

ЗА ГРАНЬЮ ЭПИЧЕСКОГО ВРЕМЕНИ. «РИЧАРД II» И ПРИРОДА ТРАГИЧЕСКОГО У ШЕКСПИРА

© 2021 г. И.О. Шайтанов

*Российский государственный гуманитарный университет,
Российская академия народного хозяйства
и государственной службы при Президенте РФ,
Москва, Россия*

Дата поступления статьи: 19 мая 2021 г.

Дата одобрения рецензентами: 01 июля 2021 г.

Дата публикации: 25 декабря 2021 г.

<https://doi.org/10.22455/2500-4247-2021-6-4-120-141>

Аннотация: По мнению Л.Е. Пинского, трагический герой у Шекспира был выходцем из эпического прошлого, обретающим на пути в историю свое «я» в его индивидуальности и внутреннем мире. Среди тех, кто не разделял этой точки зрения, были его друзья: М.М. Бахтин и Г.М. Козинцев, видевшие пространство шекспировской трагедии в большей мере не историческим, а мифологизированным и распахнутым во всемирность. Тем не менее не в жанре трагедии, а в жанре хроники впервые появляется герой, делающий шаг за пределы эпического мира. Следуя архетипической оппозиции, предложенной Хью Грейди в статье «Шекспировские связи с Макиавелли и Монтенем», Ричард не макиавеллистский тип, хотя иногда и характеризуемый критиками как слабый или «недостаточный» тиран, или Джоном Гонтом в пьесе как своевольный «помещик», а не король. В создании этого характера Шекспир делает первый шаг в направлении Гамлета. Кульминационной в этом отношении становится сцена низложения короля: кто он теперь, лишенный короны и прежнего достоинства? Еще несколько сцен в пьесе (королева и Буши, Ричард в замке Помфрет) демонстрируют новый лирический опыт, обретенный Шекспиром, автором поэм и сонетов, в течение двух лет эпидемии чумы (1592–1594); в «Ричарде II» он закладывает основы новой поэтической традиции — метафизической.

Ключевые слова: эпический мир, эпическое мировоззрение, А.Н. Веселовский, Л.Е. Пинский, Х. Грейди, внутренний мир, *inwardness*, Макиавелли, Монтень, метафизика, кончетти/

Информация об авторе: Игорь Олегович Шайтанов — доктор филологических наук, профессор, главный научный сотрудник, Центр современных компаративных исследования ИФИ, Российский государственный гуманитарный университет, Миусская площадь, д. 6, 125993 ГСП-3, г. Москва, Россия; ведущий научный сотрудник, Российская академия народного хозяйства и государственной службы при Президенте РФ (РАНХиГС), проспект Вернадского, д. 82, стр. 1, 119571 г. Москва, Россия.

E-mail: voplit@mail.ru

Для цитирования: Шайтанов И.О. За гранью эпического времени. «Ричард II» и природа трагического у Шекспира // *Studia Litterarum*. 2021. Т. 6, № 4. С. 120–141. <https://doi.org/10.22455/2500-4247-2021-6-4-120-141>



This is an open access article distributed under the Creative Commons Attribution 4.0 International (CC BY 4.0)

Studia Litterarum,
vol. 6, no. 4, 2021

BEYOND THE EPIC. *RICHARD II* AND THE NATURE OF THE TRAGIC IN SHAKESPEARE

© 2021. Igor O. Shaytanov

*Russian State University for the Humanities,
Presidential Academy of National Economy
and Public Administration,
Moscow, Russia*

Received: May 19, 2021

Approved after reviewing: July 01, 2021

Date of publication: December 25, 2021

Abstract: The major disagreement on the nature of the epic is rooted in the opposition of two concepts – either the epic draws on the myth, or its optics is regulated by history. In Leonid Pinsky’s opinion the way leading from the epic past towards the individual and inward self was the way of Shakespeare’s heroes both in his tragedies and history plays. *Richard II* (1595, opening the second tetralogy) follows one of the two archetypes suggested by Hugh Grady in his article “Shakespeare’s links to Machiavelli and Montaigne.” Richard is not essentially a machiavellian type, though occasionally called a weak, “deficient” tyrant by critics and a “landlord” (not a king) by John Gaunt in the play. Creating this character Shakespeare makes the first step towards Hamlet. The climax is reached in the scene of his dethronement, much more known for its political topicality than being scrutinized for the discovery a dethroned king is to make. Who is he now? A nonentity, or a new being? The mirror he asks to bring lies, he thinks, when he recognizes his own unchanged face in it. Several scenes in the play (the Queen and Bushy, Richard and his jailor) demonstrate how the lyrical experience, Shakespeare must have acquired in the two plague years (1592–1594), had changed his dramatic technique. In *Richard II* he gave a start to a new metaphysical tradition.

Keywords: epic, epic worldview, Alexandre Veselovsky, Leonid Pinsky, Hugh Grady, *inwardness*, Machiavelli, Montaigne, metaphysical tradition, conceit.

Information about the author: Igor O. Shaytanov, DSc in Philology, Professor, Director of Research, Head of the Center of Contemporary Comparative Studies, Russian State University for the Humanities, Miusskaya Ploshad 6, 125993 Moscow, Russia; Leading Research Fellow, Presidential Academy of National Economy and Public Administration, Prospect Vernadskogo, 82, bld. 1, 119571 Moscow, Russia.

E-mail: voplit@mail.ru

For citation: Shaytanov, I.O. “Beyond the Epic. *Richard II* and the Nature of the Tragic in Shakespeare.” *Studia Litterarum*, vol. 6, no. 4, 2021, pp. 120–141. (In Russ.)
<https://doi.org/10.22455/2500-4247-2021-6-4-120-141>

Основным моментом спора о жанре героического эпоса, как и о природе эпического, служит оппозиция мифа и истории в качестве порождающей его почвы. Отражает ли эпическое событие некую легендарную память о реально бывшем в истории рода, или более привязано к мифу, в нем находя начало и объяснение родовой истории? Понятно, что противопоставление не может быть однозначно разрешено, поскольку и миф, и история выступают как формирующие факторы эпического сюжета со сменным значением по мере его хронологического развития. Но уточнение их соотношения уместно в каждом отдельном случае, что каждый исследователь мифа и эпоса предпринимает на своем конкретном материале (общетеоретической постановкой проблемы в контексте исторической поэтики памятны исследования Е.М. Мелетинского).

Есть, впрочем, и иной повод для обсуждения. В какой мере историзировать сам период эпического бытия, каким его видеть и в каких формах представлять выход из него, запечатленный в поэтике сюжета и образе героя. В связи именно с этой проблемой в России имел место ранний спор о природе эпического. Его участниками были А.Н. Веселовский и его университетский учитель Ф.И. Буслаев.

Когда в одном из «Отчетов о заграничной командировке» (III, лето 1863 г.) Веселовский упоминает «любителей эпической наивности и первобытной простоты нравов» [6, с. 53], есть повод предположить, что он имеет в виду автора работы «Эпическая поэзия» (1851), где мысль об «эпической наивности» не раз варьируется [3, с. 69]. Сама работа принципиальна для Ф.И. Буслаева, и была с энтузиазмом встречена, заложив основы для будущих исследователей в области мифа и народной поэзии. О впечатлении, ею

произведенном, так вспоминал историк В.О. Ключевский, также слушавший буслаевские лекции:

Живо помню впечатление, произведенное на меня чтением статьи «Эпическая поэзия». Это было в 1860 или 1861 г. Заглавие вызвало во мне привычные школьные представления об эпосе, «Махабхарате», «Илиаде», «Одиссее», русских богатырских былинах. Читаю и нахожу нечто совсем другое. Вместо героических подвигов и мифических приключений я прочитал в статье лексикографический разбор, вскрывший в простейших русских словах вроде *думать, говорить, делать* сложную сеть первичных житейских впечатлений, воспринятых человеком, и основных народных представлений о божестве, мире и человеке... Первое и главное произведение народной словесности есть самое *слово*, язык народа. Слово — не случайная комбинация звуков, но условный знак для выражения мысли... [7, с. 225].

А.Н. Веселовский также числится среди продолжателей, к идеям этой работы, возможно, он «вернулся в 1890 гг., размышляя об основаниях своей "Исторической поэтики"» [12, с. 99]. А.Л. Топорков очень внимательно исследовал отношения двух ученых в разные периоды их деятельности, включая и моменты полемики. В качестве одного из них, вероятно, можно добавить и понимание природы эпического. Сам принцип подхода к эпическому был различным.

А.Н. Веселовский уже в одной из ранних работ «Из истории развития личности. Женщина и старинные теории любви» (1872) говорит не об «эпическом периоде жизни», как это делал Ф.И. Буслаев, а об «эпическом мирозерцании», которое он обнаружит в общественной жизни и бытовом ритуале гораздо более поздних эпох. Там оно проявляет себя как консервативный момент, сопротивляющийся самовыражению и личности, и народности. Сама эта работа (не получившая заслуженного внимания) дает пример того, как А.Н. Веселовского, вероятно даже до знакомства с английской «ритуалистической» антропологией (которая послужит одним из источников его сравнительного метода), привлекает не отвлеченное исследование идей, а процесс их бытования, влияния на жизненный обычай и зависимость от него. (Методология А.Н. Веселовского вполне могла бы послужить примером для современных энтузиастов антропологических ис-

следований). Речь в данной работе идет о том, что если куртуазию можно еще представить как бытовую реальность в декорациях рыцарского замка, то как она может проявить себя и существовать, будучи перемещенной в условия средневекового итальянского города, куда она попадает после разгрома Прованса.

Эпическое мирозерцание — понятие, относящееся не только к классическому эпосу, но ко всему укладу жизни: «Сама жизнь была опутана обрядом и обычаем, их вековые определения связывали всякий личный порыв, всякий шаг человека от колыбели и до гроба» [5, с. 240]; и далее — «личность еще не успела выдвинуться из условного эпического типа, личная инициатива разорвать пути обряда и обычая...» [5, с. 241].

В «эпической наивности» у Ф.И. Буслаева и в эпических «путях обряда и обычая» у А.Н. Веселовского — непреходящее различие в восприятии эпоса, традиции, традиционного уклада жизни, в котором одним видится гармония соприродного порядка, другим — тирания домостроя и авторитарности.

Именно в этом аспекте отношения героя к эпическому укладу жизни, уже, впрочем, одряхлевшему и вырождающемуся в своем собственно эпическом бытии, проблема может быть поставлена (и была поставлена) на материале трагического у Шекспира. Шекспировский герой предстает в тот момент, когда он разрывает пути обряда, переступает установления обычая, обнаруживая личную инициативу, которая, в свою очередь, может различно обернуться: трагической ошибкой Отелло, преступлением Макбета или гамлетовской потрясенностью при встрече со своим новым «я».

Концепция трагического у Шекспира, понимаемого как трагедия если не эпического героя, то героя из эпического прошлого, попавшего в историю, была намечена в России Л.Е. Пинским. В 1946 г. на восьмой шекспировской конференции Пинский сделал доклад «О трагическом начале у Шекспира» [4, с. 267]. Вскоре ученый будет арестован. Выйдя из лагеря, свой доклад Л.Е. Пинский превратит в статью «Трагическое у Шекспира» (Вопросы литературы, 1958, № 2). Она станет главой книги «Реализм эпохи Возрождения» [9], по свидетельству А.А. Аникста, соученика Пинского по аспирантуре, мало изменившись по отношению к идеям 1946 г. [1, с. 5]. В процессе подготовки этой книги внутреннюю рецензию на нее напишет А.А. Смирнов, который известит Л.Е. Пинского письмом, что его мысли,

особенно в части, касающейся Рабле, показались ему близкими мыслям, высказанным в одной диссертации, в защите которой он, Смирнов, еще в 1946 г. принял участие в качестве оппонента. Имя диссертанта — М.М. Бахтин. Л.Е. Пинский прочитал диссертацию, написал письмо в Саранск, состоялось знакомство, озаменованное личной дружбой и принципиальным единомыслием, которое, впрочем, не мешало спору.

Поводом для несогласия Пинского с Бахтиным (и, как стало известно из недавно опубликованной переписки — с Г.М. Козинцевым по поводу его фильма «Король Лир» [11]) стал вопрос о том, насколько историчен или внеисторичен («топографичен», по слову М.М. Бахтина, «мифологичен» в нашем более привычном словоупотреблении) шекспировский герой и конфликт. Основной план трагедии для Л.Е. Пинского представлен «эпическим моментом». В то время как герой трагедии, обладатель «индивидуальной жизни», мыслится не как «внешний человек», а как рефлексирующий герой, хотя и не знающий еще «позднейшего раздвоения» [9, с. 258, 267]. «Эпический момент», соотнесенный с «эпическим состоянием общества», для Л.Е. Пинского — характеристика определенного исторического бытия. У М.М. Бахтина, в его понимании Шекспира, историческое хотя и присутствует, но не должно играть центральной роли в осмыслении жанра трагедии.

Это был момент расхождения, который ни тот, ни другой по понятным причинам не хотели обнаружить в жанре обоюдных внутренних рецензий для издательства. Или ограничивались смягченными характеристиками, как это делает М.М. Бахтин во внутренней рецензии на книгу Л.Е. Пинского «Шекспир». Он не подвергает сомнению «историческое определение основы трагического» [2, с. 446] как слома эпох, но сомневается в том, можно ли достичь на историческом пути полного объяснения. «Л.Е. Пинский прекрасно раскрывает всемирность» шекспировского театра, но почему не пойти далее и не увидеть “космичность” шекспировских образов» [2, с. 440].

По поводу ответного мнения Л.Е. Пинского со всей недвусмысленностью (поскольку вне соображений цензуры или такта) скажет в интервью его вдова — Е.М. Лысенко: «Леонид Ефимович находил, что у Михаила Михайловича в книге о Рабле есть какая-то внеисторичность, что открытая им смеховая культура низов накладывается на все эпохи и теряет свою специфику средневековую и времен Ренессанса [8, с. 109–110].

Казалось бы, все понятно: один предпочитает миф, другой — историю, однако ввиду многозначности каждого из этих слов некоторое пояснение необходимо. Историзировать Шекспира пытались не раз, особенно наглядно — на сцене. Романтики не согласились с придворной пышностью по моде Людовика XIV и устремились в направлении бутафорского соответствия изображаемой эпохе. Финальный успех на этом пути был достигнут в спектаклях мейнингенцев в 1870–1880-х гг. Но это был успех на пределе, за которым последовало разочарование: ведь в шекспировском «Глобусе» нимало не заботились об исторической бутафории и играли в пышных костюмах (бывших самой большой ценностью в собственности труппы), которые вельможи нередко завещали актерам. К концу XIX в. пришло время, когда любители исторической точности занялись исследованием условий елизаветинской сцены, современное воспроизведение которой нельзя было заставлять бутафорией.

Но ни одну из этих сценических интерпретаций истории не имел в виду Л.Е. Пинский. Его историческая концепция, прежде всего, касалась не бутафории и оформления сцены или экрана, а понимания сути событий, их определенного порядка и последовательности, хронологии Большого времени, которое у М.М. Бахтина вне- или над-исторично. А у Л.Е. Пинского собственно и составляет смысл истории в ее движении и переменах, в ее всемирности, мысль о которой также восходит к романтикам (что естественно для пожизненного, по собственному признанию, гегельянца Пинского).

Пинский в силу не только хронологии шекспировского творчества, но и в силу собственной концепции открывает книгу «Шекспир» главой о хрониках, поскольку как поэт истории Шекспир был ему особенно близок, а исторический путь героя, уводящий его из эпоса, мыслился как основа его трагического бытия и начало Нового времени. С этого начинается Ричард Глостер в своем вступительном монологе (в функции Пролога к хронике «Ричард III») в котором он отделяет себя от коллективной неразличимости «мы — Йорки», чтобы дерзко броситься в поток Времени, настойчиво рифмуя «I — Time». Движение мысли (а вместе с ним и зарождение сюжета) Шекспир сделал слышимым в звуковом движении смысла (об этом мне приходилось подробно писать, см.: [13; 19]).

Совсем иной вариант вступления в современность предлагает судьба короля Ричарда II. Хроника о нем открывает вторую тетралогия (1595),

возвращая к самым истокам событий, уже выведенных на сцену в первой. Низложение и убийство Ричарда (исторически имевшее место в 1399 г.) на несколько десятилетий прерывают течение английской истории гражданской смуты и войной Роз.

В 1595 г. Шекспир решает задачу создания репертуара для своей новой труппы — с ней он останется до конца карьеры и жизни — труппы лорда-камергера. Несколько месяцев, как лондонские театры открылись после двухлетнего простоя, вызванного эпидемией чумы. За эти годы Шекспир приобрел новый опыт — лирического поэта. И то, что он пишет теперь, отмечено этой новизной. Шекспир становится великим драматургом, став одновременно великим поэтом, и результат очевиден в создании трех шедевров 1595 г. в трех основных шекспировских жанрах: трагедия «Ромео и Джульетта», комедия «Сон в летнюю ночь», хроника «Ричард II». Если в трагедии Шекспир непосредственно делает предметом изображения и отталкивания сонетную условность, то в хронике он предвещает следующую эпоху. В моей биографии Шекспира [14] эта глава названа: «Если Джон Донн ходил в театр...». Есть сведения, что в эти годы Донн был завязтым театралом. Тогда именно там — в театре — он мог получить первые уроки поэтической метафизики.

Тем не менее «Ричард II» не принадлежит к числу самых популярных и оцененных хроник, если сравнить его с «Ричардом III» или «Генрихом IV» с его фальстафовскими эпизодами. Во всяком случае это в полной мере справедливо для русского театра. Да и упоминается пьеса чаще всего в связи с одной лишь сценой — низложения короля, без которой она трижды в течение двух лет (1597–1598) печаталась в изданиях кварто, демонстрируя тем свою небывалую популярность у шекспировского зрителя и остроту политического намека — на возможную судьбу королевы Елизаветы.

Королевский антиквар и хранитель архива в Тауэре, Уильям Лэмбард записал беседу с Елизаветой 4 августа 1601 г. Случайно нашелся сделанный на доске, используемой в хозяйственных целях, портрет Ричарда II. Лэмбард показал его королеве:

...Ее Величество, недобрым словом помяная правление короля Ричарда II, сказала: «А ты не знаешь, что Ричард — это я?».

Л э м б а р д. Такое могло привидеться только в злобных мыслях не-благодарного джентльмена, небывало вознесенного Вашим Величеством.

Е е В е л и ч е с т в о. Забывший Бога забудет и своего благодетеля; эта трагедия игралась более 40 раз на улицах города и в домах¹.

Прошло всего лишь полгода после того, как имело место самое известное исполнение хроники в неурезанном виде накануне восстания графа Эссекса в феврале 1601 г. Спектакль был заказан его сторонниками. А в печатных изданиях сцена будет восстановлена только после смерти Елизаветы в четвертом кварто (1608), вероятно со слов кого-то из актеров, поскольку они сильно отличаются от соответствующего текста в посмертном шекспировском фолио (1623), видимо, восстановленного по рукописи.

О популярности пьесы и о том, что она действительно игралась в частных домах, говорит и столь редкое в случае с шекспировскими пьесами свидетельство об одном из первых исполнений в присутствии привилегированных зрителей. Сохранилось письмо от 7 декабря 1595 г. сэра Эдварда Хоуби его двоюродному брату — сэру Роберту Сесилу:

Сэр, будучи извещен о том, что Вам невозможно быть в Лондоне завтра вечером, я возьму на себя смелость узнать, будет ли вторник [9 декабря] Вам более любезен с тем, чтобы посетить нашу скромную Чэннон-роу, где в час столь поздний, как Вам это будет угодно, двери будут открыты пред Вами для ужина, а К[ороль] Ричард собственной персоной готов предстать пред Вашим взором...

Общий консенсус (при редких репликах несогласных) существует относительно того, что упомянутый «Король Ричард» — новая пьеса Шекспира «Ричард II», самая политически интригующая его хроника, заставляющая при каждом издании или сведениях о каждой прижизненной постановке задавать вопрос: а сцена отречения короля выброшена или оставлена?

Но только ли эта политическая острота могла привлечь к пьесе двух знаменитых елизаветинских интеллектуалов, заказавших ее домашнее исполнение? Сесил — сын первого министра Елизаветы Уильяма Сесила,

¹ В документальных текстах, где имя переводчика не указано, перевод выполнен автором статьи.

лорда Берли, впоследствии занявший аналогичное положение при Якове Стюарте; а Хоуби — сын дипломата, переводчика «Придворного» Кастильоне на английский язык. Женат он на дочери лорда-камергера — Генри Кэри, барона Хансдона, покровителя шекспировской труппы! Так что был или не был (или в какой мере был) актер Шекспир допущен в аристократический круг, но его пьесы были вхожи и воспринимались как интеллектуальное развлечение. Или в данном случае все решала острота политического намека?

По утверждению Чарлза Р. Фоккера, редактора хроники в “The Arden Shakespeare”, слово ‘ritualistic’ в отношении ее репутации звучит трюизмом [15, p. 58]. Повод к подобному мнению — количество сцен придворного ритуала, от самой первой и до кульминационной с низложением короля. Ритуальность действия как бы служит напоминанием о том, что Ричард II — «самый “законный” — даже единственный вполне “законный” король хроник» [10, с. 29], поскольку он — единственный прямой Плантагенет. И если спустя сто лет узурпатор Ричард III будет чаще, чем кто-либо из королей этой династии напоминать о том, что он — Плантагенет, то именно потому, что представляет лишь младшую линию, по праву сильного захватившую власть: Болингброк, будущий Генрих IV, был Ланкастером, Ричард III — Йорком, а Ричард II — Плантагенетом.

Стоит ли удивляться, что в свое время (1857) популярность этой исполненной ритуала пьесе вернул главный сторонник сценической парадности в постановке шекспировских хроник и трагедий Чарлз Кин. Однако в XX столетии возникло желание увидеть в ней нечто другое, и Джон Гилгуд, один из самых блистательных исполнителей заглавной роли, отмечает «опасность монотонности в пьесе, если в “искусственную условность” несколько “бутафорского” стиля <...> не будет возвращена поэзия» [15, p. 56]. Чарлз Фоккер беглым замечанием определил суть того, что сопутствует развитию «ритуального» сюжета и задает новую драматическую глубину этой хронике: “Shakespeare makes drama out of poetic ingenuity” [15, p. 64]. Новая шекспировская драма творится на путях изобретательного поэтического мастерства.

Возвращение поэзии, заслоненной политической актуальностью в восприятии потомков, и должно стать залогом нового интереса к пьесе и ее нового достоинства в шекспировском творчестве. Поэтическую мета-

физику нужно научиться играть. Это условие, без которого «Ричард II» не завоюет российскую сцену.

Впрочем, и с ритуалом не все так просто. Он часто сопровождает действие и демонстрирует проблемы, но он далеко не безусловно торжествует. С первых же двух сцен (когда согласно композиции шекспировских пьес герой заявляет свой характер) Ричард «манипулирует публичным ритуалом» [18, р. 201]. В первой сцене он дирижирует ситуацией, в которой его двоюродный брат Болингброк бросает обвинение в предательстве Томасу Моубрею, герцогу Норфолку. Ричард отказывает им в немедленном поединке чести и переносит его в Ковентри, где состоится рыцарский турнир. Но и там король не позволит двум антагонистам восстановить свою честь: в последний момент, когда звучат трубы герольдов, возгласивших имена рыцарей, король прерывает поединок и своей властью изгоняет их из страны. Для обоих это удар судьбы, который также тяжел для престарелого отца Болингброка, дяди короля, не раз вмешивавшегося в ход его правления, Джона Гонта. Теперь Ричард отыгрывается на его сыне — изгнанном, а в следующей сцене смерти Гонта лишенном наследства. Это и послужит поводом для возвращения Болингброка, требующего восстановления своих прав, а по ходу своего победного шествия захватывающего короля, и, по мере роста его аппетита, отнимающего у Ричарда и корону, и жизнь.

Формулу королевского произвола в предсмертной речи чеканит Джон Гонт:

Why, cousin, wert thou regent of the world,
 It were a shame to let this land by lease;
 But for thy world enjoying but this land,
 Is it not more than shame to shame it so?
 Landlord of England art thou now, not king.
 Thy state of law is bondslave to the law;
 And thou —

Act II, I, 109–115²

2 Английский текст «Ричарда II» цит. по: [20].

Племянник, если бы ты владел всем миром, —
В аренду сдать сей остров было б стыдно.
Но этот остров — все, чем ты владеешь,
И оттого твой стыд еще стыдней.
Помещик ты, в наем сдающий ферму,
А не король. Твой сан, законов крепость,
Отныне в рабстве крепостном. А ты...³

Речь Гонта прерывается королевской бранью. Но Гонт уже сказал главное: король вышел из-под власти закона, что в данном случае означает — он порвал с феодальным ритуалом и обычаем. По-русски в сходном значении слово «помещик» употребил А.С. Пушкин (едва ли пропустивший это ключевое место в «Ричарде II», как он не прошел мимо народного молчания в «Ричарде III», воспользовавшись им как финальной ремаркой в «Борисе Годунове»!⁴), описывая суть деяний Петра I. В подготовительных набросках текста к «Истории Петра I» под 1721 г. есть такое заключение с пометкой: «NB. (Это внести в Историю Петра, обдумав.)».

Достойна удивления разность между государственными учреждениями Петра Великого и временными его указами. Первые суть плод ума обширного, исполненного доброжелательства и мудрости, вторые жестоки, своенравны и, кажется, писаны кнутом. Первые были для вечности, или по крайней мере для будущего, — вторые вырвались у нетерпеливого самовластного помещика.

Помещик самовластен, монарх — строитель государства и защитник законов. Но как быть реформатору? Впрочем, это вопрос не по пово-

3 Здесь и далее перевод М. Донского.

4 Исследователи Н. Гоголя обращали внимание на сходство «безмолвных» финалов в «Ревизоре» и «Борисе Годунове», как и пушкинистами давно установлена генетическая связь финальной реплики пушкинской трагедии с реакцией лондонских горожан в «Ричарде III»: и там, и там «народ безмолвствует». Мне кажется вполне вероятным предположение, что А.С. Пушкин обратил внимание и на «Ричарда II» с его поэтикой невыразимого, путь к которой уже был проложен в русской поэзии В. Жуковским, устремленным к моментам когда «лишь молчание понятно говорит» («Невыразимое», 1819). Если не молчание, то «невыразимое» впервые становится предметом переживания, ищущего словесную форму, в «Ричарде II».

ду Ричарда II, который реформатором если и стал, то лишь апофатически, вырвавшись из прежнего миропорядка, разрывая путы ритуала и обычая. В этом его трагическая новизна, наполнившая эту шекспировскую хронику тем, что Хью Грейди назвал «очарованием субъектностью» (*fascination with subjectivity*) [16, р. 133]. Известна шекспировская приверженность к дублированию основных сюжетных мотивов в регистрах, меняющихся для разных персонажей, так называемые (еще со времен Виктора Гюго, обратившего на них внимание) — «параллельные сюжеты». Параллельными могут быть и проблемные мотивы. В «Ричарде II» «очарование субъектностью» варьируется в своем значении: метафизическое угадывание душевной глубины у королевы, прежде скрытого человеческого «я» у Ричарда... И не внутреннее, а внешнее, ритуальное — политическая многоликость у претендента, сменяющего в пьесе титулы по мере своего восхождения: Дерби, Херефорд, Болингброк, Ланкастер и, наконец, Генрих IV [15, р. 68].

Трагическое осуществление метафизического «очарования» разворачивается в нескольких сценах. Публичная сцена детронизации (низложения) в Вестминстере, которая сменится для развенчанного короля предсмертным размышлением в замке Помфрет и монологом, когда Ричард сопоставляет свой микромир с внешним, а пространство, что ему теперь предоставлено, представляет порождением души и мозга, подкрепляя мысль рядом метафизических метафор. Новое мироздание рождается не под музыку сфер, а в дисгармонической фальшивой игре конюха, хотя и музицирующего из лучших побуждений — развлечь заключенного и обреченного короля.

Король буквально зачарован своей субъектностью, но не ранее, чем он утрачивает корону, теряя с нею и свое место в иерархии, т. е. самого себя. Кто же он теперь?

Прежде опыт самоанализа проходит королева, разбираясь в смутности своих предчувствий, в игре реального и, возможно, мнимого, но тем не менее реально ею переживаемого и чем же тогда порожденного?

Душевная смута передается языку (или рождается в языке) — возникновением неожиданных метафорических уподоблений, словесных повторов, когда именно вслед слову пробивается, новая мысль. Именно так происходит в беседе одного из немногих сторонников короля Буши и королевы, терзаемой предчувствиями по поводу королевского отбытия в Ирландию.

дию. Пытаясь развеять еще неведомую печаль королевы, Буши развертывает метафору, уподобляя охваченный печалью взгляд сквозь слезы ложной живописной перспективе, когда реальность расплывается, ускользает, а нужно лишь взглянуть на нее под верным углом зрения.

Такого рода перспективная живопись вошла в Англии в моду еще со времен Генриха VIII. Ее самый прославленный образец картина Гольбейна-младшего «Послы» (1533). Это портрет и одновременно натюрморт, где каждая деталь туалета, предмет или цветок — часть видимого шифра, но главная его часть дана в предметах, которые обретут форму только при верно выбранном угле зрения. Живопись, известная как анаморфическая, т. е. предлагающая образ в искаженной перспективе, которую зрителю предстоит восстановить самостоятельно.

Ч. Фоккер называет эту речь Буши «метафизическим» пассажем о «перспективе» [15, р. 61], но если это и метафизика, то уже несколько устаревшего свойства, верящая в способность зрения во внешнем подсмотреть суть вещей. Позднейшая метафизика исходит из способности слова сделать зримым незримое, эта оптика лежит в основе поэтической метафизики. В ответ Буши королева пытается описать то, что ее тревожит, что рождается в глубине души. Буши кратко откликается словом, которое будет неразрывно связано с образностью метафизической поэзии и отвергает его:

Bushy. 'Tis nothing but conceit, my gracious lady (II, 2; 33).

Слово *conceit* — с огромным кругом значений, уводящих к обозначению сложной метафизической метафоры «кончетти». Здесь оно употреблено в более обыденном значении — вымысел, игра ума. Но королева подхватывает его, переводя в другой смысловой план, возвращая к этимологическому смыслу, производному от глагола *to conceive* — порождать, давать начало. Чему? Она еще не знает и, говоря об этом неведомом, пытается выбраться (предвосхищая стиль Донна и возможно уже написанных шекспировских сонетов), пробуя облечь *nothing* во что-то более определенное, но также не имеющее еще имени — *something*:

Tis nothing less: conceit is still derived
From some forefather grief. Mine is not so,

For nothing had begot my something grief;
Or something hath the nothing that I grieve.
'Tis in reversion that I do possess –
But what it is, that is not yet known what,
I cannot name. 'Tis nameless woe, I wot. (II. 2: 34–40)⁵.

Буши

То призрачные страхи, госпожа.

Королева

Нет! Призрачные страхи – порожденье

Былого горя. У меня не так.

Мое ничто само рождает горе,

Как будто бы в моем ничто есть нечто

И буду им я скоро обладать.

Я знаю лишь, что ждет меня страданье.

Хотя не знаю для него названья.

Но самая показательная в отношении нового исторического бытия и нового героя, разумеется, сцена публичного низложения Ричарда в Вестминстере. Король должен зачитать отречение с признанием собственной вины и списка преступных действий. Ричард медлит завершить сцену (чем раздражает Болингброка) и требует принести зеркало. Последняя королевская просьба исполняется. Он ожидает увидеть отраженными изменения в своем лице, даже потерю лица вместе с утратой короны, поскольку кто он теперь? Никто. Не обнаруживая изменений, он в исступлении разбивает лживое зеркало. И лишь теперь готов произнать своим разлетевшееся на куски изображение. Следует такой диалог с Болингброком:

5 Принимая текстологическое решение Чарлза Р. Фоккера в издании *The Arden Shakespeare*, нельзя не сказать, что в целом текстологические усилия современных редакторов кажутся излишне направленными на приближение Шекспира к правилам современной орфографии и к расстановке знаков препинания с целью «прояснить» текст. В «Ричарде II» сама смутность смысла порой должна сопутствовать стремлению персонажей уловить еще скрытую, лишь интуитивно ощущаемую ими мысль или переживание. То же можно сказать о современных принципах редакции шекспировских сонетов.

King Richard:

For there it is, crack'd in a hundred shivers.

Mark, silent king, the moral of this sport,

How soon my sorrow hath destroy'd my face. (IV, 1; 289–291)

Ну вот, оно лежит, в куски разбито,

И в том тебе урок, король угасший:

Как быстро скорбь разрушила лицо.

Ричард имеет в виду физическое уничтожение своей печали в теперь разбитом им зеркале, вина которого в том, что оно не отразило внутреннего состояния, обновленного «я». Болингброк парирует с иронией, раздраженно:

The shadow of your sorrow hath destroy'd

The shadow of your face.

(IV, 1; 292–293)

Разрушена лишь тенью вашей скорби

Тень вашего лица...

Ричард поражен верностью мысли:

Say that again!

The shadow of my sorrow? Ha! let's see.

'Tis very true, my grief lies all within;

And these external manners of laments

Are merely shadows to the unseen grief

That swells with silence in the tortured soul.

There lies the substance. And I thank thee, King... (IV, 1; 293–299)

Как? Повтори!

Тень скорби, говоришь ты? Гм! Быть может, —

Конечно, так: гнездится скорбь внутри,

А горестные жалобы мои —

Лишь призраки невидимого горя,
 Созревшего в истерзанной душе.
 Король, благодарю тебя за щедрость

Человек дела и макиавеллистской решимости, Болингброк не склонен к метафизическим размышлениям, у него ни разу не возникает рефлексия по поводу душевных переживаний — *inwardness*. Но здесь он отвечает в тон Ричарду, поражая его верностью сказанного. Ричарда тоже порой готовы счесть макиавеллистом — за своеволие. Но все же, если он и макиавеллист, то несостоявшийся, не ставший, по слову Л.Е. Пинского, «сознательным актером времени», он — «недостойный король» [10, с. 54, 30]. Утративший с короной ритуальное достоинство, место в иерархии, что он ожидает увидеть в своем новом отражении? Только не себя прежнего и хватается за ироническую подсказку макиавеллиста Болингброка, готовый признать реальность тени, незримого внутреннего и придать ему значение.

Если Ричард и попытался встать на макиавеллистский путь, то у него не достало сил, чтобы по нему пойти. Он так и остался “a deficient Machiavellian”, недостаточным макиавеллистом [16, p. 134]. Недостойный король, он не обрел и нового макиавеллистского *virtu*, в котором ренессансное добродетельное достоинство сменилось в античном значении слова — доблестью. Ричарду предстоит иной путь в современность, чем Болингброку, если принять антитезу, заданную в самом названии статьи Х. Грейди “Shakespeare’s links to Machiavelli and Montaigne”. Вся статья — попытка вписаться в новые подходы (от Адорно до нового историзма), устанавливая начало “modernity” в сочетании Макиавелли, как воплощения идеи практического разума, отделенного от морали, и Монтеня, как того, кто в той же ситуации находит выход для отдельно взятой личности в мире рушащейся цельности и ценности. В шекспировской галерее персонажей Ричард II — первая ступенька на пути к Гамлету.

Ритуальность хроники «Ричард II» опровергается внутри нее не только отступлением власти и властителя от привычных путей, не только тем, как сначала король, а потом подданный, стремящийся к трону, манипулируют ритуалом, но и тем, что собой эти новые люди представляют. Один, Болингброк, в не знающем и не признающим преград действию; другой, король Ричард, проиграв в действии, обнаруживает новую человеческую

реальность, по причине которой вся пьеса совершенно по-новому демонстрирует “a major advance in the playwrights ability to represent inwardness” [17, p. 50].

Это открытие исполнено новизны и трагического значения. Новому человеку предстоит сотворить и отстоять себя, а, по сути, освобождаясь от обряда и обычая, творить закон нового мира. Смысл сотворенной новизны многократно станет предметом обсуждения и спора, «очарования субъектностью» и разочарования в индивидуальности субъекта. А пока что новый герой врывается в установленные обстоятельства то преступником, то жертвой, а то и тем, и другим в одном лице, не умея ни совладать с собственным «я», ни с миром, не готовым принять его.

В хронике, открывающей вторую тетралогию, Шекспир совершает хронологическую рокировку: возвращается к событиям, которые предвляли события первой и дали им толчок. Именно так отзывается своеволие короля Ричарда, вольно обходившегося с рыцарским ритуалом и правами своих высокопоставленных подданных, а потом бунт Болингброка. Совместными усилиями они разрушают старый эпический порядок, его обряд и обычай, ввергая страну в десятилетия хаоса, из которого возникнет новая — тюдоровская Англия, та Англия, где Шекспир прожил большую часть жизни.

Список литературы

Исследования

- 1 Аникст А. Л.Е. Пинский // *Пинский Л.* Магистральный сюжет. М.: Сов. писатель, 1989. С. 3–14.
- 2 Бахтин М.М. [Внутренняя рец. на] Л. Пинский. Шекспир: Основные начала драматургии // *Бахтин М.М.* Собр. соч. М.: Русское слово, 2002. Т. VI. С. 440–450.
- 3 Буслаев Ф. Народная поэзия. СПб.: Изд-е Д.Е. Кожанчикова, 1861. 643 с.
- 4 Вендровская Л. Работа кабинета Шекспира ВТО // Шекспировской сборник 1947. М.: Всероссийское театральное общество, 1947. С. 261–272.
- 5 Веселовский А.Н. Из истории развития личности: женщина и старинные теории любви // *Веселовский А.Н.* Избранное: На пути к исторической поэтике. М.: Автокнига, 2010. С. 237–294.
- 6 Веселовский А.Н. Отчеты о заграничной командировке (1862–1864) // *Веселовский А.Н.* Избранное: На пути к исторической поэтике. М.: Автокнига, 2010. С. 39–76.
- 7 Ключевский В.О. Буслаев как преподаватель и исследователь // Московский университет в воспоминаниях современников (1755–1917). М.: Современник, 1989. С. 223–229.
- 8 Два монолога об одном диалоге. Е.М. Лысенко и В.В. Кожинов рассказывают о М.М. Бахтине и Л.Е. Пинском / Запись Н. Панькова // Диалог. Карнавал. Хроно-топ. 1994. № 2. С. 108–118.
- 9 Пинский Л.Е. Реализм эпохи Возрождения. М.: Худож. лит., 1961. 368 с.
- 10 Пинский Л. Шекспир: Основные начала драматургии. М.: Худож. лит., 1971. 607 с.
- 11 Пинский Л.Е. Почему Бог спит / сост., подгот. текста, предисл. и заключ. ст. А.Г. Козинцева. СПб.: Нестор-История, 2019. 136 с.
- 12 Топорков А.Л. Теория мифа в русской филологической науке XIX века. М.: Индрик, 1997. 456 с.
- 13 Шайтанов И.О. Пролог к жанру. «Ричард III» // Шайтанов И.О. Компаративистика и/или поэтика. Английские сюжеты глазами исторической поэтики. М.: РГГУ, 2010. С. 113–128.
- 14 Шайтанов И. Шекспир. М.: Молодая гвардия, 2013. 475 с. (Серия «Жизнь замечательных людей»)
- 15 *Forker Ch. R.* Introduction // *Shakespeare W. King Richard II.* London: The Arden Shakespeare, 2002. P. 1–169.
- 16 *Grady H.* Shakespeare's links to Machiavelli and Montaigne: Constructing intellectual modernity in early modern Europe // *Comparative Literature.* Spring. 2000. No. 52 (2). P. 119–143.
- 17 *Greenblatt S.* Will in the World. How Shakespeare became Shakespeare. New York; London: W.W. Norton&Company, 2004. 430 p.

- 18 *Holderness Gr.* Shakespeare: The Histories. New York: St Martins Press, 2002. 231 p.
- 19 *Shaytanov I.* The Prologue to Genre: Richard Gloucester's Introductory Soliloquy // On Page and Stage: Shakespeare in Polish and World Culture / Ed. by Krystyna Kujawińska Courtney. Krakow: Towarzystwo Autorów, 2000. P. 127–138.

Источники

- 20 *Shakespeare W.* King Richard II. London: The Arden Shakespeare, 2002. 593 p.

References

- 1 Anikst, A. "A. Pinskii" ["Pinsky"]. Pinskii, L. *Magistral'nyi siuzhet [The Magisterial Plot]*. Moscow, Sovetskii pisatel' Publ., 1989, pp. 3–14. (In Russ.)
- 2 Bakhtin, M.M. "Vnutrennaia rets. na" ["Internal Review"]. Pinskii, L. *Shekspir. Osnovnye nachala dramaturgii [Shakespeare. The Basic Elements of Dramaturgy]*. Moscow, Khudozhestvennaia literatura Publ., 1971, pp. 440–450. (In Russ.)
- 3 Buslaev, F. *Narodnaia poezii. [Folk Poetry]*. St. Petersburg, Izdanie D.E. Kozhanchikova Publ., 1861. 643 p. (In Russ.)
- 4 Vendrovskaia, L. "Rabota kabineta Shekspira VTO" ["The Work of Shakespeare's Centre in RTS (Russian Theatre Society)"]. *Shekspirovskii sbornik 1947 [Studies in Shakespeare, 1947]*. Moscow, Vserossiiskoe teatral'noe obshchestvo Publ., 1947, pp. 261–272. (In Russ.)
- 5 Veselovskii, A.N. "Iz istorii razvitiia lichnosti: zhenshchina i starinnye teorii liubvi" ["From the History of the Evolution of the Woman's Personality: Woman and Some Old Theories of Love"]. Veselovskii, A.N. *Izbrannoe: Na puti k istoricheskoi poetike [Selected Works: On the Way to Historical Poetics]*. Moscow, Avtokniga Publ., 2010, pp. 237–294. (In Russ.)
- 6 Veselovskii, A.N. "Otchety o zagraničnoi komandirovke (1862–1864)" ["Reports from a Mission Abroad (1862–1864)"]. Veselovskii, A.N. *Izbrannoe: Na puti k istoricheskoi poetike [Selected Works: On the Way to Historical Poetics]*. Moscow, Avtokniga Publ., 2010, pp. 39–76. (In Russ.)
- 7 Kliuchevskii, V.O. "Buslaev kak prepodavatel' i issledovatel'" ["Buslaev as Professor and Researcher"]. *Moskovskii universitet v vospominaniakh sovremennikov (1755–1917) [Moscow University in the Contemporaries' Memoirs (1755–1917)]*. Moscow, Sovremennik Publ., 1989, pp. 223–229. (In Russ.)
- 8 "Dva monologa ob odnom dialoge. E.M. Lysenko i V.V. Kozhinov rasskazyvaiut o M.M. Bakhtine i L.E. Pinskom" ["Two Monologues about one Dialogue. E.M. Lysenko and V.V. Kozhinov Talk about M.M. Bakhtin and L.E. Pinsky"], Zapis' N. Pan'kova [Recorded by N. Pan'kov]. *Dialog. Karnaval. Khronotop [Dialogue. Carnival. Chronotope]*, no. 2, 1994, pp. 108–118. (In Russ.)
- 9 Pinskii, L.E. *Realizm epokhi Vozrozhdeniia [Renaissance Realism]*. Moscow, Khudozhestvennaia literatura Publ., 1961, pp. 250–297. (In Russ.)
- 10 Pinskii, L. *Shekspir: Osnovnye nachala dramaturgii [Shakespeare. The Basic Elements of Dramaturgy]*. Moscow, Khudozhestvennaia literatura Publ., 1971. 606 p. (In Russ.)
- 11 Pinskii, L. *Pochemu Bog spit? [Why God is Asleep]*, ed., foreword and afterword A.G. Kozintzev. St. Petersburg, Nestor-Istoriia Publ., 2019. 136 p. (In Russ.)
- 12 Toporkov, A.L. *Teoriia mifa v russkoi filologicheskoi nauke XIX veka [The Theory of Myth in Russian Philological Studies of the 19th Century]*. Moscow, Indrik Publ., 1997. 456 p. (In Russ.)

- 13 Shaytanov, I.O. "Prolog k zhanru. *Richard III*" ["The Prologue to Genre. *Richard III*"]. Shaytanov, I.O. *Komparativistika i/ili poetika. Angliiskie suzhety glazami istoricheskoi poetiki* [Comparative Studies and/or Poetics. English Plots Seen through the Eyes of Historical Poetics]. Moscow, Russian State University for the Humanities Publ., 2010, pp. 113–128. (In Russ.)
- 14 Shaytanov, I.O. *Shekspir* [Shakespeare]. Moscow, Molodaia gvardia Publ., 2013. 475 p. (In Russ.)
- 15 Forker, Charles R. "Introduction." Shakespeare, W. *King Richard II*. London, The Arden Shakespeare, 2002, pp. 1–169. (In English)
- 16 Grady, Hugh. "Shakespeare's Links to Machiavelli and Montaigne: Constructing Intellectual Modernity in Early Modern Europe." *Comparative Literature*, no. 52 (2), Spring, 2000, pp. 119–143 (In English)
- 17 Greenblatt, Stephen. *Will in the World. How Shakespeare Became Shakespeare*. New York; London, W.W. Norton&Company, 2004. 430 p. (In English)
- 18 Holderness, Graham. *Shakespeare: The Histories*. New York, St Martins Press, 2002. 231 p. (In English)
- 19 Shaytanov, Igor. "The Prologue to Genre: Richard Gloucester's Introductory Soliloquy." *On Page and Stage: Shakespeare in Polish and World Culture*. Ed. Krystyna Kujawińska Courtney. Krakow, Towarzystwo Autorów, 2000, pp. 127–138. (In English)