



1564—1616

Признанный портрет Шекспира (1610-е гг.) находился во владении семьи Кофф и был известен широкой публике до 2006 г.

УИЛЬЯМ ШЕКСПИР

ЭНЦИКЛОПЕДИЯ

Составитель и научный редактор
И. О. Шайтанов

Москва
«Просвещение»
2015

УДК 821.111.09(031)
ББК 83.3(4Вел)я2
Ш41

12+



Издание подготовлено в рамках Программы развития РГГУ
(проект «Европейское Возрождение и творчество Шекспира.
Стратегия международного диалога»).

В книге использованы архивные фотоматериалы

Уильям Шекспир. Энциклопедия / сост. и науч. ред.
Шайтанов И. О. — М. : Просвещение, 2015. — 680 с. : ил. —
ISBN 978-5-09-035244-4.

Структура энциклопедии соответствует типу справочного издания. Книга отражает виды и статьи, характеризующие значение творчества Шекспира для нации и времени.

Издание представляет самую разнообразную информацию о творчестве Шекспира: театральную и критическую, субъективную и объективную, современную и мировую.

Энциклопедия раскрывает роль Шекспира в русской культуре. В неё вошли статьи о Шекспире в творчестве Толстого, Чехова, Блока, Пастернака, Цветаевой — с творчеством Шекспира. В энциклопедии представлена история спектакльной интерпретации и киноинтерпретации произведений Шекспира в России. Книга богато проиллюстрирована.

Энциклопедия, безусловно, заинтересует всех любителей мировой культуры.

УАК 821.111.09(031)
ББК 83.3(4Вел)я2

Уильям Шекспир Энциклопедия

Составитель и научный редактор
Шайтанов Игорь Олегович

Центр гуманитарного образования
Редакция русского языка и литературы
Зав. редакцией С. И. Красовская

Редактор Е. П. Пронина

Художник Ю. В. Христинич

Художественный редактор А. П. Присекина

Корректоры Е. А. Восходина, М. Г. Волкова, Т. Н. Федосеенко

Налоговая льгота — Общероссийский классификатор продукции ОК 005-93—953000.
Изд. лиц. Серии ИД № 0824 от 12.09.01. Подписано в печать 05.12.2014.
Формат 60×84 1/16. Бумага офсетная. Гарнитура PalladiumSanPin.
Печать офсетная. Уч.-изд. л. 101,27. Тираж 50 экз. Заказ № .

Открытое акционерное общество «Издательство «Просвещение».
127521, Москва, 3-й проезд Марининой рощи, 41.

ООО Компания «Кожаная мозаика», 125438, г. Москва, ул. Автомоторная, дом 1/3.
Тел. (495) 645-39-32, (495) 645-39-34, e-mail: info@komo.ru

ISBN 978-5-09-035244-4

© Издательство «Просвещение», 2015
© Художественное оформление:
Издательство «Просвещение», 2015
Все права защищены



ШЕКСПИР: ПИСАТЕЛЬ НА ВСЕ ВРЕМЕНА

Жизнь Шекспира — мировой бестселлер на любых постсоветских языках книги, кино, телевидение, Интернет рассказывают, изображают, инсценируют его биографию.

Что в этом удивительного? Он же великий! Но не все великие вызывают такой напряженный личный интерес. Конечно, он самый великий, это подтверждают если не все, то очень многие, и среди них те, кто мог бы претендовать на первенство в литературной иерархии после него: Гете, Пушкин, Гюго, Достоевский, Джойс... Вместо этого каждый из них положил камень в основание своего пьедестала, на котором возвышается шекспировский монумент.

Одни Лев Толстой был решительно против. Но его протестующий голос, кто-то считает парадоксом, а кто-то объясняет чувством ревности или благородным духом независимости, побуждающим освободить британского барда, по-английски именуемого *bardolatry*, от унигентального поклонения ему.

Все же другие национальные гении склоняют голову перед Шекспиром, отдавая ему первенство и признавая его всемирное величие. Как, скажем, Гете: «Шекспир, и несть ему конца».

Шекспировское величие было подкреплено временем, когда он жил. Ему повезло с эпохой: что-то очень важное кончилось, что-то не менее значительное начиналось... Тогда облик будущего был неясен, угадывался лишь самими прозорливыми, сумевшими различить небывалые прежде жизненные ситуации и характеры: Фауст, Гаргантюа, Дон Кихот, Дон Жуан... Эти образы сочтут «вечными», или «архетипическими», годами на все последующие времена, поскольку в них будут многократно отражены и узнаваемы наши судьбы и лица.

В сравнении даже со своими великими современниками Шекспир неподражаем. Он создал не какой-то один архетип, а множество, позже переходящих из культуры в культуру, из страны в страну, чтобы забрести в самые глухие углы: «Гамлет Шекспировского уезда», «Леам Макбет Миценского уезда», «Степной король Лир», «Сельские Ромео и Юлия»... Шекспир повсеместен — и «несть ему конца».

В этой повсеместности, всеобщности, быть может, заключена шекспировская тайна, неизвестная обыденному сознанию, принимающему её за одну из ребусных загадок, которую имеют «шекспировским» вопросом, отыскивая какого-то «подлинного» автора.

Почему именно постородственность с такими пристрастиями занята законами великого? У неё свой представление о художнике, безмерительное,

удалительное, ложное. Она начиняет с допущения, что Шекспир должен быть гением в её понимании, прилагает к нему свое мериле, инспирирует его биографию.

Шекспир ему не удовлетворяет.

Его жизнь оказывается слишком глупой и будничной для такого гения. У него не было своей библиотеки, и он самому корово подписал под завещанием. Присваивает позмрятельным, как одно и то же античное имя так хорошо знать землю, травы, животных и все члены дня и ночи, как их знают люди из деревень, и в то же время быть настолько своим человеком в вопросах истории, права и этикетики, так хорошо знать двор и его пращу. И удивляются, и удивляются, забыв, что такой большой художник, как Шекспир, неизбежно есть всё человеческое, вместе взятое.

Шекспир всё предугадал. И если не вся смогла объяснить, то всё рассматривал в тот самый момент, когда «время вышло из пазов», единство распадалось, замедлялось множеством лиц, перекликающихся не прежним величием, но новым разнообразием.

Новый мир... Дивный! Пугающий! Внушающий надежду и разочарование! Каков бы он ни был — он новый и неизбежный. Шекспир присутствовал при его рождении и как никто другой запечатал его «человеческий облик». За прошедшие с тех пор четыре века мы не так много смогли приблизиться к этому групповому портрету. Остаётся с доверием обернуться к Шекспиру, взмотреться и узнать стёны из собственной жизни и самих себя, какими мы были при начале нашего Времени. И ещё раз удивляться тому, что «тидорактый гений», зачинавший это разнообразие, это неизчислимое множество лиц, предложил оставить в тени одно-единственное лицо — своё собственное.

Когда-то «человеком на все времена» называли другого англичанина — Томаса Мора, с которого в Англии начиналась эпоха Возрождения. Шекспир она закончился. И с него же начнётся Новое время — наше время, о котором сегодня можно сказать и с оттенком сомнения — всё ещё наше время. То, что начиналось при Шекспире, чему он был свидетелем, продолжалось вплоть до XX в., когда ренессансные идеалы и прежде всего вера в совершенство и достоинство человека показались утопическими и обернулись кровавой антиутопией.

Сегодня мы читаем Шекспира не только как произведение, но и как предупреждение о том, что уже случается и ещё может с нами случиться.

Дюма Александр (Dumas; 24.07.1802, Виль-лер-Котре — 05.12.1870, Париж) — создатель нового типа романа и драмы, один из самых плодовитых литераторов Франции. Будучи скрепарём у герцога Орлеанского, увлёкся театром, пополнил небогатое образование чтением французской и английской литературы. Приезд в Париж английской труппы в 1821 г. дал Д. первое представление о Шекспире, которого он особенно полюбил за универсальность и признал почти равным Богу. Вспоминая впечатление от произведений Шекспира в переложении Дюси, Д. писал: «В этот момент моё призвание было окончательно определено».

Хотя первая пьеса «Кристина» поставлена не была, Д. тотчас создал драму «Генрих III и его двор» (1826), ставшую до пьес В. Гюго предвестием победы романтического театра, освоившего местный колорит. Для Д. победа романтизма ознаменовала отказ от трёх единств и наличие местного колорита, что было не любовью к костюмной бутафории, но признаком эпохи.

За постановкой «Генриха III» последовали пьесы «Антоний» (1831), «Ричард Дарлингтон» (1832), «Нельская башня» (1832) и самая известная — «Кин» (*«Kean, ou Désordre et génie»*, 1836), написанная через три года после трагической и скандальной смерти английского актёра Э. Кина. В текст своей пьесы Д. вставил фрагмент из трагедии «Ромео и Джульетта», в которой Кин играл роль Ромео, а также английские фразы: «Мне надо удалиться, чтобы жить, или проститься с жизнью» (пер. Б. Пастернака; *“I must be gone and live, or stay and die”*), «Что ж, смерть так смерть» (*“Come, death, and welcome! Juliet wills it so”*), звучащие с особой экспрессией. Тем не менее шекспировский накал снижен, и герой отказывается от трагической роли: «Я не Ромео, я — Фальстаф».

В отличие от кровавых драм, пьеса завершается счастливо, Кин упливает в Америку вместе с полюбившей его поклонницей. В поэтику театра Д. такие финалы входят органично. Это — мелодрама, которую Д. активно использовал и в своих романах. Лучшие из них: «Три мушкетёра», «Граф Монте-Кристо», «Королева Марго» — принесли Д. признание поколений читателей. В романах Д., как и в его пьесах, нет шекспировского историзма. Углублённое изучение хода событий подменяется у Д. слухаем. Зато его положительные герои внушают читателю и зрителю тот оптимизм, которым обладал и сам Д.

В собрание своих произведений Д. включал и том собственных переводов из Шекспира.

Лит.: Рыкова Н. Александр Дюма и его театр // Дюма А. Пьесы: Пер. с франц. — Л.; М., 1965. — С. 5—17.

З. И. Кирнозе

Дюси (Дюсис) Жан-Франсуа (Ducis; 23.08.1733, Версаль — 31.03.1816, там же) — драматург, поэт, академик, наследовавший кресло Вольтера. Д. происходил из бедной савойской семьи торговца тканями, получил строгое религиозное воспитание в колледже Версала.

Дебют Д. с трагедией «Амелис» (*«Amélie»*) в 1768 г. окончился полным провалом. Через год Д., не знавший английского языка, вдохновлённый

вольтеровскими разборами «Гамлета», ставит его на официальной сцене королевства «Комеди Франсез». Успех «Гамлета» побудил Д. к новым переделкам: «Ромео и Джульетта» (1772), «Король Лир» (1783), «Макбет» (1774—1784) «Отелло» (1792). Трагедия «Иоанн Безземельный, или Смерть Артура» была сокращена до трёх актов (1791), при этом французская тема, которая прозвучала бы оскорбительно на парижской сцене, была изъята, география места действия ограничена топосом лондонских башен.

Для своих переделок Д. берёт стихотворные, «перемежаемые размеженной прозой» переводы Лапласа, а затем появившиеся переводы Леттурнёра, последовательно выполненные прозой. Театр Расина и «подлинной трагедии — школы добродетели» Вольтера определил характер переделок. Нередко Д. переписывал финалы трагедий по просьбе зрителей и актёров.

В 1779 г. Д., известного всего лишь успешными переделениями для театра двух шекспировских трагедий, принимают в число бессмертных членов Французской академии на место самого Вольтера. Парадоксальность решения академиков была вызвана желанием сохранить добрые отношения с графом Прованским, братом короля Людовика XVI, будущим Людовиком XVIII, у которого Д. служил в качестве секретаря. Возможно, здесь сказалась и общая атмосфера англомании. В речи, произнесённой 4 марта по случаю его избрания, Д. подробным образом разбирает поэтику предшественника, ни разу не упомянув имя Шекспира; тем самым он косвенно отдал дань памяти антишекспировским выступлениям Вольтера.

Своё восхищение английским гением Д. выражает в предувидомлениях к каждой из шести переделок трагедий в прижизненном трёхтомном издании своего собрания сочинений (1814), называя Шекспира «великим поэтом, столь плодовитым, столь естественным, столь патетическим и столь ужасным» (предисловие к «Макбету»), а его творчество созданным «гением великого человека» (предисловие к «Отелло»).

Д. на французский манер перерабатывает шекспировские сюжеты. Издание «Гамлета» открывает пронзительное, набожно-меланхоличное посвящение отцу. В развитие этой темы изменён состав действующих лиц: появилась Эльвира — наперсница Гертруды; Полоний — просто наперсник Клавдия, а Офелия стала дочерью Клавдия. Исчезли Фортинbras, Лаэрт, могильщики и Призрак. Мистический план был изъят, и, как следствие, сюжетные ходы изменены: Клавдий и Гертруда совершили убийство короля вместе, не ядом, пролитым в ухо, а микстурой; принц узнал об убийстве своего отца из письма, полученного из Англии, и т. д.

Финал трагедии изменён в сторону трагикомического корнелевского жанра. Гамлет остаётся править в обретшем справедливость и порядок королевстве. Персонажи заговорили Александрийским стихом и ритмизованной прозой. Во всех переделках Д. меняет стиль, характеры персонажей во вкусе французской публики, но жанр трагедии сохраняется.

В «Ромео и Джульетте» побудительным мотивом становится желание отца Ромео Монтегю отомстить врагам за гибель детей, при этом тема любви значительно сокращается. Выход в свет

перевода Летурнёра трагедии «Король Лир» дал повод Д. создать на его основе араму с буржуазной моралью о «короле и о покинутом отце — жалком старике, впавшем в нищету по причине чрезмерной щедрости и в безумие по причине излишней чувствительности». Постановки «Макбета», где из 29 персонажей остаётся левять, и «Короля Иоанна» не имели успеха.

В «Отелло» Д. отказывается от показа на сцене «мерзкого характера Яго». Главная линия выстраивается на изображении слепой ревности смелого несчастного африканца и его возлюбленной Эдэльмоны (*Hédelmone*). Отелло, задуманный «жёлтым и медным/бронзовым» («jaune et cuivré»), чтобы не возмущать взгляда публики, особенно лам, и одновременно показать величие и пластику великого исполнителя — Ф. Ж. Тальма, наказан жестокой смертью в муках совести. Д. изменяет и орудие убийства: Отелло закалывает возлюбленную кинжалом, ибо сцена удушения на английский манер (удушение подушкой) нанесла бы оскорблению вкусу и принесла бы страдание французской публике. Пьеса имела колоссальный успех. По просьбам публики Д. делает конец сентиментально-счастливым.

Готическая сценография пьес Д.: фамильный склеп враждующих семей «Ромео и Джульетты», ночной пейзаж «Короля Лира», скалы, пещеры, пропасти, древний замок «Макбета» — расширила каноны классицистического театра. Шекспировские интерпретации Д. принесли ему европейскую славу. На русской сцене Шекспира ставят именно в вариантах французского драматурга, переиначивая в свою очередь тексты пьес Д. в соответствии с русским вкусом. Классические и одновременно сентиментальные, они повлияли на восприятие Шекспира в России.

Постепенно Д. отходит от театра, удаляется в свой дом в Версале и посвящает себя чтению Библии, сочинению стихов и небольших пьес, не откликаясь на предложения Наполеона стать сенатором и отказываясь от наград. Современники знали его как «доброго Дюси», «свойца с золотым сердцем», «правоверного католика», «честного гражданина» и беззаветного служителя Шекспира.

Лит.: Preston D. E. Shakespeare and Ducis // Modern Philology. — 1912. — Vol. 10. — № 2. — P. 137—178; Picciola L. Les tragédies de Ducis entre Corneille et Shakespeare // Dix-septième siècle. — 2004. — № 4. — P. 707—723; Rivière E. Introduction. À la rencontre de Shakespeare chez Molière // Rivière E. Shakespeare à la maison de Molière. — Rennes, 2012. — P. 15—38; Зaborов П. Шекспир в интерпретации французского классицизма (Дюсис и Шекспир) // Шекспир в мировой литературе. — М.; А., 1964. — С. 99—18; Эйхенбаум Б. К истории «Гамлета» в России // ШСБ 1965. — С. 60—71; Шекспир и русская культура. 1965. — С. 88—94.

К. Ю. Кацлавик



ЖИЛ Андре (Gide; 22.11.1869, Париж — 19.02.1951, там же) — писатель, драматург, публицист и переводчик, лауреат Нобелевской премии (1947). В основе скрытых и явных шекспировских

аллюзий, проходящих через всё творчество Ж., лежит одна из наиболее дорогих писателям идей — необходимость следовать человеческой природе, бунт против фальши и конформизма, жила для Ж. одним из источников романа «Фальшивомонетчики» (*Les Faux-Monnayeurs*, 1923) театральный код определяет характер главного героя Бернара, предлагающий множественные аллюзии на Гамлета. Игра зеркальных отражений, приём «спектакля в спектакле» становится для Ж. основой разработанной им «бесконечной композиции» (*mise en abyme*).

В качестве литературного критика и переводчика Ж. способствовал известности во Франции Достоевского, Кафки, Тагора, Уитмена... Его переволы пьес «Антоний и Клеопатра» (1921), «Гамлет» (1944) и предисловие к «плейдовскому» изданию Шекспира (1938, публ. 1959) открывают современный этап французской шекспирианы. В Предисловии он обозначил основную проблему — как соединить ассоциативное шекспирианское слово с противоположной ему по сути картезианской «точностью контуров» французской фразы.

Расиновское «умение оставаться в рамках» Ж. ставил выше «человечности» Шекспира, признавая неизбежность потерь при переводе, считал необходимым придать «небрежной» шекспировской фразе с её «хаотичным нагромождением образов» гармоничность, без которой «пасуют латинские умы». Классицистическая по сути, эта установка была одновременно и новаторской. Обе пьесы переведены Ж. по заказу деятелей современного театра: актрисы Иды Рубинштейн (*«Антоний и Клеопатра»*) и режиссёра Жан-Луи Барро (*«Гамлет»*); впервые во Франции переводчик Шекспира учтивал его двойную эстетику — литературную и театральную. Для Ж. Шекспир «не мыслитель, а поэт», и «как всякий истинный поэт он руководствуется <...> скорее звучанием, количеством <...> и, так сказать, цветом слов, нежели их значением».

В полемике с Леопольдом Жесленом (*Ceslin*) и в предисловии к «плейдовскому» изданию Шекспира Ж. формулирует принцип, новый для французской теории литературного перевода, — необходимость учитывать ассоциативную природу слова, сохранять «своего рода гармонические соответствия, которые будут иными в другом языке». В словах Гамлета (I.1) Ж. перевёл метафорический эпитет, относящийся к плащу, в котором появляется утро, как *roux* (рыжий), взамен английского *russet* (красно-бурый, красновато-коричневый). Жеслен предложил более точное цветовое соответствие — *couleur de reinette grise* (цвет яблока — серый ренет). Нет такого читателя, возразил Ж., который не увидел бы за этиими словами лягушку (во французском языке *reinette* — не только сорт яблок, но и вид лягушки).

Элегантные и манерные переводы Ж. хранят ритмический рисунок оригинала; они учитывают специфику восприятия французского зрителя и хорошо звучат со сцены, благодаря чему выдержали множество постановок и заслужили лестную оценку. Именно с них начинается спектакльный успех Шекспира во Франции.