском фильме дарили коня с крыльями, который явно не вписывался в интерьер хрущевской квартиры.

По сути дела именно такая задача и стояла перед писателями биографий того времени: превратить героя в своеобразного грамматиста, человека, который всей своей жизнью подтверждает правильность того или иного морального суждения, и который показывает, насколько данное моральное суждение оказывается универсальным. Это была реакция на двухвековые опыты кватроченто и чинквеченто, в которых постоянно размывалась моральная определенность, и доказывалось, что невозможно вывести мораль из одного анализа моральных понятий и анализа языка.

В кватроченто апофеозом такого отказа от вывода было учение Лоренцо Валлы о амбивальности языка и о том, что никакая добродетель не может быть обозначена только одним термином. Например, щедрость нельзя определенно назвать добродетелью, т. к. она может легко впасть в порок расточительности. Следовательно, нужно либо слово расточительность наделить каким-либо положительным понятием и сказать, что и она может быть хороша, либо изыскивать пару понятий, которые бы стали границами морального суждения. Например, сказать не щедрость, а ум при тратах и расположенность к друзьям.

Попытка размыкания морального языка постоянно предпринималась; и реакция Джовио была реакцией грамматиста,

который не хочет, чтобы такой моральный язык распался до бесконечности, — а хочет вернуть моральный язык в прежние рамки соответствия биографическому замыслу. Любая биография в духе Иеронима может стать иллюстративной и превратиться из переживания моральной жизни в простую иллюстрацию тезиса. Для нас это некоторое сужение биографических задач. Нам, воспитанным на романах, эта революция кажется невероятной реакцией, но именно она сделала возможными все те интерактивные способы артистической коммуникации, которым был посвящен доклад Виктории Александровны Мусвик.

Если мы вспомним другого героя доклада — Юста Липсия, то он тоже проводил своеобразную революцию, которая должна была вернуть грамматику в область философской науки. Согласно Липсию, и юрист, и медик, и грамматик выходят за пределы своей науки, потому что пользуются языком и вынуждены рано или поздно ссылаться на некоторый круг понятий вне их профессионального инструментария. На новом уровне Липсий возрождает кватрочентийский проект, восходящий еще к Леонардо Бруни, — проект исправления языка. Создав правильную латынь, мы создадим и правильную систему наук, в том числе и политических.

Понятно, что этот проект держался на Цицероновском представлении о коммуникации как источнике безопасности. Согласно Цицерону, человеческий язык возникает как единственный способ обеспечить безопасность. У животных есть когти, зубы, быстрые ноги, которыми они могут защитить себя; а человек наг, поэтому вынужден всегда договариваться с собратьями. То, что у Руссо станет идеей социального контракта, освещаемой оптимистично, у Цицерона представлено крайне пессимистично.

Липсий настаивал на том, что рано или поздно все профессионалы (врачи или юристы) становятся латинистами, а грамматик — философом — тем, кто знает нравы не отдельных людей, но и нравы, сопровождающие профессии. Простой знаток человеческих душ может говорить об индивидуальной психике, особенностях отдельного врача или юриста; а грамматист, вооруженный традицией Цицерона, может говорить,

как ведут себя врачи или юристы или художники вообще. Он выступает в некотором роде как фельетонист, сатирик, комедиограф, создающий некие стандартные характеры, зависящие от профессии, выведенные на сцену.

Грамматист считает, что это возможно в рамках одной словарной формулы. Фиксируя момент выхода любого профессионала за пределы строго инструментального использования своего словаря, например, необходимость считаться с синонимами и омонимами, грамматист показывает, что из себя представляет этот врач. Он показывает его характер, его устойчивую природу как раз в тот момент, когда сталкивается с границами своего языка.

Об этом говорил Иероним, о способности человека оставить после себя реликвию, память. Только в качестве реликвии выступает характер или эмблема его деятельности, показывая, что от профессионала остается потомкам умение выйти за пределы своей профессии. Более того, грамматист оказывается философом, который и показывает, насколько каждая профессия хороша, насколько она предназначена для личности и насколько можно перейти от созерцания отдельных объектов, биологических объектов (в случае врача) или объектов права (для юриста) к созерцанию самого характера природы.

В этом смысле определенное стремление к универсальному языку у Липсия было; но в силу профессиональных обязанностей он поддерживал культ только верного латинского языка. Латинский язык сразу признавался безупречным, и язык Цицерона латинист обязан был отождествить с идеальным языком. Именно поэтому Липсий в конце концов пришел к своеобразной характерологии профессий.

Подводя итоги этого доклада, видно, что к вопросу о том, зачем мы занимаемся гуманитарными науками, можно подойти с другой стороны. Это не только попытка выяснить, как наши внутренние проблемы, запросы и задачи соотносятся с тем, что нам предлагает материал, но и выяснить, как сама логика материала задается нашими усилиями. Всегда в истории европейской культуры проблемой была многозначность слова и однозначность характера. В Новое время она была решена через признание многозначности характера и принци-

пиальной изменчивости романного человека, принципиальной эволюцией его характера. Но как она решалась до романной эволюции, и какие необычные на наш вкус были пути решения: то через агрессию текста в сторону живописи, то через агрессию изобразительности в сторону текста, в том числе и в оформлении книги, — все это более чем заслуживает обсуждения.

СЕМИНАР II

15 октября 2015 г. в Государственном институте искусствознания (Москва, Козицкий переулок, д. 5) состоялось второе заседание Международного научного семинара «Шекспир в междисциплинарных гуманитарных исследованиях» (International Seminar “Shakespeare in Interdisciplinary Humanities Research”). Тема семинара была сформулирована так: «Роль перевода в изучении культуры и текста».

Открывая заседание, председатель Оргкомитета семинара Николай Владимирович Захаров поздравил собравшихся с днем рождения М. Ю. Лермонтова — поклонника творчества британского драматурга. Исследователь отметил, что «имя Шекспира было священо для Лермонтова. Его интерес к Шекспиру начался с самого раннего детства». Как известно, существует семейное предание, анекдот, что дедушка Лермонтова в день своей смерти играл в домашнем спектакле «Гамлет». Возможно, даже не мотив ревности в пьесе «Маскарад» наиболее показателен, если говорить о том влиянии, которое оказал британский драматург на творчество Михаила Юрьевича. Известна переписка Лермонтова с его теткой М. А. Шан-Гирей, где он ругал перевод-переделку «Гамлета» С. И. Висковатова и объяснял, насколько могуче и совершенно исполнял роль Гамлета П. С. Мочалов. Но существует еще более знаковое и интересное свидетельство того преклонения перед Шекспиром, которое испытывал Лермонтов — это автопортрет, выполненный в графике и стилизованный под Шекспира (атрибутирован Е. И. Гавриловой).

На втором заседании семинара докладчиком стал кандидат физико-математических, доктор биологических наук, директор по исследованиям и развитию компании Chemistry & Industrial Hygiene, Inc. Андрей Александрович Корчевский (г. Арвада, Колорадо, США), поэт, финалист и член жюри ряда международных поэтических конкурсов, переводчик Уильяма Шекспира, Джона Донна, Эдит Ситвелл, Эмили Дикинсон, Альфреда Хаусмана, Дилана Томаса. В третьем номере журнала «Современная драматургия» за 2015 год был напечатан его перевод «Гамлета» (версия Первого квартета); в 2016 г. ожидает-

ся выход двуязычной книги в издательстве «Текст». А. А. Корчевский также готовит к печати первый русский перевод «Двойного вероломства» — пьесы Льюиса Теобальда, которая предположительно могла быть создана на основе потерянной «Истории Карденио», написанной в соавторстве Шекспиром и Джоном Флетчером.

Объясняя необходимость переводов и изучения Первого кварто, А. А. Корчевский подчеркнул: его концепция перевода — в том, чтобы представить Первое кварто как самостоятельный художественный текст со своей особенной культурной судьбой. Возможно ли — задается переводчик вопросом — сделать по тексту оригинала вывод о его «несамостоятельности», особенно с учетом не только шекспировского «Гамлета», но и немецкого варианта сюжета, и английского иг-«Гамлета»? Особенностью текста Первого кварто, по мнению переводчика, является не только замена имен (Лиартес — Лаэрт, Корамбис — Полоний и т. д.) и перестановка сцен, но и особая структура текста, которая почти точно воспроизводит «золотое сечение» по распределению ключевых монологов и сцен. Даже если это получилось случайно, такое расположение только подчеркивает читательское ощущение цельности и единого метода. Поэтому Первое кварто можно рассматривать не только как сокращенную гастрольную версию, но и как самую первую версию «Гамлета», вышедшую из-под пера Шекспира.

Еще одной задачей докладчика стало создание перевода для театра — так, чтобы текст был «удобен» для актеров и хорошо воспринимаемым на слух. В сценическом отношении действие в Первом кварто развивается крайне интенсивно, как показывает опыт его постановок. Интересен, например, «поиск места» для монолога «Быть или не быть», который в Первом кварто помещен значительно ранее, чем в более поздних версиях. А. А. Корчевский подчеркнул, что в попытке сделать текст более «читабельным» неизбежно теряется часть странной, архаичной атмосферы Первого кварто. Так, ради «полноты художественного эффекта» в песню Офелии «возвращены» отсутствующие в Первом кварто две первые строфы.

Третьим пунктом концепции была ориентация на академическое издание Первого кварто в серии “The Arden Shake-

spreage” с учетом оригинального издания 1603 г. В Первом кварто немало текстологических проблем, например, известное разночтение “skill” и “skull” в реплике Гамлета о ставке короля. Еще одной проблемой являются уже упомянутые разночтения в именах героев пьесы. Возникает вопрос: необходимо ли переводчику соблюдать традиционную конвенцию шекспировских переводов или пытаться следовать Первому кварто.

К своему переводу А. А. Корчевский написал также комментарий «Знакомо и неожиданно». Отрывки из перевода готовятся к размещению на сайте «Русский Шекспир».

Дискутантом на втором заседании семинара выступил поэт-переводчик с английского, итальянского, нидерландского языков, член Шекспировской комиссии, постоянный участник конференции «Шекспировские чтения», автор переводов трагедий Шекспира («Гамлет», «Король Лир») и пьесы современников Шекспира Томаса Нортон (Thomas Norton) и Томаса Секвилла (Thomas Sackville) «Горбодук, или Феррекс и Поррекс» (1561) Александр Николаевич Баранов. В 1980-е гг. А. Н. Баранов по просьбе А. А. Аникста подготовил уникальный экспериментальный русский текст Первого кварто: места в тексте, совпадающие с вариантом Второго кварто или Первого фолио, были перенесены из перевода М. Л. Лозинского, а остальной текст был заново переведен А. Н. Барановым.

Отмечая, что перевод читается «легко и с интересом», дискутант сделал несколько грамматических и стилистических замечаний по тексту, подробнее остановившись на спорном словоупотреблении: «плащ из черных соболей», «рыбо-торговец», «клоун».

Основным замечанием к переводу А. А. Корчевского у дискутанта стала его малая схожесть с подлинным текстом Первого кварто, в котором присутствует большое количество дефектов текста: «бесстыден и дряхл» (“impudent and bed-rid”; сцена 2) вместо «бессилен и дряхл»; потеря строки после фразы «что, если он вас завлечёт к волне...» и др. Во всех этих случаях докладчик не просто переводил текст, а переделал его, причем не оговаривая этого. Разночтения в именах, особенно в написании имени Офелии через “f” вместо “ph” можно трактовать так: составители рукописи Первого кварто, по мнению

А. Н. Баранова, «явно восприняли это имя на слух и совсем не догадывались о его греческом происхождении». Наконец, они просто плохо чувствовали стих, выдавая конец одного стиха за начало следующего, искажая ритм и размер. Дискутант уверен: «Налицо все признаки текста, записанного по памяти и к тому же — памяти очень нетвердой». В текст Первого кварто могли попасть и «доморощенные стихи» самого составителя и «обрывки стихов» дошекспировского «Гамлета». Интересна также практика выдавать прозу за стихи «с помощью разбивки на строки и простановки заглавной буквы в начале каждой из них». Из всего этого А. Н. Баранов делает следующий вывод: «Составитель не только не был автором «Гамлета» и не только не имел в своем распоряжении авторской рукописи, но даже не видел спектакля целиком», будучи, вероятно, наемным актером.

А. А. Корчевский, в сущности, проигнорировал эти формальные особенности Первого кварто. Нарушений размера в переводе почти нет, неполных строк очень мало, «хромые стихи» не отличаются по ритму и стилю, а стихи, грубо переделанные из прозы, переданы хорошей прозой. При этом иногда теряются интересные детали. Например, в третьей строке перевода мы видим правильный пятистопный ямб: «О, ты явился вовремя на смену», тогда как в самом Первом кварто это «О» прибавлено спереди к пятистопному ямбу, что, возможно, отражает «реальную актерскую практику: манеру для большей эмоциональности вставлять в текст восклицания от себя».

Вывод дискутанта — в том, что перевод А. А. Корчевского не передает по-русски текст Первого кварто. Это намеренно улучшенная и «весьма дискуссионная реконструкция на основе Первого кварто, но с помощью Второго кварто и Фолио, а также просто выдумки, некоей гипотетически существовавшей <...> пьесы, якобы написанной тем же автором (или авторами), <...> но более короткой».

Маловероятно, что перед нами плохо напечатанная, но все-таки ранняя редакция пьесы, а что это может быть поздняя переделка — практически невозможно. По свидетельству современников, Шекспир не любил переделывать свои тексты, и,

неодобрительно отозвавшись о вкусах толпы именно в «Гамлете», не стал бы упрощать — если не сказать «опошлять» — уже написанную трагедию. «Динамичность» действия пьесы нельзя считать ее достоинством — в таком случае любой боевик динамичнее Шекспира. Монолог «Быть или не быть?» неудачно помещен в Первом кварто — сразу после него следует сцена с Корамбисом, которая плохо вяжется с монологом по эмоциональному состоянию главного героя.

Даже в таком идеализированном виде Первое кварто поучительно прежде всего тем, что может заставить нас задуматься: «Не превращаем ли мы иной раз в своих интерпретациях, переводах, постановках, экранизациях и т. п. действительный шедевр в нечто столь же посредственное, как Первое кварто?» — завершил свое выступление А. Н. Баранов.

Дискуссию, завершившую собой семинар, открыла лингвист, переводчик, профессор Московского государственного лингвистического университета Марина Дмитриевна Литвинова, написавшая предисловие к переводу А. А. Корчевского. По ее мнению, это действительно отдельное произведение, в котором слышится и шекспировская, и «чужая» рука. Первое кварто похоже на голое дерево, которое в последующих версиях «оделось пышной листвой», но сохранило структуру.

Переводчик, режиссер, доцент МосГУ Виталий Романович Поплавский высказал точку зрения, что главная проблема перевода — не в том, что он далек от оригинала, а в противоречивости концепции. Если ставить задачу перевести текст как самодостаточный, необходимо найти стилистический ход, который заставил бы воспринимать Первое кварто не как еще один перевод канонического «Гамлета». Сама по себе практика сокращения и перестановки сцен очень распространена в современном театре и особенно в кино. Верность А. А. Корчевского переводческой традиции М. Л. Лозинского делает ясно видимыми «швы» в тех местах текста, где что-то переставлено по сравнению с каноническим «Гамлетом». По мнению В. Р. Поплавского, Первое фолио скорее тяготеет к прозаическому тексту.

В дискуссии также приняли участие В. С. Макаров, В. А. Ряполова, Л. И. Верховский, Ф. А. Вдовин. На семинаре

присутствовали В. Б. Тарзаева, К. А. Степанян, Е. С. Гордеева, И. И. Лисович, Б. Н. Гайдин, ученые из российских высших учебных заведений и научных центров, преподаватели, аспиранты и студенты МосГУ, учащиеся Московского культурологического лицея № 1310 и др.

О новом переводе Первого кварто «Гамлета»

А. А. Корчевский

Я очень сильно волнуюсь, поэтому ваша моральная поддержка будет для меня очень ценна. Я волнуюсь, потому что хорошо чувствую и понимаю, что я — не профессиональный ученый, попавший в круг профессионалов, специалистов по переводу, людей, которые прошли огромную школу, занимаются этим в науке.

Встреча в Шекспировской комиссии — без преувеличения одно из самых ярких и волнующих событий в моей жизни, которой уже пять десятков лет. Я очень благодарен Алексею Вадимовичу Бартошевичу и Николаю Владимировичу Захарову за эту идею, за это приглашение. Я сам работаю в науке, организую и провожу семинары и аналогичные мероприятия по своей специальности сейчас в Америке. Такого блеска в организации, как я видел при подготовке этого семинара, я просто не припомню. Это было настолько квалифицированно, быстро и грамотно, что меня очень порадовало. Я также хочу поблагодарить Марину Дмитриевну Литвинову, которая находится здесь, замечательного переводчика, шекспироведа, автора монографии «Оправдание Шекспира», которая вышла в «Вагриусе» несколько лет назад. Марина Дмитриевна написала предисловие к публикации Первого кварто «Гамлета» в журнале «Современная драматургия», которую я увидел только во время этого приезда в Москву. Еще одна глубокая благодарность моему сегодняшнему дискуссионному Александру Николаевичу Баранову.

Я видел, что Марина Дмитриевна уже извинялась за то, что мы неверно представили Вашу роль в формировании рус-

ского Первого кварто. Я буду об этом еще говорить. Я очень поздно увидел Ваш перевод, когда было уже поздно что-то менять. Хотя в целом то, что говорит Марина Дмитриевна более или менее правильно характеризует стоящую перед Вами концепцию. Тут не возникает вопроса о первенстве в работе над Первым кварто. Конечно, Ваш перевод был первым, а мой — тоже первым, наверное, по тем задачам, которые ставились. Я о них скажу позже. Следующим летом ожидается выход билингвы в издательстве «Текст», и там мы более точно сформулируем Вашу роль в том, что было сделано. Конечно, Ваш вклад очень велик.

Удивительно, что Шекспир дарит нам интереснейшую коллизию. Мы можем посмотреть на существование двух русских переводов Первого кварто, которые настолько разнятся по поставленным задачам, концепции, что это само уже создает объем в картине, третье измерение, дополнительную точку, с которой мы можем посмотреть на оригинал. Название семинара кажется мне просто потрясающим: «Роль перевода в изучении культуры и текста». Если перевод — это просто вспомогательный инструмент, с которым мы оказываем пассивную помощь тем людям, которые еще не выучили другого языка, или не в состоянии его выучить, то это благородная задача, важнейшая культурная миссия. Но когда мы формулируем это так (удивительно, насколько это совпало с тем, как думаю я) — роль перевода в изучении культуры и текста — перевод становится самостоятельным инструментом в исследовании и анализе оригинала. Это открывает нам возможность видения в переводе второй миссии. Это не просто помощь людям, не владеющим английским языком, но важнейший исследовательский инструмент на уровне межкультурного понимания и межкультурных связей. Именно это видение перевода дает нам основание сказать, что вопрос «зачем существует этот перевод» важнейший и принципиальный. Каждому переводчику или нам, читателям того или иного перевода, надо его задать. Я без преувеличения могу сказать, что работа Александра Николаевича совершенно блестящая. В своем переводе он воспроизводит формат Первого кварто так, как оно было напечатано. Он работает вплоть до опечаток и ошибок исходного тек-

ста для того, чтобы дать читателю ощущение оригинала. Эта концепция и эта задача в моем представлении уникальны. Что же касается моей работы, вышедшей в третьем номере «Современной драматургии», то мои задачи были скромнее. Признаюсь, я не уверен, что формулировал себе эти задачи, когда брался за перевод, но теперь могу сказать, что лежало в основе моей работы. Я опирался на три концептуальных положения, которые можно назвать спорными. По каждому можно сказать, что возможно или нужно было сделать по-другому. Сначала я эти положения назову, а потом буду не то, чтобы их защищать, но рассказывать подробнее про каждый из них. Итак, вот концепция только напечатанного перевода, который, вероятно, в следующем году выйдет отдельной книгой.

Первый тезис. Первое кварто, версия 1603 г., самая первая напечатанная версия «Гамлета», переводилась как самостоятельный художественный текст. Я буду говорить о многочисленных аргументах, которые могли бы это опровергнуть как концепцию. Второй тезис. Я думаю, что все время работы над моей скромной попыткой (это мой первый большой перевод), я пытался сделать текст для театра. Наверное, я не знаком со многими публикациями по этой теме. Прошу прощения и надеюсь, что вы меня поправите или дополните. Перевод для театра должен иметь свои особенности. Здесь проще сформулировать «зачем?» Можно ожидать, что этот текст будет востребован. Он должен иметь определенную форму. Его должно быть возможно прочесть вслух и понять на слух. Мои два первых тезиса тесно связаны. Далее я скажу, почему считаю, что этот текст может рассматриваться как отдельное произведение для театра. Мой третий тезис. Первое кварто переводилось по «Арденскому Шекспиру» (The Arden Shakespeare) — ведущей академической серии в Великобритании. Опять же меня можно упрекнуть в том, что это не явно обозначено в предисловии. Мой перевод сформатирован не по оригинальному Первому кварто, а по изданию, подготовленному группой ученых в 2006 г. для данной серии. Здесь можно долго спорить, но «Арденский Шекспир» — это лидирующее научное издание. Теперь попытаемся поговорить по каждому из моих тезисов.

Итак, Первое кварто как самостоятельное художественное произведение. Вопрос, который возникает при такой формулировке: возможно ли вывести «несамостоятельность», вторичность Первого кварто из самого текста? Я не знаю правильного ответа на этот вопрос. Мне кажется, что наше отношение к тексту обусловлено тем, что мы о нем знаем. Мы знаем, что за Первым кварто следует Второе, а затем Фолио, затем четвертый текст, который считается каноническим на основе второго и третьего. В принципе, надо еще рассматривать существование «Прото-Гамлета» или наборов текста «Прото-Гамлета», а также добавить немецкую версию «Отмщенного отцеубийства», которая вроде бы является еще одним текстом того времени, которая дает нам не просто трехмерную, а какую-то супер голографическую картину. И тогда мы говорим, что Первому кварто не хватает примерно половины текста, чтобы получился полный «Гамлет». Когда мы видим полный набор вариантов, мы пытаемся понять происхождение этого текста и его интерпретировать. Это отражается на нашем восприятии этого текста. Из самого текста невозможно заключить, что это адаптация. Однако когда мы начинаем рассматривать все варианты вместе, то заключение, что Первое кварто — плохой, неудачный, недостаточно поэтический, обрывочный текст — этот вывод настолько лежит на поверхности, что здесь начинает действовать принцип, обратный действию бритвы Оккама. Этот принцип гласит, что лишние субстанции должны отсекаться. Но когда ответ лежит на поверхности, не слишком ли это просто? Не подводит ли нас бритва Оккама, не принимаем ли мы слишком простую версию, когда картина, на самом деле, гораздо сложнее? За какую бы из версий происхождения Первого кварто мы бы ни зацепились, мы, по моему мнению, начинаем ходить другим кругом, а потом выходим на то, о чем сначала и не думали.

На днях я разговаривал с одним из хороших актеров здесь в Москве. Я ему сказал, что на протяжении длительного времени наиболее авторитетной является версия о том, что Первое кварто — это реконструкция по памяти, выполненная одним из членов труппы. Между прочим, уже в наше время был произведен эксперимент: актерам предлагалось по памяти

воспроизвести пьесы, в которых они играли, и доказывалось, что они это сделать не могут. В Америке есть публикации об этом. А актер мне сказал: «Ерунда. Хочешь, я тебе воспроизведу «Вишневый сад» по памяти?» Итак, если это реконструкция по памяти, то это реконструкция игравшейся версии. Значит, речь идет не о подделке, не об обрывочном куске чего-то, а о реальной реконструкции того, что игралось. В этом случае это представляет огромный интерес.

У нас с вами сегодня не лекция о том, как выглядит Первое кварто, его отличиях. Мы говорим в первую очередь о переводах. Однако одно из разительных отличий, это не замена имен, не выпущенные поэтические куски. Удивительно, что переставлены сцены — в частности, перестановка сцен с Гамлетом в Первом кварто является одним из базовых обоснований той версии, которая опять же пропечатана как основная в «Арденском Шекспире». Эта версия также доминирует в комментированном издании Первого кварто 1962 г., под редакцией Альберта Винера, с предисловием Хардина Крейга. Редакторы высказывались, что Первое кварто — это *touring version*, гастрольная версия «Гамлета». Эта сокращенная версия готовилась для труппы в 11 человек, способной сыграть «Гамлета» ограниченным составом. Они говорят, что перестановка сцен делалась для того, чтобы актеры успели переодеться, выходя в другой роли. Мне кажется это очень интересным. В Первом кварто монолог «Быть или не быть» и так называемая *punperu scene* («иди в монастырь») поставлены раньше, чем в полной версии. Из трех монологов Гамлета, «Быть или не быть» становится средним, вторым, а не последним, как в Фолио. В тот момент, когда Гамлет разговаривает с Призраком, Офелия сообщает отцу, что с Гамлетом что-то не так, во дворец прибывают Россенкрафт и Гильдерстоун (имена изменены), Полоний, которого теперь зовут Корамбис (если этот текст восстанавливал по памяти актер, то у него произошел дополнительный сдвиг, что-то наложилось) предлагает королю и королеве план, чтобы раскрыть проблемы Гамлета с любовной жизнью. Король и Корамбис прячутся за ширму или за занавеску. В этот момент появляется Гамлет с «Быть или не быть». В Фолио «Быть или не быть» позже, после другого мо-

нолога Гамлета «Что за дрянь я, что за мелкий раб». «Быть или не быть» оказывается не срединным, а третьим монологом.

Сегодня утром я задал себе вопрос, в каком месте текстуально оказывается монолог «Быть или не быть» в Первом кварто. Я взял вордовский файл и посчитал количество страниц, затем количество слов, затем количество знаков до «Быть или не быть» и после в Первом кварто. Получилось золотое сечение. Это та пропорция, где соотношение целого к большей части равно отношению большей части к меньшей. В Первом кварто до монолога Гамлета 28457 знаков, а начиная с «Быть или не быть» 48763 знака. Соотношение 1,59, а золотое сечение это 1,61. В Фолио это близко, но соотношения 1,73. Т. к. я занимаюсь математической статистикой, то могу вам сказать, что это первое — это практически золотое сечение, а второе — существенное отклонение в большую сторону. Это может быть случайным совпадением, т. к. мы не учитываем сценическое время и еще целый ряд вопросов. Кстати, точное золотое сечение приходится в Первом кварто на тот самый диалог Гамлета и Офелии (где он ее в монастырь посылает), который является ключом ко многим аспектам «Гамлета». Гамлет разыгрывает безумие, но в сцене с Офелией он это зерно придуманного безумия бросает в реальную почву; и это и прорастет безумием и гибелью Офелии, а потом и прочих персонажей трагедии. Как бы там ни было, Первое кварто производит впечатление цельности, меры. Без машины времени мы никогда не узнаем истины. Однако очевидно, что автор обладал безусловным талантом драматурга и литератора и был способен сделать эту работу. Не все так просто, как кажется в лежащем на поверхности объяснении, что Первое кварто настолько слабее канонического варианта, что не о чем говорить. И что рассмотрение его отдельно невозможно — иллюзия. Это ни в коем случае не отменяет возможности и силы того, когда кто-то переводит Первое кварто как часть целого, как связанную вещь, индуцированную большой вещью.

Интересно, что Энн Томпсон, научный руководитель Арденского издания, с которой я состою в переписке, писала: «Нетрудно видеть, почему Первое кварто привлекательно для сцены. Оно стремительно, сконцентрировано на сюжете и

намного менее рассудочно, чем другие тексты. Его эмоции свежи, а не опосредованы, и это в значительной степени пьеса для ансамбля, а не демонстрация для единственного звездного актера... Его очарование в отличиях от канонического «Гамлета»: это освежающий опыт для актеров и аудитории, пресытившейся длинными текстами; все здесь одновременно знакомо и вместе с тем неожиданно». Возможно, что четырехчасовая версия не игралась на сцене, когда «Гамлет» приобретал популярность. Что же игралось? Я видел отзыв Александра Николаевича на мою работу. Он указывает, что я следую появившейся в последние 25 лет версии о том, что это самостоятельное произведение, первый вариант. Хочу заметить, что эта версия существует больше чем 25 лет. Я недавно смотрел работу 1905 г. о германской версии «Отомщенного отцеубийство». Ее автора зовут М. Блэкмор Эванс. Она была опубликована в *Modern Philology*¹ и есть в Интернете. Там нет даже тени сомнения в силе и значении Первого кварто, которая должна рассматриваться как первая версия, шедшая на сцене. Кстати, Эванс критиковал идею о том, что «Отмщенное отцеубийство» на немецком языке было списано с Первого кварто. Он считал его «Про-Гамлетом».

Другое исследование, на которое я с вашего позволения хотел бы сослаться, это книга 2014 г. Терри Боурюза *Young Shakespeare's Young Hamlet. Print, Piracy, and Performance*. Признаюсь, я прочитал ее не полностью. Эта монография основана на огромном количестве источников. Это страстная апология версии о том, что Первое кварто — это первая версия «Гамлета».

Напомню, что Первое кварто идет на сценах мира интенсивнейшим образом. Каждый раз, когда я собираюсь гуглить Первое кварто на сцене, я обнаруживаю все новые и новые постановки. Последнее, что я нашел, — театр Taffety Punk, Лондон 2015 г. — где в рецензии говорится, что это сильнейший «Гамлет» за последнее десятилетие.

Последняя постановка «Гамлета» с Б. Камбербэтчем постоянно словно бы раскручивала сюжет вокруг Первого квар-

¹ Evans Blakemore M. "Der Bestrafte Brudermord" and Shakespeare's "Hamlet" // *Modern Philology*. 1905. Vol. 2. No. 3. P. 433-449.

то. «Быть или не быть» Камбербэтч представлял два раза: первый раз в начале, потом еще где-то. Есть такое ощущение, что этот монолог ищет свое место.

Я не знаю, насколько удалась моя попытка сделать перевод для театра. Посмотрим. Я уже сказал, что при издании книги мы подчеркнем роль Александра Николаевича как первопроходца в переводе Первого кварто на русский язык. Надо сказать, что я также ищу ошибки, неточности в тексте. Все, кто брались за эту работу, представляют, как это непросто. Мы пытались сделать этот текст читаемым, звучащим, понятным на слух. Конечно, что-то теряется. Например, атмосфера странного, немного архаического текста.

Многие американцы, с которыми я общаюсь и работаю, категорически протестуют против физической возможности читать Шекспира. Вы знаете такую серию, как No Fear Shakespeare? Пересказ на современный англо-американский язык — это что-то страшное! Мало того, что это проза, но текст сильно отличается от текста Шекспира. Там такие ошибки! Но это тенденция. Встает вопрос: при переводе должны ли мы создать ощущение, что человек читает текст, который он не в состоянии читать? Перевод Лозинского феноменален. Это лексический кладезь. Но должен вам признаться, что что-то я в нем уже не понимаю, после моего периода американской жизни. Например, я не знал, что такое «поршни с ремешком» (сандалии). Я родился в 1966 г. и вырос в русскоговорящем Казахстане. Я принадлежал к достаточно начитанному кругу, но этого слова я не знал. Это здорово, что такой перевод был сделан. Это не значит, что «Гамлета» надо переводить просто. Но я постоянно думал о том, как этот текст читался бы со сцены.

Про то, что я переводил по «Арденскому Шекспиру», я уже сказал. При этом я прекрасно знаю, как выглядит Первое кварто. И я опирался в своем понимании «темных» мест на версию данного издания. Например, вот забавная коллизия: «способности» или «череп»? Очень интересная проблема, которую обсуждает «Арденский Шекспир». Когда Гамлета призывают на поединок, где Клавдий сделал на него ставку, Гамлет говорит расфранченному джентльмену: «Отлично, если король рискует своей ставкой, я готов рискнуть своим...». Что

здесь говорит Гамлет? Существует две версии следующего дальше слова, т. к. они оба напечатаны с ошибкой. Либо это «череп», либо это «способности». «Арденский Шекспир» с аккуратностью поставил “skill” — способности. Это объясняется тем, что он не знает, что вызывается на смертельный поединок. Чувствует ли он предзнаменование? Если нет, то это немного более пафосно, чем то, что он чувствует и говорит на протяжении этого времени с близким другом. Я написал «способности» и поставил ссылку.

Безусловно, спорной является конвенциональность написания имен. Начиная с самого Гамлета, т. к. по-английски это звучит совсем иначе. Но тут я оставил все, как есть. В имена Лаэрта в Первом кварто буквы переставлены. Он не Laertes, а Leartes. Я понимаю, что переводчик должен принимать решения. Если он следует русской конвенции, то это Лаэрт, отец Одиссея. Я переставил буквы, получился Лиарт, не знаю, плохо и это или хорошо. Не исключено, что в книге будет Лаэрт. Королева у нас Гертрид, про Корамбиса я уже говорил.

Хочу показать вам эту книжечку. Это замечательная комедия Дэвида Давалоса «Виттенберг» (*Wittenberg*). Не знаю, видели ли вы ее в театре. Я мечтаю ее перевести, хотя занятие это смертельное. От начала и до конца она состоит из игры слов. Гамлет здесь является студентом Виттенбергского университета, и у него два наставника — профессор Мартин Лютер и доктор Фауст. Невероятно умно и смешно. А Гамлет у Давалоса, между тем, играет в теннис с теннисной звездой по имени Лаэртис Корамбисборгенсен.

Вот еще пример: знаменитое “a piece of him” (дословно — «кусочек его»). Это ответ на вопрос: Горацио здесь? Каждый переводчик решает это в своем ключе. Не думаю, что есть окончательный ответ. Для интереса я выписал с сайта «Русский Шекспир» варианты перевода. Кроненберг говорит «отчасти», Радлова — «лишь часть его», К. Романов — «только часть его», Агроскин — «я здесь, дружище», Баранов пишет — «кусочек его», Лозинский — «кусочек его», Поплавский — «да, типа того», Пастернак — «да, в некотором роде». Я написал «по большей части». Мне очень понравилась версия, опубликованная в Oxford University Press в 2012 г. Джейкоб Джост

в статье об этом “a piece of him” говорит, что Горацио зовут Горацио не зря¹. Это ссылка на Горация, которого Шекспир читал (Оды III, 30). В русском переводе она стала намного более русской, чем латинской:

Весь я не умру, но часть моя большая
От тлена убежав, по смерти станет жить.

Горацио появляется с этой отсылкой: он не датчанин, а римлянин скорей. Может быть, это объяснение заходит дальше, чем хотел сказать Шекспир своей публике. Происходит появление Горацио в шекспировском, а потом державинском и пушкинском контексте.

У меня были большие проблемы со сценой пикировки Офелии и Гамлета, где есть эротический подтекст. Не знаю, насколько мне удалось это передать. Здесь есть существенное отличие между Первым кварто и Фолио. А ведь это критический момент — два молодых человека, которые, несмотря на специфику взаимоотношений, продолжают оставаться тонко понимающими друг друга людьми.

И последнее, что я хотел сказать. Я снова посмотрел на сайте «Русский Шекспир», т. к. многих переводов я не читал. Из всех я единственный перевел “bodkin” как «стилет», а все переводят как «кинжал». Это, возможно, верно, т. к. стилет был скорее женским оружием. Однако у меня было на это два основания. Во-первых, Гамлет словно говорит: даже такое слабое оружие позволило бы вам разрешить этот вопрос жизни и смерти, существования всего на свете. Во-вторых, хотел бы спросить у вас, кто сказал, что bodkin — это датский стилет? У Владимира Набокова в «Бледном огне», где обыгрывается фамилия Боткин, — датский стилет. Я очень горжусь тем, что живу в Колорадо недалеко от места, где останавливался и жил Набоков и писал «Лолиту». Вот и все, что я хотел сказать.

Вопреки регламенту я хотел бы с вашего позволения сделать еще две вещи. Это моя книга «Снимок», которая вышла в Москве этим летом. Это моя первая книжка в России. Я гор-

¹ Sider Jost J. *Hamlet's Horatio as an Allusion to Horace's Odes // Notes and Queries*. 2012. Vol. 59. No. 1. P. 76–77.

жусь тем, что предисловие написал Екатерина Юрьевна Гениева. Завтра мы презентуем эту книжку в библиотеке им. Рудомино в Овальном зале в 18:30. Я хотел бы всех пригласить. Это мой авторский вечер, а также вечер памяти Екатерины Юрьевны, с которой мы последний раз расстались этим летом в Лондоне. Я был на ее вечере в «Вестнике Европы». Мы говорили с ней обо всем, и я спросил ее, как она относится к разделению Христианской Церкви. Она ответила очень тонко, точно. Мы с ней договорились встретиться в Москве в октябре, она пригласила меня организовать этот вечер. Кажется, уже тогда было понятно, что я приеду, а ее не будет.

О переводе Первого кварто «Гамлета», сделанном А. А. Корчевским

А. Н. Баранов

Коллеги попросили меня здесь выступить, поскольку я занимался Первым кварто «Гамлета». Это не значит, что от меня ждут истины в последней инстанции. Я вполне могу ошибаться. Но, пока меня не переубедили, всецело верю в то, что сейчас скажу.

Ваш перевод я читал внимательно и временами не без удовольствия. Он читается легко и с интересом. Правда, не лишен огрехов, которых следовало бы избегать, если Вы действительно считаете, что переводите пьесу гениального автора. Например, у Вас во 2-й сцене стоит: «О низость, низость, с рвением таким // Стелить кровосмесительную простынь...» Слово «прóстынь» не существует, есть слово «простыня», «простыню». (Притом, не хотите же Вы нам внушить, будто королева лично стелила себе постель?). В 7-й сцене: «Что ж, с жизнью наравне я долг ценю — // К небесному, к земному ль суверену». По-русски не бывает «долга к суверену», бывает «долг *перед* кем-либо» или «долг *по отношению к* кому-либо». Почти непроизносимое нагромождение согласных «Что ж, с жизнью» тоже нехорошо. И зачем оно, если этому «что ж» нет никакого соответствия в английском тексте? В той же сцене, чуть раньше: «Но мы желаем, чтобы — несмотря // На всю любовь, на всю о нём заботу — // Вы попытались вызнать

у него // Причину этого заболеванья». «Вызвать у него, несмотря на всю любовь» — это непонятно и, мне кажется, не соответствует оригиналу (Therefore we doe desire, euen as you tender // Our care to him, and our great love to you, // That you will labour...). Или в первой сцене: «Горацио, ты бледен, ты дрожишь? // Ужель тут не фантазия одна?» По смыслу английского текста надо бы ровно наоборот: «Ужели тут фантазия одна?» (“Is not this something more than fantasie?”). Или там же, ближе к началу: «Поэтому я упросил его // Стоять на страже с нами этой ночью, // Чтоб сам, коль снова явится виденье, // Всё подтвердил и снёсся с ним тогда» (“He may approue our eyes and speake to it”). — Глагол «снестись», вместо простого «говорить», здесь звучит комично, он явно не подходит к общению с призраками. («Сношения с Литвой», «Снестись с инстанциями» — вот сфера применения этого глагола.) Но и отнесение глаголов «подтвердил» и «снёсся» к единому «тогда» тоже не безупречно: подтвердить можно чей-либо рассказ, но вряд ли в числе его слушателей тогда окажется призрак, с которым можно будет тут же и «снестись». Или ещё, из той же 1-й сцены: «Но вон уж солнце в мантии своей // Шагает по росе, вдоль горных склонов». Какая это у солнца «своя мантия», что это значит? Если бы еще хоть «в рыжей мантии», как стоит в английском тексте! (“The Sunne in russet mantle clad”). (В каноническом тексте здесь «утро в мантии багряной», или «в розовом плаще» — эпитет переводят по-разному, но во всяком случае ясно, что плащ — это заря). Во 2-й сцене Гамлет ходит, если верить Вашему переводу его первой реплики, в «плаще из чёрных соболей». Но слово “sable” в данном случае обозначает цвет, а не материал; Вы же не стали бы в канонической версии переводить выражение “my inky cloak” словами «мой плащ, чернилами расшитый». И как же Вы не заметили противоречия с Вашим же текстом в 9-й сцене, из которого прямо вытекает, что Гамлет соболей *не носит*: «Тогда пусть дьявол носит черное, а я соболиный наряд»? Еще одно. В списке действующих лиц (которого, конечно же, не было в издании 1603 г.) у Вас читаем: «Могильщик, клоун. Второй человек, другой клоун». Для русского читателя клоун — это цирковая фигура. Но ведь в начале XVII века ни цирка, ни клоунов еще не существо-

вало. Можно бы приводить и другие не слишком удачные места, но я не хотел бы создавать у слушателей ошибочного представления, будто их очень много. Повторяю: в основном Ваш текст читается даже с некоторым удовольствием.

Но только он мало похож на подлинный текст Первого кварто.

Первое кварто отличается большим количеством опечаток. Я в своем переводе, сделанном 29–30 лет назад, считал нужным воспроизвести наиболее нелепые и смешные из них. Разумеется, переводчик вправе этого не делать; в конце концов, и во Втором кварто, и в Фолио тоже достаточно опечаток. Но как же именно этого не делать? Если, допустим, о норвежском короле напечатано, что он «бесстыден и дряхл» (“impudent and bed-rid”; сцена 2), то исправить это легко. Конечно же, он «бессилен и дряхл». Но вот в 4-й сцене — место, которое в общепринятом тексте выглядит так (цитирую в переводе Лозинского): «Что, если он (призрак. — А. Б.) вас завлечёт к волне // Иль на вершину грозного утёса, / Нависшего над морем?..» В Первом кварто в этом месте после первой строки стоит точка, а следующая строка, со словом «утёс», отсутствует; получается примерно так: «Что, если он вас завлечёт к волне. (Точка! — А. Б.) Нависшего над морем». Если исправлять, то надо бы вставить пропущенную строку. Или предполагать, что нависает над морем не скала, а, допустим, волна или Гамлет или сам призрак — хотя для всего этого английский текст Первого кварто (“That beckles ore his base, into the sea”), по-моему, надо сильно переделать, напрямую не получится. Версии с волной или Гамлетом были бы явно глупы и потому невозможны. В Вашем переводе призрак «на удалении парит над морем». Вы из двух возможностей выбрали ту, которая требует наибольшей переделки английского текста. Но даже не это существенно. Существенно само то, что Вы не просто переводите текст, а переделываете его. Притом не оговариваете этого и не обосновываете.

Впрочем, Вы не всегда последовательны. Например, в начале 2-й сцены Король говорит в Первом кварто: «мы здесь написали Фортенбрассу, племяннику старого Норвежца», а у Вас — «Фортинбрассу, Правителю норвежцев». Если уж ис-

правлять, то исправляли бы всё, а не одно слово. Иначе в Вашей пьесе получаются три Фортинбраса, притом двое из них, вероятно, братья.

Но вернемся к английскому тексту 1603 г.

Люди, готовившие это издание, вообще малокультурны. Для них всё равно, что гирканский тигр, что какой-нибудь арканский (сцена 7; Вы этой нелепице придаёте более изящный, наукообразный вид: «арканийский»; но ведь «Аркания», в отличие от «Гиркании», это — слово не из древней географии, а из компьютерных игр или из «Звездных войн», из ботаники Линнея, в лучшем случае). Этим людям всё равно, что Плавт, что Платон (сцена 7; Вы исправляете без всяких оговорок Платона на Плавта). Им вовсе не знакомо имя «Лаэрт», они представляют в нем буквы (всюду). И так далее. Всё это, конечно, можно попробовать списать на безграмотность наборщика. Но вряд ли получится: наборщики во все времена были начитанными людьми; неважно, что их круг чтения бывал иной раз довольно странным. И уж вовсе не наборщика следует винить в написании имени Офелии через “f” вместо “ph”; просто составители рукописи явно восприняли это имя на слух и совсем не догадывались о его греческом происхождении. Если бы правильное “ph” стояло в их рукописи, наборщик хоть раз бы, да набрал его так. (Кстати, Вы передаете имя королевы как «Гертрид», считая это отличием от канонической версии «Гамлета», и, возможно, не догадываетесь, что этот вариант ближе к каноническому тексту, чем то, что, по-видимому, стояло в подлинной авторской рукописи. Во всяком случае, Второе кварто дает форму, которую по-русски следовало бы передавать как «Герттарда».)

Люди, доставившие текст издателю, плохо чувствовали стих. У них очень часто конец одного стиха выдается за начало следующего. Есть даже случай, когда граница между двумя стихами проходит посередине имени Фортинбрас. И это явно не ошибки наборщика. Наверняка текст был так плохо разбит на строки именно в предоставленной издателю рукописи, наборщик же аккуратно повторял, вслед за рукописью, заглавные буквы, отмечаящие в подобных случаях якобы начало нового стиха. Когда же стихи, знакомые нам по общеизвестной

редакции «Гамлета», в Первом кварто разбиты на строки правильно, их ритм и размер все равно очень часто искажены: какие-то слова выпали, какие-то слова (особенно междометия) некстати вставлены, нарушая размер.

И это еще пустяки. Есть вовсе абсурдные смешения разных мест текста, нечто наподобие знаменитой фразы из Марка Твена: «Офелия, сожми // Ты челюсти тяжелые, как мрамор, // И в монастырь ступай».

Налицо все признаки текста, записанного по памяти и к тому же — памяти очень нетвердой. Самые главные сцены составитель Первого кварто помнит особенно плохо. Многие заменяет своими доморощенными стихами, которые при непредвзятом чтении очень трудно принять за авторский вариант по их явно иной лексике, более простой и архаичной поэтике и куда более низкому уровню писательского мастерства. При этом в памяти составителя текста Первого кварто могли вертеться какие-то детали, а то и обрывки стихов не шекспировского «Гамлета», а дошекспировского, которые он вполне мог вписать в свою рукопись (как, впрочем, и вольные или невольные цитаты из каких-то других пьес на совсем иные темы).

Создается впечатление, что этот составитель не только не был автором «Гамлета» и не только не имел в своем распоряжении авторской рукописи, но даже не видел спектакля целиком. Вероятно, потому, что значительную его часть находился не среди зрителей и не на сцене, а за кулисами, откуда видно и слышно было плохо. Недаром же существует гипотеза, что этот человек был из числа не принадлежавших к пайщикам театра наемных актеров, игравших второстепенные роли, вроде Марцелла или Луциана.

Любопытно и то, что сцены, которые в общеизвестном «Гамлете» написаны хорошей прозой, в Первом кварто, даже при текстуальной близости, зачастую, с помощью разбивки на строки и простановки заглавной буквы в начале каждой из них, выдаются за стихи. Стихи получаются странные, часто натужные и сбивчивые, но все-таки явно тяготеющие к ямба. В самом лучшем случае это звучит примерно так:

О, ты бы не должна была мне верить!
Ступай-ка в монастырь, к чему тебе
Плодить здесь грешников? сам я скорее честен,
Но мог бы винить себя в таких злодействах,
Лучше бы мать меня и не рожала вовсе,
О, я очень горд, честолюбив, надменен,
Грехов за мной больше, чем мыслей, чтобы
Обдумать их, что ж молодцам, как я,
Меж небом и землёю пресмыкаться?

Как же Вы поступили со всеми перечисленными формальными особенностями Первого кварто? Очень просто: Вы их в сущности игнорируете.

То, что в каноническом тексте, а вовсе не в Первом кварто, является хорошими стихами, Вы и переводите по возможности хорошими стихами, правильно разбитыми на строки, обычно пятистопным ямбом. Нарушений размера у Вас практически не встречается; неверная разбивка на строки попадает только раз или два и выглядит не передачей переводимого текста, а случайной опечаткой в журнале, где помещен Ваш перевод. Неполных строк очень мало, куда меньше, чем их на самом деле в Первом кварто. Шестистопник вместо пятистопника мелькнул раз или два (и опять, похоже, не намеренно с Вашей стороны, а случайно, по недосмотру). Ну, а диковинки вроде восьмистопного ямба Вас уж вовсе не интересуют.

Хромые стихи, не имеющие прямых соответствий в каноническом тексте, которые я никак не могу счесть принадлежащими настоящему автору «Гамлета», у Вас не отличаются от остальных ни по ритму, ни по стилю. А прозу, которую в Первом кварто пытаются выдать за стихи, Вы стараетесь передать не стихами (дурными или хорошими), а хорошей прозой. Явные смысловые нелепицы Вы стремитесь исправить, приблизив к привычному для публики тексту «Гамлета», или по крайней мере приглушить.

При этом Вы подчас теряете интересные детали. Например, третья строка Вашего перевода — правильный пятистопный ямб: «О, ты явился вовремя на смену». Между тем, в самом Первом кварто это «О» прибавлено спереди к пяти-

стопному ямбу, нарушая размер стиха, и это, возможно, отражает реальную актерскую практику: манеру для большей эмоциональности вставлять в текст восклицания от себя. Первую реакцию Гамлета на сообщение о призраке: «Ха-ха!» — Вы заменяете, пусть и на окрашенное иронией, но придуманное Вами «Ага». Между тем, существует гипотеза, что именно это «Ха-ха», может быть, передает подлинную деталь игры первого исполнителя роли, Ричарда Бербеджа.

Еще одно важное замечание. Если Вы переводите некий вариант общеизвестного произведения, то, уж наверно, те места, которые во всех вариантах совпадают, должны сохранять свою узнаваемость. Конечно, Вы не обязаны воспроизводить их в чужом общеизвестном переводе, как приходилось по условиям заказа делать мне. Но передавайте их так, чтобы не сбивать с толку читателей. Чтобы Ваше личное толкование канонического текста, отличающееся от традиционного, не принимали за особенность текста Первого кварто. А у Вас нередко получается именно так. Вот пример. Гамлет спрашивает часовых: «Где это было?». А Марцелл в Вашем переводе отвечает: «На том помосте, где несём мы стражу». На помосте? В традиционных переводах явно нет ничего похожего на какой-то помост для часовых. Как тут читателю не подумать, что место действия двух соответствующих сцен Первого кварто иное, чем в общеизвестном тексте? А это ведь не так.

В целом Ваш перевод не передает по-русски текст Первого кварто. Вы его намеренно улучшили и исправили. И даже вставили, как сами пишете, «для полноты художественного эффекта» два отсутствовавших в издании 1603 г. первых куплета из песенки могильщика (кстати, переведенной Вами не слишком удачно). То, что Вы напечатали под видом перевода Первого кварто, — это весьма дискуссионная *реконструкция* на основе Первого кварто, но с помощью Второго кварто и Фолио, а также просто выдумки, некоей гипотетически существовавшей (а может быть, и не существовавшей вовсе) пьесы, якобы написанной тем же автором (или авторами), что и всем известный по другим изданиям «Гамлет», но более короткой.

Оговорку про Вашу собственную выдумку я сделал не случайно: у Вас достаточно выражений, которые не имеют соответствий ни в Первом кварто, ни во Втором, ни в Фолио. Например, слова короля во 2-й сцене: «Не станем пить мы здравье Короля // Сегодня». Есть и ничем не оправданные пропуски. Например, куда у Вас пропали в 7-й сцене, при втором появлении в ней Гамлета, слова Корамбиса к королю: «пошлите тех господ» (“send you those Gentlemen”)? Есть, кроме того, неверно или, по крайней мере, очень спорно переведённые места. Как бы то ни было, вы всё-таки не столько переводите, сколько создаете реконструкцию. Реконструкцию чего?

Согласно Вашей вступительной заметке, это либо ранний вариант пьесы, либо (к этой версии Вы склоняетесь больше) ее сокращенный, гастрольный вариант «с ограниченным составом актеров» (с. 210). Если внимательно посчитать, то окажется, что в Первом кварто как раз состав актеров сокращен недостаточно для труппы, в которой было, согласно патенту, только шесть актеров-пайщиков, и разрешалось держать не более шести учеников и такого же числа наёмных слуг. Главное, что с такой пьесой на гастролях невозможно было бы обойтись без найма посторонних людей из местных жителей, например, целого «войска» Фортинбраса — а это значит: перевозка лишних костюмов и реквизита, плата статистам (хотя бы и чисто символическая — всё равно деньги!), плюс еще тот риск, что строки Фортинбраса в сцене 12-й, которых всего-то шесть, будут полностью заглушены репликами зрителей: «Смотри-ка, это же наш Джек!», «Ой, какой у него вид» и т. п. Не получается тут *гастрольный вариант*. Ссылаться в подтверждение этой мысли еще и на текст титульного листа Первого кварто (якобы, в таком виде пьесу играли в Лондоне и в обоих университетах) я не стану: слишком очевидно, что уверения титульного листа не соответствуют действительности; но из этого ведь не следует, что ее так играли те же актеры в провинции.

Предполагать, что мы имеем дело с плохо напечатанной, но все-таки *ранней редакцией* пьесы — можно, но недоказуемо и мало вероятно. Могла ли существовать такая редакция? Нет никаких известий о том, что Шекспир (кого бы современники ни называли этим именем) любил переделывать свои пьесы. Утверждают, как раз

наоборот, что он писал быстро и ничего не хотел исправлять. Впрочем, в живом театре, при постепенно сменяющейся труппе и при разных переменах в театральных и политических обстоятельствах, некоторые изменения в тексте наверняка приходилось делать — но вряд ли столь кардинальные.

Вообразить, что авторская сокращенная редакция «Гамлета» — примерно такая, какую Вы реконструируете — была сделана не раньше, а *после* написания полного текста, я просто не в состоянии. Пусть даже это была бы версия не для гастролей, а сделанная по каким-то иным причинам (ну, например, в угоду публике, допустим, не полюбившей пьесы в полном виде). Мог ли автор, как раз в «Гамлете» неодобрительно отзывающийся о вкусах толпы, пойти у нее на поводу? Сомневаюсь. Между тем, реконструкция, предлагаемая Вами, отражает именно вкусы толпы. Это принципиально упрощенный «Гамлет», чтобы не сказать «опошленный».

Вы видите достоинство этого текста по сравнению с полной пьесой в большей динамичности. Но это достоинство весьма относительное. Иначе всякое «догони-убей», т. е. самый глупый боевик, оказалось бы у нас лучше Шекспира — потому что динамичней.

Вы пишете в своей вступительной заметке: «Роль Гертруды (Гертрид) в Первом кварто удивительным образом отличается от позднейших текстов. Королева неожиданно оказывается помощником Гамлета в его заговоре против Клавдия; она (в отличие от канонического варианта) не знала, что ее первый муж был злодейски убит...» По-моему, Вы сильно преувеличиваете. Что в каноническом тексте она знала об убийстве, Вам померещилось. Никакой ясности в этом отношении там нет. В каноническом тексте роль королевы прописана как сплошная загадка, которую зритель должен разгадывать, но так и не получит надежных ответов: знала, не знала? поверила Гамлету, не поверила? отравилась случайно или сознательно? и т. д. А составители Первого кварто то ли нарочно (для ясности), то ли нечаянно — потому что их обманула память (потому что помнили только свое впечатление, а не сам текст) — вписали несколько заявлений королевы, на первый взгляд, разъясняющих дело: не знала, поверила, пообещала помощь.

Но ведь это только слова, а не поступки. Поступки-то остались те же. Например, она заступает за короля перед Лаэртом (у Вас Лиартесом) — это разве помощь Гамлету?

Вам кажется, что для монолога «Быть или не быть» найдено в Первом кварто более удачное место, чем в каноническом тексте. Вы не один так думаете. Но все равно это не верно. Потому что в результате этой перестановки в Первом кварто после сцены Гамлета и Офелии следует зубоскальство принца в разговоре с отцом Офелии («вы торговец рыбой», «сатирический сатир пишет» и т.п.) — и эти два эпизода никак не вяжутся друг с другом по эмоциональному состоянию главного героя: только что он кипел, а в следующую минуту спокойно насмешлив. Получается плохая драматургия.

Вы, как я понял, готовы рекомендовать свою реконструкцию режиссерам для постановки — как пьесу того же уровня, если не лучше, чем каноническая редакция «Гамлета». А я бы считал, что даже в таком идеализированном виде, как у Вас, версия Первого кварто поучительна прежде всего тем, что могла бы заставить нас призадуматься, не превращаем ли мы иной раз в своих интерпретациях, переводах, постановках, экранизациях и т.п. действительный шедевр в нечто столь же посредственное, как Первое кварто.

Для того, чтобы понять художественный уровень Первого кварто, достаточно сравнить два монолога. Вот каноническая версия — Первое фолио.

Быть, или же не быть, вот в чём вопрос.
Терпеть ли благороднее в душе
Судьбы взбешённой стрелы и камня
Или, подняв на море бедствий руку,
В бою их кончить? Умереть? уснуть —
И всё; и то сказать, во сне конец
Стесненью сердца, тысяче ударов,
Наследью тела; этого исхода
Желать — священно: умереть, уснуть;
Уснуть! быть может, грезить? вот запинка;
Ведь то, какие сны в том смертном сне,
Когда земную эту петлю сбросим, —

Должно остановить нас; вот и довод,
Который продлевает муку жизни.
Ведь кто бы стал переносить позор
И плети Времени, неправду сильных,
Смех гордеца, боль оскорблённых чувств,
Нескорый суд и спесь властей, пинки,
Терпимые заслугой от ничтожеств,
Когда б он сам мог дать себе расчёт
Железом голым? Кто из кожи лез бы,
Перенося всю эту ношу жизни?
Да только страх чего-то после смерти,
Тех неоткрытых стран, откуда нет
Обратных путников, сбивает волю,
Веля терпеть невзгоды те, что есть,
И не лететь к другим, ещё неизвестным.
Так трусами нас делает сознание,
И так решимости природный цвет
Исчухнет вдруг в отливах бледных мысли
И начатое с весом и с размахом,
В таких оглядках искривляя ход,
Теряет имя действия. Но тише.
Прелестная Офелия; молись,
О нимфа, за грехи мои.

(Пер. А. Н. Баранова)

А вот Первое кварто. (Перевод Ваш, но и это — не самое важное: мы сейчас сравниваем не переводы, а то, что за ними стоит).

Так быть или не быть? Да, в этом суть.
Почить, уснуть... И это всё? Да, всё.
Нет, спящий видит сны. Вот вам загвоздка:
Тот смертный сон, когда проснёмся мы,
К предвечному судье приведены,
В стране неведомой, откуда нет
И не было возврата никому,
Где праведник улыбчив, грешник мрачен.
Когда б не предвкушенья этих снов,

Кто б стал терпеть лезть и глумленья мира,
Где презираем всяк: богач, бедняк?
Вдов притеснение, обман сирот,
Мученья голода, тиранов власть
И тысячи других таких же бедствий.
Лить пот, хрипеть под этой тяжкой ношей,
Коль с маху выдать нам готов расчет
Простой стилет — кто б стал сносить всё это,
Когда б не предвкушенья смертных снов.
И это ум томит, стесняет чувства,
Велит нам ведомое зло терпеть,
Чем мчать к иным, неведомым покуда,
И в трусов обращает нас... О леди,
Да, грешен я, молитесь за меня!

Разве не бросается в глаза, что текст Первого квартета
намного банальнее и по образам, и по мыслям, и по самой
драматургии? Что это только бледный пересказ, а не поэзия?

СЕМИНАР III

31 октября 2015 г. в Санкт-Петербургском институте внешнеэкономических связей, экономики и права состоялось третье заседание Международного научного семинара «Шекспир в междисциплинарных гуманитарных исследованиях» (International Seminar “Shakespeare in Interdisciplinary Humanities Research”). Семинар прошел в Синем зале исторического Литейного дома княгини Юсуповой (объект культурного наследия РФ) и был посвящен теме «Шекспир и история».

Третье заседание семинара было приурочено к 600-летию юбилею битвы при Азенкуре 25 октября 1415 г. между французскими и английскими войсками. Это событие отражено в исторической хронике Шекспира «Генрих V», которой был посвящен основной доклад на семинаре.

С приветственным словом выступил директор ИФПИ МосГУ доктор философских наук, профессор, заслуженный деятель науки РФ Валерий Андреевич Луков, который представил проект «Виртуальная шекспиросфера: трансформации шекспировского мифа в современной культуре» (грант № 14-03-00552а, РГНФ) и «Шекспировские штудии» на страницах научного журнала «Знание. Понимание. Умение». От Санкт-Петербургского института внешнеэкономических связей, экономики и права участников семинара поприветствовала старший преподаватель кафедры лингвистики и перевода кафедры Эмилия Владимировна Бушуева.

С докладом «Шекспир и формирование мифа английской королевской власти: “Генрих V”» выступил доцент Санкт-Петербургского гуманитарного университета профсоюзов, кандидат исторических наук Виктор Александрович Ковалев. Он представил свои исследования об исторических мифах, связанных с деятельностью Генриха V и нашедших отражение в творчестве Шекспира (миф о его преображении из принца Хела в короля Генриха, миф о его скромности и т. д.). Эти сюжеты многим обязаны античным текстам (жизнеописание Тита у Светония), а также сочинениям авторов XV–XVI вв. (Полидор Вергилий, Холиншед). Особое внимание докладчик уделил церемониальной процессии Генриха V в честь победы при

Азенкуре, в которой король метафорически преображался в «Земного Христа, а затем и в Христа Апокалиптического». Форма такой процессии, как отметил докладчик, претерпела очень мало изменений после того, как католическую обрядность сменила англиканская. Это подчеркивает преемственность монархического мифа — от того, который описывал Шекспир, к тому, который он мог сам наблюдать.

Ответ дискуссанта — искусствоведа Елизаветы Евгеньевны Крыловой строился на том, что монолога короля Генриха V «Все, все — на короля!» (IV, 1), который оказался в центре внимания докладчика, не было в пиратских кварто, впервые он вошел в хронику только при издании Первого фолио 1623 г. Возможно, он был дописан драматургом значительно позже создания основного текста хроники.

Вокруг ряда положений доклада развернулась оживленная дискуссия, в которой были представлены аргументы, опирающиеся на данные исторических, филологических, культурологических, театроведческих, культурфилософских, социологических и других исследований.

Доцент МосГУ, докторант Российского государственного гуманитарного университета И. И. Лисович указала на неоднозначность метафорического прочтения короля как Христа с точки зрения христианской догматики. Драматург, сценарист, шекспировед С. Д. Радлов предложил рассматривать проблему монархического мифа в шекспировском тексте как более сложную и неоднозначную, требующую учитывать, что Шекспир мог относиться к своему персонажу и критически (в сцене с приказом убить пленных). Доцент кафедры германской филологии Православного Свято-Тихоновского гуманитарного университета В. С. Макаров напомнил, что «Генриха V» в последние десятилетия часто рассматривают как завершающую пьесу «второй тетралогии», а значит, миф короля и его двух тел в ней нужно рассматривать в связи с другими историческими хрониками Шекспира, прежде всего с «Ричардом II», которым открывается «вторая тетралогия». Доцент МосГУ режиссер, переводчик В. Р. Поплавский предложил посвятить один из будущих семинаров проблеме «Шекспир и власть», которая объединяет шекспировские хроники и трагедии.

В заседании также приняли участие шекспироведы, культурологи, лингвисты, специалисты по философии и социологии культуры, деятели образования: А. Н. Баранов, Б. Н. Гайдин, Ани Мартиросян, Е. А. Шустова, Р. И. Гурин, а также студенты-международники Санкт-Петербургского института внешнеэкономических связей, экономики и права.

Шекспир и формирование мифа английской королевской власти: «Генрих V»

В. А. Ковалев

Приветствую всех — и наших гостей, и петербуржцев, а также и студентов, которые пришли несмотря на субботу; спасибо всем, кто с таким мужеством пришел слушать о Шекспире. Каждое наше заседание проходит в новом формате, чтобы заглянуть в один из видов гуманитарных знаний. Соответственно, сегодня мы посмотрим на Шекспира с точки зрения истории, которая столь же безбрежна, сколь безбрежен сам Шекспир. Сегодня я постараюсь взглянуть не на всего Шекспира, а на одно его произведение, по сути, на один фрагмент этого произведения, не с точки зрения всей истории, а с точки зрения именно истории власти, истории мифологии английской монархии, истории того, что называется нематериальными формами власти, а иногда (некорректно по отношению к XVI–XVII вв.) называли властной пропагандой.

Мы обратимся к одной из исторических драм Шекспира — «Генриху V». На это нас настраивает не только предстоящая шекспировская годовщина, но и уже состоявшийся юбилей — 600 лет с великой победы Генриха V в битве при Азенкуре. Безусловно, Генрих V — очень важный образ для английской мифологии власти в образах историков XVI–XVII вв., да и для позднейших — в вигской историографии. Идеальный король — это Эдуард Исповедник, идеальный (правильный) узурпатор — это Вильгельм Завоеватель, а идеальный воин — это, безусловно, Генрих V.

Конечно, здесь можно вспомнить знаменитый фильм Лоуренса Оливье, где Генрих V предстает в виде великого воина

освободителя, победителя. Конечно, во время создания фильма особой актуальностью с патриотической точки зрения обладала война, фильм поднимал боевой дух. Такой образ Генриха V был обычен для Англии, был обычен для всего историописания и историографии. Я же хочу несколько под другим углом показать значение образа Генриха для мифологии власти, мифологии позднеюдоровского и раннестюартовского абсолютизма.

Один из таких классических мифов о Генрихе V, кроме его великой мощи в качестве воина — это его необычайная суровость, его скромность. Миф, запущенный Р. Холиншедом, сообщает о том, что сразу после битвы Генрих V пожелал слушать Псалом 113: «Не нам, Господи, не нам, но имени Твоему дай славу». И еще один миф в том, что скромность — это не природная скромность Генриха V, который якобы в молодости был пьяницей, развратником непристойно себя вел, но, придя к власти, полностью преобразился. Многие видят здесь апелляцию к Цицерону, к античным текстам о гражданской доблести, что нас сразу настраивает на древнеримский лад. Вспоминается цитата из жизнеописания Тита у Светония: «Не только жестокость подозревали в нем, но и распущенность — из-за его попоек до поздней ночи... и сладострастие... Однако такая слава послужила ему только на пользу,... когда ни единого порока в нем не оказалось и, напротив, обнаружили величайшие добродетели»¹.

Этот миф не имеет ничего общего с историей Генриха V, который не мог даже чисто теоретически бесчинствовать в Лондоне, будучи наместником в Уэльсе. Нет никаких доказательств пьянства и разврата. Данный фрагмент Шекспир взял скорее всего из Холиншеда, где хронист приводит латинские стихи о том, что если развратник — юноша, то обычно приход к власти усугубляет его разврат и добавляет ему грехов²,

¹ Гай Светоний Транквилл. Жизнь двенадцати Цезарей. Божественный Тит, 7.

² For saith he,
Ille inter iuuenes paulo lasciuior antè,
Defuncto genitore grauis constáns repentè,
Moribus ablegat corruptis regis ab aula

На самом деле, здесь очень важна символика изменения, преобразования Генриха V после прихода его к власти. На мой взгляд, здесь содержится очень важный намек на один из основных мотивов, мифов и ритуалов средневековой монархии — это заряд мифологии данного правления, заряд мифологии династии, данный через коронационные процессии. Коронация была ритуалом довольно жестко регламентированным, чему можно привести много примеров — хотя в коронации, например, Эдуарда II или Генриха VII и VIII можно найти и вставки, и переставления.

Коронационная процессия, в частности, предшествующий ей торжественный проезд короля через Лондон, была призвана в том числе и изложить тот миф, который с одной стороны создавал непрерывную цепочку монархии, восходящую к Эдуарду Исповеднику, а с другой стороны — делал акценты на данном конкретном монархе. У Генриха V не было собственно коронационной процессии. У других монархов процессия проезда через Лондон могла проходить значительно позже коронации (например, Иаков I провел ее через полтора года, а Карл I — уже после начала Епископских войн). Фактической процессией для Генриха V стал его въезд в Лондон после победы в битве при Азенкуре.

Почему я упомянул этот миф о скромности? Настолько сильно въелся этот миф о скромности в сознание историков, в сознание людей, что он уже направляет интерпретацию крупнейших специалистов по английским коронационным ритуалам. Г. Киплинг старательно интерпретирует всю процессию Генриха V в том духе, что он демонстрирует свою скромность, символически умирая в ходе процессии, так что процессия превращается в похороны короля. И он потом пытается показать, что это было не так и в том числе у Шекспира есть скрытый или не совсем скрытый момент, где он излагает

*Assuetos soc [...]os, & nugatoribus acrem
Poenam (si quisquam sua tecta reuiserit) addit,
At ita mutatus facit omnia principe digna,
Ingenio magno post consultoribus vsus, &c.*

(Цит. по: Holinshed R. Chronicles of England, Scotland and Ireland : in 6 vols. London, 1587. Vol. 6. P. 543.)

мифологию вовсе не смирения, а величия короля — максимального его величия.

Следует помнить, что Шекспир, хотя конечно и вечен, но писал в конкретных исторических условиях, и он был, безусловно, певцом абсолютизма. Многие его произведения посвящены, так или иначе, изложению доктрины абсолютной монархии — прежде всего, это «Макбет» с его учением о правильном короле, по сути, списанном с «Истинного закона свободных монархий» Иакова I. Самое абсолютистское произведение Шекспира — это «Буря», абсолютный триумф короля-мага, который одним своим присутствием преображает мир.

Поэтому я сейчас остановлюсь немного на текстах, связанных, собственно, с аккламацией Генриха V, а потом мы обратимся к Шекспиру, к одному из монологов Генриха V, в котором эта мифология, на мой взгляд, находит отражение.

Итак, описание въезда Генриха V после битвы при Азенкуре в Лондон содержится в поэме Джона Лидгейта, монаха из Бьюри, а также в «Славных деяниях Генриха V» (*Gestae Henrici Quinti*). Естественно, короля встречали еще за пределами Лондона — как полагается, процессию встречал Лорд-мэр. 20 тысяч лондонцев, о которых говорят источники — это, конечно, явное преувеличение, и очень солидное, как минимум раз в 10. Король въезжал через ворота, на которых возвышались две башни, на башнях стояли фигуры ангелов, поющих «Благословен грядый во имя Господне» — строка из гимна «Санктус», который исполняется во время праздника входа господня в Иерусалим и основан на словах Евангелия (Мф. 21:9, Ин. 12:13). Кроме того, именно этот гимн исполняется во время таинства Евхаристии, поэтому здесь, можно сказать, присутствует первый намёк на возвеличивание Генриха V.

Над воротами была надпись “*Civitas Regis Iustitiae*” — Город царя правосудия. Киплинг интерпретирует это так: Генрих въезжает в город, чтобы быть судимым Царем правосудия, т. е. богом, в качестве жеста скромности и самоуничужения. На мой взгляд, интерпретация здесь совершенно другая. Нужно просто вспомнить, что в Средние века, начиная с довольно раннего периода, Лондон называли “*camera regis*” — палатой короля. Таким образом, получается, что это и есть город короля, и сам король есть король правосу-

дия, который въезжает в собственные палаты, где он живет.

На холмике стояла башня, около которой короля встречали 12 патриархов, певших псалом 149: «Пойте Господу песнь новую, хвала Ему в собрании святых». Я процитирую отрывок из поэмы Джона Лидгейта:

Как я словами передам
На Корнхилл короля прием?
Двенадцать патриархов там
Поют торжественный псалом
«Песню пойте господу!» — и вдруг
На волю отпускают птиц,
«В собрании святых» — вокруг
Там много ясных, светлых лиц¹.

Текст 149 псалма никак не ассоциируется с идеей самоуничтожения — напротив, в псалме речь о победе одного народа над другим, в нашем случае — англичан над французами. Такое использование псалма — общий штамп, на котором мы сейчас не будем останавливаться. Начиная с XIII в. в Европе общим местом в описаниях побед является «освященный патриотизм», в котором враги уподобляются амаликитянам, филистимлянам и прочим библейским персонажам.

Далее, на улице Чипсайд стоял фонтан, который бил вином. Короля там встречали 12 апостолов и 12 английских королей мучеников-исповедников. Апостолы пели 103 псалом: «Благослови, душа моя, Господа». В тексте «Славных деяний» особенно подчеркивается, что это явное пророчество, поскольку совпадает число апостолов и английских королей. Короли преклонили колени перед Генрихом, поднесли ему хлеб и вино на серебряном блюде, рассыпая при этом облатки и серебряные листья. Безусловно, эта пророческая тема сближает въезд Генриха с въездом Иисуса Христа. Возвещая появление

¹ Перевод автора. См. оригинал: Lydgate J. A Poem by John Lydgate, Monk of Bury, Describing the Expedition of Henry the Fifth into France in 1415, the Battle of Agincourt and the King's Reception into London on His Return // A Chronicle of London, from 1089 to 1483 / ed. by N. H. Nicolas, E. Tyrrell. L., 1827. P. 232.

и победу Генриха V, святые короли повторяли элементы мистерии, которая традиционно указывала на появление Христа как Божественного Монарха.

Далее прославлялся Давид — победитель Голиафа и его «галльской гордыни». На одной из башен замка, сделанного из ткани и дерева, на верёвочках висевшего над улицей, был баннер со словами «Речные потоки веселят град Божий, святое жилище Всевышнего» (Пс. 45:5). Замок был покрыт тканью, изображающей мрамор и зелёную и красную яшму — явное указание на Небесный Иерусалим из книги Откровения («Стена его построена из ясписа» — Откр. 21:17), Соответственно в этот момент въезд земного Христа начинал превращаться в процессию апокалипсического Христа божественного, который явится в конце времен, чтобы царить над людьми.

Апокалиптическая тема продолжает развиваться на площади перед собором св. Павла. Решающий момент произошёл, когда Генрих проехал под яшмовыми воротами Небесного Иерусалима. На верёвочках спустились ангелы, которые осыпали его золотыми листьями, возложили ему на голову венок. Подобный ритуал существовал и до этого, но не в таком масштабе.

Первый зафиксированный такой элемент касался въезда в город Ричарда II — но там был только эпизод с ангелом. Итак, возле Собора святого Павла на фонтане было изображение Троицы и Солнца правосудия. По сути, в этот момент Генрих преображался в четвертое лицо Троицы.

Никаких противоречий с христианством здесь нет — в средневековом понимании подражание Христу — верх благочестия, но подражать можно по-разному: служением людям или как подобие Христа апокалипсического в его величие. Для короля более правильной является именно вторая форма.

На этом мы завершим краткий обзор процессии Генриха V. Можно признать, перевернув по смыслу точку зрения Киплинга, что это была процессия умирания Генриха. Да, Генрих V умер в ходе процессии, как человек, потому что в собор св. Павла входил уже другой Генрих V — король, император и Христос.

Если обратиться к монологу Генриха V из соответствующей драмы — фрагменту, который затенен более известным монологом про Криспианов день. Мы будем говорить о монологе в сцене 1 акта IV, когда Генрих обходит лагерь ночью, беседует со своими солдатами и выражает сомнение в своей миссии, в роли короля. Возникает спор о том, является ли преступлением что-то совершенное на королевской службе. Высказываются две точки зрения — либо король несет ответственность за грехи всех, либо король отвечает только за себя.

Когда все уходят, звучит знаменитый монолог короля Генриха:

Все, все — на короля! За жизнь, за душу,
За жен, и за детей, и за долги,
И за грехи — за все король в ответе!
Я должен все снести. О тяжкий долг!
Близнец величия, предмет злословья
Глупца любого, что способен видеть
Лишь горести свои! О, скольких благ,
Доступных каждому, лишен король!
А много ль радостей ему доступно —
Таких, каких бы каждый не имел,
Коль царственную пышность исключить?
Но что же ты такое, идол-пышность?
Что ты за божество, когда страдаешь
Сильнее, чем поклонники твои?
Какая польза от тебя и прибыль?
О пышность, покажи, чего ты стоишь!
Чем вызываешь в людях обожанье?
Ведь ты не более как званье, форма,
Внушающие трепет и почтенье.
Тебя страшатся, а несчастней ты
Боящихся тебя.
Как часто вместо восхищенья льешь
Ты лести яд! О, захворавай, величье,
И пышности вели себя лечить.
Как думаешь, погаснет жар болезни
Пред титулами, что раздуты лестью?

Поклоны низкие недуг прогонят?
Тебя послушны нищего колени,
Но не его здоровье. Сон спесивый,
Играющий покоем короля,
Король постиг тебя! Известно мне,
Что ни елей, ни скипетр, ни держава,
Ни меч, ни жезл, ни царственный венец,
Ни вышитая жемчугом порфира,
Ни титул короля высокопарный,
Ни трон его, ни роскоши прибор,
Что бьется о высокий берег жизни,
Ни эта ослепительная пышность —
Ничто не обеспечит государю
Здоровый сон, доступный бедняку.
С желудком полным, с головой порожней,
Съев горький хлеб нужды, он отдыхает,
Не ведает ночей бессонных, адских:
Поденщиком с зари и до зари
В сиянье Феба трудится, а ночью
Он спит в Элизии. С рассветом встав,
Подводит он коней Гипериону,
И так живет он день за днем весь год,
В трудах полезных двигаясь к могиле —
Когда б не пышность, этакий бедняк,
Работой дни заполнив, ночи — сном,
Во всем счастливей был бы короля.
Ничтожный раб вкушает дома мир,
И грубому уму не догадаться,
Каких забот монарху стоит отдых,
Которым наслаждается крестьянин¹.

(Пер. Е. Н. Бируковой)

На следующий день — битва и прямо противоположный монолог. Если здесь мы видим сомнения, некую слабость Генриха, то в монологе перед битвой при Азенкуре звучит полная уверенность в себе: мне не нужно подкрепление, я вообще мо-

¹ Цит. по: Шекспир У. Генрих V / пер. Е. Н. Бируковой // Шекспир У. Полн. собр. соч. : в 8 т. М. : Искусство, 1959. Т. 4. С. 446–447.

гу один выйти на эту битву, тем большую славы я получу.

На мой взгляд, здесь, да, в несколько завуалированной форме, Шекспир проводит явную параллель со сценой в Гефсиманском саду, с ситуацией, когда Христос сомневается в своей миссии. Генрих у Шекспира становится опять же Христом — Христом Гефсиманского сада и Христом торжествующим в монологе про Криспианов день.

Кроме того, очень важно обратить внимание на то, что фрагмент в русском переводе, завершающийся словами «О, захворай, величье, / И пышности вели себя лечить». В оригинале звучит слово *segetony*, отсылающее еще к одному ритуалу, составлявшему базовую часть мифологии власти английского короля. Это — способность короля исцелять прикосновением, которая активно эксплуатировалась Тюдорами и Стюартами до Вильгельма III. Поговаривают, что Вильгельм сам уже сомневался в своих способностях и якобы говорил, прикасаясь к больному: «Дай тебе Господь побольше здоровья и здравого смысла» Но и Елизавета, и Иаков I очень активно, старательно, тщательно, демонстративно проявляли эти свои целительные способности, и в документах всегда упоминалось, что во время выезда королева, например, прикоснулась к двумстам золотушным или при поездке в Кенилворт исцелила триста золотушных.

Шекспир, ставя этот фрагмент мифологии в текст, снова подчеркивает христологические качества монарха. Монарх при этом не способен исцелить сам себя. Прикосновением к самому себе он не исцеляет собственные болезни.

Подходя к завершению, хотелось бы подчеркнуть двоякий момент применительно к Шекспиру. С одной стороны, безусловно, на Шекспира влияют те ритуалы, которые он видел, те христологические элементы мифологии абсолютизма, которым он был свидетелем. Сама эта идея, что монарх принимает на себя все грехи своих подданных, превращает монарха в национального Христа. Как Христос принимает на себя грехи всего человечества, так же монарх принимает на себя всех подданных, что дает ему особые права и создает особые отношения с Богом. Можно вспомнить и графическую мифологию, где монарх изображался в виде человека, на которого падает особый свет с небес.

С другой стороны, безусловно, здесь нашли отражения термины, которые постоянно встречались в источниках — *mutatio, reformatio*. Холиншед применяет их к Генриху не в том смысле, что он стал хорошим «в бытовом смысле». Придя к власти, он стал другим по совершенно иным причинам — не моральным, а скорее мифологическим, ритуальным.

Дискуссия

Е. Е. Крылова

У меня есть несколько вопросов и замечаний. Получается, что монолог Генриха V у Шекспира как бы сочетает мифологию смирения и мифологию величия. Он известен нам по изданию «Генриха V» в первом Фолио, в предыдущих изданиях кварто этого монолога нет. И возникает вопрос: а был ли этот монолог в первоначальной редакции пьесы? Или же он появляется в последней?

Возможно, он мог появиться, например, под влиянием идеи власти Иакова I, который вступил на престол в 1603 г., а в 1605 г., как известно, пьеса была представлена при дворе, и в Фолио вошла редакция пьесы, которая могла быть сделана специально для царствования нового монарха, тем более монарха, который взял актеров свое покровительство.

Собственно, вот эта идея основная. Если говорить о сравнении этой сцены с Молением о чаше, со сценой в Гефсиманском саду, то в первоначальном варианте вместо этого монолога звучал монолог, который заканчивался смиренным «что бы я ни сделал — я все равно сделал слишком мало». Я привожу эту строку в собственном переводе с английского, потому что в русском поэтическом переводе это теряется.

И возможно, все-таки первоначальный замысел «Генриха V» был именно в рамках концепции мифологии, которая проводится у Холиншеда, и на нее в первую очередь опирался Шекспир при создании пьесы. Этот монолог также во многом заглушается более поздним, кульминационным — про день святого Криспиана. Возможно, мы видим здесь не просто эволюцию пьесы, но в идеологическом отношении — эволюцию

понимания власти, и того, как она представлена в историческом произведении.

В. А. Ковалев

Большое спасибо за это замечательное наблюдение, которое, безусловно, подтверждает мою теорию, потому что я не просто так обращаюсь к Иакову I — мифология английского абсолютизма здесь действительно кристаллизуется, по сравнению с елизаветинской мифологией. Я не упомянул, что в *Gestae Henrici Quinti*, написанных непосредственно после событий, в частности, подчеркивается, насколько безэмоционально вел себя Генрих V — в процессии как будто статуя ехала, неподвижно, не проявляя ни жестов, ни эмоций, как будто не человек, а камень. Я думаю, это очень похоже на описание у Аммиана Марцеллина въезда императора Константина — он абсолютно недвижим, ни жестами, ни дыханием не выдавая себя. Кстати, подобный образ для коронационной процессии выбрал для себя и Иаков I — ехал абсолютно безэмоциональный, дистанцировавшись от всего. Человек умел сдерживать свои эмоции полностью, но с другой стороны это не было программным действием. Миф власти мог предусматривать и близость к народу: подойти к людям, хлопнуть по рукам, принимать подарки, целовать людей, принимать поцелуи. Это никоим образом не отрицает, а даже усиливает мои аргументы: я пытался подходить к вопросу с точки зрения того, что анализ мифа неизбежно сам становится мифологичным, обращается со временем в историческом, а не в мифологическом смысле.

Во-вторых, мы пока не видели, что этот образ крайнего величия был в тексте и до этого. Если даже Шекспир в начале текста не нашел нужным его детально отразить, то в любом случае он был, и, например, коронационная процессия Иакова могла навести Шекспира на мысль обратиться к этой теме монарха-Христа. Другой вопрос в том (более сведущие меня поправят), что ранние издания часто пиратские, основаны на записанных кое-как, украденных текстах. Такой вариант, безусловно, возможен, но вариант, который предлагаете вы, мне нравится больше, поскольку он подчеркивает

связи Шекспира с яковитской мифологией. Во времена правления Иакова написаны самые монархические, абсолютистские произведения Шекспира — «Буря», «Кориолан». Имела ли здесь место ставка на то, чтобы заведомо понравиться королю, — да, возможно. Но может быть, что текст выпал, потому что издатель посчитал его малозначительным.

Говоря о величии и смирении в мифологии абсолютизма, вспомним, что М. А. Бойцов пишет о «величии через смирение». Но надо заметить, что это не путь «вниз», а потом «наверх» — смириться, чтобы достичь величия. Нет, речь о том, что величие сразу проявляется в виде смирения, как смирен был Спаситель.

И. И. Лисович

Дело в том, что Вы ссылаетесь на исторические тексты, но если мы посмотрим агиографические — Вы говорите о смирении, но Вы помните, например, что в житии Франциска Ассизского говорится о стигматах? И тогда вообще возникает вопрос (в том числе в биографиях святых) о том, что Христос действительно образец для христианина, но ни один христианин не должен считать себя Христом, потому что ни один из них не сможет на себя взять то, что взял Он. Сюда же включается и дискуссия о том, кем был Христос: Богом? Земным человеком? Или Человекобогом? А этот вопрос церковной догматики, так что если мы возьмем ситуацию с Англией, Генрих V был католиком, но в шекспировское время, в условиях Реформации мы помним, что происходит с культом святых. Для христианина время идет к Царствию Божию, а здесь царство земное, здесь могут быть только проекции, здесь не может быть копии Христа здесь и сейчас. Мы также помним, что Антихрист очень похож на Христа и его примут за Христа — вот еще одна опасность, в которую может попасть человек, которого выдвигают на это: он может стремиться и находить некие аналогии, но стать Христом он не может.

В. А. Ковалев

Не могу с Вами согласиться, — если мы обратимся к любому тексту о коронационной процессии, мы видим четкий ритуал, воспроизводящий образ Христа. Небесный Иерусалим — ангелы спускаются — венчают его. По его жесту фонтаны начинают бить вином, повторяются чудеса Иисуса Христа. Въезжает он как земной Христос, а потом становится уже Христом апокалиптическим, являясь в конце процессии в преображенном виде. Мы здесь говорим, собственно, не о церкви, мнение церкви — это мнение небольшой группы людей. Процессия ориентирована прежде всего не на них, а на двор, на придворных, которые сопровождают короля в процессии, на городскую верхушку, которая тоже его сопровождает, и на горожан, которые наблюдают за этим со стороны. Монарх, если так можно сказать, — земная проекция Христа в данных обстоятельствах и только в ходе данного ритуала. Между театром и ритуалом есть принципиальная разница — в театре есть роли, в ритуале роль и есть тот, кого играют.

С. Д. Радлов

Как человека, который занимается прежде всего текстологией, как автора и издателя комментариев к «Сонетам» Шекспира, меня в первую очередь, конечно, интересует текст. Любые попытки соотнесения художественного текста и большой истории очень интересны и полезны, особенно столь содержательные и обеспеченные эрудицией. Эта шекспировская пьеса недооценена. Фильм, который снял Лоуренс Оливье в 1944 г., с его атакой французской кавалерии, конечно, производит красивое впечатление, но это, наверное, худшее, что выдающийся актер и режиссер сделал на территории шекспировского театра.

Я думаю, что когда мы говорим о большой истории, об исторических картинах, мы должны удерживать в сознании текст, который Пролог произносит от лица Шекспира — хотя очень опасно пытаться уловить идею Шекспира. Это очень коварный момент, потому что на любую идею находится нечто, что дает возможность не столько даже возразить, сколько предложить иную оптику, совершенно другой взгляд на проис-

ходящее. Пролог извиняется за «убожество» происходящего, и каждое действие начинается с того, что — я вольно пересказываю — мы пытаемся изобразить большую историю. Это написано не теологом, а драматургом.

К теме религиозности Шекспира — я позволю себе только одну реплику. В XVII в. количество обвинений Шекспира в богохульстве, в нарушении вообще всех нравственных форм, было огромно. В XIX в. это было доведено до логического результата, когда появилось собрание брата и сестры Лэм. Они просто вырезали огромные куски текста, которые как им кажется, находились в противоречии с этикой и моралью. При этом я совсем не утверждаю, что Шекспир был атеист, я убежден, что это был человек глубоко верующий. В чудесном высказывании романтика, который сказал “he is nothing by himself”, в этой способности видеть вещи с тысячи разных сторон, наверное, и заключается один из миллиардов секретов его бессмертия — вместе с колоссальной поэтической силой, вместе с невероятной изобразительной мощью, со способностью, в отличие от например, Марло, очень ясно показать развитие персонажа.

Я хотел задать один скромный вопрос: в 1919 г. Джералд Гулд написал работу о «Генрихе V»¹, где отстаивал идею, что в пьесе заложен колоссальный сарказм по отношению к самой идее монархической власти, который будет уловлен теми, кто внимательно читает текст. О чем идет речь? Например, есть замечательное высказывание Гауэра о том, что король наш приказал каждому отрезать голову своему пленнику: была вероятность, что пленные французы поднимут бунт, и дело дошло до вещи страшной: он начал давать крестьянам-солдатам приказ резать, как свиней, людей высокого рода. По тем временам это довольно радикально. Но есть и другой невероятно красивый и драматический монолог, который произносит Уильямс — не очень положительный персонаж, и он говорит: представьте себе, если король отправил нас воевать за неправо дело, то все эти отрубленные здесь головы, руки и ноги соберутся и взовут о несправедливости? Гулд показывает, что мы можем здесь увидеть и певца абсолютизма, и человека, нена-

¹ См.: Gould G. A New Reading of *Henry V* // *The English Review*. 1919. Vol. XXIX. P. 42–55.

видящего абсолютизм, и человека, который относится к нему осторожно. Здесь мы должны учитывать разное мышление и помнить о том, что это художественный текст.

Хочу привести пример из другой пьесы — в «Отелло» персонаж говорит: мы сами вольны превратить нашу жизнь во что угодно. Этот грандиозный текст может показаться иллюстрацией гуманизма, но его произносит Яго, чтобы вытянуть кошель с деньгами у Родриго. В этом смысле надо понимать, что у рассмотрения одного — даже принципиального — фрагмента произведения вне взаимоотношений или связи с другими произведениями есть свои подводные камни.

По поводу соотношения текста Шекспира с реальными обстоятельствами — с историческими процессами и т. д. — мы помним, что количество ошибок в произведениях Шекспира огромно. В «Антонии и Клеопатре» он очень близко повторяет Плутарха в переводе Томаса Норта, но писался этот текст для театра, с определенными задачами, и рассматривать это исключительно в исторической оптике трудно.

В. А. Ковалев

Хочу поблагодарить Вас за столь блестящее выступление, Конечно, я не рассматриваю «Генриха V» как дешевую пропаганду: «Любите короля!». Это совершенно не так, там много совершенно различных линий и элементов, по поводу них тоже можно спорить. В конце концов, они могли быть написаны, чтобы сбросить эмоциональный накал, чтобы зрители немножко посмеялись и отдохнули, но что касается этого момента об отрубленных головах, именно этот момент подводит нас к проблеме, является ли грехом убийство короля. Отсюда и идет эта линия, что все равно все грехи лежат на Короле: Шекспир подводит нас к мысли, что все совершенное на службе короля — это его грех.

А. Н. Баранов

У меня, собственно, короткий вопрос к Вам как к историку: процессии во времена Генриха V и во времена после Генриха VIII, когда католическая религия сменилась англиканской, поменялись в чем-то или нет?

В. А. Ковалев

Как ни удивительно, не поменялись вообще никак, до Иакова I во время коронации псалмы все равно продолжали петь по-латыни. Яркие защитники реформированной церкви, читали по латыни и этот привычный ритуал никого не смущал. Изменения были другого плана: процессия не менялась структурно, сохранялись те же этапы, сохранялись епифании, превращения короля в Бога, но менялись символические фигуры. То, что Иаков одновременно представлял в виде Христа и Аполлона, это никого совершенно не смущало: Фичино писал, что Аполлон и есть явленный Христос. Протестантизм не находил никакого воплощения в коронационных процессиях — при Эдуарде сделали акценты на проповеди, пытался придать преображению короля чисто кальвинистский акцент: нет реального преобразования, как нет пресуществления — только напоминание. Показательно, что до Ганноверской династии ритуал почти не меняется.

А. Н. Баранов

Хотя я не могу эту мысль аргументировать, у меня есть сильное подозрение по поводу того монолога, который вы нам представили. Сама по себе эта тема ответственности не имеет прямого отношения к абсолютизму и тем более английской национально-патриотической тематике. На мой взгляд, эта тема присутствует — не в виде монолога, а отдельными кусочками, также и в «Гамлете» и в других пьесах.

В. А. Ковалев

Долг короля, именно долг перед Господом — это, конечно одна из основных тем Иакова I: в *Basilikon Doron*, который он сначала написал для принца Генри, а потом переделал для принца Карла, а также в «Истинном законе свободных монархий». Прямые цитаты из «Истинного закона...», правда, есть только в «Макбете».

В. С. Макаров

Маленькая ремарка по поводу сцены с убийством французских пленников: вначале идет диалог Флюэллена и Гауэра

о том, что подлые трусливые французы напали на обоз и убили мальчиков, и только после этого каждому английскому солдату было приказано в отместку убить своих пленных — ну может быть, это несколько неуклюжая попытка оправдания.

Как мы знаем, в последнее время исторические пьесы Шекспира часто классифицируют по тетралогиям. Как бы вы связали эту политическую мифологию, если помнить, что первая пьеса первой тетралогии — «Ричард II» с сюжетом падения монарха и открытия нового человека, который стоит за этим христоподобным монархом, а последняя пьеса — как раз «Генрих V»?

В. А. Ковалев

Ваш вопрос выглядит очень соблазнительно, особенно если применить его к христианской тематике — сказать, что это драмы о некоем умирании и возрождении монарха, преобразующегося в новом виде. Это было бы, конечно, излишне лихим обобщением, особенно в моем исполнении — объединить все пьесы в единую канву — гибель последнего Плантагенета. Ну и финал второй тетралогии — снова Ричард, только незаконный монарх, его убийство и восстановление справедливости в Англии. Но более интересный момент в том, что два любимых персонажа яковитской историографии — это Генрих V и Генрих VII. Первый — прямая противоположность Иакову, абсолютному пацифисту, а второй — основатель новой династии.

В. Р. Поплавский

Я в основном продолжу ту линию обсуждения, которую задал Сергей Дмитриевич, но где-то радикализирую ее. Дело в том, что такая живая дискуссия, которая у нас возникла, имеет одну конкретную причину: мы все пытаемся задавать докладчику вопросы с точки зрения того, что Ваше выступление открыло в Шекспире, а мне кажется, Ваша работа не об этом: не о том, что как какие-то исторические данные соотносятся с его текстом. Вы идете наоборот, Шекспир для вас — скорее отправная точка, а вам интереснее копать в самих исторических источниках, что вы делаете плодотворно.

Но если эту проблему разворачивать в сторону Шекспира, то появляется вопрос. В Шекспире можно найти много переключек, обилие цитат из всего, что он читал и слышал. Ниточку можно потянуть откуда угодно, нужно чтобы она нам помогла понять новое в одном произведении, или в циклах, если речь идет об исторических хрониках. Без концепции, которая бы каким то образом претендовала на то чтобы прояснить что-то в замыслах Шекспира, хотя это очень субъективно, получается, что Вы эти вопросы как будто принципиально обходите. А без них не обойтись, потому что на любой Ваш интереснейший аргумент всегда найдется контраргумент: а как это соотносится, например, с бурной молодостью принца Гарри. Здесь есть интереснейшие переключки с другими королями, которые все рассуждают о роли монарха и его величия. Мне кажется, что в этом смысле вы себе задачу не рискнули сделать более масштабной, либо нечетко сформулировали предмет анализа.

Пьеса ведь интереснейшая. Я еще раз хочу поблагодарить докладчика и всех организаторов нашего сегодняшнего мероприятия, потому что, мне кажется, оно открыло интереснейшую проблему, ведь «Генрих V» — пьеса, действительно, стоящая на обочине. Ее не просто хуже знают, редко ставят. Вообще проблема власти в шекспировской драматургии стало обсуждаемой у нас совсем недавно. За весь советский период невозможно было вообще обсуждать ее в остроте драматической. Но и теперь, когда наша жизнь стала по-шекспировски драматичной, ее как будто стесняются, потому что идеальных персонажей вообще трудно изображать. И еще труднее изображать идеальных монархов. Неужели это просто раболепие Шекспира перед королем Иаковом? Или это что-то другое, учитывая, что пьеса писалась еще до восшествия Иакова.

Попытка ответить на этот вопрос, мне кажется, и должна двигать исследователем. Если предположить, что Шекспир очень хотел, искренне хотел найти модель идеального монарха в определенный период своей жизни и творчества. Это было лично ему необходимо, а не потому, что был такой социальный заказ. И действительно, в тетралогии, как это замечательно в своё время показал Л. Е. Пинский, он к этому итогу нас и приводит.

А что тогда происходит после того, как эта пьеса уже создается? Т. е., получается, что это последняя пьеса Шекспира на политическую тему, где фигурирует монарх, который, хотя бы теоретически может быть идеальным, потому что после «Генриха V» через комедии Шекспир приходит к Юлию Цезарю — к пьесе, в которой концептуально идеальный правитель в принципе невозможен. Не повод ли это подумать о том, что в отношении автора к этой проблеме происходит некая трансформация? Это я только намечаю один из возможных путей анализа темы. Мне кажется, что «Генрих V» может стать поводом не только для одного доклада, а включить в себя весь комплекс проблем, может быть, Шекспир и проблема власти.

Поэтому, я еще раз хочу поблагодарить Вас за то, что вы нам открыли ворота в тему, которая ныне считается неисчерпаемой.

СЕМИНАР IV

16 ноября 2015 г. в Московском гуманитарном университете состоялось четвертое заседание Международного научного семинара «Шекспир в междисциплинарных гуманитарных исследованиях» (International Seminar “Shakespeare in Interdisciplinary Humanities Research”). На этот раз заседание было посвящено теме «Шекспир и цифровые гуманитарные науки». Семинар проходил на английском языке.

Крупный специалист в области цифровой гуманитаристики, доктор философии (PhD), разработчик концепции проекта VVV (Version Variation Visualisation) Кристофер Томас Чизман (Christopher Thomas Cheesman) (Университет Суонси, Великобритания) выступил с большим докладом-презентацией *Translation Arrays: Version Variation Visualisation* («Текстовые массивы перевода: версия, вариация, визуализация»). Он представил свои исследования в области сравнительного анализа немецких переводов шекспировского «Отелло», рассказал, что нового привнесли переводчики в свои тексты, продемонстрировал, как при помощи новых компьютерных программ и технологий можно визуально представить расхождения между разными переводами одного и того же фрагмента текста. Где переводчики следуют уже существующей традиции, а где отталкиваются от нее? В целом, как измерить степень отличия между переводами? Как с большей степенью вероятности можно утверждать, что тот или иной переводчик «Гамлета» читал переводы своих предшественников? Можно ли выяснить, каким изданием оригинала пользовался переводчик? На эти и другие вопросы можно ответить с помощью инструментов, разработанных командой проекта Version Variation Visualisation. Том Чизман рассказал об этих инструментах, наглядно продемонстрировал, как они могут быть использованы в научно-исследовательской работе.

В качестве дискуссионного выступил кандидат философских наук, заместитель директора Центра теории и истории культуры ИФПИ МосГУ Борис Николаевич Гайдин. Он рассказал об истории создания Информационно-исследовательской базы данных «Русский Шекспир» и о том, что удалось сделать за эти годы для осуществления одной из основных задач данного

проекта — максимально возможного представления шекспировских пьес в русских переводах и переделках. В настоящее время в базе данных размещен основной корпус классических переводов, а также представлены некоторые современные работы, любезно предоставленные некоторыми переводчиками. В ближайшее время коллектив проекта планирует приступить к поиску недостающих переводов, находящихся в общественном достоянии. Б. Н. Гайдин отметил, что одним из перспективных путей развития могла бы стать реализация проекта, направленного на разработку и внедрение программы сравнительного тезаурусного анализа русскоязычных переводов наследия У. Шекспира в открытом доступе в Интернете.

Таким образом, в будущем переводы пьес, поэм и сонетов Шекспира на русский язык могут быть представлены в визуализированной среде с возможностью сравнения тезаурусов переводчиков с англоязычными оригиналами и между собой. Такая программа может быть использована в научной, преподавательской и переводческой деятельности, предназначена для исследователей, переводчиков, преподавателей, аспирантов, студентов и всех интересующихся историей шекспировских переводов в России, а также проблемами текстологии и источниковедения. Использование онлайн-программы поможет статистически выделить точки схождения и расхождения в интерпретациях переводчиками шекспировского текста, а следовательно — не только прояснить вопрос об их взаимном творческом притяжении/отталкивании, но и понять, как соотносятся «свое» и «чужое» в их индивидуальных авторских тезаурусах и коллективном тезаурусе «русского Шекспира». Использование информационных систем для электронного анализа больших объемов текста дает серьезные перспективы для исследователей теории и истории мастерства перевода. Опыт и разработки участников проекта VVV могут в значительной степени упростить работу по созданию подобной программы и позволить сосредоточиться на большой работе по разметке текстов, созданию сложных массивов текстовых данных и т. п., без чего программа не будет давать точные результаты. В заключении Б. Н. Гайдин высказал мнение, что данный проект мог бы продемонстрировать возможности созда-

ния интернет-ресурсов для сравнительного анализа переводов на языках разных групп. Он выразил надежду, что в будущем новые исследователи, занимающихся теорией и практикой перевода, изучением наследия самых разных писателей, поэтов, философов, религиозных деятелей и т. д., представители различных национальных культур присоединятся к развитию проекта VVV.

Доктор Том Чизман ответил на основной вопрос дискуссанта о том, какие сложности могут возникнуть при создании программы, адаптированной под кириллицу. Он рассказал, что программа хорошо работает даже с ивритом, поэтому больших проблем возникнуть не должно. Основная сложность — трудоемкость разметки массивов текстовых данных. Б. Н. Гайдин также поинтересовался, возможно ли в будущем создать возможность для сравнения переводов с разными версиями оригиналов. На это ученый ответил, что гипотетически возможно, хотя это потребует значительной работы. По его мнению, в будущем было бы целесообразно создать собственный «базовый текст» всех произведений Шекспира, с которыми затем можно было бы сличать их переводы на разные языки. Однако эта сложная работа требует значительного времени.

В семинаре принимали участие доктор философских наук, директор ИФПИ МосГУ Вал. А. Луков, кандидат педагогических наук, доцент кафедры лингвистики и межкультурной коммуникации Института иностранных языков Рязанского государственного университета им. С. А. Есенина В. А. Рогатин, доцент кафедры германской филологии Православного Свято-Тихоновского гуманитарного университета В. С. Макаров, доцент МосГУ, докторант Российского государственного гуманитарного университета И. И. Лисович, доцент кафедры германских языков и методики их преподавания Рязанского государственного университета им. С. А. Есенина А. В. Титова, кандидат филологических наук, главный редактор журнала VALLA М. В. Елифёрова, заведующая Отделом научных проектов Управления аспирантуры, докторантуры и научной работы МосГУ Е. А. Шустова, ученые из российских высших учебных заведений и научных центров, преподаватели, аспиранты и студенты МосГУ.

Массивы переводов и их цифровое истолкование^{*}

Том Чизман (*Tom Cheesman*)

Собрав вместе достаточное число переводов какого-либо произведения (на один язык или на разные) в цифровом формате, мы сможем исследовать их по-новому и приобщить к результатам такого исследования не только специалистов, но и тех, кто не читает на языке транслята. В нашей статье мы демонстрируем некоторые результаты работы над проектом *Version Variation Visualisation* (VVV — Визуализация вариантов версий; см.: www.tinyurl.com/vvvex) и связанных с ним проектов. Наша цель заключается в расширении опыта применения цифровых алгоритмов для параллельного отображения многоязычных текстовых корпусов¹.

Линия хронологии

Начнем с простых компьютерных приложений, которые тоже могут натолкнуть на интересные мысли. Хронологические способы представления (“time-maps”) традиций переводов на уровне метаданных (т. е. информации о текстах) онлайн способны наглядно и интерактивно показать динамичное визуальное отображение: мы видим, где и когда создавались переводы, их способ публикации (например, в печатной форме, рукописной или в цифровом формате; полный это перевод или фрагментарный; возможно ли программное выравнивание с оригиналом, или перевод — адаптированный; предназначен ли перевод для филологов, для широкой публики или для театра и т. д.); также данные об авторах и участниках и иные метаданные. Линии хронологии также могут предостав-

^{*} Перевод В. А. Рогатина.

¹ Данная статья включает некоторые материалы из нашей статьи «Чтение оригинала через перевод» (Cheesman T. *Reading Originals by the Light of Translations* // *Shakespeare Survey*. 2015. Vol. 68. P. 87–98), а часть экспериментальных результатов публикуется впервые. Большая часть материалов по нашей работе доступна на нескольких веб-сайтах (см. ссылки по адресу: www.tinyurl.com/vvvex).

лять доступ к текстам или фрагментам (в рамках соблюдения авторских прав) и дополнительную информацию о них, например, комментарии издателя и критические рецензии. Для проекта VVV линию хронологии по переводам «Отелло» разработал Штефан Тиль (Stephan Thiel; она доступна на сайте: <http://othellomap.nand.io>, 2012; см. рис. 1).

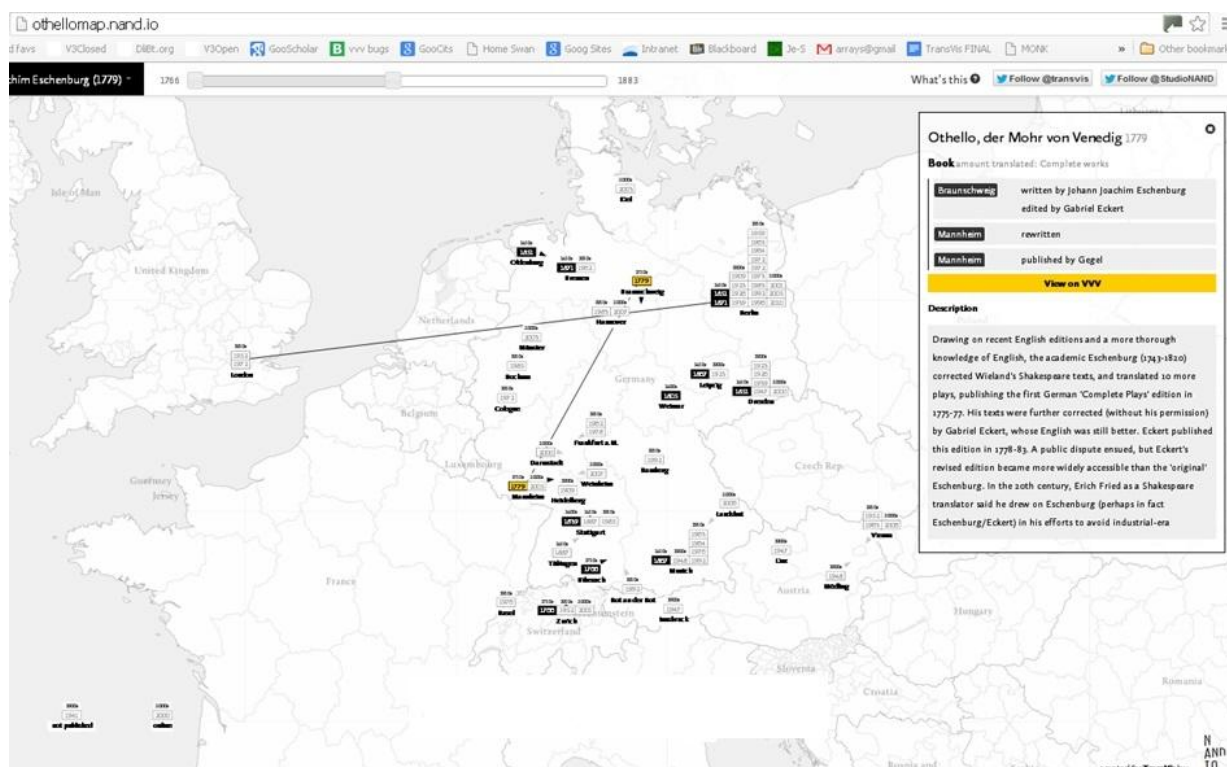


Рис. 1. «Временная карта» переводов «Отелло» на немецкий язык

Здесь представлен обзор общих фактов о географии и истории немецких переводов трагедии «Отелло»; например, отмечено, что ряд переводов создан в Англии немецкими иммигрантами во время Второй мировой войны и в послевоенные годы. Интерфейс сайта позволяет изменять параметры отображения на экране с помощью курсора-слайдера. Такие линии («карты») можно будет обновлять, добавляя в них информацию о новых постановках, загруженных ссылках и т. п. Разумеется, тематика не ограничена немецкими переводами трагедии «Отелло»: это могут быть переводы пьес Шекспира на любые языки, и не только Шекспира. Такой подход выглядит не-

сколько волюнтаристским, но согласитесь, что у него имеются определенные преимущества перед традиционным представлением данных о переводах в виде алфавитного библиографического списка¹.

Статистическая стилистика

Вычислительный анализ также можно применять к стилям переводов. Статистическая стилистика (стилометрия) сопоставляет частотность слов в тексте, если они могут служить в качестве стилевых «отпечатков пальцев» их автора. Эти методы уже давно используются в криминологической экспертизе. Первыми, кто применил эти методы для сравнительного анализа переводов, были Ян Рубицки (Jan Rybicki) и Мацей Эдер (Maciej Eder) из Кракова (см. информацию на сайте «Группа вычислительной стилистики» (Computational Stylistics Group): <https://sites.google.com/site/computationalstylistics/>). Разработанное ими приложение Stylo может анализировать частотность словоупотребления (MFW — most frequent words) в корпусах текстов (для точности результата требуется корпус не менее 8000 слов) и использует сотни различных параметров измерений. Графическое отображение в виде диаграммы — только один из способов вывода результата (см. рис. 2).

В данном случае относительное сходство текстов отображается в виде (а) пространственной близости (т. е. суммарного относительного сходства) и (б) попарной связи (со сходством в отдельных случаях), когда степень сходства обозначена толщиной линии. Рисунок 2 представляет карту статистической стилистики для 40 переводов трагедии «Отелло» на немецкий язык. Пространные кластеры в основном отражают временные и стилистические тенденции. В нижний правый кластер попали все четыре объяснительных перевода «Отелло» (Кристофа Виланда и Иоганна Эшенбурга, выполненные в XVIII в.,

¹ Так, онлайн-база данных Sh:in:E (Shakespeare in Europe / «Шекспир в Европе») включает все (или почти все) переводы Шекспира на самые разные языки. Руководитель проекта: Маркус Марти (Markus Marti; см. сайт: <https://shine.unibas.ch/home.html>, 2000–2007).

и два перевода конца XX в., изданные для студентов лингвистических факультетов: они оказались рядом, потому что остальные переводы поэтические, хотя некоторые из них предназначены для сцены, а другие — для чтения).

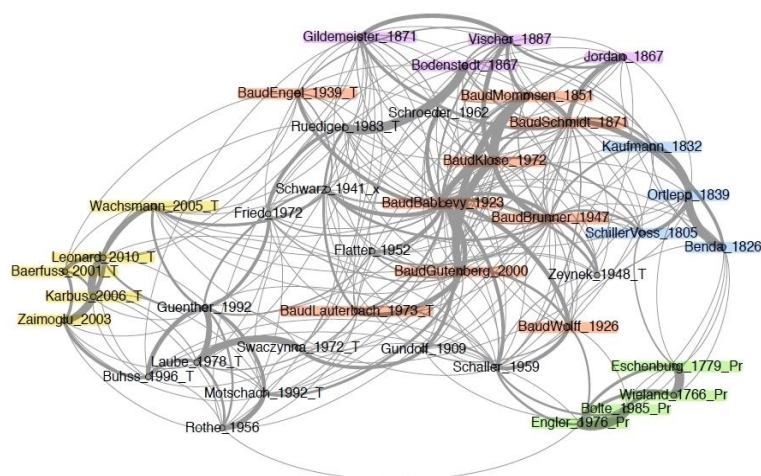


Рис. 2. Стилومتрия 40 немецкоязычных переводов «Отелло»

В известной степени мы можем судить, что стилистические различия в рамках нашего корпуса не связаны с изменениями в немецком языке, но связаны с изменениями в языке театра, а точнее, в способах передачи шекспировского текста на языке театра (в частности, на немецком языке). Почти все переводы XIX — начала XXI вв. также можно объединить в группы и отделить от переводов предшественников. При этом обнаруживаются некоторые пары текстов, связанные общими стилеметрическими признаками, что отражает их «генеалогия», наличие интертекстуальности (подражание или даже заимствование). Процесс этого анализа столь сложен, что программа представляется «черным ящиком»: ведь мы не знаем, какие конкретно общие черты текстов учтены и подтверждены. Результат анализа может послужить только отправной точкой для дальнейшего не машинного, но «ручного» анализа.

Конечно, эта диаграмма демонстрирует нам некоторые интересные отношения. Например, оказывается, что многократно критиковавшийся за переводческие вольности и излишнее осовременивание перевод Ганса Роте (Hans Rothe; ?1956) очень близок стилистически переводам пьесы на немецкий язык, которые появились в 1970–1990 гг. (А среди

критиков Роте было как Немецкое шекспировское общество, так и национал-социалисты, которым претили «вольности» его перевода¹.) Он далеко опередил свое время. Нечто похожее можно увидеть в переводах единственной женщины из всего собранного корпуса — Хедвиги Шварц (Hedwig Schwarz): она перевела «Отелло» в 1941 г., а анализ ПО “Stylo” показывает близость ее перевода изданному в Лондоне переводу австрийского еврейского поэта Эриха Фрида (Erich Fried, 1972). Шварц тоже далеко обогнала современные ей подходы. (Следует отметить, что в то время как Фрид занимает важное место в немецкоязычной поэзии XX в., а Роте известен хотя бы как шекспировед, — переведя 20 пьес Шекспира, Хедвига Шварц вовсе не получила признания, потому что ее труд оказался невостребованным.)

Пока мы рассмотрели примеры «обзорного чтения» (“distant reading”²), которые могут служить отправной точкой для дальнейшего анализа. Отображения результатов такого чтения помогают охватить некоторые аспекты перевода и освоения, которые объединяют участников этих процессов в национальной переводческой традиции. Но эти аспекты не приводят нас к непосредственному сопоставлению транслятов. Они также дают представление о переводах как культурных документах, но не показывают соотношения с оригиналом, с так называемым «непереведенным» Шекспиром³. Исследователям переводов из Шекспира определенно требуется инструмент для сравнения различных версий между собой и с исходным текстом. Если мы сможем предложить им такой инструмент, тогда, возможно, сами расхождения между версиями станут полезными для *открытий* в самом оригинале.

¹ Дело Ганса Роте, наиболее часто упоминавшееся в 1936 г., описано в книге Рут Фрайфрау фон Ледебур (Ruth Freifrau von Ledebur) «Миф о немецком Шекспире: Немецкое шекспировское общество между политикой и наукой в 1918–1945 гг.»: Freifrau von Ledebur R. Der Mythos vom deutschen Shakespeare: die Deutsche Shakespeare-Gesellschaft zwischen Politik und Wissenschaft 1918–1945. Köln : Böhlau, 2002. S. 214–234.

² См.: Moretti F. Distant Reading. L. : Verso, 2013.

³ Delabastita D. Shakespeare // Routledge Encyclopedia of Translation Studies / ed. by M. Baker, G. Saldanha. 2nd edn. L. ; N. Y. : Routledge, 2009. P. 263–269.

«...Очарованная красота...» (“...delighted beauty...”)

Я уже писал подробно в своих статьях об огромных расхождении в толковании одного трудного двустишия из «Отелло» разными немецкими и французскими переводчиками. Это заключительные слова Дожа Венеции, обращенные к сенатору Брабанцио: “If virtue no delighted beauty lack, // Your son-in-law is far more fair than black” (1.3.289–290)¹. (На сайте я также коллекционирую варианты переводов этого двустишия на всех языках переводов, версий собралось уже около двухсот, на 30 языках, включая интралингвистические — переводы на английский в виде комментариев, фрагментов рецензий, переделок и т. п.)². Эти строки представляют большую трудность для перевода. “Virtue”, “delighted”, “fair” и “black”, — все это многозначные слова, сохраняющие свою двусмысленность в этом контексте, и все они соотносятся с другими местами пьесы, еще усугубляя двусмысленность. Коммуникативное намерение Дожа и ожидаемый им результат (поучение, шутка, упрек, приказ, участие?) также допускают разные толкования. Часто ассоциация этих понятий с идеологией расового неравенства («добродетель — белая») заставляет переводчиков отказаться от двусмысленности: некоторые представляют Дожа расистом, а другие, наоборот, — противником расизма (как Альфред де Виньи в своем переводе 1829 г.), другие пытаются сохранить неясность; и, конечно, на всех истолкователей влияет их культурно-социальная среда. В четырнадцати словах этого предложения заложены мысли не только о «расе»,

¹ См. мои работы: Cheesman T. Thirty Times “More Fair than Black”: Othello Re-Translation as Political Re-Statement // Angermion. 2011. No. 4. P. 1–52; Cheesman T. “Far More Fair Than Black”: Mutations of a Difficult Moment // The Cambridge Guide to the Worlds of Shakespeare : in 2 vols. / ed. by B. R. Smith. Cambridge : Cambridge University Press, 2016. Vol. 2: The World’s Shakespeare, 1660 — Present. (В печати.)

² См.: www.delightedbeauty.org (сайт создан в 2010 г.). Приглашаем вас размещать новые материалы. Спасибо Юргену Гутчу за представление моего проекта участникам антологии «Сонетов» Шекспира (см.: William Shakespeare’s Sonnets, for the First Time Globally Reprinted. A Quatercentenary Anthology / ed. by M. Pfister, J. Gutsch. Dozwil : Signathur, 2009).

но и о гендере, родстве, морали, эстетике, общественной иерархии и политической власти. Формальная трудность передачи двустихия для переводчика усиливается тем, что оно — рифмованное; а также желанию переводчика стилистически архаизировать текст противостоит необходимость писать для читателей-современников. Варианты переводческих решений для данного фрагмента делают его хорошей иллюстрацией макрокосма интерпретаций пьесы, иллюстрацией переводческих подходов и соответствующих исторических периодов.

По аналогии с делением поэтов, которое применил Харольд Блум, на «предтеч» и «сильных»¹), «сильные» переводы — те, которые прерывают переводческую традицию и отражают самостоятельное творческое прочтение в личном контексте. В 1941 г. Хедвига Шварц так перевела эти строки на немецкий: “Wenn nie der Tugend lichte Schönheit fehlt, // ist Eure Tochter hell, nicht schwarz, vermählt” («Если добродетель не нуждается в яркой красоте, замужество вашей дочери — светлое, а не тёмное»). В этом немецком двустихии произведена «феминизация» субъекта и блестяще обыграна многозначность прилагательного “black” (также «зловещий»): при этом переводчица использовала “schwarz” в качестве наречия, что случается очень редко, но в языковом плане вполне оправданно. Ханс Роте переводил пьесу, вернувшись в послевоенную Германию. Он изменил риторический силлогизм реплики Дожа на сложноподчиненное предложение с придаточным условия, что содержит коннотацию на Холокост и вину Германии: “Zählte bei Menschen nur der inner Schein, // würden wir dunkler als Othello sein” («Если бы важна была только внешность людей, мы бы выглядели темнее, чем Отелло»). Еще более недавний перевод сообщает пьесе определенно антирасистский контекст, в котором участвует и Дож: “Gäbs helle Haut für Edelmüt als Preis, // Dann wär Ihr Schwiegersohn statt schwarz reinweiß” («Если бы светлую кожу давали в награду за благо-

¹ «...сильные поэты входят в историю, когда они ошибаются в истолковании других сильных поэтов и таким образом создают место для мира своего воображения»: Bloom H. *The Anxiety of Influence: A Theory of Poetry*. 2nd edn. Oxford : Oxford University Press, 1997. P. 5.

родство, ваш зять был бы не черен, а белоснежно-чист») (перевод Франка Гюнтера (Frank Gunther), 1992). Здесь эпитет «белоснежно-чист» несет печать сарказма, потому что с его помощью Дождь отрицает расистскую параллель между цветом кожи и благородством. И еще один пример: “Ein Fremder wird zum Freund durch Tapferkeit // Mach Frieden mit dem Schwiegersohn, nicht Streit” («Незнакомец храбростью заслуживает дружбы. Примиришься со своим зятем, а не войей») (перевод Кристиана Леонарда (Christian Leonard), 2010). С другой стороны, переводчик из турецкой семьи, который демонстрирует протест по отношению к властям, делает Дождя неонацистом и показывает, что отношение к расовым различиям связано с классовой борьбой: “Solange männliche Tugend mehr zählt als Schönheitsfehler, kann man sagen, Ihr Schwiegersohn ist eher edel als schwarz” («Поскольку мужественность значит больше, чем недостаток красоты, вашего сына можно назвать скорее благородным, чем черным») (перевод Феридуна Займоглу (Feridun Zaimoğlu) и Гюнтера Зенкеля (Günter Senkel), 2003). Этот перевод очень интересно решает проблему эквивалента для фразы “beauty lack”: составной калькой “Schönheitsfehler”, буквально, «недостатки (нехватка) красоты»; здесь глагол “fehlen” используется как в дискурсе о торговле.

«Сильные» переводы подходят для публичных представлений и часто становятся культурными явлениями в своем общественном контексте. Для того чтобы понять суть такого перевода, нужно знать и время его появления, а никакому компьютеру это недоступно. «Сила» каждой из таких версий заключается — по крайней мере, отчасти, — в отличии от версий предшественников и конкурирующих современников. Цифровые технологии помогают нам более четко разглядеть эти отличия. И если нам удастся заставить программу определить степень оригинальности перевода, тогда, исходя из полученных данных, мы можем продолжить определять, как переводчик добился этого.

**«...Этот мужчина, этот мавр...»
 (“...Here is the man, this Moor...”)**

Предположим, мы добились от компьютерной программы определения степеней оригинальности нескольких переводов, хотя бы на уровне анализа фрагментов (для пьесы это могут быть монологи или даже отдельные реплики). Далее эти разные версии могут помочь по-новому прочесть оригинал, потому что некоторые фрагменты исходного текста окажутся генераторами *большого разброса вариантов*. Например, по сравнению с репликой Дожа об «очарованной красоте» следующее полустилише из реплики Бранцио: “Here is the man, this Moor” (1.3.71), — дает гораздо меньше поводов для вариаций, оно переводится легко. Единственной трудностью является выбор эквивалента для устаревшего этнонима «мавр» (“Moor”), смысл которого неоднозначен («чернокожий», «уроженец области Африки к югу от Сахары» или «уроженец северной Африки»?). Общепринятый эквивалент в немецком языке — “Mohr” (мавр, чернокожий африканец). Это слово столь же архаично, как “Moor”, и переводчики Шекспира до недавних времен так и писали: “Mohr”. Собирательное существительное “Maure” (мавританцы, африканские или осевшие в Испании) — тоже историзм, и его использовали в переводах «Отелло» на немецкий только упомянутые нами Шварц (1940-е гг.) и Роте (1950-е гг.). Что касается употребительных в наше время этнонимов, некоторые переводчики начали использовать их только в 1990-х гг. Слово “Schwarzer” («чёрный») вполне употребительно и нейтрально по стилю: первым для данной пьесы его применил Франк Гюнтер в 1992 г. “Neger” («негр», «ниггер») сейчас используют только с дерогативной коннотацией: Вернер Бусс (Werner Buhss) ввел его в свой перевод 1996 г. Дополнительный приём — опущение: “Here comes the man” («А вот и он») у Кристиана Леонарда (Christian Leonard) в переводе 2010 г. Некоторые переводчики придерживаются такой практики во всем тексте трагедии и избегают слова «мавр» даже в заглавии. В рамках такой переводческой стратегии четко отражается переводческая интерпретация взаимодействия персонажей драмы, а также (опосредованно)

то, чего переводчики ожидают от своей аудитории: одобрения актерских реплик или отторжения. Херманн Мотшах (Hermann Motschach, перевод 1992 г.) явно расширяет контекст: “Da steht der Mann, der schwarze Teufel” («А вот и этот человек, этот чёрный дьявол»). В данном случае переводчик Мотшах эксплицирует то, что он вычитал из текста пьесы, для воздействия на своих зрителей. У других переводчиков вариативность данной реплики минимальна, особенно по сравнению с ранними, традиционными вариантами этого дистиха венецианского Дожа о «светлой / очарованной красоте» (“delighted beauty”). Итак, во всех группах переводов уровень вариативности различен от реплики к реплике. Это простое наблюдение может привести нас к новым решениям для алгоритмов.

«Штрих-коды» алгоритма VVV

Я учёл 50 печатных и театральных переводов «Отелло» на немецкий язык, от Кристофа Мартина Виланда (Christoph Martin Wieland — 1766 г.) до Франка-Патрика Штекеля (Frank-Patrick Steckel — 2014 г.)¹. Большинство их издавалось, только 14 — неопубликованные театральные сценарии 1939–2010 гг. Четыре перевода — учебные, т. е. снабженные многочисленными комментариями и по сути прозаические; остальные предназначены для чтения или постановок, в них метрика (в некоторых случаях, прозаический диалог) подвергаются радикальным изменениям. Девять из представленных версий — разные варианты перевода Вольфа Баудиссина (Wolf Baudissin) для канонического издания А. В. фон Шлегеля и Людвиг Тика (первое издание вышло в 1832 г.), который также многократно

¹ Библиографические данные приведены на немецкоязычной странице сайта www.delightedbeauty.org, также подробности о каждом тексте имеются на веб-сайте VVV. Пока не включен в онлайн-корпус перевод Ф.-П. Штекеля: Shakespeare W. Die Tragödie von Othello, dem Mohren von Venedig = The Tragedie of Othello, The Moore of Venice (Buchholz in der Nordheide : Verlag Uwe Laugwitz, 2014; с параллельным текстом по Фолио 1623 г.). На афишах постановки Йетте Штекеля (Jette Steckel) в берлинском Немецком театре в 2009–2011 гг. переводчиком значился Ф.-П. Штекель (F.-P. Steckel).

подвергался критике, в том числе со стороны немецкоязычного проекта библиотеки Gutenberg (2000). Различия действительно бросаются в глаза, что видно и на рисунке 2 (ярлыки обозначены по переводчику, “Baud”). Мы уже ввели в базу 38 немецких версий 3 сцены I акта (с учетом того, как закачанные тексты отображаются онлайн¹). На сайте *Version Variation Visualisation (VVV)*² можно найти все существующие версии этой сцены и отобразить их в виде параллельных текстов напротив английского оригинала. Это не текст одного из ранних изданий, а «базовый» текст, для которого мы объединили электронный текст с сайта MIT (<http://shakespeare.mit.edu>) с недавним оксфордским изданием под редакцией Майкла Нилла, в котором используются решения, принятые во многих современных изданиях — мы пошли «инклюзивным» путем, чтобы максимально расширить возможности параллельного выравнивания между переводами³.

Мы применили выравнивание всех версий с «базовой», реплику за репликой; имена персонажей также выровнены. Для проекта VVV была разработана программа, которая позволяет таким образом сегментировать и выравнивать несколько переводов⁴ (разработчик Кевин Флэнеген (Kevin Flanagan)),

¹ Решение ограничиться одной сценой также было связано с договоренностями по авторским правам: их обладатели за небольшую сумму разрешили мне пользоваться фрагментами текстов с условием ограничения открытого доступа.

² См. на сайте www.delightedbeauty.org/vvv (с полным доступом для посетителей) и www.delightedbeauty.org/vvvclosed (на этом сайте посетители могут видеть информацию, но не имеют прав ее изменять с помощью сегментации и выравнивания). Для создания своего аккаунта обращайтесь ко мне.

³ Shakespeare W. *Othello, the Moor of Venice* / ed. by M. Neill. Oxford : Clarendon Press ; Oxford ; New York : Oxford University Press, 2006 (The Oxford Shakespeare). Сводный текст в проекте VVV — еще одно издание типа *variorum* (незапатентованное).

⁴ См. работу Стига Йохансона (Stig Johansson) «Между Сциллой и Харибдой: об индивидуальной вариативности переводов»: Johansson S. *Between Scylla and Charybdis: On Individual Variation in Translation // Languages in Contrast*. 2011. Vol. 11:1. P. 3–19.

а также несколько инструментов для анализа. ПО для пользователей, сравнивающих перевод в данном корпусе, разработала группа Штефана Тия (Stephan Thiel) (StudioNand, Берлин)¹. Например, структура монолога или реплики отображается в виде штрих-кода, форма которого позволяет выполнять навигацию по тексту и сравнивать его с другими. Этот «штрих-код» — узкая вертикальная полоска, разделенная на горизонтальные штрихи разной толщины: каждый штрих представляет реплику, а его толщина соответствует длине этой реплики или монолога. Такое отображение позволяет быстро получать визуальное представление о структурах реплик базового текста и его переводов (см. рис. 3).

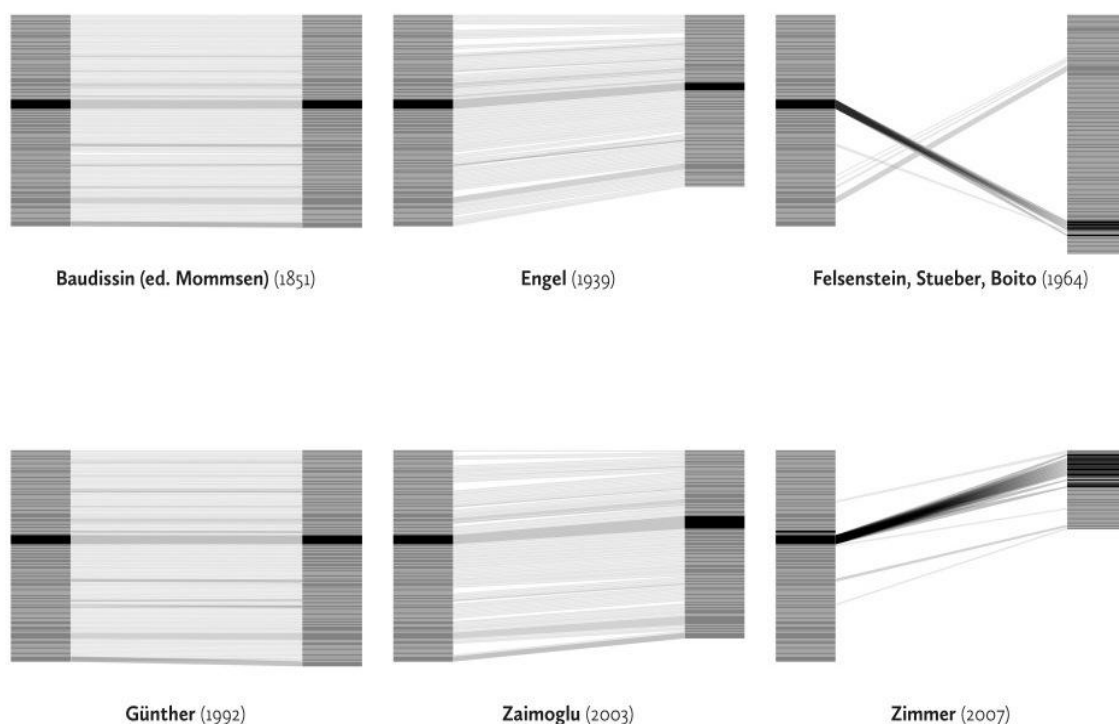


Рис. 3. «Штрих-коды» 3 сцены I акта

При этом наглядно видно, в каких версиях и где произве-

¹ В задачи Тия входило создание визуализации английских текстов пьес Шекспира с алгоритмами комбинирования текстовых структур (см. материалы на сайте «Понять Шекспира: о визуальной форме отображения драматического текста и языка драмы» (“Understanding Shakespeare: Towards a Visual Form for Dramatic Texts and Language”) по адресу: www.understanding-shakespeare.com, 2010).

дены сокращения или лакуны, расширение, добавление или перестановка реплик. Такой режим «обзорного» чтения выводит на экран сцену или пьесу в виде комбинации формальных признаков, которая была бы видна и на бумажной печатной странице, если на нее уместить столько текста, сколько возможно на мониторе компьютера при значительном уменьшении масштаба. Цифровое отображение можно сравнить с приемом чтеца, который относит раскрытую книгу от глаз на расстояние вытянутой руки, чтобы «оценить ритм» конкретного диалога¹. Простое масштабирование уже что-то нам дает, и это — огромное преимущество цифрового отображения по сравнению с печатной страницей. Можно легко и плавно увеличивать или уменьшать масштаб и, соответственно, выбирать метод чтения: аналитический (close), обзорный (distant) и любой из промежуточных.

MacbThe

Дополнительное удобство цифрового представления заключается в том, что оно позволяет создавать самые разные пометки, которые можно отображать или делать невидимыми. С помощью меню и фильтров над текстом или целым корпусом можно проводить различные аналитические операции и сохранять их результаты внутри самих текстов или в программной оболочке. В качестве примера можно привести схему Тила MacbThe (www.tinyurl.com/macbthe, 2014), на разработку которой его натолкнуло прочтение эссе Джонатана Хоупа (Jonathan Hope) и Майкла Уитмора (Michael Witmore) «Язык трагедии “Макбет”»². В этом эссе обнародована компьютерная статистика по пьесе: по сравнению с остальными произведениями Шекспира, в «Макбете» наблюдается чрезвычайно частотное употребление определенного артикля “the”. Авторы эссе находят объяснение этому факту в том, что в мире этой трагедии материальные объекты и абстрактные понятия одинаково предопределены и зафиксированы. На веб-сайте MacbThe

¹ Спасибо Питеру Холланду (Peter Holland) за это наблюдение.

² Hope J., Witmore M. The Language of *Macbeth* // *Macbeth: The State of Play* / ed. by A. Thompson. L. : Bloomsbury, 2014. P. 182–208.

представлен текст пьесы и таблица лемм (вокабул) в порядке логарифмической вероятности, проще говоря, частотности, по сравнению с их частотностью в полном корпусе Шекспира. Это та самая таблица, которую сгенерировали из корпуса электронных текстов с «глубокой теговой разметкой» Wordhoard¹, которая привела Хоупа и Уитмора к их открытию. Чем выше лемма находится в таблице, тем сильнее отличие между ее частотностью в «Макбете» и в полном собрании текстов Шекспира. Статья “the” располагается очень высоко по этому параметру. Разработанный Тилем сайт MacbThe позволяет масштабировать текст и отображать его визуальную схему. Далее можно выбрать любые леммы, и соответствующие слова будут выделены в тексте (лемма “the” также включает усеченную форму артикля “th”). Схема Тиля позволяет нам зрительно представить расположение артикля в тексте всей пьесы и в контексте драматических сцен: кто произносит это слово и насколько плотно «заселены» сцены пьесы этим артиклем; как эта плотность распределяется по всему тексту; как пульсирует странная музыка артикля “the”, какие существительные он определяет, а также разбирать связанные с этим вопросы.

Схема MacbThe работает с текстами из корпуса Wordhoard, потому что отобранные для этого корпуса классические тексты подвергнуты глубокой теговой разметке. Произведения Шекспира прошли лемматизацию, снабжены морфологическими и синтаксическими тегами: т. е. каждому слову назначена своя лемма, а также атрибуты «часть речи» и «словоформа». Например, слово “thought” в конкретном контексте распознается как лемма “thought” (существительное «мысль») или как лемма “think” (глагол «думать» в форме прошедшего времени или страдательного причастия) и т. д. В этих случаях теггинг — машинный, с последующей ручной проверкой. Таких хранилищ как Wordhoard, с качественной предварительной лингвистической обработкой, не так много. Когда мы разбираем историю переводов, мы чаще работаем с еще менее обра-

¹ Приложение для чтения и анализа текстов с глубокой теговой разметкой Wordhoard Северо-Западного университета (Northwestern University) доступно по адресу: <http://wordhoard.northwestern.edu/user-man/index.html>.

ботанными текстами: их лемматизация не проводилась, поэтому стоит спросить себя: а нужно ли ее проводить? Или можно работать с этими «сырыми» текстами без теговой разметки?

Проект VVV: Eddy и Viv

Проект VVV предлагает метод работы именно с такими корпусами переводов. Eddy и Viv — названия алгоритмов, которые помогают сравнивать, ранжировать и размечать выравненные, но не размеченные переводы¹. Алгоритм Eddy сравнивает тексты переводов *пословно*, рассматривая слово как последовательность буквенных знаков², отделенную от других знаками пробела, и некоторые из этих последовательностей будут совпадать в разных версиях. Таким образом, Eddy оценивает относительную непохожесть каждого сегмента перевода. А затем алгоритм Viv («вариант внутри варианта») отображает результаты сопоставления в тексте оригинала. В отображении Eddy и Viv третьей сцены первого акта «Отелло» на сайте VVV можно просматривать все переводы любого фрагмента и их обратный перевод, конечно, весьма неудовлетворительный по качеству. Фрагменты можно расставить в любом порядке, по времени, по переводчику, по объему или по степени оригинальности, оцененной алгоритмом Eddy. Одновременно с помощью алгоритма Viv аннотируется текст английского оригинала пьесы, сегмент за сегментом: теперь мы видим относительную непохожесть переводов каждого сегмента и можем оценивать непредсказуемость переводов. Это пока самая оригинальная часть нашей работы, и она будет востребована теми

¹ Говоря точнее, тексты переводов «Отелло» немного размечены: в них выделены имена персонажей перед репликами, тексты реплик и сценические ремарки. Таким путем можно разметить любой вводимый текст.

² Все имена персонажей, реплики и другие вставки в текст пьесы определяются как сегменты в полуавтоматическом режиме. Также можно придавать атрибуты сегмента любой последовательности знаков, если она нас особенно интересует. Пока мы не использовали такую возможность.

исследователями, которые интересуются переводами, но не читают на языке транслята.

Вспомним реплики Дожа и Брабанцио. Eddy сравнивает все версии каждого сегмента просто по наличию в них совпадающих слов (совпадающих побуквенно — если мы не пользуемся леммами). Если версия сегмента в основном содержит слова, которые фигурируют и в других переводных версиях, эта версия получит *низкую* оценку по алгоритму Eddy: в этой версии мало своеобразия и много предсказуемости. А версии, в которых большинство слов отличаются от типичных переводческих решений, получают *высокую* оценку по Eddy (как очень своеобразные переводы). После того как Eddy ранжирует все 40 переводов реплики Брабанцио “Here comes...” можно ожидать, что вариант перевода Мотшаха окажется самым оригинальным («черный черт»). Таким путем алгоритм Eddy выбирает наиболее «оригинальные» переводы, и это полезно для многих читателей.

Для двестишия Дожа алгоритм Eddy менее полезен, потому что переводные версии неизбежно сильно отличаются друг от друга. Соответственно, почти все стоят высоко по степени оригинальности. И здесь нам поможет алгоритм Viv, который вычисляет усреднённые значения для параметров, найденных с помощью Eddy в разных версиях сегмента. Теперь величина Viv назначается самому сегменту оригинального текста, на основе Eddy-анализа его переводов. Чем выше величина Viv, тем сильнее будут различаться переводы; иными словами, тем меньше вероятность переводчиков совпасть в своих решениях. В интерфейсе программы VVV “Eddy and Viv” параметры Viv-анализа названы «Тепловая карта» (“Heatmap”): сегменты оригинала показаны с разной интенсивностью закрашки. Чем насыщеннее цвет, тем выше показатель Viv для этого фрагмента. Приведенные слова Брабанцио закрашиваются светлой заливкой, а слова герцога — темной. Представляется, что таким образом алгоритмы Eddy и Viv совместно могут идентифицировать места шекспировского текста, которые вызывают расхождения у переводчиков.

Математическая суть этих алгоритмов весьма сложная. Наши программисты разработали несколько версий Eddy и

Viv (в виде опций они также представлены на сайте VVV). Возможно, лучше было бы использовать леммы, а не полные орфографические варианты словоформ (либо использовать и те, и другие). Возможно, стоило исключить самые частотные служебные слова (“multiple function words” — MFW) или определять значимость слов (лемм) иным способом, в соответствии с их встречаемостью в полном корпусе. Важный фактор — длина сегмента: при схожести иных факторов вариативность в переводе длинных сегментов будет выше. Настройка длины сегментов очень непростое дело. В предварительных результатах приходится мириться с высоким уровнем «помех» или «шума» (термин из сферы информационных технологий). Но учтем, что это — экспериментальное и продолжающееся исследование. И мы не стремимся к тому, чтобы выявить полностью объективные характеристики всех текстов. Цифровые показатели после анализа Eddy и Viv не описывают количества: речь идет об отношениях, которые на что-то указывают, но мы пока еще не знаем, на что. Наша задача: начать исследования текстов привлечением их переводов и вовлечь в такие исследования других ученых¹.

Результаты анализа VVV для этапа 1А

Некоторые из первоначальных результатов анализа третьей сцены первого акта «Отелло», опубликованы в сборнике *Shakespeare Survey* в 2015 г.² Я отобрал корпус из 15 немецких переводов «Отелло» Шекспира, выполненных в XX в. Все отобранные переводы сохраняют форму поэтической драмы. Стилометрический анализ (как и можно было предполагать) показал воздействие эпохи на жанр и стиль, поэтому ограничение корпуса по времени и жанру позволило понизить уровень помех в виде «шумов». Я также не включил в корпус последо-

¹ Авраам Роос (Avraham Roos) — один из ученых, использующих наряду с другими программами проекты Eddy и Viv для сравнения переводов Пасхальной Агады с древнееврейского на английский язык в подборке переводов с XVIII в. до наших дней. См.: <http://www.tinyurl.com/JewishDH>.

² См. сноску 1.

вателей В. Баудиссина — переводчиков прозой — и адаптации с многочисленными сокращениями и дополнениями, потому что это тоже дополнительные «помехи». В результате из базы данных VVV в сборник вошли переводы Фридриха Гундольфа (Friedrich Gundolf, 1909), Хедвиги Шварц (Hedwig Schwarz, 1941), Теодора фон Цейнека (Theodor von Zeynek, –1948), Рудольфа Флаттера (Rudolf Flatter, 1952), Ганса Роте (Hans Rothe, ?1956), Рудольфа Шаллера (Rudolf Schaller, 1959), Рудольфа Александра Шрёдера (Rudolf Alexander Schröder, 1962), Эриха Фрида (Erich Fried, 1972), Вольфганга Свачынны (Wolfgang Swaczynna, 1972), Хорста Лаубе (Horst Laube, 1978), Рейнхольда Рюдигера (Reinhold Rüdiger, 1983), Херманна Мотшаха (Hermann Motschach, 1992), Франка Гюнтера (Frank Günther, 1992), Вернера Бусса (Werner Buhss, 1996) и Михаэля Вахсмана (Michael Wachsmann, 2005). Анализу были подвергнуты только целые реплики (реплики короче 50 и больше 500 знаков были исключены), потому что для коротких фраз и больших монологов помехи очень заметны. Таким образом, у нас осталось около 50 реплик. В таблице 1 представлены десять реплик с самым высоким показателем Viv, по порядку сцен (с именами персонажей и нумерацией первых строк), наряду с абсолютным рейтингом и округленными значениями Viv.

Таблица 1. 3 сцена I акта «Отелло» в 15 переводах XX в. на немецкий язык. Высокая оценка алгоритмом Viv (по порядку сцен)

Рейтинг	Viv	
2	1.06	<i>Дож</i> There is no composition in these news. That gives them credit. (1.1)
8	0.94	<i>Первый сенатор</i> Indeed, they are disproportioned; My letters say a hundred and seven galleys. (1.2)
4	1.00	<i>Дож</i> Nay, it is possible enough to judgment: I do not so secure me in the error, But the main article I do approve In fearful sense. (1.9)

10	0.93	<i>Дожд</i> To vouch this, is no proof, Without more wider and more overt test Than these thin habits and poor likelihoods Of modern seeming do prefer against him. (l.106)
9	0.94	<i>Сенатор</i> But, Othello, speak: Did you by indirect and forced courses Subdue and poison this young maid's affections? Or came it by request and such fair question As soul to soul affordeth? (l.110)
6	0.95	<i>Дожд</i> I think this tale would win my daughter too. Good Brabantio, Take up this mangled matter at the best: Men do their broken weapons rather use Than their bare hands. (l.170)
3	1.05	<i>Дожд</i> And, noble signior, If virtue no delighted beauty lack, Your son-in-law is far more fair than black. (l.289)
7	0.95	<i>Брабанцио</i> Look to her, Moor, if thou hast eyes to see: She has deceived her father, and may thee. (l.292)
1	1.13	<i>Яго</i> If thou dost, I shall never love thee after. Why, thou silly gentleman! (l.306)
5	0.96	<i>Родриго</i> Wilt thou be fast to my hopes, if I depend on the issue? (l.361)

Итак, двестише Дожа, а также ответ на него сенатора Брабанцио, «отмечены» алгоритмами Eddy и Viv как реплики, вызывающие наибольшее количество расхождений. Другие реплики в таблице содержат архаизмы и представляют собой неясные места в тексте, которые волей-неволей требуют интерпретации, и таким образом увеличивают вариативность (“composition”, “disproportioned”, “possible... to judgment”,

“likelihoods of modern seeming”, “be fast to my hopes”). Но здесь закрадываются сомнения. Действительно ли эти переводческие проблемы труднее, чем во всех остальных текстах, не представленных в таблице? В чем именно состоит переводческая трудность в реплике Сенатора «Отелло, говорите ж...» (“But, Othello, speak...”), или Дожа «Мою бы дочь такой рассказ прельстил...» (“I think this tale would win my daughter too...”), или Родриго «Ты не обманешь, если я положусь на тебя?» (“Wilt thou be fast to my hopes, if I depend on the issue?”)? Все эти фрагменты можно перевести по-разному. Но, может быть, такое же различие будет наблюдаться и в других репликах?

Скорее всего, эти первые результаты были привнесены процедурой исследования и не отражают подлинных свойств текста. Eddy и Viv не могут обнаружить «трудностей», внутренне присущих оригинальному тексту, как мы надеялись сначала. С другой стороны, результаты заставляют нас задуматься о закономерностях работы переводчиков, о влиянии культурно-лингвистических и других условий на их работу. Результаты показывают, что переводчики склонны к наибольшей вариативности при работе над монологами и диалогами, встречающимися в начале сцены (первые три примера), и/или в репликах особенно важного для данной сцены персонажа (в наших результатах пять из первых семи реплик — реплики Дожа). Эти выводы отвечают моей переводческой интуиции. Переводчики с наибольшей энергией берутся за новую задачу (а каждая большая сцена в пьесе — это новая задача) и уделяют больше всего внимания самой значительной части задачи. Более того, один из важных мотивов повторного перевода — желание добиться отличительности¹, т. е. перевести по-другому,

¹ Желание достичь «отличительности» (“distinction”; как термин используется в социологии культуры Пьера Бурдьё (Pierre Bourdieu)), по мнению многих авторов, лежит в основе вариативности в повторных переводах. См., например, работу «“Отелло” в Египте: перевод и (рас)формирование национальной идентичности» Самеха Ханна (Sameh Hanna): Hanna S. F. *Othello in Egypt: Translation and the (Un)Making of National Identity // Translation and the Construction of Identity / ed. by J. House et al. Manchester : St. Jerome, 2005. P. 109–128.* Ян Матийссен (Jan Mathijssen) предлагает похожую модель в своей диссер-

оригинально, не т. к. предшественники и конкуренты, поэтому они больше всего сил отдают репликам, наиболее привлекающим внимание. Двустипшие Брабанцио «Смотри за нею, Мавр...» (“Look to her, Moor...”) не представляет большой переводческой трудности (по сравнению с двустипшием Дожа), но, тем не менее, и его переводят очень по-разному, т. к. это очень заметный фрагмент. Он связан с двустипшием об «очарованной красоте» и поэтому тоже требует от переводчика словесного мастерства. Однако есть и неочевидные результаты. Отсутствие в таблице реплик Отелло и Дездемоны выглядит странным. Переводчики ведь обязательно должны постараться сделать и их реплики более оригинальными?¹

Культурно-лингвистические факторы выдвинули короткую реплику Яго на первое место. Квазиоксюморон “silly gentleman” не является архаизмом и вполне понятен, но его особенно трудно перевести на немецкий язык (и, наверное, на многие другие языки), т. к. он связан с проблемой переноса в другую культурную среду слова “gentleman”. Эта проблема приводит к большому количеству разнообразных парафразов, как и разговорное “Why” в той же реплике. И все же мы можем

тации «Традиции и отход от них: театральные новые переводы как стратегия художественных различий, с особым вниманием к новым переводам шекспировского “Гамлета” (1777–2001)» (Mathijssen J. *The Breach and the Observance: Theatre Retranslation as a Strategy of Artistic Differentiation, with Special Reference to Retranslations of Shakespeare’s Hamlet (1777–2001)* : PhD diss. Utrecht, 2007), опубликованной на сайте: www.dehamlet.nl/the-breach-and-the-observance.htm. Однако весьма вероятно, что Матийссен не был знаком с работой Пьера Бурдьё «Различение: социальная критика суждений о вкусе» (Bourdieu P. *Distinction: A Social Critique of the Judgment of Taste* / transl. by R. Nice. L. : Routledge, 1986).

¹ Исключение монологов длиной более, чем 500 знаков не является в данном случае существенным фактором. Например, реплике Отелло «Сенаторы, прошу вас, согласитесь ...» (“Let her have your voices...”; 1.3.260–274), с неясным фрагментом “comply with heat”, Viv присвоил далеко не самый высокий показатель (0,86). Классический монолог «Ее отец любил меня...» (“Her father loved me...”; 127–169) имеет показатель 0,8.

сказать вслед за Дожем: «В статистике Eddy и Viv нет связи. Верить ей нельзя». Результаты нашего первого эксперимента оказались неудовлетворительными.

Результаты анализа VVV для этапа 1B

В таблице 2 представлены восемь фрагментов с самым *низким* показателем Viv по результатам того же анализа (рейтинг присвоен в порядке возрастания). С первого взгляда результаты обескураживают. Сразу же становится видна проблема поправки на длину сегмента: большинство фрагментов в таблице сходны по длине между собой и отличаются по длине от фрагментов в таблице 1.

Таблица 2. 3 сцена I акта «Отелло» в 15 переводах XX в.
Низкая оценка алгоритмом Viv (по порядку сцен)

Рейтинг	Viv	
7	0.77	<i>Брабанцио</i> So did I yours. Good your grace, pardon me; Neither my place nor aught I heard of business Hath raised me from my bed, nor doth the general care Take hold on me, for my particular grief Is of so flood-gate and o'erbearing nature That it engulps and swallows other sorrows And it is still itself. (1.52)
6	0.77	<i>Дездемона</i> My noble father, I do perceive here a divided duty: To you I am bound for life and education; My life and education both do learn me How to respect you; you are the lord of duty; I am hitherto your daughter: but here's my husband, And so much duty as my mother showed To you, preferring you before her father, So much I challenge that I may profess Due to the Moor my lord. (1.179)
4	0.77	<i>Брабанцио</i>

		<p>God be wi' you! I have done. Please it your grace, on to the state-affairs: I had rather to adopt a child than get it. Come hither, Moor: I here do give thee that with all my heart Which, but thou hast already, with all my heart I would keep from thee. For your sake, jewel, I am glad at soul I have no other child: For thy escape would teach me tyranny, To hang clogs on them. I have done, my lord. (1.188)</p>
8	0.76	<p><i>Дездемона</i> That I did love the Moor to live with him, My downright violence and storm of fortunes May trumpet to the world: my heart's subdued Even to the very quality of my lord: I saw Othello's visage in his mind, And to his honour and his valiant parts Did I my soul and fortunes consecrate. So that, dear lords, if I be left behind, A moth of peace, and he go to the war, The rites for which I love him are bereft me, And I a heavy interim shall support By his dear absence. Let me go with him. (1.248)</p>
1	0.79	<p><i>Дож</i> At nine i' the morning here we'll meet again. Othello, leave some officer behind, And he shall our commission bring to you; With such things else of quality and respect As doth import you. (1.279)</p>
3	0.78	<p><i>Родриго</i> It is silliness to live when to live is torment; And then have we a prescription to die when death is our physician. (1.308)</p>
2	0.79	<p><i>Яго</i> O villainous! I have looked upon the world for four times seven years; and since I could distinguish betwixt a benefit and an injury, I never found man that knew how to love himself.</p>

		Ere I would say, I would drown myself for the love of a guinea-hen, I would change my humanity with a baboon. (1.311)
5	0.77	<p><i>Яго</i> Thou art sure of me: — go, make money: — I have told thee often, and I re-tell thee again and again, I hate the Moor: my cause is hearted; thine hath no less reason. Let us be conjunctive in our revenge against him: if thou canst cuckold him, thou dost thyself a pleasure, me a sport. There are many events in the womb of time which will be delivered. Traverse! go, provide thy money. We will have more of this tomorrow. Adieu. (1.363)</p>

Реплика Дездемоны «Я полюбила Мавра...» (“That I did love the Moor...”) по рейтингу в таблице — восьмая с конца. Эти строки часто комментировали. Можно было предположить, что они вызовут вариативность в переводах, но Eddy и Viv показывают низкий уровень вариативности. При прочтении текстов оказалось, что несколько типичных интерпретаций для “visage” и “mind” равномерно распределены между переводами. Ни один из переводчиков не пытается создать «сильный» вариант, такой как мы наблюдали в реплике Дожа. Таким образом, мы можем с достаточной уверенностью утверждать, что предположительная «переводческая доступность» оригинальных отрывков, представленных в таблице 2 более вероятна, чем предположительная «непереводимость» отрывков в таблице 1. Во всех этих «низкоиндексных» фрагментах, персонажи Шекспира намеренно говорят очень ясно; или они взволнованы и стараются сдерживать эмоции, или они отдают четкий приказ (Дож), или, как в случае с Яго, разговаривают с малопонятливым собеседником. Переводчики откликаются на эту ясность изложения схожестью переводов. При всех недостатках предварительного анализа мы начинаем видеть, какую пользу Eddy и Viv может принести специалистам-филологам и актерам, если не редакторам и критикам.

Новые результаты анализа VVV (1)

Наши следующие исследования с более жестким ограничением фрагментов принесли несколько другие результаты (рис. 4). В этом исследовании к выбранному корпусу были добавлены «канонические» немецкие переводы «Отелло» (В. Баудиссин / Шлегель-Тик, 1832), чтобы проследить их влияние на все остальные версии, а выбор сегментов был более жестко ограничен в отношении длины. Сегменты, включенные в исследование, представляют собой грамматически законченные двустишия, а также грамматически законченные отрывки прозы соответствующей длины. На основании обнаруженных двустуший была установлена длина отрывка от 60 до 100 знаков. При анализе похожие сегменты сравнивались между собой: грамматически независимые рифмующиеся двустишия, двустишия, написанные белым стихом и прозаические предложения, приближенные по объему к данным двустишиям. На рисунке 4 представлены 49 соответствующих фрагментов, расставленных в соответствии с показателем Viv в порядке убывания.

Новое исследование подтверждает предполагавшуюся изначально корреляцию между величиной показателя Viv и поэтической формой. В графе «Форма» белый стих не имеет специального обозначения. Как и предполагалось, рифмующиеся двустишия занимают, в основном, верхнюю часть таблицы, в том числе с первой по пятую из первых 10 строк. Четыре из пяти приходятся на обмен рифмованными афоризмами между Дожем и Брабанцио (1.3.201–218), а пятую строчку занимает двустишие «очарованная красота» (“delighted beauty”; строка 11). Переводчики предпочитают справляться с формальными трудностями перевода рифмующихся двустуший своими индивидуальными методами, и более того, они вынуждены найти свой собственный способ, иначе получится плагиат.

Данное исследование не подтверждает обнаруженную ранее корреляцию между высоким показателем Viv и расположением фрагмента в начале сцены. Нам пришлось отказаться от гипотезы, представленной в ежегоднике «Шекспировское

обозрение» (*Shakespeare Survey*), утверждавшей, что переводчики более склонны к вариативности, когда они приступают к новой задаче или к новому этапу задачи, или когда они возобновляют работу над переводом после перерыва.

1	<i>Othello 1.3. Segments of 60-100 characters. Corpus = Baudissin x 5 (Mommsen, Bab, Brunner, Wenig, Wolff), Flatter, Fried, Gundolf, Günther, Laube, Lauterbach, Mutschach, Rothe, Rüdiger, Schaller, Schröder, Schwarz, Swaczynna, Zeynek</i>				
2					
3	Viv	Base text	run order	speaker	form
4	1.22	These sentences, to sugar, or to gall, Being strong on both sides, are equivocal:	26	Brabantio	Rhyme
5	1.21	What cannot be preserved when fortune takes Patience her injury a mockery makes.	21	Duke	Rhyme
6	1.13	He hath a person and a smooth dispose To be suspected, framed to make women false.	44	Iago	
7	1.1	If thou dost, I shall never love thee after. Why, thou silly gentleman!	39	Iago	Prose
8	1.07	There is no composition in these news That gives them credit.	1	Duke	
9	1.05	He bears the sentence well that nothing bears But the free comfort which from thence he hears,	24	Brabantio	Rhyme
10	1.05	Most humbly therefore bending to your state, I crave fit disposition for my wife.	28	Othello	
11	1.05	If virtue no delighted beauty lack, Your son-in-law is far more fair than black.	35	Duke	Rhyme
12	1.02	When remedies are past, the griefs are ended By seeing the worst, which late on hopes depended.	19	Duke	Rhyme
13	0.99	Valiant Othello, we must straight employ you Against the general enemy Ottoman.	5	Duke	
14	0.99	Be it as you shall privately determine, Either for her stay or going: the affair cries haste,	32	Duke	
15	0.97	Did you by indirect and forced courses Subdue and poison this young maid's affections?	10	Senator	
16	0.97	To mourn a mischief that is past and gone Is the next way to draw new mischief on.	20	Duke	Rhyme
17	0.96	But he bears both the sentence and the sorrow That, to pay grief, must of poor patience borrow.	25	Brabantio	Rhyme
18	0.94	Indeed, they are disproportioned; My letters say a hundred and seven galleys.	2	Senator	
19	0.94	To my unfolding lend your prosperous ear; And let me find a charter in your voice,	29	Desdemona	
20	0.94	I am glad at soul I have no other child: For thy escape would teach me tyranny,	18	Brabantio	
21	0.92	And I a heavy interim shall support By his dear absence. Let me go with him.	31	Desdemona	
22	0.91	I prithee, let thy wife attend on her: And bring them after in the best advantage.	38	Othello	
23	0.91	But words are words; I never yet did hear That the bruised heart was pierced through the ear.	27	Brabantio	Rhyme
24	0.9	Look to her, Moor, if thou hast eyes to see: She has deceived her father, and may thee.	36	Brabantio	Rhyme
25	0.9	The robbed that smiles steals something from the thief; He robs himself that spends a bootless grief.	22	Duke	Rhyme
26	0.9	And to his honour and his valiant parts Did I my soul and fortunes consecrate.	30	Desdemona	
27	0.9	It cannot be that Desdemona should long continue her love to the Moor,	41	Iago	Prose
28	0.89	Please it your grace, on to the state-affairs: I had rather to adopt a child than get it.	17	Brabantio	
29	0.89	For I mine own gained knowledge should profane, If I would time expend with such a snipe.	42	Iago	
30	0.88	A man he is of honesty and trust: To his conveyance I assign my wife,	34	Othello	
31	0.87	She is abused, stolen from me, and corrupted By spells and medicines bought of mountebanks	7	Brabantio	
32	0.87	Send for the lady to the Sagittary, And let her speak of me before her father:	11	Othello	
33	0.84	'Tis certain, then, for Cyprus. Marcus Luccicos, is not he in town?	4	Duke	
34	0.84	After some time, to abuse Othello's ear That he is too familiar with his wife.	43	Iago	
35	0.83	This only is the witchcraft I have used: Here comes the lady; let her witness it.	14	Othello	
36	0.83	The Turkish preparation makes for Rhodes; So was I bid report here to the state By signior Angelo.	3	Sailor	
37	0.82	The Moor is of a free and open nature, That thinks men honest that but seem to be so,	45	Iago	
38	0.81	Othello, leave some officer behind, And he shall our commission bring to you;	33	Duke	
39	0.79	And little of this great world can I speak, More than pertains to feats of broil and battle,	9	Othello	
40	0.79	I ran it through, even from my boyish days, To the very moment that he bade me tell it;	12	Othello	
41	0.79	I have't. It is engendered. Hell and night Must bring this monstrous birth to the world's light.	46	Iago	Rhyme
42	0.78	So let the Turk of Cyprus us beguile; We lose it not, so long as we can smile.	23	Brabantio	Rhyme
43	0.78	My life upon her faith! Honest Iago, My Desdemona must I leave to thee:	37	Othello	
44	0.77	What should I do? I confess it is my shame to be so fond; but it is not in my virtue to amend it.	40	Roderigo	Prose
45	0.77	I do perceive here a divided duty: To you I am bound for life and education;	15	Desdemona	
46	0.74	My life and education both do learn me How to respect you; you are the lord of duty;	16	Desdemona	
47	0.74	I did not see you; welcome, gentle signior; We lacked your counsel and your help tonight.	6	Duke	
48	0.71	She loved me for the dangers I had passed, And I loved her that she did pity them.	13	Othello	
49	0.68	That I have ta'en away this old man's daughter, It is most true; true, I have married her:	8	Othello	

Рис. 4.

С другой стороны, графа «Персонаж» подтверждает выводы предыдущего исследования о том, что реплики Дожа переведены с большей долей вариативности, чем речи остальных персонажей в этой сцене. Даже если мы не учитываем рифмо-

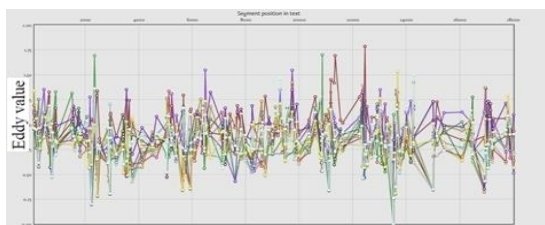
ванные двестишья, то все равно нельзя не заметить, что реплики Дожа представлены в верхней части таблицы чрезвычайно обильно. Реплики с высоким показателем *Viv* есть и у Брабанцио, и Яго, но их реплики равномерно распределены в случайном порядке в верхней и нижней части таблицы. Совсем другая картина у Дожа: большинство его реплик с высоким *Viv*. Характерно, что у Отелло большинство реплик с низким показателем *Viv*: он обильно представлен в нижней части таблицы. Переводчики отличаются друг от друга в репликах Отелло гораздо меньше, чем в репликах других персонажей, по крайней мере, на уровне двестишья. Как же это объяснить?

Новые результаты анализа VVV (2)

Анализ VVV предоставляет возможность параллельно прочитывать разные версии переводов, автоматически выделяя возможные интересные фрагменты и возможные точки расхождения для последующего исследования. Алгоритм Eddy можно также использовать для изучения отличий трактовки одного автора от других с помощью опции «Графики: вариативность» (“Charts: Variation”) в алгоритме VVV. В данной работе я рассматриваю перевод Хедвиги Шварц. На рисунке 5 показаны значения Eddy, полученные для корпуса переводов Х. Шварц и ее ближайших современников (включая версии В. Баудисина).

На этом графике на оси X отмечена последовательность фрагментов в порядке следования в оригинальном тексте; на оси Y отмечены значения Eddy. На маленьком графике на рисунке 5 отмечены все версии: весьма запутанная картина. На большом графике представлен только перевод Шварц, все остальные вариации скрыты. Такой график дает возможность выявить места, где индивидуальность переводчика проявляется в наибольшей и в наименьшей степени. Если подвести курсор к точке на графике, появится текст Шекспира и перевод Х. Шварц. Eddy выделяет для нас ее самые оригинальные строки. В реплике «В вестях нет связи...» (“There is no composition...”) она чрезвычайно многословна. К словам Яго о «глупом господине» Родриго (“silly gentleman”) она добавила

смешную строчку «Ты хочешь утонуть в распутстве». В реплике Яго о Кассио «Он будто создан женщин обольщать...» (“He hath a person... framed to make women false”), она, в отличие от других немецких переводчиков, опустила слово «женщины», зато использовала современный разговорный синтаксис и вокабуляр.



<< showing Baudissin, Engel, Flatter, Gundolf, Rothe, Schaller, Schröder, Schwarz, Zeynek

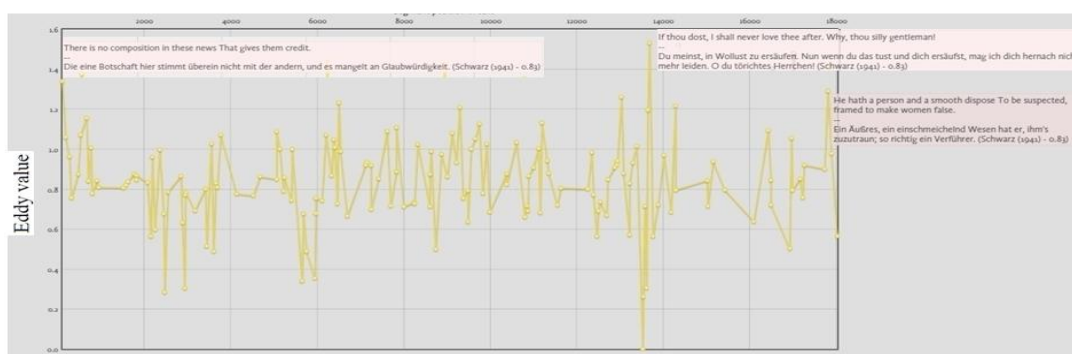


Рис. 5. Значения Eddy для переводов Х. Шварц (1941) и ее современников

Опция «Графики: вариативность» дает возможность увидеть график «крупным планом»: выбрать интересующую нас область и подробно рассмотреть различные версии последовательных фрагментов, как на рисунке 6. Здесь представлены три перевода одной из самых поэтичных строк Отелло. Все они передают шекспировскую аллитерацию, повторение придыхательного [h]. Австриец Рудольф Флаттер (Rudolf Flatter) имеет самый высокий показатель по Eddy. Версия Шварц явно многословна и использует современный разговорный язык: это характерные черты ее переводов.

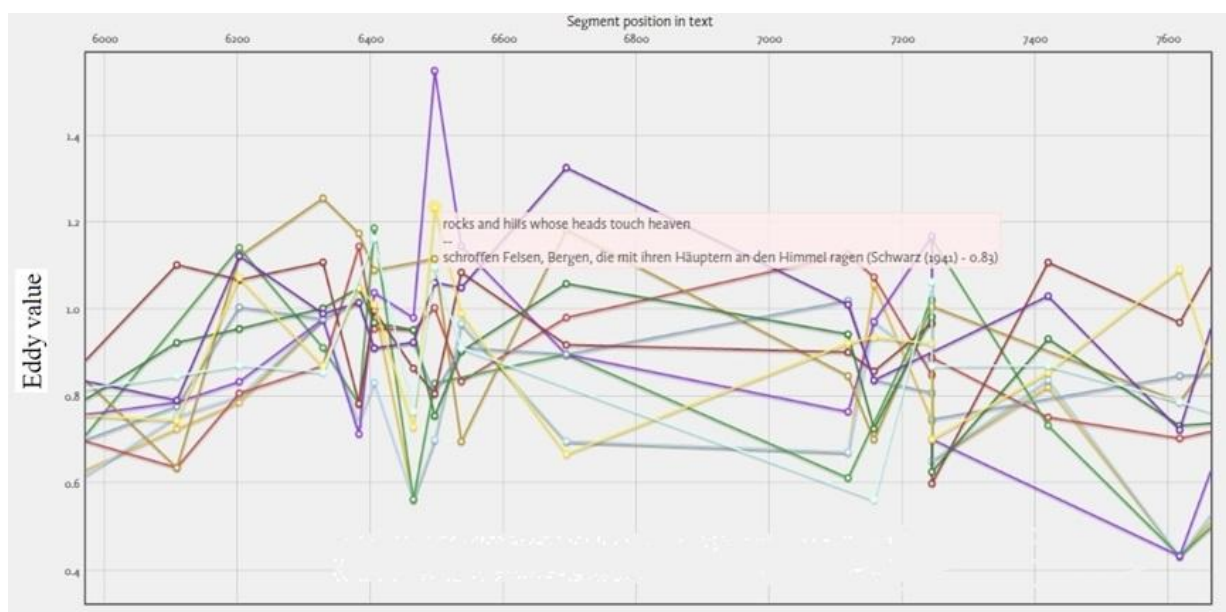


Рис. 6.

Конечно, эти особенности можно заметить и при внимательном сравнительном чтении без помощи электронных средств, и, безусловно, некоторые оригинальные строки Шварц не были замечены алгоритмом Eddy, т. к. машина способна только обрабатывать слова (скорее, даже варианты написания), и не может выявить необычные семантические комбинации. При этом, если Шварц нестандартно переводит строки, в которых и другие переводчики стремятся к оригинальности, то это создает помехи для Eddy. К примеру, версия Шварц реплики об «очарованной красоте» имеет весьма низкий показатель Eddy вследствие двух причин: во-первых, так много других переводчиков переводят эти строки оригинально, и, во-вторых, Eddy не способен отличить уникальное использование слова “schwarz” в качестве наречия («черно́») от привычного использования “schwarz” в качестве прилагательного без окончаний («черный»). Подобным же образом Eddy не может отличить слово “schwarzer” (прилагательное с окончанием мужского рода, именительного падежа) от существительного “Schwarzer” («чернокожий человек»): алгоритм не обращает внимания на заглавные буквы (а также на пунктуацию).

«...Слова — слова лишь...» (“...words are words...”)

Алгоритм Eddy не умеет отличать прилагательное “schwarz” от наречия “schwarz”, а существительное “Schwarz” он свяжет с двумя первыми словами только в том случае, если добавить его к этой лемме, т. е. добавить к существительным все возможные падежные формы, а к глаголам — все формы, связанные со временем, видом, залогом и т. п. Различия в орфографическом написании также важны для определения различий между сопоставимыми версиями, если сравнение выполняет человек. Лемматизацию текстов следует дополнить грамматической разметкой (tagging). Но инструменты разметки различны для всех языков и даже для одного языка в разные эпохи его развития. Поэтому на проверку и корректировку ошибок после машинной разметки требуется затратить очень много ресурсов. А еще трудности бывают связаны с текстологией, когда имеются варианты, например, рукописи с авторской правкой. Правописание бывает индивидуальным авторским, старые тексты нормализуют по орфографии, сокращенные или расширенные формы, характерные для языка поэзии, изменяют для укладывания в стихотворный размер, есть и другие виды отклонений от стандарта. В результате формальная непохожесть может скрыть большую близость текстов (распознаваемую на ином уровне). Встает вопрос: следует ли нормализовать текст во время его подготовки к сравнительному анализу? Или следует обучить программу распознавать разнообразные формы как эквивалентные? Есть ли смысл в столь масштабных усилиях?

Для доказательства ценности сопоставительного анализа переводов требуются более крупные тексты (полный текст «Отелло» и другие пьесы), большой корпус переводов и их многоязычные корпуса. Такие корпуса в сети Интернет выложены только на чешском (<http://www.phil.muni.cz/kapradi/>) и на русском (<http://rus-shake.ru/>) языках. Мы планируем сотрудничество с разработчиками этих ресурсов. Результаты могут привести к совершенствованию поиска алгоритмом Viv, потому что переводы на разные языки представляют дополнительные трудности, связанные с особенностями языка-

транслята и принимающей культуры, и эти трудности — больше, чем языковые проблемы. Обработав алгоритмами Eddy и Viv многоязычные переводы мы, возможно, обнаружим, что реплики, в которых заметно влияние культурно-лингвистических особенностей языка транслята, равномерно распределены по тексту оригинала, а в некоторых переводах даже могут отрицать друг друга.

Необходимо внести поправку на разницу в длине сегментов. Имеет смысл работать над единицами, имеющими более широкую базу для сравнения, например, n-граммы (последовательности слов) или сравнимые синтаксические конструкции. Мы также можем попытаться обнаружить корреляцию между переводческой вариативностью и отдельными словами, частями речи, семантическими группами и грамматическими характеристиками. Это даст возможность изучить характер повторений, семантическую последовательность и согласованность в отдельных переводах при их сравнении друг с другом и с текстом оригинала. Российские исследователи, использующие предложенный Валерием Луковым и покойным Владимиром Луковым¹ тезаурусный подход, выявляют и исследуют культурно-лингвистические единицы, или единицы, отражающие особенности менталитета, которые отличают одного переводчика (или группу переводчиков) от другого, как представителей того или иного поколения или социокультурной группы. Это требует разработки новых способов сравнительного анализа, например, поиск частотных лексических и синтаксических форм у определенного переводчика или переводчиков.

Основная текущая проблема — выравнивание вариантов. Наш выбор пал на 3 сцену I акта «Отелло», в том числе и потому, что текст достаточно стабилен: варианты Folio и Quarto

¹ См., например: Луков В. А., Луков Вл. А. Гуманитарное знание: тезаурусный подход // Вестник Международной академии наук. Русская секция. 2006. № 1. С. 69–74. URL: <http://heraldrsias.org/journals/2006/1/26/>; Lukov Val. A., Lukov Vl. A. Thesaurus Approach in the Humanities / пер. Б. Н. Гайдина [Электронный ресурс] // Информационно-исследовательский портал «Человеческий потенциал России». URL: <http://hdirussia.ru/434.htm> (дата обращения: 25.12.2015).

различаются незначительно, поэтому собрать открытый базовый текст было несложно. Все немецкие переводчики работали с английскими текстами, или с текстами немецких предшественников: переводы при посредстве третьего языка отсутствуют. По этой причине в данном случае было сравнительно нетрудно выровнять различные версии по базовому тексту, хотя последние адаптации несколько затрудняют процедуру, значительно сокращая и расширяя фрагменты, а также обрезая их или внося добавления. Для переводов, скажем, «Гамлета» английские источники отличаются друг от друга куда более значительно; текст исторически нестабилен, и каждое новое издание только запутывает ситуацию. Для того чтобы выровнять корпус переводов, требуется составить исчерпывающий «базовый текст», включающий все значимые (потенциально) фрагменты текста оригинала. Можно снабдить каждый фрагмент ярлыками (тегами), со ссылкой на их источник (издания, в которых они появлялись) так, чтобы можно было вывести на экран «полный текст» каждого конкретного издания или группы изданий. Но это будет трудная работа. Переводы с третьим языком (например, французско-русские или немецко-русские) еще более усложняют ситуацию. Промежуточные источники тоже должны быть в базе данных, выровненные по базовому тексту, а значит и по всем остальным текстам. Таким образом, если мы хотим развивать VVV как мультязыковой проект, нам придется найти способ фиксировать уже известные генеалогические связи текстов (такой-то текст связан с текстом-предшественником). В то же время мы надеемся, что алгоритм поможет обнаружить еще неизвестные генеалогические соотношения (как показано в разделе «Статистическая стилистика») для дальнейшего анализа.

Заключение

Алгоритмы Eddy и Viv — это только одно из направлений цифрового эксперимента в межъязыковом исследовании. Онлайн-система TRAViz (<http://www.traviz.vizcovery.org>) Штефана Йенике (Stephan Jänicke) позволяет проводить наглядное построчное сравнение различных версий по принципу интерактивного «графика вариаций». В эту систему легко загружать

новые тексты для сравнения. С этой целью можно также использовать бесплатную программу Juxta.

Juxta — это программный инструмент с открытым кодом для сличения различных автографов одного текста. Juxta была разработана в помощь исследователям и издателям для изучения истории текста, от манускрипта до печатного издания. Однако эту программу можно успешно использовать в области цифровых гуманитарных наук и при исследовании текстов.

Программа позволяет добавлять автографы в комплект для сравнения и произвольно переключать базовый текст. Когда сличение выполнено, Juxta предлагает несколько видов аналитической визуализации. По умолчанию программа выводит «тепловую карту» всех текстовых вариантов и дает пользователю возможность увидеть (на уровне любой единицы текста) все отличия автографов от базового текста. Пользователь может переключиться в режим параллельного сравнения, который дает комбинированное сравнение базового текста с текстом автографа в разных окнах на экране. Гистограмма сравнительных данных программы Juxta особенно полезна для длинных документов; данная визуализация показывает плотность варьирования в сравнении с базовым текстом и служит полезным инструментом для обнаружения конкретных отличий (см.: <http://www.juxtasoftware.org/about/>).

Сравнение переводов напоминает редакторскую работу по сличению автографов. Мы предвидим появление цифровых наглядных межъязыковых сетевых изданий типа *variogum*¹, снабженных инструментами для интерактивного анализа, которые будут помогать студентам развивать навыки, необходимые в вычислительной технике, лингвистике, переводе и культурологии. Как в любой редакторской работе, это не самоцель. Наша общечеловеческая цель — представить перевод как процесс создания вариантов в прошлом и будущем, сделать его буквально наглядным, видимым, и таким образом стимулировать будущие новые прочтения и новые переводы.

¹ Визуализация Бена Фрая издания *Variogum* «Происхождения видов» Ч. Дарвина являлась главным источником вдохновения для VVV проекта: <http://benfry.com/traces> (2010).

**Разработка программы сравнительного
тезаурусного анализа русских переводов
произведений У. Шекспира
(ответ на доклад Т. Чизмана «Текстовые массивы
перевода: версия, вариация, визуализация»)**

Б. Н. Гайдин

Информационно-исследовательская база данных «Русский Шекспир» была создана в 2007 г. Среди основных целей ее создания и развития было заявлено максимально возможное представление шекспировских произведений в русских переводах и переделках. За эти годы в БД был размещен основной корпус классических переводов, а также представлены некоторые современные работы, любезно предоставленные нам некоторыми переводчиками. В ближайшее время мы планируем приступить к поиску недостающих переводов, находящихся в общественном достоянии. Очевидно, что настало время обсудить возможные пути развития данного ресурса.

Одним из перспективных путей развития могла бы стать реализация проекта, который будет направлен на разработку и внедрение программы сравнительного тезаурусного анализа русскоязычных переводов наследия У. Шекспира в открытом доступе в Интернете. Таким образом, впервые переводы пьес, поэм и сонетов Шекспира на русский язык могут быть представлены в визуализированной среде с возможностью сравнения тезаурусов переводчиков с англоязычными оригиналами и между собой. Такая программа может быть использована в научной, преподавательской и переводческой деятельности, предназначена для исследователей, переводчиков, преподавателей, аспирантов, студентов и всех интересующихся историей шекспировских переводов в России, а также проблемами текстологии и источниковедения.

История переводов наследия У. Шекспира в России насчитывает уже без малого 267 лет, если отсчитывать ее начало с первого опыта русскоязычного переложения шекспировского «Гамлета», выполненного А. П. Сумароковым в 1748 г. по французскому пересказу Делапласа (1745). Позже были осуществлены первые попытки дать русскоязычным любителям

словесности возможность читать произведения Шекспира на родном языке (Н. М. Карамзин, И. А. Вельяминов, С. И. Висковатов, М. П. Вронченко, В. А. Якимов). С ростом интереса к Шекспиру число переводов постоянно увеличивалось. В 1840–1860-е гг. появились переводы Н. Х. Кетчера, А. И. Дружинина, Н. М. Сатина, А. А. Григорьева, П. И. Вейнберга и др. А. Л. Соколовский вошел в историю как первый русский переводчик, выполнивший и издавший стихотворные переводы всех произведений Шекспира. В 1893 г. были опубликованы прозаические переводы Шекспира П. А. Каншина. В 1902–1904 гг. появилось Полное собрание сочинений Шекспира в 5 томах, подготовленное С. А. Венгеровым — итог русской рецепции шекспировского канона в XIX в. В советский период тезаурус отечественной культуры значительно пополнился образцами высокохудожественного перевода сочинений Шекспира, выполненными такими известными мастерами как А. Д. Радлова, М. Л. Лозинский, М. А. Кузмин, Б. Л. Пастернак, С. Я. Маршак, В. В. Левик, Ю. Б. Корнеев, М. А. Донской, Т. Г. Гнедич, П. В. Мелкова и др. Известно, что каждое новое поколение переводчиков пытается передать шекспировские строки на русском языке в соответствии с духом своей эпохи. За последние три десятилетия с развитием книжного рынка и особенно Интернета появилось значительное количество новых переводов Шекспира разного рода и качества, которые еще ждут своих критиков и исследователей. Корпус шекспировских переводов на русском языке представляет собой уникальный материал для анализа, поскольку в нем находят свое отражение различные пласты русской и мировой культуры, диалог культур и эпох, прошлое и настоящее. Проект призван способствовать интенсификации научных исследований феномена Русского Шекспира сквозь призму истории отечественных переводов произведений английского поэта и драматурга. Наличие многочисленных переводов ставит задачу их сравнительного анализа и разработки специальной программы тезаурусного анализа переводов с оригиналом и между собой. До настоящего времени в отечественном шекспироведении не было предпринято ни одной попытки комплексного текстологического изучения истории шекспировских переводов на русский язык.

Известны лишь отдельные научные работы, в которых рассмотрена история русскоязычных переводов шекспировских сонетов и отдельных пьес. Многие из них уже утратили свою актуальность в связи с появлением новых переводов. Представляется, что создание и внедрение программы сравнительного анализа позволит помочь значительно упростить процесс текстологической работы над переводами и способствовать появлению новых статей, монографий, диссертаций и т. п., ее применение может повысить качество и глубину новых исследований. Онлайн-программа также способна привлечь внимание студентов и аспирантов и стать полезной при выполнении квалификационных исследовательских работ по данной тематике.

Задача проекта — максимально полное и всестороннее представление русскоязычных переводов произведений У. Шекспира с возможностью их сравнительного тезаурусного анализа с англоязычными оригиналами и между собой. Для ее решения будет создана компьютерная онлайн-программа, которая предоставит пользователям возможность удобного сравнения сегментов текста-источника с соответствующими сегментами переводов. Программа позволит наглядно увидеть разницу между переводами, проанализировать индивидуальный стиль переводчиков, используемые ими средства русского языка для передачи языка Шекспира, выявить степень оригинальности перевода, авторские вставки и дополнения переводчиков, которых нет в исходных текстах. В будущем существует перспектива создания версии программы, которая позволяла бы выявить, какими изданиями произведений Шекспира пользовались переводчики.

Число фундаментальных научных работ, в которых применяется текстологический анализ шекспировских переводов на русский язык, невелико. (К примеру, по запросу «Шекспир в русских переводах» поисковая система РГБ выдает лишь 9 диссертаций¹, РИНЦ — 12 статей¹, большинство их которых рас-

¹ Скобло Н. В. Трагедия В. Шекспира «Ричард III» в русских переводах и критике XVIII — первой половины XIX века : дис. ... канд. филол. наук. Горький, 1984; Ткаченко С. И. Языковые средства индивидуально-авторской образности и их воссоздание в поэтическом переводе (на

смаатривают лишь отдельные проблемы истории переводов шекспировских текстов на русский язык.) Лишь в сравнительно небольшом количестве работ он применен на должном уровне. Далеко не все русские переводы Шекспира были вообще когда-либо проанализированы с точки зрения текстологии. Чаще других предметом сравнительного анализа тради-

материале сонетов Шекспира и их восточнославянских переводов) : дис. ... канд. филол. наук. Киев, 1984; Дацко Т. Ф. Семантика сопоставительных основ теории перевода : На материале сонетов У. Шекспира в английском и русском языках : дис. ... канд. филол. наук. Краснодар, 1998; Чоговадзе И. Н. Лингвостилистические основания оценки качества поэтического перевода с позиции образной структуры текста : На материале сонетов В. Шекспира и их русских переводов : дис. ... канд. филол. наук. М., 2000; Ачкасов А. В. Русская переводческая культура 1840–1860-х годов : На материале переводов драматургии У. Шекспира и лирики Г. Гейне : дис. ... д-ра филол. наук. Великий Новгород, 2004; Бухтояров С. И. Семиолингвистические аспекты переводов пьес Шекспира на русский и немецкий языки : дис. ... канд. филол. наук. Тюмень, 2004; Гарамян А. В. Особенности передачи субъективно-комического эффекта в переводах комедий У. Шекспира при отсутствии прямых межъязыковых соответствий : дис. ... канд. фил. наук. Пятигорск, 2004; Русова И. А. Когнитивное исследование концептуальных метафор в «Сонетах» В. Шекспира и их переводах на русский язык : дис. ... канд. филол. наук. Сургут, 2008; Первушина Е. А. Переводческая рецепция сонетов Шекспира в России: XIX–XXI вв. : дис. ... д-ра филол. наук. Владивосток, 2010.

¹ Большинство из них непосредственно не связаны с данной проблематикой. Приведем только действительно релевантные работы: Кусковская С. Ф. Несколько песен из сочинений Вильяма Шекспира в переводах на русский язык // Веснік Магілёўскага дзяржаўнага ўніверсітэта імя А. А. Куляшова. 2006. № 1 (23). С. 155–164; Володарская Э. Ф. Шекспир как явление мировой культуры. Русские переводы Шекспира // Вопросы филологии. 2009. № 3. С. 53–80; Хрусталёва К. А. Перевод шекспировских сонетов: религиозные аллюзии // Мосты. Журнал переводчиков. 2014. № 3 (43). С. 44–50; Белозерова Н. Н., Марио П. A Lord of Language // Вестник Тюменского государственного университета. Гуманитарные исследования. Humanitates. 2014. № 1. С. 5–15.

ционно являются русские переводы сонетов¹ и «Гамлета»¹, ре-

¹ См., например: Первушина Е. А. Множественность параллельных русских переводов сонетов Шекспира как проблема переводной литературы // Вестник Университета Российской академии образования. 2005. № 1. С. 74–81; Русова И. А. Концептуальные метафоры в сонетах В. Шекспира и их переводах на русский язык // Вестник Южно-Уральского государственного университета. Серия: Лингвистика. 2007. № 15 (87). С. 86–88; Русова И. А. Социально-политическая метафора в Сонетах В. Шекспира и их переводах на русский язык // Политическая лингвистика. 2007. № 22. С. 120–123; Первушина Е. А. Венгеровское издание «Сонетов» Шекспира в истории их русских переводов // Социальные и гуманитарные науки на Дальнем Востоке. 2008. № 1. С. 83–89; Первушина Е. А. Тема Поэта в переводческом прочтении К. М. Фофановым 107-го сонета Шекспира // Мир русского слова. 2008. № 3. С. 66–71; Русова И. А. Когнитивное исследование юридической метафоры в сонетах В. Шекспира и их переводах на русский язык // Вопросы когнитивной лингвистики. 2008. № 1. С. 104–111; Бейсембаева Ж. А. Этапы процесса перевода поэзии (на примере переводов сонетов У. Шекспира на русский язык) // Иностранные языки в высшей школе. 2009. № 2. С. 81–86; Первушина Е. А. Переводческие модификации цикла сонетов Шекспира в России // Знание. Понимание. Умение. 2009. № 1. С. 114–118; Володарская Э. Ф. Переводы сонетов Шекспира на русский язык. Часть 1: К истории вопроса // Вопросы филологии. 2010. № 2. С. 64–77; Володарская Э. Ф. Переводы сонетов Шекспира на русский язык. Часть 2: Особенности языка сонетов Шекспира и их переводов на русский язык // Вопросы филологии. 2010. № 2. С. 77–103; Михайлова Л. М. Особенности перевода поэтических текстов (на примере сонетов У. Шекспира) // Гуманитарные и социальные науки. 2010. № 5. С. 117–123; Первушина Е. А. Жанровая трансформация сонетов Шекспира в русских переводах // Шекспировские чтения. Науч. совет «История мировой культуры» РАН / гл. ред. А. В. Бартошевич. М. : Изд-во Моск. гуманит. ун-та, 2010. С. 140–149; Первушина Е. А. Сонеты Шекспира в России: переводческая рецепция XIX–XXI вв. Владивосток : Изд-во Дальневост. ун-та, 2010; Колесова И. В. 116-й сонет У. Шекспира в русских переводах // Проблемы реинтерпретации произведений мировой литературной классики : мат. заочной Всеросс. научной конф. / гл. ред. Г. Г. Исаев. Астрахань : Изд-во Астрах. гос. ун-та, 2012. С. 21–24; Москальчук Г. Г. Форматы текста как фактор гармонизации целого (на материале русских переводов сонетов У. Шекспира) // Цивилизация четвертого

поколения и проблемы глобальной трансформации мира : мат. Межд. науч.-практ. конф. Тюмень : Изд-во Тюмен. гос. ун-та. С. 139–142; Заруднев А. Ф. Основные особенности художественных переводов произведения У. Шекспира «Сонет 73» с английского языка на русский в аспекте восприятия языковой личностью реципиента // Лингвориторическая парадигма: теоретические и прикладные аспекты. 2013. № 18. С. 72–75; Григорьева Р. Д. Фоносемантическая расшифровка сонетов У. Шекспира на трёх языках // Проблемы филологии, культурологии и искусствоведения в свете современных исследований : сб. мат. 4-й Межд. науч.-практ. конф. М. : Перо, 2014. С. 99–101; Либерман А. С. Сонеты У. Шекспира в русских переводах // Библиография. Научный журнал по библиографоведению, книговедению и библиотековедению. 2014. № 5 (394). С. 135–138; Первушина Е. А. Проверка алгеброй гармонии: 146-й сонет Шекспира в переводе лингвистов // Знание. Понимание. Умение. 2014. № 3. С. 296–306; Первушина Е. А. Переводческие проекции поэтических мотивов в 60-м сонете Шекспира // Литературоведческий журнал. 2015. № 36. С. 97–110; Первушина Е. А. Почему Друг Поэта должен жениться: переводческие толкования первых 17 сонетов Шекспира // Знание. Понимание. Умение. 2015. № 4. С. 283–293; Ханжина В. Е. 130-й сонет У. Шекспира и его перевод на русский язык // III Авдеевские чтения : сб. ст. Всерос. науч.-практ. конф., посвящ. 70-летию Победы советского народа в Великой Отечественной войне / под ред. Ю. А. Шурыгиной. Пенза : Изд-во Пенз. гос. ун-та, 2015. С. 102–105; Хорсун И. А. Сонет 130 У. Шекспира в переводах на русский и белорусский языки: общее и специфическое // Знание. Понимание. Умение. 2015. № 2. С. 253–259.

¹ См., например: Первушина Е. А. О некоторых новых принципах отечественного художественного перевода в русских переводах «Гамлета» Шекспира // Перспективы высшего образования в малых городах : Мат. Третьей Межд. науч.-практ. конф. Владивосток : Изд-во Дальневост. ун-та, 2002. С. 280–286; Швецова Т. В. Монолог Гамлета в переводе И. С. Тургенева и традиция русских переводов пьесы Шекспира // Спасский вестник. 2006. № 13. С. 32–38; Semenenko S. *Hamlet the Sign: Russian Translations of Hamlet and Literary Canon Formation*. Stockholm : University of Stockholm Press, 2007 (Stockholm Studies in Russian Literature, vol. 39); Куницына Е. Ю. О дерзкий новый русский Шекспир // Вестник Челябинского государственного университета. 2009. № 10. С. 58–65; Захаров Н. В. «Гамлет» в тезаурусе И. А. Бунина // Тезаурусный анализ мировой культуры : сб. науч. трудов. Вып. 20 / под общ. ред. Вл. А. Лукова. М. : Изд-во Моск. гуманит.

же «Короля Лира»¹, «Ромео и Джульетты»² и «Отелло»³. Переводы остальных пьес и поэм Шекспира исследовались значительно реже и чаще лишь частично, либо вообще не подвергались подробному текстологическому разбору. Каждый год число русских переводов произведений Шекспира увеличивается. Безусловно, в проекте не могут быть представлены абсолютно все новейшие шекспировские переводы в силу действия авторских прав, однако работы некоторых современных пере-

ун-та, 2010. С. 47–51; Buzina T. V. Translation, Translation Environment and Social Order: Russian Translations of Shakespeare // Гуманитарные исследования. 2011. № 3. С. 207–214; Баширова М. А., Мухаметзянова Л. Р., Гарипова Г. Р. Особенности перевода паремиологических единиц с английского языка на русский в трагедии У. Шекспира «Гамлет» // Вестник Казанского технологического университета. 2014. Т. 17. № 24. С. 256–261.

¹ См., к примеру: Первушина Е. А. «...Не озадачивать читателя причудливостью»: «Король Лир» Шекспира в переводе А. В. Дружинина // Знание. Понимание. Умение. 2013. № 4. С. 166–170; Волков И. О. Диалог И. С. Тургенева с А. В. Дружининым о трагедии Шекспира «Король Лир» // Литература — театр — кино: проблемы диалога / отв. ред. Л. Г. Тютелова, Г. В. Заломкина, Т. В. Журчева, Ю. Р. Гарбузинская. Самара : Изд-во Самарск. гос. ун-та, 2014. С. 295–301; Первушина Е. А. Преодоление непреодолимого: «Король Лир» Шекспира в русских переводах // На перекрестках филологических дорог : сб. ст. к юбилею д-ра филол. наук, проф. Е. А. Первушиной. Владивосток : Изд-во Дальневост. ун-та, 2014. С. 107–126.

² См., к примеру: Баширова М. А., Галлямова Д. А. Использование трансформаций при переводе паремиологических единиц в произведениях художественной литературы с английского языка на русский (на материале трагедии У. Шекспира «Ромео и Джульетта») // Вопросы филологии и переводоведения в социокультурном контексте : сб. науч. ст. по мат. VI Международной науч.-практ. конф. «Современные вопросы филологии и методики преподавания иностранных языков» / отв. ред.: Н. В. Кормилина, Н. Ю. Шугаева. Чебоксары : Изд-во Чуваш. гос. пед. ун-та им. И. Я. Яковлева, 2014. С. 144–149.

³ См., например: Футляев Н. С., Жаткин Д. Н. Неизвестный перевод «Отелло» Шекспира // Известия высших учебных заведений. Поволжский регион. Гуманитарные науки. 2015. № 1 (33). С. 111–125.

водчиков, будут с их согласия размещены на сайте наряду с переводами, находящимися в общественном достоянии.

В нынешней непростой экономической ситуации представляется нецелесообразным созданием кода подобной программы «с нуля», учитывая тот факт, что в мире уже накоплен определенный опыт по созданию подобных продуктов и у нас есть возможность им воспользоваться. Мы очень рады, что нам удалось достичь предварительной договоренности о сотрудничестве с участниками международного проекта Version Variation Visualisation (см.: Tom Cheesman, Kevin Flanagan and Stephan Thiel, «Translation Array Prototype 1: Project Overview», www.delightedbeauty.org/vvv). Разработчики проекта VVV выразили готовность передать открытый код своей разработки и помочь в ее доработке под кириллицу. Его разработчики успешно показали перспективность данной разработки на примере 37 немецких переводов «Отелло» (1 акт, сцена 3) 1766–2010 гг. (демонстрационное видео доступно по адресу: <http://www.youtube.com/watch?v=HfH1Won-ai4>).

Основная проблема, которая стоит перед нами, заключается в следующем. Программное обеспечение VVV создавалось для германских языков с их нефлективным строем. Для того чтобы размеченные сегменты перевода точно совпадали друг с другом и с базовым текстом оригинала, необходима значительная работа по приспособлению инструментов сегментации к структуре русского языка, чтобы сравнение различных вариантов работало более точно. Доработке подвергнутся все основные инструменты программы:

1) Ebla: отвечает за хранение размещенных текстов, содержит описание конфигурации, информацию о сегментировании и синхронизации текстов-источников и переводов, учитывает статистику вариативности.

2) Prism: обеспечивает доступ к веб-интерфейсу для загрузки текстов, сегментирования и синхронизации документов, а также за визуализацию сравниваемых текстов.

3) Режим “Eddy and Viv View” — помечает цветом отдельные сегменты текста-источника. Он показывает, какие сегменты текста наиболее и наименее вариативны в переводах.

На наш взгляд, в будущем было бы целесообразно создать

возможность сравнения не только одного издания оригинала с разными русскими переводами, но и добавления разных шекспировских изданий для сравнения как с русскими переводами, так и между собой. Это позволило было помочь с большей степенью доказательности говорить о том, какими изданиями пользовался тот или иной переводчик.

Текстуальной основой проекта послужат русские переводы Шекспира, размещенные в БД «Русский Шекспир» (www.rus-shake.ru; создана при поддержке РГНФ в 2005–2007 гг., грант №05-04-124238в.). За прошедшие с момента окончания финансирования годы корпус переводов был пополнен целым рядом переводов XVIII–XX вв., а также новыми работами современных переводчиков (с разрешения или по просьбе правообладателей). В данный момент БД насчитывает более 120 переводов (как полных, так и различных отрывков; без учета разных изданий). Кроме разработки, внедрения и тестирования программы проект предполагает осуществление специальной метаразметки как имеющихся переводов, так и поиск недостающих русских переводов, находящихся в общественном достоянии. Использование онлайн-программы поможет статистически выделить точки схождения и расхождения в интерпретациях переводчиками шекспировского текста, а, следовательно, — не только прояснить вопрос об их взаимном творческом притяжении / отталкивании, но и понять, как соотносятся «свое» и «чужое» в их индивидуальных авторских тезаурусах и коллективном тезаурусе «русского Шекспира». Будут разработаны основные положения методики концептуального анализа тезаурусов Шекспира и переводчиков, представлен критический анализ переводов, что даст возможность вывести анализ переводов на новый методологический уровень.

Таким образом, перед нами стоит большая задача. Хочется верить, что если нам удастся осуществить этот проект, он продемонстрирует возможности создания интернет-проектов для сравнительного анализа переводов на языках разных групп. Надеемся, что в будущем новые исследователи, занимающихся теорией и практикой перевода, изучением наследия других писателей, поэтов, философов, религиозных деятелей и т. д., представители самых разных национальных культур присоединятся к развитию проекта VVV.

СЕМИНАР V

17 ноября 2015 г. в Московском гуманитарном университете состоялось пятое заседание Международного научного семинара «Шекспир в междисциплинарных гуманитарных исследованиях» (International Seminar “Shakespeare in Interdisciplinary Humanities Research”). Заседание было посвящено теме «Шекспир — в книге и на сцене».

Основным докладчиком на семинаре выступил доцент факультета культуры и искусства МосГУ, режиссер театра-студии Московского городского дома учителя «Горизонт», переводчик и исследователь творчества Шекспира Виталий Романович Поплавский. Среди его работ — переводы на русский язык «Гамлета» по Второму кварто (1604) и Первому фолио (1623), фрагменты из «Гамлета» Первого («плохого») кварто (1603) и трагедии «Отелло». Режиссер Поплавский поставил несколько спектаклей по трагедии о принце Датском в собственном переводе и в переложении Степана Ивановича Висковатова 1810 г.

Это уже второе заседание семинара, посвященное текстуальной и сценической истории Первого кварто. В. Р. Поплавский выступил с докладом «Первое кварто “Гамлета” как возможная сценическая версия шекспировской трагедии». Он представил свое понимание теории перевода, замысла, который стоял за обращением к версии «Гамлета» Первого кварто, обозначил проблемы, связанные со сценическим воплощением творческого наследия британского драматурга на современной отечественной сцене. Исследователь отметил, что в отличие от комедий, которые практически не испытывают проблем с переносом книги на сцену, восприятие трагических произведений Шекспира как пьес для чтения довольно часто мешает их сценическому воплощению. Перед переводчиком-режиссером стоит сложная задача сохранить «высокую» поэзию драматургии Шекспира в современной сценографии. В. Р. Поплавский рассказал о своей концепции перевода Первого кварто «Гамлета», которое, по его мнению, скорее тяготеет к прозаическому тексту.

После выступления В. Р. Поплавского фрагменты его перевода прозвучали в исполнении студентов актёрского направления факультета культуры и искусства МосГУ: Елены Дубинкиной (Офелия), Ольги Ермаковой (Королева), Дмитрия Кузнецова (Гамлет), Артёма Корбутова (Король), Вячеслава Пасюкова (Корамбис), Дмитрия Ионова (Вольтемар и Первый актёр), Александра Волокитина (Гильдерстон), Александра Поцепни (Розенкрафт).

После чтения фрагментов из Первого кварто «Гамлета» началась оживленная дискуссия. Некоторые участники не согласились с обилием просторечий в переводе В. Р. Поплавского. Первый из двух диспутантов — Николай Владимирович Захаров — начал свое выступление с примера того, как на подобные переделки Шекспира реагирует современная британская публика. Так, во время фестиваля «Весь Шекспир» (The Complete Works Festival, 23 апреля 2006 г. — 23 апреля 2007 г.), который был задуман художественным руководителем Королевского шекспировского театра Майклом Бойдом (Sir Michael Boyd) и проходил в Стратфорде-на-Эйвоне, разразился неслыханный скандал. Благородная идея состояла в том, чтобы в течение года, от одного дня рождения Барда до следующего, показать постановки всех пьес, поэм и сонетов Шекспира в интерпретациях более 30 разных театральных трупп из Великобритании, США, Германии, Японии, России, Индии, Польши и других стран.

Среди спектаклей фестиваля была успешная радикальная постановка «Отелло» фламандского театрального режиссёра Люка Персеваля (Luk Perceval) в Мюнхенском театре «Каммершпиль» (Германия; премьера состоялась в 2003 г.). Прозаический перевод-переделку выполнил известный немецкий поэт и прозаик, выходец из Турции Феридун Займоглу (Feridun Zaimoğlu) совместно с Гюнтером Зенкелем (Günter Senkel). В своем личном творчестве Займоглу передает противоречивое мироощущение второго поколения турецких иммигрантов в Европе. Их интерпретация «Отелло» выполнена в радикальном духе религиозного, политического мультикультурализма¹.

¹ См.: Shakespeare W. Othello: Neu übersetzt / aus d. Engl. übers. von F. Zaimoğlu, G. Senkel. Berlin : Alexander, 2007. 120 p.

Участник предыдущего семинара Том Чизман (Tom Cheesman) отметил, что, несмотря на свой провокационный характер, спектакль оставался в репертуаре театра более пяти лет и его включили в программу наиболее успешных шекспировских театральных фестивалей. В этой интерпретации расист Яго в исполнении Вольфганга Преглера (Wolfgang Pregler), женатый на темнокожей женщине, проявляет гомоэротический интерес к Отелло, которого играл белокожий актер Томас Тиме (Thomas Thieme). Однако не эти постмодернистские выверты стали причиной бурной реакции публики и прессы.

Дело в том, что язык, на который был переведен «Отелло», имел мало общего не только с шекспировским, но и вообще с литературным языком¹. Всё бы ничего, если бы текст звучал в немецком оригинале, многие просто бы не поняли подвоха, но фривольность интерпретаторов вышла наружу, когда на экран стали транслировать субтитры в переводе Анжелы Риттер (Angela Ritter)². Обсценная лексика настолько возмутила почтенную публику, что половина зрителей вполне внушительного зала покинула свои места. Впоследствии организаторам пришлось даже выпустить специальный циркуляр, по которому все переводы должны утверждаться администрацией фестиваля. Всё это, по мнению Н. В. Захарова, ставит перед каждым переводчиком серьезную проблему подбора выразительных лексических средств при переводе текста с одного языка на другой, переносе книжного текста на сцену.

Вторым дискуссионным участником на семинаре выступил Александр Николаевич Баранов. Он изложил историю Первого квартто «Гамлета» (текста, по его убеждению, записанного по памяти кем-то из третьестепенных участников спектакля и восполненного там, где память подводила, собственными словами), отметил патологическую непоэтичность варианта Первого квартто, его потенциальную несценичность. Указав на значи-

¹ См.: Cheesman T. Shakespeare and Othello in Filthy Hell: Zaimoglu and Senkel's Politico-Religious Tradaptation // Forum for Modern Language Studies. 2010. March 12. Vol. 46. No. 2. P. 207–220.

² Rutter C. C. Watching Ourselves Watching Shakespeare — Or — How Am I Supposed to Look? // Shakespeare Bulletin. 2007. Vol. 25. No. 4. P. 47–68.

тельные различия между современным театром и театром шекспировской эпохи, исследователь охарактеризовал эволюцию театральных практик от Ренессанса до Новейшего времени. Главный вывод, который сделал А. Н. Баранов, заключается в противоречиях самой природы мастерства перевода, когда переводчик стремится к точности, и задач режиссера, который ставит спектакль по правилам, которые ему диктует актуальная ситуация в культуре и запросы зрителей.

Директор ИФПИ МосГУ Валерий Андреевич Луков высказал ряд наблюдений и конструктивных замечаний. В частности, ученый отметил, что «говоря о Шекспире в книге и на сцене в контексте русской культуры, нельзя не учитывать, что обычный современный читатель и зритель имеет дело не с историческим Шекспиром, а с культом Шекспира, а точнее с «русским Шекспиром». Противоречия и нестыковки подлинника сегодня понятны только тем исследователям, кто знаком с Шекспиром в оригинале, кто знает исторические реалии того времени. Перевод же целостен, переводчик вынужден решать, как трактовать темные места, и представляет читателю и зрителю непротиворечивое произведение».

Зрители поблагодарили актеров, которые представили вечные сюжеты и образы шекспировского текста в современном переводе и пожелали им творческих успехов в их профессиональном становлении. В семинаре принимали участие ученые из российских высших учебных заведений и научных центров, преподаватели, аспиранты и студенты МосГУ.

Первое кварто «Гамлета» как возможная сценическая версия шекспировской трагедии

В. Р. Поплавский

Наше сегодняшнее выступление, включающее в себя мое краткое предисловие и выступление ребят, я рассматриваю как приглашение к дискуссии на тему, которая была нам задана. Тема звучит так: Шекспир в книге и на сцене. Сама формулировка предполагает наличие конфликта — книга и сцена. Я попытаюсь только задать параметры дальнейшего обсужде-

ния. Я попытаюсь ответить на вопрос, какой может быть конфликт между книгой и сценой применительно к произведениям Шекспира.

Пойдем методом исключения. Актуален ли это вопрос применительно к комедиям? Мне кажется, что нет. Я не вижу противоречия в существовании шекспировских комедий в виде печатного текста, читаемого текста и театрального. Это же касается и исторических хроник. А вот когда речь заходит о трагедиях, тут возникает интересный вопрос. И тоже к разным трагедиям по-разному. Например, «Ромео и Джульетта», «Отелло» и даже «Король Лир», на мой взгляд, естественно мыслятся как театральные тексты и с этой точки зрения считаются произведениями, рассчитанными на сценическое воплощение. А вот к трагедиям «Гамлет» и «Макбет» эта проблема относится в полной мере. Это самые поэтичные трагедии Шекспира. Запас поэтичности здесь настолько мощный, что восприятие этих текстов в чтении создает впечатление, что при постановке на сцене они не просто много потеряют, но потеряют самое главное — это качество поэтичности, а не просто количество, определяющееся значимостью этого компонента. «Гамлета» ставят очень много, «Макбета» меньше, но, тем не менее, то впечатление, которые мы получаем при чтении, неизбежно теряется при восприятии произведения со сцены. Эта тема мне кажется очень актуальной. Если мы хоть немного подступим к ее разработке, то наше сегодняшнее мероприятие уже будет оправдано.

Что касается Первого кварто, к чему оно здесь. Я рассматриваю наш сегодняшний разговор как продолжение того разговора, посвященного Первому кварто, который у нас уже был в связи с публикацией его нового перевода в журнале «Современная драматургия». Однако тот наш разговор крутился непосредственно вокруг перевода Андрея Корчевского, здесь мне показалось интересным заострить проблему на другом. Что такое Первое кварто (первое издание, считающееся большинством исследователей пиратским, изданным без согласия Шекспира и скорее всего не по его рукописям, хотя автором назван Шекспир)? Его сторонники, те, кто считают его полноценным и самоценным, а не испорченным текстом и соответ-

ственно альтернативой каноническому тексту, предполагают, что это сценическая версия. Есть большой текст канонического «Гамлета», который, правда, тоже известен в двух вариантах — Второе кварто и Фолио (которые приводятся отдельно или объединяются в одно целое) — но он не возможен в сценическом виде. И в театральной труппе, в которой работал Шекспир, возможно, существовала сценическая адаптация этого текста, которая и нашла свое выражение в тексте так называемого Первого кварто. Насколько это актуально?

Больше 10 лет назад я тоже занимался переводом Первого кварто, и сейчас я решил свежим взглядом посмотреть на проблему. Что заставило меня всерьез отнестись к Первому кварто, заняться его переводом? Мой интерес был чисто режиссерский. Я считаю, что я поставил «Гамлета» более или менее нормально только год назад, хотя попыток предпринимал несколько, и первые мысли у меня возникали в еще достаточно молодом возрасте. Предвосхищая будущую постановку, я всегда сталкивался с проблемой сценария, который я пытался создать исходя из канонического текста. Не из желания поспорить с автором, а для удобства, логичности, компактности. Канонический текст «Гамлета» всегда вызывал у меня как у режиссера желание что-то сократить, упростить, создать более компактную и внятную композицию. Сторонники Первого кварто как раз и говорят, что эта динамичная версия более приспособлена для сцены. Тогда я попытался перевести практически половину текста прозой.

До этого я также перевел и каноническую версию. Толчком к ее переводу послужила ее мощнейшая поэтичность. Но к Первому кварто таких эмоций не было. Наоборот, казалось, что текст максимально далек от поэтичности. И мне не хотелось придумывать вместо Шекспира или неизвестных авторов несуществующую поэтичность. Мне показалось честнее воссоздать композицию как композицию почти современного текста, написанного прозой. Основные композиционные отличия касаются как раз того фрагмента, который мы представим вашему вниманию сегодня и который условно относится ко второму акту канонического текста. Попытаемся почувствовать, меняет ли это что-то в структуре действия? Изменение компо-

зиции влечет ли за собой вообще иное восприятие действия пьесы? Вот тот вопрос, который я задавал себе и обращаю к вам. Наши студенты актерского направления, которых я потом представлю, прочитают отрывок на 20–25 минут. Насколько эта композиция меняет что-то в нашем восприятии хорошо известного канонического текста? Предоставляю слово нашим артистам. Потом мы поделимся впечатлениями.

Дискуссия

Н. В. Захаров

Спасибо большое, текст действительно интересный. Вчера мы тоже касались этой темы: когда в режиссёрском театре переводчик является еще и режиссёром, он решает свои творческие проблемы, решает, как ему работать с текстом так, чтобы он имел какие-то интересные решения на сцене.

Вот я сейчас не помню, была ли там нецензурная лексика в тех моментах, когда перечисляются качества. Собственно говоря, я об этом говорю, потому что это достаточно устойчивая практика на Западе. Буквально недавно был поставлен прекрасный перевод с немецкого. Человек арабского или турецкого происхождения, который просто в Германии получил образование, жил. Он сделал перевод «Гамлета» на немецкий, который 8 лет ставился в Берлине и обладал огромной популярностью. Несколько лет назад проходил фестиваль «Глобальный Шекспир» в Англии, и директор этого фестиваля, не знал того, какие там титры будут подготовлены на английский язык, а там оказалось много современного немецкого сленга — и даже не сленга, а ругательств. И когда эта директриса сидела и увидела, что там всё очень безобразно и безобразно, она встала и ушла, и половина зала ушла за ней. Может быть, это британское снобство, когда они считают, что всё должно быть исконно первоначально и так, как по их традиционному представлению, есть в тексте, а на сцену это переводить нельзя в таком стиле.

Конечно, Шекспир — не совсем не самый приличный автор, но какие-то вещи действительно раздражают. Было даже издано этим шекспировским фестивалем какое-то

письмо, что все, кто будет приезжать и участвовать в этих фестивалях, должны использовать только те слова, которые были у Шекспира. Там может быть обценная лексика, но она должна восходить к реалиям современности Шекспира, а не к нашей. Но это просто такой вот, как бы, полемический вопрос...

В. Р. Поплавский

У меня встречный вопрос: примерно сколько слов из этого текста надо убрать, чтобы этой проблемы не было? У меня ощущение, что их не так много. Поменять или убрать, значит, и эта проблема исчезнет?

Н. В. Захаров

Я не знаю, здесь сам опыт того, что ты слышишь, — это тоже какие-то провокационные вещи. Они могут работать на то, что люди ханжеского склада встанут и уйдут, а другие, наоборот, будут радоваться этому. Я считаю, что если уж переводчик является соавтором, тем более сорежиссёром, то для меня это не такая уж и большая проблема.

В. Р. Поплавский

Я привык, что применительно к моим переводам самая первая претензия — это лексика. Кому-то кажется, что она не соответствует шекспировской, и, может быть, у меня это не всегда убедительно получается, но я за этим вижу драматургическую проблему: человек ругается красиво или он ругается, чтобы «ругнуться»? Для меня вопрос исключительно в этом, а, может, я не самые красивые выражения нахожу. Не нахожу достаточно жестких выражений, чтобы они звучали убедительно. Но важно, что это одна из форм экспрессии. Для артистов, которые произносят текст, важна экспрессивная окраска: если это условная ругань, то это одна игра, а если это безусловная ругань — то это совсем другая игра. Для меня эта проблема существует, но я воспринимаю эту проблему как драматургическую: как найти решение задачи, чтобы «ругнуться» с одной стороны действительно экспрессивно, чтобы было понятно, что человек не красуется, а дей-

ствительно пытается что-то выразить? С другой стороны, нужно, чтобы его речь была приемлема для некоего публичного собрания. Я объясняю, в каком направлении я ищу, может быть, я нахожу не всегда удачные решения.

А. Н. Баранов

Все, что мы сейчас слышали и видели, ставит перед нами, как минимум, четыре проблемы. Я могу с одной из них начать. Итак, проблема первая — это что мы, собственно, видели? Тут я ограничусь краткими словами: это было очень симпатично, это было очень интересно, это было очень свежо и кроме как рукоплескать, я тут ничего не могу. Почти уже спектакль, хотя вроде бы просто за столом человек читает. Но это очень живо.

Вторая проблема, с которой мы так быстро не разделаемся — вопрос о соотношении перевода и оригинала. Третья проблема — проблема сообщения Первого кварто и, собственно, шекспировского «Гамлета». Эти две проблемы я либо скомкаю, либо оставлю на потом, потому что я уже высказывался на эту тему на наших семинарах.

Но самый главный вопрос — это вопрос, который сегодня не был сформулирован так резко, но звучит он так: «Проблема сценичности Шекспира на сегодняшний день» — и, в частности, «Гамлета». Казалось бы, как можно ставить вопрос о сценичности Шекспира? Еще бы поставить вопрос о сценичности Мольера — кто же еще сценичнее в мировой драматургии? Тем не менее, нельзя сказать, что этой проблемы не было, она существует, но неизвестно, когда она появилась. Я сомневаюсь, что во времена Шекспира такая проблема была. Мне не кажется, что тогда была проблема, что нужно сократить текст, что надо сделать театральную редакцию, что есть какой-то гениальный набросок, из которого нужно сделать сценарий спектакля.

Кто-нибудь скажет: у Шекспира есть пьеса в два раза короче «Гамлета», тот же «Макбет» — наверно, это сокращенная редакция. Ничего подобного, по всем признакам это никак не может быть сокращенной редакцией. Просто он написал «Макбет» более коротким, но в нем нельзя ничего ни прибавить, ни убавить. Как и ничего нельзя ни прибавить, ни убавить в «Гамлете», так сказать, в его сводной редакции.

Кстати, я считаю, что ни Второе кварто, ни Фолио не являются отдельными редакциями. Это сами по себе сводные тексты, которые образовались примерно таким образом: в любом живом спектакле, который существует много лет, время от времени приходится производить переделки. Сегодня кто-то заболел — придется играть без него. Возникают какие-то ситуации, где актер ушел или умер, его заменяет другой человек, который категорически не способен такую сцену сыграть — и без этой сцены обошлись. Или сегодня присутствует какой-нибудь зритель, при котором какую-либо сцену нельзя играть по соображениям политическим, вместо нее быстро напишут новую. Такие вещи неизбежно происходят и наверняка происходили в шекспировское время.

Такие своды — два разных свода — и появились в виде Второго кварто и Фолио. Мне кажется, что это неполный свод всех вариантов, которые существовали, наверняка неполные. Они не образуют полного единства, содержат противоречия, которые с трудом связываются друг с другом, но не это важно. Важно, что каких-то специальных сокращенных редакций как основной текст спектакля — не писалось. Повторяю, я не могу привести аргументы. Но мне кажется, что мы просто переводим представление о современном театре на тогдашний театр и считаем, что там могла быть театральная редакция. Помоему, ее не было.

Во время перерыва, вызванного революцией, все театры в Англии были закрыты, а дальше они несколько поменялись: мальчишки перестали играть женские роли, появились женщины на сцене. В эпоху Реставрации в Англии театр возродился, но никакой проблемы сценичности Шекспира не существовало, хотя переделки делались: можно вспомнить перселловскую переделку «Бури» до полуоперы. Мы не знаем, какой конкретно там был текст, мы знаем только сценарий. Это был на самом деле драматический спектакль с какими-либо музыкальными эпизодами, и драматическая часть, судя по сценарию, была очень сильно переделана.

В Англии до середины XX в. проблемы сценичности не существовало, а когда она появилась, то она выразилась в том, что язык устарел и перестал быть понятен для современного

зрителя, даже несмотря на то, что в школах Шекспира проходят с кучей комментариев и должны помнить, о чем там говорится.

Если смотреть в целом на Европу и на мир, то там проблемы несколько иные. Для классицизма Шекспир был абсолютно не сценичен в силу того, что он не отвечал никаким правилам театра. Поэтому, если его ставили, то в таком переделанном виде, что узнать было практически невозможно. Я не помню, сохранялось ли при этом имя Шекспира. Романтики Шекспира возродили: он для них оказался чрезвычайно созвучен, чрезвычайно сценичен, хотя именно романтики впервые выдвинули лозунг, что Шекспир писал пьесы для чтения. Их не удовлетворяло то, что получалось на сцене, однако Шекспир на сцене шел всегда на «ура». Никакой реализм не помешал Шекспиру существовать, хотя корифеи реализма несколько скептически к нему относились, в частности, как известно, Лев Толстой — абсолютно другая поэтика, абсолютно другое отношение к жизни, абсолютно другое мировоззрение и ощущение художественных ценностей.

Символизм воспринимает Шекспира на «ура», но по-другому, чем романтики. В XX в. начинается некоторый «раздрызг». Факт в том, что проблема его сценичности существует. А существует она, на мой взгляд, не потому, что Шекспир стал менее сценичен, а потому, что он отчетливо отодвинулся в другую эпоху, отчетливо стал чужим, стал принадлежать к иной культуре. Мы можем прекрасно понимать все слова, которые наши переводчики для нас написали, будь то Лозинский, который отчасти архаизирует, или Пастернак, который отчасти модернизирует. Мы можем прекрасно понимать все слова, но что-то будет от нас отторгаться.

Это происходит примерно с 1960–1970-х гг. В 1970-е гг. А. В. Эфрос поставил «Отелло». Я сравнивал перевод Пастернака и то, что купировал Анатолий Васильевич и пытался понять, почему он это выбросил. Понятно, почему он выбросил все массовые сцены: он боялся, что это уведет зрителя в сторону от главного, что ему придется изображать некий совершенно непонятный театральный мир, который будет выглядеть угловато, ходульно, пошло, ненатурально и т. д., и при этом будет отвле-

кать от главного, либо ему придется удариться в этнографию, историю, что тоже будет отвлекать от главного. Но когда он вдруг сделал купюры в монологах главного героя, то интересно, почему. Тогда я стал присматриваться, и оказалось, что он во всех случаях, когда Эфрос что-то выбрасывает, причина в том, что у переводчика не получилось сделать так, чтобы нам не казалось, что перед нами отчасти пустая болтовня.

Мы должны понимать, что мы живем в том обществе, которое гораздо меньше ценит и понимает слово, гораздо меньше владеет красноречием, гораздо менее к нему привыкло и более того, когда кто-то начинает произносить длинные и красивые речи, мы начинаем подозревать его в том, что он фальшивит и «пудрит нам мозги». Другая сторона дела в том, что мы никогда не участвовали в церемониях, где произносились многочасовые речи, и за этим было увлекательно следить и не присутствовали на часовых проповедях в церкви, которые тоже бывают крайне увлекательными. Такая риторическая культура у нас с вами отсутствует, и мы не способны это воспринимать. Как передать так, чтобы вроде как и волки были сыты, и овцы целы, — для переводчиков большая проблема. Пастернак не всегда с этим справлялся, хотя он делал все возможное со своим огромным талантом.

Есть и другие проблемы. Шекспировский театр — это театр очень непохожий на тот театр, который был у романтиков, хотя романтики еще как-то с ним справлялись. Не было декораций, кроме единой декорации — полунамека. В основном само здание театра и было декорацией. Это совсем другой театр, во всех отношениях. Разница между театром, где мальчики играют женщин и где женщины играют женщин (я немного резко выражусь), — примерно такая же, как между театром, где актер играет лошадь и где лошадь играет лошадь. Я когда-то видел в японском традиционном театре, как актеры играют женщин. Это колоссально отличалось от театра Шекспира, где женщин играют мальчики. Японцы утверждают, что ранее пятидесяти лет нельзя даже и мечтать, чтобы актер смог сыграть женщину. Представьте, какой условный грим у этого актера и какая у него условная пластика, чтобы, будучи на шестом десятке лет, играть юную красавицу. Впрочем, не до такой степени это было условно

у Шекспира, но все-таки это был кардинально другой театр.

Есть еще другие проблемы. Помимо этой условности самого актерского существования, это в принципе нереалистический театр, а мы привыкли к театру реалистическому, или тому, что я бы даже не назвал это театром представления, когда на сцене появляется человек, играющий Гамлета, в космическом скафандре. Мы живем в другую эпоху, у нас другие театральные приемы, и транспонировать одно в другое чрезвычайно сложно. Отсюда возникает проблема сценичности, а также из того, что у нас другие духовные проблемы. Есть два пути перебросить мостик через пропасть, которая постепенно образуется между нами и Шекспиром, — образуется, хотя мы ее не всегда замечаем. Первое решение: надо всячески пытаться заставить человека сегодняшнего увидеть во вчерашнем самого себя, но при этом сохранить его обличие, уметь в чужом увидеть свое. Второе решение в том, что надо этого чужого переодеть в современного человека и тогда нам его проблемы будут понятны. Виталий Романович идет по второму пути.

Разница — в том, что на втором пути есть несколько больших опасностей и соблазнов. Первая опасность состоит в том, что люди перестают в чужом вообще что-то видеть. Они будут видеть только самих себя. В чужом мы вдруг увидим те же чувства и проблемы, но его манера держаться и позиция жизни, манера говорить — все другое. Т. е. это примерно то же самое, как если бы нам показывали спектакль на иностранном языке, но так, что мы постепенно начинали все понимать. «Язык Шекспира» — это иностранный язык в своей подлинности и приходится его переделывать, что ведет к определенным смысловым потерям. С другой стороны, если его не переделывать, то можно потерять все. Вот таковы проблемы.

В. Р. Поплавский

Александр Николаевич, когда я пытаюсь воспринимать шекспировский текст, я не чувствую, что то, что писал Шекспир, мне непонятно. Может быть, я каких-то слов не понимаю, но не более. Что мне с этим делать?

А. Н. Баранов

Что вам с этим делать? Ничего. Вы понимаете так, как Вы понимаете, как человек образованный, культурный, и Вы — человек художественно одаренный.

В. Р. Поплавский

Т. е. идеальный переводчик — человек некультурный, не одаренный и бездарный? Тогда он увидит в Шекспире действительно то, что отличает шекспировских героев от современных людей?

А. Н. Баранов

В данной ситуации сегодняшний текст меня не заставил оплакивать какие-то особые духовные ценности, потому что в основе лежит текст, который лишен не только поэзии, но и существенной степени духовности. Он достаточно упрощен по сравнению с «Гамлетом», которого мы знаем по сводной редакции, по Второму кварту и Фолио. Если бы даже в этом тексте, Вы сегодня читали первый, а не второй акт, то уже там мы бы столкнулись с некоторыми проблемами — там есть церковные аллюзии всякие, которые никак не обойдешь, а Вам наверняка приходится обходить, потому что это большинству современной публики непонятно. Более того, это часто непонятно и нашим переводчикам. Что там, откуда пришел этот самый Призрак? Пастернак пишет, что он пришел из геенны, а в оригинале не так, и он эту разницу не знал.

В. Р. Поплавский

Вы говорите о жизненных реалиях, а не духовных ценностях.

А. Н. Баранов

Нет, простите, если у нас исчезают из текста библейские аллюзии, то мы теряем значительную часть содержания.

В. Р. Поплавский

Тогда я сказал бы, что речь идет не о духовных ценностях, а скорее о потере культурной «отнесенности» к некоей традиции.

А. Н. Баранов

То же самое с античной мифологией, которая у нас из переводов исчезает и переходит в комментарии.

В. Р. Поплавский

Эту проблему я полностью признаю и полностью с Вами согласен. Подтверждаю, что я намеренно это обхожу, это факт.

А. Н. Баранов

То, что вы делаете, вы делаете талантливо. Правда, есть одно маленькое «но», которое заключается в том, что все Ваши три перевода, которые мне известны (и один из них в двух вариантах), представляют собой не совсем переводы, а в большей степени режиссерские адаптации, где достаточно много у вас сокращений, дерзких и подчас хулиганских изменений смысла. В «Гамлете», когда Гамлет стоит над молящимся Клавдием, у Вас появляется юридический термин «в правовом поле». Конечно, это отсебятина.

Что касается несчастного Первого кварто — само по себе оно, конечно, не такое, как у Вас получилось: в отличие от оригинала, у Вас получился хороший текст. Оригинал я в свое время пытался адаптировать. Вся его цветистость — это поэтическая халтура, откровенная халтура, и Вы ее выкинули, не стали переводить. Есть кусок приличный, в котором что-то есть от литературы или от театра.

Н. В. Захаров

Наверно, нужно учитывать, что Первое кварто практически в два раза меньше, чем то, что мы читаем в Фолио. Если говорить о пьесах, которые ставятся — «Короля Лира» играли только один раз, и больше никаких сведений нет, что при жизни Шекспира пьеса еще когда-то ставилась. Это могла быть цензура, или текст не пошел, и люди не смогли его понять. Получается, что мы сейчас лучше понимаем «Короля Лира», чем его современники.

Есть пьесы, которые ставились и тогда, и сейчас. Но, например, «Тит Андроник» почти не ставится, хотя, казалось бы, это такая зрелищная трагедия мести. Я думаю, то, что про-

изошло во второй половине XX в., можно объяснить вмешательством кинематографа. Он дает больше возможностей. Это технический экстаз, это состояние, когда актерская игра — это уже не самое важное. Кажется, что технические «фишки» что-то приближают, но на самом деле получаем такой гротеск, как его понял Гамлет, когда он давал рекомендации актерам о том, как не надо играть.

А. Н. Баранов

Меня забавляет некоторые вещи в Вашем переводе. То, что Вы иногда сокращаете — это все нормально. Я не в претензии, что Вы сделали прозаический перевод. Лет 30 назад я смотрел в Александринском театре постановку «Гамлета» в переводе Морозова — вот это было зря. Этот перевод не был предназначен для художественного исполнения, но такой спектакль был.

Ваш перевод другого рода. Хотя мне обычно симпатичнее переводы, которые близко передают форму оригинала, но, если это талантливо, то я согласен с любой вариацией. Когда-то я видел гигантский немецкий спектакль «Троил и Крессида». Немцы для этого спектакля специально сделали прозаический перевод, чтобы избежать романтических интонаций. Позабавило меня то, откуда у Вас взялись амазонки и «народ всегда любит того, кого положено любить»?

В. Р. Поплавский

Как и все остальное — из общего контекста. Драматургически на это у Гамлета возникает ассоциация с Королем.

А. Н. Баранов

«Азиатский зверь» было бы лучше, чем «бенгальский тигр», потому что об Азии уже точно знали во времена Шекспира, а о Бенгалии — сомнительно. «А специалисты сочли ее недостаточно новаторской...» — вот тут, Вы, по-моему, что-то придумали, поскольку смысл там немножко другой: «знатоки сочли это достаточно добропорядочным». Мне очень понравилось: «...расчленил его с уверенностью опытного мясника...», что, конечно, придумано Вами. Это талантливо! Я пока-

зал, как соотносится оригинал и перевод Виталия Романовича.

Если говорить о соотношении Первого кварто и оригинала, то существует как минимум две теории. Первая теория — в том, что поскольку театр как монополист держал рукопись у себя, они не намеренны были издавать «Гамлета». Пьеса давала доход, ну и хорошо. И тут появились люди, которые хотели на этом нагреть руки. Они запустили своих шпионов, или подкупили кого-то из наёмных актёров, который не принадлежал к труппе. И этот актёр что-то по памяти такое восстановил, а что он не смог восстановить — сочинили заново, вставили из каких-то других пьес или общего контекста. Итак, теория такова: пьеса ворованная, пиратская, с огромным количеством неавторских строк, пропусков и отсебятины.

Версия вторая: пусть перед нами текст несколько испорченный, с грубейшими опечатками, обесмысливающими текст, но это все же авторская редакция, сокращённая или, может быть, ранняя. Я во вторую версию абсолютно не верю, а верю стопроцентно в первую версию, хотя бы потому что те куски, которые не соответствуют знакомому нам «Гамлету», в тексте Первого кварто, как правило, отличаются низким художественным качеством и абсолютно другим стилем.

В. Р. Поплавский

К сожалению, нет такого метода лингвистического анализа, который стопроцентно достоверно и научно помог атрибутировать авторство хотя бы одного текста. Я пытался заниматься этой проблемой. Меня, например, занимает проблема авторства «Тихого Дона». Это интересует меня, но не применительно к самому произведению. Например, «Как закалялась сталь» — книгу интересную, но неровную — написал человек, обладающий определённым литературным талантом. Но могли ли обладать тот человек с героической биографией, которому она всю жизнь приписывалась? Насколько я понимаю, это маловероятно. Меня интересует сама технология. В мире давно существуют «литературные негры». Есть случаи корпоративного творчества, когда группа авторов создаёт произведения, которые издаются потом. Здесь лингвистический анализ очень бы пригодился, но пока он не достоверен, пока всё

сводится к интуитивному ощущению языка. Есть интересные работы на эту тему, но пока ничего не доказано.

Я начинал переводить, потому что меня интересовала композиция Первого кварто. Я пытался для себя понять, удастся ли из этого текста создать некий русский адекватный вариант — с прозой, без всяких пространных монологов, без какой-то вычурной яркой образности, так сказать ничего лишнего, такое можно играть в кино, условно говоря. Я рад, что сейчас возник повод вернуться к тексту, который я в своё время не закончил, почувствовав некую бесперспективность его, хотя покойная Ирина Степановна Приходько тогда четырьмя плюсами отметила, как ни странно, естествоиспытателя лягушку, и даже теорию подвела, почему это соответствует шекспировской эпохе.

У меня у самого возникло ощущение, что, видимо, это дело бесперспективное, и его забросил. А сейчас, когда мы это перечитали, я увидел свежими глазами, как много там нестыковок логических — ведь я переводил ради композиции. Я приносил в жертву любые словесные нюансы, пытаюсь сохранить стройность композиции. Сейчас я вижу, насколько в тексте композиционно одно с другим не вяжется. Насколько бессмысленно звучит монолог «Быть или не быть?», когда Гамлет, с одной стороны, говорит: «спать и видеть сны», а потом: «проснуться» и дальше рассказывать, что там будет. Логика развития шекспировской мысли абсолютно порвана. Видно, как разрушается логика, насколько банальна и неинтересна образность. Сам шекспировский язык, который потрясающе интересен в каноническом тексте, в Первом кварто утрачен. Благодаря этой исследовательской работе, которая для меня затянулась примерно на 12 лет, я могу сказать, что пришёл к тому же выводу, который, видимо, давно для себя сделал Александр Николаевич — это текст пиратский.

Любопытно одно: откуда там взялась вставная сцена Гертруды с Горацио, которой нет ни в одном другом тексте, и ей нет композиционного соответствия. Вряд ли ее сочинил Шекспир. Я думаю, что это была действительно режиссёрская адаптация — в соответствии с собственным вкусом, и литературным и драматургическим, но вкус этот не соответствует

Шекспиру. Спустя столько лет я пришёл к этому субъективному ощущению. Я себе ответил на вопрос, что такое Первое кварто.

Спасибо за повод приобщиться к этому тексту.

СЕМИНАР VI

7 декабря 2015 г. в Православном Свято-Тихоновском гуманитарном университете состоялось шестое заседание Международного научного семинара «Шекспир в междисциплинарных гуманитарных исследованиях» (International Seminar “Shakespeare in Interdisciplinary Humanities Research”). Заседание было посвящено теме «Шекспир и богословские науки».

К участникам семинара обратился декан филологического факультета ПСТГУ, кандидат филологических наук Алексей Валерьевич Аксенов. Он рассказал об особенностях изучения гуманитарных наук в православном университете, где сочетаются «науки о Боге» и «науки о человеке». Найти точку, где они плодотворно взаимодействуют без антагонизма, не всегда просто. С одной стороны, литература не может быть просто поводом поговорить о вечном, с другой — невозможно игнорировать религиозные смыслы, которыми пронизана литература. И для науки, и для веры — как это можно, например, проследить на примере английской культуры — плодотворно пребывание в живой традиции.

С докладом «Поэтика Шекспира и его эпохи в библейском и литургическом контексте» выступила кандидат филологических наук, преподаватель Калужской духовной семинарии, проректор по учебной работе Калужского духовного училища Анна Геннадьевна Волкова.

Кратко охарактеризовав историю переводов и издания Библии на английском языке в первой части доклада (в том числе Женевской Библии, которой, как полагают большинство исследователей, пользовался У. Шекспир), А. Г. Волкова подробнее остановилась на примерах того, как знание и понимание богослужебного контекста помогает интерпретации поэтического текста.

Одним из наиболее ярких примеров, по мнению докладчика, является религиозно-философская лирика Джона Донна, в частности, циклы “La Corona” (1607 или 1608), «Литания» (1608) и «Священные сонеты» (1609–1610). Все три упомянутых цикла строятся на Библии, но библейский текст опосредован текстами богослужебными: в основе “La Corona” — Розарий,

«Литании» — молитвенная практика литании, а «Священные сонеты», как это вполне доказано исследователями, строятся на т. н. «благочестивых практиках», в частности, на духовных упражнениях Игнатия Лойолы, основателя Ордена иезуитов.

Рассматривая библейский контекст творчества Шекспира, А. Г. Волкова указала, что библейские аллюзии чаще всего встречаются в его хрониках. Особенно интересен пример ранней трилогии «Генрих VI»: Генрих — единственный персонаж в хрониках Шекспира, который во всех случаях обращается к Библии. В трагедиях связь с библейскими текстами прослеживается в смысловой направленности, при этом каждое произведение в своей основной теме («Отелло» — зависть, «Ромео и Джульетта» — человеческие страсти, «Макбет» — преступление и наказание) — в определенной степени демонстрирует отступление от принципа *via media*. Возможна также интерпретация некоторых трагедий в сопоставлении с притчами и книгами Библии: «Король Лир» и Книга Иова (П. Милвард), «Гамлет» и евангельская притча о плевелах (Н. Э. Микеладзе).

Библейскими реминисценциями также пронизаны более поздние драмы («проблемные пьесы») Шекспира, встречаются они и в его «Сонетах».

Таким образом, по мнению А. Г. Волковой, «библейский, литургический и богословский контексты являются «фильтрами» для рецепции и интерпретации произведения. Знание этих контекстов помогает более полному и адекватному пониманию художественного текста, пониманию культурно-исторической реальности, в которой создавался текст». При этом неверно сводить художественный текст и замысел автора исключительно к его конфессиональной принадлежности.

Дискутантом выступила кандидат филологических наук, старший преподаватель кафедры германской филологии Православного Свято-Тихоновского гуманитарного университета Наталия Витальевна Шипилова.

Как отметила Н. В. Шипилова, интерес к религии раннего Нового времени с точки зрения разных наук в последнее время усилился. Он сочетается с пониманием, что процесс перехода к Новому времени на самом деле не был сопряжен с уходом

в секуляризацию. Вопрос о религиозном контексте произведений Шекспира возникает неминуемо, как в силу колоссальности его фигуры, так и потому, что сама ситуация в Англии была противоречива и сложна.

Интерес к религиозности самого Шекспира, в том числе к ее предполагаемым католическим корням, можно объяснить как реакцию на «смерть автора» в постструктуралистских исследованиях, как желание «реконструировать» Шекспира-человека. В реальности правильнее говорить о «гибридной вере» Шекспира (термин Ж.-К. Майера), перенося акцент на сложные вероисповедные проблемы эпохи, когда почти никто (кроме крайних радикалов) не мог ощущать себя полностью правым.

Особого внимания, полагает Н. В. Шпилова, заслуживают попытки создать религиозный театр, начиная с середины XVI в. Основываясь на «Поэтике» Аристотеля и античных трагедиях, можно переосмыслить театр в христианском ключе и поставить его на службу распространению веры, как это делал в трактате, обращенном к королю Эдуарду VI, Мартин Буцер. Сохранялась и практика постановки мистерий (или по крайней мере память о ней). Таким образом, библейские аллюзии, опора на узнавание зрителями аллюзий и их искажений для театра шекспировской эпохи были традиционным приемом.

Семинар традиционно завершился общей дискуссией. На заседании присутствовали постоянные участники семинара А. Н. Баранов, И. И. Лисович, Б. Н. Гайдин, В. С. Макаров и др., заведующий кафедрой германской филологии ПСТГУ Л. В. Писарев, преподаватели и студенты филологического факультета ПСТГУ.

Поэтика Шекспира и его эпохи в библейском и литургическом контексте

А. Г. Волкова

Название доклада содержит два понятия, которые необходимо прояснить.

1. Первое из них — это библейский контекст. Для понимания того, что представлял собой библейский контекст лите-

ратуры шекспировской Англии, нужно примерно знать историю переводов Библии на английский язык.

Сразу следует отметить, что в драмах Шекспира персонажи не упоминают слово «Библия», но говорят «Книга» (дословный английский перевод с греческого языка). В хронике «Генрих IV» есть указание на то, что в XVI в. в Англии существовало несколько переводов Библии на английский язык: трактирный слуга Фрэнсис уверяет принца Генриха, что готов дать клятву на всех Книгах, какие есть в Англии (II, 4, 56).

Первым переводом стал перевод Джона Уиклифа (1320–1384). Этот перевод был опубликован в конце XIV в., на нем мы подробно останавливаться не будем.

Далее известен перевод Библии, который сделала Уильям Тиндаль (1494?–1536). Он использовал для библейского перевода лучшие переводы, которые были в то время: среди его источников и переводы Эразма Роттердамского, и латинская Вульгата, и немецкий перевод, осуществленный Мартином Лютером. Из этого списка видно, что Тиндаль был знатоком греческого, латинского, древнееврейского, немецкого, а также испанского языков. Перевод Тиндаля послужил основой для позднейших переводов, но судьба самого переводчика и ученого была трагична: в Лондоне его перевод был признан еретическим, и экземпляры, которые удалось конфисковать, были сожжены на площади перед собором св. Павла. Сам Тиндаль был по приказу испанского короля Карла V казнен: его сначала повесили, а потом сожгли тело.

В 1538 г. была выпущена Великая Библия, инициатива создания которой принадлежит Томасу Кромвелю и Томасу Кранмеру, а также издательскому труду Майлса Ковердейла. Все они основывали свой труд на переводе У. Тиндаля.

1560 год называют годом появления Женевской Библии, переведенной английскими протестантами, находящимися в изгнании в Женеве. С 1560 по 1644 гг. она выдержала около 140 изданий. Женевская Библия представляет собой не только перевод самого библейского текста, но целый научный труд, т. к. в нее были также помещены апокрифы, симфонии или конкордансы, обширные комментарии на полях (гlossы), почти каждая строка текста сопровождается комментариями на

полях. Таким образом, Женевская Библия снабжена обширным научным аппаратом, который вызвал опасения у церковных властей. По свидетельствам, именно Женевской Библией пользовался Шекспир, и в некоторых случаях в его текстах видны аллюзии даже не на сам библейский текст, а на глоссы к этому тексту.

В 1568 г. была выпущена Епископская Библия, которая представляла собой текст Женевской Библии, очищенный от комментариев, однако этот перевод не был столь популярным, как Женевская Библия.

2. Второе понятие, которое прозвучало в названии, — это литургический (богослужебный) или богословский контекст. Сюда относится знание богослужебных и молитвенных текстов.

Не стоит долго останавливаться на тех изменениях, которые претерпевала религия в Англии. Стоит отметить, что в Англии столкновение католицизма и Реформации приобрело драматический, а иногда и трагический оттенок, а англиканство стало своеобразной попыткой соединения католического и протестантского.

Английская реформация была в своем начале скорее политической, чем религиозной. Поэтому когда стали происходить религиозные изменения, они прежде всего затронули богослужение, а не богословие. Именно из-за этого часто говорят об отсутствии особого «англиканского богословия».

При этом английское богослужение явило собой синтез богослужения католического и протестантского. Из католического сохранилось, например, чинопоследование и отношение к Таинству Евхаристии, которое для англикан, в отличие от протестантов, не просто воспоминание о событии, но реальное присутствие Христа в хлебе и вине и реальное участие верующего в этом Таинстве. От протестантов англикане унаследовали, например, отношение к Библии (принцип *Sola Scriptura*), проведение богослужения не на латыни, а на национальном языке.

Отдельно стоит упомянуть о «Книге общих молитв» (*The Book of Common Prayer*), выпущенной в 1549 г. Источники этого молитвенника послужили отцы ранней Церкви, восточные

Литургии, которые незадолго до этого времени были напечатаны на латинском, различные варианты романского обряда, реформированный Бревиарий римского кардинала Франсиско Киньона, различные обряды германских церквей, различные английские реформатские формуляры, а также две кратких суммы утреннего богослужения, принадлежащие Кранмеру. Текст «Книги общих молитв» также оказал большое влияние на поэтику литературы шекспировской Англии, в частности, младших современников Шекспира, например, на религиозную поэзию Джорджа Герберта.

Теперь необходимо рассмотреть, как эти контексты, эти «культурные фильтры» влияют на интерпретацию и понимание художественных текстов. В качестве наглядного примера прочтения английской поэзии в литургическом, молитвенном контексте мы возьмем одного из младших современников Шекспира — Джона Донна (1572–1631), который был моложе Шекспира на восемь лет.

Донн, в отличие от Шекспира, не является столь загадочной фигурой, если говорить о его вероисповедании: «В самой религиозности Донна заключается... глубокий конфликт или, вернее, целый клубок конфликтов... Он родился и был воспитан в чисто католической семье; одним из его предков был знаменитый Томас Мор, казненный Генрихом VIII за отказ признать англиканство... Католицизм в те времена жестоко преследовался в Англии, фактически находился вне закона... Донн происходил из среды гонимых, «граждански неполноценных» людей. И хотя впоследствии он перешел в англиканство — без этого его не взяли бы на государственную службу — ... компромисс, на который ему пришлось пойти, не мог не оставить глубокий след в душе поэта»¹. Поэтому в религиозной поэзии Донна, как и в его проповедях, исследователи отмечают влияние как католической, так и протестантской духовной традиции, в том числе и традиции восприятия Священного Писания: «[религиозное творчество Донна] имеет обширную «ученую» основу, к которой принадлежат святой

¹ Кружков Г. М. Житие преподобного д-ра Донна, настоятеля собора Святого Павла // Донн Джон. Алхимия любви: Стихотворения. М. : Молодая гвардия, 2005. 333 с. С. 293.

Августин, Кальвин, испанские мистики и светские хроники»¹.

При этом англиканство явилось именно той «золотой серединой», которая могла помочь Донну в таком синтезе. Это связано с конфессиональными особенностями: англиканство было попыткой синтезировать католические и реформистские тенденции, стать «срединным путем» между католической и протестантской Европой².

Если англиканство могло стать моментом, в какой-то степени примиряющим различные стороны духовной жизни, то католичество Донна (точнее, официальный язык католичества — латынь) во многом определило отношение поэта к Священному Писанию. Восприятие Донном Библии связано с его духовным путем: например, Псалмы Донн «читал в оригинале (на древнееврейском), на латыни в варианте Вульгаты..., в Женевской Библии и в Библии короля Иакова... Вульгата же была книгой его детства»³. Многие исследователи указывают на то, что Донн ценил латинский перевод Библии очень высоко и чаще всего пользовался именно Вульгатой, а не английским переводом Священного Писания.

Традиционно все творчество Донна делится на три этапа, последний и самый поздний из которых — это религиозно-философская лирика. В нее включаются поэтические циклы «La Corona» (1607 или 1608), «Литания» (1608) и «Священные сонеты» (1609–1610).

Все три упомянутых цикла строятся на Библии, но библейский текст опосредован текстами богослужебными: в основе «La Corona» — Розарий, «Литании» — молитвенная практика литании, а «Священные сонеты», как это вполне доказано исследователями, строятся на т. н. «благочестивых практиках», в частности, на духовных упражнениях св. Игнатия Лойолы, основателя Ордена иезуитов. Эти циклы являются примерами того, как знание и понимание богослужебного контекста помогает интерпретации поэтического текста. Так, компо-

¹ Anglicanism / ed. by P. E. More, F. L. Cross. L. : Society for Promoting Christian Knowledge, 1935. lxxvi; 811 p. P. lxiv.

² The Study of Anglicanism / ed. by S. Sykes, J. Booty. L., 1990. 468 p. P. 325.

³ Simpson E. M. Introduction // Donne J. Sermons on the Psalms and Gospels. L. A. : University of California Press, 1967. 245 p. P. 4–5.

зиция сонетного цикла “La Corona” (сонеты: Благовещение, Рождество, Храм, Распятие, Воскресение, Вознесение, которым предшествует один начальный сонет) основана на молитве Розария, но не доминиканского, состоящего из 15 Тайн веры, а бригиттского, состоящего как раз из семи Тайн (число сонетов в цикле Донна).

Этот тип Розария, состоящий из семи Тайн (т. е. воспоминаний о каких-либо событиях новозаветной истории), был особо почитаем монахами-францисканцами, которые, скорее всего, и принесли его на Британские острова и стали распространять. В этом Розарии упоминаются те же самые события, которые мы видим в поэме Донна. Именно структура этой молитвы объясняет, почему Донн включает в свой цикл сонет, посвященный обретению отрока Иисуса в Храме («Храм»), и пропускает все события между обретением в Храме и Распятием.

В качестве примера сложной библейско-богословской поэтики, которую можно понять опять же только с опорой на богословские контексты, можно привести сонет «Благовещение» (Annunciation) из этого цикла:

Salvation to all that will is nigh;
That All, which always is all everywhere,
Which cannot sin, and yet all sins must bear,
Which cannot die, yet cannot choose but die,
Lo ! faithful Virgin, yields Himself to lie
In prison, in thy womb ; and though He there
Can take no sin, nor thou give, yet He'll wear,
Taken from thence, flesh, which death's force may try.
Ere by the spheres time was created thou
Wast in His mind, who is thy Son, and Brother ;
Whom thou conceivest, conceived ; yea, thou art now
Thy Maker's maker, and thy Father's mother,
Thou hast light in dark, and shutt'st in little room
Immensity, cloister'd in thy dear womb.

В этом сонете Донн обыгрывает метафору «невместимый Бог вместился во чреве Девы». Эта бинарная оппозиция «вме-

стимости невместимого» известна еще со времен неразделенной Церкви, в частности, ее употребляет блаженный Августин, а также великие отцы-каппадокийцы.

Поэма «Литания» должна быть понята в контексте молитвы литании. Поэма повторяет последовательные молитвенные призывания: Отец, Сын, Святой Дух, Троица, Дева Мария, Ангелы, Патриархи, Пророки, Апостолы, Мученики, Исповедники, Девственницы, Богословы. С XIV по XXVIII вв. стихотворения представляют собой различные прошения, в которых автор так или иначе прибегает и к имени Христа, и к воспоминанию о Страстях Христовых. Таким образом, цикл делится строго на две части: прошения, соответствующие церковной литании (причем, наиболее торжественному ее варианту, который чаще всего исполняется на торжественном богослужении) — это первая часть; прошения — это вторая часть. Т. е. композиция церковной молитвы нам объясняет композицию поэтического цикла.

Примером «богословия в поэзии» может стать стихотворение «Пресвятая Троица» из «Литании» Донна:

O Blessed glorious Trinity,
Bones to philosophy, but milk to faith,
Which, as wise serpents, diversely
Most slipperiness, yet most entanglings hath,
As you distinguished undistinct
By power, love, knowledge be,
Give me a such self different instinct,
Of these let all me elemented be,
Of power, to love, to know, you unnumbered three.

Здесь, как мы видим, Донн развивает троическое богословие, которое вполне согласуется с богословием христианской Церкви (как Католической, так, между прочим, и Православной, т. к. поэт не вдаётся в догматические подробности).

Если перейти к творчеству Шекспира, то в нем не будет видно таких явных отсылок к каким-то литургическим, богословским или молитвенным текстам; Шекспир скорее использует эксплицитные и имплицитные отсылки к библейскому

тексту. Поэтому его творчество мы рассмотрим, исходя из жанрового деления: хроники, трагедии и так далее.

В хрониках Шекспира библейские цитаты и аллюзии встречаются чаще всего.

Ярким примером может послужить ранняя трилогия «Генрих VI». Генрих — тот персонаж в хрониках Шекспира, который очень часто обращается к Библии: он говорит библейскими цитатами, точными и неточными.

Так, например, Генрих пытается примирить сторонников царствующей Ланкастерской династии и сторонников герцога Йорка, который уже намеревается отнять у Генриха корону, и делает это, используя евангельскую цитату:

For blessed are the peacemakers on earth (Ибо благословенны миротворцы на земле)¹.

Кардинал возражает королю, употребляя в своем ответе также цитату из Нового Завета:

Let me be blessed for the peace I make // Against this proud protector with my sword (Пусть я буду благословен за мир, который я принесу мечом в борьбе с этим гордым протектором) (II, 1, 35–36).

В данном случае Генрих цитирует слова Христа из Нагорной проповеди: “Blessed are the peacemakers: for they shall be called the children of God” — «Блаженны миротворцы, ибо они сынами Божиими нарекутся» (Мф. 5:9). Кардинал перефразирует другое изречение Христа: “Think not that I am come to send peace into the earth: I came not to send peace but the sword” — «Не думайте, что я пришел, чтобы принести мир на землю: Я пришел принести не мир, но меч» (Мф. 10:34). Т. е. текст Евангелия от Матфея используется для двух аргументов, противоположных по смыслу.

В упомянутой хронике «Генрих VI» также встречается ряд библейских образов, ключевых для этой драмы:

¹ Здесь и далее оригинал и русский перевод пьесы цит. по: Комарова В. П. Шекспир и Библия. Опыт сравнительного исследования. СПб.: Изд-во СПбГУ, 1998.

- ягненок (suckling lamb): так Генрих говорит о Хэмфри Глостере. Этот образ отсылает нас не только к образу пасхального агнца в Ветхом Завете и агнца-Христа в Новом Завете. Образ ягненка также встречается в первой книге Царств (в английской Библии — первая книга Самуила), также в драматическом контексте: «Самуил взял сосунка-ягненка и сжег его целиком как жертвоприношение Богу», Бог принял жертву и страшным громом отогнал филистимлян» (1Цар. 7:9–10).

- пастух и стадо. Образ появляется, когда герцог Хэмфри Глостер предсказывает скорую гибель короля: “Thus is the shepherd beaten from your side // And wolves are gnarling who shall gnaw thee first” («Так пастух отогнан от тебя, и рычат волки, которые съедят тебя первого» (III, 1)). Это аллюзия на Ветхий и Новый Завет, на книгу пророка Иезекииля и на слова Христа: «... мое стадо испорчено, овцы пожирались хищниками, лишенные пастырей, а пастыри не искали овец, но кормились сами, а не кормили овец» — “...my flocke was spoyled, and my sheepe were devoured of all beasts of the field, having no shepheard, neither did my shepherds seek my sheepe, but the shepherds fed themselves and fed not my sheepe” (Иез. 34:8). Новый Завет: “I will smite the shepheard and the sheep of the flock shall be scattered” (Мф. 26:31) («поражу пастыря и рассеются овцы стада»). В Новом Завете это также очень драматический момент: Христос цитирует эти слова в Гефсиманском саду, когда предостерегает Своих учеников.

- брань духовная и телесная. Этот интересный образ, который также можно назвать образом христианского воина, появляется в хронике:

What stronger breastplate than a heart untainted!
Thrice is he armed that hath his quarrel just,
And he but naked, though lock'd up in steel,
Whose conscience with injustice is corrupted.

(III, 2)

(Какой панцирь // Крепче, нежели незапятнанное сердце! Трижды вооружен тот, чье дело праведно, // И нагим будет облаченный в доспехи, если его совесть поражена несправедливостью).

Это перефразирование апостола Павла: «Стой же, препоясав чресла истиной и повесив панцирь справедливости» — “Stand, therefore, having your loins girt about with veritie, and having on the breastplate of righteousness” (Еф. 6:14).

Образ духовной брони также встречается в других произведениях Шекспира, например, в «Гамлете»¹.

Также в хронике достаточно аллюзий на Нагорную проповедь и на слова Христа. Король Генрих VI после того, как Уоррик освободил его из Тауэра и снова возвел на трон, говорит следующее:

Моя жалость была как бальзам, исцеляющий их раны, // Мягкость успокаивала их накипающие горести, // Милосердие осушало потоки их слез, // Я не отнимал их богатство, // Не обременял их большими налогами, // Не мстил им за их заблуждения. // За что же им любить Эдуарда больше?

В оригинале:

My pity has been balm to heal their wounds,
My mildness hath allayed their swelling griefs,
My mercy dried their water-flowing tears,
I have not been desirous of their wealth,
Nor much oppressed them with great subsidies,
Nor forward of revenge though they much err'd.
Then why should they love Edward more than me?

(IV, 8)

Текст Женевской Библии:

Blessed are the meeke for they shall inherit the earth...
Blessed are the merciful: for they shall obtain mercy.
Blessed are the pure in heart for they shall see God.
Blessed are the peacemakers for they shall be called the children of God.

(Мф. 5:5)

¹ См.: Баранов А. Н. «Гамлет» Шекспира и Библия // Шекспировские чтения. Науч. совет «История мировой культуры» РАН / гл. ред. А. В. Бартошевич. М.: Изд-во Моск. гуманит. ун-та, 2010. С. 170–185.

В русском переводе: «Блаженны кроткие, ибо они наследуют землю... Блаженны милостивые, ибо они помилованы будут. Блаженны чистые сердцем, ибо они Бога узрят. Блаженны миротворцы, ибо они сынами Божиими нарекутся».

Однако в Евангелии есть также другой фрагмент, который, возможно, перекликается со словами Генриха даже больше, чем заповеди Блаженств:

Come unto Me, all ye that labour and are heavy laden, and I will give you rest. Take My yoke upon you, and learn of Me; for I am meek and lowly in heart: and ye shall find rest unto your souls. For My yoke is easy, and My burden is light — «Придите ко Мне, все труждающиеся и обремененные, и Я успокою вас. Возьмите иго Мое на себя и научитесь от Меня, ибо Я кроток и смирен сердцем, и найдете покой душам вашим. Ибо иго Мое благо, и бремя Мое легко». (Мф. 11:28–30)

Существует также анонимная английская лауда (carol), датируемая XV–XVI вв., посвященная Страстям Христовым. Жанр этой песни близок к *improperia* (обличительным песням, которые исполнялись Великим постом, точнее — на Страстной седмице, и имели очень драматический характер). В этой песни Сам Христос говорит о Своей жизни и Своих страданиях, и этот монолог перекликается с процитированным выше текстом Шекспира:

Though my Fader be a Kyng,
Myselff I went hym froo
Into this world to suffre many a thing —
See, man, what thou hast do.

Man, I am thy frend ay;
Thyself art thy foo;
To my Fader lok thow pray,
And leve thy synnes that thou hast do.

Далее Христос противопоставляет Свои благодеяния тому, что люди сделали со Христом: «Я излечил вас, а вы распинаете Меня; Я напоил вас водой живой, а вы поите Меня уксусом и желчью». Т. е., возможно, Шекспир знал народные рели-

гиозные песни, которые явились своеобразным «фильтром» для восприятия им новозаветного текста. Здесь прослеживается аллюзия на народную религиозную культуру, о чем писала, например, Н. Э. Микеладзе в статье о связи драмы «Мера за меру» с карнавальной культурой, соединившей в себе элементы религиозного и народного праздника (в статье, в частности, речь идет о празднике св. Стефана).

Связь трагедий и Библии, религиозного контекста, прослеживается в смысловой направленности: каждая трагедия Шекспира является трагедией из-за неумеренности человеческих страстей и человеческой греховности, т. е. каждое произведение — это в чем-то отступление от принципа *via media*, срединного пути. Однако такие смысловые параллели трудно доказуемы.

Иногда в исследовательской литературе появляются сравнения отдельных трагедий Шекспира с библейскими книгами. Так, в работе П. Милварда проводится сравнение «Короля Лира» с библейской Книгой Иова.

Примеры, которые приводятся исследователем при сопоставлении:

- Лир, как и Иов, выступает обличителем несправедливого устройства мира, призывает небеса карать преступников:

But yet I call you servile ministers
That have with two pernicious daughters joined
Your high engendered battles' gainst a head
So old and white as this. O! O! 'tis foul!

(III, 2)

- монолог Лира сравнивается с речами Елиуя, одного из участников спора с Иовом: “Which goeth in company with the worker of iniquity and walketh with wicked men? <...> For he added rebellion unto his sin, he clappeth his hands among us, and multiplieth his words against God” (Иов. 34: 8, 27). Эта речь называется в качестве возможного прототипа следующего монолога Лира:

...Let the great gods
That keep this dreadful pother o' er our heads,
Find out their enemies now. Tremble, thou wretch,
That hast within thee undivulged crimes,
Unwhipped of justice: hide thee, thou bloody hand,
Thou perjured and thou simular man of virtue
That are incestuous: caitif, to pieces shake,
That under covert and convenient seeming
Hast practised on man's life: close pent-up guilts,
Rive your concealing continents and cry
These dreadful summoners grace. I am a man
More sinned against than sinning.

(III, 2, 49–60)

Однако финал трагедии и ее общий смысл далек от библейского: параллели с библейской книгой прослеживаются, и часто события этой трагедии интерпретируют как произошедшие в мире до Христа, в мире, который еще не освящен и не просвещен Христом (как это мы видим и в книге Иова).

Трагедия «Гамлет» также рассматривалась в контексте библейских книг. В частности, в статье Н. Э. Микеладзе «Евангельская притча в “Гамлете”» вся трагедия рассматривается как аллюзия на евангельскую притчу о плевелах (Мф. 13:24–30)¹. Речь идет о словах, произносимых Гамлетом:

And do not spread the compost on the weeds,
To make them ranker.

(III, 4)

В трагедии неоднократно появляется образ «неполотого сада» как образ не одного конкретного государства, а всего мира, погрязшего во зле, падшего, греховного мира:

...O God! God!
How weary, stale, flat and unprofitable,
Seem to me all the uses of this world!

¹ Микеладзе Н. Э. Евангельская притча в «Гамлете» // Шекспировские чтения. Науч. совет «История мировой культуры» РАН / гл. ред. А. В. Бартошевич. М. : Изд-во Моск. гуманит. ун-та, 2010. С. 50–61.

Fie on't! ah fie! 'tis an *unweeded garden*¹,
That grows to seed; things rank and gross in nature
Possess it merely.

(I, 2)

Квинтэссенция всей трагедии заключена в обращении Гамлета к матери после ухода Призрака — тени отца Гамлета:

Mother, for love of grace,
Lay not that mattering unction to your soul,
That not your trespass, but my madness speaks:
It will but skin and film the ulcerous place,
Whilst *rank corruption*, mining all within,
Infects unseen. Confess yourself to heaven;
Repent what's past; avoid what is to come;
And do not spread the compost on the *weeds*,
To make them *ranker*.

(III, 4)

В своей речи Гамлет советует матери «не утучнять земли, которая способна родить лишь сорняки». Образ-символ «плевелов», сорняков здесь — образ греха, который нельзя пускать в душу и который нельзя «удобрять»: “do not spread the compost on the *weeds*”.

Т. е. Шекспир в «Гамлете» говорит о том, что нельзя служить греху, «удобрять» грех, потакать ему, т. к. в конце обязательно будет Господня жатва, т. е. возмездие.

Далее мы кратко рассмотрим две драмы Шекспира: «Мера за меру» и «Венецианский купец».

Название драмы «Мера за меру» уже в названии содержит библейскую аллюзию. Основа конфликта в драме также библейская — это противопоставление закона и милости, закона и благодати.

Библейская аллюзия в названии:

- употребление данного выражения в Евангелиях: «Не судите, да не судимы будете. Ибо каким судом судите, таким будете судимы; и какою мерою мерите, такою и вам будут ме-

¹ Здесь и далее курсив наш. — А. В.

ритель» (Мф. 7: 1–2). «Не судите, и не будете судимы; не осуждайте, и не будете осуждены; прощайте, и прощены будете; Давайте, и дастся вам: мерою доброю, утрясенною, нагнетенною и переполненною отсыплют вам в лоно ваше; ибо, какую мерою мерите, такую же отмерится и вам» (Лк. 6:37–38).

В Женевской Библии, которую читал Шекспир, эти слова звучат так: “Judge not, that ye be not judged. For with what judgement ye judge, ye shal be judged: and with what measure ye mete, it shal be measured to you again”. Женевская Библия также содержит комментарии (глоссы) на этот фрагмент: «Мы должны находить недостатки друг у друга, но должны остерегаться, чтобы не делать этого без причины или казаться более святыми, чем другие, или поступать из ненависти». Комментарий к Евангелию от Луки: «Он говорит здесь не о гражданском правосудии, и слово «прощайте» означает доброту, которую христиане проявляют, когда терпят и прощают несправедливости», и приводится пример, как насыпают зерно с верхом.

В драме «Венецианский купец» библейские реминисценции содержатся прежде всего в репликах Шейлока с возможной целью показать его «законническое» понимание жизни и его укорененность в еврейской традиции:

- сюжетные: история Иакова, который для Шейлока становится образом хитрости (возможно, жизнь Иакова — это библейский пример для оправдания Шейлоком своего ростовщичества),
- образы-номинации: «отпрыск Агари» (Шейлок о слуге).

Основная тематика сонетного сборника Шекспира — любовная. Только в одном сонете 146 преобладает религиозная лексика, и сам сонет выделяется богословско-философской проблематикой. В частности, на это указывает лексика и образная система стихотворения, в котором объектом речи является не любимая женщина, а «бедная душа» (*poor soul*):

- грешная земля: *sinful earth*;
- тело как храм души, ее жилище: “Why dost thou pine within and suffer dearth, // Painting thy outward walls so costly gay?” Ср. слова апостола Павла: «Разве вы не знаете, что вы храм Божий, и Дух Божий живет в вас?» (1Кор. 3:16);

- собирание сокровищ, «клада»: “Then, soul, live thou upon thy servant’s loss, // And let that pine to aggravate thy store; // Buy terms divine in selling hours of dross; // Within be fed, without be rich no more”. Ср.: «Не собирайте себе сокровищ на земле..., но собирайте себе сокровища на небе» (Мф. 6:19–20);

- мотив упразднения смерти: “So shall thou feed on Death, that feeds on men, // And Death once dead, there’s no more dying then”. Ср.: «Последний же враг истребится — смерть... Смерть! Где твое жало? Ад! Где твоя победа?» (1Кор. 15:26, 55).

Если посмотреть текст сонета 146 полностью, то можно увидеть, как Шекспир совершает переход от восприятия тела как темницы для души (первый катрен, показывающий вовсе не христианский подход) к христианской вере в воскресение души вместе с телом (второй катрен и далее):

Poor soul the centre of my sinful earth,
My sinful earth these rebel powers array,
Why dost thou pine within and suffer dearth
Painting thy outward walls so costly gay?
Why so large cost having so short a lease,
Dost thou upon thy fading mansion spend?
Shall worms inheritors of this excess
Eat up thy charge? is this thy body’s end?
Then soul live thou upon thy servant’s loss,
And let that pine to aggravate thy store;
Buy terms divine in selling hours of dross;
Within be fed, without be rich no more,
So shall thou feed on death, that feeds on men,
And death once dead, there’s no more dying then.

Сонеты создавались Шекспиром с 1592 по 1599 гг., т. е. Шекспир предшествовал Донну в том, чтобы в английской литературе светскую форму сонета наполнить религиозным содержанием. После Шекспира такой синтез был осуществлен Джоном Донном несколько раз: в “La Corona”, в «Священных сонетах». Кроме того, мотив упразднения смерти, который звучит у Шекспира в последней строке сонета, звучит и в «Священных сонетах» уже упоминавшегося Джона Донна,

также в последней строке: “And death shall be no more; death, thou shalt die”.

Основные выводы:

- библейский, литургический (богослужебный), богословский контексты являются «фильтрами» для рецепции и интерпретации произведения;
- знание этих контекстов помогает более полному и адекватному пониманию художественного текста, пониманию культурно-исторической реальности, в которой создавался текст;
- при этом неверно сводить художественный текст и замысел автора к конфессиональной принадлежности. Именно поэтому в данном сообщении не обсуждается и неважно, принадлежал ли Шекспир к Католической или Англиканской Церкви, т. к. творчество — слишком сложный процесс, чтобы привязывать его к одному — в нашем случае религиозному — фактору.

Шекспир и религиозный театр английского Ренессанса (ответ на доклад А. Г. Волковой)

Н. В. Шипилова

Доклад А. Г. Волковой посвящен теме, ставшей в последнее время особенно актуальной.

Так, составители антологии *Shakespeare and Early Modern Religion* (2015) упоминают в предисловии о том, что подобная формулировка в названии сборника была бы непредставимой еще совсем недавно¹. Однако последние два десятилетия оказались ознаменованы возрождением интереса к религии раннего Нового времени со стороны различных гуманитарных наук. Возникло понимание того, что интерес к личности человека, знаменующий переход к Новому времени, не всегда сопряжен с полным отказом от религии, секуляризацией и т. п., как традиционно мыслилось на протяжении двух последних веков.

¹ *Shakespeare and Early Modern Religion*. Cambridge : Cambridge University Press, 2015. P. 9–10.

Брайан Б. Каммингс в недавно вышедшей книге *Mortal Thoughts: Religion, Secularity & Identity in Shakespeare and Early Modern Culture* пишет: “We write as if an idea of the self could only come into being as a result of an emptying out of a religious framework. Instead, I look to see what happens if we do not make this assumption”¹.

Конечно, колоссальная фигура Шекспира неминуемо оказывается при этом в центре внимания, а противоречивая религиозная ситуация в Англии XVI в. многократно усложняет анализ христианской проблематики в творчестве драматурга.

В последние десятилетия наблюдается интерес, даже несколько преувеличенный, к проблеме католицизма в творчестве и особенно биографии Шекспира. Дэвид Скотт Кастан очень логично обосновывает этот интерес по-человечески естественной реакцией на постмодернистские теории о «смерти автора» — в противовес им у современного исследователя возникает желание вновь «оживить» писателя, максимально реконструировать Шекспира-человека².

Одно из главнейших доказательств, на которых строят свою теорию сторонники католического Шекспира, «Духовное завещание» его отца Джона Шекспира, обнаруженное в 1757 г. под черепицей дома на Хенли-стрит в Стратфорде, в эпоху викторианства однозначно считалось подделкой. Однако в 1923 г. стало известно, что завещание составлено по образцу 1570-х гг., распространявшемуся в Европе по приказу кардинала Карло Борromeо, а о существовании этого шаблона до XX в. известно не было. Тем не менее и эта находка не может однозначно подтвердить подлинность завещания, не говоря уже о том, что вероисповедание отца в принципе не может быть доказательством вероисповедания сына.

Конференция, состоявшаяся в университете Ланкастера летом 1999 г., подробно рассмотрела другой ключевой вопрос католической теории — о возможности обучения молодого Шекспира у иезуитов, но и в этом случае невозможно говорить

¹ Cummings B. B. *Mortal Thoughts: Religion, Secularity & Identity in Shakespeare and Early Modern Culture*. Oxford : Oxford University Press, 2013. P. 15.

² Castan D. S. *A Will to Believe*. Oxford : Oxford University Press, 2014. P. 16.

о существовании каких-либо неопровержимых доказательств¹.

Плодотворнее искать доказательства в самих текстах пьес, и действительно в некоторых случаях мы можем наблюдать симпатию к католикам или, во всяком случае, отказ от изображения Римской церкви как абсолютного зла. Так, в «Короле Иоанне» заглавный герой не предстает как мученик, героически противостоящий Риму, хотя эта тенденция была популярна среди современников Шекспира («Книга мучеников» Джона Фокса, «Король Иоанн» Джона Бейла, анонимная пьеса 1591 г.). Собственные недостатки Иоанна как правителя превосходно видны. В «Генрихе VIII» Екатерина Арагонская на процессе изображена со значительной симпатией (традиционно считается, что эта сцена принадлежит перу Шекспира, а не соавтора). Подобные эпизоды в хрониках едва ли могут доказать, во что верил Шекспир-человек, но, во всяком случае, доказывают объективность Шекспира-писателя в религиозных спорах эпохи.

Более сложным представляется вопрос о католицизме в трагедиях. Едва ли можно полностью согласиться, скажем, с трактовкой «Макбета» как аллегории английской Реформации, где Макбет, неправедным образом захвативший власть, — параллель Генриху VIII, который узурпировал главенство над церковью², или с представлением о «Короле Лире» как иносказательном изображении страданий католиков, вынужденных, подобно Эдгару, спасаться бегством³.

Какой бы веры ни придерживался Шекспир, очевидно, что драматург выходил за узкие рамки памфлета. Вопрос сложнейшего переплетения католицизма и протестантизма в творчестве Шекспира заслуживает подробного изучения, т. к. он творил в эпоху, как выразился Жан-Кристофер Майер, «гибридной веры»⁴, когда за исключением отдельных радика-

¹ См.: Wilson R. *Secret Shakespeare: Studies in Theatre, Religion, and Resistance*. Manchester : Manchester University Press, 2004.

² Milward P. *Catholicism in Shakespeare's Plays*. Tokyo : Renaissance Institute, Sophia University, 1997.

³ Wilson R. *Op. cit.*

⁴ Mayer J.-C. *Shakespeare's Hybrid Faith: History, Religion and the Stage*. Basingstoke : Palgrave, 2006.

лов практически никто не был уверен в своей позиции (яркое тому доказательство — сама королева Елизавета, не одобрявшая браки священнослужителей и сохранившая свечи и алтарь в личной капелле). Основным предметом исследования должны служить именно глобальные проблемы переходной эпохи, а не вероисповедание лично Шекспира.

Среди вопросов, упомянутых докладчиком, особенно хотелось бы отметить религиозную тему в хрониках. Действительно, как упоминалось, в хрониках больше всего библейских цитат, и как раз связь хроник с религией наименее исследована, особенно по сравнению с трагедиями. Долгое время господствовала традиция, закрепленная школой «нового историзма» в 1980-е — начале 1990-х гг., что религия в исторической пьесе — только средство, используемое политиками¹. Ученые ставили перед собой задачу исследовать способы, которыми оперирует власть, что заведомо упростило или в принципе оставило за рамками анализа религиозную проблематику пьес. Нельзя, конечно, отрицать, что в шекспировских пьесах действует достаточное количество персонажей-«макиавеллистов», использующих религию ради собственной выгоды, но тем не менее не всегда в хрониках политическая выгода однозначно превалирует над вопросами веры, скорее имеет место сложнейшее переплетение тем религиозных и политических (примером могут служить образы паломника и крестовых походов в «Ричарде II»).

Из современных концепций заслуживает упоминания также теория Майкла Уитмора о связи отдельных шекспировских сцен с учительными книгами Ветхого Завета и с Книгой Чисел: возникающая в ряде пьес тема жребия возводится к разделу земли по жребию между коленами Израилевыми².

Еще один аспект, на котором хотелось бы остановиться подробнее, — связь Шекспира с религиозным театром предшествующих эпох.

Благодаря изучению «Поэтики» Аристотеля и относитель-

¹ Ibid. См. также: Witmore M. *Shakespeare and Wisdom Literature // Shakespeare and Early Modern Religion / ed. by D. Loewenstein, M. Witmore. Cambridge ; N. Y. : Cambridge University Press, 2015. P. 191–213.*

² Witmore M. *Op. cit.*

ной доступности трагедий Софокла, Еврипида, Сенеки Ренессанс приходит к пониманию того, что античная трагедия может использоваться в качестве образца для священной трагедии. Учение Аристотеля, акцентирующее внимание на воздействии трагедии на зрителя, само понятие катарсиса могут использоваться совершенно по-новому — для наставления и укрепления в христианской вере. Еще в 1538 г. Джон Бойл пишет трагедию «Обетования Божьи» с подзаголовком “A Tragedye; or Enterlude Manifesting the Chief Promyses of God unto Man”.

Деятель немецкой Реформации Мартин Буцер в 1549 г. по приглашению архиепископа Томаса Кранмера перебрался в Англию и оставался там до своей смерти в 1551 г. В 1550 г. он представил королю Эдуарду VI трактат *De regno Christi*, где очертил меры, которые нужно предпринять для распространения Реформации в Англии. Большое внимание Буцер уделяет описанию так называемых «честных игрищ» (“honestis ludis”) — различных мероприятий, которые не только позволительны, но и должны поощряться. Помимо разного рода игр и фестивалей, спортивных мероприятий (гимнастика), к ним относятся также театральные представления.

Допустимость существования религиозного театра Буцер обосновывает, ссылаясь на Книгу Самуила и Псалтирь, а потом, с опорой уже на Аристотеля, доказывает, что театр с необыкновенной силой может передать «трепет перед Божией карой и ужас греха» и в то же время «набожные и милосердные поступки, радость веры в Господа и Его обетования»¹.

Интересно, что с точки зрения верующего протестанта комедия и трагедия равноправны (при условии, что написаны «благочестивыми и мудрыми» авторами, но это в любом случае обязательное требование), ведь радость, пишет Буцер, тоже исходит от Христа: “... we belong to Christ, if he is our life, if eternal salvation is from him, and about him, every cause of joy and gladness ought to be ours”². Среди тем, подходящих для комедии, Буцер называет историю встречи Исаака и Ревекки, службу Иакова дяде Лавану за Рахиль, т. е. темы условно семейные; изображенные в них радости

¹ The Oxford Handbook of the Bible in England, C. 1530–1700. Oxford : Oxford University Press, 2015. P. 500.

² Ibid. P. 499.

милосердия, смирения, брака, дружбы доступны всем зрителям. В них также может частично присутствовать трагический элемент (борьба Иакова с ангелом), но все же главная их суть — в утешении.

Что касается сюжетов трагедии, то их число в Священном Писании поистине неиссякаемо: “The Scriptures everywhere offer an abundant supply of material for tragedies, in almost all the stories of the holy patriarchs, kings, prophets, apostles, from the time of Adam, the first parent of mankind. For these stories are filled with divine and heroic personages, emotions, customs, actions and also events which turned out contrary to what was expected, which Aristotle calls a reversal”¹.

Джон Фокс, один из ранних деятелей английской Реформации и одновременно драматург, в своем труде «Деяния и памятники» создает интереснейшую аллитерационную триаду “players, printers, preachers”, которую называет «Господним оплотом», противостоящим тройной короне, т. е. папской тире (“set of God, as a triple bulwark against the triple crown of the Pope, to bring him down”)².

Находясь в изгнании в Базеле, в 1556 г. Фокс пишет латинскую пьесу «Христос Торжествующий» (первая постановка — в Тринити-колледж в Кембридже, 1562–1563). По стилю это скорее трагедия в духе Сенеки, но сам автор дает ей подзаголовок “*comedia apocalyptica*”. Финальный хор дев поет о грядущей катастрофе, т. е. Страшном Суде: “Nothing remains except the bridegroom himself, who will bring the final catastrophe to our stage” (10. Разумеется, христианская вера в грядущую вечную жизнь придает совершенно иной смысл даже «катастрофе» трагедии. Интересно, что Андреас Хёфеле сопоставляет финалы «Христа Торжествующего» и «Двенадцатой ночи», ощущая в шекспировском финале с его торжественной недосказанностью то же умонастроение «апокалиптической комедии»³.

¹ Ibid. P. 501.

² The Acts and Monuments of John Foxe: A New and Complete Edition : in 8 vols. L. : Publ. by R. B. Seeley, W. Burnside, sold by L. & G. Seeley, 1838. Vol. 6. P. 57.

³ The Oxford Handbook of Tudor Drama. Oxford : Oxford University Press, 2015. P. 123–124.

16 мая 1559 г. Елизавета запрещает показывать религиозную драму перед большой аудиторией; теперь она доступна только для узкого круга просвещенных и непоколебимых в вере людей¹. Тем не менее, религиозный театр не исчезает полностью. Так, Томас Биэрд с осуждением упоминает пьесу о Страстях Христовых, которую ставили в Оксфорде; по словам Биэрда, актер, сыгравший распятого Христа, наказан за свою дерзость безумием. Впрочем, его судьба не останавливает других: в 1560 г. первый глава знаменитой школы в Шрусбери Томас Эштон ставит другой спектакль о Страстях. В 1566–1567 гг. ставится пьеса о Марии Магдалине, где среди персонажей также появляется Иисус Христос.

Более популярны, правда, ветхозаветные темы, которые уже не воспринимаются как однозначно «кощунственные». Существуют пьесы, посвященные жертвоприношению Авраама (*Abraham's Sacrifice* Теодора де Беза, 1577); истории о Сусанне и старцах (*The Most Virtuous and Godly Susanna* Томаса Гартера, 1578); любви царя Давида и Вирсавии (*The Love of King David and Fair Bethsabe* Джорджа Пиля, 1594, опубл. в 1599 г.). Последняя интересна тем, что предполагает очень хорошее знакомство аудитории с текстом Библии: еще в самом начале упоминается о волосах Авессалома, и этот намек на его будущую гибель явно сразу же распознавался зрителями.

Подобный прием используется и Шекспиром, чья аудитория, по всей вероятности, живейшим образом реагировала как на библейские аллюзии, так и на любые искажения библейских текстов в устах персонажей. Шекспир принадлежит к условно второму поколению англичан, которому была доступна английская Библия — уникальный источник цитат, понятных для всей аудитории. Зрители помнили многие фрагменты текста почти дословно: в церкви Ветхий Завет в течение года прочитывался целиком, за исключением нескольких нереккомендованных мест; Новый Завет — трижды (за исключением Откровения), Псалтирь — ежемесячно². При этом цитаты не успели стать «общим местом», превратиться в крылатые изречения; связь с библейским контекстом сохранялась.

¹ Groves B. *Texts and Traditions: Religion in Shakespeare 1592–1604*. Oxford : Oxford University Press, 2007. P. 16.

² Castan D. S. *Op. Cit.* P. 33.

В комедиях на протяжении 1550–1580-х гг. неоднократно использовался сюжет притчи о блудном сыне, при этом происходило интереснейшее соединение библейского источника и традиций римской комедии: типичное комедийное амплуа ворчливого старика-отца в свете евангельской притчи получало совсем иную трактовку.

С 1606 г. действует запрет на упоминание имени Господа на сцене — его стали заменять условно языческим “Jove”, но во многих случаях замена оказывалась очень прозрачной. Сохранилось достаточное количество свидетельств об актерских труппах, оштрафованных за нарушения запрета.

Мистерии, другой важнейший жанр религиозного театра, пережили Реформацию. Так, Честерский цикл существует в рукописях 1590-х гг., причем это не просто списки, а именно современные тексты.

Сохранилось интереснейшее свидетельство, что сюжеты мистерий помнили еще в Гражданскую войну. Джон Шоу, проповедовавший в 1644 г. на северо-западе Англии, вспоминает, как наставлял в вере некоего старика из Картмелла: “I asked him, How many Gods there were? he said, he knew not: I informing him, asked him again: how he tho't to be saved? he answered, he could not tell yet tho't that was a hard question than the other, I told him ^yat the way to Salvation was by Iesus Christ God-man, who as he was man shed his blood for us on the crosse etc Oh, Sir (said he) I think I heard of that man you speake of, once in a play at *Kendall*, called *Corpus-Christi play*, where there was a man on a tree, & blood ran downe”¹ [17, 177].

Цикл Ковентри ежегодно давался в 14 милях от Стратфорда; и, хотя письменных свидетельств не сохранилось, традиционно считается, что Шекспир был с ним знаком.

Существуют значительное количество исследований, доказывающих связь отдельных сцен шекспировских пьес с мистериями. Самый знаменитый пример, конечно, — Ирод в «Гамлете», описанный как персонаж мистерии. Похожий вариант используется и в «Виндзорских насмешницах», а Глинн Уикхем в одном из классических исследований о влиянии ми-

¹ Medieval Shakespeare: Pasts and Presents. Cambridge : Cambridge University Press, 2013. P. 177.

стерий на творчество Шекспира рассмотрел связь образов Ирода и Макбета¹. Устрашающая картина захваченного города, которую Генрих V в одноименной пьесе живописует защитникам Гарфлера (“mad mothers with their howls confused // Do break the clouds, as did the wives of Jewry” (3.3.122–123)), перекликается с изображением избиения младенцев в цикле Ковентри: “who hard eyuer soche a cry // Of wemen that there chyldur haue lost” (1.870–871)².

Одно из доказательств того, что Шекспир видел мистерии на сцене, — восклицание “All hail!”, которым Иуда приветствует Христа перед тем, как предать его в руки солдат. У Шекспира оно встречается дважды, в «Генрихе VI» и «Ричарде III»:

RICHARD OF GLOUCESTER

Witness the loving kiss I give the fruit.

He kisses the infant prince

[*Aside*] To say the truth, so Judas kissed his master,

And cried “All hail!” whenas he meant all harm.

(3 *Henry VI*, 5.7.32–34)

RICHARD II

Did they not sometime cry “All hail!” to me?

So Judas did to Christ.

(*Richard II* 4.1.160–161)

Во всех переводах Библии XVI в. значится просто “hail”, но цитата закрепила в театре именно в виде “All hail!”, как в мистерии из Йоркского цикла *Agony and Betrayal* (в Ковентри в принципе нет соответствующей пьесы, Йорк географически самый близкий из оставшихся циклов).

Британия парадоксальным образом соединяет визуальный католицизм (в мистерии и в литургии) с протестантской сосредоточенностью на Слове. Через анализ актуальных про-

¹ Wickham G. *Shakespeare’s Dramatic Heritage: Collected Studies in Mediaeval, Tudor and Shakespearean Drama*. L.: Routledge & Kegan Paul, 1969. P. 214–231.

² Harris J. G. *Untimely Matter in the Time of Shakespeare*. Philadelphia, PA: University of Pennsylvania Press, 2009. P. 375.

блем, связанных с переходом от католицизма к протестантизму, Шекспир выходит на исследование глобальных вопросов: истина, Провидение, загробная жизнь, религиозная совесть.

Как выразился Дэвид Скотт Кастан, Шекспир не Данте, но и не Драйзер¹ [19, 5], т. е. не принадлежит к числу писателей, полностью основывавших свои произведения на некоей религиозной концепции, подобно Данте или Донну, но и не находится совершенно вне религии. Подобное секуляризованное прочтение — уже во многом следствие духовного кризиса XIX–XX вв. Однако даже «Король Лир», который часто рассматривается как одно из главных доказательств условного атеизма Шекспира, может быть понят как аллюзия на библейскую «Книгу Иова» или изображение мира до прихода Христа, осознанно противопоставленное миру христианскому. Любая радикальная точка зрения едва ли будет правильной. Представляется также, что существует еще обширное поле работы в области исследования вопроса о связи Шекспира с религиозным театром. Разумеется, не во всех случаях можно говорить о прямом влиянии, но протестантский эксперимент по созданию религиозного театра во всяком случае заслуживает изучения.

¹ Castan D. S. Op. cit. P. 5.

СЕМИНАР VII

17 декабря 2015 г. в Российском государственном гуманитарном университете состоялось седьмое заседание Международного научного семинара «Шекспир в междисциплинарных гуманитарных исследованиях» (International Seminar “Shakespeare in Interdisciplinary Humanities Research”). Последнее в этом году заседание было посвящено теме «Шекспир и культура повседневности». С докладом «“Проклятая шайка”: памфлеты, Звездная палата и “Генрих IV”» выступил кандидат филологических наук, доцент кафедры германской филологии Православного Свято-Тихоновского гуманитарного университета Владимир Сергеевич Макаров.

Первая часть его выступления была посвящена событиям марта 1600 г., когда около таверны «Русалка» и на улицах Лондона произошла стычка ночной стражи с так называемой «проклятой шайкой» (Damned Crew или Cursed Crew) во главе с сэром Эдмундом Бейнемом (Sir Edmund Baynham) — сподвижником графа Эссекса и будущим участником Порохового заговора. Как и в случае с другими «альтернативными иерархиями», — например, «братством» преступного мира — мы вынуждены опираться на описания, данные извне, да еще и в рамках «риторической культуры». Многие проповедники и памфлетисты, в частности, утверждают, что «проклятая шайка» — это самоназвание, но никак не подтверждают свои слова.

В конце XVI — первой половине XVII вв. «проклятая шайка» неоднократно появляется на страницах проповедей, стихотворных и прозаических памфлетов, пьес, причем во все более расширяющемся контексте. Еще в 1598 г. проповедник и автор известного трактата против поэзии и театров Стивен Госсон (Stephen Gosson) рассказывал в проповеди у Креста св. Павла о кощунстве и гибели «проклятой шайки» в Темзе. Для памфлетистов и драматургов важно связать «проклятую шайку» с воровским братством и его тайными степенями иерархии, где все не таковы, какими кажутся непосвященному («надвинутая на глаза шляпа» у

Томаса Нэша — деталь, обычно ассоциировавшаяся с «меланхолией» влюбленного; обыгранные дьяволом — героем «Черной книги» Томаса Миддлтона игроки в кости в лондонской ординарии).

Однако «проклятая шайка» почти сразу начинает безудержно расширяться. К ней относятся «кощунники» и «атеисты» (в таком контексте выражение встречается в «Опровержении атеизма» Джона Дава (John Dove)), а в более поздней «Оде в день Рождества» Джона Мильтона выражение уже напрямую относится к Сатане и его спутникам. «Проклятой шайкой» могли называть и античного Ромула со спутниками, и диких яванцев, напавших на английских моряков. Немалую роль в таком расширении сыграл Пороховой заговор — в речах обвинителей несколько раз упоминался сэр Эдмунд Бейнем как истинный представитель «проклятых». В сущности, «проклятая шайка» становится универсальной маской Чуждого (в том смысле, который в этот термин вкладывает тезаурусный подход).

Интересно, что в «Знаменитых победах Генриха V» — анонимной пьесе, поставленной в середине или конце 1580-х гг., но впервые напечатанной в 1598 г. (вероятно, на гребне успеха шекспировского «Генриха IV») есть сцены (2 и 3 по современной нумерации), в которых дважды повторяется рассказ о том, как стража арестовала принца Гарри и его спутников за бесчинства в таверне в Истчипе — рассказ, как будто инсценированный «проклятой шайкой» весной 1600 г. В шекспировской хронике этой сцены нет, но и спутники Фальстафа в целом более однородны. Среди них нет, как в анонимной пьесе, безымянного Вора, а скорее угадывается связь, к примеру, с типом «хвастливого солдата» (*miles gloriosus*).

В. С. Макаров завершил доклад вопросом о том, насколько вообще возможно использовать литературные источники для анализа исторического факта (как это сделал С. Спротт (S. E. Sprutt) в пока единственном подробном исследовании «проклятой шайки»). Докладчик полагает, что продуктивным было бы использовать анализ «моральных паник» XX в., сделанный Стэнли Коэном (Stanley Cohen) с их

стратегиями символизации, преувеличения и предсказания, которые «моральные предприниматели» применяют к «народным дьяволам».

В качестве дискуссанта на семинаре выступила кандидат филологических наук, доцент кафедры философии, политологии и культурологии МосГУ, докторант РГГУ Инна Ивановна Лисович.

Культура и практики повседневности, как и обыденное сознание, особенно в таких традиционных обществах, как елизаветинская эпоха, могут существовать на протяжении столетий, — отметила дискуссанта. Изменения происходят медленно, т. к. эти практики передаются «в процессе повседневного взаимодействия, вне образовательных институций, и усваиваются в возрасте до 7–10 лет». Общество считает эти паттерны нормальными», «правильными» и единственно возможными, а следовательно, обыденное сознание болезненно воспринимает новые культурные практики, отклоняющиеся от привычных, узнаваемых моделей в рамках данной культуры.

Случай «проклятой шайки», считает И. И. Лисович, — еще одно подтверждение моделей поведения, «которые не выходят за круг уже известных способов нарушения паттернов, поскольку для них пресечения уже существуют как моральные нормы, так и юридические средства».

Седьмое заседание Международного научного семинара «Шекспир в междисциплинарных гуманитарных исследованиях» на тему «Шекспир и культура повседневности».

Возражая докладчику, И. И. Лисович полагает, что нельзя провести прямую параллель между тем, что произошло в Лондоне в марте 1600 г. и текстом «Знаменитых побед Генриха V», а также шекспировского «Генриха IV». Возможно, в пьесах есть и отклик на более ранние похождения «шайки», но на первом плане — присутствуют более узнаваемые паттерны. Поведение принца Гарри в «Генрихе IV» вызывает в памяти сразу несколько моделей поведения — университетских школяров и молодых аристократов в рамках противостояния университета и двора, с одной стороны, и города — с другой. В случае с будущим Генрихом V появление «идеального короля» можно также объяснить через евангельскую притчу о блудном сыне.

В заседании принимали участие кандидат филологических наук, доцент кафедры истории театра и кино историко-филологического факультета Института филологии и истории РГГУ Г. А. Сокур, директор Центра теории и истории культуры ИФПИ МосГУ, ученый секретарь Шекспировской комиссии РАН, доктор философии (PhD) Н. В. Захаров, кандидат филологических наук, главный редактор журнала VALLA М. В. Елифёрова, независимый исследователь, научный журналист Л. И. Верховский, кандидат философских наук, заместитель директора Центра теории и истории культуры ИФПИ МосГУ Б. Н. Гайдин, аспирант отдела литературоведения Института научной информации по общественным наукам РАН А. И. Кузьмичев.

**«Проклятая шайка»:
памфлеты, Звездная палата и «Генрих IV»**

В. С. Макаров

Ночью 16 марта 1600 г. в лондонском Сити случилось чрезвычайное происшествие. Около двенадцати человек — молодые дворяне и их слуги — повздорили в таверне «Русалка» (The Mermaid)¹ с ее хозяином — Уильямом Уильямсоном из-за музыкантов, которых они пытались провести в таверну. Ссора переросла в драку, которая продолжилась за пределами «Русалки». Компания во главе с сэром Эдмундом Бейнемом (Edmund Baynham) легко одолела констебля с Брэд-стрит и отправилась (несмотря на ночное время, когда ходить по городу с оружием было запрещено) в сторону собора св. Павла, вступая по дороге в стычки с ночной стражей. У ворот, ведущих от собора в сторону Флит-стрит, они были наконец задержаны большим патрулем и отведены в долговую тюрьму на Вуд-стрит (см. рис. 1)².

¹ Подробнее о ней см., например: Shapiro I. A. The “Mermaid Club” // The Modern Language Review. 1950. Vol. 45. No. 1. P. 6–17.

² См. подробнее: Sprott S. E. The Damned Crew // Publications of the Modern Language Association of America. 1969. Vol. 84. No. 3. P. 492–500.

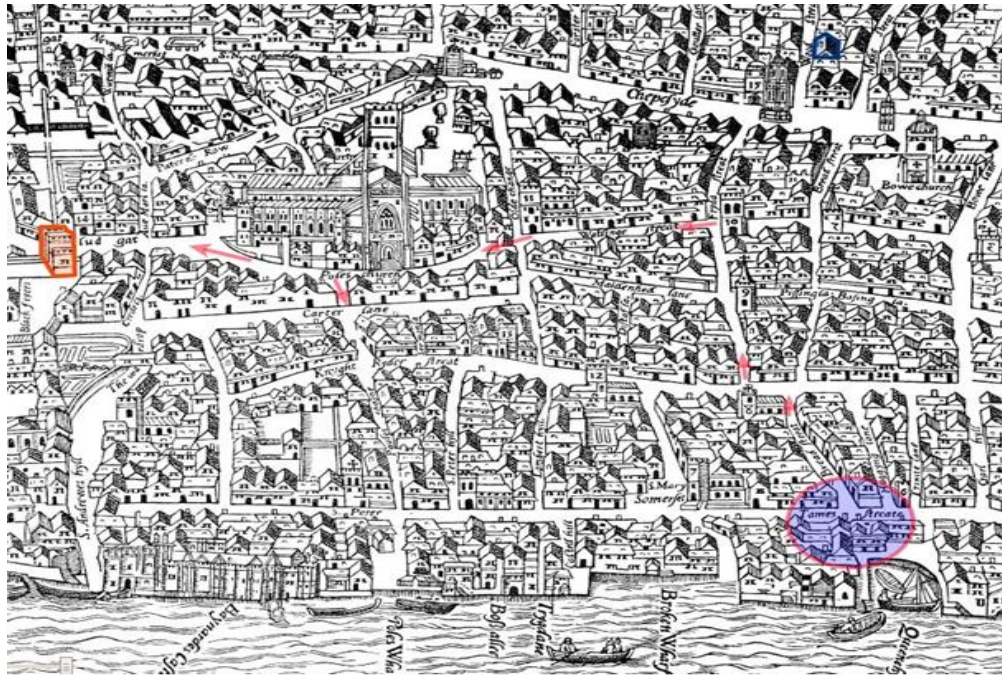


Рис. 1. Фрагмент карты Лондона, приписываемой Ральфу Агасу. Кружком справа внизу отмечено вероятное местоположение таверны «Русалка» на углу Брэд-стрит и Темз-стрит, розовыми стрелками — путь «проклятой шайки» по Брэд-стрит, Фрайди-стрит и Уотлинг-стрит к «Старой бирже» и собору св. Павла. Оранжевым выделены ворота, около которых произошла схватка с ночной стражей, а синим вверху справа — долговая тюрьма (Compter) на Вуд-стрит. Источник: Map of Early Modern London (см.: <http://mapoflondon.uvic.ca>).

Казалось бы, ничего странного: хубристические «подвиги» молодых аристократов в торговой части города традиционны для общества Средних веков и раннего Нового времени (по материалам дела, сэр Эдмунд Бейнем, угрожая схватившей его ночной страже, обещал кары и всему городу: “...if he hadd but fifty horses, he could overrunne the said citty, and that he cared not a fart for the Lord Maior or any Magistrate in London and that he hoped shortly to see a thowsand of the cittizens throats cut...”). Тем интереснее, что Бейнема и его компаньонов не отпустили наутро. Оскорбившись, лорд-мэр Лондона сообщил о задержанных королеве. Бейнема и его компаньонов продержали в заключении несколько месяцев, а дело передали в Звездную палату, которой были подсудны преступления высшего разряда, т.е. государственная измена и подстрекательство к бунту. Летом 1600 палата вынесла решение — каждому из обвиняемых пришлось заплатить солидный штраф в 200 фунтов.

Биография сэра Эдмунда Бейнема заслуживает отдельного упоминания. Этот хубрист раннего Нового времени словно задался целью попадать из одного скандала и заговора в другой. Рыцарство он получил «на песке», т.е. из рук графа Эссекса во время его Ирландского похода. В 1601 г., меньше чем через год после приговора Звездной палаты, он участвовал в заговоре Эссекса и снова попал в заключение, а после смены династий — участвовал в Пороховом заговоре и избежал гибели только потому, что заговорщики послали его с письмом в Рим, к папе¹. Несмотря на гораздо более опасные приключения 1601 и 1605 гг., Бейнем вошел в историю именно как предводитель «проклятой шайки» (*damned crew* или *cursed crew*), которая оказалась очень популярным предметом для памфлетистов, проповедников и в целом литераторов начала XVII в., приобретя статус, который мы бы сейчас назвали меметическим.

Первая из нескольких проблем, о которых я сегодня будем говорить — в том, что сама «шайка» не оставила никакого самоописания, кроме кратких показаний в следственном деле, которые, разумеется, носят покаянный характер и сводятся к традиционному «были очень пьяны». Все богатство ассоциаций, которое мы чуть позже увидим — плод труда интеллектуалов, писавших о «проклятой шайке», хотя ради пущей достоверности некоторые из них утверждали, что это их самоназвание. Этот разрыв между молчанием субъекта и навязанной ему самоидентификацией очень интересен, он позволяет задать вопрос, ответ на который я бы хотел услышать в дискуссии. Вопрос этот таков: как далеко мы можем зайти, используя литературный текст как исторический источник?

Вторая проблема в том, что литературные конструкты «проклятой шайки» вписывают ее в более или менее отчетливую альтернативную иерархию. Как возникают такие иерархии, я рассматривал в небольшой работе о репрезентациях преступного мира². Если в 1590-е гг. «проклятая шайка» в

¹ Sprott S. E. *Sir Edmund Baynham // Recusant History*. 1969. Vol. 10. No. 02 P. 96–110.

² Макаров В. С. Субалтерные иерархии и криминальное «подполье» в английских сенсационалистских памфлетах XVI–XVII веков // Конвенциональное и неконвенциональное. Интерпретация культурных кодов

опубликованных текстах действительно имеет отношение к дебошам сэра Эдмунда и его спутников (которые, к слову сказать, были большей частью его однокурсниками из Миддл-Темпла), то в последующие два десятилетия иерархия начинает выстраиваться: «проклятая шайка» становится символом уже не столько аристократического хубриса, а сколько хубриса кощунников и грешников, вроде компании блудного сына (выражение встречается в драме *The London Prodigall*), а также гордых «атеистов». Именно в таком контексте выражение встречается в «Опровержении атеизма» Джона Дава (*John Dove*) и переводе «Мира чудес» Анри Этьенна, а в более поздней «Оде в день Рождества» Джона Мильтона уже напрямую относится к Сатане и его спутникам.

Прежде всего нас, конечно — в силу специфики семинара — будут интересовать шекспировские тексты и контексты. Еще в «Ричарде II» Болингброк называет королевских фаворитов “*so dissolute a crew*” (V:3). Но, конечно, наиболее релевантно сопоставление с Фальстафом и его спутниками — сопоставление, хотелось бы подчеркнуть, не по аналогии (какой смысл Шекспиру изображать на сцене конкретную «шайку?»), а, вероятно, для «осовременивания» комедийной линии хроники.

Задолго до шекспировской хроники на сцене появилась анонимная пьеса «Знаменитые победы Генриха V», включающая в себя сюжетные линии трех хроник Шекспира — обеих частей «Генриха IV» и «Генриха V». Как и Первое кварто «Генриха IV», скорее всего, на волне его популярности, анонимная пьеса была опубликована в 1598 г.

Действующие лица в ней делятся на три группы: аристократы (во главе с королем и принцем), лондонские граждане (*English Citizens*) и «дно». Вторая и третья сцены отсылают нас к эпизоду ограбления в «Генрихе IV». Здесь ограблены королевские сборщики налогов (в отличие от шекспировского текста, здесь принц Генри не возвращает им деньги, а угрожает, что за потерю королевского имущества сборщикам придется отвечать).

Дважды подряд мы слышим рассказ об одном и том же событии (вначале мальчик рассказывает о нем гражданам

Лондона, а затем Лорд-мэр — королю Генриху): принц с друзьями отправляется кутить в таверну на Истчипе, где они ссорятся с хозяином из-за музыкантов, начинается драка, принца отводят в тюрьму¹.

Как видно из текстов обеих версий, здесь скорее всего не ошибка издателя, два раза повторившего один и тот же текст, а намеренный повтор: стиль обеих речей сильно отличается. Совпадение с делом «проклятой шайки» настолько точное, что если бы мы гнались за сенсациями, можно было бы предположить: Бейнем и его компаньоны нарочно разыгрывали сцену из пьесы или гениальный предшественник Шекспира пред-

¹ Версия мальчика в сцене 2:

Boy. Why this night about two houres ago, there came the young Prince, and three or foure more of his companions, and called for wine good store, and then they sent for a noyse of Musitians, and were very merry for the space of an houre, then whether their Musicke liked them not, or whether they had drunke too much Wine or no, I cannot tell, but our pots flue against the wals, and then they drew their swordes, and went into the streete and fought, and some tooke one part, & some tooke another, but for the space of halfe an houre, there was such a bloodie fray as passeth, and none coulde part them vntill such time as the Maior and Sheriffe were sent for, and then at the last with much adoo, they tooke them, and so the yong Prince was carried to the Counter...

Версия Лорд-мэра в сцене 3:

Maior. Then if it please your Maiestie, this night betwixt two and three of the clocke in the morning, my Lord the yong Prince with a very disordred companie, came to the old Tauerne in Eastcheape, and whether it was that their Musicke liked them not, or whether they were ouercome with wine, I know not, but they drew their swords, and into the streete they went, and some tooke my Lord the yong Princes part, and some tooke the other, but betwixt them there was such a bloodie fray for the space of halfe an houre, that neither watchmē nor any other could stay |thē|, till my brother the Sheriffe of London & I were sent for, and at the last with much adoo we staid them, but it was long first, which was a great disquieting to all your louing subiects thereabouts...

Цит. по электронной версии кварио 1598 г.: *The Famous Victories of Henry the Fifth (Quarto, 1598)* [Электронный ресурс] // Queen's Men Editions. URL: <http://qme.internetshakespeare.uvic.ca/Library/Texts/FV/Q1/default/> (дата обращения: 25.12.2015).

сказал будущее. На деле все, конечно, проще: в таверны обычно запрещалось приводить своих музыкантов, а те, что играли там, не всегда нравились клиентам.

Еще раз хочу подчеркнуть: мы не сравниваем Бейнема и принца Генри, речь об определенной манере поведения, которая в начале XVII в. оказалась удобным поводом для морально-философского рассуждения (или комедийного действия).

Глядя под этим углом на шекспировского «Генриха IV», мы замечаем, что Шекспир сильно сглаживает криминальные эскапады принца и Фальстафа. Гарри не арестовывают, сцены с дракой с ночной стражей в «Генрихе IV», да и отнятое Фальстафом он возвращает. Кроме того, компаньоны Фальстафа (по версии кварто 1598 г.) стоят выше на социальной лестнице, чем спутники принца в анонимной хронике, где дворянин — только Джек (Джек) Олдкас. Как минимум один из компаньонов Фальстафа — Бардольф — в Первом кварто Генриха IV носит аристократическую фамилию Расселл. Правда, фолио «Генриха IV» снова социальное положение спутников Фальстафа (дворянином среди них остается только Пойнтс). Возможно, смысл именно в этом плавающем, переходном положении: то ли дворянин, то ли «гражданин Лондона».

В шекспировской версии спутники Фальстафа, в сущности, не совершают почти ни одного профессионального преступления, в основном занимаясь «нарушением общественного порядка». У Пистоля, как у его античного прототипа — «хвастливого воина» — насилия больше на словах, чем на деле. По-пистолевски ведет себя и Бейнем по дороге в тюрьму, угрожая смертью тысяче лондонцев и захватом города.

Также интересно, что конкретных примеров походов принца с шайкой Фальстафа-Олдкасла практически нет у хронистов (хотя сам сюжет *reformation* принца, затронутый В. А. Ковалевым на одном из предыдущих семинаров, встречается). У Джона Стоу, например, эпизод с ограблением сборщиков налогов (*receivers*) вписан в историю о *reformatio* принца до такой степени, что не может быть рассказан отдельно. Остальные похождения в таком сюжете неизбежно низводятся до состояния намека (например, на применение к принцу и его

спутникам физической силы)¹. Почему Шекспир несколько «облагораживает» поведение принца?

Автора «Знаменитых побед...», как мы видим, не смущало то, что reformation происходит в течение нескольких часов на одной и той же сцене. Возможно, Шекспиру это казалось слишком гротескным, или же он хотел дистанцироваться от потенциально опасной темы вражды «города» и «двора», учитывая то, что в следующей пьесе тетралогии будет приложено столько усилий, чтобы изобразить Генриха «королем всех англичан», одинаково близкого и «двору», и «городу», и «деревне». Делать из Фальстафа и его спутников «проклятую шайку» оказалось невозможно — у Фальстафа слишком мягкая для этого натура, а деградировавшие из «оружий юнцов»² до мародеров Пистоль и Ним уже не дотягивают до таинственной грозности «проклятой шайки».

Для памфлетистов и проповедников важно связать «проклятую шайку» с воровским братством и его тайными степенями иерархии, где все не таковы, какими кажутся непосвященному («наглый бандит» (bold Bandetto)) в «Четырех лондонских подмастерьях» Томаса Хейвуда; «надвинутая на глаза

¹ “Whilst his father lived, being accompanied with some of his young lords and gentlemen, he would wait in disguised array for his own receivers, and distress them of their money. And sometimes at such enterprises both he and his company were surely beaten. And when his receivers made to him their complaints, how they were robbed in their coming unto him, he would give them discharge of so much money as they had lost. And besides that they should not depart from him without great rewards for their trouble and vexation, especially he should be rewarded that had best resisted him and his company, and of whom he had received the greatest and most strokes. But after the decease of his father there was never any youth or wildness that might have place in him, but all his acts were suddenly changed into gravity and discretion”. Цит. по: Stow J. The Chronicles of England, from Brute unto this Present Year of Christ. L. : Printed by R. Newberie, at the assignment of H. Vynneman, 1580.

² См., например: Boughner D. C. Pistol and the Roaring Boys // The Shakespeare Association Bulletin. 1936. Vol. XI. P. 226–237; Milligan B. The Roaring Boy in Tudor and Stuart Literature // The Shakespeare Association Bulletin. 1940. Vol. XV. P. 184–190.

шляпа» члена «проклятой шайки» у Томаса Нэша — деталь, обычно ассоциировавшаяся с «меланхолией» влюбленного; обыгранные Дьяволом — героем «Черной книги» Томаса Миддлтона игроки в кости в лондонской ординарии). Эта принадлежность к скрытой иерархии, столь свойственной памфлетам о криминальном мире Лондона второй половины XVI–XVII вв., одновременно увеличивает сенсационализм текста и частично лишает «проклятую шайку» индивидуальности.

Очень небольшое количество текстов открыто обращено к реальной «нечестивой компании» (“*prophane company*”), как назвал «проклятую шайку» Стивен Госсон в проповеди у Креста св. Павла 7 мая 1598 г.: “There was but few yéeres since a prophane company about this Cittie, which were called the damned Crewe, menne without feare, or feeling, eyther of Hell or Heauen, delighting in that title: It pleased God to drawe them all into one net. They were shipt all into one Bark, and passing downe the Riuer with sound of Trumpets, in a faire day, a faire tide, a faire winde, and a faire new bark, so|dainly about one of the Reaches a perry of winde came from the lande, & so filled the sailes, that they were all run vnder water before they came to Grauesende, I coulde neuer heare to this day that any one of them escaped”¹. Рассказ Госсона о том, как «нечестивцы» погибли, утонув у Грейвсенда, изданный за два года до событий мартовской ночи 1600 г., перестает работать как *exemplum* из проповеди. Глядя из будущего, он скорее создает впечатление того, что «проклятая шайка» способна возродиться после гибели.

Наиболее открыто на стычку со стражей отреагировал Сэмюэл Роулэндс в изданных по горячим следам эпиграммах. Его «Борей» реконструируют сбивчивую речь пьяного «капитана проклятой шайки»:

Call me before the Counstable, or Watch?
Cannot a Captaine walke the Queenes high-way?
Swones, who de speake to? know ye villains, ha?
You drunken pessants, run’s your tongs on wheelles?

¹ The Trumpet of Vvarre a Sermon Preached at Paules Crosse the Seuenth of Maie 1598. By M. Steph. Gosson parson of great Wigborow in Essex. L., 1598.

Long you to see your guttes about your heeles▪
Doest loue me Tom? let go my Rapier then,
Perswade me not from killing nine or ten:
I are no more to kill them in braueado,
Then for to drinke a pipe of Trinedado¹.

Проспавшись, кроткий Сэр Ланселот, разумеется, отрицает, что мог причинить кому-то вред. В более поздней эпиграмме Роулэндс переделывает традиционный сюжет о неудачной «разводке лоха», которая у памфлетиста начинается с того, что «один из проклятой шайки» обещает научить потенциальную жертву искусству курить табак:

One of the damned crew that liues by drinke,
And by Tobacco's stillified stinke
Met with a Countrie man that dwelt at Hull
Thought he this peasant's fit to be my Gull.
His first salute like to the French-mans wipe.
Wordes of encounter, please you take a pipe?...²

«Проклятая шайка» может «расползаться» в пространстве, перекидываясь на другие страны, даже очень далекие. В дневнике Джона Мэннингема встречаем рассказ его родственника об амстердамском эквиваленте шайки: “There was a company of yong gallants sometyme in Amsterdame which called themselves the Damned Crue. They would meete together on nights, and vowe amongst themselves to kill the next man they mett whatsoever; soe divers murthers committed, but not one punished. Such impunity of murder is frequent in that country. (my cosin narr.)”³. В этом тексте — хорошо знакомая нам городская легенда об инициации через убийство незнакомого и ни в чем не виновного человека, а также традиционно пренебрежи-

¹ Rowlands S. The Lettin[g] of Humours Blood in the Head-vaine with a New Morisso, Daunced by Seauen Satyres, vpon the Bottome of Diognes Tubbe. L., 1600. Sig.A2v.

² Rowlands S. Humors Antique Faces Drawne in Proportion to His Seuerall Antique Iestures. L., 1605. Sig. B4r.

³ The Diary of John Manningham, March 1602.

тельное отношение к Нидерландам как стране, где по сравнению с Англией «нет порядка». В рассказе британского колониста на Яве середины XVII в. Эдмунда Скотта «проклятой шайкой» названы дикари-туземцы, которые вынудили англичан покинуть колонию, а в «Театре истории» Джона Спида так названы Ромул и его спутники.

Расширяясь хронологически (не утонули в Грейвсенде, не сгинули в тюрьме) и географически (Лондон — Амстердам — Ява — древний Рим — далее везде), «проклятая шайка» становится все более и более неконкретной, все сильнее в ней проступает просто ментальная конструкция «чуждого» (если пользоваться трехчленной системой тезаурусной теории). Чуждый многогранен, можно по очереди обращать взгляд к каждой из этих граней. У Джона Дава это хубристическое кощунство (вспомним, что в деле Бейнема нет сведений, что кто-либо из задержанных богохульствовал): “And such Atheists are the swaggerers of our age, which are not ashamed to call them selues The damned crue: Of the saluation of such there is no hope, whose God is their bellye, whose glory is their shame, and whose end is damnation, as the Apostle speaketh: Their damnation sleepeth not, nay they are condemned alreadye, because they speake blas|phemye against the Holy Ghost”¹.

Наконец, в «Оде на Рождество» Джона Мильтона альтернативная иерархия образует концепт: подобно тому, как младенец-Геракл задушил в колыбели двух змей, Христос рождается, чтобы сделать то же самое с «проклятой шайкой» Сатаны и его ангелов:

He feels from Juda's land
The dreaded Infant's hand;
The rays of Bethlehem blind his dusky eyn;
Nor all the gods beside
Longer dare abide,
Not Typhon huge ending in snaky twine:
Our Babe, to show His Godhead true,
Can in His swaddling bands control the damnèd crew.

¹ Dove J. A Confutation of Atheisme by Iohn Doue Doctor of Diuinitie. L., 1605.

Само выражение «капитан проклятой шайки» нередко означало именно Сатану, так что каждый предводитель конкретной шайки аналогично соотносился с прародителем зла. Ясно, что альтернативная иерархия такого рода — плод опрощения и приспособления к повседневному мышлению средневековой герменевтики библейских смыслов. Начинаясь от страшного в повседневной жизни (преступники, дикари, католики-рекузанты и т. д.), цепь начинает уводить к более редким и неоднозначным опасностям («атеисты», кощунники), которым нужно найти параллели в истории (нечестивые цари и гонители веры) и в нематериальном плане (древние боги, бесы и наконец, сам Сатана).

Публикационный взрыв рубежа XVI–XVII вв. показал, как работает конструирование альтернативных иерархий в публичной сфере. Тайное, подпольное, иерархическое, тесно связанное внутри себя сообщество, попав в эпицентр страха, становится огромным, безликим, расплывшимся и трудноконтролируемым (если не считать контролем его «анатомию» — кажущееся раскрытие внутренней структуры).

Анализируя тот же феномен 40 лет назад, американский историк литературы Сэмюэл Эрнест Спротт (Samuel Ernest Sprutt) добросовестно собрал множество литературных упоминаний «проклятой шайки» (см. его статью в прим. 1). В наши дни с помощью базы данных с полнотекстовым поиском (например, Early English Books Online) можно за полчаса собрать набор цитат, не меньший по объему, чем у Спротта. Google Ngram показывает всплеск примерно в 1/10000 процента, начиная с 1620-х гг., а затем в начале XVIII в.¹

Спротт, как историк, верящий своим источникам, честно пытается принять все источники и примирить их между собой. В сущности, он задает своим текстам такой суммирующий вопрос: могли ли либертены одновременно еще и нарушать общественный порядок? Парадокс от этого никуда не исчезает: историк пытается охарактеризовать существовавшую в определенный момент группу путем описания термина риторической культуры, вызванного к жизни, возможно, разными авторами по совершенно разным мотивам.

¹ См.: <http://tinyurl.com/z54n25q>.

Можно, конечно, пойти и по более простому пути, разделавшись с «проклятой шайкой» несколькими взмахами бритвы догматического теоретика, особенно историка идей, антрополога или культуролога. Можно свести репрезентацию «шайки» к «традиционным» для Средних веков и раннего Нового времени формам мышления (которые при этом анахронистически экстраполированы из первобытных обществ — или почерпнуты из философских конструкций без учета того, как они изменяются, когда в их фокусе уже не первоидеи). Мне кажется, более перспективен (да, игра значений здесь вполне уместна) взгляд не вдоль «Великой цепи бытия», а из той точки, откуда смотрит создающий текст автор.

Несомненно, «проклятая шайка» — конструкт публичной сферы, своеобразный мем начала XVII в., за которым уже бесполезно искать приключения сэра Эдмунда и его спутников — студентов лондонских юридических школ, сподвижников Эссекса, разочарованных в новом короле католиков, англичан-эмигрантов в Риме, где в середине XVII в. умер сэр Эдмунд. Адекватная реконструкция исторического субъекта возможна, но это будет уже другой субъект, сопротивляющийся классификации и теориям. Наша проблема в том, что мы ищем объект исследования, а за литературным текстом объект никогда не стоит.

Поэтому, анализируя «проклятую шайку», прежде всего стоило бы подумать, кто создал ее. Насколько авторы-памфлетисты, драматурги брали то, что существовало до них, оперируя всем знакомым ярлыком, маской чуждого? Как происходит расползание значения? Анализируя словарные корпусы, например, можно увидеть, что само слово «stew», пришедшее из французского в XV в., резко активизируется в английском языке во второй половине XVI в. Нам неизвестно, насколько случайным был состав компании в мартовскую ночь 1600 г. — но слово «stew» скрепило их воедино сильнее, чем это сделал бы любой материальный предмет. Все это должно стать предметом дальнейшего междисциплинарного анализа.

При таком взгляде истории повседневности не пришлось бы подстраиваться под теоретические схемы антропологии

и истории идей, а разрыв между конвенциональными «литературой» и «жизнью» исчез бы.

Итак, пьесу Шекспира и памфлеты о «проклятой шайке» роднит напряженное внимание к проблеме «альтернативных иерархий» и нарушения порядка. Те, кто должен этот порядок поддерживать, его нарушают, но и сам по себе этот порядок небезупречен и нестабилен. Ему угрожают маргинальные группы, но и все общество состоит из маргинальных групп, а те, кто ему угрожают, так или иначе включены в его структуру, одной ногой стоя вне его, а другой внутри.

О паттернах поведения в культуре раннего Нового времени (ответ на доклад В. С. Макарова)

И. И. Лисович

Поскольку тема нашего семинара заявлена как «Шекспир и культура повседневности», и докладчик в своих тезисах намекнул, что «проклятая шайка» может быть связана с похождениями шекспировского принца Генри (хотя и ушел от прямого сопоставления в докладе), я полагаю, что их можно сопоставить, если обратиться к такому термину как «культура повседневности».

Теоретические положения, которые существуют в данной области, свидетельствуют о том, что при изучении истории культуры мы склонны в большей степени обращать внимание на новации, искать изменения (что Леонардо, Шекспир и другие дали нам нового). А то, что ими не является, как правило, остается за полем зрения нашего исследования и не артикулируется, и если эта тема возникает, то она обозначается словом «традиция».

И если вы занимаетесь культурой повседневности, как показала нам «Школа анналов», то приходите к выводу, что сознание любого, даже гениального человека, который нам кажется новатором, процентов на восемьдесят совпадает с сознанием современников. Более того, бытовые практики могут существовать неизменно на протяжении тысячелетий и столетий. И их носители могут не осознавать инертности своего по-

ведения, и не понимать, насколько древнюю традицию они воспроизводят. Повседневные практики усваиваются в бессознательном периоде, когда человек не попадает в процесс институционального обучения. Они осваиваются до 7–10 лет через повседневный опыт и включают жесты, наборы слов, поведенческие реакции на ситуации.

Соответственно, мы имеем ригидное повседневное сознание, поэтому достаточно сложно определить, насколько продвинул человек, даже когда мы изучаем великих деятелей. И если человек уникален в какой-либо области, то в сфере повседневности, повседневных моделях он может быть очень архаичен, особенно в традиционных обществах. Изучаемая нами Елизаветинская эпоха относится к традиционной культуре. Если в этот период появляется что-то новое, оно вызывает слишком яркую эмоциональную реакцию, тогда как традиционные практики воспринимаются как правильные, нормальные и единственно возможные.

Обыденное сознание чувствительно относится к разного рода новациям, формам, иным культурным практикам и особенно к практикам, близким к данной культуре, но отклоняющимся от нее. Это небольшое отклонение рассматривается скорее как ересь, как неправильное. Обыденному сознанию комфортно в узнаваемых условиях, в узнаваемых категориях, в узнаваемых моделях поведения, в узнаваемых нормах. Экстраординарное автоматически сверяется с нормами, которые хранятся в памяти. Некоторые модели неправильного поведения тоже вшиты в память — модели поведения незаконного и аморального. Подобные примеры являются негативными образцами, поэтому и отклонение от нормы оказывается паттерном (например, воровать — это плохо). Негативные модели тоже являются ориентиром.

Как мы помним, В. С. Макаров отметил связь между «проклятой шайкой» и «дьявольскими людьми». Это обозначение можно объяснить тем, что паттерном неправильного поведения для христианина было как раз «общение с дьяволом». Пьянство и драка в таверне — это довольно распространенное со Средневековья негативное поведение, и оно понятно каждому. А если к этому присоединяется табак и любые эк-

зотические практики, то они тоже получают маркер «неправильного поведения». Соответственно столкновения со стражей — это тоже вполне узнаваемо: если и не было бы тех, кто желает нарушить ночью порядок, стражи бы не было. Здесь мы видим как христианские и повседневные городские нормированные пространства (таверна, улица, городские ворота, собор св. Петра, Звездная палата), связаны между собой, именно в этих локациях перемещаются наши бандиты.

Здесь докладчик и «сбежал» от Шекспира, хотя, вроде, в тезисах не собирался этого делать. Конечно, невозможно провести прямую аналогию между принцем Гарри и бандой Бейнема. В частности, в ней, в отличие от шекспировской пьесы, не было наследного принца, будущего монарха, который определил бы судьбу государства (Бейнема можно заподозрить только в заговоре). Соответственно, мы не можем точно сказать, что пьеса Шекспира и другие пьесы содержат аллюзии на похождения именно этой банды, поскольку датировка «Генриха IV» — 1597 г. (опубл. в 1598 г.).

Более того, мы можем предположить, что поведение банды Бейнема описывалось в соответствии с существующими паттернами и текстами негативного поведения. Возможно, они вели себя так, как было принято вести себя среди пьяниц и ночных дебоширов. Кроме того, демонстрация подобного на сцене может оказать обратное влияние литературы на повседневность. Не всегда тексты отражают события, часто можно наблюдать обратное влияние текстов на культуру, и в этом случае таким базовым текстом будет Библия. Человек, воспитанный в рамках христианской культуры, в ситуации оценки будет сверять свое и чужое поведение, литературные тексты и явления культуры с Библией. Именно поэтому в оценке происходящего возникают библейские аналогии и слова.

Если мы вернемся к Гарри, еще один узнаваемый паттерн, закрепленный в литературе — это школяры. Любой молодой человек, окончивший университет до XIX в., мог быть священником. Теперь вспомним из поэзии вагантов, «Кентерберийских рассказов» Дж. Чосера и городских хроник, как вели себя эти будущие священники. Эти «грехи молодости» были тем негативным поведением, в котором можно раскаиваться, от

которого можно уходить, совершенствуясь, и оно допустимо для определенной возрастной категории. И здесь у Шекспира мы видим старое противостояние «Университет — Город».

Еще одно распространенное со Средних веков противостояние «Двор — Город». Аристократы, особенно молодые, до сих пор ведут себя подобно веселой компании принца Гарри или банде Бейнема. Они еще не унаследовали титулов лордов, не вошли в парламент, и нарушают общественное спокойствие. Принц Гарри тоже еще не облачен властью, но уже готовится ее взять. И, возможно, мы видим гностическую модель: чтобы избавиться от греха нужно «нахлебаться» его досыта, чтобы пресытиться и понять, что от этого будет только плохо. И принц Гарри приходит к этому. А Фальстаф постоянно сопровождает его как негативный образец, он — зеркало будущего, поэтому его смерть вдвойне поучительна. Фальстаф — это дидактический идеал: за богохульство, трусость и несоответствие рыцарскому поведению его ждет наказание.

Можно вспомнить еще библейский паттерн — «Притчу о блудном сыне». Для того чтобы принц Генри стал идеальным королем Генрихом V, ему надо пройти испытания: отпасть в гордыне и незнании, есть и пить среди этих «свиней», чтобы его унижали, оболгали, валяться в грязи и в грехе. И вкусив всей горести, он также вернулся к отцу, и отец принял его и благословил. Поэтому, отвергнув Фальстафа и прошлый образ жизни, Гарри сделал сознательный выбор. Следовательно, для христианина, по сути, выбора нет, поскольку он должен привести к Добру. Единственное, что угрожает при выборе — Сатана может «подменить вам картинку», и человек ошибется. Проблема в том, чтобы распознать добро, но выбор должен быть сделан только во имя спасения души. И здесь выбор «блудного сына» — это выбор во имя спасения.

Мы можем говорить и о паттерне заговорщиков, который показывает, что поведение банды тоже узнаваемо в культуре: мятеж против Короны — старая «английская забава», и существует Звездная палата, чтобы пресекать стремления такого рода. Подобные люди рано или поздно попадут в систему наказаний: либо обратятся по своей воле и придут с покаянием, как блудный сын, либо их посадят в тюрьму за измену.

Следовательно, перед нами аллюзия на некое общее поведение городских банд, в том числе, высокопоставленных. Банда Бейнема еще раз подтверждает узнаваемые модели поведения, которые не выходят за круг известных способов нарушения общественного порядка. И упоминание о ней, как о «проклятой шайке», обращает к ее истории в качестве назидания.

Шекспировские штудии в междисциплинарном контексте тезаурусного подхода

Н. В. Захаров, Вал. А. Луков

Семь заседаний Международного научного семинара «Шекспир в междисциплинарных гуманитарных исследованиях», проходивших в Москве и Санкт-Петербурге в 2015 г., дали богатый материал для осмысления творчества великого английского драматурга и поэта в парадигме междисциплинарности, т. е. того сложного для практической реализации способа анализа и синтеза гуманитарного знания, который выводит исследователя за рамки узко профессиональной подготовки, но и требует от него освоения целой палитры теорий и методологических ключей, которые способны дать эмерджентный результат — такой, который не вытекает из каждого специального знания, а возникает только тогда, когда специализированные результаты исследования соединяются в некоторую целостность.

Один из вариантов такой целостности может предложить практика применения тезаурусного подхода, которая стала достаточно распространенной в последние 10 лет. Именно на базе тезаурусной методологии как междисциплинарной методологии строится изучение шекспировской проблематики в рамках научной школы Московского гуманитарного университета, а также и некоторых других образовательных и научных организаций в России и за рубежом.

Тезаурусный подход является своеобразным ответом на современные тенденции в развитии гуманитарного знания, в частности на его субъективизацию как атрибутивное свой-

ство. Наиболее детально тезаурусная теория изложена в трудах Вал. А. и Вл. А. Луковых «Тезаурусы: субъектная организация гуманитарного знания»¹ и «Тезаурусы II: тезаурусный подход к пониманию человека и его мира»². В гуманитарных науках тезаурусный анализ получил развитие в работах многих исследователей, прежде всего — участников постоянно действующего семинара «Тезаурусный анализ мировой культуры» (МосГУ, 2005–2015, продолжается). Результаты применения тезаурусного анализа в филологии отражены в докторских и кандидатских диссертациях И. В. Вершинина³, Н. В. Соломатиной⁴, Б. Н. Гайдина⁵ и мн. др.

За последние десять лет тезаурусный анализ нашел свое обоснование в монографиях «Гуманитарное знание: тенденции развития в XXI веке»⁶, «Предромантизм»⁷, «Шекспиризм в русской классической литературе: тезаурусный анализ»⁸, «Гений на века: Шекспир в европейской культуре»⁹ и др. На основе тезаурусного анализа созданы учебные пособия «Культурология: история мировой культуры»¹⁰, «История литерату-

¹ Луков В. А., Луков Вл. А. Тезаурусы: субъектная организация гуманитарного знания. М. : Изд-во Нац. ин-та бизнеса, 2008.

² Луков В. А., Луков Вл. А. Тезаурусы II: тезаурусный подход к пониманию человека и его мира. М. : Изд-во Нац. ин-та бизнеса, 2013.

³ Вершинин И. В. Предромантические тенденции в английской поэзии XVIII века и «поэтизация» культуры : дис. ... д-ра филол. наук. Самара, 2003.

⁴ Соломатина Н. В. Оскар Уайльд: Создание автомифа и его трансформация в «биографическом жанре» : дис. ... канд. филол. наук. М., 2003.

⁵ Гайдин Б. Н. Вечные образы как константы культуры (интерпретация «гамлетовского вопроса» : дис... канд. филос. наук. М., 2009.

⁶ Гуманитарное знание: тенденции развития в XXI веке / под общ. ред. В. А. Лукова. М. : Изд-во Нац. ин-та бизнеса, 2006.

⁷ Луков Вл. А. Предромантизм. М. : Наука, 2006.

⁸ Захаров Н. В. Шекспиризм русской классической литературы: тезаурусный анализ. М. : Изд-во Моск. гуманит. ун-та, 2008.

⁹ Захаров Н. В., Луков Вл. А. Гений на века: Шекспир в европейской культуре. М. : ГИТР, 2012.

¹⁰ Культурология: история мировой культуры : учеб. пособие / Авт.: Г. С. Кнаббе, И. В. Кондаков, Т. Ф. Кузнецова, Вл. А. Луков и др. ; под ред.

ры: зарубежная литература от истоков до наших дней»¹, «Социальное проектирование»² и практикумы «Литература. Практикум: зарубежная литература»³ и др.

В чем суть тезаурусного подхода и в чем его продуктивность для шекспировской темы?

Тезаурус (thésaurós) — в переводе с древнегреческого языка сокровище, сокровищница, запас того, что имеет особую ценность. В научной терминологии новейшего времени — «в лингвистике, семиотике, информатике, теории искусственного интеллекта и других областях знания — тезаурус обозначает некоторое особым образом оформленное накопление. В информатике и теории искусственного интеллекта обращается внимание на систематизацию данных, составляющих тезаурус, и на их ориентирующий характер. Именно такая характеристика тезауруса легла в основу содержания этого понятия в общегуманитарном тезаурусном подходе: тезаурус — это структурированное представление и общий образ той части мировой культуры, которую может освоить субъект»⁴.

Авторы концепции тезаурусного подхода выделили ряд очень важных признаков тезауруса, среди которых наиболее близким для нас является утверждение, что любой тезаурус неполон по сравнению с действительным содержанием культуры, он фрагментарен и сравнительно непоследователен; не-

Т. Ф. Кузнецовой. М. : Издательский центр «Академия», 2003.

¹ Луков Вл. А. История литературы: зарубежная литература от истоков до наших дней : Учеб. пособие для студентов высш. учеб. заведений. М. : Издательский центр «Академия», 2003.

² Луков В. А. Социальное проектирование : учеб. пособие. М. : Моск. гуманит. ун-т ; Флинта, 2010.

³ Литература. Практикум : в 2 ч. Ч. 1: Зарубежная литература / Вл. А. Луков, Н. В. Захаров, В. В. Каблуков ; под общ. ред. Вл. А. Лукова. М. : Изд-во Моск. гуманит. ун-та, 2006; Литература. Практикум : в 2 ч. Ч. 2: Русская литература / Вл. А. Луков, Н. В. Захаров, А. Б. Тарасов, В. В. Каблуков, К. Н. Кислицын ; под общ. ред. Вл. А. Лукова. М. : Изд-во Моск. гуманит. ун-та, 2007.

⁴ Луков В. А., Луков Вл. А. Теория тезаурусного подхода // Гуманитарное знание: тенденции развития в XXI веке / под общ. ред. В. А. Лукова. М. : Изд-во Нац. ин-та бизнеса, 2006. С. 559.

смотря на фрагментарность составляющих его элементов, можно говорить о целостности тезауруса, которая обеспечивается единством личности субъекта познания.

Особую роль в тезаурусном анализе занимают ценностные приоритеты носителя знания, обучающегося знаниям. Специфика ценностного отношения состоит в том, что концепт (ядро ценности) подобно магниту притягивает одни смыслы и отталкивает другие, образуя смысловое гнездо. Связь знаний в тезаурусе и строится на взаимопротяжении и взаимоотталкивании смысловых гнезд, образовавшихся вокруг ценностей, а сам тип связи в этом случае преимущественно полевой, и лишь в актуальных фрагментах знания он приобретает ясные очертания иерархических и/или сетевых связей.

Иерархия знаний основывается на принципе ценностного отношения. Из тезаурусного понимания культуры следует, что, во-первых, структурирующим принципом знания может выступать дихотомическое различие своего и чужого; во-вторых, и свое, и чужое обладают протяженностью и разной интенсивностью: это определенные зоны, концентрические круги вокруг субъекта, одни из которых ближе, другие дальше от центра и в этом отношении — «более» свои и «менее» свои (соответственно «менее» чужие и «более» чужие); в-третьих, в тезаурус встроен защитный механизм от информации, основанной на антиценностях (для субъекта): она воспринимается субъектом как чуждая и если и пересекает границу тезауруса, то в форме ее критики.

Таким образом, внутри тезауруса действует дифференцирующий принцип свое — чужое; если же рассматривать тезаурус в его взаимодействии с другими тезаурусами, то дифференцирующей становится триада «свое — чужое — чуждое». Можно сказать, что чужое все-таки до некоторой степени свое, т. е. может стать своим при определенных условиях, в отличие от чуждого, которому в данном тезаурусе (тезаурусной генерализации) места нет.

Свое — чужое (свой — чужой и т. п.) — наиболее определенное ценностное отношение, выполняющее функцию социальной ориентации. Оно изначально социально: «свой» —

тот, кто принадлежит мне, «свое» — то, что принадлежит мне, но в то же время и в такой же мере «свой» — из того круга, которому принадлежу я, «свое» — из тех вещей, свойств или отношений, от которых завишу я (зависят моя безопасность, удовольствие, счастье и т. д.). В логическом плане антоним «своего» — «не свой», а в ценностном плане — «чужой».

«Чужой», «чужое» — знаки не только находящегося за пределами «своего», но и противопоставленного «своему», а возможно — и враждебного ему. Именно в парадигме «свое — чужое» воспринимают действительность человек, группа, сообщество. Оппозиция «свое — чужое» образует стержень тезауруса и придает ему социальную значимость. На этом строятся «картины мира»¹, которые формируются постепенно по мере социализации и обретения социальной идентичности субъектом познания.

Основываясь на противопоставлении «своего» и «чужого», а вернее на процессе «освоения» чужого, инокультурного материала (его объяснения, изучения и приближения к своему), можно приобщить студентов к текстам зарубежных авторов. Проще всего это сделать, объясняя взаимоотношения и взаимовлияние представителей зарубежной и отечественной культуры. Иначе говоря, объяснить соотношение в отечественном культурном пространстве своей и чужой литературы: попадая на русскую почву, каждый иноязычный текст проходит определенную культурную адаптацию, а в переводах — культурно-лингвистическую трансформацию.

Представленные концептуальные основы тезаурусного подхода оказываются исключительно важными для трактовки таких культурных феноменов, как «Русский Шекспир».

Еще Б. Л. Пастернак высказался о наличии «русского от-

¹ См., например: Кузнецова Т. Ф., Луков Вл. А. Культурная картина мира в свете тенденций развития культурологии // Вестник Международной Академии наук (Русская секция). 2009. № 1. С. 66–69; Кузнецова Т. Ф. Культурная картина мира: теоретические проблемы. М. : ГИТР, 2012; Погорский Э. К. Картина мира // Знание. Понимание. Умение. 2012. № 4. С. 322–323; Кузнецова Т. Ф. Культурная картина мира как ядро тезауруса в концепции Владимира Андреевича Лукова // Знание. Понимание. Умение. 2015. № 3. С. 5–16.

ветвления шекспировской традиции»¹. Трудно не согласиться с его суждением. У самого Пастернака «русское ответвление шекспировской традиции» выразилось не только в авторской переводческой традиции, но и в оригинальном творчестве. По существу, он дополнял и перерабатывал шекспировский текст, давая самобытную интерпретацию его образов, героев и характеров. Подобным образом к шекспировскому наследию относился и А. С. Пушкин, который в свое время не просто слепо подражал ему, а творил самобытные произведения, опираясь на шекспировские источники.

Выразив свое творческое видение мира в стихотворении «Гамлет», Пастернак придал шекспировскому тексту «живаговский» колорит. Именно в подобном обогащении личных тезаурусов и заключается значение шекспировского наследия, вполне сопоставимое в отечественной культуре со значением в англосаксонском мире.

Благодаря прекрасным переводам Б. Л. Пастернака и других русских поэтов XIX–XX вв., Шекспир говорит с нами по-русски на современном литературном языке, а не на архаичном наречии времен «Переписки Иоанна Грозного с Курбским». В отличие от современных англо-американских студентов, которые штудируют «отца нашего Шекспира» (определение А. С. Пушкина), обложившись словарями и комментариями, всевозможными «гидами», энциклопедиями и справочниками по Шекспиру, отечественным школярам легче войти в мир шекспировских героев: у них есть не только выбор из нескольких десятков переводов его пьес на русский язык, но и определенная база русского литературного шекспиризма. Конечно, это не освобождает их от чтения и понимания Шекспира в оригинале, но культ британского гения² для них бесспорен и безусловен.

¹ Пастернак Б. Л. Избранное : в 2 т. М. : Художественная литература, 1985. Т. 2 : Проза; Стихотворения. С. 322, 504.

² См., например: Луков Вл. А. Культ Шекспира как научная проблема // Вестник Международной академии наук (Русская секция). 2006. № 2. С. 70–72; Луков Вл. А. Культ Шекспира: введение в исследование // Шекспировские штудии II: «Русский Шекспир» : Исследования и материалы. М. : Изд-во Моск. гуманит. ун-та, 2006. С. 3–11; Луков Вл. А. Культ Шекспира: тезаурусный анализ понятия // Литература Велико-

Сегодня Шекспир не только гений англо-саксонской литературы, но и один из столпов англо-американской образовательной системы, как в школе, так и в вузах. Шекспировские штудии давно вышли за рамки англоязычной культуры. Обращаясь к Шекспиру, в крупнейших образовательных центрах мира изучают не только литературу позднего Ренессанса, эволюцию шекспировской поэтики в контексте мировой культуры, шекспировские реминисценции в национальных литературах, не только эволюцию драматургии, историю театра, музыки, кино, но и другие, казалось бы, далеко стоящие от мировой художественной культуры дисциплины.

Так, по шекспировским характерам изучают психологию человека¹. К ним обращались многие авторы классических

британии и романский мир : тезисы докладов Междунар. науч. конф. и XVI съезда англистов 19–22 сент. 2006 г. Великий Новгород : НовГУ. С. 81–82; Луков Вл. А. «Культ Шекспира»: обоснование понятия // Шекспировские штудии X : Шекспировские чтения 2008 : материалы Междунар. науч. конф. (Москва, 29 сент. — 3 окт. 2008 г.) : сб. науч. трудов. М. : Изд-во Моск. гуманит. ун-та, 2008. С. 24–30; Луков Вл. А., Захаров Н. В. Культ Шекспира // Знание. Понимание. Умение. 2008. № 1. С. 132–141; Луков Вл. А., Захаров Н. В. Культ Шекспира как социокультурный феномен // Вестник Международной академии наук (Русская секция). 2008. № 1. С. 65–68; Захаров Н. В., Луков Вл. А. Культ Шекспира: теория и всемирные масштабы // Известия Самарского научного центра Российской академии наук. 2011. Т. 13. № 2. С. 148–154; Луков Вл. А. Культ Шекспира и шекспиризация в европейском предромантизме // Проблемы изучения русской литературы XVIII века. Вып. 15. СПб. ; Самара : ООО «Изд-во „Ас Гард“», 2011. С. 20–39; Луков Вл. А. Культ Шекспира и шекспиризация в европейском предромантизме // Шекспировские чтения. 2006 / [гл. ред. А. В. Бартошевич ; отв. ред. и сост. вып. И. С. Приходько] ; Науч. совет «История мировой культуры» РАН. М. : Наука, 2011. С. 182–196.

¹ См.: Conolly J. A Study of Hamlet. L. : E. Moxon & Co., 1863; Wood W. D. Hamlet from a Psychological Point of View. L. : Longmans, Green, Reader, and Dyer, 1870; Маудсли Г. Гамлет. Психологический очерк // Знание. 1874. № IX. С. 22–61; Delbrück A. Über Hamlets Wahnsinn : akadademischer Rathhausvortrag, gehalten am 24. Nov. 1892 in Zürich. Hamburg : Verlagsanstalt und Druckerei Actien-Gesellschaft, 1893; Выготский Л. С. Психология искусства. М. : Искусство, 1968 (раздел о «Гамлете»; работа

трудов о природе человеческого сознания. З. Фрейд, использовал персонажей Шекспира в качестве иллюстраций для объяснения своих психоаналитических концепций и идей¹. Особое распространение получило его «фрейдистское» прочтение образа Гамлета. Его работы сыграли огромную роль не только в совершенствовании психоанализа, но и имели непосредственное значение как для развития шекспироведения в частности, так и мировой философской критики в целом. Они стали толчком для зарождения совершенно нового течения в философии — психоаналитической критики (psychoanalytic criticism). В шекспировских характерах Фрейд обнаружил благодатное поле для размышлений над человеческой природой, которое гораздо труднее было бы себе представить или обнаружить, если бы Фрейд обратился к своим реальным пациентам. К тому же литературные герои, например, софокловский царь Эдип, или исторические лица (Леонардо да Винчи, Ф. М. Достоевский) были в общественном сознании во многом понятнее и ближе обычных, зачастую безликих живых людей.

Справедливости ради отметим, что практика использования литературного материала в научных исследованиях была свойственна и другим гуманитарным наукам. Так, в социологии XIX в. первичным исследовательским полем в изучения общественных отношений и институтов стали именно художественные романы.

Несмотря на несовершенство и спорность выводов психоанализа, З. Фрейд удалось положить начало целому направлению и множеству ответвлений не только в истолковании природы человеческого поведения, психологических мотива-

1925 г.); Armstrong E. A. Shakespeare's Imagination: A Study of the Psychology of Association and Inspiration. L. : Lindsay Drummond, 1946; Stewart J. I. M. Character and Motive in Shakespeare: Some Recent Appraisals Examined. L. ; N. Y. : Longmans, Green, 1949; и др.

¹ См.: Фрейд З. Толкование сновидений. М. : Современные проблемы, 1913; Луков В. А., Луков Вл. А. Зигмунд Фрейд: идеи для тезаурусного подхода [Электронный ресурс] // Электронный журнал «Знание. Понимание. Умение». 2008. № 2 — Педагогика. Психология. URL: http://www.zpu-journal.ru/e-zpu/2008/2/Lukovs_Freud/ (дата обращения: 25.12.2015).

ций в поведении людей, но и целой отрасли современного знания о человеке. Слабость «психологического критицизма» состоит в том, что множественность этих теорий и концепций, различных прочтений произведений Шекспира с психоаналитических позиций не дают какой-либо общей интерпретации материала, а значит, остаются во многом умозрительными, обслуживают задачи, изначально сформированные исследователем, и подгоняются под удобные выводы¹.

Не менее перспективны работы, изучающие психологию в шекспировскую эпоху. Подобный исторический подход используется в практике преподавания истории психологии в ряде европейских вузах, где наглядными моделями служат герои пьес Шекспира, их поведение.

Важными в научной и преподавательской деятельности стали исследования, ориентированные на философское прочтение творчества великого драматурга. Так, с неогегельянских позиций рассматривал произведения английского драматурга профессор Оксфордского университета Э. С. Брэдли (Bradley A. C., 1851–1935; ему принадлежат книга «Шекспировская трагедия», 1904, эссе об «Антонии и Клеопатре», статья «Отвергнутый Фальстаф», лекция о «Кориолане», прочитанная в стенах Британской Академии, и др. работы о творчестве драматурга)². Несмотря на то, что Брэдли упрекали за тенден-

¹ См., например: Enterline L. *Psychoanalytic Criticisms // Shakespeare: An Oxford Guide* / ed. by S. Wells, L. C. Orlin. Oxford ; New York : Oxford University Press, 2003. P. 451–471.

² См.: Bradley A. C. *Shakespearean Tragedy: Lectures on Hamlet, Othello, King Lear, Macbeth*. L. ; N. Y. : Macmillan and Co., Ltd., 1904; Bradley A. C. *Oxford Lectures on Poetry*. 2nd edn. L. : Macmillan ; N. Y. : St. Martin's Press, 1909. Обзор выполнен по: Halliday F. E. *A Shakespeare Companion 1564–1964*. L. : Duckworth, 1964; *A Shakespeare Encyclopaedia* / ed. by O. J. Campbell, E. G. Quinn. N. Y. ; L. : Methuen, 1966; Wells S. *Shakespeare: An Illustrated Dictionary*. L. : Kaye and Ward ; N. Y. : Oxford University Press, 1978; *The Cambridge Companion to Shakespeare Studies* / ed. by S. Wells. Cambridge : Cambridge University Press, 1986; McDonald R. *The Bedford Companion to Shakespeare: An Introduction with Documents*. Boston : Bedford Books of St. Martin's Press, 1996; Уэллс С. *Шекспировская энциклопедия* / С. Уэллс при участии Дж. Шоу ; пер. с англ. А. Шульгат.

циозную попытку сделать из шекспировских персонажей реальных людей, он признан классиком философского истолкования в литературном критике.

Изучение творчества Шекспира в XXI в. тесно связано и с Интернетом и информационными технологиями. Уже сейчас можно говорить о сотнях образовательных ресурсов, в которых размещены тексты Шекспира, переводы его произведений на многие языки, онлайн-тесты по вопросам жизни и творчества драматурга, что обеспечивает простоту поиска и доступ к ним широкой аудитории. Создание таких интернет-ресурсов, как Информационно-исследовательская база данных «Русский Шекспир», Электронная энциклопедия «Мир Шекспира», Информационно-исследовательская база данных «Современники Шекспира»¹ вносит значительную лепту в изучение и ис-

М. : Радуга, 2002.

¹ См.: Захаров Н. В. Информационно-исследовательская база данных «Русский Шекспир» // Знание. Понимание. Умение. 2005. № 2. С. 153–155; Захаров Н. В., Луков Вл. А. «Мир Шекспира»: Электронная энциклопедия в сети Интернет // Знание. Понимание. Умение. 2008. № 4. С. 54–57; Захаров Н. В., Луков Вл. А., Гайдин Б. Н. Шекспир в информационных проектах Института фундаментальных и прикладных исследований Московского гуманитарного университета // Знание. Понимание. Умение. 2010. № 4. С. 234–238; Захаров Н. В., Гайдин Б. Н. Открытие сайта «Современники Шекспира: электронное научное издание» // Знание. Понимание. Умение. 2012. № 2. С. 327–328; Захаров Н. В., Макаров В. С., Гайдин Б. Н. Современники Шекспира // Шекспировские чтения 2012: Шекспир в национальных культурах : сб. аннотаций докладов. Изд. 2-е, испр., электронное. М. : Изд-во Моск. гуманит. ун-та, 2012. С. 9–11; Makarov V. S. Shakespeare's Contemporaries: Project Overview [Электронный ресурс] // Информационный гуманитарный портал «Знание. Понимание. Умение». 2012. № 2 (март — апрель). URL: <http://zpu-journal.ru/e-zpu/2012/2/Makarov-Shakespeares-Contemporaries/> [архивировано в WebCite] (дата обращения: 25.12.2015); Zakharov N. V., Lukov V. A., Makarov V. S., Gaydin B. N. Digital Shakespeare in Russia [Электронный ресурс] // Информационный гуманитарный портал «Знание. Понимание. Умение». 2012. № 5 (сентябрь — октябрь). URL: <http://zpu-journal.ru/e-zpu/2012/5/Zakharov-et-al-Digital-Shakespeare/> [архивировано в WebCite] (дата обращения: 25.12.2015).

следование творчества великого Барда в русскоязычном сегменте мировой информационной сети.

В XX в. Шекспир вошел в вузовские и школьные программы, чего не было в XVII–XIX вв. Его наследие востребовано не только в обязательном образовании. На примере его исторических произведений кризисному менеджменту обучаются управленцы высшего звена. Тренинги, организованные сыном знаменитого шекспировского актера Лоуренса Оливье Ричардом, посещают политики, дипломаты, специалисты по рекламе, связям с общественностью, социологи, психологи, конфликтологи и т. д. Особенно популярен его авторский мастер-класс, который он разработал на материале шекспировского «Макбета» для обучения бизнесменов лидерским навыкам. Мастер-класс задуман в жанре мифодрамы и представляет собой «синтез театра, психологии, мифологии и организационных тренингов». Пьеса Шекспира должна научить пониманию разных типов поведения, которые способны создавать или разрушать судьбы отдельных людей или целых корпораций¹.

Подобные образовательные программы и информационная насыщенность сети Интернет представляют совершенно новые возможности для комплексного изучения человека на примере анализа творчества, как Шекспира, так и связанных с ним предшественников и последователей из числа писателей, актеров, режиссеров, музыкантов, художников и т. д.

Приведенные проекты показывают возможности применения тезаурусного подхода в решении задач комплексного изучения человека — одного из краеугольных камней современного гуманитарного знания. В известном смысле тезаурусный подход может служить фоном для шекспировских штудий,

¹ См., например: Griffey H. Ethical Leadership & Shakespeare's Macbeth: The Value of Courage [Электронный ресурс] // Olivier Mythodrama. URL: <http://www.oliviermythodrama.com/admin/uploads/Ethical%20Leadership%20&%20Shakespeare's%20Macbeth.pdf> (дата обращения: 25.12.2015); Ramachandran P. The Bard of Avon as a Business Guru: Management Lessons from Shakespeare // International Journal of Management Research and Business Strategy. 2013. Vol. 2. No. 3. P. 29–34. См. также книгу Р. Оливье: Olivier R. Inspirational Leadership: Timeless Lessons for Leaders from Shakespeare's Henry V. L. ; Boston : Nicholas Brealey Publishing, 2013.

которые обретают свою полноту и глубину именно в междисциплинарном контексте, когда от важного сегмента гуманитарных исследований, какие дает филология для понимания Шекспира и его творчества, делается шаг к раскрытию в шекспировской тематике культурных констант, объединяющих человечество.

SUMMARY

International Seminar “Shakespeare in Interdisciplinary Humanities Research” has succeeded in becoming a multi-disciplinary space to develop and showcase new approaches to analyzing literary text and its role in historical, cultural and other humanitarian studies.

As planned in the grant application, the project team throughout the year 2015 organized 7 sessions of the seminar, each featuring a report given by the main speaker, as well as detailed contributions from 1 or 2 discussants.

Each of the sessions addressed a specific set of issues of how certain branches of the humanities address the Shakespearean heritage:

1. The Imagery of Shakespearean Period at the Junction of Literary Theory, Arts Studies and Psychology (V. A. Musvik, European Humanities University, Vilnius — A. V. Markov, Moscow State University / Russian State University for the Humanities);

2. Translation and Its Role in Cultural and Textual Studies (A. A. Korchevskiy, Chemistry & Industrial Hygiene, Inc. — A. N. Baranov, Pushkin Fine Arts Museum / Russian State University for the Humanities);

3. Shakespeare’s Historicism and Historicism in the Humanities (V. A. Kovalev, St. Petersburg University of the Humanities and Social Sciences — E. E. Krylova, St. Petersburg State Academic Institute of Painting, Sculpture and Architecture);

4. Shakespeare and the Digital Humanities (Tom Cheesman, University of Swansea — B. N. Gaydin, Moscow University for the Humanities);

5. Shakespearean Text on Stage and in the Book (V. R. Poplavsky, Gorizont theatre — N. V. Zakharov, Moscow University for the Humanities; A. N. Baranov);

6. Shakespeare and Theological Studies (A. G. Volkova, Kaluga Orthodox Theological Seminary — A. V. Shipilova, St. Tikhon’s Orthodox University for the Humanities);

7. Shakespeare and Everyday Culture (V. S. Makarov, St. Tikhon’s Orthodox University for the Humanities — I. I. Lisovich, Moscow University for the Humanities / Russian State University for the Humanities).

Each seminar featured a long and detailed discussion (no less than 40 minutes). Among those who participated in the discussion were scholars of Shakespeare, as well as of English and European cultures of the 16th and 17th centuries from the Russian academia (Russian University of Theatre Arts — GITIS, Moscow University for the Humanities, St. Tikhon's Orthodox University for the Humanities, St. Petersburg University of the Humanities and Social Sciences, Lomonosov Moscow State University, Russian State University for the Humanities, Moscow State Pedagogical University, HEIs from Ryazan, Kaluga, etc.), as well as from research institutes (State Institute of Art Studies, Institute of Fundamental and Applied Studies), independent researchers and foreign academics (University of Swansea, Tulane University, Shakespeare Institute at the University of Birmingham, European Humanities University). All in all, the seminar was attended by over 220 people (of whom 150 can be classified as young scholars, and 5 as international scholars). Each of the seminars were announced and later covered with extensive reports, as well as fully filmed and made available for free at YouTube: https://www.youtube.com/playlist?list=PLpo80oiCRc1X_6oolUAiwcg_K_ICPbAPO.

The discussions at the seminar sessions made it possible to single out a number of research problems which lie in the focus of contemporary studies in the humanities in Russia. These include coping with the abuse of dichotomy and analogy as research methods; dealing with the subjective/objective experience of author, critic and scholar; bridging the gap between theoretical and practical research; and setting up a dialogical kind of interdisciplinarity, which is not reducible to transferring methodology and aspects of theory from one discipline into another. The seminar revealed an immense potential of de-hierarchized research in the humanities, which involves methodological reflection and a move away from “benchmarking” disciplines against each other. Nowhere is this more apparent than in the studies of a literary text as the most inclusive cultural space.

Seminar “Shakespeare in Interdisciplinary Humanities Research” will continue in the year 2016, and, hopefully, beyond.

Содержание

<i>В. С. Макаров, Н. В. Захаров, Б. Н. Гайдин</i> Шекспир в междисциплинарных гуманитарных исследованиях: итоги первого года семинара	3
Благодарности	17
Семинар I	18
<i>В. А. Мусвик</i> Эмблемы, экфразы, формулы пафоса. Образность шекспировской эпохи на стыке теории литературы, искусствоведения и психологии	20
<i>А. В. Марков</i> Портретирование как вызов для биографии (ответ на доклад В. А. Мусвик)	56
Семинар II	63
<i>А. А. Корчевский</i> О новом переводе Первого квартто «Гамлета»	68
<i>А. Н. Баранов</i> О новом переводе Первого квартто «Гамлета», сделанном А. А. Корчевским	78
Семинар III	90
<i>А. В. Ковалев</i> Шекспир и формирование мифа английской королевской власти: «Генрих V» Дискуссия (<i>Е. Е. Крылова, В. А. Ковалев, И. И. Лисович, С. Д. Радлов, А. Н. Баранов, В. С. Макаров, В. Р. Поплавский</i>)	92 101
Семинар IV	111
<i>Т. Чизман</i> Массивы переводов и их цифровое истолкование	114
<i>Б. Н. Гайдин</i> Разработка программы сравнительного тезаурусного анализа русских переводов произведений У. Шекспира (ответ	147

на доклад Т. Чизмана «Текстовые массивы перевода: версия, вариация, визуализация»)

Семинар V	156
<i>В. Р. Поплавский</i>	
Первое кварто «Гамлета» как возможная сценическая версия шекспировской трагедии	159
Дискуссия (Н. В. Захаров, А. Н. Баранов, В. Р. Поплавский)	162
Семинар VI	175
<i>А. Г. Волкова</i>	
Поэтика Шекспира и его эпохи в библейском и литургическом контексте	177
<i>Н. В. Шпилова</i>	
Шекспир и религиозный театр английского Ренессанса (ответ на доклад А. Г. Волковой)	193
Семинар VII	203
<i>В. С. Макаров</i>	
«Проклятая шайка»: памфлеты, Звездная палата и «Генрих IV»	206
<i>И. И. Лисович</i>	
О паттернах поведения в культуре раннего Нового времени (ответ на доклад В. С. Макарова)	218
<i>Н. В. Захаров, Вал. А. Луков</i>	
Шекспировские штудии в междисциплинарном контексте тезаурусного подхода	222
SUMMARY	234

Научное издание

Шекспир в междисциплинарных гуманитарных исследованиях

Коллективная монография по материалам
Международного научного семинара

Редакторы-составители:

В. С. Макаров, Н. В. Захаров, Б. Н. Гайдин

Отпечатано с готового оригинал-макета
в Издательстве Московского гуманитарного университета
Подписано в печать 24.12.2015. Печ. л. 15,0. Формат 60×84 1/16
Тираж 500 экз. Заказ № 260
Адрес: 11395, Москва, ул. Юности, 5.