

Н. В. ЗАХАРОВ¹

ПРОБЛЕМА СЦЕНИЧНОСТИ ДРАМАТУРГИИ ШЕКСПИРА И ПУШКИНА²

Статья посвящена проблеме сценичности драматургии Пушкина в связи с постановкой сходной проблемы в творчестве Шекспира. Автор дает краткую характеристику елизаветинскому театру и его влиянию на эволюцию европейской драматургии. Несмотря на то, что у Пушкина-драматурга не было театрального опыта Шекспира, русский поэт смело экспериментировал с драматическими формами и, как представляется, осознал, что драматургическая интерпретация его произведений требует выразительных средств и технических возможностей, которых не было в современном ему театре. Драматургия и инсценировки Пушкина требовали создания нового театра.

Ключевые слова: сценичность, драматургия Шекспира и Пушкина, сравнительный и тезаурусный подходы.

Особенностям шекспировской сцены, формам и технике елизаветинского театра, проблеме сценичности драматургии Шекспира посвящено множество исследований. Приведу здесь только некоторые из них: E. K. Chambers [Chambers, 1923]; E. Nungezer [Nungezer, 1929]; G. E. Bentley [Bentley, 1941–1968]; «The Age of Shakespeare» [The Age of Shakespeare, 1956]; T. V. Tomlinson [Tomlinson, 1964]; A. Leggatt [Leggatt, 1980]; M. Hattaway [Hattaway, 1982]; P. Honan [Honan, 1999]; S. Greenblatt [Greenblatt, 2004]; J. Shapiro [Shapiro, 2005]; J. Bate [Bate, 2009] и др. В России исследованиям английского театра эпохи Ренессанса и драматургии посвящены работы А. А. Смирнова [Смирнов, 1923]; И. А. Аксенова [Аксенов, 1938]; А. А. Аникста [Аникст, 1965]; Г. Н. Бояджиева [Бояджиев, 1973]; Р. М. Самарина [Самарин, 1985]; А. Н. Горбунова [Горбунов, 1986]; Б. И. Пуришева [Пуришев, 1996]; И. О. Шайтанова [Шайтанов, 2001]; Вл. А. Лукова [Луков, 2009]; Н. В. Захарова [Захаров, Луков, 2012]; Е. Н. Черноземовой [Черноземова, Захаров, 2012]; В. С. Макарова [Макаров, 2013; 2014] и др. Важным документом,

¹ **Захаров Николай Владимирович**, кандидат филологических наук, доктор философии (Ph. D.), директор Центра теории и истории культуры Института фундаментальных и прикладных исследований Московского гуманитарного университета, ученый секретарь Шекспировской комиссии РАН. Эл. адрес: nikoltine@yandex.ru

² Исследование выполнено в рамках проекта РГНФ № 13-04-00346 («Драматургия А. С. Пушкина: проблема сценичности»).

раскрывающим практику театральной жизни и деятельности современников Шекспира, являются дневники антрепренера труппы «слуги лорда-адмирала» Филипа Хенслоу [Henslowe's Diary, 2002], который оставил записи о контрактах с драматургами и актерами, заметки о костюмах и подробные описания спектаклей в период с 1592 по 1603 г. В 1600 г. Хенслоу и его зять Эдуард Аллен построили театр «Фортуна», который составил главную конкуренцию «Глобусу» [Уэллс, 2002, с. 209].

Большинство исследователей отмечают скудость выразительных средств и изыяны елизаветинской сцены, общее ощущение визуального неправдоподобия, которое усугублялось частой сменой места и времени, ограниченным использованием театральной механики: действие проходило почти при полном отсутствии декораций, шекспировский театр не имел кулис, использовать свет могли только в крытых лондонских театрах и в придворных представлениях.

Предшественники и современники Шекспира критиковали такое положение дел. Так, в 1583 г. сэр Филипп Сидней писал: «Смотрите, <...> вот три дамы вышли прогуляться и нарвать цветов: вы, конечно, представляете себе на сцене сад. Но через некоторое время вы услышите тут же разговор о кораблекрушении, и вас покроют позором, если вы не вообразите себе скал и моря. Вот две армии с четырьмя мечами и одним щитом, — и чье сердце не испытывает при этом всех треволнений, вызываемых генеральным сражением?» [Цит. по Смирнов, 1923, с. 142; ср. Варшер, 1912].

Какие сценические средства использовал такой прославленный актер шекспировской эпохи, как Ричард Бербедж (англ. Richard Burbage, 7 января 1567 — 13 марта 1619) — первый исполнитель главных ролей у Шекспира (Ромео, Ричард III, Генрих V, Гамлет, Брут, Антоний, Отелло, Макбет, Лир, Кориолан, Просперо и др.)? Возможно, именно в назидание ему (Уильяму Кэмпбу или Эдварду Аллену) Шекспир адресует известные профессиональные рекомендации Гамлета странствующим актерам в 2-й сцене 3-го акта трагедии [Шекспир, 1994, с. 236]. Это мнение знатока театрального закулисья, искусного актера, искусственного драматурга, или как давно утверждают шекспиристы во всем мире: подобные трагедии, комедии и исторические хроники мог написать только человек сцены, актер и драматург. Доказано, что он писал их под способности и амплу актеров своей труппы: уже упомянутого выше Бербеджа, Джона Хеминга, Томаса Поупа, Августина Филипса и Генри Кондела.

На фронте театра «Глобус» было написано изречение, восходящее к римскому поэту Петронию Арбитру: «Totus Mundus Agit Histrionem» («Весь мир лицедействует»). Весь мир (планета, земной шар, глобус) был для Шекспира и его современников чем-то вроде «грандиозных театральных подмостков, на которых разворачивается величественный спектакль жизни человечества» [Бартошевич, 2006, с. 4].

Бенджамин Джонсон выбирал в своей драматической работе сюжеты из повседневной жизни подмастерьев, исполнял их в жанре комедии нравов, не требующих дополнительных средств для сценической достоверности [См. Ромм, 1958; Knights, 1962; Парфенов, 1982; Черноземова, 2003]. Шекспир же, следуя примеру Марло, выбирал более сложные исторические и фантастические сюжеты [Стороженко, 1916; Verity, 1886; Baker, 1913, с. 172–182; Hopkins, 2008]. Шекспировская драма была составной частью театральной

жизни английского Возрождения конца XVI — начала XVII в. и опиралась на богатство фантазии доверчивого зрителя.

Современные реконструкции лондонских театров — открытого «Глобуса» и крытого Уонамейкера — дают возможность постановки пьес в сценических условиях шекспировской эпохи. Впрочем, можно воссоздать выступ просцениума, добавить подмостки с люком и множество дверей на аръерсцене, но не добиться аутентичности спектакля. Главная проблема заключается в принципиальном отличии елизаветинских и современных зрителей. Во времена Шекспира и елизаветинцев спектакль объединял зрителей и труппу, создавал свой особый, живой, одновременно театральный и реальный мир. В эстетический опыт современного человека давно вошел кинематограф, телевидение, цифровые технологии, создающие отчужденные виртуальные миры, яркие, красочные, но пассивные и статичные сновидения.

Подобные интуитивные прозрения можно обнаружить у Пушкина, о чем свидетельствуют многочисленные рассуждения поэта о современной ему театральной жизни, теории драмы, актерской игре в критических заметках, письмах к друзьям, сохраненных в воспоминаниях современников, но, главное, драматические опыты самого поэта.

Пушкин — автор «Бориса Годунова» и цикла «Маленькие трагедии». Из-за гибели поэта незавершенными остались «Сцены из рыцарских времен» и «Русалка», известно о его 24 драматургических замыслах. Почему же в его посмертной репутации отсутствует слава первого российского драматурга, как, например, у Гоголя, Островского и Чехова? Представляется, что секрет такой оценки драматических поисков Пушкина кроется в проблеме сценичности.

Сценичность — одна из важнейших категорий творческого тезауруса поэта. Основные принципы и методика тезаурусного анализа раскрыты в работах Вал. А. и Вл. А. Луковых на рубеже 1980–1990-х годов: Луков Вал. А., Луков Вл. А. [Луков, 1990, с. 24–31]; Луков Вал. А., Луков Вл. А. [Луков Вал. А., Луков Вл. А., 1992а, с. 8–14]; Луков Вал. А., Луков Вл. А. [Луков Вал. А., Луков Вл. А., 1992b]. Применительно к междисциплинарным исследованиям в области социологии, культурологии и литературоведения они получили свое развитие в последующее двадцатилетие [Луков Вал., Луков Вл., 2004; 2008; 2013а]. Наиболее полно теория тезаурусного анализа изложена в фундаментальных работах ученых «Тезаурус: субъектная организация гуманитарного знания» и «Тезаурус II: Тезаурусный подход к пониманию человека и его мира» [Луков Вал. А., Луков Вл. А. 2008; 2013]. В гуманитарных науках тезаурусный подход получил развитие в деятельности семинара «Тезаурусный анализ мировой культуры» (МосГУ, 2005–2014), который привлек как известных, так и молодых исследователей. Результаты применения тезаурусного подхода в филологии и философии отражены в монографиях, в докторских и кандидатских диссертациях И. В. Вершинина [Вершинин, 2003]; Н. В. Соломатиной [Соломатина, 2003]; С. Н. Есина [Есин, 2006]; А. Б. Тарасова [Тарасов, 2006]; Н. В. Захарова [Захаров, 2007]; А. В. Костиной [Костина, 2008]; Б. Н. Гайдина [Гайдин, 2009]; Ч. К. Ламажаа [Ламажаа, 2012] и др.

Результаты изучения сценичности драматических произведений Пушкина, драматических эпизодов в поэмах, стихах, сказках, повестях и романах поэта, в диалогической сценичности романа в стихах «Евгения Онегина»

были проанализированы в статьях, написанных в рамках научного проекта «Драматургия А. С. Пушкина: проблема сценичности» [Захаров, Луков Вал., Луков Вл., 2013; Луков Вал., Луков Вл., 2013; Луков Вл., 2013а; 2013б; 2013с, 2013д; Захаров, 2014].

Теоретическому осмыслению переноса пушкинских текстов на театральную сцену посвящены исследования М. М. Иванова [Иванов, 1900]; Н. Н. Арденса [Арденс, 1939]; М. Б. Загорского [Загорский, 1940]; С. М. Бонди [Бонди, 1941]; С. Н. Дурылина [Дурылин, 1951]; Б. П. Городецкого [1953]; E. Stöcl [Stöcl, 1974]; П. М. Петров [Петров, 1999], М. Н. Щербаковой [Щербакова, 1999] и др.

Сценическая судьба театральных текстов Пушкина, история их инсценировок в XIX веке, их зрительская и читательская рецепция рассматриваются в монографиях С. В. Денисенко «Пушкин и театр XIX века» и «Пушкинские тексты на театральной сцене в XIX веке» [Денисенко, 2008; 2010]. Он показал, что «на пушкинской основе» только в XIX веке было создано около 140 драматических и музыкальных инсценировок. Правда, треть из них по цензурным причинам не увидели сцену, многие сочинения на пушкинские сюжеты и тексты являются утраченными, некоторые из них исполнялись только на бенефисах, многие инсценировки далеко отступают от пушкинского текста, передают его только приблизительно [см. Денисенко, 2010]. С великих пушкинских сюжетов и образов началась русская классическая опера: М. И. Глинка («Руслан и Людмила», 1842 г.); А. С. Даргомыжский («Русалка», 1856 г. и «Каменный гость», 1869 г.; опера-балет «Торжество Вакха» по одному стихотворению поэта, 1848 г.; неоконченная опера «Мазепа» на сюжет «Полтавы» Пушкина); М. П. Мусоргский («Борис Годунов», 1869 г.); П. И. Чайковский («Евгений Онегин», 1878 г.; «Мазепа», 1883 г.; «Пиковая дама», 1890 г.); Н. А. Римский-Корсаков («Моцарт и Сальери» 1897 г.; «Сказка о царе Салтане» 1899 г. и «Золотой петушок», 1908 г.); Ц. А. Кюи («Кавказский пленник», 1885 г.; «Пир во время чумы» и «Капитанская дочка», 1909 г.) и С. В. Рахманинов (одноактная опера «Алеко» по «Цыганам», 1892 г. и «Скупой рыцарь», 1905 г.), И. Ф. Стравинский («Мавра» 1922 г., опера-буфф по поэме «Домик в Коломне») и мн. др. увековечили произведения Пушкина в музыке. По масштабу явления музыкальную пушкиниану можно сравнить только с музыкальной шекспирсферой [Луков, Захаров, Луков, 2012]. Как и у Шекспира, она насчитывает сотни опер, балетов, музыкальных циклов, сценическую музыку к спектаклям, романсы и песни на слова поэта.

Изучение Шекспира сыграло важную роль в творческой эволюции Пушкина, повлияло на развитие теории перевода, формирование особенностей отечественной драматургии и дальнейшую реформу русского театра.

Проблеме пушкинского шекспиризма посвящены труды отечественных и зарубежных исследователей (Н. И. Стороженко, М. Н. Розанова, Г. О. Винокура, С. Н. Herford, J. Lavrin, М. П. Алексеева, G. Gibian, Т. Шой, Ю. Д. Левина, А. А. Аникста, S. V. Shervinsky, N. Maloff, A. D. P. Briggs, E. C. Brody, S. Karlinsky, И. Ронен, Г. Гиффорда, Z. Stribny, А. А. Долинина, М. Greenleaf, и др.). Интерес к драматургии Пушкина проявился в работах англо-американских славистов (D. M. Bethea, С. O'Neil, А. Murphy и др.). С более полной библиографией по теме «Шекспир и Пушкин» можно ознакомиться на сайте «Русский Шекспир» в Интернете по адресу: <http://www.rus-shake.ru/bibliography/Pushkin>.

Воздействие Шекспира проявляется во многих произведениях Пушкина. Создание «Бориса Годунова» шло в непрерывных шекспировских «штудиях» [см. Захаров, 2003]. Русский поэт перенял у английского драматурга принцип историзма, который Шекспир выработал во время создания исторических хроник. Пушкин усвоил концепцию шекспировских характеров, масштабность личности его героев, чья широта обусловлена не простым рационализмом, а стихией чувств и дерзновением поступков. Его характеры обладают не только живой естественностью, но и речевой индивидуальностью.

В пушкинских набросках есть также указание на принципиальные моменты, в которых поэт следовал попеременно то за Шекспиром, то за Карамзиным, что позволяет выявить роль Карамзина в формировании пушкинского шекспиризма. Отмечены прямые заимствования в пьесе Пушкина из шекспировских текстов, и в этом преуспели англо-американские исследователи — знатоки творчества Шекспира [Briggs, 1983; Greenleaf, 1994; Shaw, 1994]. Очевидна шекспиризация, но подобная трактовка усвоения традиции недостаточна.

Пушкин активно использует принципы драматической поэтики Шекспира, свободной от поздних классицистических условностей. От Шекспира Пушкин взял смешение трагического и комического, стиха и прозы. Впрочем, нельзя упустить из виду и ряд принципиальных отличий поэтики Пушкина и Шекспира. Так, например, характер действий в «Борисе Годунове» Пушкина не соответствует канонам ни шекспировской, ни классической драматургии. Пушкину были чужды некоторые особенности драматической поэтики Шекспира [Бонди, 1983, с. 188].

Пушкинский шекспиризм середины 1820-х — начала 1830-х годов имел не *подражательный*, а *продолжительный* характер. Пушкин не пытается слепо копировать шекспировские образцы, он избирательно принимает и примеряет некоторые черты, преобразуя их соответственно своим художественным интересам и законам поэтики своего времени. Пушкин был продолжателем традиций шекспировской драмы, но в следовании им русский поэт неизбежно начинает состязание со своим учителем.

Шекспиризм «Бориса Годунова» стал в пушкиноведении очевидным и неоспоримым фактом, между тем «почти никто из современников Пушкина не подымал вопроса о конкретной зависимости “Бориса Годунова” от шекспировского театра» [Винокур, 1999, с. 320]. Это явление Г. О. Винокур объясняет тем, что «Пушкин не пошел по пути подражательного новаторства и, даже сознательно “располагая” свою трагедию “по системе Шекспира”, сумел остаться самостоятельным и оригинальным» [Там же].

Еще современники Пушкина отмечали, что трагедия «Борис Годунов» была мало пригодна для сцены (подробный обзор отзывов см. : Винокур, 1999, с. 248–282). Например, критик Н. И. Надеждин в статье «Борис Годунов» уверял читателя: «Шекспировы *Хроники* писаны были для театра, и посему более или менее подчинены условиям сценики. Но *Годунов* совершенно чужд подобных претензий... Это — ряд *исторических* сцен... эпизод истории в лицах» [Телескоп, 1831, № 4, с. 557]. Несмотря на многочисленные попытки поставить трагедию на сцене, ни одна из них не увенчалась успехом. Ю. Д. Левин задает вопрос, «можно ли признавать сценичной трагедию,

требующую для своего раскрытия особого “ключа”, над поиском которого театры безуспешно бьются уже добрую сотню лет?» [Левин 1974а, с. 60].

Существенны различия шекспировской и пушкинской драматической поэтики. С. Бонди назвал таким признаком несходства «беспримечательный лаконизм, краткость пушкинских сцен. Эта черта свойственна Пушкину, но здесь, в применении к театру, она приобретает особое значение» [Бонди, 1983, с. 196]. Далее: «Пушкину в “Борисе Годунове” совершенно чуждо основное свойство драматурга Шекспира — широкое, тщательно проведенное развитие, разработка данной ситуации, нередко переходящей из сцены в сцену. Там, где Шекспир использует ту или иную ситуацию для сложной и тонкой театральной игры, не только сохраняя психологическое “правдоподобие”, но больше того — в этом длительном и разнообразном развитии положения находя все более тонкие и глубокие стороны чувства и переживания, там Пушкин ограничивается чаще всего простым и кратким изображением события» [Там же, с. 196–197].

Оценивая художественный лаконизм Пушкина, С. М. Бонди отмечает: «Краткость в “Борисе Годунове” в сравнении с Шекспиром достигается именно тем, что там, где у Шекспира подробно развивается и детализируется данное положение, у Пушкина в “Борисе” оно представлено просто, прямо, без развития; там, где у Шекспира длинный монолог или диалог, дающий возможность актеру широко развернуть картину данной страсти, данного чувства, переживания, у Пушкина скупые, лаконичные реплики, требующие от актера почти виртуозного умения в немногих словах дать большое содержание. . . » [Бонди, 1983, с. 202–203]. Ю. Д. Левин считал, «что лаконизм Пушкина обусловлен чрезвычайной концентрацией мысли и чувств в скупых словах и строках», и, по его мнению, «такая концентрация противопоказана сценическому произведению, ибо зритель в отличие от читателя, не может ни задержаться, чтобы осмыслить услышанное, ни повторить то, что сразу не понял. Поэтому в произведении, предназначенном для театра, необходим, фигурально говоря “воздух”, которого нет у Пушкина» [Левин, 1974а, с. 68].

Еще одно важное отличие «Бориса Годунова» от шекспировских хроник исследователь видит в том, что речи пушкинских героев лишены «условности» шекспировских диалогов и монологов. У Пушкина речь героев имеет реалистический, а не «условный» характер [Бонди, 1983, с. 203]. Реалистичность пушкинской драмы проявлялась как в действиях, так и в речах героев и, как отмечал С. Бонди, все, кроме одного монолога Бориса («Достиг я высшей власти»), который спровоцирован беспокойной совестью царя, «имеют сугубо реалистическую мотивировку: это или рассказ, или размышление вслух» [Там же]. В качестве иллюстрации этой особенности «Бориса Годунова» исследователь приводит сцену «Царской думы», в которой беспечный патриарх, не зная о том, какое влияние на чувства царя Бориса имеют его слова, наивно рассказывает о чудесах, которые происходят у гроба царевича Димитрия. Весьма хладнокровное поведение Бориса, который смог сохранить самообладание и ни одним словом не выказывать своих чувств, только несколько раз отирая лицо платком, С. Бонди сравнивает с появлением тени Банко на пиру у Макбета и его обращением к ней [Там же, с. 204–205].

С мировоззренческой точки зрения «Борис Годунов» ознаменовал начало нового философского взгляда Пушкина на историю, искусство и жизнь. В

его творчестве выразился явный интерес к категориям христианской культуры. Именно в народной драме Пушкин впервые осознанно обращается к понятию «*милость*» и осмысляет его с религиозной позиции. Этот первый шаг к разгадке тайны одного из важнейших в православном катехизисе актов торжества человеческого духа над страстями предвосхищал долгую и кропотливую работу нашего поэта в будущем. «Тема милости, — пишет Ю. М. Лотман, — становится одной из основных для позднего Пушкина. Он включил в “Памятник”, как одну из своих высших духовных заслуг, то, что он “милость к падшим призывал”» [Лотман, 1995, с. 223]. И, действительно, родственность категории *милость* с шекспировской трактовкой слова *mercy* напрашивается сама собой: как считает И. Ронен, «*Борис Годунов* был, в определенном смысле, *Мерой за меру* Пушкина. Возвращая нас к исходной теме, Пушкин выдвигал концепцию исторической справедливости, не тождественной историческому возмездию. Преступление и наказание преступлением образовывали дурную бесконечность, порвать которую можно было только актом милосердия» [Ронен, 1997, с. 81]. В этом отношении несомненно глубокая связь не только между произведениями Шекспира и «*Борисом Годуновым*», но и поздними произведениями Пушкина.

После «*Годунова*» он пародирует «довольно слабую», по его мнению, поэму Шекспира «*Лукреция*»: получилась изящная шутивая поэма «*Граф Нулин*», в которой современный исследователь обнаруживает не одни лишь поэтические открытия, но и глубокий религиозно-философский план [см.: Гаспаров, 1999, с. 256–271]. Шекспировские аллюзии возникают в финале стихотворения «*Воспоминание*» (1828). В стихотворении «*Калмычке*» (1929) Шекспир иронично представлен атрибутом современной цивилизации. «*Творец Макбета*», создатель книги сонетов, упоминается в пушкинском «*Сонете*» (1830), а в позднем стихотворении «*Не дорого ценю я громкие права*» (1836) поэт цитирует другое 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*», «*Египетских ночах*», в поэтике драмы и стиха. 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*», по поводу которой высказывались суждения, что в поэтическом состязании он превзошел величайшего драматурга.

Пушкину вообще было свойственно идти своим путем в литературе, свободно обращаться с чужими сюжетами, тестами, образами. Поэт брал из первоисточников ровно то, что его интересовало и смело отсекал все лишнее. Характерный пример связан с незаконченным переводом пьесы Шекспира «*Мера за меру*». Возникновение замысла поэмы «*Анджело*» восходит к 1833 г., когда Пушкин попытался перевести комедию. Об этом свидетельствовал П. И. Бартенев со слов П. В. Нащокина, приятеля Пушкина, хорошо

осведомленного о творческих замыслах поэта: «Читая Шекспира, он пленился его драмой “Мера за меру”, хотел сперва перевести ее, но оставил это намерение, не надеясь, чтобы наши актеры, которыми он не был вообще доволен, умели разыграть ее. Вместо перевода, подобно своему Фаусту, он переделал шекспирово создание в своем Анджело» [Пушкин, 1998, т. II, с. 233].

Объяснение Нащокина, почему Пушкин отказался от перевода, нельзя считать убедительным. Пушкин, действительно, сначала попытался перевести комедию Шекспира с английского подлинника (поэт перевел 29 строк 1-й сцены, уместив их в 24 русских стиха), и лишь во время работы над переводом ему пришла идея написать на шекспировский сюжет поэму «Анджело». Однако вслед за Ю. Д. Левиным мы не можем принять объяснение Нащокина: изменение творческих планов поэта вряд ли было вызвано состоянием русской сцены, так как это же обстоятельство «не мешало Пушкину обращаться к драматической форме и в 1830-е годы (“Русалка”, “Сцены из рыцарских времен”))» [Левин, 1974а, с. 79–80]. Ю. Д. Левин видит иную причину изменения творческого замысла Пушкина: «Скорее можно предположить, что русский поэт, привлеченный содержанием драмы Шекспира, нашел, что она плохо построена: сцены недостаточно связаны, сюжет излишне запутан, развитие действия прерывается побочными эпизодами и т. д. . . . Пушкина могла также оттолкнуть и циническая грубость уличных и тюремных сцен» (Левин, 1974а, с. 80).

Возможно, поэт попросту не устроил потенциал сценичности шекспировской пьесы для современного ему российского театра, а вовсе не степень его предвзятого отношения к русским актерам, многих из которых он знал, чью игру отмечал в разговорах, заметках и письмах. В раннем незавершенном этюде «Мои замечания об русском театре» (1820) поэт говорит о том, что «невозможно ценить таланты наших актеров по шумным одобрениям нашей публики», но вместе с тем считал, что некоторые русские актеры недостойны «убийственного равнодушия» [Пушкин, 1962, с. 247–253].

Несомненно, важную роль в развитии исследований сценичности литературных произведений может выполнить обращение к их экранизациям. Экранизации пьес Шекспира могут быть отнесены к одной из разновидностей шекспировской индустрии. С этими киноработами неразрывно связана история всего мирового кино (см. Shakespeare on Film, 1998; Buhler, 2002; Shakespeare in the Cinema, 2001; Anderegg, 2004; Беленький, 2004; Burnett, Gray, 2006; Луков, 2009b; Луков, 2010; Burnett, 2012) и др. Не претендуя на полноту, англоязычная Википедия (http://en.wikipedia.org/wiki/List_of_William_Shakespeare_screen_adaptations) представляет подборку сведений о более 1000 экранизациях, адаптациях сюжетов, использовании мотивов, художественных образов и персонажей Шекспира на мировом экране. Если этот список добавить еще и русскими кинематографическими работами, съемками опер и балетов, то он дойдет до 1200 единиц.

Экранизации произведений Пушкина насчитывают всего немногим более 200 произведений, но они имеют важнейшее значение для отечественного кинематографа [Горницкая, 1967, с. 278–304; Кино: Энциклопедический словарь, 1987]. Первой экранизацией стал «Борис Годунов». Режиссер Александр Дранков в 1907 году снял в летнем театре «Эдем» Санкт-Петербурга фрагмент трагедии.

Сценичность экранизаций произведений Шекспира и Пушкина требует отдельного разговора, но их кинематографическая судьба представляется чем-то большим, нежели просто «странным сближением».

Оригинальный взгляд Пушкина на Шекспира повлиял на восприятие драматурга другими русскими писателями, особенно Достоевским, в творчестве которого развитие русского шекспиризма достигло своего апогея. В данной работе мы лишь наметили пунктиры заочного полилога Пушкина, Достоевского и Шекспира, но и в этом можно увидеть масштабы влияния британского гения на русскую культуру.

В XIX в. творчество Пушкина и Достоевского во многом выразило *шекспиризм* русской культуры. Шекспир обрусел, растворился в общем котле русской литературы, стал ее неотъемлемым признаком, вошел в дух и плоть русского эстетического сознания.

И в этом можно увидеть масштабы влияния британского драматурга на всю русскую культуру в целом и сценичность драматургии в частности. Сценичность — «общая черта елизаветинской драматургии, но у Шекспира она развита до совершенства <...> Сцена его времени, при всех своих дефектах, обладала в то же время значительными ресурсами, некоторые из которых недоступны нашей современной сцене». Сценичность пьес Шекспира — «в декламационных эффектах, выпуклости фигур, зрительно-психологических контрастах, параллелизмах и чередованиях и т. п.» [Смирнов, 1923, с. 174], и тут, возможно по наитию, Пушкин пытался следовать примеру британского драматурга.

Конечно, у Пушкина-драматурга не было того грандиозного театрального опыта, как у Шекспира. Однако, будучи гениальным учеником гениальных учителей, русский поэт легко воспринимал уроки своих предшественников и довольно легко приспособлял их своим творческим задачам. В этом смысле задачи драматургической интерпретации его произведений требуют выразительных средств и технических возможностей, которых нет полной мере в современном театре. Драматургия и инсценировки Пушкина требуют создания нового театра.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. *Anderegg M. A.* Finding the Playwright on Film // *Anderegg M. A.* Cinematic Shakespeare. — Lanham, MD, Rowman & Littlefield, 2004. — P. 27–53.
2. *Baker G. P.* Dramatic Technique in Marlowe // *Essays and Studies by Members of the English Association.* — Vol. 4. — 1913. — P. 172–182.
3. *Bate J.* Soul of the Age: A Biography of the Mind of William Shakespeare. — New York, Random House, 2009. — XIX. — 471 p.
4. *Bentley G. E.* The Jacobean and Caroline Stage : 7 vols. — Oxford : Clarendon Press, 1941–1968.
5. *Bethea D. M.* Pushkin: From Byron to Shakespeare // *The Routledge Companion to Russian Literature:* 74, 2001.
6. *Briggs A. D. P.* Alexander Pushkin. A Critical Study. — L. ; Canberra : Croom Helm ; Totowa, NJ : Barnes & Noble Books, 1983.
7. *Brody E. C.* Pushkin's «Boris Godunov»: The First Modern Russian Historical Drama // *The Modern Language Review.* — Т. 72. — № 4. — 1977. — С. 857–875.
8. *Buhler S. M.* Shakespeare in the Cinema: Ocular Proof. — Albany : State University of N. Y. Press, 2002. — XII. — 213 p.

9. *Burnett M. T.* *Filming Shakespeare in the Global Marketplace.* — Basingstoke : Palgrave Macmillan, 2012. — XVII. — 227 p.
10. *Burnett M. T., Wray R.* *Screening Shakespeare in the Twenty-first Century.* — IV. — Edinburgh : Edinburgh University Press., 2006. — 218 p.
11. *Chambers E. K.* *The Elizabethan Stage : 4 vols.* — Oxford : Clarendon Press., 1923.
12. *Gibian G.* *Measure for Measure and Pushkin's Angelo.* — PMLA, 1951. — 66. 4. — P. 426–431.
13. *Gibian G.* *Pushkin's Parody on the Rape of Lucrece // Shakespeare Quarterly.* — Т. 1. — № 4. — 1950. — P. 264–266.
14. *Greenblatt S.* *Will in the World: How Shakespeare Became Shakespeare.* — New York : W. W. Norton., 2004. — 430 p.
15. *Greenleaf M.* *Pushkin and Romantic Fashion. Fragment, Elegy, Orient, Irony.* — Stanford, CA : Stanford University Press., 1994.
16. *Hattaway M.* *Elizabethan Popular Theatre.* — London: Routledge., 1982. — 220 p.
17. *Henslowe's Diary / ed. by R. A. Foakes.* — 2nd edition. — Cambridge : Cambridge University Press., 2002. — 368 p.
18. *Honan P.* *Shakespeare: A Life.* — Oxford : Oxford University Press. XVI. — 1999. — 479 p.
19. *Hopkins L.* *Christopher Marlowe: Renaissance Dramatist / ed. by S. McEvoy.* — Edinburgh : Edinburgh University Press., 2008.
20. *Karlinsky S.* *Russian Drama from its Beginnings to the Age of Pushkin.* — University of California Press., 1985.
21. *Knights J. C.* *Drama and Society in the Age of Jonson.* — Hammondsport, 1962.
22. *Leggatt A.* *Shakespeare and the Theory of Comedy // Shakespeare Quarterly, vol. 31.* — no. 3, 1980. — P. 449–452.
23. *Maloff N.* *Pushkin's dramas in Russian music.* — University of Pittsburgh, 1975.
24. *Murphy A.* “She troubles me like a passion”: Shakespearean Echoes in Pushkin's Marina Mniszek // *Pushkin Review.* — Т. 14. — № 1. — 2011. — С. 119–145.
25. *Nungezer E.* *A Dictionary of Actors and of Other Persons Associated with the Public Representation of Plays in England Before 1642.* — Ithaca ; N. Y. : Cornell University Press ; L. : H. Milford ; Oxford University Press., 1929.
26. *O'Neil C.* *With Shakespeare's Eyes: Pushkin's Creative Appropriation of Shakespeare.* — University of Delaware Press., 2003. — 198 с.
27. *Shakespeare on Film / ed. by R. Shaughnessy.* — Basingstoke ; N. Y. : Palgrave., 1998. — XI. — 206 p.
28. *Shapiro J.* *1599: A Year in the Life of William Shakespeare.* — London, Faber and Faber., 2005. — XXIV. — 429 p.
29. *Shervinsky S. V.* *Stage Directions in Pushkin's Boris Godunov // Russian Studies in Literature.* — 1972. — Т. 8. — № 2. — С. 141–158.
30. *Stöckl E.* *Puškin und die Musik: [Mit einer annotierenden Bibliogr. der Puškin:Vertonungen, 1815—1965].* — Leipzig, 1974. — S. 155–417. — Введение и рез. на рус. яз.
31. *Stribrny Z.* *Shakespeare and Eastern Europe.* — Oxford : Oxford University Press., 2000. — P. 35–43.
32. *The Age of Shakespeare / ed. by B. Ford.* — L. ; Harmondsworth : Penguin. *The New Pelican Guide to English Literature, 1956.* — Vol. 2.
33. *Tomlinson T. B.* *A Study of Elizabethan and Jacobean Tragedy.* — Cambridge : Cambridge University Press., 1964.
34. *Verity A. W.* *The Influence of Christopher Marlowe on Shakespeare's Earlier Style.* — Cambridge : Macmillan and Bowes., 1886
35. *Аксенов И. А.* *Елизаветинцы: статьи и переводы.* — М., 1938.

36. *Алексеев М. П.* Пушкин. Сравнительно-исторические исследования. — Л. : Наука, 1972.
37. *Аникст А. А.* Театр эпохи Шекспира. — М. : Искусство, 1965.
38. *Аникст А. А.* Теория драмы в России от Пушкина до Чехова. — М. : Наука, 1972.
39. *Ардэнс Н. Н.* Драматургия и театр А. С. Пушкина. — М. : Сов. писатель, 1939. — 283 с.
40. *Бартошевич А. В.* Книга о великом театре // *Аникст А. А.* Театр эпохи Шекспира. — М. : Дрофа, 2006.
41. *Беленький И. В.* Лекции по всеобщей истории кино: Годы беззвучия: Кн. 1 / отв. ред. Вл. А. Луков; 3-е изд. — М., 2004.
42. *Бонди С. М.* Драматургия Пушкина и русская драматургия XIX в. // Пушкин — родоначальник новой русской литературы : сб. научно-исследовательских работ. — М. ; Л. : Изд-во АН СССР, 1941. — С. 365–436.
43. *Бояджиев г. Н.* Вечно прекрасный театр эпохи Возрождения: Италия, Испания, Англия. — Л., 1973.
44. *Варшер С. Э.* День в английском театре времен Шекспира // *Шекспир В.* Сочинения. В 2 т. / под ред. А. Е. Грузинского. — Т. 1. — М. : Типография т-ва А. А. Левенсон, 1912.
45. *Горбунов А. Н.* Драматургия младших современников Шекспира // Младшие современники Шекспира / под ред. А. А. Аникста. — М. : Изд-во Моск. ун-та., 1986. — С. 5–44.
46. *Горницкая Н. С.* Интерпретация пушкинской прозы в киноискусстве // Пушкин: Исследования и материалы / АН СССР. Ин-т рус. лит. (Пушкин. Дом), Ин-т театра, музыки и кинематографии. — Л. : Наука. Ленингр. отд., 1967. — Т. 5. Пушкин и русская культура. — С. 278–304.
47. *Денисенко С. В.* А. С. Пушкин и театр XIX века : монография. — Тверь: Марина, 2008. — 124 с.
48. *Денисенко С. В.* Пушкинские сюжеты и тексты на сцене в 1837–1850 гг. // Пушкин: Исследования и материалы / РАН. Ин-т рус. лит. (Пушкин. Дом). — СПб. : Наука, 2004. — Т. XVI/XVII. — С. 352–361.
49. *Денисенко С. В.* Пушкинские тексты на театральной сцене в XIX веке. — СПб. : Нестор-История, 2010. — 532 с.
50. *Захаров Н. В.* Смерть и бессмертие Пушкина // Знание. Понимание. Умение. — 2007. — № 2. — С. 53–58.
51. *Захаров Н. В.* Шекспиризм в творчестве А. С. Пушкина // Знание. Понимание. Умение. — 2014. — № 2. — С. 235–249.
52. *Захаров Н. В.* Шекспиризм русской классической литературы: тезаурусный анализ / отв. ред. Вл. А. Луков. — М. : Изд-во Моск. гуманитар. ун-та, 2008. — 320 с.
53. *Захаров Н. В., Луков Вал. А., Луков Вл. А.* Драматургия Пушкина: проблема сценичности // Знание. Понимание. Умение. — 2013. — № 3. — С. 183–186.
54. *Захаров Н. В., Луков Вл. А.* Гений на века: Шекспир в европейской культуре. — М., 2012.
55. *Захаров Н. В.* Шекспир в творческой эволюции Пушкина. — Jyväskylä : Jyväskylä University Printing House, 2003. — 283 с.
56. *Захарова О. А.* Шекспир и музыка : (К 445-летию со дня рождения У. Шекспира). — М. : Изд-во Моск. гуманитар. ун-та, 2009. (Шекспировские штудии XV).
57. *Иванов М. М.* Пушкин в музыке. — <Б. М.>, 1899.
58. Кино : энциклопедический словарь / гл. ред. С. И. Юткевич; редкол. : Ю. С. Афанасьев, В. Е. Баскаков, И. В. Вайсфельд и др. — М. : Сов. Энциклопедия, 1987. — 640 с.
59. *Левин Ю. Д.* Шекспир и русская литература XIX века. — Л., 1988.

60. *Луков Вал. А., Луков Вл. А.* Пушкин: сцена истории и мифа // Информационный гуманитарный портал «Знание. Понимание. Умение». — 2013b. — № 6 (ноябрь–декабрь) [Электронный ресурс]. — Режим доступа: http://www.zpu-journal.ru/e-zpu/2013/6/Lukovs_Pushkin-Stage-History-Myth/.
61. *Луков Вал. А., Луков Вл. А.* Тезаурусы II: Тезаурусный подход к пониманию человека и его мира. — М.: Изд-во Нац. ин-та бизнеса, 2013. — 640 с.
62. *Луков Вал. А., Луков Вл. А.* Тезаурусы: Субъектная организация гуманитарного знания. — М.: Изд-во Нац. ин-та бизнеса, 2008. — 784 с.
63. *Луков Вл. А.* (2013d) Дидро и истоки новой европейской сценичности // Знание. Понимание. Умение. — 2013. — № 4. — С. 121–129.
64. *Луков Вл. А.* (2013a) Театр в первой главе «Евгения Онегина» А. С. Пушкина // Знание. Понимание. Умение. — № 4. — С. 111–115.
65. *Луков Вл. А.* Вольтер в тезаурусах Пушкина и Лермонтова // Информационный гуманитарный портал «Знание. Понимание. Умение». — 2013с. — № 5 (сентябрь–октябрь) [Электронный ресурс]. — Режим доступа: http://www.zpu-journal.ru/e-zpu/2013/5/Lukov_Voltaire-Pushkin-Lermontov/ [архивировано в WebCite] (дата обращения: 12.03.2015).
66. *Луков Вл. А.* История литературы : Зарубежная литература от истоков до наших дней. — 6-е изд. — М., 2009.
67. *Луков Вл. А.* Шекспир на экране: «неошекспиризация» и «неошекспиризм» // Наука телевидения : научный альманах. — Вып. 7. — М.: ГИТР, 2010. — С. 318–328.
68. *Луков Вл. А.* Экранизации произведений Уильяма Шекспира // Электронная энциклопедия «Мир Шекспира». 2009b [Электронный ресурс]. — Режим доступа: <http://www.world-shake.ru/ru/Encyclopaedia/3781.html> (дата обращения: 12.03.2015).
69. *Луков Вл. А., Захаров Н. В.* Пушкин и проблема русской всемирности // Вестник Международной академии наук (Русская секция). — 2008. — № 2. — С. 60–63.
70. *Макаров В. С.* К 450-летию юбилею Кристофера Марло // Знание. Понимание. Умение. — 2014. — № 1. — С. 351–352.
71. *Макаров В. С.* Марстон, Джон // Информационно-исследовательская база данных. Современники Шекспира. Электронное научное издание. — 2013 [Электронный ресурс]. — Режим доступа: <http://around-shake.ru/personae/4459.html> (дата обращения: 12.03.2015).
72. *Парфенов А. Т.* Бен Джонсон и его комедия «Вольпоне». — М., [1982?].
73. *Петров П. М.* Зимняя спячка драмы: Снова о проблеме сценичности пушкинского «Бориса Годунова» // Пушкинский сборник: Graduate Essays on Slavic Languages and Literatures. / ed. Mark G. Altshuller. — Vol. 11–12. — Pittsburgh, 1999. — P. 84–89.
74. *Пуришев Б. И.* Литература эпохи Возрождения. — М., 1996.
75. *Пушкин А. С.* Собрание сочинений в 10 томах. — Т. 6. — М.: Государственное издательство художественной литературы, 1962.
76. *Розанов М. Н.* Об источнике стихотворения Пушкина «Из Пиндемонте» // Пушкин. Сб. II / ред. Н. К. Пиксанова. — М.; Л.: ГИЗ, 1930. — С. 111–142.
77. *Ромм А. С.* Бен Джонсон (1573–1637). — Л.; М.: Искусство, 1958. — 124 с.
78. *Самарин Р. М.* Драматургия: [Английская литература XIV–XVI вв.] // История всемирной литературы : в 8 т. / АН СССР; Ин-т мировой лит. им. А. М. Горького. — М.: Наука, 1983–1994. — На титл. л. изд.: История всемирной литературы : в 9 т. — Т. 3. — 1985. — С. 307–316.
79. *Смирнов А. А.* Английский театр в эпоху Шекспира // Очерки по истории европейского театра. — Петербург, Academia, 1923. — С. 142–178.
80. *Стороженко Н. И.* Предшественники Шекспира. — Т. I. Лили и Марло. — СПб., 1872.

81. Уэллс С. Шекспировская энциклопедия. — М. : Радуга, 2002.
82. Черноземова Е. Н. Джонсон // Зарубежные писатели. — Ч. 1. — М., 2003.
83. Черноземова Е. Н., Захаров Н. В. Марло // Шекспировские штудии XVIII (1) : Современники Шекспира: избранные характеристики : Ч. 1: разделы 1–3 : сб. науч. трудов. Исследования и материалы научного семинара 23 апреля 2012 г. / отв. ред. Н. В. Захаров, Вл. А. Луков, Б. Н. Гайдин ; Моск. гуманитар. ун-т. Ин-т фундамент. и прикл. исследований ; МАН (IAS). — М. : Изд-во Моск. гуманитар. ун-та, 2012. — С. 35–43.
84. Шайтанов И. О. История зарубежной литературы: Эпоха Возрождения : в 2 т. — М., 2001.
85. Шекспир У. «Гамлет» в русских переводах XIX–XX вв. / пер. А. Кронеберга. — М. : Интербук, 1994. — С. 164–322.
86. Шекспир У. Генрих V / пер. Е. Бируковой // Полное собрание сочинений в восьми томах. — М. : Искусство, 1959. — Т. 4. — С. 371–491.
87. Щербакова М. Н. Пушкин и современники: Страницы театральной истории. — СПб. : Центр истории идей, 1999. — 165 с.

Поступила в редакцию 13.03.2015