

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

**ВОСПРИЯТИЕ ТВОРЧЕСТВА  
В. ШЕКСПИРА В РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ  
ПЕРВОЙ ПОЛОВИНЫ XIX ВЕКА**

Выпускная квалификационная работа  
обучающегося по направлению подготовки  
44.03.05 Педагогическое образование,  
профиль Русский язык и литература  
очной формы обучения, группы 02031301  
Воронова Андрея Игоревича

Научный руководитель  
к.ф.н., доцент  
Жиленков А.И.

БЕЛГОРОД 2018

## ОГЛАВЛЕНИЕ

|   |    |
|---|----|
| <b>Введение</b> .....   | 3  |
| <b>Глава 1. Восприятие В. Шекспира поэтами пушкинской поры</b> .....  | 9  |
| § 1. Русские романтики и В. Шекспир.....                              | 9  |
| § 2. А.С. Пушкин и В. Шекспир.....                                    | 14 |
| § 3. В.К. Кюхельбекер и В. Шекспир.....                               | 25 |
| <b>Глава 2. В. Шекспир в русской литературе и критике 40-50-х гг.</b> |    |
| <b>XIX столетия</b> .....   | 36 |
| § 1. В. Шекспир в духовной жизни «сороковых годов».....               | 36 |
| § 2. В. Шекспир в критике В.Г. Белинского.....                        | 41 |
| § 3. В. Шекспир в творчестве А.И. Герцена.....                        | 52 |
| § 4. В. Шекспир в произведениях А.А. Григорьева.....                  | 56 |
| <b>Заключение</b> .....   | 64 |
| <b>Библиографический список</b> .....                                 | 71 |
| <b>Приложение</b> .....   | 76 |

## ВВЕДЕНИЕ

Судьба шекспировского наследия в России давно уже стала предметом изучения. Очевидно, что историко-литературное изучение писателя не может ограничиваться его биографией и совокупностью созданных им произведений, но должно охватывать и восприятие его творчества во все эпохи и во всех странах, куда оно проникло. «Шекспир» как историко-литературное понятие включает в себя не только собрание драматических и поэтических его произведений; неотъемлемой частью этого понятия является освоение шекспировского наследия в течение почти четырех веков на всем земном шаре. В этом сложном, многообразном и противоречивом комплексе важное место занимает и «русский Шекспир».

**Цель** выпускной квалификационной работы – выявить особенности влияния В. Шекспира на русскую литературу первой половины XIX века.

**Задачи** исследования:

- проанализировать восприятие В. Шекспира поэтами-романтиками: В.К. Кюхельбекером и А.С. Пушкиным;
- охарактеризовать восприятие В. Шекспира русской литературой (Ап. Григорьев) и критикой (В.Г. Белинский и А.И. Герцен) 40-50-х гг. XIX века.

**Объектом** дипломного исследования является взаимодействие национальных литератур Англии и России, отраженное в художественных произведениях и критике; **предметом** – литературная рецепция и воздействие творчества В. Шекспира на русскую литературу.

**Актуальность** работы определяется использованием историко-функционального метода при изучении фактов рецепции творчества В. Шекспира в русской литературе XIX века.

**Апробация** результатов исследования проходила на Всероссийской научной конференции «Карамзинские чтения» (НИУ «БелГУ», декабрь 2017 года), на Международной конференции «Традиционные культуры народов

мира: история, интерпретация, восприятие» (НИУ «БелГУ», март 2018 года), на Международном молодежном научном форуме «Белгородский диалог – 2018» (НИУ «БелГУ», апрель 2018 года).

История изучения проблемы отмечена многочисленными достижениями.

Еще в 1864 г., в связи с 300-летним юбилеем, историк литературы А.Д. Галатов опубликовал статью «Шекспир и русская литература», и в дальнейшем исследователи не только в нашей стране, но и за рубежом неоднократно обращались к общим и частным вопросам этой темы, а спустя столетия вышла обширная монография «Шекспир и русская литература», написанная коллективом сотрудников Пушкинского Дома под руководством М.П. Алексеева, которые стремились изложить поставленную тему «во всем ее объеме в разные периоды истории русской культуры».

Первые сведения о В. Шекспире проникли в Россию сравнительно рано, еще до середины XVIII в. К тому времени об авторе «Гамлета», чья слава никогда не умирала на его родине, знали уже во Франции и Германии – странах, с которыми Россия имела наиболее тесные культурные связи<sup>1</sup>.

Для проникновения в Россию сведений о В. Шекспире посредничество Франции и Германии первоначально было необходимо: сравнительно редкие и многочисленные прямые культурные контакты России с Англией еще не играли существенной роли в жизни обеих стран<sup>2</sup>. Самое раннее упоминание шекспировских пьес в русском журнале «Исторические, генеалогические и географические примечания в Ведомостях» и содержалось в статье под заглавием «Переводы LXI разговора из I части «Спектатора», то есть

---

<sup>1</sup> Во Франции о драматурге и его произведениях могли рассказать еще в середине XVII в. английские эмигранты, изгнанные из своей страны революцией 1642 г. Однако распространение его известности относится к 1730-м гг, когда Вольтер в своих «Английских письмах» (1734) перевел монолог из «Гамлета» и рассказал о его создателе, которого назвал «гением, полным сил, естественности, возвышенности, наполненным хорошего вкуса и знания правил». Шекспировские пьесы препариовались в угоду «хорошему вкусу». Так, П.-А. Де Лаплас, включивший их в восьмитомное издание «Английский театр» (1745-1749), переводил лишь то, что ему нравилось, заменяя целые сцены и действия поверхностным пересказом.

<sup>2</sup> В Германии пьесы Шекспира знали с XVIII в. благодаря труппам английских актеров, посещавших страну. На раннем этапе немецкого Просвещения, когда еще не было сильно французское влияние, драматург подвергался здесь критике с позиции классицизма.

первоисточником служил известный английский сатирико-нравоучительный журнал «Зритель».

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

Первым истинным пропагандистом В. Шекспира в России был, несомненно, Н.М. Карамзин (1766-1826), который перевел с точного немецкого перевода И. Этенбурга и опубликовал в 1787 г. трагедию «Юлий Цезарь». И в дальнейшем Н.М. Карамзин неоднократно упоминал и цитировал В. Шекспира в своих стихах и в «Письмах русского путешественника».

Русское шекспироведение всегда занималось изучением социально-политических проблем исторической драматургии В. Шекспира. Большое воздействие на русских критиков оказали труды А.А. Смирнова и М.М. Баратова, А. Вистина, Р. Рокотова. Историческая драматургия Шекспира наиболее полно исследована в кандидатской и докторской диссертациях Ю.В. Шведова. В них раскрывается антифеодальная направленность шекспировских хроник и даются психологические характеристики исторических персоналий. Общие оценки исторических драм и анализ социально-политических конфликтов содержатся в статьях и монографиях А.А. Смирнова и А.А. Аникста. История восприятия исторических драм в России стала известна благодаря появлению фундаментального научного труда «Шекспир и русская культура», выполненного коллективом ученых под руководством академика М.П. Алексева. Авторы этой коллективной монографии – М.П. Алексеев, П.Р. Заборов, Э.П. Зиммер, Ю.Д. Левин и К.И. Ровда изучили воздействие В. Шекспира на русскую литературу в разные исторические периоды до 1917 года, привлекая множество ранее известных и неисследованных материалов.

В главе «Первое знакомство с Шекспиром в России» М.П. Алексеев высказал предположение, что русские послы могли видеть шекспировские постановки в театре «Глобус» еще в 1601 году. Здесь же приводятся сведения о воздействии трагедии «Ричард III» на А. Сумарокова, о ее анонимном переводе «Жизнь и смерть Ричарда III», изданном в 1887 году, об источниках знакомства А.Н. Радищева с трагедиями «Ричард III» и «Макбет». В разделе «А.С. Пушкин» М.Н. Алексеев сопоставляет историзм А.С. Пушкина и В. Шекспира. Ю.Д. Левин подверг анализу обнаруженные им в рукописях декабриста В.К. Кюхельбекера переводы шекспировских хроник, а также его «Рассуждение о восьми исторических драмах В. Шекспира и в особенности о «Ричарде III».

На восприятие исторической драматургии В. Шекспира в России в XIX в. оказали влияние статьи В.Г. Белинского и А.С. Тургенева, А.И. Кроненберга, В.П. Боткина, Н.Г. Чернышевского, Н.А. Добролюбова, А.В. Дружинина и А. Григорьева.

Значительное место занимают исторические драмы В. Шекспира в книге И.Е. Пинского «Шекспир. Основные начала драматургии». Автора привлекают наиболее общие закономерности драматического метода В. Шекспира, определяющие использование источников и композицию его произведений. Как признает в предисловии сам автор, в его книге мало сведений культурно-исторического характера и сопоставлений В. Шекспира с его современниками.

Подобный характер носит и книга А.А. Аникста «Могучий гений Шекспир», посвященная главным образом жанровым особенностям В. Шекспира.

При изучении критической литературы можно прийти к выводу, что в исследованиях XX века исторические драмы В. Шекспира все чаще рассматриваются в связи с политической обстановкой в Англии конца XVI – начала XVII вв. Однако сопоставление этих глав с английской действительностью ограничивается главным образом изучением того, как

отразилась в них идеология эпохи английского абсолютизма. Большинство авторов видят актуальные темы в критике феодального мира и его политических и эстетических понятий и принципов.

В своей монографии «Вильям Шекспир» Ю.В. Шведов раскрыл главные особенности реализма В. Шекспира, его художественного таланта. Творчество драматурга освещено на фоне характеристики антифеодальной эпохи Возрождения.

Другая книга Ю.В. Шведова «Шекспир. Исследования» объединяет ряд исследований, охватывающих все жанры творчества В. Шекспира. В работе освящена важная проблема русского и английского шекспироведения, дан анализ интерпретации шекспировских образов в спектаклях современного английского театра. Основное место в книге занимает работа «Исторические хроники Шекспира». Это единственное в русском шекспироведении научное исследование важной части наследия великого английского драматурга.

Левин Ю.Д. в своей монографии «Шекспир и русская литература XIX века» рассматривает восприятие драматического наследия В. Шекспира в XIX в., то есть в тот период, когда это наследие играло наиболее активную роль в духовной жизни русского общества. Показана критическая интерпретация шекспировских пьес, творческое осмысление его драматической системы и художественных образов. В общем процессе восприятия намечены этапы, связанные с ходом развития русской литературы. Особая часть посвящена истории русских переводов пьес В. Шекспира в связи с эволюцией переводческих принципов в России.

Имя М.Н. Морозова широко известно русскому читателю. Его книги и статьи, посвященные жизни и творчеству В. Шекспира, явились значительным вкладом в шекспироведение. В книгу «Избранные статьи и переводы» вошли основные работы исследователя о великом английском драматурге, статьи об английских писателях и поэтах, о деятелях русского театра, а также воспоминания.

Исходя из цели выпускной квалификационной работы – выявлении особенностей влияния В. Шекспира на русскую литературу, начиная с 20-30-х годов XIX столетия, период определяется пушкинским временем, и, заканчивая 40-50-ми годами XIX века, то есть от романтизма к реализму – была определена структура работы.

**В первой главе** «Восприятие В. Шекспира поэтами пушкинской поры» исследуется проблема восприятия русскими романтиками В. Шекспира: В.К. Кюхельбекер и В. Шекспир, А.С. Пушкин и В. Шекспир.

**Во второй главе** «В. Шекспир в русской литературе и критике 40-50-х гг. XIX столетия» рассматривается место В. Шекспира в критике В.Г. Белинского; В. Шекспир в творчестве А.И. Герцена, а также В. Шекспир в творчестве Ап. Григорьева.

Поставленные задачи определили **методологию** дипломного сочинения: основным исследовательским методом является историко-функциональный подход к литературному произведению, предполагающему выяснение характера его воздействия на разных писателей в различные исторические периоды. Шекспировское творчество, таким образом, исследуется во времени и динамике реакции на него.

Выпускная квалификационная работа состоит из Введения, двух глав, Заключения, Библиографического списка, включающего в себя 70 наименований и Приложения, в котором представлен конспект урока по изучению трагедии В. Шекспира «Ромео и Джульетта» в средней школе.



## Глава 1

### Восприятие В. Шекспира поэтами пушкинской поры

#### § 1. Русские романтики и В. Шекспир

В. Шекспир становится известен в России почти тогда же, когда и в континентальной Европе – в первой половине XVIII в. Шекспира в России переводили все больше, искуснее и точнее.

Н.М. Карамзин, предварив «Юлия Цезаря» (1787) предисловием, выступил со своего рода шекспировским манифестом. Вокруг имени драматурга не раз затевались споры, русские романтики готовы были сделать его своим знаменем, а дирекция императорских театров успела усмотреть в В. Шекспире крамольную опасность. Однако столь же тенденциозным смысл в отношении к В. Шекспиру, как к Байрону, в русских умах еще не сложился.

И.И. Пущин мог, например, вспоминая пустячную проделку А.С. Пушкина, цитировать «Гамлета», как бы показывая этим, что В. Шекспир стал до мелочей известен. И все же воспринимали его без достаточной конкретности. Подошли слова – и только.

Известно, что искусство В. Шекспира получило полное признание в Европе в эпоху романтизма. Романтическое движение стремилось создать новое искусство, которое раскрыло бы глубинную сущность мироздания, томящуюся за повседневной видимостью, которое могло бы отразить неразумность, иррациональность мира, проникнуть в раздираемую противоречивыми страстями душу человеческую. В новых поэтических системах осуществляется контрастное соединение высокого и низкого, трагического и комического. И в поисках «духовных отцов» среди великих поэтов прошлого романтики, прежде всего, обращались к В. Шекспиру.

Утверждение романтизма в России происходило в 1810-1820-х годах. Социально-исторические сдвиги после победоносного окончания Отечественной войны 1812 г. породили в передовых слоях русского общества неудовлетворенность самодержавно-крепостническим строем,

протест против политического деспотизма и экономической отсталости. Писатели-декабристы, вступившие на литературное поприще в конце 1810-х годов, были глашатаями создания новой литературы – выразительности народного духа, самобытной по своей национальной художественной форме. Русские романтики, подобно западноевропейским, борясь с обветшалыми канонами классицизма, с подражательностью за свободное развитие творческой личности художника, также обращались к В. Шекспиру, чья репутация всеобъемлющего гения, не подвластная никаким стеснениям и ограничениям, уже прочно утверждалась в России. В передовых литературных кругах, связанных с движением декабристов, в это время складывается то новое отношение к В. Шекспиру, на которое в дальнейшем будут опираться А.С. Пушкин и В.Г. Белинский. Имя «творца «Макбета» все чаще называется наряду с другими европейскими писателями, привлекавшими внимание русских романтиков: Гете, Шиллером, Байроном, В. Скоттом и другими. А.С. Грибоедов, по свидетельству его друга С.Н. Бегичева, уже в середине 1810-х годов «знал почти наизусть Шиллера, Гете и Шекспира». В 1821-1822 гг., живя в Грузии с В.К. Кюхельбекером, А.С. Грибоедов побуждает его заняться изучением В. Шекспира. В.К. Кюхельбекер первоначально знакомится с В. Шекспиром по немецким переводам, так как английским языком владеет еще недостаточно. С этих пор В. Шекспир прочно входил в его литературные воззрения и в обиход.

Будущий декабрист Н.И. Тургенев еще в 1810 г. сообщал брату из Геттингена о своих университетских занятиях, писал: «Два раза в неделю хожу к Бенеке (профессор английского языка) и читаю с ним Шекспира» [Тургенев: 1911, 196].

Другой активный участник движения декабристов А.А. Бестужев в начале 1824 г. принялся за изучение английского языка: вскоре он уже читал в подлиннике Шекспира, Байрона, Вальтера и учил наизусть речь Брута из «Юлия Цезаря». К повести «Изменник» (1824) он поставил эпитафией патетические слова Отелло. 9 марта 1825 г. сообщалось, что он с жаждой

глотает» английскую литературу. Также А.А. Бестужев писал об английском языке: «... он научил меня мыслить, он обратил меня к природе, это неистощимый источник». А в августе того же года в беседе с А.С. Грибоедовым А.А. Бестужев говорил о В. Шекспире: «Каждая пьеса его сохраняет единство какой-нибудь великой мысли, важной для истории страстей человеческих, несмотря на грязную пену многих подробностей, свойственных более веку, нежели человеку. Я не знаю ни одного писателя в мире, который бы обладал сильнейшим языком и большим разнообразием мыслей. Вспомните, что он проложил дорогу самому Гете» [Воспоминания Бестужевых: 1951, 225].

Авторитет имени В. Шекспира в русской печати этого времени настолько уже упрочился, что когда в консервативном печатном органе «Дух журналов» была напечатана переводная французская статья, где содержались резкие нападки на Шлегеля за культ английской драматургии и язвительная критика последнего, в том же журнале вскоре появились «Замечания русского о Шекспире, Шиллере и лучших французских трагиках», имевшие совсем другую направленность. Само заглавие носило декларативный характер, высказывалась русская точка зрения, противостоявшая французской. Отвергая несправедливую, как он считал, критику, анонимный автор, тем не менее, признавая, что у В. Шекспира есть недостатки, оправдывал их необразованностью драматурга – «сына бедного» – и его аудитория, грубость его времени. Вскоре имя В. Шекспира появилось в романтических манифестах, требующих эмансипации литературы от всяких канонов, насильственных узаконений, от подражательности. Первым из таких манифестов явился опыт в трех статьях О.М. Сомова «О романтической поэзии», в которых он, опираясь на работы мадам де Сталь «О литературе» (1800) и «О Германии» (1810), теоретически обосновал новое направление в литературе, утвердил принципы народности и национальной самобытности. Статьи ранее читались на заседании «Вольного общества» и были одобрены его членами. О.М. Сомов писал о необходимости создать

свою народную поэзию, «неподражательную и независимую от преданий чуждых» и ссылаясь на «пример многих поэтов чужеземных», потому призывал следовать [Литературно-критические работы декабристов: 1978, 268]. Одним из таких поэтов был В. Шекспир.

Первая известная эпоха поэзии английской, начатая с В. Шекспира и Спенсера, ознаменовалась вкусом романтическим. В. Шекспир, отец английского театра, был вместе с утвердителями его вкуса в поэзии британской. О.М. Сомов характеризовал драматурга внеисторически и тем самым сближал его со своим временем. Впрочем, в этой характеристике было немного нового.

В. Шекспир – «сей гений – творитель, не подвластный никаким условиям, сам создал для себя правила, или лучше, он не знал никаких правил и писал по внушению своего сердца и воображения». Основным достоинством В. Шекспира признается «глубокое познание человеческого сердца, которое он разгадал в самых тайных его извилинах, он – тонкий наблюдатель и искусный живописец человеческой природы». В противоположность классикам, относившим фантастику В. Шекспира к порокам его искусства, романтик О.М. Сомов восхищается и властью воображения всеобъемлющего, которое, творя даже и химеры, увлекает нас и заставляет почти верить их существованию, наконец, критик отмечал умение В. Шекспира создать местный колорит: «... он верный историк нравов и обычаев тех времен и мест, из коих брал предметы для драм своих; итальянцев, англичан, жителей севера он наделял разными страстями, привычками, поверьями» [Литературно-критические работы декабристов: 1978, 271].

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

его было одиозным. В его сценке один из трех собеседников считает, что русские драматурги должны в летописях «почерпать характеры, обороты языка и выражений, а не у Шекспира» и других европейских авторов, «которые, с великими своими дарованиями, всегда будут чужды для России». Другой же возражает ему: «Шекспир есть величайший человек на поприще драматургии; он должен руководствовать людей с талантом, писателей и актеров». Однако этот собеседник оговаривается, что он против «слепого подражания», которое «столь же вредно, как и самое невежество». Но как осуществить «шекспиризацию» русской драматургии, было неясно. Основательным знанием творчества В. Шекспира обладали лишь немногие, а русский театр был еще далек от его драматической поэтики.

В 1820-е годы к В. Шекспиру обратился А.А. Шаховский (1777-1846), плодовитый и популярный драматург, весьма чутко улавливающий веяния времени. В прошлом классик, он в это время, откликаясь на «романтические» запросы публики, перелагает в феерические зрелища романы Вальтера Скотта, поэмы Осина, поэму «Руслан и Людмила» А.С. Пушкина.

Воздействие В. Шекспира на А.С. Грибоедова является одной из спорных проблем нашего литературоведения. В «Горе от ума» это воздействие вообще не ощутимо, и попытки некоторых исследователей связать образ Чацкого с Гамлетом или Тимоном Афинским весьма неубедительны. И хотя сам А.С. Грибоедов в наброске предисловия к своей комедии упомянул имя английского драматурга, это еще не может служить свидетельством творческой зависимости. Между тем, А.С. Грибоедов не только хорошо знал пьесу В. Шекспира, но и размышлял о его творческом методе, художественных приемах.

В. Шекспир писал очень просто об интриге и брал первый сюжет, но обрабатывал его по-своему. В этой работе он был велик.

А.С. Грибоедов продолжал интересоваться В. Шекспиром и в последующие годы. Весной 1828 г. он говорил Н.А. Полевому: «Словесно читать Шекспира в переводе, если кто хочет вполне понимать его, потому

что, как все великие поэты, он неперево́дим, и неперево́дим оттого, что национален». Можно полагать, что А.С. Грибоедов ориентировался на Шекспировские хроники, когда задумывал в 1825 г. исторические трагедии. Некоторая связь с В. Шекспиром обнаруживается в замыслах героической народной драмы «1812 год» и исторической трагедии «Родамист и Зенобия», которые дошли до нас в виде предварительных набросков плана, составленных, по-видимому в 1825-1827 гг.

Выше уже отмечался интерес А.С. Грибоедова к шекспировской фантастике. В одном из сохранившемся отрывков последнего произведения, над которым он работал, – трагедия «Грузинская ночь», – кормилица князя, одержимая жаждой мести, призывает на помощь злых духов ада. При создании этой сцены, А.С. Грибоедов, несомненно, вспоминал фантастические образы В. Шекспира, но уже не феерических персонажей «Бури» или «Сна», а мрачных ведьм «Макбета» (д. I, сц. 1; д. IV, сц. 1) и злых духов, которых заклинает Жанна д' Арк в «Генрихе IV» (ч. 1, д. I, сц. 3). Но все эти замыслы остались неосуществленными.

## **§ 2. А.С. Пушкин и В. Шекспир**

В истории восприятия Шекспира в России (как и вообще в истории новой русской литературы) А.С. Пушкин – центральная фигура. Общеизвестно он осуществил ту творческую переработку шекспировской поэтики, которая затем была освоена последующим развитием русской драматургии. Хотя отношения А.С. Пушкина к В. Шекспиру неоднократно исследовались самым обстоятельным образом, до сих пор остаются некоторые вопросы. «Так, например, мы не знаем, был ли знаком А.С. Пушкин с творчеством В. Шекспира в полном объеме. Всякого рода прямые и косвенные реминисценции в его произведениях и письмах, а также в воспоминаниях о нем относятся только к шестнадцати шекспировским пьесам, поэме «Лукреция» и сонетам. Несомненно, однако, что этим не

исчерпываются известные ему произведения Шекспира. С другой стороны, некоторые шекспировские реминисценции (в частности, относящиеся к «Гамлету», попали к Пушкину из вторых рук)» [Алексеев: 1972, 271-272]. Но и не зависимо от знакомства с той или иной пьесой в его интересе к Шекспиру проявляется несомненная изобразительность. Его не привлекали комедии (кроме, может быть, «Виндзорских проказниц» с Фальстафом).

В отличие от ранних романтиков он мало интересовался фантастикой «Бури» и «Сна в летнюю ночь», как можно судить хотя бы по отклику на «Шекспировских духов» В.К. Кюхельбекера. Вероятно, наибольшее значение для него имели исторические хроники В. Шекспира, «Отелло», «Макбет», «Ромео и Джульетта», «Мера за меру», «Антоний и Клеопатра». Конечно, он знал «Гамлета», но рефлексия датского принца, которая в дальнейшем вызвала столь широкой резонанс в русской литературе, в А.С. Пушкине, как видно, не находила отклика.

Его больше интересовали могильщики, смешение трагического и комического, высокого и низкого, чем размышления Гамлета, к которым он, пожалуй, относился даже не без иронии, как можно заключить по шутливому прозвищу «Гамлет-Баратынский». Или по вложенному в уста Ленского гамлетовскому восклицанию: «Poor Yorick» («Бедный Иорик» - vi, 48) – самой ранней шекспировской реминисценции у А.С. Пушкина (1823).

Имя В. Шекспира много раз встречается в письмах вместе, эти высказывания образуют цельную систему поэтики не только драмы, но реалистического искусства вообще.

«Судьба человеческая, судьба народная» [Пушкин-критик: 1934, 244] – этими словами А.С. Пушкина, сказанными по поводу драмы Шекспира и Расина, может быть сформулирована центральная тема не только жанра трагедии, но и литературы в целом.

Развивая свои мысли по этому вопросу, А.С. Пушкин изумительно глубоко определил идейный смысл искусства, когда писал: «Что нужно драматическому писателю? Философию, бесстрашие, государственные

мысли историка, догадливость, живость воображения. Никакого предрассудка любимой мысли. Свобода» [Пушкин-критик: 1934, 244].

Когда А.С. Пушкин пишет о том, что, возвысившись над простой занимательностью действия, «драма стала заведовать страстями и душой человеческою» [Пушкин-критик: 1934, 239], то он имеет в виду, несомненно, того же В. Шекспира, хотя не только его одного.

Широко известно гениальное определение А.С. Пушкиным методом многостороннего изображения характеров у В. Шекспира. В. Шекспир, по определению А.С. Пушкина, «никогда не боится скомпрометировать своего героя, он заставляет его говорить с полнейшей непринужденностью, как в жизни, ибо уверен, что в надлежащую минуту и при надлежащих обстоятельствах он найдет для него язык, соответствующий его характеру» [Пушкин-критик: 1934, 94-95].

Принципы историзма, как определил их А.С. Пушкин, составляли эстетическую основу главной линии русской литературы.

Первоначально А.С. Пушкинзнакомился с английским драматургом по переводу Летурнера-Гизо. Общавшийся с поэтом в 1826 г. С.П. Шевырев свидетельствовал впоследствии, что «Шекспира... он читал в подлиннике, а во французском старом переводе, поправленном Гизо, он понимал его гениально» [Пушкин в воспоминаниях современников: 1950, 40].

Восприятие А.С. Пушкиным В. Шекспира с самого начала было связано с основной проблемой литературного развития 1820-х гг. – созданием национальной, самобытной литературы. Обращение его к В. Шекспиру происходит одновременно с возникновением интереса к драматургу в декабристских кругах. В письме из Одессы весной 1824 г. (сохранился лишь отрывок, скопированный перлюстратором) А.С. Пушкин писал: «... читал Шекспира и Библию, святой дух иногда мне по сердцу, но предпочитаю Гете и Шекспира» [Пушкин: 1937-1959, Т. 13, с. 92].

Много и упорно размышляя над судьбами литературы и сущностью «истинного романтизма», беседуя и споря с ближними ему литераторами



П.А. Вяземским, В.К. Кюхельбекером, А.С. Пушкин приходит к пониманию романтизма как нового искусства, тесно связанного с народностью и соответствующего «духа времени». Его суждения показывают, что «истинный романтизм» для него – это искусство, содержащее реалистические потенции, возможность целостного и непосредственного постижения жизни. В этом смысле он считал романтиком и В. Шекспира и настойчиво противопоставлял его «маркизам классической поэзии» [Пушкин: 1937-1959, Т. 13, с. 66] – французским классикам. Для А.С. Пушкина В. Шекспир, прежде всего, великий народный писатель. Оспаривая в 1825 г. узкое понимание народности в литературе как национального ограничения тематики и языка, он противопоставлял такому толкованию свой взгляд на народность: «Образ мыслей и чувствований... тьма обычаев, поверий и привычек дают каждому народу особенную физиономию, которая более или менее отражается в зеркале поэзии». Поэтому «мудрено объять у Шекспира в его Отелло, Гамлете меру за мерой и прочие достоинства большой народности» [Пушкин: 1937-1959, Т. 11, с. 40], – так писал А.С. Пушкин о пьесах, действие которых разворачивается вне Англии. «Человек и народ – Судьба человеческая, судьба народная» [Пушкин: 1937-1959, Т. 11, с. 419], – вот что раскрывается в шекспировском творчестве. Восприятие А.С. Пушкиным В. Шекспира не ограничивается кругом литературно-эстетических вопросов.

Как справедливо указывает М.П. Алексеев, В. Шекспир становился для русского поэта «пробелом мировоззрения, содействовал выработке представлений о ходе истории, о государственной жизни и человеческих судьбах» [Алексеев: 1972, 248-249]. В пору раздумий над трагическим исходом декабрьского восстания он писал А.А. Дельвигу 15 февраля 1826 г.: «Не будем ни суеверны, ни односторонни, как французские трагики; но взглянем на трагедию взглядом Шекспира» – это отказ от фатализма, это объективно-историческое понимание эпох, людей и событий, их причинно-следственных явлений, их причинно-следственных связей.

Осмысление истории и современности через В. Шекспира – черта, присущая не одному А.С. Пушкину.

Грандиозность, сложность, трагический масштаб, многоплановость событий вызывали в сознании его современников шекспировские ассоциации вроде тех, что возникли еще у И.М. Муравьева-Апостола в пору наполеоновских войн.

Друг А.С. Пушкина П.А. Вяземский писал в связи с революционными событиями 1830 г. в Париже: «Революции на одно лицо суть революции классические: эта шекспировская» [Вяземский: 1963, 193].

В своем истолковании В. Шекспира А.С. Пушкин опирался на европейскую романтическую трагедию, идущую от В. Шекспира, мадам де Сталь и особенно от Ф. Гизо. Как мы уже отмечали, с шекспировскими произведениями он начал знакомиться по переводу Летурнера-Гизо, и статья французского историка «Жизнь Шекспира» ему хорошо известна. Уже Ф. Гизо высказал мысль о народных корнях драматического искусства, в основе которых лежит интерпретация В. Шекспира.

Ф. Гизо считал, что из произведений английского драматурга следует извлечь его систему, извлечь средства и достигнутые результаты, чтобы развивать его искусство дальше, применительно к современному обществу. А.С. Пушкин в сущности шел тем же путем. С изучением В. Шекспира он связывал замысел «истинно романтической трагедии» и в письмах к друзьям настойчиво подчеркивал настойчивый характер и значение этого жанра. Такой трагедией и явился «Борис Годунов», написанный в 1825 г. мысли о драматическом искусстве, возникшем в пору его создания и позднее, когда поэт пытался объяснить причины неуспеха своего творения, ложатся в основу задуманного им литературного манифеста, который принимал форму то письма к другу-единомышленнику Н.Н. Раевскому или к издателю «Московского вестника». Однако при всех этих поисках остается В. Шекспир. Недаром в пору работы А.С. Пушкина над предисловием к

«Борису Годунову» близкий к нему П.А. Плетнев назвал это предисловие «трактатом о Шекспире».

В 1820 г. В. Шекспир для А.С. Пушкина – прежде всего создатель исторической драмы, автор драматических хроник, живописующих «Смутное время» английской истории, повествующих о правовой борьбе за трон, узурпации власти, злодеяниях венценосных преступников, о государственных переворотах, междоусобных войнах и народных мятежах. Они приобрели особую актуальность в Европе и России первой трети XIX в., когда жестокая борьба за политическую власть была чуть ли не повсеместной, на тронах сидели узурпаторы, обогранные кровью многих жертв (напомним, что Александр I считался причастным к убийству своего отца Павла I; наполеона обвинили в убийстве герцога Ангельского). И героями своей трагедии А.С. Пушкин сделал узурпаторов – Бориса Годунова и Дмитрия Самозванца.

Он считал, что современная романтическая трагедия должна быть исторической и строиться по «народным законам драмы шекспировской», а не по «придворному обычаю трагедий Расина» [Пушкин: 1937-1959, Т. 11, с. 141], то есть ни в соответствии с драматической поэтикой французского классицизма.

Из этого, конечно, нельзя заключить, что «Борис Годунов» – прямое подражание «творцу Макбета».

А.С. Пушкин однажды назвал В. Шекспира «творцом Макбета», но прибег к этому, но прибег к этому тогда, когда думал в большей степени о рифме, чем в поисках индивидуальной характеристики. Вариантом менее удачным, однако, по смыслу все же оправданным, мог бы оказаться «творцом Гамлета» и т.д. – насколько позволило бы созвучие в строе. В. Шекспир, собственно говоря, не был тогда в глазах русских читателей ни творцом Макбета, ни творцом Гамлета, он не представлялся создателем определенного героя, и сам не вырисовывался фигурой, знающей, как Байрон, позицию четко названного конфликта с веком и обществом.

Творческий облик его дробился во множестве лиц и распадался во множестве характеров. Задумавшись как-то над природой столкновения именно такого свойства, А.С. Пушкин вспомнил реплику из «Гамлета» и вставил ее в стихотворный набросок.

Все это, видите ль, слова, слова, слова,  
Иные, лучше мне дороги права...

Он пунктуально сделал сноску, подчеркнув, таким образом, связь с В. Шекспиром. Этот намек содержит нечто шекспировское, однако, в нем нет конкретности гамлетовского состояния. Образ Гамлета не вызвал к себе острого интереса потому, что психологические приметы его повторялись повсюду в героях Байрона, а те были слишком хорошо известны.

А.С. Пушкин ставил «шутливый и низкий слог» «Гамлета» в пример трагической силы, он вспоминает в «Гробовщике» (1830) веселых шекспировских могильщиков, сравнив их при этом с не менее жизнерадостными гробокопателями Вальтера Скотта. В 20-30-х годах поэт жил многими шекспировскими реминисценциями.

Знакомство с В. Шекспиром пришлось у А.С. Пушкина на период «объективности». Индивидуализм, столь для В. Шекспира важный, А.С. Пушкин уже вполне постиг и как увлечение пережил, читая Байрона.

А.С. Пушкин ориентировался на В. Шекспира как на драматурга, который сумел связать воедино «судьбу человеческую, судьбу народную», воскресить национальное прошлое, воплотить в драматургических персонажах кровавую историю своей страны, воссоздать жизнь как она есть, а не представлять собственный образ в различных героях. Но, ориентируясь, опираясь на опыт своего предшественника, А.С. Пушкин шел особым путем, создавая подлинно русскую трагедию. Борис Годунов осторожный, лукавый, мало похожий на необузданных, властолюбивых шекспировских узурпаторов вроде Ричарда III или Макбета. Ропщущие, лицемерные и трусливые бояре, покорно склоняющиеся перед каждым новым царем, ничем не напоминают мятежных феодалов в английских хрониках. Единственное исключение,

пожалуй, представляет бродяга-чернец Варлаам (сцена «Корчма на Литовской границе»), некоторыми своими чертами напоминающий Фальстафа – это, по словам А.С. Пушкина, «гениальное создание Шекспира» [Пушкин-критик: 1934, 352]. Но в основном русского поэта привлекал в драматургии сам подход к воплощению истории в драме.

Особенно существенны для А.С. Пушкина многосторонность и богатство человеческого образа у В. Шекспира, противостоящее в равной степени и метафизической классификации страстей в классическом театре, и единообразию романтических героев. «...Шекспиру я подражал, – пишет он, – в его вольном и широком изображении характеров, в его простом составлении типов» [Пушкин: 1937-1959, Т. 11, с. 140]. Характер шекспировского героя определяет его поведение, проявление чувств в разных ситуациях. Но это единство образа не имеет ничего общего с принужденностью и однообразием, когда все, даже самые мелкие слова и поступки персонажа нарочито иллюстрированы. «Заговорщик говорит «Дайте мне пить» как заговорщик». Напротив, В. Шекспир, «никогда не боится скомпрометировать своего героя, он заставляет его говорить с полнейшей непринужденностью, как в жизни, ибо уверен, что в надлежащую минуту и при надлежащих обстоятельствах он найдет для него язык, соответствующий его характеру» [Пушкин: 1937-1959, Т. 13, с. 197-198].

А.С. Пушкин сам продемонстрировал шекспировский подход к собственным героям, когда в письме 1829 г. изложил свой взгляд на характеры самозванца, Марины Мнишек, Шуйского [Пушкин: 1937-1959, 14, 46-48]. С внутренней многосторонностью характеров сочеталось и многообразие персонажей, взятых из различных социальных групп. Отсюда, писал А.С. Пушкин, и «стиль трагедии смешанный. Он площадный и низкий там, где мне приходилось выводит людей простых и грубых» [Пушкин: 1937-1959, 14, 46]. Это проявлялось, в частности, в сочетании стиха (пятистопный ямб) и прозы, пример чего русский поэт также находил у В. Шекспира.

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

В шекспировских хрониках основа драматурга заключена в конфликте между интересами государства как целого и своекорыстными притязаниями людей, находящихся на разных ступенях сословной иерархии, от простолюдина до самого короля. При этом единственная форма государства, которую признает драматург – это монархия, ибо в его время иная форма реально не была возможной. А наибольшее зло, согласно его воззрениям, – междоусобная война, ввергающая государство в хаос. И хотя хроники проникнуты гуманистическим, нравственным пафосом в духе философии Возрождения, государственные интересы превалируют над абстрактной нравственностью, и узурпатор Генрих IV становится положительным героем, когда он вступает в борьбу с мятежными феодалами. Нет у В. Шекспира и predetermined гонимых преступников, нарушивших нравственные законы: в его исторических пьесах гибнут в зависимости от конкретного стечения обстоятельств и злодеи, и невинные.

Подобно В. Шекспиру, А.С. Пушкин свободно «располагает» свою трагедию в 23 сценах, даже не сгруппированных в актах, и переносит действие по ходу его развития из царских палат в народное собрание, из столичной Москвы на равнинные просторы страны, из России в Польшу.

Так же свободно строил А.С. Пушкин свою трагедию и во временном отношении. Последовательное развитие исторических событий, как они излагались в «Истории государства Российского» Карамзина, определяло последовательность сцен.

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

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

Сообразуя приемы шекспировской драматургии со своими идейно-художественными задачами, А.С. Пушкин не только игнорировал чисто сценические эффекты, но и другие элементы, нужные его поэтике. Такие как, например, титанизм героев или условные, с точки зрения сценического реализма, саморазоблачительные монологи героев наедине с собой (монолог

Бориса «Достиг я высшей власти» носит совсем иной характер: горестных раздумий, но не саморазоблачения, или фантастические образы (призраки в «Ричарде III», ведьма в «Макбете»).

В построении сцен А.С. Пушкин значительно экономнее и лаконичнее В. Шекспира. Наконец, стилистика «Бориса Годунова» весьма далека от шекспировской с ее сложной метафорической образностью.

Связь «Бориса Годунова» с В. Шекспиром была замечена современниками А.С. Пушкина, хотя истинное ее значение не было тогда понятно. Мысль об английском драматурге, с которым связывалось всякое отступление от классических правил, возникла уже у слушателей трагедии во время чтений ее осенью 1826 г. в Москве.

Когда трагедия была напечатана полностью в 1831 г., имя В. Шекспира неоднократно упоминалось в отрывках, причем отношения «Бориса Годунова» с шекспировской драматургией определялись и расценивались в зависимости от позиции критика.

Попытку определить характер связи А.С. Пушкина с В. Шекспиром сделал Н.А. Полевой в обширной статье, посвященной «Борису Годунову».

Н.П. Нарезный отрицал связь «Бориса Годунова» с пьесами В. Шекспира. «Шекспировские хроники, – указывал он, – писаны были для театра и посему более или менее подчинены условиям сцены. Но «Годунов» совершенно чужд подобных претензий... Это – ряд исторических сцен... Эпизод истории в лицах» [Левин: 1988, 124].

Против стремлений толковать А.С. Пушкина через В. Шекспира, игнорируя его самостоятельность и новаторство, близкий русскому поэту критик И.В. Киреевский. В «Обзрении русской словесности за 1831 год», напечатанном в его недолговечном журнале «Европеец», И.В. Киреевский указывал, что «привычка смотреть на русскую литературу сквозь чужие очки иностранных систем мешает правильно оценить отечественные произведения» [Левин: 1988, 131].



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

### **§ 3. В.К. Кюхельбекер и В. Шекспир**

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

Если А.С. Пушкина В. Шекспир привлекал как исторический драматург еще в пору написания «Бориса Годунова», то есть по крайней мере с конца 1824 г., то многие декабристы только после провала восстания начали обретать историческое мышление; этому учила их сама история насильственно и жестоко. Теперь и они стали воспринимать В. Шекспира как живописца исторических катастроф, политических смут, и рейтинг драматурга в их среде начал расти.

Подобные обращения к В. Шекспиру, шекспировские реминисценции, рассыпанные в статьях, воспоминаниях, письмах литераторов-декабристов, носили все же эпизодический характер. Единственный из них, кто серьезно, глубоко и разносторонне занялся творчеством английского драматурга, был В.К. Кюхельбекер. Раньше, как мы уже отмечали, он знал В. Шекспира только в немецкой интерпретации. Но уже в первый год заточения В.К. Кюхельбекер овладел английским языком, и В. Шекспир становится «вечным

спутником» узника в течение долгих лет его пребывания в крепостях Шлиссельбурга, Динабурга, Ревелля и Свеаборга.

Естественно, что освоение В. Шекспира отразилось в собственном творчестве В.К. Кюхельбекера. Поначалу действовала инерция разработки романтического баснословия, которому были еще недавно посвящены «Шекспировские духи», тем более что фантастика оставалась существенным элементом творчества поэта-романтика, важным средством истолкования действительности.

В 1826-1833 гг. он создает романтическую драму-мистерию «Ижорский». Вдохновленная «Фаустом» Гете эта мистерия, в которой объединены разные жанры и стилистические пласты, не связанные и не ограниченные сценическими условиями, входит в ряд аналогичных произведений мировой литературы, включающий байроновских «Манфреда» и «Каина», «Освобожденного Прометея» Шелли, «Дядю» Мицкевича. В известном смысле «Ижорский» противостоял шекспировской сценической драматургии, и поэт-узник специально подчеркивал в предисловии, что строит мистирию «не по образцам» В. Шекспира и его последователей. Особо противопоставлял он свой «способ изложения», субъективный и лирический, шекспировскому объективному, драматическому методу.

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

Кикимора служит одновременно и «шекспировским хором», который выходит в начале сцены и пополняет действие (ч. II, д. I, явл. 5) подобно тому, как это делает хор в исторической хронике «Генрих V».

В русле романтических поисков В.К. Кюхельбекера находится и фарс «Нашла коса на камень» – переделка шекспировской комедии «Укрощение строптивой», созданная в 1931 г. и опубликованная анонимно в 1839 г. Обратившись на этот раз к вполне бытовой пьесе, поэт-декабрист попытался внести в нее фантастический элемент за счет русского фольклора. У него место падуанского дворянина Баптисты занял Кирбит – хан Золотой Орды, имеющий двух красавиц дочерей: старшую, строптивую и злую, Меликтрису, и младшую, кроткую и послушную, Роксану. Над Кирбитом тяготеет проклятие Бабы Яги: ему грозят бедствия, если он раньше выдаст замуж младшую дочь. Являются женихи – греческий царевич Иван и Югорский царевич Ватута. Последний – сын царя Гороха, которого держит в плену Илья Муромец, потребовавший дорогой выкуп – меч-кладенец, феникса и волшебный рог. Единственное средство добыть эти предметы – жениться на злой жене. Так сказал Ватуте Кощей Бессмертный. Ватута сватается к Меликтресе, Иван – к Роксане. Дальше действие развивается довольно близко к «Укрощению строптивой». В последней сцене Ватута благодаря покорности жены выигрывает три заклада – те самые предметы, которые требуются для выкупа его отца.

Романтическая ирония появляется здесь в нарочитом смешении разных элементов и стилистических планов: шекспировской фабулы, образов русского фольклора, современных культурно-бытовых деталей.

Впрочем, «Нашла коса на камень» была явной неудачей. В.К. Кюхельбекер сам понял это и отмечал в дневнике 21 июля 1833 г.: «Перечитал свое подражание шекспировскому фарсу. Первыми тремя действиями я так недоволен, что почти решился бросить это произведение. Четвертое действие, однако же, несколько лучше именно потому, что почти переведено из Шекспира» [Кюхельбекер: 1979, 22-24].

Однако и шекспировские мотивы в «Ижорском», и даже «Нашла коса на камень» – все это периферия шекспиризма В.К. Кюхельбекера. Не случайно он даже противопоставлял «Ижорского» шекспировской

драматургии. Основным для него, как и для декабристов, после декабря, а также и А.С. Пушкина, был Шекспир-историк и трагик. Это выразилось, прежде всего, в переводах, за которые он принялся, как только овладел английским языком. Движущими стимулами для него были, с одной стороны, глубокая любовь к драматургу, «наполненность» шекспировскими образами, а с другой – беззаветная преданность родной культуре, «сладостная надежда», что он, несмотря на заключение, сможет «работать для литературы... отчизны» [Кюхельбекер: 1979, 156].

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

Подбор переведенных пьес ясно показывает, что теперь В.К. Кюхельбекера больше всего волнуют кровавые исторические хроники. Начав с «Ричарда II», он, возможно, намеревался перевести после «Генриха IV», следующую пьесу «Генрих V», но остановился, ибо здесь выведен не преступный, а добродетельный монарх, и сразу перешел к «Ричарду III», воплотившему в себе наиболее яркий образ короля-злодея.

Параллельно хроникам В.К. Кюхельбекер перевел трагедию «Макбет», также повествующую о преступлениях узурпатора престола. Характерно, что из прочих трагедий он хотел перевести «Короля Лир», где действие сосредоточено вокруг борьбы за королевскую власть.

В русле же интересов В.К. Кюхельбекера находилась его попытка в августе 1834 г. переработать трагедию В. Шекспира «Димитрий». Выбор пьес для перевода определялся теми политическими проблемами, которые волновали поэта-узника и его единомышленников. И не случайно он переводил как раз те пьесы В. Шекспира, сходство с которыми обнаруживается в «Борисе Годунове» – «Ричард III», «Генрих IV», «Макбет». Свой перевод «Макбета» В.К. Кюхельбекер снабдил предисловием, в котором толковал некоторые места трагедии; каким-то путем он переслал его родным. При содействии А.С. Пушкина предисловие отдельно от перевода и с исключением последней страницы, где излагались переводческие принципы, было напечатано анонимно в виде отдельной статьи под заглавием «Мысли о «Макбете», трагедии Шекспира» в «Литературной газете, издаваемой бароном Дельвигом» (1830 г., 31 янв., № 7). Осенью 1832 г., сразу же по окончании «Ричарда III», В.К. Кюхельбекер написал еще одну статью – «Рассуждения о восьми исторических драмах Шекспира и в особенности о «Ричарде III», – которая должна была служить введением к последнему переводу. Восемь драм – это «Ричард II», две части «Генрих IV», «Генрих V», три части «Генриха VI» и «Ричард III». Замечательный памятник русского шекспиризма, «Рассуждения» В.К. Кюхельбекера, как и его переводы, остались неизвестными его современникам и лишь в наше время были опубликованы по сохранившейся рукописи [Международные связи русской литературы: 1963, 288-314]. Это своеобразное произведение, объединяющее критику, публицистику, политические концепции. Разбирая хроники, поэт-декабрист излагал свою точку зрения не только на их художественные особенности, но и на связанные с их содержанием злободневные политические проблемы.

Завязку всей «поэмы» (так назвал он цикл из восьми хроник), первопричину всех бедствий В.К. Кюхельбекер видит в свержении с престола и убийстве короля Ричарда II, которого не идеализирует. Это «царственный юноша, легкомысленный, сластолюбивый, не озабоченный

своими священными обязанностями». Но он «монарх законный», и, описав его гибель, В.К. Кюхельбекер восклицает: «... все его слабости забыты; мы только видим в нем помазанника Господня, потомка славных предков, погубленного мятежом и предательством» [Международные связи русской литературы: 1963, 291-292].

Изложив завязку «поэмы», В.К. Кюхельбекер сосредотачивает свое внимание на трагической судьбе узурпатора Генриха IV и его потомства. В его глазах преступен сам Генрих IV, но также преступны сыновья Йорка – Эдуард, Ричард и Кларенс, поднявшие руку на потомков Генриха IV – Генриха VI и его сына Эдуарда, потому что, хотя над последними и тяготеет роковая вина – преступление их предка, по отношению к своим убийцам они «законные» престолонаследники.

Признание законности и необходимости монархии отнюдь не обозначало идеализацию монархов, для обличения которых шекспировские хроники давали богатый материал. В самых резких выражениях пишет Кюхельбекер о коронованных злодеях. Генрих IV – «скрытный, тонкий лицемер... растерзанный угрызениями, размученный беспристрастными подозрениями, лишенный от упадка сил, и душевных, и телесных, той величавости, которая подчас заставляла забыть его злодеяния».

Королева Маргарита – «жестокая, порочная» женщина, «которая забыла стыд и пол свой». Эдуард IV – «добродушен, но слаб, сластолюбив, обессилен распутством, суеверен, опрометчив», по легкомыслию он способен «принять участие в величайших преступлениях». И, наконец, Ричард II – «злодей ненавистный», «кровожадный душегубец», «человек мерзостный, достойный проклятия» [Международные связи русской литературы: 1963, 298-299].

В русле романтических концепций находилось провиденциальное истолкование шекспировского цикла, с которым до В.К. Кюхельбекера выступал еще А.В. Шлегель.

Не случайно поэт-декабрист уподоблял «поэму» Шекспира Эсхиловой трагедии рока «Орестее» [Международные связи русской литературы: 1963, 290]. Мысль о связи хроник идеей возмездия, искупления проклятия, последовавшего за первым преступлением, согласовывалось с его историческими воззрениями. Вера в прогрессивное развитие человечества, с одной стороны, а с другой – объяснение исторического процесса волей провидения логически приводили В.К. Кюхельбекера к признанию необходимости бедствия и злодеяний. Эта необходимость заключалась в возмездии, то есть восстановлении нарушенной справедливости. И В.К. Кюхельбекер настойчиво (иногда даже искусственно) проводит через свое изложение хроник тему возмездия, ожидающего не только преступника или его потомство, но даже весь народ.

Народные сцены особо привлекали его внимание, и он отмечал роль народа в политических смутах и государственных переворотах. Ричард II падает не только из-за коварства Болингброка, поддержанного Нортумберлендом, но из-за «неслыханной всеобщей измены всех своих подданных»; Йорк, прежде чем объявить о своих притязаниях, старается «испытать расположение народа» и т.д. Но эта сила, считает Кюхельбекер, на которую нельзя полагаться, она «легкомысленна, готова следовать за крамольниками» и в то же время без особого труда поддается уговорам приверженцев короля. Характерны суждения о восстании Джона Кеда, показанном во второй части «Генриха VI».

Внимательно изучал В.К. Кюхельбекер художественное мастерство Шекспира, которого называл «первый, величайший (может быть) поэт романтический». Выше уже указывалось, что он рассматривал восемь хроник драматурга как единую «великую историческую поэму». Такое подчеркивание внутреннего единства восьми самостоятельных пьес, будто бы образующих «одно огромное прекрасное», было возможно лишь при игнорировании их сценической природы. В своем разборе В.К. Кюхельбекер

особенно подчеркивал поэтическое богатство В. Шекспира, гармоническое сочетание у него самых разнообразных элементов.

В духе своего времени восхищался В.К. Кюхельбекер шекспировскими характерами, «живыми, истинными», которые он противопоставлял рационалистически построенным образам в литературе классицизма. Демонстрируя разнообразие, сложность и многосторонность шекспировских характеров в отличие от классических «лабрюеровских антитез, остроумных, но мертвых» [Международные связи русской литературы: 1963, 290-291], В.К. Кюхельбекер высказывал суждения, весьма близкие к мыслям А.С. Пушкина в известной заметке «Лица, созданный Шекспиром...» [Международные связи русской литературы: 1963, 293].

Однако, подобно тому, как в осмысление событий, изображенных в драматических хрониках, В.К. Кюхельбекер вносил свои политико-нравственные концепции, так и шекспировских героев он подчас толковал с точки зрения романтических представлений о духовной жизни человека. Особенно это проявилось в истолковании образа Ричарда III, которому в «Рассуждении» уделено особое внимание: «...этот злодей ненавистный, этот кровожадный душегубец, человек мерзостный, достойный проклятия...изобличают муки его души, обуреваемой, растерзанной страстями... Прибавим опрометчивость, забывчивость, даже припадки умственного затмения в некоторых местах четвертого действия – плод не одних опасений, подозрений, свирепого нрава, а и угрызений совести, потом уныние, скупое на слова, глухое, тяжелое, не покидающее его ни на миг до самой развязки, где оно уступает последней, грозной вспышке храбрости; наконец, совершенное, хотя и непродолжительное, безумие после зловещего сна, когда ему являются тени всех им зарезанных... все это его сближает с нами, с прочими слабыми смертными» [Международные связи русской литературы: 1963, 306-307].



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

Историческая драматургия В. Шекспира привлекала В.К. Кюхельбекера и как объект перевода, и как творческий образец. Не случайно, изучая историю, он нередко задумывался над возможностью обработать в духе В. Шекспира тот или иной эпизод. Особенно часто подобные мысли возникали при чтении «Истории государства Российского» Карамзина в 1833 г.

В итоге же В.К. Кюхельбекер, как и А.С. Пушкин, ориентируется на В. Шекспира, обращается к самому бурному периоду отечественной истории – Смутному времени. С этим периодом были связаны и написанная в конце 1820-х гг., но не сохранившаяся стихотворная драма «Падение дома Шуйских» с главным героем – полководцем Михаилом Скопиным-Шуйским, и неосуществленный замысел «Григория Отрепьева», который занимал В.К. Кюхельбекера летом 1934 г., и, наконец, написанная осенью того же года трагедия «Прокофий Ляпунов». В последнем произведении Кюхельбекер, подобно Пушкину, стремится создать историческую трагедию, в основе которой лежали бы политические конфликты.

Сюжет «Прокофия Ляпунова», как и «Бориса Годунова», был почерпнут главным образом из «Истории государства Российского» Н.М. Карамзина. Кроме того, В.К. Кюхельбекер использовал некоторые факты из «Сказаний современников о Самозванце» (последнее издание которых прислал ему в Свеаборгскую крепость А.С. Пушкин). На этой основе была создана трагедия о русском полководце, вожде народного ополчения, сразившимся с польскими интервентами и павшим в борьбе с изменниками и предателями. При этом В.К. Кюхельбекер обращался к В. Шекспиру, чтобы преодолеть драматургический кризис, проявившийся ранее в «Аргивянах», научиться воплощать в драме живых людей, человеческие страсти.

Сопоставление «Прокофия Ляпунова» с «Рассуждениями о восьми исторических драмах Шекспира» помогает понять, в чем и как следовал В.К. Кюхельбекер примеру английского драматурга. Например, в «Рассуждении» он писал о взаимоотношениях действующих лиц в «Ричарде II»: «Подобный по непреложному закону притягивает подобного» [Международные связи русской литературы: 1963, 291].

Так же располагал он действующих лиц в своей трагедии. К Прокофию Ляпунову влекутся те, кому интересы родной земли дороже личных, – Салтыков, Ржевский, готовые поступиться личными обидами ради общего дела. Наоборот, персонажи, одержимые эгоистическими страстями, тянутся друг к другу, образуя противопоставление Ляпунову.

В таком стремлении передать истину страстей, пренебрегая при этом мелочной точностью исторических деталей, В.К. Кюхельбекер следовал В. Шекспиру. Впоследствии, 3 августа 1836 г., он писал А.С. Пушкину: «Нидо, кажется, талант мощный, но стулья, штаны, карнизы etc. Его слишком занимают. Что скажешь об исторической верности, о личности, на которой особенно помешались наши молодцы? Не пустое ли и глупое ребячество все это? У Шекспира анахронизмов, антагонизмов тьма...» [Переписка А.С. Пушкина: 1982, 248]. Как мы видим, Пушкин также не считал обязательное воссоздание исторических аксессуаров. Но А.С. Пушкин искал иных средств достоверного воссоздания исторической эпохи, В.К. Кюхельбекер же не достигал подлинного историзма.

Шекспировскими приемами, как он их понимал, стремился поэт-декабрист представить и центральный образ трагедии – Прокофия Ляпунова. В «Рассуждении» он отмечал, что, создавая образ принца Гарри, «чтобы ярче выставить и оттенить живее перед глазами зрителя своего любимца», Шекспир противопоставляет ему три характера: Готспера, Фальстафа и Джона Ланкастерского [Международные связи русской литературы: 1963, 293]. Так же создавал В.К. Кюхельбекер и Ляпунова. Он сам писал об этом 6 декабря 1834 г.: «Спокойствию Ляпунова противопоставлена суетность,

беготня, мятежные страсти Марины, Заруцкого, Заварина, пылкость и самоотверженность Ржевского и Ивана Салтыкова» [Кюхельбекер: 1989, 14].

Однако, хотя В.К. Кюхельбекер пытался создать в Ляпунове многогранный характер, образ этот получился неярким, однообразным, похожим на те «нравственные машины», которые сам поэт критиковал в драматургии Шиллера.

По примеру В. Шекспира и А.С. Пушкина В.К. Кюхельбекер показал участников исторических событий: в трагедии действуют стрельцы, казаки, крестьяне; изображена казачья сходка. Массовые сцены, написанные талантливо и искусно, принадлежат к лучшим страницам «Прокофия Ляпунова». Создавая их, писатель следовал своему взгляду на роль народа, изложенному в «Рассуждении». Народ – стихийная, неразумная масса, зависящая от того, кто ей верховодит. Подстрекаемый бесчестными и своекорыстными главарям, народ представляет грозную силу, от которой в итоге и гибнет Ляпунов. Виновниками преступления оказываются подстрекатели, а не спровоцированные ими казаки; последние при виде убитого воеводы «с ужасом разбегаются». Показательна 2 сцена 3 действия, в которой крестьяне приходят жаловаться на поборы казаков. «Смиренные (по их собственным словам) и покорные, они сами не могут стоять за свои слова и к Ляпунову обращаются, как к барину». Такое изображение народа шло не столько от В. Шекспира, сколько от представлений писателя о крепостном крестьянстве.

## Глава 2

### В. Шекспир в русской литературе и критике

#### 40-50-х гг. XIX столетия

##### § 1. В. Шекспир в духовной жизни «сороковых годов»

Никогда английский драматург не имел такого значения для русской литературы и шире – для русской духовной жизни вообще, как в период, когда развернулась творческая деятельность литераторов – «людей сороковых годов». Точнее, пожалуй, было бы говорить о послепушкинском поколении писателей, которые родились примерно между началом 1810-х и началом 1820-х гг. и чье духовное становление приходилось на 1830-е гг. Декабрьские события 1825 г. были для них лишь впечатлениями детства, более или менее осознанными, и с движением декабристов уже не были связаны. Но эта эпоха тем не менее наложила отпечаток на их внутренний мир. Результаты, однако, были значительно сложнее, чем простое подавление духовной жизни. А.И. Герцен пронизательно писал об этом: «Юношеская самонадеянная мысль Александровского времени смирилась, стала угрюмее и с тем вместе серьезнее. Боясь светить ярче, светить вверх, она таяла вниз... печально, но люди, вышедшие тогда на сцену с сознанием правоты и бессилия, сознанием разрыва с народом и обществом, без верной почвы под ногами, чуждые всему окружающему, не знающие будущего, они сложили руки...» [Герцен: 1954-1965, Т. 14, с. 157].

Это были разные люди – разного характера, разной судьбы. Одни из них, как М.Ю. Лермонтов, Н.В. Станкевич, А.В. Кольцов, погибли на самом рубеже 1840-х гг., творческая жизнь других продолжалась до 1880-х гг. (Ф.М. Достоевский, И.С. Тургенев) и даже 1890-х (И.А. Гончаров). Среди них были революционеры – А.И. Герцен, Н.П. Огарев, будущий мракобес М.Н. Катков, законник В. Боткин и славянофил А. Григорьев. И все же, при

всех различиях, были объединяющие черты, и одна из этих черт – культ В. Шекспира.

Причин тому было несколько: эстетические (В. Шекспир помогал формированию реалистической эстетики) и общественные. По поводу последних очень точно писал П.В. Анненков (1813-1887), тоже один из «людей сороковых годов». Он засвидетельствовал, что в восприятии его поколением английского драматурга дело не обходилось без курьезов, когда в условиях безвременья «Шекспир породил у нас толпу мудрых политиков без всякой подготовки к своему знанию, вереницы глубокомысленных государственных умов без соприкосновения с какой-либо областью публичной деятельности и множество психологов без научного образования». Но, как указывал П.В. Анненков, благодетельная сторона шекспировского влияния была несравненно важнее количественной: «Шекспир дал возможность целому поколению чувствовать себя мыслящим существом, способным понимать исторические задачи и важнейшие условия человеческой жизни в то самое время, когда поколение это, выросшее на реальной почве, не имело никакого общественного занятия и никакого голоса, даже по ничтожным предметам гражданского быта» [Анненков: 1989, 229].

Этот период характеризуется разнородным отношением к шекспировскому творчеству. М.Ю. Лермонтов (1814-1841), овладев в 1827г. английским языком, читал в оригинале наряду с Байроном и Шекспира. Восторженное отношение к драматургу разделяют с ним учащиеся Московского университетского пансиона, куда он поступил осенью 1828 г. В феврале следующего года, отвечая на какие-то замечания его тетки М.А. Шан-Гирей, он писал: «Вступаюсь за честь Шекспира... Шекспир, этот гений необъемлемый, проникающий в сердце человека, в законы судьбы, оригинальный, то есть неподражаемый, Шекспир...». А в самом конце своей недолгой жизни в последнем известном его письме от 28 июня 1841 г. М.Ю.

Лермонтов просил бабушку прислать ему скорее на Кавказ «полного Шекспира, по-английски».

Увлекся драматургом и Н.В. Станкевич. 14 июня 1835 г. он сообщал своему другу и участнику кружка Я.М. Неверову, что идет в деревню «читать и читать», «главное – Шекспира» [Станкевич: 1914, 324]. «Шекспировские лица очень часто встречаются в свете», – писал он 30 января 1837 г. Л.А. Бакуниной [Станкевич: 1914, 510]. В мае 1838 г., находясь в Германии, Н.В. Станкевич и Я.М. Неверов «познакомились с известною прославленною манерой тихо читать Шекспира». Станным почитателем В. Шекспира был близкий к кружку Н.В. Станкевича народный поэт-самоучка А.В. Кольцов (1809-1842). Сообщение о чтении В. Шекспира, о новых переводах, просьбы прислать их ему встречаются в письмах А.В. Кольцова постоянно.

В. Шекспир привлекал и участников другого московского кружка, возглавляемого А.И. Герценом (1812-1870) и Н.П. Огаревым (1813-1877). Правда, первоначально они были романтически настроенными молодыми людьми и предпочитали бунтарские драмы В. Шекспира. «...Шекспир, друг моего детства, которого я читал с Огаревым чистыми устами отрока, – писал впоследствии А.И. Герцен своей невесте. – Шекспир огромен, велик, но я не удивляться хотел, я искал созвучие, и Шекспир подал мне его» [Герцен: 1954-1965, Т. 21, с. 233]. Но шли годы, вчерашние юноши мужали под действием тяжелых жизненных испытаний – аресты, тюрьмы, ссылки – былые вольнолюбивые мечты перерабатывались в революционное мировоззрение. И только тогда они смогли по-настоящему оценить английского драматурга.

Не случайно в автобиографических «Записках одного молодого человека» (1840-1841) А.И. Герцен писал, что для понимания Гете и Шекспира «надобно познакомиться с опытом, с огромными страданиями, которые выпали на долю Фауста, Гамлета, Отелло».

Н.П. Огарев в 1838 г. пишет стихотворение «Шекспир», в котором представляет драматурга в романтическом духе как избранника провидения,

посланного в мир, чтобы могло осуществиться самопознание человечества. Особенно Н.П. Огарева волнует «Гамлет», и он принимается за перевод трагедии (перевод, видимо, не был закончен).

К воссозданию пьес В. Шекспира на русском языке обращаются такие участники кружка А.И. Герцена и Н.П. Огарева, как их друзья Н.М. Сатин (1814-1873) и Н.Х. Кетчер (1809-1886). Н.М. Сатин, посланный в 1835 г. в Симбирскую губернию, переводит «Бурю». Позднее он перевел «Сон в летнюю ночь». С энтузиазмом относился к В. Шекспиру Н.Х. Кетчер, который первым предпринял полный прозаический перевод пьес драматурга.

И.С. Тургенев (1818-1883) через всю жизнь пронес восторженное благоговение перед «великим поэтом нового мира», как он назвал драматурга в речи, посвященной его трехсотлетию. Первые сведения о В. Шекспире он, видимо, приобрел еще в детстве. А в 1836 г., будучи студентом Петербургского университета, уже пытался переводить «Отелло» и «Короля Лир», но недовольный, уничтожил переведенные фрагменты.

Многие русские писатели восхищались В. Шекспиром. Но, пожалуй, никто не писал о драматурге в таких восхищенных выражениях, как И.С. Тургенев; «гигантом, полубогом» называл он творца «Гамлета» в статье «Гамлет и Дон Кихот» (1860): «Все человеческое кажется подвластным могучему гению английского поэта»; «Шекспир берет свои образы отовсюду – с неба, с земли – нет ему запрета; ничто не может избежать его всепроникающего взора; он потрясает... титанической силой победоносного вдохновения», «богатством и мощью своей фантазии, блеском высочайшей поэзии, глубиной и обширностью громадного ума».

Наконец, к числу безусловных поклонников В. Шекспира среди русских писателей следует отнести и Ф.М. Достоевского (1821-1881). Семнадцатилетним юношей он писал брату: «Как много святого, великого, чистого... на этом свете. Моисей и Шекспир все...».

Увлечение В. Шекспиром сохранилось у Ф.М. Достоевского и в дальнейшем. Художник К.А. Трутовский, бывший его соученик по

инженерному училищу, вспоминал, что в 1843 г. Ф.М. Достоевский советовал ему читать «русских и иностранных писателей, и Шекспира в особенности» [Ф.М. Достоевский в воспоминаниях современников: 1964, 108].

Важное место занимает В. Шекспир в жизни героев повести Ф.М. Достоевского «Дядюшкин сон» (1859). Хронологически повесть, правда, относится уже к следующему периоду, но в глуши провинциального городка Мордасова как бы застилает общественная атмосфера предшествующего десятилетия. Зина, дочь Марии Александровны Москалевой, считается «первой дамой в Мордасове». Полюбившая вопреки сословным предрассудкам бедного учителя, она читает вместе с ним Шекспира. Чтение это несет молодым людям внутреннее раскрепощение, высвобождение из-под гнета пошлой и лицемерной морали их окружения. Напротив, старшее поколение отвергает драматурга, ибо подозревает, что внушенные им идеалы несовместимы с существующим порядком жизни. Марья Александровна расценивает чувство дочери как романтизм, навеянный этим проклятым В. Шекспиром, который как нарочно сует свой нос везде, где его не спрашивают. Вообще В. Шекспир в ее глазах становится ответственным за всякой вольномыслие.

Приведенные нами сведения весьма разнородны, не собраны вместе, они, думается, вполне ясно показывают, какое место занимал В. Шекспир в сознании «людей 40-х годов». При этом следует подчеркнуть, что в отличие от предшествующего периода восторженное отношение к драматургу свойственно не только передовым слоям русской интеллигенции. Оно распространялось вширь. 1840-е гг. – время наибольшей популярности В. Шекспира в России. «У нас пристрастие к Шекспиру доходит до мании, – пишет обозреватель «Северной пчелы». – Но из всех возможных маний эта самая простительная». Один за другим выходят новые переводы шекспировских пьес. Даже беспощадная николаевская цензура проявляет к ним почтительное уважение.



Так запечатлелась в литературе характерная черта духовной жизни «сороковых годов» – увлечение В. Шекспиром.

## **§ 2. В. Шекспир в критике В.Г. Белинского**

Более ста лет назад В.Г. Белинский сказал замечательные слова: «Что Шекспир – величайший творческий гений, поэт по преимуществу, в этом нет никакого сомнения; но те, кто понимают его, кто из-за его поэзии не видят богатства содержания, неисощимого родника уроков и фактов для психолога, философа, историка, государственного человека и т.д. Шекспир все переносит через поэзию, но передаваемое им далеко от того, чтобы принадлежать одной поэзии» [Белинский: 1953-1959, Т. 10, с. 309]. В этих словах содержалось великое открытие русского шекспироведения. И с тех пор мало кому в России приходило в голову рассматривать пьесы В. Шекспира как чистую поэзию. Русская шекспировская наука, развивавшаяся в борьбе с идеалистическими концепциями буржуазного шекспироведения, естественно, обращала наибольшее внимание на мировоззрение великого английского поэта, раскрывая его прогрессивные, демократические и материалистические черты. В высказываниях В.Г. Белинского о В. Шекспире сразу бросается в глаза скромность великого русского критика. Некоторые высказывания В.Г. Белинского о В. Шекспире должны быть по праву названы открытиями, которым принадлежит почетное место в «золотой книге» мировой шекспировской критики. Сам о том не думая, В.Г. Белинский был своеобразным и разносторонним шекспироведом. Эта грань творчества В.Г. Белинского, однако, до сих пор остается крайне малоизученной. В.Г. Белинский с самого начала своего литературного поприща указывал на реализм В. Шекспира. Более того, можно смело утверждать, что никто до В.Г. Белинского так глубоко и разносторонне не рассмотрел всей проблемы реализма В. Шекспира в целом.

«Шекспир постиг не только ад и небо, но и землю; он – царь природы». Белинский говорит о нем цитатой: «С природой одной он жизнью дышал» («Литературные мечтания»). У Шекспира – «тонкий анализ человека со всеми изгибами его души и сердца» [Белинский: 1953-1959, Т. 10, с. 325]. Земля, человек, природа, жизнь – вот, согласно В.Г. Белинскому, стихия В. Шекспира. Критик в той же статье говорит об «оригинальности и самоцветности персонажей» В. Шекспира. Вдумаемся в это замечательное определение. Ведь, в самом деле, лица, созданные В. Шекспиром, не романтизированные автопортреты, как у Байрона. Они ходят, говорят, действуют самостоятельно; они окрашены в собственные цвета – и Гамлет в своем «чернильном» плаще, и «огненный» Тибальт, и Джульетта – «Белая голубка среди ворон»; они действительно самоцветы. Мы не знаем более подходящего эпитета.

В середине 1830-х годов В.Г. Белинский, как и его друзья по кружку Н.В. Станкевича, еще видят в В. Шекспире выражение романтического идеала всеобъемлющего поэтического духа. «Шекспир был романтик» [Белинский: 1953-1959, Т.1, с. 69], и характеризовал его, согласно принятой в кружке фразеологии, почти в тех же выражениях, что и В.К. Кюхельбекер десятью годами раньше: «Шекспир божественный, великий, недоступный Шекспир, постиг и ад, и землю, и небо: царь природы, он взял равную дань и с добра и со зла и подсмотрел в своем вдохновенном ясновидении биение пульса всей вселенной» [Белинский: 1953-1959, Т. 1, с. 32].

Согласно романтической концепции, которой придерживается В.Г. Белинский в этот период, поэт творил стихийно и бессознательно. Подобно Полевому, он считает, что Шекспир был «невеждой», но обладал «талантом самобытным, независимым от обстоятельств жизни». Тот же взгляд исповедовал и Н.В. Станкевич, который писал 24 июля 1833 г. Л.М. Неверову: «Не верю, чтобы Шекспир имел ясное (логически ясное) понятие о смысле своих драм; он творил «так», потому что «так» являлась ему жизнь и возбуждала его гений» [Станкевич: 1914, 237].

Следует, однако, оговориться, что само представление о действительности менялось по мере философского развития В.Г. Белинского. Шеллингианское утверждение жизни в ее бесконечности и многообразии сменяется в конце 1830-х гг. принятием «разумной действительности», которая, согласно философии Гегеля, представляется воплощением «абсолютной идеи». Поэтому даже в 1840 г. в рецензии на журнал, где печатался перевод «Бури», В.Г. Белинский, заявив, что «Шекспир – поэт действительности, а не идеальности», тут же добавил: «В сущности, Шекспир более идеальный поэт, нежели Шиллер... Правда, Шекспир крепко держался земли, но... так называемый мир земной есть вечная идея, из надзвездных областей идеальной возможности ставшая особым, в самом себе замкнутым явлением» [Белинский: 1953-1959, Т. 4, с. 165-166]. В искусстве английского драматурга В.Г. Белинский видит параллель философии Гегеля – «мирообъемлющей и последней философии нашего века... к которой Шекспир... относится, как та же самая истина, но только другим путем и параллельно с нею проявившаяся» [Белинский: 1953-1959, Т. 2, с. 259]. Философия Гегеля для В.Г. Белинского – это наиболее полное осознание «абсолютной идеи», инобытие которой является окружающая действительность, а творчество В. Шекспира – художественное постижение действительности во всей полноте и конкретности.

В.Г. Белинский, как известно, делил поэзию на два отдела – на идеальную и реальную: «Поэт или пересоздает жизнь по собственному идеалу, или воспроизводит ее во всей наготе и истине». Шекспир Белинскому, является одним из основоположников «реальной, настоящей поэзии нашего времени». «Он был яркою зарею и торжественным рассветом эры нового, истинного искусства», – писал Белинский о Шекспире [Белинский: 1953-1959, Т. 2, с.267].

Знаменитые шекспировские контрасты, причудливую смесь трагического и комического В.Г. Белинский объяснил не формальными соображениями, а близостью искусства В. Шекспира к жизни. «Вообще не

должно забывать, – пишет он, – что элементы трагического и комического в поэзии смешиваются так же, как и в жизни, поэтому в драмах Шекспира вместе с героями являются шуты, чудаки и люди ограниченные» [Белинский: 1953-1959, 1, 112]. В разные периоды своего творчества и в разных статьях В.Г. Белинский говорит о реализме В. Шекспира, о живой правде его искусства. В. Шекспир для него «заря», «утренний рассвет», освещающий путь в будущее, где, как глубоко верил В. Шекспир, должно было наступить окончательное торжество «реальной поэзии», и, конечно, тут нужно видеть основную причину постоянства чувств В.Г. Белинского к В. Шекспиру.

С самого начала В.Г. Белинский настойчиво подчеркивал объективность шекспировского творчества. «... У него нет, как у Шиллера, любимых идей, любимых героев» [Белинский: 1953-1959, 1, 32], – писал он об английском драматурге в «Литературных мечтаниях» и возвращался к этому утверждению в статье о повестях Гоголя: – «У него нет симпатий, нет привычек, склонностей, нет любимых мыслей, любимых типов: он бесстрастен, как «Думный дьяк, в приказах поседельный», который «Спокойно зрит на лица подсудимых, Добру и Злу внимая равнодушно» [Белинский: 1953-1959, 1, 266].

Но если в «Литературных мечтаниях» критик в «беспристрастии» и «холодности» видел «высочайший зенит художественного совершенства» [Белинский: 1953-1959, 1, 33] и связывал их с бессознательностью и бесцельностью творческого акта, то теперь категория «объективности» интерпретируется по-новому. Собственно говоря, антитеза идеальной и реальной поэзии, на которой строится эта статья, раскрывается Белинским как антитеза субъективного и объективного метода в литературе и, в конечном счете, романтизма и реализма. В идеальной поэзии «говорит не персонаж, а автор», в не «нет истины жизни, но есть истина чувства». Напротив, поэзия реальная, которая лучше всего воплощается в драме, «должна быть в высочайшей степени спокойным и беспристрастным зеркалом действительности, и личность автора должна исчезнуть в ней»

[Белинский: 1953-1959, 1, 269-270]. Таким образом, в утверждении «объективности» находит свое выражение важное для реалистического метода отделение сознания автора от сознания героя.

На рубеже 1830-х и 1840-х гг. В.Г. Белинский противопоставлял В. Шекспира как «поэта действительности» романтической идеальности, отстранению от обыденной жизни. По поводу своей рецензии на перевод «Бури» он писал 16 мая 1840 г. В.П. Боткину, имея в виду его увлечения немецкими интерпретаторами В. Шекспира: «... в ней есть ругачка на тебя и всех вас, немецких спиритуалистов-идеалистов» [Белинский: 1953-1959, 10, 525]. «...Фантастическое Шекспира, – подчеркивал он в рецензии, – совсем не то, что фантастическое немецкое... при всей своей волшебной обаятельности, оно не улетучивается в какую-то форму без содержания и какое-то содержание без формы, а является в резко очерченных, в строго определенных формах и образах» [Белинский: 1953-1959, 1, 42].

В.Г. Белинский сближает В. Шекспира и А.С. Пушкина, ибо «оба эти великие явления творческой силы принадлежат к одному разряду, суть явления родственные» [Белинский: 1953-1959, 4, 166]. А.С. Пушкин тоже «крепко держится за землю». И размышляя о направлении, по которому А.С. Пушкин повел бы русскую литературу, если бы не его трагическая смерть, критик неизменно вспоминает В. Шекспира.

В.Г. Белинский назвал В. Шекспира «зарейю нового искусства». Но он не только констатировал факт, он осуждал тех, кто пытался выдать В. Шекспира за поэта, обращенного к прошлому, поэта средних веков. Братья Шлегели, которые, по выражению В.Г. Белинского, «искали поэзию только в католических и рыцарских преданиях средних веков, опирались на Шекспира по странному противоречию», так как В. Шекспир «был не столько романтиком, сколько поэтом новейшего времени» [Белинский: 1953-1959, 1, 53].

В.Г. Белинский прекрасно понимал, что стремление Шлегелей повернуть В. Шекспира к средневековью не было случайностью, но

выражением общей программы, центральным пунктом которой было возвращение истории вспять к средневековью.

«После Шиллера, – писал В.Г. Белинский, – образовалась в Германии целая романтическая партия, представителями которой были братья Шлегели, Тик и Новалис. Это все были натуры более или менее даровитые, но без всякой искры гения, и они ухватились со всем жаром за слабую сторону Шиллера, думая найти в ней все и, хлопоча, сколько хватило их сил, о возобновлении в новом мире форм жизни средних веков. Как известно, и в наши дни имеются господа – правда, уж никак не «романтики» – которые хлопочут, сколько хватает их сил, о возобновлении форм жизни средних веков. В частности, весьма многочисленны такие тенденции среди реакционно настроенных шекспироведов» [Белинский: 1953-1959, 1, 121].

Великий критик видел в В. Шекспире писателя нового времени, писателя, творчество которого было направлено не в прошлое, а в будущее. И если В.Г. Белинский считал В. Шекспира «поэтом старой веселой Англии», то это значит лишь то, что, согласно В.Г. Белинскому, творчество В. Шекспира было близко народной почве.

Если бы В.Г. Белинский дожил до начала нашего века, с каким ожесточением он обрушился бы на «антишекспиристов», приписавших авторство прославленных произведений не Вильяму Шекспиру из Стрэтфорда, а непременно какому-нибудь аристократу. «Аристократия таланта не есть аристократия общества, – писал В.Г. Белинский [Белинский: 1953-1959, 1, 24]. Шекспир не на паркете приобрел свой мирообъемлющий взгляд на человеческую природу.

Преодоление философии Гегеля у В.Г. Белинского проявилось в том, что он отверг «философскую критику» В. Шекспира, которую разрабатывал главным образом гегельянец Г.Т. Ретшер (1803-1871). Шекспироведческими работами Ретшера увлекались литераторы и окружение В.Г. Белинского (Боткин, Катков), и он сам был одно время их приверженцем. Теперь ему становится ясен характер философствования немецкого эстетика.

Иронию В.Г. Белинского вызывает и романтический шекспиризм. «Добрый и невинный романтизм!.. – пишет он. – Через г. Летурнера, поправленного, с грехом пополам, г-м Гизо, кое-как познакомился с Шекспиром да и начал, с голосу парижских романтиков, кричать о сердцеведении, о глубине идей, о силе страстей, о верном изображении действительности; а ведь признайся (дело прошлое!): тебе в Шекспире полюбились только побранки мужиков и солдат, разнообразие и множество персонажей да несоблюдение действительно нелепого, драматического триединства?» [Белинский: 1953-1959, 1, 20].

Особенности шекспировского творчества В.Г. Белинский связывает с историческими и национальными условиями Англии его времени. Если в 1835 г. критик доказывал, что гений не зависит от своего времени, народа и что «Шекспир и при дворе Лудвига XIV остался бы Шекспиром», то в 1841 г. он уже утверждал прямо обратное: «Хотя Шекспир, в своих драмах, выводил и не одних англичан, но и французов, и немцев, и итальянцев, и даже древних римлян и греков, но, читая его, вы понимаете, что только в Англии мог явиться такой драматург» [Белинский: 1953-1959, 1, 42]. Причину этого критик видит в жестокой социально-политической борьбе, в которой складывалось английское государство.

В статье о значении слова «литература» (1842-1844) В.Г. Белинский сделал попытку более или менее полно охарактеризовать исторические и национальные предпосылки искусства В. Шекспира. В развитии страны он отмечает «зрелище самых поразительных противоположностей» и стремится объяснить житейский национальный характер как историческое порождение общественных противоречий. «Нигде индивидуальная, личная свобода не доведена до таких безграничных размеров, и нигде так не сжата, так не стеснена общественная свобода, как в Англии. Нигде нет ни такого чудовищного богатства, ни такой чудовищной нищеты, как в Англии. Нигде так не прочны общественные основы, как в Англии, и нигде, как в ней же, не находятся они в такой опасности ежеминутно разрушиться, подобно

чересчур крепко натянутым струнам инструмента, ежеминутно готовым лопнуть» [Белинский: 1953-1959, 4, 644-645]. Все эти противоречия определили и специфические особенности английской поэзии, в частности драматической поэзии Шекспира; такой поэт мог «явиться только в стране, которая развилась под влиянием страшных политических бурь, и еще более внутренних, чем внешних; в стране общественной и практической, чуждой всякого фантастического и созерцательного направления, диаметрально противоположной восторженно-идеальной Германии и в то же время родственной ей по глубине своего духа» [Белинский: 1953-1959, 4, 645].

По мере того как углублялся историзм В.Г. Белинского, он конкретнее представлял связь В. Шекспира со своей страной, с определенным моментом ее истории. В статье «Взгляд на русскую литературу 1847 года» критик писал: «Поэт прежде всего – человек, потом гражданин своей земли, сын своего времени. Дух народа и времени на него не могут действовать менее, чем на других. Шекспир был поэтом старой веселой Англии, которая в продолжение немногих лет вдруг сделалась суровою, строгою, фантастическою. Пуританское движение имело сильное влияние на его последние произведения, наложив на них отпечаток мрачной грусти. Из этого видно, что, родись он десятилетиями двумя позже, – гений его остался бы тот же, но характер его произведений был бы другой» [Белинский: 1953-1959, 10, 305]. Так вырабатывал Белинский подлинное научное воззрение на Шекспира.

В.Г. Белинский часто противопоставлял В. Шекспира представителям французского классицизма как писателя естественного тем писателям, которых критик считал искусственными. Но «естественность» отнюдь не была для В.Г. Белинского синонимом хаотичности, стихийности, несформированности, как, например, для Н.А. Полевого, который требовал от литературы, чтобы она уравнивала душу с телом, идею с формой, посветила мрачную глубину Шекспира лучезарным изяществом Гомера.



Одним из наиболее запутанных вопросов шекспироведения является вопрос о времени в драматических произведениях В. Шекспира. Как долго, например, длятся события, описанные в «Гамлете»? С первого взгляда происходящих в «Гамлете» событий примерно двумя-тремя месяцами, но, с другой стороны, если в начале трагедии Призрак называет Гамлета юношей, а Лаэрт говорит о любви Гамлета к Офелии как о первой любви, «весенней фиалке», то в конце трагедии Гамлету, по словам могильщика, тридцать лет. У нас складывается впечатление, что перед нами проходит значительный период жизни человека, от студенческих лет до зрелого возраста.

Прежде чем перейти к разбору статьи В.Г. Белинского о «Гамлете», являющейся единственной работой В.Г. Белинского, целиком посвященной В. Шекспиру, следует познакомиться со взглядом великого критика на отдельные произведения В. Шекспира, отдельных шекспировских героев.

«Отелло» издавна толковали как трагедию ревности (исключения тут были весьма немногочисленны). В тишь да гладь «цивилизованного Венецианского общества» врывается дикарь – «свирепый тигр» или «дитя природы», это безразлично, – и в припадке иступленной ревности душист свою несчастную жертву. «Вот умоляющие вопли кроткой и любящей Дездемоны мешаются с бешеными воплями ревнивого Отелло», – описывает В.Г. Белинский спектакль своего времени [Белинский: 1953-1959, 1, 62].

Самое глубокое высказывание В.Г. Белинского относится к основному содержанию драмы. «Какая идея у Шекспира в «Отелло»? – спрашивал Белинский. И отвечал: идея ревности на следствия обманутой любви, оскорбленной веры в любовь и достоинство женщины». Эти слова об «оскорбленной вере» замечательны [Белинский: 1953-1959, 1, 54].

В.Г. Белинский писал, что В. Шекспир представил в Макбете человека, сделавшегося злодеем по слабости характера, а не по влечению ко злу. Мысли, высказанные здесь, встречались в шекспировской литературе и до В.Г. Белинского. И все же эти слова еще раз свидетельствуют о принципиальности В.Г. Белинского, зоркости его критического глаза.

Также В.Г. Белинский наметил существенную для шекспироведения тему внутреннего роста персонажей в ходе действия. «Ричард II утверждает в нас к себе неприятное чувство своими поступками. Но вот двоюродный брат его, Болингброк, похищает у него корону, – и, недостойный в счастье, является великим в злополучии. Он входит в сознание величия своего положения – и мудрые речи, полные высоких мыслей, бурным потоком являются из его уст. А действия обнаруживают высокую душу. Вы уже не просто уважаете его – вы удивляетесь ему; вы уже не просто жалеете его – вы сострадаете ему. Ничтожный в счастье, великий в несчастье – он герой в ваших глазах» [Белинский: 1953-1959, 1, 77].

В хронике «Генрих IV», по мнению В.Г. Белинского, В. Шекспир показал, как в великой натуре человека величие проглядывает сквозь самый разврат, как умеет он отрешаться от грязи порока и выходить из нее чистым, когда придет час его».

Переходим к «Гамлету». Помимо основной статьи, высказывания о характере героя великой трагедии встречаются и в других работах В.Г. Белинского. В «Литературных мечтаниях» читаем о «бедном Гамлете с замыслом гиганта и волей ребенка, который на каждом шагу падает под тяжестью подвига, предпринятого не по силам...» В другом месте В.Г. Белинский писал: «Гамлет не трус, но внутренняя, созерцательная натура создана не для бурь жизни, не для борьбы с пороком и наказания преступления, а между тем судьба зовет его на это подвиг...» [Белинский: 1953-1959, 3, 156]. Согласно В.Г. Белинскому, для того чтобы от «младенческой бессознательной гармонии», от «естественного сознания» перейти к «мужественной содержательной гармонии», человек должен пережить период распада, дисгармонии.

«Человек уже не удовлетворяется естественным сознанием и простым чувством: он хочет знать; а так как до удовлетворенного знания ему должно перейти через тысячи заблуждений [Белинский: 1953-1959, 3, 92]. Нужно

боротся с собой. Гамлет находится в состоянии юношеской дисгармонии». В.Г. Белинский, однако, идет дальше.

В наши дни, когда вокруг В. Шекспира идет ожесточенная идейная борьба, высказывания В.Г. Белинского о В. Шекспире приобретают особое значение. Зарубежное реакционное шекспироведение всех мастей и оттенков силится представить великого драматурга далеким от жизни, погруженным в себя мечтателем. В. Шекспир, творец живых образов, изображает рисовавшим пестрые, холодные, бездушные узоры. Прямо противоположны всем этим уродливым искажениям высказывания В.Г. Белинского о реализме В. Шекспира. Созданные В. Шекспиром лица для В.Г. Белинского живые образы, многосторонние, меняющиеся в ходе действия, самобытные, обладающие «самоцветностью». Живя в эпоху, когда язык В. Шекспира еще был сравнительно мало изучен и когда изучение английских местных диалектов, сохранивших странные слова и идиомы, еще не доказало близости языка В. Шекспира к разговорной речи, когда, наоборот, В. Шекспир казался писателем по преимуществу риторическим, как бы парившим над землею, – В.Г. Белинский впервые заговорил о простоте и естественности В. Шекспира. В отличие от многих защитников «индуктивного искусства», ссылающихся на «неуча» Шекспира, он справедливо видел в великом уроженце Стрэтфорда человека образованного.

Выяснение национально-исторической обусловленности творчества драматурга интересовало В.Г. Белинского не само по себе. Основным пафос всей его критической деятельности состоял в том, чтобы содействовать развитию, движению вперед родной литературы, и именно с этой точки зрения рассматривалась история – и ее собственная и зарубежных литератур, виднейшим представителем которой являлся В. Шекспир. В творчестве английского драматурга, как и других великих западных писателей, критик стремился выделить черты, сближающие его с передовыми устремлениями отечественной литературы. Так, например, требуя от нас всестороннего охвата действительности, доказывая, что «элементы трагического и

комического в поэзии смешиваются так же, как и в жизни», он ссылаясь на В. Шекспира, у которого «вместе с героями являются шуты, чудаки и люди ограниченные».

Взгляды В.Г. Белинского на В. Шекспира, разбросанные в разных его статьях, можно свести к некоему единству, внося лишь частные поправки, необходимые в свете идейного развития великого критика. Но эти частности не отменяют главного, а оно определилось уже в начале деятельности В.Г. Белинского, увидевшем в В. Шекспире величайшего художника-реалиста.

### **§ 3. В. Шекспир в творчестве А.И. Герцена**

Сходную с В.Г. Белинским эволюцию пережил А.И. Герцен. Хотя он и не занимался В. Шекспиром как критик, но драматург сопутствовал ему на протяжении всего творческого пути.

В первом параграфе данной главы мы уже отмечали, что А.И. Герцену был ближе Шиллер его отпугивал «огромный, великий» Шекспир, которому согласно романтической концепции молодого мыслителя отводилась ужасная роль в мировой истории. «Человечество, – писал А.И. Герцен своей невесте 17 апреля 1837 г., – живет в разные эпохи по двум разным направлениям: или оно имеет верование, и тогда все искусства запечатлены религиозностью, надеждою на лучший мир, или оно низлагает верование, и тогда что за удел поэта – небо у него отнято веком... в собственной душе находит он пустоту, и ему остается два чувства: проклятие и отчаяние. В такую-то эпоху жил Шекспир; внимательно пересмотрел он сердце современников и нашел порок и низость, и вот поэт с негодованием бросил людям их приговор; каждая трагедия его есть штемпель, которым клеймят разбойника; в Шекспире нет ничего утешающего; глубокое презрение к людям одушевило его, и даже сострадания в нем нет; он прямо указывает на смердящие раны человека и еще улыбается» [Герцен: 1954-1965, 21, 162].

Шекспировское «создание имеет непреложную реальность и истинность» [Герцен: 1954-1965, 22, 65], – писал А.И. Герцен жене 18 января 1839 г. Но теперь он уже преодолевал романтический идеализм и вырабатывал реалистическое мировоззрение, охватывающее все сферы деятельности человека, в том числе и искусство. Его новые обобщающие суждения о В. Шекспире находят себе место в статье «Дилетанты-романтики», отразившей процесс формирования А.И. Герцена – реалиста и материалиста. Он вновь определяет место драматурга в истории, но его историческая концепция уже изменилась. Рассматривая возникновение реалистического мировоззрения как «переворот», рождение нового мира, который не может мириться с «духом средних веков» – романтизмом, А.И. Герцен обращается к В. Шекспиру: «Шекспир – это человек двух миров. Он затворяет романтическую эпоху и растворяет новую» [Герцен: 1954-1965, 3, 36]. Преодоление романтической субъективности и идеализма, шекспировский пафос познания знаменуют начало реалистического искусства нового времени: «Гениальное раскрытие субъективности человеческой во всей глубине, во всей полноте, во всей страстности и бесконечности, смелое предисловие жизни до заповеднейших тайников ее и обличение найденного не составляет романтизма, а *переходит его*. Главный характер романтизма выражается сердечным стремлением куда-то». Поэтому романтизм не может до конца раскрыть внутреннюю жизнь человека: «он вечно стремится оставить грудь; ему нет примирения в ней», и только «для Шекспира грудь человека – вселенная, которой космологию он широко набрасывает мощной и гениальной кистью» [Герцен: 1954-1965, 3, 35].

В повести А.И. Герцена «Записки одного молодого человека» (1840-1841) скептик поляк Трензинский, выражающий во многом мысли автора, критикуя романтический идеализм, указывает на сложность и противоречивость действительности и человеческой личности и в этой связи обращается к Шекспиру. «Живая индивидуальность – вот порог, за который цепляется ваша философия», – говорит он, – и В. Шекспир, бесспорно,

лучше всех философов, от Анаксагора до Гегеля, понимал *своим путем* это необъятное море противоречий, борений, добродетелей, пороков, увлечений, прекрасного и гнусного, – море, заключенное в маленьком пространстве от диафрагмы до черепа и спаянное неразрывно в живой индивидуальности» [Герцен: 1954-1965, 1, 314]. Бросается в глаза близость этого суждения А.И. Герцена к параллели, которую В.Г. Белинский проводил между искусством Шекспира и философией Гегеля. Позднее, в «Письмах об изучении природы» (1845), в главе «Реализм», Герцен заметит: «... поэтическое созерцание жизни, глубина пониманья ее, действительно, беспредельна у Шекспира» [Герцен: 1954-1965, 3, 310].

Проникновение в глубины человеческого духа, которое А.И. Герцен находит в драматургии, выражается в его «протеизме». В. Шекспир не просто описывал со стороны разные характеры, но жил их жизнью. Поэтому каждый его герой представлен как он есть, вне навязчивой морализации. «Вся необъятность гения Шекспира заключена в его натуре Протея, – утверждал Герцен в 1950 г. в отзыве о пьесе Понсара «Шарлота Корде», – Шекспир не рассказывает, не обвиняет; он не распределяет Монтинювских премий, но сам является Шейлоком, Яго; он одновременно и Фальстаф и Гамлет» [Герцен: 1954-1965, 6, 245].

Уже во вступлении к «Запискам одного молодого человека» содержалась мысль, предвещавшая утверждение В.Г. Белинского о демократизме искусства В. Шекспира. Драматург объединен здесь с Вальтером Скоттом и живописцами фламандской школы как художник, понимающий, что «история каждого существования имеет свой интерес». И далее Герцен, толкуя Шекспира в соответствии с новой эстетикой, находит у него обусловленность человеческой психологии внешней средой: «... интерес этот, – продолжает он, – состоит в зрелище развития духа под влиянием времени, обстоятельств, случайностей, растягивающих, укорачивающих его нормальное, общее направление» [Герцен: 1954-1965, 1, 258].

«Поэт и художник, – писал А.И. Герцен в «Былом и думах», – в истинных своих произведениях всегда народен». И примером поэта, воплотившего дух своего народа, он считал Шекспира: «Все, что искони существовало в душе народов англосаксонских, перехвачено, как кольцом, одной личностью, – и каждое волокно, каждый намек, каждое посягательство, бродившее из поколения в поколение, не отдавая себе *отчета*, получило форму и язык» [Герцен: 1954-1965, 9, 37]. В другом случае А.И. Герцен упоминал В. Шекспира, наряду с Гоббсом и Юмом, как выразителя скептицизма, присущего Англии.

Близкую мысль встречаем у П.А. Огарева: «Откуда выросло трагическое величие Шекспир, как не из общественного скептицизма?» – спрашивал он в статье, посвященной памяти живописца А.А. Иванова, где доказывалась связь искусства с современной жизнью. Развивая это положение в своей литературно-общественной декларации – предисловии к сборнику «Русская потаенная литература XIX века» (1861), и противопоставляя конкретное историческое объяснение творчества художника абстрактным рассуждениям гегельянского толка, П.А. Огарев вновь ссылался на В. Шекспира: «Одна черта из жизни Шекспира, которая показала бы нам, как ему было трудно внутреннюю мысль перевести в поступок, да еще при той исторической обстановке, которая заставляет его отправить сумасшедшего в Англию, потому что там живут сумасшедшие», – одна такая черта из жизни больше, ярче, живее и теплее объяснит нам Гамлета, чем все многоглаголение Ретшера и иных гномов метафизической науки».

Для А.И. Герцена, революционного мыслителя, пережившего разгром революции 1848 г., особое значение приобретает трагизм В. Шекспира – «глубокое воспроизведение всякого рода жизненных катастроф» [Герцен: 1954-1965, 26, 241]. Поэтому в «Былом и думах» обращение к В. Шекспиру обычно подчеркивает подлинный трагизм той или иной жизненной ситуации и вообще действительности. Так, глава «Сон», открывающая «Западные

арабески» – лирические воспоминания о восставшем Риме 1848 г., заканчивается реминисценцией знаменитой шекспировской метафоры «Макбет убил сон». С другой стороны, шекспировские ассоциации вызывают и личные, житейские трагедии. В главе «Еще год», посвященной семейной драме А.И. Герцена, за решающим его объединением с женой следуют памфлетные сцены отъезда немецкого поэта Гервега, разрушившего мир в их доме, и последняя неприглядная деталь: Гервег принял денежную помощь А.И. Герцена. «Да, в этой трагедии, как у Шекспира, рядом со звуками, мрет последняя искра, тухнет мысль, – площадная брань, грубый смех и рыночное мошенничество», – заключает А.И. Герцен» [Герцен: 1954-1965, 10, 266].

Осмысление с помощью В. Шекспира трагизма действительности проявлялось, в частности, и в том, что А.И. Герцен проецировал на современность шекспировские образы.

#### **§ 4. В. Шекспир в произведениях А.А. Григорьева**

Воспитанный в атмосфере эстетических идей и стремлений 1830-1840-х гг. А.А. Григорьев (1822-1864) вступил на критическое поприще десятилетием позже В.Г. Белинского, когда реализм уже занял господствующее положение в русской литературе, а «натуральная школа» была объявлена ведущим ее направлением. Для А.А. Григорьева творчество В. Шекспира всегда сохраняло свою актуальность, на него он опирался в своих теоретических посылах, сообразовывался с ним при оценке современной литературы. Герои В. Шекспира, обладающие полнотой человеческих возможностей, «самостоятельные» личности со всем богатством внутренней жизни, становятся для критика эстетической и этической нормой, с которой он подходит к искусству. В 1840-е гг. А.А. Григорьев связывал творчество английского драматурга с волновавшей его проблемой личности, ее прав и возможностей, ее судьбы в современном обществе. В цикле статей «Русская драма и русская сцена» (1846),



декларируя свои взгляды, он обращается к В. Шекспиру, «отцу новой драмы», в которой на первый план выступает личность со всей значительностью ее нравственных стремлений. «Гамлет слаб как ребенок, – писал критик, – но сознание личности придает ему силы Немейского льва...» [Григорьев: 1957, 41]. Он гибнет от случайности, того же рока греческой драмы, но это не значит, что прав рок. «Всякая личность, напротив, во имя себя самой имеет право бороться с этой случайностью» [Григорьев: 1957, 45-41]. Ее гибель не есть поражение, ибо ценности, которые она отстаивает, непреходящи. И, подобно В.Г. Белинскому, А.А. Григорьев находил связующую нить между В. Шекспиром и современной русской литературой в «сознании значения каждой самой мелкой личности». Это сознание слышится и в сухой иронии, с которой Н.В. Гоголь чертит образ Акакия Акакиевича, и в письмах Макара Алексеевича Девушкина, и в претензии Голядкина старшего, которая доводит его, наконец, до сумасшествия.

В то же время А.А. Григорьев опирался на шекспировскую драму, когда выступал против тенденции «натуральной школы» объяснять бедствия героев почти исключительно воздействием среды, внешних обстоятельств. По его убеждению, необходима «драма, основанная не на случайности, не на обстоятельствах, а на роковом столкновении личностей» [Григорьев: 1957, 43]. Полемическая направленность его суждений о В. Шекспире проявлялась особенно наглядно, когда он характеризовал особенности искусства драматурга. Так, «ненатуральный» поэтический метод типизации у В. Шекспира, который в этом отношении, по мнению А.А. Григорьева, «однороден с Н.В. Гоголем», противопоставляется им методу «натуральной школы». У обоих писателей, утверждал А.А. Григорьев в 1853 г., изображается «не просто действительность, но действительность, возведенная в перл, ибо она прошла через горнило сознания... и в этом смысле Шекспир столько же мало натурален, как Гоголь. Какой Макбет *в действительности* зарезавший Дункана, будет выражаться так, – продолжал А.А. Григорьев и, приведя монолог о «зарезанном сне», заключил: – Но как

*действительнее* можно было выразить весь ужас души Макбета, глубокой и могучей души, перед его делом?...» [Григорьев: 1957, 45-46]. Особенность и смелость приемов В. Шекспира и Н.В. Гоголя обусловлены их заботой о «поэтической верности». Построение «Короля Лира» ненатурально, завязка «Ревизора» нелепа, герои выражают свои чувства гиперболично. «Но Шекспир и Гоголь доказывают человеку то, что он думает, что, может быть, зачинается в его душе, и заключают все в литое, медное выражение, которого удачнее и поэтически вернее нельзя ничего придумать», ибо это «типичность образов, типичность чувствований, типичность выражений, доведенных до крайней своей степени!» [Григорьев: 1957, 46].

С другой стороны, А.А. Григорьев отвергал и романтическую идеализацию шекспировских творений, присущую современному театру. Шекспир, подчеркивал он, создал «драму повседневных явлений» и тем самым, согласно эстетическим нормам его времени, «профанировал искусство» «сведением его с ходуль, приближением к понятиям массы». Но он поступал так, повинувшись инстинкту художника, «голосу, который в душе избранника слышнее его личных убеждений», ибо «не человечество существует для искусства, а искусство для человечества». В противовес абстрактной романтической трактовке А.А. Григорьев раскрывал жизненное содержание ситуаций и характеров в трагедиях В. Шекспира, показывал, что они обладают той подлинной естественностью, которую бессилён воссоздать современный театр. «Ромео и Юлия – дети», – писал он, поэтому любовь их «свежа, как весенний ветерок, слова, как первая сладкая дрожь, пробегающая по существу мужчины и женщины, упоительная, как первый поцелуй девочки, задыхающейся от силы этого поцелуя». В «Короле Лир» А.А. Григорьев находил изображение трагедии страсти: Лир – полусумасшедший старик, впадающий в детство. Отсюда «болезненное впечатление», «присутствие чего-то комического в ужасающем трагизме этой легенды – такого комического, от которого тоска сдавливает грудь, от которого становится скверно на душе».

В начале 1850-х гг., впору напряженных творческих исканий, когда он стремился определить свою идейно-эстетическую позицию, построить литературно-критическую концепцию, в основу которой должен был лечь исторический анализ явлений искусства, А.А. Григорьев намеривался написать серию статей о В. Шекспире, чтобы высказать о нем самостоятельное непредвзятое суждение. Статьи эти не были написаны, но В. Шекспир занимает большое место в теоретических работах А.А. Григорьева, утверждающих высокое самостоятельное значение искусства: «О правде и искренности в искусстве» (1856), «Критический взгляд на основы, значение и приемы современной критики искусства» (1858). На творчество английского драматурга он опирался при постановке и решении общеэстетических и литературных проблем.

Как в свое время В.Г. Белинский, А.А. Григорьев выступает против французских романтиков, которых в В. Шекспире привлекает только свободная форма его драмы, понимаемая как «чудовищная произвольность». В. Шекспир, считает он, преобразовывал театр «ради общедоступного и полного значения содержания». А.А. Григорьев не приемлет и романтическое прославление стихийной бессознательности драматурга. «Гюго рад бы был с фактами доказать совершенное невежество своего идола», – с возмущением пишет он. «...Гениальная творческая сила, – утверждает критик, – есть всегда сила в высшей степени сознательная», и «Шекспир мог бы быть величайшим из государственных людей Англии» [Григорьев: 1957, 143-144]. И если великие художники отражают мысли и чувства своих современников, то это происходит не бессознательно, а потому, что «они жили... за многих, чувствовали сильнее и могли нагляднее передать то, что много переживали и чувствовали... в сознании они перебивали всем тем, что выражают созданные им лица» [Григорьев: 1957, 145]. Художник пропускает через свое сознание, через душу внешний мир, чтобы создать в своих творениях вторую действительность. «Шекспир пережил в сознании и ревность Отелло, и любовь Ромео, и моральное

отчаяние Гамлета, – пишет Григорьев, – но уже тем самым дух его был выше каждого из этих моментов, что мог разъяснить их другим, мог отнестись к страстям *правосудно*, мог создать не страсти только, но целый мир различных, одна другую пересекающих страстей и в этот мир внести свет правды своей личной, своей народной, своей человеческой» [Григорьев: 1957, 67].

В 1850-е гг. А.А. Григорьев отрицательно относится ко всему протесту, выступает против бунтарского индивидуализма личности, оторванной от национальной и религиозной почвы, его знаменем становится «народность», под которой он понимает «объективное, спокойное, чисто поэтическое, а не напряженное, не отрицательное, не сатирическое отношение к жизни» [Григорьев: 1957, 397], смирение перед «народной правдой». Это заставляет его видеть в английском драматурге образец объективного поэта, противопоставлять его писателям так называемого «отрицательного», «субъективного» направления (прежде всего Байрону), выделять «здоровое, разумное чутье жизни, которое проникает простые и недостижимо высокие создания Шекспира» [Григорьев: 1957, 398], обходя молчанием их трагическое содержание. В. Шекспир для А.А. Григорьева – поэт «народного значения», ибо эпоха, его породившая, в глазах критика – некое идеальное время, когда элементы чистого творчества и общественного слежения не разъединялись и сознание художника было едино с народным сознанием. «Шекспир знал, что он делает настоящее дело; в творения его вошли все национальные представления, все его идеалы человеческого достоинства и величия» [Григорьев: 1957, 10].

В творчестве драматурга А.А. Григорьев выделяет демократическое начало, утверждая, согласно своему пониманию народности, тождественность народных воззрений и взглядов писателя. «Шекспир... всегда стоит на точке зрения и чувства толпы, народа, только на самой вершине этой точки». С этой точки зрения он «малевал» «врагов-французов в своих исторических драмах» или изображал сказочный, фантастический мир,

где «являются *герцог* Тезей и *герцогиня* Ипполита, знакомые народу сказочные образы» [Григорьев: 1957, 23].

Несмотря на убеждение А.А. Григорьева в вечности, неизменности «идеала» прекрасной человеческой личности, при разборе литературных образов он именно в этот период придает большое значение «временным и местным историческим обстоятельствам»; типы, анализируемые Григорьевым, предстают как исторически сложившиеся, отражающие свою эпоху. Блестящим примером такого анализа является характеристика Ричарда III в рецензии на перевод Г.П. Данилевского.

Рубеж 1850-1860-х гг. для А.А. Григорьева – время острого душевного кризиса, пересмотра прежних взглядов и решений. С новой силой возникают для него вопросы о трагическом в искусстве и жизни, о необходимости «органических типов героического», и в его раздумьях закономерно большое место занимает творчество В. Шекспира. Он работает над переводами шекспировских пьес; В. Шекспиру в значительной мере посвящен очерк «Великий трагик» (1859), описывающий исполнение роли Отелло итальянским актером Сальвини; шекспировские образы органически входят в такие принципиальные для А.А. Григорьева статьи, как «Лермонтов и его направление» (1862), «По поводу нового издания старой вещи. «Горе от ума» (1862); во второй статье «Парадоксов органической критики» (1964) А.А. Григорьев восторженно пишет о книге Гюго «Шекспир».

Напряженная общественная ситуация, революционный подъем в стране своеобразно преломляются во взглядах А.А. Григорьева. Отрицая, как и прежде, революционное переустройство действительности, он, однако, отстаивает теперь романтическое «тревожное, страстное начало жизни, без которого жизнь обратилась бы в губернский муравейник», «протест неугомонный и действительно могущественный протест» [Григорьев: 1957, 96]. И это приводит его к новому осмыслению В. Шекспира. В очерке «Великий трагик» он беспощадно критикует некоторые свои прежние взгляды на английского драматурга (характерно, что основу очерка

составляет беседа-спор о трагическом двух друзей, каждый из которых олицетворяет определенный этап воззрений самого автора). Теперь для А.А. Григорьева важен заключенный в творчестве В. Шекспира трагизм, который истолковывается как трагизм обычной человеческой жизни, лишенный «неземных» черт.

Рассказывая о постановке «Отелло» во флорентийском театре, А.А. Григорьев настойчиво подчеркивает, что «шекспировская трагедия и Сальвинии захватывали под свою власть душу, как настоящая правда жизни», «вся история походила на жизнь, а не на театральное позорище». Несколько раз варьируется мысль, что «добрый дух внушил итальянцам играть Шекспира так просто» [Григорьев: 1980, 285]. «Простота» – лейтмотив, проходящий через рассказ об исполнении Сальвинии своей роли. А.А. Григорьев настойчиво подчеркивает, что эта простота и жизненная правда шекспировских созданий ничего общего не имеет с «натуралистическими», с его точки зрения, тенденциями современного искусства. Творчество В. Шекспира связывается со злободневной и «заветнейшей думой» А.А. Григорьева «об идеализме и натурализме в искусстве», с его борьбой против развенчания «поэтического» и «идеального». Шекспировскую драму, воссоздающую «адскую последовательность мук Отелло, последовательность, в которой ни одного шага, даже полушага не опущено», и при этом обладающую и художественно, и нравственно высокой силой воздействия, он противопоставлял «противным», вызывающим болезненное впечатление французским драмам «с их выставлением наружу всевозможных язв» [Григорьев: 1980, 291].

Трагедия В. Шекспира, «беспощаднейшая и мучительнейшая», получает в очерке истолкование как трагедия утверждения и разрушения личности. Вслед за В.Г. Белинским А.А. Григорьев видит в Отелло «человека, в котором дух уже восторжествовал над кровью, которого любовь Дездемоны замирила со всеми претерпленными им бедствиями» [Григорьев:

1980, 289-290]. Яд ревности, недоверия постепенно входит в его душу и разрушает ее, ибо в любви к Дездемоне Отелло впервые обрел цельность и признание своей личности. Такое понимание любви и ее роли в жизни человека рождает у А.А. Григорьева ассоциацию Отелло с Чацким, единственным героическим лицом нашей литературы, для которого «личный вопрос слился с общественным вопросом» [Григорьев: 1957, 508]. В статье о «Горе от ума» (1862) тонкий анализ любви Чацкого к Софье – «неудавшейся Дездемоне», его монолога в последней сцене завершается цитатой из «Отелло»: «Но у него сердце разбито!» [Григорьев: 1957, 508].

Так для А.А. Григорьева обращение к В. Шекспиру всегда в той или иной мере связывалось с раздумьями над родной литературой, ее судьбами, задачами. Но последнее слово им все же не было сказано. Незадолго до смерти, находясь в долговой тюрьме, он завершил свой перевод «Ромео и Джульетт». И ему «надумалась» «лихая статья» об этой трагедии. Замысел этот, однако, не был осуществленным.

## ЗАКЛЮЧЕНИЕ

В исследовательской работе, посвященной рассмотрению восприятия В. Шекспира в русской литературе первой половины XIX века, мы детально изучили особенности его восприятия такими русскими писателями и критиками, как в частности А.С. Пушкиным, В.К. Кюхельбекером, В.Г. Белинским, А.И. Герценом, Ап. Григорьевым. Направление в изучении было определено монографиями и литературно-критическими статьями ведущих шекспироведов, а также комментариями к драмам. При написании данной работы учитывались особенности и своеобразие исторической эпохи, в которую жил и творил В. Шекспир.

В результате исследования мы пришли к выводу о том, обращение к творчеству В. Шекспира знаменовало в русской литературе расцвет художественного самосознания в период перехода от романтизма к реализму. Стремление опереться на В. Шекспира при создании своей национальной литературы, как известно, было свойственно литературам не только в России, но и в других европейских странах.

Чтобы освоить шекспировскую поэтику, мало было изучить творческое наследие драматурга. Следовало по-шекспировски многосторонне осмысливать действительность, историю, отношения героев и народа. Именно в таком направлении происходило освоение у русских-писателей романтиков. Разрыв с принципами классицизма и ориентация на В. Шекспира отразились во многих их произведениях.

Подлинно творческую переработку шекспировской поэтики, которая затем была освоена последующим развитием русской драматургии, осуществил А.С. Пушкин. А.С. Пушкин – центральная фигура в истории русского шекспиризма, как и вообще в истории новой русской литературы.

Шекспиризм А.С. Пушкина был связан с основной проблемой литературного развития 20-х гг. – созданием национальной, самобытной литературы. Искусство В. Шекспира было важно А.С. Пушкину и для



определения собственной общественной и литературно-эстетической позиции, формирования своего творческого метода. Много и долго размышляя над судьбами литературы и сущностью «истинного романтизма», А.С. Пушкин приходит к пониманию романтизма как нового искусства, тесно связанного с народностью и соответствующего «духу века».

Его суждения показывают, что «истинный романтизм» для него – это искусство, содержащее реалистические потенции, возможность целостного и непосредственного постижения жизни. В этом смысле он считал романтиком и В. Шекспира и настойчиво противопоставлял его классикам.

Шекспиризм А.С. Пушкина не ограничивается кругом литературно-эстетических вопросов. В. Шекспир становится для русского поэта проблемой мировоззрения, содействовал выработке представлений о ходе истории, о государственной жизни и человеческих судьбах.

«Взгляд Шекспира» – это отказ от фатализма, это объективно-историческое понимание эпох, людей и событий, всестороннее беспристрастное и непредубежденное рассмотрение явлений, их причинно-следственных связей.

Осмысление истории и современности через В. Шекспира – черта, присущая не одному А.С. Пушкину. Грандиозность, сложность, трагический масштаб, многоплановость событий вызывали в сознании его современников шекспировские ассоциации у В.К. Кюхельбекера, В.Г. Белинского, А.И. Герцена, А.А. Григорьева.

Если А.С. Пушкина В. Шекспир привлекал как исторический драматург, то многие декабристы только после провала восстания начали обретать историческое мышление: они воспринимали В. Шекспира как живописца исторических катастроф – политических смут и народных мятежей.

Освоение В. Шекспира отразилось в творчестве В.К. Кюхельбекера. Поначалу действовала инерция разработки «романтического баснословия», которому были еще недавно посвящены «Шекспировские духи», тем более

что фантастика оставалась существенным элементом творчества поэта-романтика, важным средством истолкования действительности. Основным для него, как и для декабристов, после декабря, а также и А.С. Пушкина, был Шекспир-историк и трагик. Это выразилось, прежде всего, в переводах, за которые он принялся, как только овладел английским языком. Движущими стимулами для него были, с одной стороны, глубокая любовь к драматургу, «наполненность» шекспировскими образами, а с другой – беззаветная преданность родной культуре, «сладостная надежда», что он, несмотря на заключение, сможет работать для литературы, отчизны. Подбор переведенных пьес ясно показывает, что теперь В.К. Кюхельбекера больше всего волнуют кровавые исторические хроники.

В русле романтических концепций находилось провиденциальное истолкование шекспировского цикла. Не случайно поэт-декабрист уподоблял «поэму» В. Шекспира Эсхиловой трагедии рока «Орестее». Мысль о связи хроник идеей возмездия, искупления проклятия, последовавшего за первым преступлением, согласовывалось с его историческими воззрениями. Вера в прогрессивное развитие человечества, с одной стороны, а с другой – объяснение исторического процесса волей провидения логически приводили Кюхельбекера к признанию необходимости бедствия и злодеяний.

Народные сцены особо привлекали его внимание, и он отмечал роль народа в политических смутах и государственных переворотах. Внимательно изучал В.К. Кюхельбекер художественное мастерство В. Шекспира, которого называл «первый, величайший (может быть) поэт романтический». В своем разборе В.К. Кюхельбекер особенно подчеркивал поэтическое богатство В. Шекспира, гармоничное сочетание у него самых разнообразных элементов.

В духе своего времени восхищался В.К. Кюхельбекер шекспировскими характерами, «живыми, истинными», которые он противопоставлял рационалистически построенным образам в литературе классицизма. Однако, подобно тому, как в осмысление событий, изображенных в драматических

хрониках, Кюхельбекер вносил свои политико-нравственные концепции, так и шекспировских героев он подчас толковал с точки зрения романтических представлений о духовной жизни человека. Особенно это проявилось в истолковании образа Ричарда III.

Таким образом, историческая драматургия В. Шекспира привлекала В.К. Кюхельбекера и как объект перевода, и как творческий образец.

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

Такой идейный и художественный фон, на котором воспринимался В. Шекспир, во многом определил понимание и истолкование его творчества русскими литераторами и прежде всего В.Г. Белинским – представителем критического сознания целой эпохи. Эстетическое восприятие В. Шекспира было связано у критика с живым и даже чувственным ощущением жизни.

В творчестве В. Шекспира В.Г. Белинский находил воплощение ключевых для его эстетических воззрений конца 1830-х гг. категорий: «простота», «естественность», «обыкновенность». С самого начала он настойчиво подчеркивал объективность шекспировского творчества.

На рубеже 1830-х и 1840-х гг. В.Г. Белинский противопоставлял В. Шекспира как «поэта действительности» романтической идеальности, отстранению от обыденной жизни. Особенности шекспировского творчества В.Г. Белинский связывает с историческими и национальными условиями Англии его времени.

По мере того как углублялся историзм В.Г. Белинского, он конкретнее представлял связь В. Шекспира со своей страной, с определенным моментом

ее истории. Выяснение национально-исторической обусловленности творчества драматурга интересовало В.Г. Белинского не само по себе. Основным пафосом всей его критической деятельности состоял в том, чтобы содействовать развитию, движению вперед родной литературы, и именно с этой точки зрения рассматривалась история – и ее собственная и зарубежных литератур, виднейшим представителем которой являлся В. Шекспир.

Сходную с В.Г. Белинским эволюцию пережил А.И. Герцен. Хотя он и не занимался В. Шекспиром как критик, но драматург сопутствовал ему на протяжении всего творческого пути. Проникновение в глубины человеческого духа, которое А.И. Герцен находит в драматурге, выражается в его «протеизме». В. Шекспир не просто описывал со стороны разные характеры, но жил их жизнью. Поэтому каждый его герой представлен как он есть, вне навязчивой морализации.

Для А.И. Герцена, революционного мыслителя, пережившего разгром революции 1848 г., особое значение приобретает трагизм В. Шекспира – глубокое воспроизведение всякого рода жизненных катастроф. Поэтому в «Былом и думах» обращение к В. Шекспиру обычно подчеркивает подлинный трагизм той или иной жизненной ситуации и вообще действительности.

Осмысление с помощью В. Шекспира трагизма действительности проявлялось, в частности, и в том, что А.И. Герцен проецировал на современность шекспировские образы.

А.А. Григорьев (1822-1864) вступил на критическое поприще десятилетием позже В.Г. Белинского, когда реализм уже занял господствующее положение в русской литературе, а «натуральная школа» была объявлена ведущим ее направлением. Для А.А. Григорьева творчество В. Шекспира всегда сохраняло свою актуальность, на него он опирался в своих теоретических посылах, сообразовывался с ним при оценке современной литературы. Герои В. Шекспира, обладающие полнотой человеческих возможностей, «самостоятельные» личности со всем

богатством внутренней жизни, становятся для критика эстетической и этической нормой, с которой он подходит к искусству. В 1840-е гг. А.А. Григорьев связывал творчество английского драматурга с волновавшей его проблемой личности, ее прав и возможностей, ее судьбы в современном обществе.

А.А. Григорьев опирался на шекспировскую драму, когда выступал против тенденции «натуральной школы» объяснять бедствия героев почти исключительно воздействием среды, внешних обстоятельств. По его убеждению, необходима «драма, основанная не на случайности, не на обстоятельствах, а на роковом столкновении личностей».

С другой стороны, А.А. Григорьев отвергал и романтическую идеализацию шекспировских творений, присущую современному театру. В. Шекспир, подчеркивал он, создал «драму повседневных явлений» и тем самым, согласно эстетическим нормам его времени.

В 1850-е гг. А.А. Григорьев отрицательно относится ко всему протесту, выступает против бунтарского индивидуализма личности, оторванной от национальной и религиозной почвы, его знаменем становится «народность», под которой он понимает объективное, спокойное, чисто поэтическое, а не напряженное, не отрицательное, не сатирическое отношение к жизни, смирение перед «народной правдой». Это заставляет его видеть в английском драматурге образец объективного поэта, противопоставлять его писателям так называемого «отрицательного», «субъективного» направления. В. Шекспир для А.А. Григорьева – поэт «народного значения», ибо эпоха, его породившая, в глазах критика – некое идеальное время, когда элементы чистого творчества и общественного слежения не разъединялись и сознание художника было едино с народным сознанием. Для А.А. Григорьева обращение к В. Шекспиру всегда в той или иной мере связывалось с раздумьями над родной литературой, ее судьбами, задачами.

Никогда английский драматург не имел такого значения для русской литературы и шире – для русской духовной жизни вообще, как в период,

когда развернулась творческая деятельность литераторов – «людей сороковых годов». Причин тому было несколько: эстетические (В. Шекспир помогал формированию реалистической эстетики) и общественные. В. Шекспир дал возможность целому поколению чувствовать себя мыслящим существом, способным понимать исторические задачи и важнейшие условия человеческой жизни.

## БИБЛИОГРАФИЧЕСКИЙ СПИСОК

1. Алексеев М.П. Россия и русские в творчестве Шекспира / М.М. Алексеев // Вопросы истории. – 1965. – № 7. – С. 76-81.
2. Алексеев М.П. Сравнительно-историческое исследование. – Л., 1972.
3. Аникст А.А. Новое в литературе о Шекспире / А.А. Аникст // Вестник АН СССР. – 1984. – № 11. – С. 57-62.
4. Аникст А.А. Могучий гений Шекспир / А.А. Аникст // Комсомольская правда. – 1964. – 23 апр. – С. 3.
5. Аникст А.А. Первые издания Шекспира / А.А. Аникст. – М.: Искусство, 1974. – 286 с.
6. Аникст А.А. Творчество Шекспира / А.А. Аникст. – М.: Худ. лит., 1963. – 615 с.
7. Аникст А.А. Театр эпохи Шекспира / А.А. Аникст. – М.: Искусство, 1965. – 328 с.
8. Аникст А.А. Трагедия Шекспира «Гамлет» / А.А. Аникст. – М.: Просвещение, 1986. – 124 с.
9. Аникст А.А. Шекспир / А.А. Аникст. – М.: Молодая гвардия, 1984. – 368 с.
10. Аникст А.А. Шекспир. Ремесло драматурга / А.А. Аникст. – М.: Просвещение, 1979. – 315 с.
11. Анненков П.В. Литературные воспоминания / П.В. Анненков. – М.: Правда, 1989. – 688 с.
12. Артамонов С.Д. Литература эпохи Возрождения / С.Д. Артамонов – М.: Просвещение, 1994. – 256 с.
13. Барг М.А. Шекспир и история / М.А. Барг. – М.: Наука, 1976. – 216 с.
14. Балашов Н.И. Уильям, потрясающий копьём / Н.И. Балашов. – М.: Худ. лит., 1986. – 256 с.
15. Белинский В.Г. Полн. собр. соч.: В 13 т. / В.Г. Белинский. – М.: АН СССР, 1953-1959.

16. Бестужев-Марлинский А.А. Соч.: В 2 т. / А.А. Бестужев-Марлинский. – М.: Худ. лит., 1981.
17. Верцман И.И. Исторические драмы Шекспира / И.И. Верцман. – М.: Просвещение, 1982. – 296 с.
18. Воспоминания Бестужевых. – М.-Л.: Наука, 1951. – 326 с.
19. Вяземский П.А. Записные книжки. – М.: Просвещение, 1963. – 235 с.
20. Герцен А.И. Собр. соч.: В 30 т. / А.И. Герцен. – М.: АН СССР, 1954-1965.
21. Гилилов И.М. Игра об Уильяме Шекспире продолжается, или Слова, слова, слова... / И.М. Гилилов. – М.: Международные отношения, 2000. – 64 с.
22. Гражданская И.А. От Шекспира до Шоу. Английские писатели XVI-XIX вв. – М.: Просвещение, 1982. – 192 с.
23. Григорьев А. Литературная критика / А. Григорьев. – М.: Искусство, 1957. – 371 с.
24. Григорьев А. Воспоминания / А. Григорьев. – М.: Наука, 1980. – 216 с.
25. Давыдова М. До и после Шекспира / М. Давыдова // Театр. – 1992. – № 6. – С. 13-15.
26. Добролюбов Н.А. Полн. собр. соч.: В 6 т. / Н.А. Добролюбов. – М.-Л.: ОГИЗ, 1934-1941.
27. Дубашинский И.А. Шекспир. Очерк творчества. – М.: Просвещение, 1965. – 228 с.
28. Ф.М. Достоевский в воспоминаниях современников. – М.: Худ. лит., 1964. – 423 с.
29. Дьяконова Н. Шекспир и английская литература XX века / Н. Дьяконова // Вопросы литературы. – 1986. – № 10. – С. 7-11.
30. Елиферова М. Шекспировские сюжеты, пересказанные Белкиным / М. Елиферова // Вопросы литературы. – 2003. – № 1. – С. 149-176.
31. Кагарлицкий Ю.И. Шекспир и Вольтер / Ю.И. Кагарлицкий. – М.: Наука, 1980. – 315 с.



32. Козинцев Г.М. Наш современник В. Шекспир / Г.М. Козинцев. – М.-Л.: Искусство, 1962. – 318 с.
33. Комарова В.П. Личность и государство в исторической драме Шекспира / В.П. Комарова. – Л.: Изд-во Ленинград. ун-та, 1977. – 224 с.
34. Кошелев В.А. Царь Дадон и принц Датский / В.А. Кошелев // Русская литература. – 2004. – №2. – С. 138-145.
35. Кюхельбекер В.К. Избр. произв.: В 2 т. / В.К. Кюхельбекер. – М.-Л.: Наука, 1967.
36. Кюхельбекер В.К. Избранные произведения / В.К. Кюхельбекер. – М.: Худ. лит., 1989. – 272 с.
37. Кюхельбекер В.К. Путешествие; Дневник; Статьи / В.К. Кюхельбекер. – Л.: Искусство, 1979. – 354 с.
38. Левин Ю.Д. Шекспир и русская литература XIX века / Ю.Д. Левин. – Л.: Наука, 1988. – 327 с.
39. Литературно-критические работы декабристов: Сборник. – М.: Худ. лит., 1978. – 381 с.
40. Международные связи русской литературы. – М.-Л.: Наука, 1963. – 374 с.
41. Морозов М.М. Избранные статьи и переводы / М.М. Морозов. – М.: Просвещение, 1979. – 349 с.
42. Морозов М.М. Трудолюбие мистера Шекспира / М.М. Морозов // Литературная Россия. – 1989. – 21 апр. – С. 6.
43. Морозов М.М. Шекспир / М.М. Морозов. – М.: Молодая гвардия, 1947. – 215 с.
44. Парфенов А. Вольная кисть Шекспира / А. Парфенов // Библиотекарь. – 1989. – № 7. – С. 10-13.
45. Переписка А.С. Пушкина: В 2 т. – М.: Искусство, 1982.
46. Пимонов В. Загадка Гамлета / В. Пимонов. – М.: Москоу Интернейшнл Паблшерз, 2001. – 256 с.

47. Пинский Л.Е. Шекспир. Основные начала драматургии. – М.: Худ. лит., 1971. – 607 с.
48. Пушкин в воспоминаниях современников / Под ред. Н.Л. Бродского. – М.: Госхудлитиздат, 1950. – 600 с.
49. Пушкин критик: Пушкин о литературе. – М.: АCADEMIA, 1934. – 680 с.
50. Пушкин А.С. Полн. собр. соч.: В 16 т. / А.С. Пушкин. – М.-Л.: АН СССР, 1937-1959.
51. Самарин Р.М. Реализм Шекспира / Р.М. Самарин. – М.: Наука, 1964. – 413 с.
52. Самарин Р.М. К проблеме реализма в западноевропейских литературах эпохи Возрождения / Р.М. Самарин // Вопросы литературы. – 1957. – № 5. – С. 32-37.
53. Смирнов А.А. Шекспир / А.А. Смирнов. – М.-Л.: Наука, 1963. – 384 с.
54. Станкевич Н.В. Переписка / Н.В. Станкевич. – М., 1914. – 294 с.
55. Толстой Л.Н. О Шекспире и о драме / Л.Н. Толстой // Полн. собр. соч. – М.: АН СССР, 1956. – Т. 35.
56. Тургенев Н.И. Дневники и письма / Н.И. Тургенев. – СПб., 1911. – 315 с.
57. Урнов М.В. Шекспир: Движение во времени / М.В. Урнов. – М.: Наука, 1968. – 150 с.
58. Урнов М.В. Шекспир. Его герои и время / М.В. Урнов. – М.: Наука, 1970. – 196 с.
59. Холлидей Ф.Е. Шекспир и его мир / Ф.Е. Холлидей. – М.: Радуга, 1986. – 168 с.
60. Шагинян М. Шекспир глазами нашего времени / М. Шагинян // Литературная газета. – 1964. – 23 апр. – С. 4.
61. Шведов Ю.В. Трагедия Шекспира «Отелло» / Ю.В. Шведов. – М.: Высшая школа, 1969. – 104 с.

62. Шведов Ю.В. Эволюция Шекспира / Ю.В. Шведов. – М.: Наука, 1978. – 195 с.
63. Шведов Ю.В. Шекспир. Исследования / Ю.В. Шведов. – М.: Высш. шк., 1977. – 247 с.
64. Шведов Ю.В. Вильям Шекспир / Ю.В. Шведов: Просвещение. – М., 1977. – 261 с.
65. Шекспир в меняющемся мире: Сб. статей. – М.: Наука, 1966. – 371 с.
66. Шекспир в мировой литературе: Сб. статей / Под ред. Б. Томашевского. – М.-Л.: Худ. лит, 1964. – 384 с.
67. Шекспир в России: Сб. статей. – М.-Л.: Изд-во АН СССР, 1963. – 364 с.
68. Шекспир и русская культура / Под ред. М.П. Алексеева. – М.: АН СССР, 1965. – 385 с.
69. Шенбаум С. Шекспир. Краткая документальная биография / С. Шенбаум. – М.: Худ. лит., 1985. – 245 с.
70. Щеглов А.В. «Голос» Шекспира в романе В.К. Кюхельбекера / А.В. Щеглов // Русская литература. – 2004. – №2. – С. 151-158.

**Урок литературы в 8 классе**  
**Тема: «Любовь, смерть и бессмертие»**  
**по трагедии В. Шекспира «Ромео и Джульетта»**

**Образовательная программа** – УМК Литература, 8 класс в 2 частях  
Коровина В.Я., Журавлев В.П., Коровин В.И.

**Раздел программы** – Зарубежная литература

**Тип урока** – урок обобщения и систематизации новых знаний

**Межпредметные связи** – музыка, балет, живопись, кинематография

**Цель урока** – раскрыть глубину образов героев трагедии В. Шекспира «Ромео и Джульетта», причины их гибели и бессмертия; дать ответ на вопрос: «Что сделало имена Ромео и Джульетты бессмертными, в чем чудо, тайна их образов и любви?»

**Задачи:**

**Образовательные:**

- раскрытие основного конфликта трагедии Шекспира «Ромео и Джульетта»
- углубление представлений о жанровых особенностях трагедии
- развитие навыков логического высказывания
- обобщение и систематизация знаний учащихся по пьесе Шекспира

**Развивающие:**

- формирование представления об отражении трагедии Шекспира в различных видах искусства (живописи, музыке, балете, кинематографе)
- развитие познавательной активности
- развитие языковых и творческих способностей учащихся
- развитие речи

**Общепредметные:**

- развитие общекультурного кругозора учащихся
- воспитание интереса к зарубежной классике

- совершенствование умения подбирать материалы к уроку
- пробуждение активности и самостоятельности
- развитие аналитического мышления

**Воспитательные:**

- приобщение учащихся к культурным ценностям
- развитие нравственных ценностей и идеалов у учащихся

**Оборудование:**

Портрет В. Шекспира, иллюстрации различных художников к пьесе, мультимедиа, аудиозапись произведений С. Прокофьева, Н. Рота, видеодиски с фильмами и мюзиклом «Ромео и Джульетта» (реж. Ф. Дзефирелли, Б. Лурман).

**Опережающие индивидуальные и групповые задания:**

Инсценировка сцены на балконе (Ромео и Джульетта)

Исполнение на гитаре старинной английской пьесы «Зеленые рукава»

Исследовательская работа по тексту трагедии «Ромео и Джульетта о любви до встречи друг с другом и после встречи» (2 человека)

Презентация «Тема Ромео и Джульетты в живописи» (2 человека)

Презентация «Тема Ромео и Джульетты в музыке и балете» (2 человека)

Презентация «Тема Ромео и Джульетты в кинематографе» (2 человека)

**Теория литературы:** пьеса, трагедия, конфликт, «вечная тема», авторская позиция

**Эпиграф к уроку:**

«Любовь сильнее смерти и страха смерти, только ею, только любовью держится и движется жизнь» (И.С. Тургенев)

**Ход урока:**

**1. Погружение в тему урока (1 минута)**

*Звучит заставка к уроку – музыкальный фрагмент с Прокофьев Тема любви из балета «Ромео и Джульетта»*

Ученик 1: Есть в мире литературы имена героев, которые знакомы всем, даже если человек не читал самого произведения. Эти имена стали символами каких-то вечных ценностей: чести, благородства, преданности, любви. Над ними не властны ни люди, ни смерть.

Ученик 2: В конце XVI века, точнее — в 1596 году английский драматург Вильям Шекспир создал пьесу, которая не только стала бессмертной, но и дала жизнь множеству произведений литературы, живописи, музыки, балета, кинематографии.

Ученик 1: Самое интересное заключается в том, что В. Шекспир не сам придумал сюжет этой пьесы, а заимствовал его у древнеримского поэта Овидия, который в сборнике «Метаморфозы» (превращения) рассказал историю Пирама и Фисбы. Мало кто помнит Овидия и его героев, а вот имена Ромео и Джульетты мы употребляем как символы преданности и беззаветной любви.

***Индивидуальное опережающее задание. Инсценировка. «Сцена у балкона» (3 минуты). Музыкальное сопровождение – гитара, старинная английская музыкальная пьеса «Зеленые рукава» (исполняет подготовленный ученик)***

Учитель: Итак, сегодня у нас с вами завершающий урок по трагедии В. Шекспира «Ромео и Джульетта» И тема нашего урока звучит так: «Любовь, смерть и бессмертие» по произведению В. Шекспира «Ромео и Джульетта»  
**Запись темы в тетрадь.**

## **2. Проверка домашнего задания. Тест на знание текста (3 минуты).**

- В начале урока я предлагаю вам выполнить небольшой тест на знание текста и освежить в памяти сюжет произведения Шекспира.

***Тест на знание текста с последующей взаимопроверкой.***

## **3. Постановка проблемного вопроса (3 минуты).**

Учитель: Но перед тем, как мы обратимся к теме нашего урока, давайте вспомним, что такое трагедия?

**Трагедия** – драматическое произведение, изображающее глубокие, чаще всего неразрешимые жизненные противоречия. Их последствия завершаются гибелью героя.

- Определите тему трагедии «Ромео и Джульетта»

(это произведение о жестокости мира и о силе любви)

- В чем же секрет таланта великого Шекспира? Что сделало имена Ромео и Джульетты бессмертными, в чем чудо, тайна их образов и любви? В этом нам предстоит разобраться на сегодняшнем уроке.

**Запись проблемного вопроса в тетрадь.**

#### **4. Анализ художественного произведения (10-13 минут)**

- Вспомните, как Ромео до встречи с Джульеттой отзывается о любви?

(**Индивидуальное опережающее задание.** Группа исследователей «Ромео и Джульетта о любви до встречи друг с другом и после встречи»)

*Пустая тягость, тяжкая забава,  
Нестройное собранье стройных форм,  
Холодный жар, смертельное здоровье,  
Бессонный сон, который глубже сна.  
Вот какова, и хуже льда и камня,  
Моя любовь, которая тяжка мне.*

(Акт I. Сцена 1)

*Что есть любовь? Безумье от угара,  
Игра огнём, ведущая к пожару,  
Воспламенившееся море слёз,  
Раздумье — необдуманности ради,  
Смешенье яда и противоядия.*

(Акт I. Сцена 1)

*Я потерял себя, и я не тут.  
Ромео нет. Ромео не найдут.*

(Акт I. Сцена 1)

- Почему герой так отзывается о любви? Зачем в пьесе говорится о любви Ромео к Розалине?

(Ромео признаётся, что влюблён в некую Розалину, которая не отвечает на его чувства, и это заставляет его страдать.)

- Таким был Ромео до встречи с Джульеттой. А какой перед нами предстает Джульетта до встречи с Ромео?

(Первая встреча с героиней происходит в сцене разговора Джульетты с матерью, которая сообщает девушке о внимании к ней графа Париса. Мать просит дочь обратить внимание на молодого жениха, на что Джульетта отвечает:

*Ещё не знаю. Надо сделать пробу.*

*Но это лишь единственно для вас.*

(Акт I. Сцена 3)

- Юная героиня ещё не думала о любви, о браке, она спокойна и послушна, согласна «сделать пробу», потому что пока никого не любит

- Итак, мы видим, что Ромео и Джульетта не являли собой ничего особенного, они жили по общим законам, и на любовь смотрели, как все, пока не встретились. Любовь вспыхнула тотчас же, как только герои увидели друг друга, она подобна вспышке молнии, электрической искре.

- Как меняется их отношение к любви? (продолжают работу группа исследователей)

Ромео:

*Ее сиянье факелы затмило.*

*Она, подобно яркому бериллу*

*В ушах аранки, чересчур светла*

*Для мира безобразия и зла.*

*Как голубя среди вороньей стаи,*

*Ее в толпе я сразу отличаю.*

*Я к ней пробьюсь и посмотрю в упор.*

*Любил ли я хоть раз до этих пор?*



*О, нет то были ложные богини.*

*Я истинной любви не знал донныне...*

Джульетта:

*Я воплощенье ненавистной силы*

*Некстати по незнанию полюбила.*

*Что могут обещать мне времена,*

*Когда врагом я так увлечена?*

(Акт II. Сцена 5)

- Это слова не друг другу, а каждого самому себе, но они удивительно созвучны. Герои еще в плену прежних представлений, но уже ощущают мощь нового чувства.

- Как любовь воздействует на героев? Как ведут себя Ромео и Джульетта до и после знакомства?

(Ромео до встречи с Джульеттой говорит очень много и красиво о своей любви к Розалине. Когда он встречает дочь Капулетти, он начинает действовать, так как настоящее чувство требует решительности. Из мечтательного юноши он превращается в смелого, мужественного человека, способного принимать решения и отвечать за свои поступки.

Такой же путь проходит и Джульетта, она меняется ещё сильнее: сначала она была покорной дочерью, теперь восстаёт и борется за свою любовь.

Любовь в трагедии предстаёт как великий воспитатель: герои взрослеют, принимают важные решения, берут на себя ответственность.)

- Что мешает влюбленным?

(Монтекки и Капулетти – кровные враги)

- Как отреагировали влюбленные на то, что они из враждующих семей?

Найдите слова героев в тексте.

Ромео:

*Так это Капулетти!*

*Я у врага в руках и пойман в сети...*

Джульетта:

*Что могут обещать мне времена,*

*Когда врагом я так увлечена...*

- Герои видят смысл всей жизни в любви. Тогда почему же они выбирают смерть?

Они умирают за свою любовь. Любовь торжествует над враждой, непониманием. Отняв у себя жизни, герои трагедии вынесли приговор родовым распрям, сословным предрассудкам. Трагедия Шекспира утверждает бесценность и вечность любви.

- Есть ли смысл в гибели героев?

После смерти юных супругов враждующие семьи примиряются. Гибель детей убеждает родителей в том, что их вражда — страшный пережиток времени и они наказаны за зло.

### **5. Обращение к эпиграфу урока (2 минуты)**

- Давайте обратимся к эпиграфу урока. Соответствует ли он содержанию нашего урока?

Юные герои В. Шекспира радостно встретили свою любовь, которая вошла в их жизнь неожиданно. Они не смогли жить друг без друга, предпочтя смерть, но их гибель открыла глаза их родителям; Шекспир показал, что любовь действительно сильнее смерти.

### **6. Проблемный вопрос (8 минут)**

- А теперь я предлагаю вернуться к проблемному вопросу нашего урока: что сделало имена Ромео и Джульетты бессмертными, в чем чудо, тайна их образов и любви?

(Учащиеся работают 5 минут. Ответы учащихся. 3-4 человека)

Итак, обыкновенные мальчик и девочка, выросшие в патриархальных семьях, где цепко держались за традиции, полюбили друг друга, переросли эти семьи, самих себя, поднялись над своим временем и бросили ему вызов, сделав свою любовь не только прекрасной и возвышенной, но и героической. Они отстаивали право любить не имя, не положение, а просто человека,

который «под любым названием был бы тем верхом совершенства, какой он есть».

### **7. Тема Ромео и Джульетта в других видах искусства. (6 минут)**

Тема Ромео и Джульетты перешла в ряд «вечных тем». Трагедия влюбленных до сих пор волнует многих известных писателей и поэтов, музыкантов и художников. И в этом бессмертие произведения Шекспира.

К сегодняшнему уроку ребята подготовили небольшие исследования о развитии темы Ромео и Джульетты в различных видах искусства.

**Прослушивание сообщений, просмотр презентаций о музыке и балете, о живописи, о кинематографе.**

### **8. Рефлексия (1-2 минуты):**

По традиции переводчики Шекспира всегда последнюю фразу трагедии представляют так:

*Нет повести печальнее на свете,  
Чем повесть о Ромео и Джульетта.*

Но, я думаю, Белла Ахмадулина предложила свой вариант заключительных строк, ведь история юных героев живет в веках, не оставляя равнодушными никого, а имена Ромео и Джульетты вызывают у нас самые восторженные чувства, уважение к их стойкости и верности.

*Звучит музыка из мюзикла «Ромео и Джульетта» - «Счастье»*

Род людской один, и он делим  
Не на Монтекки и Капулетти,  
Не тех, кто был убит и кто убил,  
А лишь на тех, кто любит и любил...

Любовь есть гений и спасенье сердца.

И нет тому счастливее примера,

Чем повесть о Джульетте и Ромео.

### **9. Домашнее задание (1-2 минуты)**

В конце трагедии главы обоих семейств обещают воздвигнуть памятник Ромео и Джульетте. Попробуйте создать словесный проект памятника Ромео и Джульетте. Не забудьте учесть место установки памятника, материал, из которого он будет создан, позы героев, выражения их лиц, надпись на памятнике. Все свои предложения обоснуйте. Это и будет вашим домашним заданием.

#### **10. Оценки за урок (3 минуты)**

Спасибо за урок!

## Тест на знание текста с последующей взаимопроверкой

**1. В кого был влюблен Ромео перед тем, как встретить Джульетту?**

- А) Розалина
- Б) Розмари
- В) Джульетта
- Г) Тибальт
- Д) Офелия

**2. Ромео был единственным сыном в семье Монтекки?**

- А) Нет, у него был брат
- Б) Да
- В) У него была сестра

**3. Кого убил Ромео?**

- А) Меркуцио
- Б) Тибальт
- В) Бенволио
- Г) Дездемона

**4. Сколько лет было Джульетте, когда она познакомилась с Ромео?**

- А) 13
- Б) 15
- В) 14
- Г) 18

**5. За кого хотели выдать замуж родители Джульетту?**

- А) Принц
- Б) Ромео
- В) Парис
- Г) Тибальт

**6. Где Ромео первый раз встретил Джульетту и влюбился?**

- А) В его доме
- Б) На балу
- В) В саду
- Г) В церкви

**7. Где происходит действие трагедии?**

- А) Верона
- Б) Лондон
- В) Венеция
- Г) Воронеж

**8. Зачем монах Лоренцо обвенчал Ромео и Джульетту?**

- А) Потому что Ромео и Джульетта любили друг друга
- Б) У него не оставалось выбора
- В) Чтобы прекратить вражду между семьями

**9. Что сделал Меркуцио, когда умирал?**

- А) Станцевал
- Б) Проклял оба дома
- В) Проклял Монтекки
- Г) Проклял Капулетти

**10. Кем Тибальт приходился Джульетте?**

- А) Родным братом
- Б) Двоюродным братом
- В) Дядей

**11. В каком городе пришлось скрываться Ромео?**

- А) Мантуя
- Б) Верона
- В) Сицилия
- Г) Арона

**12. Из-за чего Ромео уехал из Вероны?**

- А) Потому что он убил Тибальта
- Б) Потому что он был на балу у Капулетти, где быть не должен
- В) Потому что они с Джульеттой поженились

**13. Как умирают Ромео и Джульетта?**

- А) Он выпил яд, а она застрелилась
- Б) Они оба отравились
- В) Он пьет яд, а она наносит себе удар кинжалом Ромео

## Инсценировка

### Сцена вторая *Сад Капулетти.* *Входит Ромео.*

**Ромео**

Но что за блеск я вижу на балконе?  
Там брезжит свет. Джульетта, ты, как день!  
Стань у окна. Убей луну соседством;  
Она и так от зависти больна,  
Что ты ее затмила белизною.

*На балконе показывается Джульетта.*

**Джульетта**

Ромео, как мне жаль, что ты Ромео!  
Отринь отца да имя измени,  
А если нет, меня женою сделай,  
Чтоб Капулетти больше мне не быть.

**Ромео**

Прислушиваться дальше иль ответить?

**Джульетта**

Лишь это имя мне желает зла.  
Ты был бы ты, не будучи Монтекки.  
Что есть Монтекки? Разве так зовут  
Лицо и плечи, ноги, грудь и руки?  
Неужто больше нет других имен?  
Что значит имя? Роза пахнет розой,  
Хоть розой назови ее, хоть нет.  
Ромео под любым названьем был бы  
Тем верхом совершенств, какой он есть.  
Зовись иначе как-нибудь, Ромео,  
И всю меня бери тогда взамен.

**Ромео**

О, по рукам! Теперь я твой избранник.  
Я новое крещение приму,  
Чтоб только называться по-другому.

**Джульетта**

Кто это проникает в темноте  
В мои мечты заветные?

**Ромео**

Не смею  
Назвать себя по имени. Оно  
Благодаря тебе мне ненавистно.  
Когда б оно попало мне в письме,  
Я б разорвал бумагу с ним на клочья.

**Джульетта**

Десятка слов не сказано у нас,  
А как уже знаком мне этот голос!  
Ты не Ромео? Не Монтеки ты?

**Ромео**

Ни тот, ни этот: имена запретны.  
Меня перенесла сюда любовь,  
Ее не останавливают стены.

**Джульетта**

Мое лицо спасает темнота,  
А то б я, знаешь, со стыда сгорела,  
Что ты узнал так много обо мне.  
Хотела б я восстановить приличие,  
Да поздно, притворяться ни к чему.  
Ты любишь ли меня? Я знаю, верю,  
Что скажешь «да». Но ты не торопись.  
Ведь ты обманешь. Говорят, Юпитер  
Не ставит ни во что любовных клятв.  
Мне следовало б сдержаннее быть,  
Но я не знала, что меня услышат.  
Прости за пылкость и не принимай  
Прямых речей за легкость и доступность.

**Ромео**

Мой друг, клянусь сияющей луной,  
Посеребрившей кончики деревьев...

**Джульетта**

О, не клянись луною, в месяц раз  
Меняющейся, – это путь к изменам.

**Ромео**

Так чем мне клясться?

**Джульетта**

Не клянись ничем  
Или клянись собой, как высшим благом,  
Которого достаточно для клятв.

**Ромео**

Клянусь, мой друг, когда бы это сердце...

**Джульетта**

Не надо, верю. Как ты мне ни мил,  
Мне страшно, как мы скоро сговорились.  
покойной ночи! Я тебе желаю  
Такого же пленительного сна,  
Как светлый мир, которым я полна.

**Ромео**

Но как оставить мне тебя так скоро?



**Джульетта**

А что прибавить к нашему сговору?

**Ромео**

Клянись и ты, как клялся я тебе.

**Джульетта**

Я первая клялась и сожалею,

Что дело в прошлом, а не впереди.

**Ромео**

Ты б эту клятву взять назад хотела?

**Джульетта**

Да, для того чтоб дать ее опять.

Мне не подвластно то, чем я владею.

Моя любовь без дна, а доброта,

Как ширь морская. Чем я больше трачу,

Тем становлюсь безбрежней и богаче.

Меня зовут. Я ухожу. Прощай.

*Уходит.*

**Ромео**

Святая ночь, святая ночь! А вдруг

Все это сон, так непомерно счастье,

Так сказочно и чудно это все!