

ФЕДЕРАЛЬНОЕ ГОСУДАРСТВЕННОЕ АВТОНОМНОЕ ОБРАЗОВАТЕЛЬНОЕ УЧРЕЖДЕНИЕ ВЫСШЕГО ОБРАЗОВАНИЯ
**«БЕЛГОРОДСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ НАЦИОНАЛЬНЫЙ
ИССЛЕДОВАТЕЛЬСКИЙ УНИВЕРСИТЕТ»**
(Н И У « Б е л Г У »)

ПЕДАГОГИЧЕСКИЙ ИНСТИТУТ
ИСТОРИКО-ФИЛОЛОГИЧЕСКИЙ ФАКУЛЬТЕТ
КАФЕДРА РУССКОГО ЯЗЫКА И РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

**ШЕКСПИРОВСКИЕ ТРАДИЦИИ В
ТВОРЧЕСТВЕ А.С. ПУШКИНА
(«МЕРА ЗА МЕРУ» В. ШЕКСПИРА И
«АНДЖЕЛО» А.С. ПУШКИНА)**

Выпускная квалификационная работа
обучающейся по направлению подготовки
44.03.05 Педагогическое образование,
профиль Русский язык и литература
заочной формы обучения, 02031251 группы
Гарновой Юлии Борисовны

Научный руководитель
кандидат филологических наук,
доцент Жиленков А.И.

БЕЛГОРОД 2018

Оглавление

ВВЕДЕНИЕ	3
Глава I. Художественное своеобразие «мрачной комедии» В. Шекспира «Мера за Меру»	16
§ 1. Источники сюжета.....	16
§ 2. Проблематика и тематика.....	18
§ 3. Жанровые особенности произведения.....	22
§ 4. Способы художественного решения характеров основных героев пьесы и их функции.....	24
Глава II. Поэма А.С. Пушкина «Анджело» и традиции В. Шекспира	36
§ 1. Пьеса В. Шекспира как источник сюжета пушкинского произведения и жанрово-композиционные особенности поэмы «Анджело».....	36
§ 2. Философско-исторические и нравственно-социальные проблемы поэмы в сопоставлении с проблематикой пьесы.....	40
§ 3. Пушкинская трактовка образа Анджело как развитие традиций В. Шекспира.....	44
ЗАКЛЮЧЕНИЕ	54
Библиографический список литературы	56
Приложение	60

ВВЕДЕНИЕ

Как известно, традиции и новаторство в литературном процессе – две диалектически взаимосвязанные стороны литературного процесса. Традиции (от лат. *traditio* – передача) – передающийся последующим эпохам и поколениям идейно-художественный опыт, откристаллизовавшийся в лучших произведениях фольклора и литературы, закрепленный в художественных вкусах народа, осознанный и обобщенный эстетической мыслью, наукой о литературе. Новаторство (от лат. *novator* – обновитель) – обновление и обогащение как содержания, так и формы литературы новыми художественными достижениями и открытиями: новые герои, прогрессивные идеи, новый творческий метод, новые художественные приемы и средства. Новаторство опирается на традиции, развивает их и одновременно формирует новые; оно само становится традициями, которые в свою очередь служат исходным моментом новаторства. В таком взаимодействии традиции и новаторства – диалектика поступательного развития литературы и искусства.

Творческие искания подлинных талантов всегда опираются на художественный опыт предшественников, и прежде всего – на национальные художественные традиции. Новая эпоха обычно ставит перед писателем новые задачи, требующие для их решения новых художественных открытий, которые, однако, возможны только в процессе творческого развития традиций. Отношение писателя к традициям – существенная сторона его творческой программы. В этом смысле развитие традиций каждым писателем процесс сознательный, целенаправленный, что сказывается не только в его художественном творчестве, но и в программных изъяснениях, критических выступлениях.

В переломные моменты развития литературы (как правило, связанные с глубокими переменами в жизни), когда в ней происходят коренные сдвиги, исподволь готовившиеся в течение многих десятилетий, проблемы традиции

и новаторства при обретают особенно актуальное значение, становятся предметом всеобщего интереса писателей, вызывают напряженные дискуссии, приковывают к себе внимание эстетической мысли, порождая при этом более или менее завершенные литературно-эстетические теории, бросающие новый свет на весь предшествующий опыт искусства.

Традиции всегда национально определены, но между национальным и общечеловеческим в них нет разрыва. Все лучшее в национальных традициях становится общечеловеческим. Историю каждой национальной литературы правомерно представить как процесс более или менее интенсивного обогащения национального художественного опыта новыми открытиями и достижениями, с которыми нация входит в жизнь человечества, не только черпая из его художественной сокровищницы, но и обогащая ее своим вкладом. Традиции эстетически активны: всегда выступая «исходным пунктом» нового развития, они оказывают глубокое влияние на весь литературный процесс. Чтобы удостовериться в этом, мы на примере поэмы «Анджело» А.С. Пушкина и пьесы «Мера за меру» В. Шекспира проследим творческое развитие традиций.

Поэма «Анджело» – пушкинское произведение, над которым со дня его появления в печати и до нашего времени тяготеет неумолимый рок непонимания. Сразу же после ее опубликования неизвестный автор написал положительную рецензию в апреле 1834 года, где было высказано тонкое наблюдение об итальянском возрожденческом колорите поэмы, который дает ключ к стилистике «Анджело», к пониманию принципов построения характеров действующих лиц поэмы.

Раннее творчество А.С. Пушкина было восторженно встречено публикой и критикой. Каждый стих его, каждое слово ловили, записывали, выучивали и всюду думали видеть «тень или блеск» того же характера пылкой юности, по произведениям которой составили о нем понятие. Но чем сильнее, самобытнее развивался талант писателя, тем дальше последующие его произведения расходились с тем первым впечатлением. Поэтому

неудивительно, что другой критик, подписавшийся «житель Сивцева Вражка», решительно и категорично осудил поэму, назвав ее «самым плохим произведением Пушкина». Возмущенный рецензент заявлял: «Если б не было под ним его имени, я бы не поверил, чтоб это стихотворение принадлежало к последнему двадцатипятилетию нашей словесности, и счел бы его стариною, вытащенною из отысканного вновь портфеля какого-нибудь из второстепенных образцовых писателей прошлого века. Так мало походит оно на пушкинские даже самую версификациею» [Цит. по: Макагоненко 1982: 98].

Следует заметить, что В.Г. Белинский видел в поэме «Анджело» признак упадка таланта А.С. Пушкина. Критик утверждал: «Эта поэма недостойна таланта Пушкина. Больше о ней нечего сказать» [Белинский 1948: 1, 59]. В.Г. Белинский видел в «Анджело» «какое-то усилие на простоту, отчего простота ее слога вышла как-то искусственна... Можно найти в «Анджело» счастливые выражения, удачные стихи, если хотите, много искусства, но искусства чисто технического, без вдохновения, без жизни» [там же: 63]. Сущность мысли В.Г. Белинского, на наш взгляд, такова: произведения поэзии, если они действительно своеобразны и закончены, не терпят больше никакого творчества. Для В.Г. Белинского В. Шекспир «есть высочайший зенит художественного совершенства», поэтому воссоздать по-новому какой-нибудь мотив Шекспира невозможно. Никакое живое сотворчество здесь больше немислимо. Исследователи-пушкинисты полагают, В.Г. Белинский был потому так резок, что не принял в расчет шекспировской подоплеки этой поэмы. Первый биограф поэта П.В. Анненков писал: «До сих пор многие критики еще затрудняются определением намерений поэта при переложении в рассказ шекспировской драмы «Мера за меру» [Анненков 1984: 74]. В 1859 году А.В. Дружинин в статье об Островском начал было разговор об этой поэме, но, столкнувшись со сложностью авторского замысла, пришел к заключению, что эта вещь «странная и загадочная».

Прошло сто лет... Неумолимый рок непонимания продолжал тяготеть над поэмой. Советское пушкиноведение повторяло мнение или В.Г. Белинского, или А.В. Дружинина. Б.В. Томашевский констатировал: «Поэма эта не имела успеха в свое время, и, пожалуй, в этом отношении ее судьба не изменилась и до наших дней» [Томашевский 1961: 2, 113]. По мысли ученого, А.С. Пушкин ставил перед собой задачу использовать свой опыт психологической разработки характеров в драматических произведениях – в эпосе, «присвоить своему эпосу эти приемы психологического развертывания образа героя». «Но, – констатировал Б.В. Томашевский, – замысел, который он, вероятно, лелеял много лет, не получил полного выражения в данном произведении» [Там же].

В 1964 году Б.С. Мейлах на XVI Всесоюзной Пушкинской конференции выступил с докладом об этом произведении под названием: «Загадочная поэма Пушкина». Исследователь высказывает в статье ряд интересных мыслей о поэме, которые наглядно убеждают, что никакого загадочного произведения А.С. Пушкин не писал, что «загадочность» обусловлена непониманием поэмы, нежеланием с доверием отнестись к пушкинскому тексту, без предубеждения анализировать ее [Мейлах 1984: 117-127].

Первым серьезным исследованием поэмы А.С. Пушкина явилась работа Н.И. Черняева «Анджело». Он провел сравнительный анализ поэмы и пьесы В. Шекспира «Мера за меру», установив отступления А.С. Пушкина от оригинала, которому он следовал. Отводя упреки критики в уходе А.С. Пушкина от острых вопросов современности в своем произведении, Н.И. Черняев высказывает мысль, что тема милости, прозвучавшая вслед за В. Шекспиром в «Анджело», обусловлена стремлением А.С. Пушкина воздействовать на свой «жестокий век»), подсказать правителям идеи гуманности. Критик утверждает, что содержание поэмы глубже, историчнее, а ее современность иного – философско-политического плана.

Н.И. Черняев по-своему объясняет обращение А.С. Пушкина к пьесе

В. Шекспира. Он пишет: «Это произошло потому, что именно «Мера за меру» легче других драм и комедий Шекспира поддавалась переработке в рассказ, и потому, что Герцог у Шекспира (Дук – у Пушкина) привлек поэта кротостью, мягкостью и рыцарским благородством, – чертами характера, напоминавшими ему Александра I...» [Цит. по: Макагоненко 1982: 105].

Через 40 лет поэма А.С. Пушкина вновь была тщательно сопоставлена с шекспировской пьесой И.М. Нусиновым в статье «Мера за меру» и «Анджело». Критик сравнил эти произведения тонко и содержательно. Но в данном случае исследователя не заинтересовали выяснение вопроса, что заставило А.С. Пушкина обратиться к шекспировской пьесе [См.: Нусинов 1958: 296-324].

Впервые высокий гуманистический пафос пушкинской поэмы был раскрыт в статье А. Македонова «Гуманизм Пушкина». Ему чуждо абстрактное понимание гуманности, равно как и в царской милости, торжествующей в поэме. Историзм позволил увидеть сущность замысла А.С. Пушкина – не проповедь абстрактной милости как идеала царской власти, но бескомпромиссная критика бесчеловечной власти, осуществляющей насилие над народом в целом и отдельным человеком в частности. «В «Анджело» гуманистическая критика власти и мечта о гуманной власти переходят в критику жестокости, античеловечности традиционного общественного «закона» и в утверждение высшей законности прав человека на свободную жизнь, на счастье, на человечность», – утверждает А. Македонов [Цит. по: Макагоненко 1982: 108].

Ю.М. Лотман опубликовал работу «Идейная структура поэмы Пушкина «Анджело», где поэма рассматривается с учетом ее связи с первоисточником – пьесой В. Шекспира. Это делает возможным понять и обнаружить две коренные идеи, которые, по мнению ученого, и составили структуру поэмы; это идея мифа (трансформация мифа об умирающем и воскрешающем боге) и идея милости (как основа утопического государственного правления). На первых же страницах исследования

устанавливаются мифологические основы сюжета пьесы «Мера за меру», которые оказались по-своему интерпретированными А.С. Пушкиным в его поэме. События пьесы как бы «воссоздавали схему мифа – праведник (Герцог) уходит (скрывается, умирает), его место занимает псевдоспаситель (Анджело), но порча общества усиливается. Наконец, ушедший возвращается (воскресает умерший), лжеспаситель изгоняется и наказывается. (Герцог вернулся, отстранил Анджело от власти), происходит возрождение общества» [Лотман 1987: 96].

Г.П. Макогоненко не согласен с такой точкой зрения: «У Шекспира Анджело никакой не лжеспаситель: он оставлен правителем волей Герцога. Более того – он проводит политику, определенную Герцогом. А Герцог решил руками Анджело навести строгий порядок в государстве:

Пушкой он именем моим разит,

А я останусь в стороне от боя

И не запятнан ...

от того-то Герцог ведет себя не по мифологическим законам, а по законам сюжета шекспировской пьесы: он не наказывает Анджело (миф требует наказания лжеспасителя), а прощает его. Пьеса кончается свадьбами. «Отступления» Шекспира от мифа (если, конечно, допустить, как полагает Ю.М. Лотман, что В. Шекспир положил в основу мифологический сюжет) принципиальны – они его разрушают. Поэтому в лучшем случае можно говорить об отражении в шекспировской пьесе каких-то осколков давно утратившего актуальность древнего мифа» [Макогоненко 1982: 99].

Но мифология пьесы «Мера за меру» нужна Ю.М. Лотману для того, чтобы объяснить, почему А.С. Пушкин занялся ее переделкой, – его увлек именно мифологический сюжет, который он, будто бы и использует в своей поэме для открытой политической аллюзии. Так определяется современность поэмы, рассказавшей об итальянской жизни далекой эпохи XV – XVI веков.

Поскольку А.С. Пушкин положил в основу поэмы сюжет пьесы В. Шекспира, то мифологизм «Анджело» устанавливается автоматически.

При этом мифологический сюжет В. Шекспира осложнен А.С. Пушкиным событиями и явлениями русской жизни.

Ю.М. Лотмана также интересует последняя сцена, в которой Дук проявляет милость преступнику Анджело. У А.С. Пушкина основной носителем смысла делается именно сцена милосердия. Заключительные слова поэмы – «И Дук его простил» – вынесены графически в отдельную строку и являются итогом проходящим через всю поэму темы милости. Г.П. Макогоненко уверен, что никакой мифологической основы в пьесе «Мера за меру» нет, и не может быть мифологического сюжета в пушкинской поэме. Характерная деталь: в поэме автор объясняет русскому читателю источник, откуда шекспировский Герцог позаимствовал идею проверки поведения оставленного им вместо себя властителя. А.С. Пушкин писал: «Романы он любил и, может быть, хотел Халифу подражать Гаруну Аль-Рашиду». Г.П. Макогоненко считает, что только исторический, социальный реализм писателя может объяснить его обращение к мировому сюжету шекспировской пьесы, его желание дать свое, обусловленное национальным опытом, решение важнейшей политической проблемы, стоящей в центре поэмы, – власть и справедливость.

Во вторую половину 1830-х годов для А.С. Пушкина характерны утопические попытки отделить личность царя от государственного аппарата. Отделив его – живого человека – от бездушной бюрократической машины, он надеялся сам, ощущая утопичность своих надежд, на помощь человека, стоящего во главе государства, в деле преобразования общества на человеческой основе, создания общества, превращающего человечность и доброту из личного свойства в государственный принцип. Таков Дук в «Анджело», Петр в «Пире Петра Великого» [Макогоненко 1982: 120]. В последние годы этому произведению А.С. Пушкина уделяется мало внимания. Однако стоит выделить книгу Г. Красухина «Пушкин. Болдино 1833. Новое прочтение: Медный всадник, Пиковая дама, Анджело, Осень», в которой автор анализирует поступки героев, опираясь на текст поэмы, а в

доказательство своих суждений приводит мысли исследователей-пушкинистов.

Итак, критики пытались понять, почему русский писатель обратился к пьесе В. Шекспира. Помогут нам ответить на этот вопрос письма и статьи А.С. Пушкина о творчестве английского драматурга.

Знакомство А.С. Пушкина с произведениями В. Шекспира относится к началу 20-х годов XIX века. Первое документальное засвидетельствованное упоминание имени В. Шекспира А.С. Пушкиным дошло до нас в отрывке из его письма 1824 года, обращенного к неизвестному адресату. А.С. Пушкин писал: «Читая Шекспира и Библию, святой дух иногда мне по сердцу, но предпочитаю Гете и Шекспира» (XIII, 92).

Изучение шекспировских драм, начатое А.С. Пушкиным в Одессе и продолженное им в ссылке в Михайловском, поставило перед поэтом множество важных и весьма актуальных историко-политических и психологических вопросов. «Читайте Шекспира, – писал Пушкин, – он никогда не боится скомпрометировать свое действующее лицо. Он заставляет его говорить со всею жизненной непринужденностью, ибо уверен, что в свое время он заставит это лицо найти язык, соответствующий его характеру» (XIII, 407).

Первоначально А.С. Пушкин знакомился с английским драматургом по переводу Летурнера-Гизо. Только в 1828 году А.С. Пушкин овладел английским языком и смог читать В. Шекспира в подлиннике. Также Александр Сергеевич интересовался новинками иностранной литературы о В. Шекспире и непрерывно пополнял ими библиотеку. В своих автобиографических заметках Я.К. Грот рассказывает: «Изучая английский язык, я сошелся с Пушкиным в английском книжном магазине Диксона ... Увидев Пушкина, я забыл свою собственную цель и весь превратился во внимание: он требовал книг, относящихся к биографии Шекспира». В сохранившейся части библиотеки А.С. Пушкина содержится и несколько других книг о В. Шекспире, например, сочинение Л. Тика «Шекспир и его

современники», книга Л. Мезьера об истории английской литературы, в которой В. Шекспиру уделено значительное место.

Пушкинский взгляд стремится охватить Шекспира разом, объективно. Понимая Шекспира сильно и глубоко, А.С. Пушкин, тем не менее, не обнаружил особенного сочувствия ни к одному из его героев. Поэта влечет от Байрона к Шекспиру, от «страстей» он тянется к «характерам». По утверждению М.В. Урнова, интерес А.С. Пушкина к пьесе «Мера за меру» был весьма пристальным. Ни одно другое среди шекспировских произведений не занимало А.С. Пушкина столь специально. Только эту «мрачную комедию» он взялся переводить. Его восхищала в пьесе глубина характера главного действующего лица, и переработку «Меры за меру» он назвал «Анджело» [Урнов 1968: 137].

У Шекспира А.С. Пушкин искал новые грани творчества. Его интересовала борьба характеров, накал страстей, зрелищность.

В 1833 году А.С. Пушкин принялся за перевод «Меры за меру» и перевел 27 строк первой сцены. Как свидетельствовал его друг П.В. Нащокин, «Пушкин оставил перевод этой пьесы, не надеясь, чтобы наши актеры, которыми он не был вообще доволен, умели разыграть ее». Скорее можно предположить, что русский поэт, привлеченный содержанием «мрачной комедии» Шекспира, нашел, что она плохо построена: сцены недостаточно связаны, сюжет излишне запутан, развитие действия прерывается побочными эпизодами. А.С. Пушкина могла также оттолкнуть и циничная грубость уличных и тюремных сцен. И в дальнейшем, опираясь на шекспировскую пьесу, он создал самостоятельное произведение «Анджело», придав ему, как утверждает Ю.Д. Левин, «отсутствующие в источнике стройность, четкость и логическую ясность» [Левин 1988: 56].

В пьесе Шекспира, по сравнению, с поэмой А.С. Пушкина, значительно больше действующих лиц. Шекспировская пьеса носит характер комедийный. А.С. Пушкин выделил для своей поэмы только линию, связанную с характером Анджело. «Пушкина всегда влекли

общечеловеческие образы и темы: русский гений всегда чувствовал себя на магистрали всемирной литературы и в кругу тем и проблем, которые волновали Шекспира, Мольера, Гете, Байрона ... » [Кулешов 1987: 285].

О взглядах А.С. Пушкина мы узнаем из его критических статей. Например, в статье «О трагедии» он пишет: «Изю всех родов сочинений самые неправдоподобные сочинения драматические, а из сочинений драматических – трагедии, ибо зритель должен забыть, по большей части, время, место, язык; должен усилием воображения согласиться в известном наречии – к стихам, к вымыслам.

... Смешение родов комического и трагического, напряжение, изысканность необходимых иногда простонародных выражений» (XI, 39).

Интересна его статья «О народности в литературе»: «С некоторых пор у нас в обыкновение говорить о народности, требовать народности, жаловаться на отсутствие народности в произведениях литературы, но никто не думал определить, что разумеет он под словом народность. ... Но мудрено отнять у Шекспира в его «Отелло», «Гамлете», «Мере за меру» и проч. – достоинства большой народности.

... Климат, образ правления, вера дают каждому народу особенную физиономию, которая более или менее отражается в зеркале поэзии. Есть образ мыслей и чувствований, есть тьма обычаев, поверий и привычек, принадлежащих исключительно какому-нибудь народу» (XI, 40).

В «Набросках предисловия к «Борису Годунову» он также упоминает драматурга: «... По примеру Шекспира я ограничился развернутым изображением эпохи и исторических лиц, не стремясь к сценическим эффектам, к романтическому пафосу... Изучение Шекспира, Карамзина и старых наших летописей дало мне мысль облечь в драматические формы одну из самых драматических эпох новейшей истории. Не смущаемый никаким иным влиянием, Шекспиру я подражал в его вольном и широком изображении характеров, в небрежном и простом составлении планов, Карамзину следовал я в светлом развитии происшествий, в летописях

старался угадать образ мыслей и язык тогдашнего времени.

... Я твердо уверен, что нашему театру приличны народные законы драмы Шекспировой, а не придворный обычай трагедий Расина, и что всякий неудачный опыт может замедлить преобразование нашей сцены» (XI, 149).

В шекспировском театре «Мера за меру» стоит как бы во втором ряду. По мнению англичан, это второразрядная для В. Шекспира пьеса, но первостепенного значения. Все же бесспорно, что «Мера за меру», созданная между «Гамлетом» и «Отелло», так и останется в тени этих вершин. Не только А.С. Пушкин, но и Б. Шоу, относившийся к почитанию Шекспира скептически, особо выделил «Меру за меру». Ни «Гамлет», ни «Отелло», ни «Король Лир», ни одно из созданий, которые тотчас приходят на ум при имени Шекспир, не были названы Б. Шоу [Шоу 1963: 77]. Он указывал на «Меру за меру» как «действительно серьезную пьесу». То, о чем в «Гамлете», «Отелло» или «Короле Лире» говорится на языке метафорическом, что оттеснено в великих трагедиях на второй план психологическим могуществом главных героев, здесь выражено прямее и непосредственнее. Б. Шоу, создатель «драмы идей» в XX веке, утверждал, что «Мера за меру» близка по жанровым особенностям к «драме идей».

Еще Сэмюэль Джонсон подчеркивал, как резко сказывается в «Мере за меру» общественное состояние шекспировской Англии. Итак, пусть не «великая трагедия, не грандиозное создание, но, тем не менее, в некотором смысле – итог и для В. Шекспира, и для целой эпохи. Вот в чем серьезность «Меры за меру» [Цит. по: Урнов: 1968: 118].

А.В. Шлегель находил, что «настоящее ее («Меры за меру») значение – это торжество милосердия над строгим правосудием» [Шлегель 1980: 128].

А.С. Пушкин обратил внимание на то, как распорядился Шекспир судьбой Анджело. «И Дук его простил», – закончил он свою поэму, сделав милосердие в отношении Анджело, итогом произведения. По словам Уилсона Найта, эта пьеса «анализирует внутреннюю трудность практического государственного правления для человека с впечатлительной,

неустойчивой психикой». Этому же литературоведу принадлежит мысль о том, что в пьесе раскрывается «глубоко шекспировская этика любви, близкая и к евангельскому учению, и к совершенной психологии... Шекспир показывает всю пустоту фарисейской праведности и сочувственно отзываясь о природном инстинкте» [Цит. по: Самарин 1964: 107].

В период, когда была написана пьеса «Мера за меру», Шекспира все больше занимали и тревожили «присущие власти недостатки» (воплотившиеся в образе Анджело).

«По прежнему отдавая себе полный отчет в опасностях анархии и безвластия, Шекспир все больше задумывается теперь о зле, присущем самой власти; и в меньшей степени склонен возлагать надежды на «общественный порядок», как на институт, чья ценность не подлежит сомнению», – справедливо писал Д. Крэг [Крэг 1966: 358].

Анализ критических исследовательских работ, посвященных компаративному анализу произведений В. Шекспира и А.С. Пушкина, определяет цели и задачи данной работы.

Целью выпускной квалификационной работы является исследование шекспировских традиций в поэме «Анджело» А.С. Пушкина.

Задачи исследования:

- Выявить ренессансное содержание пьесы В. Шекспира «Мера за меру» и источники сюжета «мрачной комедии»;
- Определить жанровое и стилевое своеобразие произведений В. Шекспира и А.С. Пушкина;
- рассмотреть традиционное и новаторское в образной системе поэмы «Анджело» А.С. Пушкина и комедии «Мера за меру» В. Шекспира;
- выяснить специфику философско-исторической и нравственно-социальной проблематики произведений классиков национальных литератур – В. Шекспира и А.С. Пушкина.

Актуальность заключается в необходимости компаративного анализа творчества В. Шекспира и А.С. Пушкина.

Предмет – сопоставительный анализ «мрачной комедии» В. Шекспира и поэмы «Анджело» А.С. Пушкина.

Объект – шекспировская традиция в творчестве А.С. Пушкина.

Методология работы основана на использовании сравнительно-исторического, типологического и культурно-исторического литературоведческих методов.

Апробация результатов исследования проходила на Международном молодежном научном форуме «Белгородский диалог – 2018» (НИУ «БелГУ», апрель 2018 года).

Структура. Работа состоит из двух глав, Введения, Заключения, Библиографического списка литературы и Приложения, в котором представлены методические рекомендации по изучению поэмы А.С. Пушкина в сопоставлении с «мрачной комедией» В. Шекспира «Мера за меру».

Глава I. Художественное своеобразие «мрачной комедии»

В. Шекспира «Мера за меру»

§ 1. Источники сюжета

Исследователями установлено, что В. Шекспир не придумывал сюжетов. Он их заимствовал: из итальянских новелл, из комедий и трагедий своих английских предшественников, из античной традиции, уже открытой гуманистами.

Жермена де Сталь писала о В. Шекспире: «Он вовсе не подражал древним; в отличие от Расина он мало что взял у греческих трагиков ... С Шекспира начинается новая литература, его сочинениям присущ дух и колорит северной поэзии в целом, но английская литература и английское драматическое искусство обязаны своим возникновением и особенностями ему одному» [Сталь 1989: 197].

«Создавая комедию, Шекспир использовал ранее существовавшую фабулу: сестра должна пожертвовать честью, чтобы спасти брата от казни. Эта драматическая ситуация возникла в городской новелле Средневековья. Она послужила основой рассказа итальянского писателя XVI в. Джиральди Чинтио. Затем рассказ об испытании сестры и ее преданности брату стал сюжетом пьесы английского драматурга Уэтстона «Подлинно превосходная и славная история Промоса и Кассандры» (1578).

В. Шекспир усложнил сюжетную схему. В отличие от Кассандры, Изабелла – героиня Шекспира – не соглашается купить помилование брата Клавдио ценой своего позора. Чувство собственного достоинства возвышает ее над героинями Чинтио и Уэтстона» [Дубашинский 1978: 123-124].

Многие части пьесы созвучны сонетам – наиболее интимно-личной части наследия Шекспира. (Большинству пьес драматурга подобные совпадения с сонетами не свойственны). Клавдио, исполненный бессильного гнева против самого себя, скорбит по поводу своего грехопадения:

Как следует за пресыщением пост,
 Так и за неумеренной свободой
 Нас цепи ждут. Томимы грешной жаждой,
 Как крысы, что отравы обожрались,
 Мы жадно пьем – и, выпив, умираем.

[Шекспир 1960: VI, 170]

Здесь Клавдио близок к состоянию духа лирического героя сонета № 129:

Утолено, влечет оно презренье,
 В преследованье не жалеет сил,
 И тот лишен покоя и забвенья,
 Кто невзначай приманку проглотил.

[Шекспир 1960: I, 38]

Ироническая похвала, с которой герцог обращается к Анджело в начале V акта, –

Заслуги ваши громко говорят,
 Скрыв их в духе, несправедлив я был бы.
 Они достойны в медных письменах
 Найти приют надежный, чтоб его
 Не тронули ни ржавчина времен,
 Ни вымарки забвенья.

[Шекспир 1960: VI, 256]

перекликается с образами в сонетах, посвященных теме времени и быстротечности жизни (№ 64, 65).

Сонеты так близки по строю своих мыслей к пьесе «Мера за меру», что сонет № 94, содержащий насыщенную характеристику человека типа

Анджело (ревнителя добродетели, которая куплена ценой полного отречения от человеческих чувств) воспринимается чуть ли не как добавление к пьесе. Вот как начинается этот сонет:

Кто, злом владея, зла не причинит,
 Не пользуясь всей мощью этой власти,
 Кто двигает других, но, как гранит, –
 Неколебим и не подвержен страсти, –
 Тому дарует небо благодать ...

Глубоко ироническое продолжение этого сонета находит свое драматургическое воплощение в пьесе «Мера за меру». Образный строй сонета весьма схож с теми яркими характеристиками, которые дают Анджело другие персонажи пьесы:

Граф Анджело и строг и безупречен,
 Почти не признается он, что в жилах
 Кровь у него течет и что ему
 От голода приятней все же хлеб,
 Чем камень.

[Шекспир 1960: VI, 173]

Теперь нам следует выяснить основные темы и проблемы «мрачной комедии».

§ 2. Проблематика и тематика

В. Шекспир жил в годы, когда солнце Ренессанса начинало клониться к закату. В Англии, где капиталистические отношения были уже относительно развитыми, все громче и настойчивее заявляла о себе буржуазия устами ее идеологов-пуритан. Буржуазия начинала устанавливать на земле «систему

всеобщей пользы», она стала «прибирать к рукам» личность человека, стремясь сузить интересы людей, подчинив их жизнь эгоистическим целям, которые выдавались религией за высшие запросы духа. Ко времени Шекспира передовые идеалы гуманизма успели пройти проверку, по меньшей мере, трех веков европейской истории. Время Шекспира богато контрастами и противоречиями. Пьесы его полны столкновений, конфликтов, борьбы. У Шекспира был необыкновенно проницательный взгляд на жизнь и умение показывать противоречия действительности. Как истинный драматург, он объективно раскрывал мотивы, двигавшие его персонажами, не отдавая видимого предпочтения никому из них, предоставляя каждому выразить себя в полной мере и оправдать свое поведение теми или иными мотивами.

Самым удивительным в эпоху Ренессанса было рождение личности, освободившейся от тысячелетнего гнета средневековых догм, появление человека с новым типом сознания и нормой поведения. Религиозному мировоззрению было противопоставлено гуманистическое – светлое, жизнерадостное, утверждающее добродетельность чувств и разума.

Пьеса «Мера за меру» (1604-1605) была написана Шекспиром в третий период его творчества, когда серьезные мотивы и драматизм усиливаются. Не расставаясь с гуманистическими идеалами, В. Шекспир видит резкое расхождение между ними и действительностью, в которой царят хищничество, эгоизм, корыстолюбие, деспотизм. Драматург раскрывает социальные конфликты как конфликты личные и нравственные, как столкновение различных моральных стремлений, как борьбу характеров. При всем напряженном трагизме произведений этого периода в них ощущается вера Шекспира в величие и достоинство человека. Однако внешние благополучные развязки этих пьес совсем не похожи на жизнерадостные финалы комедий второго периода.

Три произведения, написанные вслед за «Гамлетом» – «Троил и Крессида», «Конец – делу венец» и «Мера за меру», – проникнуты

настроениями, близкими к тем, которые выражены в великой трагедии. В этих пьесах представлено общество, находящееся в состоянии глубочайшего нравственного кризиса. Безнравственность и общественная «анархия» идут об руку, знаменуя распад всех основ государственной жизни. В этих комедиях и трагедиях 1600-х годов любовь не дает повода для добродушного смеха. Здесь она источник страданий и даже зла вообще. Любовь в этих произведениях – не благая сила жизни, не прибежище от зла, а сама – источник бедствий. Поэтому и образы любящих или одержимых страстью лишены у Шекспира малейшей степени идеализации. В «Мере за меру» можно проследить и прямую связь с сатирическими произведениями того времени. Однако у драматурга важен не столько мотив осмеяния заблуждений или пороков людей, сколько горестное чувство несовершенства человека и жизни.

Тема абсолютной свободы и социальной ответственности играет важную роль в пьесе «Мера за меру». В «мрачной комедии» глубоко раскрыта философия истории, морально-этическая и психологическая картина поведения тирана, облеченного абсолютистской, неограниченной властью. Эта внутренняя идейная доминанта пьесы не лежит на поверхности. Она до сих пор достаточно не раскрыта.

«Коренная для эпохи Возрождения проблема «меры вещей» – свободная человеческая личность, «гуманизм», индивидуальная свобода и государственный закон – составляет зерно пьесы. Шекспир не был бы Шекспиром, если бы не претворил этой идеи в характерах, в живых лицах. Другой вопрос, что фигуры этих героев не выросли на этот раз до вселенских размеров, как произошло это с принцем датским или венецианским мавром» [Алексеев 1984: 196].

В «мрачных комедиях» действие лишено той идеальности, которая царит в комедиях романтических. Мир последних весьма далек от действительности. В «мрачных комедиях» действие приближается к подлинной жизни. Темы пьесы служат не для того, чтобы только возбудить

интерес или заинтриговать, вызвать жалость или развеселить, но с целью углубления в сложные взаимоотношения характера и поступков в ситуациях, допускающих различные этические толкования. «Проблема» здесь не такая, как в математике, где возможно только одно правильное решение; здесь речь идет о поведении, и в этом нет твердых и неизменных законов. Проблема не сводится здесь к четкой формуле, какому-нибудь одному вопросу, ибо человеческая жизнь слишком сложна, чтобы ее можно было четко упростить.

Одна из тем пьесы – это политическая тема, которая расщепляется на два мотива – противоречия государственной власти и неизбежность злоупотреблений правителя. Первый мотив звучал приглушенно, второй оказался главным – в центре пьесы было испытание Анджело властью, которого он не выдерживает.

Шекспир обращается к темам любви, страсти, родственных отношений, милости, государственного правления.

О темах смерти и жалости в произведениях Шекспира упоминала Жермена де Сталь: « ... страх смерти – чувство, о котором древние, послушные языческой вере и философии стоицизма, говорили очень редко, – изображен у Шекспира всесторонне. Английский поэт сообщает зрителю страшное ощущение, от которого холодеет кровь, ощущение человека, который, будучи еще полон сил, узнает о грозящей ему гибели ... Шекспир сумел со всею мощью своего гения изобразить предсмертные порывы и раздумья человека, которого уже не пьянят страсти, человека наедине с самим собой.

Есть еще одно чувство, которое Шекспир первым сумел вызвать у публики, – это жалость, к которой не примешивается ни малейшего восхищения жертвой, жалость к существу незначительному, а подчас и ничтожному. Чтобы перенести это чувство во всей его силе из жизни в театр, потребен необъятный талант; автор, способный справиться с подобной задачей, потрясает нас, как никто иной: мы сострадаем не великому человеку, а человеку вообще, и иллюзия становится тем полнее, что нас

волнуют уже не трагические условности, а впечатления жизни действительной» [Сталь 1989: 197].

Эти две темы связаны с одним из героев пьесы – Клавдио. Де Сталь с удивительной точностью охарактеризовала шекспировское понимание смерти и жалости.

Чтобы понять художественное своеобразие пьесы, необходимо определить ее жанровые особенности.

§ 3. Жанровые особенности произведения

«Мрачные комедии» исследователи называют также «проблемными драмами», «трагикомедиями», «реалистическими комедиями».

Каждое из этих определений выделяет черты, действительно присущие этим произведениям. Острота нравственных конфликтов, представленных в них, делает неизбежной и чрезвычайно ясную постановку проблем морали в этих произведениях, хотя, как это всегда свойственно Шекспиру, четкость постановки вопросов, отнюдь не дополняется определенностью в решении их. Это пьесы серьезного содержания, но без трагической развязки. Сюжеты этих комедий менее «романтичны», чем сюжеты прежних комедий, и подчас они дают картину жизни, близкую к тому, что Шекспир мог наблюдать в современной ему действительности. Эти пьесы не принадлежат к числу популярных произведений Шекспира. Их вообще долго не могли понять и оценить по справедливости. Особенно мешала этому жанровая неопределенность этих произведений, сбившая толкователей. Работы критиков помогли понять как жанровую природу этих драм, так и большой идейный смысл, вложенный в них Шекспиром. Особенно же очевидной стала глубочайшая связь этих пьес с другими произведениями трагического периода.

Термин «проблемная пьеса» возник в конце XIX века и применялся к пьесам Ибсена, Шоу и др. драматургов.

Как справедливо замечает А. Горбунов в статье «Шекспир и литературные стили его эпохи»: «Маньеризм – не особая эпоха, пришедшая на смену Возрождению, но стиль, возникший в начале XVII века. Само слово «маньеризм» происходит от слова «манера» и указывает на субъективное перерождение ренессанской манеры, когда вместо подражания природе главным для художника становится момент самовыражения. Острое ощущение кризиса идеалов эпохи Ренессанса – основа основ маньеризма.

«Шекспир – явление надстилевое, а не внестилевое еще и потому, что, возвышаясь над стилями своей эпохи, ломая их, он был вовсе не чужд этим стилям, но использовал их, преображая в своем творчестве, как только мог это делать он один» [Горбунов 1985: 11].

Связь Шекспира с маньеризмом отчетливо прослеживается в его «мрачных комедиях». Мрачный, неустойчивый мир этих пьес отличает их от комедий 90-х годов. Зло, жестокость временно воцаряются здесь, и сюжет на маньеристский лад сочетает комические повороты действия с трагическими; неожиданно веселый финал, который вызвал недоумение у многих серьезных и авторитетных критиков, также вполне вписывается в эстетику маньеризма. И все же маньеристской пьесе не назовешь. Такой оценке противоречит чисто шекспировский образ героини Изабеллы. Она несет в себе активное добро и всепрощение, противостоящее не только звериным инстинктам Анджело, но и взбалмошной непоследовательности, маньеристской противоречивости характера герцога, который олицетворяет законную справедливость в лишенном устойчивости мире комедии.

Де Сталь по этому поводу пишет: «Почти все европейские литературы начинались с манерности. Поскольку изящная словесность родилась в Италии, авторы других стран сперва подражали итальянцам. Север быстрее Франции сбросил иго вычурности, следы которого заметны, однако, в творениях станинных английских поэтов – Уоллера, Каули и прочих. Гражданские войны и философический склад ума исправили эти погрешности против вкуса, ибо истинное горе не терпит наигранных чувств,

а разум гонит прочь фальшивые речи. Тем не менее, Шекспир, столь энергично изображающий страсть, подчас грешит манерностью. Не обошлась без подражания слабым сторонам итальянской словесности и трагедия «Ромео и Джульетта», написанная на итальянский сюжет» [Сталь 1989: 200].

Чтобы понять стиль произведения, следует выяснить способы художественного воссоздания характеров.

§ 4. Способы художественного решения характеров основных героев пьесы и их функции

«Лица, созданные Шекспиром, – писал А.С. Пушкин, – не суть, как у Мольера, типы такой-то страсти, такого-то порока, но существа живые, исполненные многих страстей, многих пороков; обстоятельства раскрывают перед зрителем их разнообразные и многосторонние характеры» (XI, 36). Персонажи Шекспира сочетают типичное с неповторимо индивидуальным. Они наделены значительностью и титанизмом, свойственными выдающимся людям Возрождения.

Хотя действие пьесы приурочено к Вене, на самом деле перед нами – непривлекательные окраины Лондона начала XVII в., растущего большого города, в значительной степени уже города капиталистического, с его уродливой пестротой, лицемерными судьями, глупыми полицейскими, обанкротившимися офицерами во главе с Луцио (мечтающими о войне, как о единственной возможности хотя бы на время набить дырявые карманы), с виселицами и тюрьмами, преступниками, палачами и сводницами.

Центральным в этом произведении является образ Анджело, который становится правителем государства. Глубиной этого образа восхищался А.С. Пушкин в статье.

«У Мольера, – писал он, – лицемер волочится за женою своего благодетеля – лицемера; принимает имение под сохранение – лицемера; спрашивает стакан воды – лицемера. У Шекспира лицемер произносит

судебный приговор с тщеславной строгостью, но справедливо; он оправдывает свою жестокость глубокомысленным суждением государственного человека; он обольщает невинность сильными, увлекательными софизмами, не смешною смесью набожности и волокитства, Анджело – лицемер, потому что его гласные действия противоречат тайным страстям! А какая глубина в этом характере» (XI, 83).

Подгнило что-то в венском государстве. Каков же источник нравственной порчи? Оказывается, он в том, что должно было бы служить причиной всеобщего блага, – в свободе. Правитель этого государства решился на эксперимент, о необходимости которого писали многие умы: он решил приостановить действие суровых и ограничивающих законов, предоставив людям полную волю. Как он сам говорит:

У нас суров закон, уставы строги.
 (Узда нужна для лошадей упрямых),
 Но вот уже почти пятнадцать лет,
 Как мы из виду упустили их.

[Шекспир 1960: VIII, 162]

Вместо свободы, ведущей к расцвету человечности и гармоническим отношениям между людьми, все пришло в упадок, нарушились естественные отношения.

Дитя бьет мамку. И идут вверх дном
 Житейские приличья.

Утопия свободы кончилась всеобщим распутством. Гуманная монархия привела к упадку государства. Герцог принимает вину на себя: «Моя вина – я дал народу волю».

Исправить положение он поручает Анджело, знатоку законов,

слывущему справедливым, суровым и неподкупным судьей. И вот все сразу меняется.

Как следует за пресыщением пост,
 Так и за немереной свободой
 Нас цепи ждут.

Эти слова произносит Клавдио, оказавшийся первой жертвой возрождения суровой законности в государстве. Его вина состоит в том, что он жил во внебрачном союзе со своей возлюбленной. Проступок его тем менее предосудителен, что он собирался жениться на Джульетте.

Строгий судья приговаривает Клавдио к смерти не столько за его действительную вину, сколько для того, чтобы, наказав его, запугать остальных. Именно этим и руководствуется Анджело:

Не многие посмели б так грешить,
 Когда бы первый, кто закон нарушил,
 Наказан был! Теперь закон проснулся ...
 ... Я милостив, являя правосудье:
 Жалею даже тех, кого не знаю,
 Которым я потворством повредил бы:
 Спасая многих, одного карая.

Анджело считает, что судья прав уже потому, что он судья, а подсудимый виноват, потому что он отвечает перед законом. В пьесе есть пример того, что Анджело думает именно так и поступает соответственно. На допрос приводят арестованных Помпея и Пену. Долгая процедура установления виновности утомляет Анджело. Он говорит своему помощнику Эскалу:

Я ухожу. Вы выслушайте их.

Надеюсь, повод выдрать всех найдете

[Шекспир 1960: II, 1]

Еще яснее мнение Анджело о законности раскрывается в споре с тем же Эскалом. Эскал, как и герцог, сторонник гуманности. Но тщетно взывает он к Анджело. Наместник герцога непреклонен.

Я не отрицаю,
Что часто средь двенадцати присяжных
Произносящих смертный приговор,
Есть вор иль два, виновней, чем преступник.
Те преступления, что суду известны
Карают суд! Не все ли нам равно,
Что вора вор осудит!

Зато, если будет обнаружено, что преступление совершил судья, то его следует наказать особенно сурово.

Вы не должны оправдывать его
Тем, что и я грешил, скорей скажите,
Что, если я, судья его, свершу
Такое преступление, пусть тогда
Мой приговор послужит образцом:
Меня приговорите тоже к смерти!
Без жалости!

Ирония судьбы Анджело в том и заключается, что он совершит именно то преступление, за какое осуждает Клавдио. Более того, приговаривая Клавдио к смерти, Анджело уже повинен в подобном проступке. У Анджело была невеста, которую он покинул, когда она лишилась приданного, обвинив

ее же в измене. Он думает, что об этом никто не знает. Но это тайна известна герцогу.

Шекспир мастерски нарисовал образ человека, внешне кажущегося воплощением добродетели, а на самом деле полным скрытой порочности. Напрасно утверждает Анджело, что Клавдио осужден не им, а законом. Он осужден именно им. Все зависит от того, в чьих руках находится право применять законы. Трезвое понимание того, чем в действительности является законность, обнаруживает Клавдио, когда говорит:

Власть ... Этот полубог ... Как тяжело
Платиться за вину нас заставляет.
В Писанье сказано: кого захочет-
Того помилует, кого захочет-
Того ожесточит. Таков закон!

Осуждение Клавдио – пример того, как вся исполинская сила государства обрушивается на одного – и притом невинного – человека. Эта власть сейчас в руках Анджело:

Счастлив, кто великана мощь имеет,
Но тот жесток, кто пользуется ею,
Как грозный великан

Чем больше чувств вкладывает Изабелла в защиту человечности против произвола власти, тем больше распаляется противозаконная страсть Анджело, побуждающая его к самому большому бесчестию. Он в полной мере обнаруживает свою подлость, когда, думая, что провел ночь с Изабеллой, тем не менее отдает приказ казнить ее брата. Все дурное, что говорится в пьесе о власти, полностью подтверждается поведением Анджело.

Сцена объяснения Изабеллы с Клавдио исполнена глубочайшего

драматизма, она подала повод для резкого осуждения героини многими критиками. Изабелла рассказывает Клавдио, что могла бы спасти его, уступив нечистым домогательствам Анджело, и брат впадает в отчаяние от того, что она на это не соглашается. В самом деле, ведь Клавдио ожидает самое страшное, что может постигнуть человека, – уход внебытие. Клавдио страшится смерти и выражает свои чувства в монологе, во многом повторяющем то понимание смерти, какое выражено Шекспиром в «Гамлете» (в монологе «Быть или не быть?»).

Но умереть ... уйти – куда, не знаешь ...
 Лежать и гнить в неподвижности холодной ...
 Чтоб то, что было теплым и живым,
 Вдруг превратилось в ком вырой земли ...
 Чтоб радостями жившая душа
 Вдруг погрузилась в огненные волны,
 Иль утонула в ужасе бескрайнем
 Непроходимых льдов, или попала
 В поток незримых вихрей и носилась,
 Гонимая жестокой силой, вокруг
 Земного шара и страдала хуже,
 Чем даже худшие из тех, чьи муки
 Едва себе вообразить мы можем?
 О, это слишком страшно! ..
 И самая мучительная жизнь:
 Все – старость, нищета, тюрьма, болезнь,
 Гнетущая природу, будет раем.
 В сравненье с тем, чего боимся в смерти.

Кажется просто невероятным, что вещи, находящиеся в буквальном смысле слова за пределами возможностей нашего чувственного опыта,

можно нарисовать в воображении с подобной материальной ясностью, рождающей живой отклик в наших собственных чувствах. При любом прочтении пьесы это утверждение жизни обязательно выдвигается на первый план. Дело вовсе не в том, «прав» или нет Клавдио в своем поступке. Важно то, что он – а об этом свидетельствует сопутствующий ему строй образов – по самой своей сущности, по тому, как он относится к жизни и как формулирует первейшие условия бытия, является прямой противоположностью Анджело.

Устами Клавдио здесь говорит великий инстинкт самосохранения, живущий в каждом человеке, и пусть не упрекают его за низменную жажду «быть». Сама природа говорит устами молодого человека, который страстно жаждет жить, жить любой ценой, в любых условиях, пусть даже эта жизнь будет одним сплошным страданием. Невольно сопоставляешь горячие слова Клавдио с холодной рассудительной речью герцога, когда он под монашеским клобуком убеждал юношу, что жизнь не имеет цены. Вся философская мудрость герцога рушится перед этим зовом природы, жаждой существования. И вот этой жажде сохранить жизнь противостоит не только рассудительная мудрость герцога, но и холодный приговор Изабеллы:

Ты умрешь:

Ты слишком благороден, чтобы жизнь

Купить такую низкою ценою.

Ценою ее позора. Здесь уместно спросить, как спрашивали многие критики, – а права ли Изабелла? Не изменило ли ей чувство милосердия, к которому она взывала? Ответы встречаются разные. Некоторые критики обвиняют Изабеллу в том, что она черствая, бездушная моралистка и ханжа, что Джульетта, Дездемона будто бы на ее месте поступили иначе. Разве не могла Изабелла пожертвовать собой, не только не запятнав себя душевно, но даже возвысившись такой жертвенностью? И это верно, но лишь при

условии, что Изабелла была бы человеком того же уровня, что Клавдио. Клавдио живет, чтобы жить, Изабелла – чтобы жить достойно. Спор между братом и сестрой полностью выражается в двух лаконичных репликах:

Клавдио: О, смерть ужасна!

Изабелла: А жизнь позорная –
еще ужасней!

Изабелла, как Брут и Гамлет, – нравственный максималист. Она признает жизнью лишь то, что отвечает высшему представлению о Человеке. То, что кажется в ней холодностью души, на самом деле – истинное благородство. Она как бы ставит себя на место Клавдио и спрашивает: могла ли бы она жить ценою позора другого – и отвечает отрицательно. Вот откуда та страстность, с какой она осуждает слабодушие брата, способного примириться с тем, что жизнь его будет сохранена благодаря потере чести сестры.

Конфликт Клавдио – Изабелла не доведен до конца. Вмешательство герцога избавляет Изабеллу от ответственности за гибель брата. Но она готова принять ее на себя, и в этом существо характера Изабеллы, которая является героической личностью [Шекспир 1963: 430-434].

Изабелла, которую Анджело преследует своей преступной страстью, по мысли Шекспира, глубоко права, когда ради сохранения нравственной чистоты готова пожертвовать даже жизнью любимого брата. Это не эгоизм и не ханжество. Для Изабеллы лучше пожертвовать любимым существом, чем совершить преступление. Но Изабелла не права, когда, ища спасения от окружающей подлости и грязи, хочет бежать от жизни в монастырь. Жизнь разрушает ее намерение и вместо пострига она оказывается невестой герцога. Сам герцог в конце пьесы сбрасывает монашескую рясу, возвращается на престол.

Со свойственным ему юмором, Шекспир создает бесподобную галерею

образов: распутник Пенка с его восьмьюдесятью фунтами годового дохода, которые он проматывает в кабаках, – новый вариант сэра Эндрю Эггюнка; сводня Переспела, напоминающая госпожу Куикли из 2-й части «Генриха IV»; вышибала Помпей; а рядом с ними простак – констебль Локоть – родной брат Кизила из «Много шума из ничего».

А. Аникст заметил, что в пьесе есть искренние и мнимые защитники нравственности, а также откровенный «идеолог» распутства. Это – Луцио, как две капли воды похожий на то, каким должен был быть в молодости Фальстаф. Из его изречений можно было бы составить кодекс распутства. Но он искренне хлопчет за своего друга Клавдио. Он на стороне тех, кто борется за жизнь Клавдио, а этим мерится в пьесе многое, пожалуй, самое главное - способность к милосердию. Бездельник, мот, гуляка и сквернослов Луцио оказывается способным на это больше, чем «нравственный» Анджело. Он-то, по крайней мере, не лицемер! Место, отведенное Луцио в композиции пьесы, а также тот снисходительный юмор, с каким изображены все персонажи низменно-комического плана, свидетельствуют о том, что «в ханжеской суровости Шекспира никак нельзя обвинить» [Аникст 1963: 435].

И.А. Дубашинский пишет: «Ни вольности, дарованные герцогом, ни суровость его наместника Анджело не способствовали исправлению нравов. И счастливая развязка вовсе не знаменует наступления лучших времен.

Анджело лишен власти и вынужден жениться на Мариане, но ничто не говорит о том, что впредь он будет подавлять свои низменные побуждения. Клавдио обрел свободу, но где ручательство, что он в минуту трудных испытаний не пожелает выйти сухим из воды за счет гибели другого? Изабелла спасла свою честь. Однако она столь быстро забыла о кознях Анджело и малодушии Клавдио, ее прежнее негодование столь основательно заменилось благодушием, что возникает сомнение в цельности ее натуры, в твердости ее моральных принципов.

Герцог снова воссел на трон, но нашел ли он секрет процветания страны? Ничто не говорит о том, что теперь закон будет в надежных руках и

что исполнение его приведет страну к благоденствию.

Что же касается палача Страшило, франта Луцио, сводницы Переспелы, то все они остались прежним и обывателями и невеждами, которых силой оторвали от «грязного ремесла». «Зловонное житье» не уступило место полнокровной жизни, о которой мечтал герцог» [Дубашинский 1978: 124].

Мы считаем необходимым выяснить функции героев в «мрачной комедии» и поэме «Анджело» А.С. Пушкина.

Начнем с одной второстепенной фигуры – с Луцио.

Шекспир изображает его в ряде сцен: 2-я сцена 1 действия почти целиком занята им – Луцио в обществе двух подобных ему дворян, сводницы Переспелы и ее слуги-шута. 3-я сцена I действия – встреча Луцио с осужденным Клавдио. 5 сцена I действия – Луцио и Изабеллы в монастыре. Во II действии, в сцене 2-й – Луцио присутствует при первой встрече Изабеллы и Анджело. В III действии, сцена 2 – встреча Луцио с герцогом в тюрьме. IV действие, сцена 3 – опять встреча Луцио с герцогом в тюрьме. Наконец V действие – Луцио пред герцогом у городских ворот.

А.С. Пушкин ограничивается тем, что показывает нам встречу Луцио с ведомым из суда в тюрьму Клавдио, Луцио у Изабеллы в монастыре и, наконец, две - три реплики Луцио во время первой встречи Изабеллы с Анджело.

А.С. Пушкин в этих трех эпизодах дал законченный образ Луцио в основном таким, каким он нарисован у Шекспира. Луцио выполнил все те функции сюжетного бытового и психологического порядка, которые на него возложены в «Мере за меру». Изъяв остальные сцены, А.С. Пушкин освободил действие от элементов, заслоняющих основной рисунок, замедляющих эпическое повествование и ослабляющих напряженность действия.

У А.С. Пушкина Клавдио говорит по дороге в тюрьму:

«Попался Луцио, гуляка беззаботный,

Повеса, вздорный враль, но малый доброхотный».

Клавдио рассказал ему про свою беду и попросил сходить к сестре в монастырь.

... «Изволь! Поговорю»,
 Гуляка отвечал и сам к монастырю
 Тотчас отправился.

В этих считанных словах дан весь Луцио таким, каким он выступает и в своей беззаботной болтовне на улице при встрече с Переспелой и шутом, и в своей лжи при встрече с герцогом.

Эта концентрированность тем более нужна, что ведь и у Шекспира он выступает вместе с Изабеллой и Клавдио против Анджело. У Луцио – слабости, у Анджело – порок. Но когда мы слышим его безудержную ложь, преходящую в клевету на старого Дука, то он становится нам несимпатичным, его соучастие в спасении Клавдио «снижает» образ самого Клавдио.

А.С. Пушкин придает образу Луцио большую мягкость, большую человечность. Луцио у него не клеветает на Дука и не проявляет известной трусости, как это происходит у Шекспира в заключительной сцене изобличения.

Как сцена лжи Луцио, так и сцена его изобличения и наказания отнюдь не являются необходимыми с точки зрения реалистической конкретности. Тем более, что изобличение Луцио завершается лишь внешне эффектным театральным положением: рассерженный Луцио срывает с одетого в монашеские одежды герцога капюшон, и все узнают герцога.

Значительность идеи и драматического конфликта никак не нуждается для своего завершения в наказании Луцио. Изобличенный Луцио наказан герцогом тем, что он должен жениться на некогда оставленной им девушке.

Если в трагедии у Шекспира сцена к концу действия усеяна трупами, то в комедии она у него не раз заполняется новобрачными. Вспомним «Двенадцатую ночь», «Много шума из ничего». То же происходит в заключительной сцене «Мера за меру». Все это у Шекспира имеет свою логику и свою театральную убедительность. Клавдио женится на Джульетте. Это лишь завершает их мечту. Анджело женится на Марианне. Это развязка трагического конфликта. Луцио вынужден будет жениться на оставленной им девушке. Это – развязка комической интриги. Герцог приказал его женить, высечь и повесить.

«Государь, жениться на такой развратной девке – это все равно, что быть задушенным, высеченным и повешенным».

Эти сцены оправданы и убедительны в плане трагико-комедийного завершения конфликта. А в пушкинском эпическо-трагедийном плане глубина конфликта, ясность идеи, большая человечность поэмы «Анджело», несомненно, увеличивается от устранения этих комедийно-бытовых эпизодов.

В отличие от большинства пьес зрелого периода творчества, метафоры в «Мере за меру» мало связаны с психологией персонажа, их роль иная – пояснить нравственные и политические проблемы, поставленные в пьесе: выбор между честью и жизнью и злоупотребление властью. Образные обобщения попутно затрагивают еще одну проблему: роль закона в борьбе с пороками, которые настолько поразили общество, что внезапно введенные суровые меры кажутся излишне жестокостью. Эта мысль выражена и в образных речах Изабеллы, и в метафорических сентенциях герцога.

Как отмечалось выше, переработку «Меры за меру» А.С. Пушкин назвал «Анджело». Для того чтобы подробнее рассмотреть этот вопрос, мы перейдем к следующей главе нашей работы.

Глава II. Поэма А.С. Пушкина «Анджело» и традиции В. Шекспира

§ 1. Пьеса В. Шекспира как источник сюжета пушкинского произведения и жанрово-композиционные особенности поэмы «Анджело»

Мы уже говорили о том, что английский драматург заимствовал сюжет у Джиральди Чинтио и Уэтстона. А.С. Пушкин пользовался, кроме этих источников, «мрачной комедией» В. Шекспира. Ю.Д. Левин по этому поводу писал: «У Чинтио всего 4 персонажа, что соответствует основным героям пушкинской поэмы: император Максимилиан (у Пушкина – Дук), Джуристе (Анджело), Эпития (Изабелла), ее брат Вьео (Клавдио), и действие развивается примерно так же, как в «Анджело». Знакомство с итальянской новеллой, возможно, побудило Пушкина развернуть события своей поэмы в Италии и придать своему повествованию итальянский колорит, хотя у Чинтио действие происходит в Инсбруке (у Шекспира – в Вене).

Существует еще другое, более определенное промежуточное звено между «Мерой за меру» и «Анджело» – пересказ драмы в книге Чарльза Лэма «Рассказы из Шекспира». В сущности, Лэм, отбросив второстепенные эпизоды, сделал то самое извлечение из «Меры за меру», которого довольно близко придерживался Пушкин. Александр Сергеевич брал от каждого то, что ему годил ось, отбрасывал лишнее, добавлял необходимое» [Левин 1988: 56]. В результате у русского поэта получилась поэма с эпическо-драматической композицией.

Отказавшись от традиционного пятиактного шекспировского развития действия в «Мере за меру», А.С. Пушкин использует эпическо-драматическую композицию. Первая часть, лишенная драматургических конфликтов и коллизий, развивается в эпическом плане. Вторая часть, заполненная конфликтами страсти и долга, чести и человеколюбия, чести и сострадания, раскрыта драматургически. Третья часть, заключающая в себе

по существу повесть о счастливом финале, не омраченном ничьими слезами и ничьей гибелью, опять переведена в эпический план. Этот двойной переход от эпического к драматургическому жанру и дальше от драматургического к эпическому в зависимости от характера, показываемого, в зависимости от того, имеется ли налицо драматический конфликт, трагедийный момент, для А.С. Пушкина глубоко закономерен. В нем сказывается исключительная реалистическая правдивость А.С. Пушкина. Здесь, собственно, ключ ко всей драматургической системе самого писателя: он пользуется драмой лишь для раскрытия драматического конфликта в самом непосредственном смысле этого слова, и любой «кусочек» драматургического «полотна» заполнен драматическими коллизиями.

В «Анджело» насыщенность и напряженность показа связаны с основной идеей мудрого, проникнутого глубочайшим гуманизмом поучения. Отсюда А.С. Пушкин приходит к новой композиции произведения: к удалению целых частей, к устранению многих элементов драмы Шекспира, сокращению большей части персонажей, к существенным изменениям в обрисовке образов и мотивов из поведения. Сокращения идут, прежде всего, по линии устранения излишней конкретности и бытовой детализации характера. Вместо 23 персонажей, многие из которых нужны лишь для жанровой «красочности», бытовой реалистичности и сюжетной связанности, А.С. Пушкин оставляет только 9 персонажей, Каждый из них является существенным и необходимым звеном конфликта и его развития.

В шекспировский драматический конфликт А.С. Пушкин внес эпическую сдержанность, спокойствие и лаконичность. Он придал произведению характер почти библейского сказа, содержащего мудрое поучение. Драматический жанр заменен эпико-драматическим. В эпической форме А.С. Пушкин передает все то, что происходит до начала драматического конфликта, до момента, когда сам вид и слова Изабеллы начинают внушать Анджело греховные, преступные замыслы. До этого момента никаких еще драматических коллизий нет, и нет необходимости в

драматическом жанре. Драматический конфликт дан только в отношениях Изабеллы и Анджело, Изабеллы и Клавдио. Дальше никаких конфликтов и коллизий ни у кого нет, никто не переживает никаких колебаний. Переход к заключительному эпическому рассказу здесь закономерен еще потому, что впереди никаких трагедийных моментов нет: ни преступлений, ни убийств, ни казни. Все завершится к благополучию, счастью и успокоению всех. Даже тот первый мотив драмы, который стал причиной фактически возникшей трагедийной ситуации, разлад между законом и милосердием, снят в заключении. Герцог, творя милосердие и даруя жизнь Анджело, утверждает закон, ибо он восстанавливает справедливость и кладет конец обиде и горю несправедливо оставленной Марианны. «Оптимизм Пушкина позволил ему довести конфликт до счастливого конца, не выходя за пределы серьезно драматических моментов» [Кибальник 1999: 28].

Г.П. Макогоненко в книге «Творчество А.С. Пушкина в 1830-е годы» утверждает: «В пушкинской поэме – кольцевая композиция: в финале повторяется тот мотив, с которого она начинается. В первой строфе констатируется бедственное положение города под управлением Дука, причиной которого оказывается его доброта. В результате – «В суде его дремал карающий закон». Дук осознает свое бессилие «восстановить порядок упущенный». Тогда он удаляется, поручив власть Анджело. Новое правление не навело порядка, количество зла в обществе увеличилось. Преступление Анджело открыл ось – и вновь перед Дуком встала та же задача: наказывать тех, кто отступает от законов. Дук произносит: «Наконец Злодейство на земле получит воздаянье», Но увы! – Дук прощает преступника, бессилие правящей монархии править подданными на началах справедливости проявилось с новой и страшной силой. Все вернулось на круги своя. У власти вновь добрый монарх, и бедствия, беззакония и безнаказанность преступлений будут по-прежнему терзать общество. Кольцевая композиция активизирует читательское восприятие произведения. Встретив в финале поэмы запомнившийся ему с первых строк мотив, он чувствует себя

вовлеченным в процесс самостоятельного размышления над поставленной автором проблемой» [Макогоненко 1982: 99-100].

Вопрос о том, почему А.С. Пушкин отказался от драматической формы, а выбрал повествовательную («рассказ в стихах»), неоднократно возникал перед исследователями поэта.

П.В. Аненнков объяснил это склонностью поэта к эпическим жанрам: «Эпический рассказ сделался столь важен и так завладел всей творческой способностью его, что, может быть, хотел он видеть, как одна из самых живых драм нового искусства отразится в повествовании» [Аненнков 1995: 88]. По мнению Б.В. Томашевского, А.С. Пушкина увлекла задача представить развитие сложного и противоречивого характера Анджело в поэме, потому что «до тех пор задачи развертывания психологии героя в их противоречиях и внутренней цельности Пушкин разрешал только в драматической форме. Ни в поэме, ни в прозе он вплотную к этому не подходил» [Томашевский 1983: 2, 114]. М.Н. Розанов интересно аргументировал еще одно предположение, что на эпическую, точнее, новеллистическую форму А.С. Пушкина натолкнул «самый характер шекспировского сюжета» [Розанов 1973: 100]. «Хотя ближайшим источником для Шекспира, как мы уже указали выше, послужила драма Джорджа Уэтстона «Промос и Кассандра» (1578), но сам автор драмы заимствовал сюжет у итальянского новеллиста Джиральди Чинтио», – пишет М.Н. Розанов и отмечает, что «оба автора колебались во внешнем оформлении сюжета» [Розанов 1973: 103]. Сам Чинтио впоследствии превратил свою новеллу в драму, а Уэтстон, начавший с драмы, несколько позже перевел итальянскую новеллу. Таким образом, сюжет допускал ту и другую обработку. Но А.С. Пушкин, выпустив из «Меры за меру» весь элемент грубо-комический, перешедший в нее из драмы Уэтстона, вернулся к основному сюжету новеллы Джиральди Чинтио и тем самым легко мог прийти к мысли изложить его в стиле итальянской новеллы.

Любопытно, что европейские шекспироведы послепушкинского

времени, например Г. Гервинус, ничего не зная ни о А.С. Пушкине, ни о его «Анджело», утверждали, что достоинства шекспировской «Меры за меру» сделались бы особенно ясными, если бы эта драма была превращена в новеллу.

«В «Анджело», – замечает М.Н. Розанов, – облеченном в форму итальянской новеллы, Пушкин воссоздает итальянское Возрождение с таким же искусством, с каким он воскрешал перед нами Испанию Дон Жуана, Египет Клеопатры, Аравию Магомета, Англию пуритан» [Розанов 1973: 104]. И не согласиться с этим мнением известного исследователя нельзя.

Итак, мы рассмотрели форму пушкинского произведения, теперь нам следует выяснить его содержание, проблематику поэмы.

§ 3. Философско-исторические и нравственно-социальные проблемы поэмы в сопоставлении с проблематикой пьесы В. Шекспира

Установлено, что поэме «Анджело» А.С. Пушкин придавал исключительное значение. Ее центральные проблемы – сущность тирании, неограниченной власти деспота, отношения власти и народа, карающего закона и логики человеческого чувства. В круг основных проблем входит и проблема осознания, познания человеком себя, своих прав и обязанностей.

Надо ли говорить, насколько острой и актуальной для России времен Николая I была эта проблема! Многие суждения шекспировской драмы поразительно совпадают с суждениями А.С. Пушкина о тирании, о деспотической власти, о законности, которые поэт высказывал в своих произведениях и письмах. Эти события могут быть объяснены логикой истории. Хотя деспотизм проявлялся в разных странах и разных формах по своему, но все же эта форма правления имеет единую природу и внутреннюю логику. Приведем следующее высказывание А.С. Пушкина: « ... Закон – дерево; в законе слышит человек что-то жесткое и небратское. С одним исполнением закона не далеко уйдешь. Нарушить же или не исполнить его

никто из нас не должен: для этого-то и нужна милость, умягчающая закон» (XI, 52).

В связи с этим стоит вспомнить мысли А.С. Пушкина о применимости понятия закона в личной жизни человека. Среди его бумаг сохранилась короткая выписка из «Истории Государства Российского» Н.М. Карамзина: «Где обязанность, там и закон». Дальше у Карамзина было сказано: « ... никто и никогда не сомневался в обязанности монархов блюсти счастье народов. Не ограниченная ничем воля монарха (наместника Бога на земле) – высшая суть», – такова точка зрения Н.М. Карамзина. Признание неограниченной власти монархов тиранией историк считал «легкомысленным суждением». А.С. Пушкин думал иначе и по поводу слов Н.М. Карамзина об обязанностях и законе писал: «Господин Карамзин не прав. Закон ограждается страхом наказания. Законы нравственности, коих исполнение оставляется на произвол каждого, а нарушение не почитается гражданским преступлением, не суть законы гражданские» (XIII, 285). А.С. Пушкин утверждал, что в жизни человека есть сферы, где он ответственен перед другими людьми, перед совестью, но не подлежит расправе монархической власти. А случай с Клавдио принадлежал к тем, при которых А.С. Пушкин исключал вмешательство «закона». Все это объясняет, почему сюжет «Анджело» открывал возможность для широких обобщений и политических аналогии.

И.М. Тойбин справедливо утверждает: «А.С. Пушкин не раз обращался к творчеству Н.М. Карамзина, к его «Истории Государства Российского», так как его волновала история становления государственного единства России ... Следует иметь в виду, что морально-философская проблематика занимала весьма существенное место в идеологической жизни того времени; она глубоко волновала также и представителей передового лагеря. Мысль о необходимости морального перевоспитания, осуждения индивидуалистической этики, аморальности власти, размышления о падении нравов и разобшении морали и политики, которые в идеале должны сойтись,

слиться, – все это занимало огромное место в идеологии декабризма.

В «Истории» Н.М. Карамзин проводит мысль о губительном воздействии угнетения, деспотизма на нравственность. Не только такие тираны, как Грозный, но даже лучшие из властителей нередко действовали коварно и жестоко ...

Для Пушкина Карамзин прежде всего писатель, а его исторический труд – художественное произведение» [Тойбин 1980: 97-99].

В науке установлена тесная связь, существующая между принципами историзма и художественным методом в творчестве А.С. Пушкина. Историзм мышления перестроил художественную систему поэта, стал основой его реализма. В пушкинских произведениях действительность изображается в свете истории и ее закономерностей; человек предстает в его взаимоотношениях с окружающим миром, в его обусловленности историческими обстоятельствами ...

В другой книге И.М. Тойбин пишет: «В 1830-е годы внимание Пушкина привлекают обострившиеся сословные и классовые противоречия современности ... Эволюция художественного метода Пушкина рассматривается как движение от «психологического реализма» (предполагающего выявление связи психологии с историей), к реализму социальному, при котором характер человека раскрывается и объясняется в свете социальной структуры общества.

Проблема историзма в мировоззрении и творчестве Пушкина неотделима от проблемы гуманизма. В основе пушкинского реализма лежит столько же идея исторической необходимости, сколько и творческой свободы, самостоятельности личности, ее инициативы. Историзм мышления Пушкина в 30-е годы слился в органическом единстве с глубоко понятой народностью... Признание закономерности исторического развития, власти исторических законов неизбежно ставило перед Пушкиным, с одной стороны, проблему нравственной ответственности человека за свои поступки и действия, с другой - вопрос о самоценности человеческой личности и ее

достоинстве, о совместимости закона исторической необходимости и человечности ...

Возрождение интересует Пушкина как великий этап в развитии человечества, этап на пути к его освобождению. Можно утверждать, что в русской литературе 30-х годов только Пушкин обладал целостной концепцией Возрождения, основанной на идее гуманизма. Не случайно Пушкин в эту пору так настойчиво обращается в своем творчестве к темам и образам эпохи Возрождения. И неспроста, желая выразить в «Анджело» идею гуманности, человечности, Пушкин перенес действие из Вены, как это было у Шекспира, в Италию» [Тойбин 1976: 81].

Эта направленность пушкинского замысла подтверждается исключительным интересом поэта к проблемам деспотической власти, законности, тирании и милосердия. В связи с обсуждаемым Г.П. Макогоненко, в частности, писал: « ... в поэме Пушкина дается противостояние двух типов правления – просвещенной монархии Дука и деспотической – Анджело» [Куприянова 1976: 204]. Здесь интересно отметить, что Черняев, сличавший шекспировский и пушкинский тексты, усмотрел художественную оригинальность пушкинского «Анджело» лишь в политической злободневности: под Дуком А.С. Пушкин разумел Александра I, а под Анджело – Аракчеева. Эта историческая параллель получила развитие в работе Ю.М. Лотмана. У него Дук – Александр I, а Анджело – Николай, в царствование которого зародились слухи о том, что Александр не умер в Таганроге, а под именем старца Федора Кузьмича отправился в Сибирь на богомолье. Возвращение Дука в пушкинском «Анджело» выражает потаенную надежду А.С. Пушкина и его прогрессивно настроенных современников на возвращение на престол Александра.

Пафос поэмы в стремлении подорвать легенду о спасительности для государства и народа режима просвещенной монархии. Не давая готовых ответов, А.С. Пушкин заставлял задумываться над важнейшей общественной и политической проблемой.

Актуальность поэмы А.С. Пушкина в постановке острейших политических и этических проблем монархической власти, в раскрытии бессилия не только деспотии, но и просвещенного абсолютизма строить и про водить политику на основании справедливости и человечности. Аллюзии были чужды А.С. Пушкину. Ни у кого из читателей, современников А.С. Пушкина, Анджело не ассоциировался с Николаем I. Значение образа Анджело в другом: он открывал читателям драгоценную истину – самодержавие неизбежно порождает лицемерие монарха.

Проблематика произведения сконцентрирована вокруг одного персонажа – Анджело, по имени которого названа поэма.

§ 3. Пушкинская трактовка образа Анджело как развитие традиций В. Шекспира

Основные конфликты, лежащие в основе пьесы В. Шекспира, – это конфликты Анджело – Изабелла и Анджело – герцог. Если линия Анджело – Изабелла содержит конфликт долга и страсти, то линия Анджело – герцог подразумевает конфликт долга и человеколюбия. В этом неотделимость данных двух линий. В развитии указанных тем А.С. Пушкин следует за Шекспиром. Но всем положениям, всему укладу и развитию действий он придает афористичность библейского сказания. Сама эта концентрированность способствует исключительной драматической напряженности действия.

Герцог отдает власть Анджело. Почему он это делает? У Шекспира герцог это так объясняет брату Фоме:

Герцог

Имеем мы суровые законы:

Они необходимы для народа,

Как удила строптивым лошадям.

Восемнадцать лет законы эти дремлют
 Как устаревший лев в своей берлоге,
 Который на добычу уж не ходит,
 Как добрые, но слабые отцы,
 Связав пук розог, вешают его
 Перед детьми – для страха, не для дела,
 Так что они внушают лишь насмешки,
 А не боязнь, так и законы наши,
 Умершие для кары стали мертвы.
 И для самих себя – и своеволье
 Нахально водит за нос правосудье;
 Ребенок няньку бьет; порядок гибнет.

В первой части поэмы А.С. Пушкин очень лаконично, обобщая несколько сцен шекспировской пьесы, рисует политическую ситуацию (основу конфликта) и сопоставляет двух разных государственных правителей. Изображение первого из них явно рассчитано на симпатии читателя:

В одном из городов Италии счастливой
 Когда-то властвовал предобрый, старый Дук,
 Народа своего отец чадолюбивый,
 Друг мира, истины, художеств и наук.

Эпитет «старый» введен А.С. Пушкиным вопреки Шекспиру, у которого Винченцо достаточно молод, чтобы предложить в финале руку и сердце Изабелле. Но сказочный король, отец своих подданных, обычно бывает старым. В первой же строфе поэмы завязывается конфликт. Дук доброте своей «слишком» предавался, законы ослабли; он захотел восстановить порядок. Для этого ему пришлось призвать на время другого

властителя – Анджело:

... муж опытный, не новый
 В искусстве властвовать, обычаем суровый,
 Бледнеющий в трудах, ученье и посте,
 За нравы строгие прославленный везде,
 Стеснивший весь себя оградой законной,
 С нахмуренным лицом и с волей непреклонной ...

Этому наместнику Дук и передал неограниченные права: « ... в ужас
 ополчил и милостью облек ... » Дальше у А.С. Пушкина целая строфа,
 которой нет соответствия у Шекспира, строфа весьма многозначительная. В
 ней повествуется о том, что произошло в этом городе счастливой Италии
 после смены правления:

Лишь только Анджело вступил в правленье,
 И все тотчас другим порядком потекло,
 Пружины ржавые опять пришли в движение,
 Законы поднялись, хватая в когти зло,
 На полных площадях, безмолвных от боязни,
 По пятницам пошли разыгрываться казни,
 И ухо стал себе почесывать народ
 И говорить: «Эхе! да этот уж не тот».

У В. Шекспира закон о наказании за прелюбодеяние, примененный
 Анджело, в стране не действовал лет пятнадцать. У А.С. Пушкина этот мотив
 сознательно заостряется:

Такого приговору
 В том городе никто не помнил, не слышал.

Угрюмый Анджело в громаде уложенья
Открыл его ...

У В. Шекспира – Анджело и до прихода к власти проявил черты корыстолюбца и клеветника. Он отказался от своей невесты Марианны, когда она потеряла свое приданное. А.С. Пушкин устраняет мотив корыстолюбия. Анджело оставляет не невесту, а жену.

... летунья легкокрыла,
Младой его жены молва не пощадила,
Без доказательства насмешливо коря;
И он ее прогнал, надменно говоря:
«Пускай себе молвы неправо обвиненье,
Нет нужды. Не должно коснуться подозренье
к супруге кесаря».

«Пуритански требовательный к себе и к своим обязанностям, он отвергает жену за одно только павшее на нее подозренье, потому что это в какой-то мере бросает тень на него, а хранитель закона должен быть незапятнан», – замечает И.М. Нусинов [Нусинов 1958: 296].

Исследователи давно установили, что фраза, с которой Анджело прогнал свою жену Марианну, восходит к цезареву высказыванию «жена Цезаря должна быть выше подозрений». Так (по свидетельству Цицерона) объяснил римский диктатор то обстоятельство, что он разводится с женой, убежденный, однако, во вздорности слухов о ее неверности.

А.С. Пушкин не впервые использовал этот прием – вложил в уста своего персонажа изречение известного человека.

Герцог не понял, что нельзя наделять неограниченной властью того, кто уже однажды осудил невиновного. То есть виновна Марианна или нет, Анджело «нет нужды». Строгость к Марианне оправдана в глазах правителя

Дука и его подданных фанатической приверженностью Анджело строгим нравам. Анджело всегда взвешивает и обдумывает каждое свое слово. Он силен в риторике – истинный в этом смысле сын своего времени - эпохи Возрождения.

Пора нам зло пугнуть.

В балованном народе

Преобразились привычки уж в права.

И шмыгают кругом закона на свободе,

Как мыши около зевающего льва.

Закон не должен быть пужало из тряпицы,

На коем, наконец, уже садятся птицы.

«Пугнуть» – не обмолвка Анджело. Он выразил этим словом совершенно определенное отношение к жизни, показывающее, что у Анджело детская душа.

Анджело – взрослый человек, но воспринимает мир, как подросток. Он не ощущает собственной смертности, и потому не в состоянии пока что осознать истинную цену человеческой жизни.

Нигде в поэме не обозначено его упоение властью или хотя бы довольство ею, что говорило бы о его властолюбии.

Правленье для него, как дельная,

Давно затверженная книга,

Несносным сделалось.

Скучал он, как от ига,

Отречься был готов от сана своего.

Равнодушный к людям, он равнодушен и к власти над ними. Обманув Изабеллу, Анджело нарушил царское слово. Дук его спрашивает: «Что

Анджело, скажи, чего достоин ты?»).

Без слез и без боязни,
С угрюмой твердостью тот отвечает:
«Казни. И об одном молю: скорее
прикажи вести меня на смерть».

Ю.М. Лотман утверждает, что «Анджело» – апология не справедливости, а милости, не закона, а человека» [Лотман 1987: 97]. Дук прощает грешника, так сказать – падшего ангела (Анджело – «ангел»). Прощая его, Дук дает его душе шанс возрождения.

«Да гибнет судия–торгаш и обольститель», – изрекает Дук. Речь идет не о физической гибели Анджело, а о его прижизненных муках совести, в которых должен погибнуть «торгаш и обольститель».

А.С. Пушкин не дает начала диалога Изабеллы и Анджело, где Изабелла, излагая Анджело свое отношение к преступлению брата, просит о его спасении. Писатель все это заменяет двумя строчками:

... на колени встав, смиренною мольбой
За брата своего наместника молила.

С момента отказа Анджело Изабелле А.С. Пушкин веден уже диалог, следуя за диалогом Шекспира, но систематически его сокращая. У Шекспира:

Изабелла
Так он умирает?

Анджело
Спаси его нельзя.

Изабелла
О, можно! Вы простить его могли бы,

Не оскорбив ни бога, ни людей.

Анджело

Я не хочу.

Изабелла

Но если бы хотели?

Анджело

Чего я не хочу – я не могу.

Изабелла

Но вы могли бы, никому на свете

Не повредив, исполнить эту просьбу,

Когда б у вас сжималось так же сердце,

Как у меня.

Анджело

Он осужден. Уж поздно.

А.С. Пушкин вместо всего этого диалога дает только отказ Анджело:

«Девица, – отвечал суровый человек, –

Спасти его нельзя; твой брат свой отжил век,

Он должен умереть».

В этих словах голос рока. Не покориться ему нельзя: « ... заплавав, Изабелла склонилась перед ним и прочь идти хотела». Ее удерживает Луцио. Он заставляет ее продолжить свои просьбы. Спор продолжается. Первые две реплики, которыми обмениваются Изабелла и Анджело, являются у А.С. Пушкина как бы вольным переводом соответствующих реплик у Шекспира:

Изабелла

О нет! Сказавши слово, не могу ли

Я взять его назад? О, верьте мне,
 Что ни один из атрибутов власти,
 Ни скипетр, ни меч наместника короны,
 Ни жезл вождя, ни тога судии
 Не придадут такого блеска ей,
 Как милость. Будь мой брат на вашем месте,
 Вы – на его и так же бы упали,
 Он был бы к вам не так неумолим.

Анджело

Прошу меня оставить. Удалитесь.

А.С. Пушкин начинает обращение Изабеллы со слов:

Поверь мне, – говорит, – ни царская корона,
 Ни меч наместника, ни бархат судии,
 Ни полководца жезл, – все почести сии –
 Земных властителей ничто не украшает,
 Как милосердие. Оно их возвышает.
 Когда б во власть твою мой брат был облечен,
 А ты был Клавдио, ты мог бы пасть, как он,
 Но брат бы не был строг, как ты.

Ее укором

Смущен был Анджело. Сверкая мрачным взором,
 «Оставь меня, прошу», – сказал он тихо ей.

У Шекспира Изабелла призывает Анджело не мерить других на собственную меру и снисходить к их слабостям.

Изабелла

О, если б все могучие могли

Греметь, как Зевс: он был бы оглушен.
 Тогда бы самый жалкий судия
 Стал потрясать своим перуном небо.
 И все бы лишь гремел: О боже правый!
 Ты громовой стрелой скорее разбиваешь
 На тысячи кусков могучий дуб,
 Чем мирту слабую; но человек,
 Гордясь своим величием ничтожным,
 Забыв, что сам он хрупок, как стекло,
 Как гневная мартышка перед небом
 Кривляется с таким ожесточеньем,
 Что плачут ангелы; но будь они
 Настроены, как мы - они б такому
 Безумию смеялись бы до слез.

...

Не мерь других на собственную меру;
 Пусть сильные глумятся над святыми;
 То, что у них зовется остроумьем,
 У низших то кощунством называют.

А.С. Пушкин отказывается от этой сложной ученой речи Изабеллы. Он ее заменяет только тремя строчками, словами, поражающими Анджело своей человечностью и будящими в нем живые человеческие чувства.

.. . будь милостив. Ужель душа твоя
 Совсем безвинная? Спросись у ней: ужели
 И мысли грешные в ней отроду не тлели?

У Шекспира развязке посвящен целый акт. А.С. Пушкин дает развязку в нескольких строфах. Утверждая гуманность, герцог творит закон,

утверждая закон, он защищает гуманность.

В этом утверждении гуманизма и был великий смысл «Анджело» А.С. Пушкина.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Итак, мы выяснили, что Возрождение интересовало А.С. Пушкина как великий этап в развитии человечества, этап на пути к его освобождению. В 1830-е годы писатель настойчиво обращался в своем творчестве к темам и образам эпохи Ренессанса. И неспроста, желал выразить в «Анджело» идею гуманности, человечности, А.С. Пушкин перенес действие из Вены, как это у Шекспира, в Италию.

Историзм мышления русского писателя в 30-е годы слился в органическом единстве с глубоко понятой народностью. Признание закономерности исторического развития, власти исторических законов неизбежно ставило перед А.С. Пушкиным, с одной стороны, проблему нравственной ответственности человека за свои поступки и действия, с другой – вопрос о самоценности человеческой личности и ее достоинстве, о совместимости закона исторической необходимости и человечности. В эти годы внимание писателя привлекают обострившиеся сословные и классовые противоречия современности. Проблема историзма в мировоззрении и творчестве А.С. Пушкина неотделима от проблемы гуманности. Мы согласны с мнением Н.И. Черняева, что тема милости в пушкинском произведении обусловлена стремлением русского писателя воздействовать на свой «жестокий век», подсказать правителям идеи гуманности. Прав также Ю.М. Лотман, говоря, что «Анджело» – апология милости. У А.С. Пушкина основной носительницей смысла делается сцена милосердия. Поэма заканчивается словами «И Дук его простил». Заслуживает внимания и полемика Г.П. Макогоненко с Ю.М. Лотманом по поводу того, есть ли мифологическая основа в пьесе «Мера за меру» и в пушкинской поэме. В данном случае мы более склонны верить Г.П. Макогоненко. Он убедительно доказывает, что мифологического сюжета в этих произведениях нет. Он уверен, что только исторический, социальный реализм А.С. Пушкина может объяснить его обращение к мировому сюжету; автор хотел решить

важнейшие политические проблемы – власти и справедливости.

У В. Шекспира А.С. Пушкина интересовала борьба характеров, накал страстей, зрелищность. Одной из шекспировских традиций является изображение главных действующих лиц пьесы. Особенно русского писателя заинтересовала глубина характера главного персонажа – Анджело. Как уже отмечалось выше, многие исследователи проводили аналогии между Дуком, Анджело и государственными правителями.

Несомненно, одной из важных тем поэмы является политическая тема, но так как сам автор был против прямых аллюзий, то мы воздержимся от подобных сопоставлений. Г.П. Макогоненко писал: « ... в поэме Пушкина дается противопоставление двух типов правления - просвещенной монархии Дука и деспотической – Анджело». Именно в 1830-е годы, когда декабристы – «друзья, товарищи, братья» томились на каторге, А.С. Пушкина все сильнее волновали вопросы о сущности государственного строя. Когда В. Шекспир писал свое произведение, было тоже много социальных противоречий в Англии. Несмотря на то, что каждый автор подразумевал политические и социальные противоречия в своей стране, следует сказать об общенациональной проблеме государственного правления. В этом заключается еще одна традиция В. Шекспира. Само название «Мера за меру» подразумевало призыв к милосердию, предостережение немилосердным, восходящее к Евангелию: «Не судите, да не судимы будете; ибо каким судом судите, таким будете судимы; и какою мерою мерите, такою и вам будут мерить» (Евангелие от Матфея, гл. 7, Ст. 1-2).

Библиографический список литературы

1. Алексеев М.П. Из истории английской литературы. – М.;Л.: ГИХЛ, 1960. – 499 с.
2. Алексеев М.П. Пушкин и мировая литература. – Л.: Наука, 1987. – 614 с.
3. Алексеев М.П. Пушкин и Шекспир // Алексеев М.П. Пушкин: Сравнительно-исторические исследования. – Л.: Наука, 1972. – С. 240-280.
4. Алексеев М. П. Пушкин. Шекспир и русская культура. – М.; Л.: Наука, 1965. – 831 с.
5. Алексеев М.П. Пушкин. Сравнительно исторические исследования. – Л.: Наука, 1984. – 476 с.
6. Алексеев М. П. Литература средневековой Англии и Шотландии. – М.: Высш. шк., 1984. – 351 с.
7. Анненков П.В. Пушкин в Александровскую эпоху. – Минск: Белорусь, 1995. – 188 с.
8. Анненков П.В. Материалы для биографии А.С. Пушкина. – М.: Современник, 1984. – 460 с.
9. Аникст А. Творчество Шекспира. – М.: Худ. лит., 1963. – 368 с.
10. Аникст А. Шекспировские чтения. – М.: Наука, 1987. – 288 с.
11. Астафьева О.В. Пушкин и Шекспир. // Время и творческая индивидуальность писателя. – Ярославль, 1990. – С. 41-48.
12. Бабаев Э. Г. Творчество А.С. Пушкина. – М.: Ид-во МГУ, 1988. – 206 с.
13. Барг М.А. Шекспир и история. – М.: Наука, 1979. – 207 с.
14. Бартошевич А. Комедия Шекспира и карнавальная традиция // Театр. – 1964. – № 12. – С. 57-62.
15. Бахтин М.М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. – М.: Худ. лит., 1965. – 543 с.
16. Белинский В. Г. Собр. соч.: в 3 т. – М.: Гослитиздат, 1948.

17. Горький М. Собр. соч.: в 25 т. - М.: Наука, 1953. – Т. 25.
18. Дубашинский И. А. Вильям Шекспир. Очерк творчества. – М.: Просвещение, 1978. – 137 с.
19. Кибальник С.А. Художественная философия Пушкина. – СПб: Petropolis, 1999. – 200 с.
20. Козинцев Г. Наш современник Вильям Шекспир. – Л.; М.: Искусство, 1962. – 319 с.
21. Комарова В. П. Метафоры и аллегории в произведениях Шекспира. – Л.: Изд-во ЛГУ, 1989. – 200 с.
22. Красухин Г. Пушкин. Болдино 1833. Новое прочтение: Медный всадник, Пиковая дама, Анджело, Осень. – М.: Флинта, 1998. – 192 с.
23. Краткая литературная энциклопедия / А.А. Сурков. – М.: Сов. энциклопедия, 1975. – Т. 8. – 674 с.
24. Крэг Д. Любовь и общество: «Мера за меру» и наша эпоха. // Шекспир в меняющемся мире. – М.: Просвещение, 1966. – С. 358-362.
25. Левин Ю.Д. Восприятие английской литературы в России: Исследования и материалы. – Л.: Наука, 1990. – 288 с.
26. Левин Ю.Д. Шекспир и русская литература XIX в. – Л.: Наука, 1988. – 326 с.
27. Лотман Ю.М. Александр Сергеевич Пушкин. – Л.: Аврора, 1987. – 847 с.
28. Макогоненко Г.П. Творчество А.С. Пушкина в 1830-е годы. – Л.: Худ. лит., 1982. – 376 с.
29. Мейлах Б.С. Талисман: Книга о Пушкине. – М.: Современник, 1974. – 367 с.
30. Мейлах Б. С. Развитие художественной системы. – М.: Просвещение, 1984. – 160 с.
31. Морозов М. Шекспир. – М.: Молодая гвардия, 1956. – 216 с.
32. Нусинов И.М. История литературного героя. – М.: Худ. лит., 1958. – 551 с.

- 33.Петров С.М. А.С. Пушкин: жизнь и творчество. – М.: Просвещение, 1973. – 351 с.
- 34.Пинский Л. Е. Комедии Шекспира. Магистральный сюжет. – М.: Сов. писатель, 1989. – 416 с.
- 35.Пинский Л.Е. Реализм эпохи Возрождения. – М.: Худ. лит., 1961. – 368 с.
- 36.Пушкин: Исследования и материалы / М.П. Алексеев. – Т.7. – Л.: Наука, 1974. – 276 с.
- 37.Пушкин: Итоги и проблемы изучения / Б.П. Городецкий. – М.;Л.: Наука, 1966. – 663 с.
- 38.Пушкин А. С. Полн. собр. соч.: в 17 т. – М.: Воскресенье, 1994. – Т. 5. Поэмы 1825-1833.
- 39.Пушкин А. С. Полн. собр. соч.: в 17 т. – М.: Воскресенье, 1994. – Т. 11. Критика и публицистика. 1819-1834.
- 40.Пушкинская энциклопедия. 1799-1999. – М.: АСТ, 1999. – 808 с.
- 41.Ревуненкова Н.В. Ренессансное свободомыслие и идеология Реформации. – М.: Мысль, 1988. – 206 с.
- 42.Розанов М.Н. Пушкин и итальянские писатели XVIII и начала XIX века. – М.; Л.: Наука, 1973. – 369 с.
- 43.Самарин Р.М. Реализм Шекспира. – М.: Наука, 1964. – 189 с.
- 44.Скатов Н.Н. Пушкин. Русский гений. – М.: Правда, 1990. – 590 с.
- 45.Слонимский А. Мастерство Пушкина. – М.: Худ. лит., 1959. – 524 с.
- 46.Сталь Ж. О литературе, рассмотренной в связи с общественными установлениями. – М.: Искусство, 1989. – 483 с.
- 47.Тойбин И.М. Пушкин и философско-историческая мысль в России на рубеже 1820 и 1830 годов. – Воронеж: Изд-во воронежского ун-та, 1980. – 123 с.
- 48.Тойбин И.М. Пушкин. Творчество 1830-х годов и вопросы историзма. – Воронеж: Изд-во Воронежского ун-та, 1976. – 278 с.
- 49.Томашевский Б.В. Пушкин. – М.; Л.: Наука, 1961. – Кн. 2.

50. Урнов М.В., Урнов Д.М. Шекспир. Движение во времени. – М.: Наука, 1968. – 152 с.
51. Фризман Л. Семинарий по Пушкину. – Харьков: Энграм, 1995. – 367 с.
52. Шекспир в междисциплинарных гуманитарных исследованиях / ред.-сост. В.С. Макаров, Н.В. Захаров, Б.Н. Гайдин. – М.: Изд-во Моск. гуманит. ун-та, 2015. – 238 с.
53. Шекспир В. Полн. собр. соч.: в 8 т. – М.: Искусство, 1960.
54. Шекспир в мировой литературе / Б.Г. Реизов. – М.; Л.: Худ. лит., 1978. – 377 с.
55. Шлегель А.В. Чтения о драматическом искусстве и литературе // Литературные манифесты западноевропейских романтиков. / Под ред. А.С. Дмитриева. – М.: Изд-во МГУ, 1980. – С. 13-23.
56. Шоу Б. О драме и театре. – М.: Искусство, 1963. – 374 с.
57. Эйдельман Н. Пушкин. Из биографии и творчества. 1826-1837. – М.: Худ. лит., 1987. – 482 с.

Приложение

Методические рекомендации по изучению поэмы А.С. Пушкина в сопоставлении с «мрачной комедией» В. Шекспира «Мера за меру»

На уроках литературы в старших классах средней школы важно начать изучение темы со времени обращения нашего национального гения к творчеству британского гения. А.С. Пушкин подражает В. Шекспиру в Михайловском, как известно, «в его вольном и широком изображении характеров» («Наброски предисловия к “Борису Годунову”»). И одновременно не может «воспротивиться двойному искушению... пародировать историю и Шекспира» в «Графе Нулине» («Заметка о “Графе Нулине”»).

Во вторую Болдинскую осень, в 1833 году, А.С. Пушкин переделывает пьесу «Мера за меру» в поэму «Анджело».

Важно отметить, что отношения Шекспира и Пушкина выяснены лишь на достаточно внешнем уровне. Уровень поэтической образности, ее осмысления и глубина ее понимания Пушкиным освоены пока что приблизительно. Вот почему, прежде чем рассуждать на уроке, что Пушкин мог взять из пьесы «Мера за меру» для своего «Анджело», необходимо перечитать Шекспира и убедиться: современное шекспироведение совсем недавно приблизилось к смыслу, угаданному в пьесе русским поэтом.

Самое известное высказывание о поэме «Анджело» принадлежит Пушкину. Оно дошло в передаче П. Нащокина (записано П. Бартеневым): «Читая Шекспира, он пленился его драмой «Мера за меру», хотел сперва перевести ее, но оставил это намерение, не надеясь, чтобы наши актеры, которыми он не был вообще доволен, умели разыграть ее. Вместо перевода, подобно своему «Фаусту», он переделал Шекспирово создание в своем «Анджело».

Учителю на уроке важно обратить внимание школьников, зачем была предпринята переделка «неудачной» шекспировской пьесы, почему Пушкин так высоко оценил свою поэму (в пику всеобщему неприятию?), да поэма ли «Анджело»?

Так что пушкинскую поэму (будем ее называть именно так, несмотря на серьезные жанровые разногласия) с шекспировской пьесой объединяет не только сюжет, но и сложившаяся репутация.

Чрезвычайно важно в отношении творчества В. Шекспира указать на жанровое решение, принятое в Первом Фолио, теперь не удовлетворяет: «Мера за меру» не вписывается в наше понимание комедии. Дела не спасает меняющийся набор эпитетов, прилагаемых к ней и к другим поздним комедиям Шекспира: «драматические», «серьезные»...

Учитель отмечает, что в настоящее время появилось немало исследовательских работ под названием «Проблемные пьесы. Но во всех исследованиях только для «Меры за меру» в «проблемном» ряду забронировано место.

Вопрос обращен к классу. Что понимают под проблемностью? Прежде всего, сосредоточенность на отчетливо заявленных проблемах. Проблемность связана с литературной формой и обращает внимание на черты трагикомического смешения в пространстве трагедии. Фарсовые эпизоды входили в шекспировские трагедии на правах карнавального напоминания о непресекающемся течении жизни; они могли показаться нарушением декорума с точки зрения классического вкуса, но они не нарушали жанрового строя шекспировской образности на ее глубинном уровне, где смерть соседствует с жизнью и обновляется смехом. У трагикомедии совсем иное смысловое измерение, другой порядок ценностей.

Такова проблема, поставленная в пьесе «Мера за меру» и делающая ее действительно *проблемной*. Это не тавтология. Проблемность предполагает определенный характер обсуждения. Возвращаясь к этому термину, стоит напомнить его происхождение.

Учитель повторяет, что пьесы у Шекспира, которые ощущаются как проблемные, также дискуссионны, полемически развернуты на жанровый или сюжетный канон, пародийны. Таков «Гамлет» в отношении жанра, уже устаревшего, но все еще едва ли не самого популярного к тому моменту в английском театре, – «трагедии мести». «Троил и Крессида» – в отношении гомеровской героики, являя собой сюжет псевдогомеровский, маргинальный, а в трактовке Шекспира (что давно замечено) снижающий тему ренессансной любви; своего рода пародийный дублет «Ромео и Джульетты».

В пьесе звучит проблема власти, а *изменение* ее статуса, его последовательное понижение: от Герцога, обладающего ею по Божественному праву, к Анджело, чьи претензии на связь с небом заявлены в его ангельском имени, но оказываются опровергнутыми всем ходом дела. Можно продолжить и далее: первый же опыт правосудия в исполнении Анджело пародийно продублирован идиотизмом констебля Локтя. Не божественное, а человеческое, слишком человеческое.

Идея власти как будто скользит по лестнице, ведущей вниз, а вместе с нею скользит, уводя в пространство фарса, и жанр пьесы. Метафора лестницы, пусть зашифрованная, присутствует, точнее, звучит в пьесе. С нее собственно пьеса и начинается. Герцог окликает по имени своего советника и будущего соправителя Анджело: «Эскал» (Escalus).

Нарушитель Анджело устремлен вверх, а в результате низвергается вниз. Он попытался пренебречь всеобщим порядком, идею которого воплощает Эскал и на страже которого стоит Герцог.

Экскурс в прошлое делает учитель, говоря о жанре пьесы «Мера за меру», который восходит к моралите и трагедии, в будущей – он устремлен к трагикомедии, где человечество будет ввергнуто в хаос плоскостной сиюминутности и индивидуалистических поступков. Жанр в данном случае так до конца и не расстается с прошлым, и не смещается в будущее. Он *дан в становлении*.

Как и всякое, тем более проблемное (дискуссионное), произведение, «Мера за меру» не укладывается в какой-то один жанровый принцип, а предстает «борьбой жанров», существует в нескольких одновременно, на переходе от одного к другому, сопротивляясь любому «только». Самые важные события у Шекспира совершаются не в каком-то одном измерении, пусть самом чреватом смыслом и глубинном, но *между уровнями*.

Что Пушкин мог воспринять из этого экспериментального опыта, возникшего на грани разложения эпического мира?

Свою работу Пушкин начал с перевода. В 1833 году он перевел первые двадцать шесть строк шекспировской пьесы, затратив на это двадцать две строки собственного. Затем перевод был оставлен, а 27 октября того же года в Болдине была завершена поэма «Анджело».

На ее долю и выпало непонимание (как считал Пушкин) современной критикой, последующее забвение и недоуменный поиск смыслового кода в самое недавнее время.

Шекспир взял новеллистический сюжет, пришедший из Италии, переделал его в драму и перенес действие в Вену, столицу империи.

Пушкин взял шекспировскую драму, изложил ее повествовательным стихом с драматическими вставками. Действие он вернул в Италию.

Учителю важно отметить, что в «Анджело» – не современность. Да и чем объяснить, что не с повествовательной легкостью, а с архаизирующей безличностью начинает Пушкин свою вещь?

В «Анджело» нет многого из того, что есть в «Мере за меру», но *сохранена жанровая логика пьесы*. Она сохранена в силу общности предмета, занимающего обоих поэтов: что происходит с обществом и человеком, по мере того как жизнь смещается из глубинного плана к поверхностной сиюминутности, утрачивает непосредственность связи и ощущения этой связи с коренными условиями бытия и его ценностями, а власть из Богом данного правителю права превращается в сухую букву закона?

Это смещение и Шекспир, и Пушкин представили своими «проблемными» произведениями, оказавшимися трудными для восприятия и долгое время не прочитанными. Произведениями-неудачами, которые в действительности были экспериментом и прорывом.

Проблема вынесена поэтами на жанровую дискуссию. В нее вовлечены разные формы. Каждый жанр соотнесен со своим временным планом и присущим ему способом мышления. План эпического прошлого у Шекспира выстроен по аналогии с *моралите* средневекового театра, а план настоящего заявлен выродившимся в *фарс* карнавалом и устремлен к вошедшему в моду политизированному жанру *трагикомедии*.

Пушкин в «Анджело» представляет процесс рождения романности одновременно с обществом и человеком, которым это многоголосие присуще.

За всем сказанным следует вывод о Пушкине и Шекспире.

Пушкин пришел к Шекспиру путем, общим для всей Европы: учился мыслить об истории, видя в ней народную драму, освобождаясь от узости классических правил, а потом от односторонности романтического взгляда – сначала от Расина, потом от Байрона. Однако одновременно с «Борисом Годуновым» в том же 1825 году Пушкин пародирует Шекспира, *сдвигая его сюжет в современность*. Этот ход окажется продуктивным, когда шекспировские сюжеты перескажет Белкин, но это не станет завершением пушкинского общения с Шекспиром.

Шекспир подскажет гораздо более значительный и уже не пародийный даже в своем истоке повод для пушкинского осмысления современности. Это произойдет в «Анджело», когда русская литература стояла накануне обретения своего классического жанра – романа.

Жанровое многообразие подразумевается в «Анджело» как необходимо присущее, подсказанное самой темой. «Анджело» занимает ключевое место в позднем пушкинском творчестве уже по своей – жанровой – родственности

разным произведениям и циклам. «Анджело», как и «маленькие трагедии», драматизирует сцены европейской истории.

Таким образом, в ходе урока необходимо обратить внимание на ключевые проблемы анализируемых произведений: в «Анджело» правитель и человек встречаются на том перекрестке истории, где различимы истоки власти в ее глубинно-мифологическом значении. Хотя в самом сюжете и просвечивает древность, но она высветлена христианской моралью, в отношении которой и поставлен вопрос: что произойдет, если глубинный смысл власти будет предан забвению, а справедливость – отдана на усмотрение закона. Закона, установленного и толкуемого человеком. Человеком, мнящим себя наместником высшей власти, но отрекшимся от ее основного атрибута – милосердия.