

Вл. А. Луков, Н. В. Захаров

Культ Шекспира*

Культ Шекспира — социокультурный феномен, возникший в ряде стран Европы в XVIII веке и постепенно разросшийся до мировых масштабов, суть которого состоит в преклонении перед Шекспиром и почитании его как одного из величайших гениев человечества. Культ Шекспира проявляется в публикации, переводе, постановке на сцене и экране его произведений, детальном исследовании его жизни, творчества, ближайшего окружения и всей эпохи, определяемой как «шекспировская» (шекспироведение); использовании его образов, сюжетов, текстов в художественном творчестве и дизайне, во внехудожественной деятельности, например в политике, повседневной жизни (шекспиризация); отражении в культурном тезаурусе его концепции человека, мира и искусства, его философии истории (шекспиризм). Иногда почитание Шекспира приобретает черты сакрализации, обставляется ритуальными формами и становится маркером для отделения «своих» от «чужих» в определенных сообществах, однако культ Шекспира не сводится к этим проявлениям идолопоклонства.

Словосочетание «культ Шекспира», с одной стороны, весьма обычно и на слух, и «на глаз», с другой — как всё, очевидно, что связано с именем великого английского драматурга и поэта, — загадочно. Второе слово в нем — ключевое для «шекспировского вопроса», так что уже намекает на тайну. Но и первое вовсе не просто.

Для французов слово «культ» имеет явно положительную эмоциональную окраску¹.

Для англичан, заимствовавших это слово у французов, наоборот, скорее отрицательную². А в русских словарях оно не имеет никакой окраски³. Не случайно рядом приводятся примеры на одно и то же значение — культ личности и культ разума. Но между тем всякий русский человек заметит, что «культ» в этих случаях относится к противоположным полюсам эмоциональной сферы. Однако есть и действительно нейтральные случаи. Очевидно, именно к ним относится словосочетание «культ Шекспира» для обычного человека.

Но оно приобретает окраску (причем, и положительную, и отрицательную) в определенной профессиональной среде — филологической, искусствоведческой, для тех, кто профессионально связан с искусством. Тем самым оно (воспринимаемое как одно понятие) из термина превращается в концепт. Однако это неточно: хотя многие литературоведы, и зарубежные, и отечественные, употребляют его в своих трудах (см., например, работы Р. Davidhazi⁴), оно, в сущности, еще не приобрело терминологического значения. Его нужно отнести к «обыденному языку» филологов и искусствоведов, а не к системе терминов филологии и искусствоведения.

Если представление о культе Шекспира признать «филологическим концептом», неизбежно возникает потребность определиться с самим понятием «концепт». Здесь можно опереться на огромную исследовательскую работу, проведенную академиком Ю. С. Степановым и воплотившуюся в его

* Статья включает результаты исследования, проведенного в рамках проекта «Шекспиризм русской классической литературы XIX века» (грант Президента РФ МК-2495.2007.6).

выдающийся труд «Константы: Словарь русской культуры»⁵. Концепт, с точки зрения Ю. С. Степанова, — «это как бы сгусток культуры в сознании человека; то, в виде чего культура входит в ментальный мир человека. И, с другой стороны, концепт — это то, посредством чего человек — рядовой, обычный человек, не «творец культурных ценностей» — сам входит в культуру, а в некоторых случаях и влияет на нее... В отличие от понятий в собственном смысле термина... концепты не только мыслятся, они переживаются. Они — предмет эмоций, симпатий и антипатий, а иногда и столкновений. Концепт — основная ячейка культуры в ментальном мире человека»⁶. И далее — важное разъяснение: «В науке о культуре термин *концепт* употребляется, когда абстрагируются от культурного содержания, а говорят только о структуре...»⁷. Эти размышления важны для автора, так как он исходит из определения культуры через концепты: «Культура — это совокупность концептов и отношений между ними, выражающихся в различных “рядах” (прежде всего в “эволюционных семиотических рядах”, а также в “парадигмах”, “стилях”, “изоглоссах”, “рангах”, “константах” и т. д.); надо только помнить, что нет ни “чисто духовных”, ни “чисто материальных” рядов: храм связан с концептом “священного”; ремесла — с целыми рядами различных концептов; социальные институты общества, не будучи “духовными концептами” в узком смысле слова, образуют свои собственные ряды, и т. д., — “концептуализированные области”, где соединяются, синонимизируются “слова” и “вещи” — одно из самых специфических проявлений этого свойства в духовной культуре»⁸. В общей системе терминов, характеризующих «концептуализированную сферу», определенное место занимают «константы»: «Константа в культуре — это концепт, существующий постоянно или, по крайней мере, очень долгое время»⁹.

Эти и другие положения, содержащиеся в работе академика Ю. С. Степанова, становятся основополагающими в выработке теоретического взгляда на «культ Шекспира».

Это сочленение двух понятий (в сущности, «кентавров»: понятий-образов), каждое из которых является концептом (и даже константой) русской и мировой (по крайней мере, западной) культуры (и, следовательно, должно быть подвергнуто предложенной Ю. С. Степановым процедуре вскрытия исторических слоев по принципу, который мы, на основании ряда высказываний ученого, определили бы понятием «масштаб актуальности») и само, объединенное, выступает в относительно узкой среде ученых-гуманитариев и деятелей искусства как концепт уровня константы, может обрести и другой смысл. Речь идет о придании ему ранга термина. Слово «концепт» (если, опять-таки, исключить ученых) не скрывает в себе концепта, а терминологически обозначает некий общий аспект таких слов, как «любовь», «вера», «дом», «родина» и т. д., в которых сочетание звуков вызывает в сознании некие образы, неявно и по-разному представляемые и при этом переживаемые эмоционально. Если сами концепты трудноопределимы, то термин «концепт» вполне можно подвергнуть системно-логическим операциям, что позволяет решительно продвинуться в сторону преодоления порога неопределимости явления. То же должно быть отнесено и к понятию «культ Шекспира»: если сам этот исторический феномен достаточно аморфен, «многоформен», трудноуловим для характеристики, то термин «культ Шекспира», будучи встроенным в понятийный аппарат, может способствовать продвижению на пути понимания обозначаемого им явления.

Эти размышления полностью вписываются в тезаурусный подход к исследованию явлений мировой культуры, который в настоящее время интенсивно разрабатывается. Тезаурус здесь рассматривается как характеристика образа культуры в субъективном освоении (где субъект — от человека до человечества). В тезаурусе главным становится «свое» (своя культура), а неглавным — «чужое», процесс расширения тезауруса — это «освоение», то есть превращение «чужого» в «свое».

Культ Шекспира при тезаурусном подходе рассматривается как термин для обозначения весьма значимой константы тезаурусов европейской культуры, русской культуры.

Культ Шекспира как обозначение константы культуры должен быть отделен от шекспироведения и «шекспировского вопроса» как терминов, за которыми стоят две относительно самостоятельные области филологической науки, безусловно, связанные с этим культом, но представляющие собой новый этап, когда от поклонения Шекспиру европейцы перешли к его глубокому научному изучению, хотя (особенно в ситуации «шекспировского вопроса») не утерявшему эмоционального накала, присущего восприятию концептов. «Слоям» рассматриваемой культурной константы необходимо дать не только историческую (от зарождения до расцвета и последующего преобразования), но и пространственную характеристику, что влечет за собой разведение терминов «шекспиризация» (применяется преимущественно к западноевропейской традиции) и «шекспиризм» (применяется преимущественно к русской традиции).

Таковыми представляются исходные посылы исследования культа Шекспира.

Сегодня творчество Шекспира исследовано буквально со всех сторон, он один из самых изученных писателей мира. Ежегодно в мире выходят в свет научные статьи и исследования, биографии драматурга, литературно-художественные переделки, театральные постановки и экранизации пьес Шекспира. Принято говорить о существовании целой «шекспировской индустрии», которая культивирует и пропагандирует все то, что связано с именем гениального британца у него на родине и за ее пределами.

Возникла целая отрасль филологии — шекспироведение. Нередко отправной точкой его формирования считается поэма Бена Джонсона (1573–1637), друга Шекспира, выдающегося драматурга Елизаветинской эпохи, предпосланная первому собранию сочинений Шекспира — знаменитому фолио 1623 г.¹⁰

Первая биография Шекспира Николаса Роу появилась в 1709 г. и была предпослана им к изданию первого в XVIII веке собрания сочинений драматурга¹¹. Она содержала скрупулезно собранные сведения о великом писателе, правда, многие из них оказались недостоверными. Вольтер, находясь в Англии, познакомился с творчеством Шекспира и стал первым его пропагандистом во Франции. Сам того не подозревая, он заложил фундамент для возникновения культа Шекспира, охватившего во второй половине века сначала Европу, а затем и другие регионы мира. Как потом Вольтер ни боролся с этим культом, называя Шекспира «варваром», ничего не понимавшим в правилах искусства, поколебать всеобщее увлечение английским драматургом ему не удалось. В «Предположениях об оригинальных произведениях» Э. Юнга (1759), в предисловии Сэмюэля Джонсона к собранию сочинений Шекспира (1765) как бы содержался ответ на будущие нападки Вольтера: Шекспир — гений, который сам устанавливает законы искусства, правдивость драм Шекспира искупает нарушение им «правил». Первой попыткой психологического истолкования характеров Шекспира стал «Опыт о драматическом характере сэра Джона Фальстафа» Мориса Моргана (1777).

В XIX веке складывается романтическая трактовка произведений Шекспира (Ф. Шлегель, Г. В. Ф. Гегель, С. Кольридж, Ф. Стендаль, В. Гюго, Ф. Гизо и др.). Писатель рассматривается как выражение чистого типа гения (лекции Кольриджа о Шекспире), как знамя романтиков в их борьбе с классицизмом («Расин и Шекспир» Стендаля, 1823–1825; «Предисловие к «Кромвелю» Гюго, 1827). Работы романтиков о Шекспире приобретают международную известность (не случайно в библиотеке Пушкина был французский перевод сочинения немецкого романтика Л. Тика «Шекспир и его современники»).

Для большинства великих европейских культур, прежде всего Германии и Франции, характерный процесс увлечения драмами Шекспира проявился в постепенной «шекс-

пиризации» национальных литератур. Культ Шекспира стал важной отличительной чертой культуры Германии.

В немецкой предромантической драматургии, у «штюрмеров», провозгласивших культ Шекспира и вынесших его имя на свои знамена, к изучению творчества Шекспира обращались Г. Э. Лессинг, Г. В. Герстенберг, И. Г. Гаманн, И. Г. Гердер, И. В. Гёте, Я. М. Р. Ленц, И. А. Лейзевиц, Ф. М. Клиндер, И. Ф. Шиллер, братья А. В. и Ф. Шлегели, Л. Тик и др.

Решающими работами в переоценке творчества Шекспира стали статья И. В. Гёте «К дню Шекспира» (1771) и трактат И. Г. Гердера «Шекспир» (1771, опубл. 1773). И Гердер, открывший для Гёте Шекспира, и Гёте прежде всего отказываются при оценке гения Шекспира исходить из классической эстетической системы, взвешивать и мерить «его красоты только степенью отклонения от правил»¹². «Не колеблясь ни минуты, я отрекся от театра, подчиненного правилам», — пишет Гёте¹³, формируя суть своего отношения к Шекспиру: чтобы объективно оценить его гений, нужно исходить из новой системы эстетических ценностей. Гердер и Гёте первыми заговорили о «мире Шекспира», уподобили великого драматурга творцу целой Вселенной. Аналитизму французской трагедии они противопоставили шекспировский синтетизм, говоря о том, что произведение искусства превращается под его руками в подлинную жизнь: «Это не поэт! Это творец! Это история вселенной!»¹⁴ «Что может быть больше природой, чем люди Шекспира!»¹⁵.

В трактатке шекспировского философизма, диалектики его мысли Гёте зачастую отходит от просветительской концепции добра и зла: «То, что благородные философы говорили о вселенной, относится и к Шекспиру: все, что мы зовем злом, есть лишь обратная сторона добра, которая... необходима для его существования...»¹⁶. Гердер же стремится раскрыть историзм Шекспира. Время и место, внешние обстоятельства, согласно Гердеру, придают всей истории «устойчивость, длительность, реальное существова-

ние»¹⁷, и величайшее мастерство Шекспира заключается в том, что «когда он обдумывал события своей драмы, когда он ворочал их в своем уме, то вместе с ними всплывали каждый раз обстоятельства места и времени»¹⁸.

Идеи Гердера были развиты в романе Гёте «Ученические годы Вильгельма Мейстера» (1795–1796), где автор изложил одну из самых глубоких трактовок трагедии «Гамлет» и ее главного героя. Работы Гердера и Гёте знаменовали утверждение культа Шекспира как международное явление.

Подобные примеры освоения шекспировского наследия другими не англоязычными литературами, хотя и с меньшим размахом, чем в Германии, встречаются у поздних французских классицистов и романтиков: Вольтера, Ж. Ф. Эно, П.-Л. Дюбеллуа, Л.-С. Мерсье, В. Гюго, А. де Виньи, А. Дюма¹⁹.

Романтический культ Шекспира в России начала XIX века был целиком подготовлен предромантическим влиянием европейской литературы XVIII века. Такие русские писатели, как А. С. Пушкин, В. К. Кюхельбекер, А. С. Грибоедов, О. М. Сомов, опирались на пример Шекспира и создавали самобытную национальную литературу, пропитанную духом народности. Так, кавказские впечатления А. С. Грибоедова воплотились в форме романтической трагедии в шекспировском вкусе. К сожалению, до нас дошли только две сцены и краткий очерк содержания «Грузинской ночи», но и по ним можно судить о глубоком понимании механизма интеграции чужого творческого наследия в свою национальную традицию.

Сюжет трагедии навеян историей из хорошо известной писателю-дипломату грузинской жизни, а в качестве художественного приема, усиливающего воздействие на публику, была избрана фантастика шекспировского толка. Так, обиженная наместником кормилица шлет проклятие своему хозяину и вызывает в горном ущелье злых духов Али. Она умоляет их свершить жестокое отмщение. Подобно ведьмам из трагедии «Макбет» Шекспира, духи Али «плавают в тумане у подошвы гор», ступают «хорово-

дом в парах вечерних, перед восходом печальной, девственной луны». Влюбленный в княжну молодой русский похищает ее, и отец-наместник преследует их. Его пуля по воле злых духов и прихоти кормилицы попадает не в похитителя, а в сердце его дочери.

Наиболее значительным русским шекспиром был и остается А. С. Пушкин²⁰. Вслед за декабристами Пушкин ставит задачу создания русской национальной литературы, в чем преуспел больше всех остальных. Шекспиризм поэта был не просто следованием литературной моде, его литературные увлечения привели к осознанию духовного откровения гения. Шекспиризм Пушкина стал из чисто литературной установки мировоззренческой идеей. Именно находясь под влиянием Шекспира, Пушкин вырабатывает зрелый взгляд на историю и народ. Пушкин считает Шекспира романтиком, понимая под «истинным романтизмом» искусство, соответствующее «духу века» и связанное с народом. Пушкин стремится развить художественную систему Шекспира применительно к задачам своей эпохи, главной чертой шекспировской манеры он считает объективность, жизненную правду характеров и «верное изображение времени». «По системе отца нашего Шекспира» Пушкин строил свою трагедию «Борис Годунов» (1825), чью объективность в изображении эпохи и характеров того времени он позаимствовал из Шекспира. Использование открытий Шекспира в «Борисе Годунове» было в дальнейшем усвоено русской драматургией, особенно исторической: в частности, драма Пушкина послужила образцом для писателей-«любомудров» — для М. П. Погодина («Марфа, посадница новгородская», 1830) и А. С. Хомякова («Дмитрий Самозванец», 1833). Погодин противопоставил самодержавию народ, сделал последнего «главным действующим лицом»²¹.

Шекспир и его герои постоянно упоминаются в рукописях Пушкина за 1826–1836 гг. («О народности в литературе», 1826; в материалах к «Отрывкам из писем, мыслям и замечаниям», 1827; «В зрелой словесности

приходит время», 1828; в наброске «О романах В. Скотта», 1829–1830; в набросках плана статьи «О народной драме и драме “Марфа Посадница”», 1830; в заметке Пушкина, опубликованной без его подписи в «Литературной газете» за 25 февраля 1830 г.), в заметке к «Сцене из трагедии Шекспира “Ромео и Юлия” в переводе П. А. Плетнева», в многочисленных письмах к друзьям, в полемике с критиками по поводу поэмы «Полтава», в отрывке о Шейлоке, Анджело и Фальстафе, относящемся к серии заметок, объединенных заглавием «Table-talk». Их литературно-критический уровень настолько значителен и самоценен, что исследователи предполагали, что поэт собирался написать «трактат о Шекспире».

Воздействие Шекспира на творчество Пушкина проявляется во многих произведениях Пушкина. Образ Брута в стихотворении «Кинжал» (1821) связывают с героем драмы Шекспира «Юлий Цезарь». Муки ревности мавра Отелло испытал предок Пушкина Ганнибал Ибрагим («Арап Петра Великого», 1827–1829). Шекспировские аллюзии возникают в финале стихотворения «Воспоминание» (1828). В стихотворении «Калмычке» (1829) Шекспир иронично представлен атрибутом навязчивой литературной моды («Ты не лепечешь по-французски... Не восхищаешься Сен-Маром, Слегка Шекспира не ценишь...»²²). «Творец Макбета», создатель книги сонетов, упоминается в пушкинском «Сонете» (1830), а в позднем стихотворении «Не дорого ценю я громкие права» (1836) поэт цитирует знаменитое восклицание Гамлета: «Слова, слова, слова». Шекспировские реминисценции обнаружены в выборе темы поэтической импровизации в «Египетских ночах» (1835), в «Скупом рыцаре», в поэтике чудесного и в использовании Пушкиным тавтологических рифм в «Каменном госте», в разработке некоторых тем, мотивов и характеров в «Станционном смотрителе», в «Моцарте и Сальери», в «Русалке». В черновиках незаконченной пьесы «Сцены из рыцарских времен» (1835) вместо имени купца Мартына стояло имя

Калибана — героя шекспировской пьесы «Буря», воплощавшего дикое невежество и антиинтеллектуализм.

И, наконец, вместо перевода пьесы Шекспира «Мера за меру» Пушкин неожиданно создает драматическую поэму «Анджело». Высказывались суждения, что в этом поэтическом состязании он превзошел величайшего драматурга.

Увлеченность Шекспиром во многом способствовала популяризации английского языка в России. Начиная с середины 1820-х годов помимо Пушкина за его изучение принимаются Кюхельбекер, Вяземский, Грибоедов, Бестужев-Марлинский и многие другие. Английская литература входит в моду, становится одним из важнейших источников художественного вдохновения русских писателей. Значительным фактором в становлении культа Шекспира на русской почве было совпадение возросшего интереса к творчеству британского драматурга с разработкой отечественной теории перевода. Так, кроме учителей Пушкина — Жуковского и Карамзина (первый, очевидно, планировал перевести «Макбета»²³ и «Отелло» Шекспира, второй осуществил прозаический перевод «Юлия Цезаря» по подлиннику еще в 1787 г.), ближайшие друзья поэта лицеисты Дельвиг и Кюхельбекер, князь Вяземский занимались переводческой деятельностью. Похожие явления происходили и в других национальных литературах, культ Шекспира стал катализатором для осуществления многих прогрессивных идей и начинаний. Пушкинская модель шекспиризма становится существенной чертой русской культуры первой половины XIX века. Среди ее особенностей следует отметить отсутствие отрыва шекспиризма от западноевропейской шекспиризации, отсюда прямое обращение в переводах из Шекспира, к его образам и сюжетам с отсылкой к первоисточнику.

Во второй половине XIX века русская культура продолжала развивать пушкинскую модель шекспиризма. Значительными оказались музыкальные произведения, вдохновленные примером Пушкина, прежде

всего «Борис Годунов» М. П. Мусоргского. И. С. Тургенев, связанный с той же пушкинской моделью (см. «Гамлет Щигровского уезда», «Степной король Лир» и др.) в статье «Гамлет и Дон Кихот» (1859) совершает определенный переход к новой модели. Образ Гамлета сопоставляется с русской интеллигенцией, но уже без всепоглощающего восторга, возникает отторжение центрального персонажа Шекспира, восприятие его интеллектуальности, рефлексии как помехи современному развитию интеллигенции России. Вершиной этого отхода от культа Шекспира станет позже знаменитая статья Л. Н. Толстого «О Шекспире и о драме» (1903–1904)²⁴, в которой великий русский писатель буквально ниспровергает английского драматурга с пьедестала, тем самым отстаивая собственные воззрения на задачи реалистического отображения действительности, создания реалистического характера в литературе. Но критике Толстого подверглась внешняя сторона шекспировского наследия — образы, сюжеты, поэтика шекспировских произведений, все то, что можно отнести к сфере шекспиризации как к процессу. Возможно, сам того не осознавая, своим творчеством Толстой явил пример одного из высших воплощений русского шекспиризма, который отразился в масштабности мировидения, концепции истории, стратегии шекспировского художественного мышления — всего того, что необходимо отнести к шекспиризму как комплексу мировоззренческих идей. Такое понимание снимает множество противоречий, связанных с попыткой объяснить досужее мнение о том, что Толстой, со всей основательностью помногу и подолгу читавший Шекспира, в силу каких-то непостижимых причин так и не смог воспринять его уроков.

Однако и во второй половине XIX века шекспиризм (как отечественная форма культа Шекспира) в русской культуре продолжал развиваться. Это была уже в основном не пушкинская модель, а новая, послепушкинская, к которой можно отнести и драматургию А. Н. Островского, и музыку

от членов «Могучей кучки» до композиторов рубежа XIX–XX веков, и живопись передвижников, и другие явления. Наиболее отчетливо послепушкинская модель шекспиризма, сохранявшая черты культа Шекспира, была представлена в творчестве Ф. М. Достоевского.

Ф. М. Достоевский причислял Шекспира к мировым гениям и провозвестникам человечества. Для него Шекспир — пророк, пришедший «...возвестить нам тайну... души человеческой»²⁵. Достоевский был потрясен Шекспиром, начиная с юношеских лет приступил к вдумчивому изучению его творчества, знал многие отрывки из его драм и сонеты наизусть. Шекспир стал для него символом поэзии, воплощением высокого искусства, мерилom духовной жизни. Именно Шекспира клянут и клянутся герои Достоевского. Достоевский в полной мере воспринял художественные открытия Шекспира, его антропологические принципы. Герои Достоевского несут на себе отпечаток творческой интерпретации шекспировских образов, больше других его привлекали шекспировские характеры Отелло, Гамлета, принца Гарри и особенно порочного Фальстафа.

Кульt Шекспира сохраняется и в XX веке, прежде всего в культуре Европы. Образы Шекспира получают определенную трактовку (нередко сопоставимую с достижениями литературоведческого анализа) в произведениях современной художественной литературы; такова, например, трактовка Гамлета в романе А. Мердок «Черный принц» (1973)²⁶. Но все это происходит на фоне уже сложившегося шекспироведения.

Обратной стороной культа Шекспира можно считать критику и даже неприятия творческих открытий британского драматурга. Так, молодой Дж. Б. Шоу выступил как критик Шекспира, но это, скорее, один из его многочисленных парадоксов²⁷.

Среди многочисленных результатов формирования «культа Шекспира» следует упомянуть создание множества музыкальных произведений по пьесам и стихотворениям Шекспира²⁸. Жанровое разнообразие музы-

кальных произведений, в основу которых легло творчество великого Барда, необычайно широко: баллады, написанные для исполнения сольно и хором, кантаты, оперы, музыка к спектаклям и балету, концертные увертюры, симфонические поэмы, мюзиклы и т. д.

Создателями музыкальных произведений по произведениям Шекспира в разное время были англичане Генри Пёрселл (1659–1695)²⁹; Томас Арн (1710–1778); сэр Г. Р. Бишоп (1786–1855)³⁰; австрийцы Йозеф Гайдн (1732–1809)³¹; Франц Шуберт (1797–1828)³²; французы Гектор Берлиоз (1803–1869)³³; Шарль Гуно (1818–1893)³⁴; немцы Людвиг ван Бетховен (1770–1827)³⁵; Феликс Мендельсон (1809–1847)³⁶; Рихард Вагнер (1813–1883)³⁷; Рихард Штраус (1864–1949)³⁸; Карл Орф (1895–1982)³⁹; итальянец Джузеппе Верди (1813–1901)⁴⁰; чешский композитор А. Дворжак (1841–1904)⁴¹; финн Ян Сибелиус (1865–1957)⁴²; швейцарец Эрнест Блох (1880–1959)⁴³; русские композиторы А. А. Алябьев (1787–1851)⁴⁴, М. А. Балакирев (1837–1910)⁴⁵; П. И. Чайковский (1840–1893)⁴⁶; С. Прокофьев (1891–1953)⁴⁷ и Д. Д. Шостакович (1906–1975)⁴⁸, Д. Б. Кабалевский (1904–1983)⁴⁹ и многие другие.

Г. Берлиоз в «Мемуарах» (1870) так писал о впечатлении, которое в молодости произвел на него Шекспир: «Шекспир обрушился внезапно, поразив меня подобно молнии. Вспышка этого откровения в один миг открыла передо мной целое небо искусства, озаряя самые отдаленные его уголки. Я постиг истинный смысл величия, красоты, драматической правды. В то же время я понял крайнюю нелепость представлений о Шекспире, распространенных во Франции Вольтером...

Выйдя после представления «Гамлета», глубоко потрясенный только что пережитым, я поклялся не предавать себя вновь пламени шекспировского гения.

На следующий день объявили «Ромео и Джульетту». У меня был пропуск в оркестр. Однако, боясь, что швейцар театра «Одеон» мог, в силу дополнительных указаний, ужесточить порядок прохода, я решил подстра-

ховаться и, едва увидев афишу, побежал в кассу театра покупать место в партере. Тем бесповоротней решилась моя судьба»⁵⁰.

Культ Шекспира нашел свое отражение в изобразительном искусстве. Иллюстрации к пьесам Шекспира, как и собственные портретные изображения драматурга и созданных им персонажей, продолжают появляться и по сей день⁵¹. Новый стимул для развития культа Шекспира дал кинематограф, а позже телевидение. Экранизации произведений Шекспира многочисленны и привлекают внимание миллионов зрителей.

Сохранение культа Шекспира в XXI веке будет несомненно связано и с Интернетом, где размещены тексты ряда изданий Шекспира, переводов его произведений на многие языки, что обеспечивает простоту поиска и доступ к ним широкой аудитории.

Шекспир вошел в вузовские и школьные программы, чего не было в XVII–XIX веках. Его произведения изучают менеджеры высших разрядов, политики, дипломаты, специалисты по рекламе, паблик рилейшнз, социологи, психологи и т. д. Это совершенно новые качества культа Шекспира, которым предстоит проявиться в настоящем и ближайшем будущем.

¹ См.: Robert P. Dictionnaire alphabétique & analogique de la langue française. P., 1967. P. 393.

² См.: Webster's Third International Dictionary of English Language Unabridged. Koln, 1993. P. 552.

³ См.: Словарь русского языка : в 4 т. М., 1958. Т. 4. С. 106; Словарь иностранных слов. 4-е изд., перераб. и доп. М., 1964. С. 348; Краткий словарь современных понятий и терминов / Н. Т. Бунимович, Г. Г. Жаркова, Т. М. Корнилова и др. ; сост., общ. ред. В. А. Макаренко ; 3-е изд., дораб. и доп. М., 2000. С. 284; Современный толковый словарь русского языка / авт. проекта и гл. ред. С. А. Кузнецов. М., 2004. С. 306; и др.

⁴ Davidhazi P. The Romantic Cult of Shakespeare : Literary Reception in Anthropological Perspective. St. Martin's Press, 1998. См. также: Луков Вл. А. Культ Шекспира: вве-

дение в исследование // Шекспировские штудии II : «Русский Шекспир» : исследования и материалы науч. семинара, 26 апреля 2006 г. М., 2006. С. 3–11; Его же. Культ Шекспира: тезаурусный анализ понятия // Литература Великобритании и романский мир : тезисы докладов Междунар. науч. конференции и XVI съезда англистов 19–22 сентября 2006 г. Великий Новгород, 2006. С. 81–82; Его же. Культ Шекспира как научная проблема // Вестник Международной академии наук (Русская секция). 2006. № 2. С. 70–72; Его же. Культ писателя // Знание. Понимание. Умение. 2006. № 2. С. 172–177.

⁵ Степанов Ю. С. Константы: Словарь русской культуры. 3-е изд., испр. и доп. М., 2004.

⁶ Там же. С. 43.

⁷ Там же. С. 44.

⁸ Там же. С. 40.

⁹ Там же. С. 82.

¹⁰ Shakespeare W. Works. L., 1623.

¹¹ Shakespeare W. The works. V. 1–6. L., 1709.

¹² Гердер И. Г. Избр. соч. / пер. под ред. В. М. Жирмунского и Н. А. Сигал; вступ. статья и прим. В. М. Жирмунского. М.–Л., 1959. С. 3.

¹³ Гёте И. В. Избр. произв. М., 1950. С. 673.

¹⁴ Гердер И. Г. Указ. соч. С. 15.

¹⁵ Гёте И. В. Указ. соч. С. 675.

¹⁶ Там же.

¹⁷ Гердер И. Г. Указ. соч. С. 15.

¹⁸ Там же.

¹⁹ О романтическом культе Шекспира см.: Davidhazi P. The Romantic Cult of Shakespeare : Literary Reception in Anthropological Perspective. St. Martin's Press, 1998; Bate J. The Romantics on Shakespeare. L., 1992.

²⁰ См.: Пушкин — критик / сост. и примеч. Н. В. Богословского. М., 1950.

²¹ Русский архив. 1882. Кн. 2. № 6. С. 151.

²² Пушкин А. С. Калмычке // Пушкин А. С. Полн. собр. соч. : в 10 т. М., 1957. Т. 3. С. 115.

²³ Кюхельбекер предлагал Жуковскому перевести эту пьесу в 1825 г.

²⁴ Толстой Л. Н. О Шекспире и о драме // Толстой Л. Н. Собр. соч. : в 22 т. М., 1983. Т. 15. С. 258–314.

²⁵ Достоевский Ф. М. Записные тетради. М., 1935. С. 179.

²⁶ Мердок А. Черный принц: Роман / пер. с англ. М., 1990.

²⁷ Детально изучено в дис.: Соколянский М. Шоу и Шекспир (К вопросу об эволюции реализма) : дис. ... канд. филол. наук. Горький, 1964.

²⁸ Раскрыто в исследовании Уинтона Дина (Winton Dean), см. сборник «Шекспир в музыке», который вышел под редакцией Филлис Хартнолл (Shakespeare in Music. L., 1964).

²⁹ Среди произведений Пёрселла выделяют ряд связанных с творчеством Шекспира: партитура «Королевы фей» и музыка к спектаклю «История Тимона Афинского, человеконенавистника» Шедуэлла. Фрагменты оперы Пёрселла «Дидона и Эней» вошли в спектакль Чарльза Тилдона (1700) по пьесе «Мера за меру». Пёрселлу приписывают музыкальное оформление постановки «Бури» в постановке Томаса Шедуэлла (1695).

³⁰ Совместно с Фредериком Рейнольдсом работал над музыкальными версиями некоторых пьес Шекспира в «Ковент Гарден» и музыкальным сопровождением к ряду драматических спектаклей («Комедия ошибок», 1819).

³¹ Й. Гайдн написал пьесу для голоса и фортепиано на строки «She never told her love» («Она никогда не говорила о своей любви») из «Двенадцатой ночи».

³² Ф. Шуберт написал музыку к немецким переводам трех поэтических фрагментов из произведений Шекспира: одного из «Антония и Клеопатры» и двух из «Цимбелина».

³³ Шекспировское влияние прослеживается в его «Фантазии для хора с оркестром» на тему «Бури» (1830), концертной увертюре «Король Лир» (1831), драматической симфонии «Ромео и Джульетта» (1839), хоровой и оркестровой пьесе «Смерть Офелии», «Похоронном марше Гамлета» (1848) и комической опере «Беатриче и Бенедикт» (1862).

³⁴ В 1867 г. создал оперу «Ромео и Джульетта» (Romeo et Juliette), а в 1888 г. для постановки в Парижской опере добавил в нее ряд балетных номеров.

³⁵ Увертюра «Кориолан» (1807), медленная часть Первого струнного квартета (Opus 18 № 1) и Первая часть фортепианной сонаты ре-

минор (Opus 31 № 2) были созданы под впечатлением «Кориолана», «Ромео и Джульетты» и «Бури» Шекспира.

³⁶ Ф. Мендельсон — автор музыкального оформления к пьесе «Сон в летнюю ночь» (1843), над которой работал с 17 лет.

³⁷ «Мера за меру» Шекспира легла в основу ранней оперы великого немецкого композитора «Запрет любви» (Das Liebesverbot, 1836).

³⁸ Р. Штраус написал симфоническую поэму «Макбет» (1888) и музыку к трем песням Офелии.

³⁹ К. Орф — автор музыки к «Сну в летнюю ночь» (1939).

⁴⁰ На шекспировские сюжеты Д. Верди написал три оперы: «Макбет» (1847), «Отелло» (1887) и поздний шедевр по мотивам «Виндзорских насмешниц» — «Фальстаф» (1893).

⁴¹ А. Дворжак является автором концертной увертюры «Отелло» (1891).

⁴² Я. Сибелиус создал музыкальное сопровождение к «Буре» (1926) и музыку на слова «Come away, death» («Уходи, смерть» из «Двенадцатой ночи»).

⁴³ По мотивам пьесы Шекспира Э. Блох написал оперу «Макбет» (1910).

⁴⁴ А. А. Алябьев написал музыку к драматическим спектаклям по «Буре» и «Виндзорским проказницам» Шекспира.

⁴⁵ М. А. Балакирев — автор увертюры (1859) и большой сюиты (1904) по мотивам трагедии «Король Лир».

⁴⁶ П. И. Чайковский создал симфоническую фантазию по мотивам «Бури» (1873), фантазию-увертюру и музыку по мотивам пьесы «Гамлета» (1891), фантазию-увертюру по мотивам «Ромео и Джульетты» (1869–1880).

⁴⁷ С. С. Прокофьев — автор музыки к «Гамлету» (1937, не опубликована), балета «Ромео и Джульетта» (1938).

⁴⁸ Д. Д. Шостакович — автор музыки к фильмам Григория Козинцева «Гамлет» (1964) и «Король Лир» (1971). Шекспировские аллюзии слышны в опере «Катерина Измайлова» (1934), также известной как «Леди Макбет Мценского уезда».

⁴⁹ Среди вокальных музыкальных произведений Д. Б. Кабалевского выделяются часто

исполнявшиеся в свое время «Десять сонетов Шекспира» (1955).

⁵⁰ Цит. по: Стэнли У. Шекспировская энциклопедия / пер. с англ. М., 2002.

⁵¹ См. об этом книгу Дэвида Пайпера «О, прекрасный Шекспир! Я повешу его портрет» (Piper D. O Sweet Mr. Shakespeare: I'll have his picture. L., 1964). На русском языке см.: Н. Н. Видение Ричарда III. — Два слова о Шекспире / Общезанимательный вестн. Спб., 1858. №8. С. 386–390; Шекспир и его изображения // Исторический вестник. 1894. №12. С. 872–885; Абашидзе С. Шекспир в изобразительных материалах // Вильям Шекспир. «Жизнь и смерть короля Ричарда третьего»: статьи и материалы к постановке трагедии...

в перев. А. Радловой. Л., Большой Драм. театр им. М. Горького, 1935; Воронова О. Художник книги // Литература и ты. Вып. 4. М.: Мол. гвардия, 1970. С. 247–254 (Об иллюстрациях В. М. Воловича к Шекспиру); Березкин В. Оформление спектакля «Гамлет» в Воронеже (1924 г.) // Вадим Рындин. М.: Искусство, 1973. С. 12; Дмитриев В. О декорации к трагедии Шекспира «Гамлет» // Художники театра о своем творчестве: [сб. статей]. М., 1973. С. 122–123; Азаркович В. Г. Лирика Данте и Шекспира в книжной графике В. А. Фаворского // Очерки по русскому и советскому искусству. Л., 1974. С. 323–341; Вильям Шекспир в творчестве советских художников театра: [альбом; предисл. А. Шифриной]. М.: Сов. художник, 1975.