

Министерство образования и науки Российской Федерации
ФГБОУ ВО «Уральский государственный педагогический университет»
Институт филологии, культурологии и межкультурной коммуникации
Кафедра литературы и методики ее преподавания

«Изучение русско-европейских литературных контактов в школе:

Пушкин и Шекспир»

Выпускная квалификационная работа

Квалификационная работа
допущена к защите
Зав. кафедрой

Исполнитель:
Вахрушева Елена Алексеевна,
обучающийся БЛ-41 группы

Руководитель ОПОП:

Научный руководитель:
Доценко Е. Г.,
доктор филологических наук,
профессор

Екатеринбург 2016

СОДЕРЖАНИЕ

ВВЕДЕНИЕ.....	3
ГЛАВА 1. ИНТЕРПРЕТАЦИЯ «ШЕКСПИРОВСКОЙ» ПОЭМЫ А.С. ПУШКИНА «АНДЖЕЛО».....	12
ГЛАВА 2. МЕСТО ПЬЕСЫ «МЕРА ЗА МЕРУ» В ЖАНРОВОЙ СИСТЕМЕ ШЕКСПИРОВСКОГО ТВОРЧЕСТВА.....	32
2.1 «Кориолан» как пример шекспировской трагедии.....	32
2.1.1 Трагедия в теории литературы.....	33
2.1.2 «Кориолан»: трагедия на римский сюжет.....	40
2.2 «Зимняя сказка» как классическая трагикомедия.....	49
2.2.1 Теория трагикомедии.....	49
2.2.2 Трагикомедия «Зимняя сказка».....	50
ГЛАВА 3. «МЕРА ЗА МЕРУ» И «АНДЖЕЛО»: ПРИМЕР ЛИТЕРАТУРНЫХ КОНТАКТОВ.....	57
3.1 «Мера за Меру» в литературоведении.....	57
3.2 «Анджело» как пример творческой рефлексии.....	67
ЗАКЛЮЧЕНИЕ.....	77
СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ.....	80

ВВЕДЕНИЕ

Изучение русско-европейских контактов интересный и не перестающий волновать исследователей вопрос. Бесспорен тот факт, что выдающиеся поэты и писатели посредством своего творчества оказывают влияние на творчество своих современников и последователей. Таким автором является и У. Шекспир: его драматургия на протяжении многих веков вызывает рефлексию других писателей разных стран. В связи с интересом к Шекспиру классиков русской литературы проблемы сравнительного литературоведения могут быть затронуты уже в рамках школьного курса литературы, в частности, при изучении творчества А. С. Пушкина. Традиционной является постановка вопроса на уровне «Байрон и Пушкин», «В. Скотт и Пушкин». Но не менее важным может оказаться сопоставление «Шекспир и Пушкин». Исследованию некоторых аспектов данного вопроса посвящена наша работа.

Взаимное влияние литератур разных стран друг на друга весьма обширный вопрос. Говоря о видах творческих контактов, Ю.М. Проскурина отмечает, что они «могут быть не только преемственными и полемическими, односторонними и взаимными, но и «заочными» и «очными», сопровождающиеся визуальными знакомствами» [Проскурина, 2009, с.148]. На сегодняшний день существует безграничное множество трудов, посвященных изучению русско-европейских контактов в литературе. Это монографии и сборники, где ученые изучают как влияние русской классической литературы на мировую, всемирную, так и труды, в которых исследуют влияние европейских литератур на русскую (немецко-русские контакты, английские, французские и так далее). В этой области значимы такие имена отечественных ученых как - А.Н. Веселовский, В.М. Жирмунский, М.П. Алексеев, Н.И. Конрад, и европейских - Э. Курциус, Р. Уэллек, Г. Кайзер, Д. Дюришин, А. Дима [Селитрина, 2009, с.3]. Исследователями наблюдается взаимопроникновение идей, тем, мотивов, образов, стилистических приемов и

особенностей жанра и творческого метода. Однако как замечает Ю.М. Проскурина «творческие контакты разноязычных писателей не только не отменяют, но даже усиливают интерес к национальным формам общечеловеческих начал в искусстве» [Проскурина, 2009, с.149].

Интерес к данному вопросу возник достаточно давно, и остается актуальным до сегодняшнего дня. Он поддерживается и возможностью прямого практического применения. Рассмотрение этой темы в школе расширяет культурный кругозор ученика, помогает сформировать в сознании целостную картину мира, учит мыслить масштабно, анализировать и сопоставлять различные факты. Правда, здесь возникает проблема весьма скромного количества часов, в которые должен уложиться школьный учитель, рассказывая детям о мировых шедеврах литературы.

Потому в данной работе изучение русско-европейских контактов будет рассмотрено на примере влияния У. Шекспира (пьеса «Мера за меру») на творчество А.С. Пушкина (поэма «Анджело»). Данный выбор обусловлен тем, что изучая творчество этих писателей, школа дает достаточно целостную картину их творческого пути и эволюции. Изучению творчества Пушкина логически уделяется большее внимание как российскому, отечественному классику:

- По программе под редакцией Т.Ф. Курдюмовой (Москва, 2005) - поэма «Руслан и Людмила» (5кл.); «Барышня-крестьянка» и «Дубровский» (7кл.); «Полтава», «Капитанская дочка», «Пиковая дама» и «Песнь о вещем Олеге» (8кл.); «Маленькие трагедии» и «Евгений Онегин» (9кл.); «Медный всадник» и «Борис Годунов» (10кл.);
- По программе под редакцией В.Я. Коровиной (Москва, 2006) - «Сказка о мертвой царевне и о семи богатырях» (5кл.); «Повести покойного Ивана Петровича Белкина»: «Барышня-крестьянка», «Выстрел»; «Дубровский» (6кл.); «Полтава», «Медный всадник», «Песнь о вещем Олеге», «Борис Годунов», «Станционный смотритель» (7кл.); «Капитанская дочка» и «Пиковая дама»

(8кл.); «Цыганы», «Евгений Онегин» и «Моцарт и Сальери» (9кл.); «Медный всадник» (10кл.).

Так же в любой программе на протяжении всего курса литературы изучаются программные стихотворения поэта разных периодов его творчества.

Что касается изучения творчества У. Шекспира, то здесь ученикам предлагаются следующие произведения:

- По программе под редакцией Т.Ф. Курдюмовой (Москва, 2005): «Ромео и Джульетта», сонеты (7кл.); «Гамлет» (9кл.);
- По программе под редакцией В.Я. Коровиной (Москва, 2006): «Ромео и Джульетта», сонеты (8кл.); «Гамлет» (9кл.).

Из чего можно сделать вывод о том, что проведение связи Шекспир - Пушкин будет полезным для учеников, и позволит сформировать общее представление о взаимопроникновении и обогащении разных культур. Творчество обоих писателей представлено в школьной программе в достаточной мере, а значит, установление и изучение литературных связей становится вполне возможным с методической точки зрения и имеет смысл.

Налаживание русско-английских контактов, как в политической сфере, так и в духовной, началось достаточно давно. Этот вопрос подробно изучает и описывает М.П. Алексеев в книге «Русско-английские литературные связи XII-середины XIX веков», изданной в 1966 году. Свое исследование литературовед начинает с XVI-XVII в.в., с визита английского посольства в Москву и русского в Лондон. Называет произведения английских поэтов и драматургов, в которых нашло свое отражение представление их авторов о России, таких как У. Уорнер, Флетчер, Ф. Сидней, Дж. Тербервиль, У. Шекспир и другие.

Так, например, упоминается русский медведь в пьесах Шекспира «Генрих V» и «Макбет», и «в веселой комедии Миддлтона и Деккера «Рычащая девушка» («The Roaring Girl, or Moll Cut-Purse», 1604-1605), а в пьесе Дюбриджа «Ганс Пивная кружка» («Hans Beer-Pot») мы встречаемся уже с отчетливым воспоминанием о каком-то английском путешествии на Белое

море. Автор говорит о <...> ...Об этих больших медведях, встречающихся на Новой Земле, у которых нюх лучше, чем зрение» [Алексеев, 1982, с.30]. Здесь же Алексеев отмечает, что «часты в английских пьесах этой же поры указания на какой-либо русский обычай - то на своеобразную особенность русского костюма, то на русский климат или природу. Обратив внимание на Шекспира, исследователь отмечает «что интерес к русским и к русскому государству у Шекспира заметен на всем протяжении его творчества, от ранних комедий и до поздних трагедий - в «Напрасных усилиях любви», в «Мере за меру», - «Генрихе V», «Макбете», «Зимней сказке». Ранняя комедия Шекспира «Напрасные усилия любви» («Love's Labour's Lost», ок. 1590) включает в себе, как известно, маскарадную импровизацию с переодеванием в русские костюмы и сентенции о москвичах, восходящие к литературным или устным источникам. <...> Все остальные упоминания русских у Шекспира, вплоть до его «Зимней сказки» (III, 2, 120-124), где Гермiona называет своим отцом русского императора («The Emperor of Russia was my father...») также подвергались неоднократному истолкованию комментаторов» [Алексеев, 1982, с.32]. В «Мере за меру» Шекспира (Act III, Sc. 139) Анджело замечает по поводу пространной болтовни шута: <...> Все это длится, как в России ночь, Когда она всего длинней бывает...» [Алексеев, 198, с.30].

В это же «шекспировское» время появляются в России первые переводы трудов географического содержания, и труды о самой Англии, ее истории, людях, природе: «В переводных трудах географического, исторического или публицистического содержания русские книжники накопили немало данных об Англии, ее природе и людях, ее прежнем и современном состоянии и т. д. Позднее всего, по понятным причинам, у нас возник интерес к английской художественной литературе, театру, искусству. Однако начало его можно проследить задолго до петровской эпохи» [Алексеев, 1982, с.64].

Так начиналось взаимное знакомство двух культур, нас же в рамках данного исследования будет интересовать в связи с Пушкиным период более

поздний. Потому стоит обратить внимание на энциклопедический словарь, изданный Факультетом филологии и искусств Санкт-Петербургского государственного университета и Института русской литературы (Пушкинского Дома) РАН, куда вошла статья Ю.Д. Левина об англо-русских европейских связях. Исследователь пишет следующее: «Восприятие английской литературы в России началось в XVIII в. Это восприятие осуществлялось главным образом благодаря переводам. Но основными иностранными языками, распространенными тогда здесь, были французский и немецкий; лишь немногие наиболее просвещенные русские деятели владели тогда английским языком» [Энциклопедический словарь, 2008, с.16]. Далее, Левин отмечает возрастающий интерес к английской поэзии, так «под влиянием поэзии английского сентиментализма сформировался жанр бессюжетных прозаических очерков, посвященных медитациям лирического героя, своего рода «стихотворений в прозе». Начало положил Н. Карамзин очерком «Прогулка» («Детское чтение». 1789, Ч. 18) с эпиграфом из «Гимна» Томсона, завершающего «Времена года»» [Энциклопедический словарь, 2008, с.21].

Затем русские писатели обратили внимание и на английскую прозу, «постепенно «утверждалось превосходство английского романа и его прославленных творцов. Впоследствии Пушкин утверждал: «...Ричардсон, Фильдинг и Стерн поддерживают славу прозаического романа». Значение английской драматургии для русской культурной жизни XVIII в. было невелико. На русской сцене господствовал классицизм, и из переводных пьес преимущественно ставились французские, а немногие английские пьесы попадали сюда главным образом через французские или немецкие переводы-переделки. При этом они подчас подвергались «склонению на русские нравы», особенно комедии. Во второй половине века в российский культурный обиход вошла английская «мещанская трагедия» Джорджа Лилло» [Энциклопедический словарь, 2008, с.25].

Обращаясь к предмету нашего исследования, стоит отметить замечание литературоведа о знакомстве русского общества с творчеством У. Шекспира: «Своеобразно в это время проникал в Россию В. Шекспир. На сцену попали лишь две классические переделки - трагедия А. П. Сумарокова «Гамлет» (1748) и комедия Екатерины II «Вот каково иметь корзину и белье» (1786; на основе «The Merry Wives of Windsor»), которые были далеки от первоисточника. И хотя имя Шекспира и цитаты из его пьес появлялись в русской печати (главным образом в переводных произведениях), он был малоизвестен русской публике. Два перевода - анонимный «Жизнь и смерть Ричарда III, короля аглинского» (1787) и Н. М. Карамзина «Юлий Цезарь» (1787) - не получили распространения. Русский театр еще не созрел для подлинного Шекспира, который был, в сущности, заново открыт в России в XIX в. В целом же начатое в XVIII в. восприятие и освоение английской литературы в дальнейшем развивалось и стало неотъемлемым компонентом русской культуры» [Энциклопедический словарь, 2008, с.26].

Так продолжалось знакомство русского общества с английской литературой, и началось первое представление таланта У. Шекспира. В XIX веке этот процесс активно развивается: на европейскую литературу обратят больше внимания выдающиеся умы времени, начнутся первые попытки исследования и вполне уверенные переводы. Именно таким образом, взявшись за перевод пьесы «Мера за меру», Пушкин вдохновится талантом английского драматурга и напишет «Анджело».

В. Жирмунский пишет: «необыкновенная познавательная содержательность, объективная насыщенность творческих откликов Пушкина на темы мировой литературы («Каменный гость», «Скупой рыцарь», «Анджело» и др.). Не случайно поэтому, что именно период творческой зрелости Пушкина, в наибольшей мере национальный и самобытный, совпадает с наиболее широким освоением художественного наследия мировой литературы. Общение с западными литературами открыло Пушкину путь к

творческому освоению мирового культурного наследия» [Жирмунский, 1978, с.391].

Так мы видим в творчестве Пушкина прямую рефлексию идей зарубежных писателей, и, как справедливо отмечает исследователь, «отношение Пушкина к западным писателям было различно на разных этапах его творчества. Французы XVII в. (в особенности Вольтер), Байрон, Шекспир и Вальтер Скотт обозначают последовательные литературные влияния, творчески воспринятые и претворенные в его поэзии. Это - учителя, в общении с которыми сложился его творческий метод» [Жирмунский, 1978, с.360]. Не может национальная литература остаться вне общемирового литературного процесса, неизбежно происходит интеграция элементов других культур, при этом ни в коем случае не теряется та самобытность, творческая индивидуальность автора.

«Когда речь заходит о творческих контактах русских и английских писателей XIX века, то, прежде всего, вспоминается «всемирно отзывчивый» Пушкин, его контакты с Байроном, Скоттом, Вильсоном» [Проскурина, 2009, с.178].

Обращаясь к пьесе У. Шекспира, Пушкин сначала хотел лишь перевести ее, но затронутый произведением великого английского драматурга создал поэму. О том, что пьеса понравилась русскому поэту свидетельствуют сохранившиеся воспоминания современников об отношении Пушкина к своей поэме: «лица, созданные Шекспиром, не суть, как у Мольера, типы такой-то страсти, такого-то порока, но существа живые, исполненные многих страстей, многих пороков. <...> У Шекспира лицемер произносит судебный приговор с тщеславною строгостию, но справедливо; он оправдывает свою жестокость глубокомысленным суждением государственного человека; он обольщает невинность сильными, увлекательными софизмами, не смешною смесью набожности и волокитства. Анджело лицемер, потому что его гласные действия противоречат тайным страстям! А какая глубина в этом характере!»

[Шайтанов, 2003, URL] и «Наши критики не обратили внимания на эту пьесу и думают, что это одно из слабых моих сочинений, тогда как ничего лучше я не написал» [Шайтанов, 2003, URL].

Пьеса «Мера за меру» и поэма «Анджело» интересны не только как пример влияния творчества одного великого писателя на другого, но и как произведения «проблемного жанра», «неудавшиеся произведения». Еще один аспект, привлекающий интерес для разговора на эту тему в школе. Таким образом, проблема жанра тоже оказывается актуальной для сопоставления произведений.

«Рассмотрение творческих контактов русских и западноевропейских писателей XIX века обнаруживает динамику литературных взаимоотношений» [Проскурина, 2009, с.187], именно в XIX веке, с легкой руки Пушкина начинается активнейшее влияние и проникновение русской литературы в мировую. «Контакт России с Западом рассматривался как средство обогащения национальных культур» [Проскурина, 2009, с.150], и теперь это обогащение не одностороннее, все больше имен и произведений выдающихся русских писателей узнают их зарубежные «коллеги».

Объектом нашего исследования являются пьеса У. Шекспира «Мера за меру» и поэма А.С. Пушкина «Анджело». Для выявления жанрового своеобразия «Меры за меру» нам необходимо так же проанализировать классическую трагедию («Кориолан») и трагикомедию («Зимняя сказка»).

Предмет - русско-европейские литературные контакты на примере произведений У. Шекспира и А.С. Пушкина.

Актуальность нашего исследования обоснована: 1) постоянно возрастающим интересом современного литературоведения к проблемам компаративистики; 2) существование дискуссий о природе жанра данных произведений У. Шекспира и А.С. Пушкина, так как единая точка зрения еще не сформирована; 3) необходимо более четкое определение места «Меры за меру» и «Анджело» в творчестве обоих классиков.

Цель нашей работы - исследовать возможности изучения русско-европейских литературных контактов (на примере У. Шекспир - А.С. Пушкин) в школе.

Новизна работы обусловлена комплексным подходом: это и рассмотрение проблемы компаративистики, и исследование жанровой проблемы, и определение места произведений в творчестве писателей. А так же тем, что сопоставляя двух авторов, внимание обращается и на другие пьесы («Кориолан» и «Зимняя сказка») для выявления жанровой специфики.

Для достижения цели необходимо решить ряд **задач**:

1. изучить научную литературу, посвященную «Анджелло» А.С. Пушкина и проблеме русско-европейских контактов;
2. определить место пьесы «Мера за меру» в жанровой системе Шекспировского творчества, для этого:
 - 2.1. рассмотреть «Кориолана» как пример шекспировской трагедии;
 - 2.2. проанализировать «Зимнюю сказку» как классическую трагикомедию;
3. сопоставить особенности влияния творчества У. Шекспира на А.С. Пушкина (на примере пьесы «Мера за меру» и поэмы «Анджелло»).

Решение данных задач поможет нам изучить влияние литературных связей разных стран, и значение изучения этого материала в школе. **Метод**, выбранный нами, - сравнительно-исторический.

Методологической основой нашей работы являются избранные труды ведущих шекспироведов и пушкиноведов, а также труды по сравнительному изучению литератур. В частности, такие как А.А. Аникст «Шекспир. Ремесло драматурга», статьи И.О. Шайтанова «Две «неудачи»: «Мера за меру» и «Анджелло» и «Шекспир в бахтинском свете: «Мера за меру» и «кризис символизации», У.Х. Одена «Лекции о Шекспире», Л.Е. Пинского «Основы драматургии Шекспира», И. А. Рацкого «Проблема трагикомедии и последние пьесы Шекспира». А так же работы Ю.Д. Левина «Некоторые вопросы

шекспиризма Пушкина», Ю.М. Лотмана «В школе поэтического слова. Пушкин, Лермонтов, Гоголь» и его статье «Идейная структура поэмы Пушкина «Анджело». И, конечно, труды теоретического содержания о характере трагедии как жанра, такие как А.А. Аникст «Теория драмы от Аристотеля до Лессинга» и «Теория драмы от Гегеля до Маркса», Аристотель «Риторика. Поэтика». А труды таких исследователей как В.М. Жирмунский, М.П. Алексеев, и таких методистов как В.Я. Коровина и Т.Ф. Курдюмова.

Практическая значимость нашего исследования состоит в возможности использования его результатов в школьной практике преподавания литературы (в классах с углубленным изучением предметов гуманитарного цикла).

Работа состоит из введения, трех глав, заключения и списка использованной литературы.

ГЛАВА 1. ИНТЕРПРЕТАЦИЯ «ШЕКСПИРОВСКОЙ» ПОЭМЫ А.С. ПУШКИНА «АНДЖЕЛО»

Как уже было отмечено ранее, Пушкин был весьма «отзывчивым» на творчество зарубежных писателей. Из этого проистекает, как пишет Жирмунский, «универсализм поэзии Пушкина, его художественная многосторонность», отмеченная еще Белинским, «исключительная широта его культурного кругозора, включающего античность и Восток, средневековье и современный Запад, и за узкими пределами книжной словесности господствующих классов - богатые сокровища народного творчества, не только русского, но и мирового» [Жирмунский, 1978, с.391].

В частности, акцентирует свое внимание на творчестве У. Шекспира и в 1823-1825 годах, в 30-х годах «уже испытав на себе мощное воздействие шекспировской драматургической манеры и отдав себе полный отчет во всех ее отличительных особенностях» [Алексеев, 1972, с.244] Пушкин в своих произведениях использует темы и образы английского драматурга.

При этом 1824-1825 г.г. Алексеев характеризует как «перелом», который «сопровождался отказом от предпочтения французской культуры и опытами выработки самостоятельного и объективного суждения о литературных ценностях, созданных в прошлом другими народами Европы - итальянцами, англичанами, испанцами; так в эстетических размышлениях Пушкина появилось новое и устойчиво употреблявшееся созвездие: Данте, Шекспир, Кальдерон». А если обратиться к мнению Б.В. Томашевского о том, что «все его характеристики Шекспира создаются на фоне французского классицизма. Шекспир или Расин, Шекспир или Мольер - вот проблемы. Даже отдельные произведения Шекспира понимаются им лишь при условии противопоставления французским драматическим образцам. „Венецианский купец“ и „Скупой“ Мольера, „Мера за меру“ и „Тартюф“ - вот привычные антитезы. Даже „Отелло“ понимается им на фоне вольтеровского подражания.

Мерой в литературной оценке остается французская классическая школа» [Алексеев, 1972, с.245], то можно сделать вывод о том каким сложным и непростым был данный перелом для русского поэта.

Влияние шекспировского творчества, в частности, можно увидеть в пьесе «Борис Годунов» (1825), где Пушкин размышляет «какою должна была бы быть русская национальная историческая трагедия» [Алексеев, 1972, с.249], и в «маленьких трагедиях» (1830), как считает Алексеев «это были поиски той малой сценической формы, которая была бы более пригодной для русского театра, чем большие, громоздкие, трудные для театрального воплощения в новых условиях драмы Шекспира» [Алексеев, 1972, с.273].

Как пишет И.О. Шайтанов, «Пушкин пришел к Шекспиру путем, общим для всей Европы: учился мыслить об истории, видя в ней народную драму, освобождаясь от узости классических правил, а потом от односторонности романтического взгляда - сначала от Расина, потом от Байрона. Однако одновременно с «Борисом Годуновым» в том же 1825 году Пушкин пародирует Шекспира, *сдвигая его сюжет в современность*. Этот ход окажется продуктивным, когда шекспировские сюжеты перескажет Белкин, но это не станет завершением пушкинского общения с Шекспиром» [Шайтанов, 2003, URL].

В 1833 году Пушкин обращается к пьесе «Мера за меру» и, как уже говорилось ранее, сначала берется за перевод, но быстро отказывается от этого и приступает к написанию собственной поэмы, которой дает название «Анджело». Весьма интересен тот факт, что Н.И. Стороженко «ознакомившись с этой несовершенной копией [перевода], уже много лет назад подчеркивал, что этот «мастерской перевод» лишь нескольких первых сцен «Меры за меру» «показывает, что мы лишились в Пушкине великого переводчика Шекспира» [Алексеев, 1972, с.276]. И это лишь подчеркивает многогранность таланта российского классика.

Но что, же так привлекло Пушкина в, прямо сказать, не самой

популярной пьесе Шекспира? Здесь мнения исследователей варьируются, но сходятся на том, что Пушкин считал «Меру за меру» пьесой, интересной в идейном плане.

Ю.Д. Левин, например, считает, что Пушкин, «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, 1974, с.80].

П. В. Анненков, считал, что, «создавая «Анджело», Пушкин «хотел видеть, как одна из самых живых драм нового искусства отразится в повествовании» [Левин, 1974, с.80], такая точка зрения нашла определенный отклик у круга последователей. Так же Левин пишет: «исследователи нередко склонялись к мнению, что поэт в данном случае преследовал главным образом художественные цели. Существует несколько работ, выясняющих отношение поэмы Пушкина к драме Шекспира, способы, которыми русский поэт преобразовывал драматическую форму в эпическую» [Левин, 1974, с.80].

Лотман делает акцент на том, что «Мера за меру» «привлекала Пушкина как одна из вершин художественного гения Шекспира» [Лотман, 1992, с.430]. В качестве примера литературовед приводит заметки, публикуемые «обычно под условным заглавием «О народности в литературе» (1826?), где ставит комедию в один ряд с «Гамлетом» и «Отелло» в качестве образца народности. Позже в «Table-Talk» Пушкин привел три шекспировских характера как образцы его «многостороннего гения». Один из них - Анджело, поставленный в ряд с Шейлоком и Фальстафом [Лотман, 1992, с.430].

Сам Пушкин очень высоко оценил свою поэму, но, к сожалению, напечатанная в 1834 году в альманахе «Новоселье» и «встреченная всеобщим недоумением, поэма вскоре была забыта» [Лотман, 1992, с.430]. В частности «ее противопоставляли произведениям, отвечающим на актуальные вопросы жизни, и видели в ней образец чисто литературной стилизации. Уже автор

первого печатного отзыва на поэму, отражая мнение кружка Н. И. Надеждина, упрекнул Пушкина за нежелание обращать "внимание на современное", за стремление "идти назад"» [Лотман, 1992, с.324]. А В.Г. Белинский, например, видел в поэме «какое-то усилие на простоту, отчего простота ее слога вышла как-то искусственно. Можно найти в «Анджело» счастливые выражения, удачные стихи, если хотите, много искусства, но искусства технического, без вдохновения, без жизни. Короче: эта поэма недостойна таланта Пушкина. Больше о ней нечего сказать» [Нусинов, 1958, с.297]. Такой суровый приговор выдающегося критика своего времени, надолго определил дальнейшие суждения о произведении. И даже для представителя «эстетической критики» Дружинина «Анджело» «представлялась «вещью странною и загадочною» [Лотман, 1992, с.430].

Тем не менее, в рецензии на вторую часть «Новоселья» было написано следующее: «В Поэзии первое место занимает Анджело, небольшая Поэма Пушкина» - стихотворение, каким «уже давно не дарил поэт публику», и оно «стоит особого разбора» [Тархова, 1999, с.188].

В современном литературоведении В.Б. Сандомирская пишет, «что замысел поэмы «до сих пор остается в значительной мере «белым пятном» в исследовании идейно-творческой эволюции Пушкина» [Лотман, 1992, с.430]. Так же и исследователь Мейлах называет данную поэму «загадочной».

Говоря о зарубежных критиках, Алексеев пишет, что они «подчеркивают ее достоинства и выдающиеся поэтические качества. Обращают внимание на то, что истолкование образа Анджело, которое дает Пушкин, близко соответствует той характеристике его, какую мы находим у В. Хэзлитта, и, что Пушкин как будто предвидел ход последующей шекспировской критики, выделив в «Мере за меру» именно те сцены, которые представлялись наиболее существенными, и, опуская в своем пересоздании те, которые казались лишними и неудачными» [Алексеев, 1972, с.278-279]. Так затрагивается вопрос об изменениях, внесенных Пушкиным, которые касаются как, в первую

очередь, формы, так и системы персонажей, и отдельных сцен.

Вопрос о том, почему Пушкин изменил форму повествования с драматической (пьеса) на лирическую (поэма) интересует многих исследователей. Например, П.В. Анненков «объяснял это «последним направлением творческой мысли поэта», склонностью его к эпическим жанрам: «Эпический рассказ сделался столь важен и так завладел всей творческой способностью его, что, может быть, хотел он видеть, как одна из самых живых драм нового искусства отразится в повествовании» [Алексеев, 1972, с.277]. А И.М. Нусинов считал, что поэт «придал произведению характер почти библейского сказа, содержащего мудрое поучение. Драматический жанр заменен эпико-драматическим» [Нусинов, 1958, с.301].

Немного полнее раскрывает данную тему Б. Томашевский, он пишет о том, как «Пушкина увлекала задача развития этого характера в поэме. До тех пор задачи развертывания психологии героя в их противоречиях и внутренней цельности Пушкин разрешал только в драматической форме. Ни в поэме, ни в прозе он вплотную к этому не подходил: характеры героев его произведений не имеют такой детальной психологической разработки такого анализа внутренних побуждений и столкновений страстей, какое встречаем в его драматических опытах» [Томашевский, 1961, с.408]. Так же исследователь относит поэму к той «серии подражаний и имитаций, какими Пушкин занимался в это время. Но данное подражание-перевод имеет особое значение. Это не просто подражание Шекспиру, это перенесение драматического сюжета в эпическую форму» [Томашевский, 1961, с.407].

Не менее интересна точка зрения Ю.Д. Левина «что между драмой Шекспира и поэмой Пушкина существовало промежуточное звено. Им являлось изложение «Меры за меру» в книге английского романтика Чарльза Лема «Рассказы из Шекспира» («Tales from Shakespeare») <...> В сущности, - замечает Ю.Д. Левин, - Лем, отбросив все второстепенные персонажи, эпизоды, не связанные с основным развитием действия, и грубые, условно

говоря, «массовые сцены», сделал то извлечение из «Меры за меру» (изложенное притом в повествовательной форме), которого довольно близко придерживался Пушкин» [Алексеев, 1972, с.278].

Нужно обратить внимание и на тот факт, что Пушкин создает «Анджело» в период своего творчества, когда метод его определяется как реалистический. Пушкин стремится придать своим героям «черты психологического реализма и историко-социальной конкретности, но оставлял неизменными сюжетные ситуации, сколь неправдоподобными они ни казались бы» [Лотман, 1992, с.438].

Такой исследователь как Нусинов уделяет особое внимание коллизиям поэмы: «драматический конфликт, коллизия страсти и долга у Анджело, коллизия чести и человеколюбия, чести и сострадания у Изабелы даны только в отношениях Изабелы и Клавдио. Драматизм их встреч выражен Пушкиным в соответствующей драматургической форме (больше коллизий ни у кого нету) <...> Пушкин опять оставляет драматическую форму и переходит к столь же эпически-сдержанному, почти афористически-лаконичному рассказу» [Нусинов, 1958, с.302].

Выделяя главные столкновения героев, литературовед так же отмечает смену эпического и драматургического планов в соответствии с последовательностью частей произведения. «Первая часть, лишенная, собственно, драматургических конфликтов и коллизий, развивается в эпическом плане. Вторая часть, заполненная конфликтами страсти и долга, чести и человеколюбия, чести и сострадания, раскрыта драматургически. Третья часть, заключающая в себе по существу повесть о счастливом конце, не омраченном ничьими слезами и ничьей гибелью, опять переведена в эпический план. <...> так сказывается «исключительная реалистическая правдивость Пушкина» [Нусинов, 1958, с.302].

Противоположной выглядит точка зрения Ю.М. Лотмана - он пишет о структуре поэмы и в связи с этим выделяет три структурных пласта в

сюжетной организации.

1. Пласт, организуемый законами новеллистического построения.
2. Пласт, организуемый принципами народно-мифологического сознания.
3. Эпизоды, связанные с политической концепцией «власти» и «милосердия», роднящие «Анджело» с «Капитанской дочкой», «Пиром Петра Великого» и рядом других произведений позднего Пушкина.

«Следует сразу же подчеркнуть, что все эти - довольно далекие друг от друга - идейно-художественные конструкции находили опору в поразительном по богатству и глубине мыслей шекспировском тексте» [Лотман, 1992, с.437]. При этом исследователь ни в коем случае не отрицает целостного единства поэмы, и говорит о том, что оно «достигается соотносительностью всех его структурных пластов, тем, что, взятые в сумме, они образуют идеологический полилог» [Лотман, 1992, с.443].

Помимо поэмой формы, пришедшей на смену драматической, сразу же замечается измененное Пушкиным название произведения - по имени главного героя. Очевидную причину этого изменения Ю.Д. Левин видит в том, что в Анджело «сосредоточена вся проблематика произведения. Это, собственно, - притча о немилосердном властителе» [Левин, 1974, с.81]. Таким образом, «в «Мере за меру» Пушкин обнаружил весьма остро поставленную проблему государственной власти. С одной стороны, здесь показано, как не ограничиваемая властью свобода ведет к анархии, падению нравов и всеобщему распутству» [Левин, 1974, с.81]. Именно это и привлекло Пушкина в шекспировской пьесе, считает исследователь. Данную точку зрения можно считать основной и наиболее правдивой, так как бесспорен тот факт, что Пушкин интересовался политической жизнью общества, его остро волновали социальные, нравственные и политические проблемы.

Внимательный читатель и, конечно же, любой исследователь заметит небольшое изменение географии места действия - все возвращается в Италию, как и в тексте-источнике сюжета (сборник Джиральди Чинтио), в отличие от

них у Шекспира действие происходит в Вене. Шайтанов, исследуя данный вопрос, видит в этом «отчасти жанровый возврат» [Шайтанов, 2003, URL]. Таким образом, разговор о географии литературовед связывает в дальнейшем с вопросом о жанре. Размышляя о причинах этого изменения, исследователь выдвигает несколько предположений: «не отменяющих, а, скорее, дополняющих друг друга» [Шайтанов, 2003, URL]. Во-первых, Шайтанов отмечает, что это «еще раз восходит к Т. Шоу: для Пушкина Италия - знак ренессансной культуры, которым ему уже и ранее приходилось пользоваться» [Шайтанов, 2003, URL].

Во-вторых, для Пушкина «итальянцы - «модный народ Европы, французы XVI века» («О «Ромео и Джульетте» Шекспира»). То есть все еще основной народ европейской культуры *шекспировского века*, кризисного, переломного от утопической мечты к жесткой реальности, от архаического мира к Новому времени» [Шайтанов, 2003, URL].

И в качестве третьего тезиса ученый выдвигает теорию о том, что «предполагая изменить драматическую форму на повествовательную, Пушкин вернулся к одному из истоков ренессансного эпоса, каковым была итальянская новелла, и самым местом действия обозначил свое возвращение» [Шайтанов, 2003, URL].

Далее наиболее очевидным изменением в сюжете является устранение некоторых комических персонажей и диалогов «столь важный у Шекспира низкокомический элемент, а с ним и большая группа шутовских персонажей» [Долинин, 2007, с.135], по выражению исследователя Долинина. Литературовед Нусинов дает этому следующую оценку «сокращения идут, прежде всего, по линии устранения излишней конкретности, бытовой детализации и красочности жанрового характера» [Нусинов, 1958, с.303]. Продолжая свою идею о соседстве двух жанров - эпического и драматического, литературовед пишет, что «снятие комедийного элемента имеет глубокий смысл» [Нусинов, 1958, с.304], и, что поэт «оберегал чистоту трагедийного

жанра от комических элементов, - частное проявление глубокого отличия Пушкина от Шекспира» [Нусинов, 1958, с.304].

О финале поэмы рассуждает в своей работе Долинин, отмечая, что «у Пушкина финальная коллизия выстроена принципиально иначе» [Долинин, 2007, с.153]. При этом автор особо отмечает роль Изабелы, он пишет «она находит в себе силы пожалеть «душой о грешнике, как Ангел» (4, 272) и просит государя помиловать Анджело, объясняя его преступления исключительно как проявление человеческой слабости под влиянием страсти. Таким образом, пушкинская Изабела, в отличие от героини МЗМ, до конца остается верна тем принципам христианской этики, которые были ею провозглашены в первом разговоре с Анджело» [Долинин, 2007, с.153].

Так же Долинин проводит параллель с «Капитанской дочкой» Пушкина, что возможно лишь при тех отклонениях, на которые сознательно идет поэт. Исследователь считает, что писатель «предвосхищает финальную сцену «Капитанской дочки», где Маша приезжает просить у императрицы «милости, а не правосудия» и объясняет поступки Гринева <...> получают прощение на одинаковых основаниях - после заступничества «ангела света» и по велению «праведной силы» милосердия» [Долинин, 2007, с.153-154]. Тем самым мы приходим к мысли о теме милосердия как ведущей теме в поэме Пушкина, о чем подробнее будет сказано позже.

Отдельному рассмотрению подлежит вопрос о том, какой интерпретации подверглись образы главных героев, так как прошедшие через призму пушкинского сознания это уже не те же самые Анджело, Изабела, Клавдио и Герцог (Дук), что и у Шекспира. В первую очередь многими учеными подчеркивается роль Дука, который «отходит на второй план, несмотря на его положение в социальной иерархии» [Белый, URL], так как «его речи даются только в пересказе условного автора» [Белый, URL]. Таким образом, на первый план выходят герои Анджело, Изабела и Клавдио. А.А. Белый пишет следующее: «Раму составляют пересказываемая неким лицом экспозиция (вся

первая часть, кроме XII строфы) и фабульная канва (практически вся третья часть), включая комментарий, даваемый «рассказчиком» характеристикам и поведению персонажей. В «окне» (часть вторая за вычетом фабульных связей) остаются только драматические диалоги Анджело - Изабела и Изабела - Клавдио, т.е. эти герои и должны быть названы главными» [Белый, URL].

Изменение некоторых мотивов и поступков, к которым прибегает Пушкин, способствует и изменению характеров героев. Главным образом это касается Анджело, являясь главным героем пьесы, он привлек внимание многих исследователей.

У Пушкина в начале действия Анджело «не лицемер, но фанатик долга, «Стеснивший весь себя оградой законной, С нахмуренным лицом и с волей непреклонной» (V, 108). Он *становится* лицемером (так Отелло становится ревнивцем, хотя «от природы» он доверчив; см.: XII, 157), потому что лицемерие неизбежно порождается властью, которой он облечен, догматическим и деспотическим соблюдением закона, не принимающим во внимание живую жизнь» [Левин, 1974, с.83], считает исследователь Ю.Д. Левин. Этому же мнению придерживается и Долинин, он пишет следующее: «Герой «Анджелло», поставленный в ту же драматическую ситуацию, что и герой «Меры за меру», не столько выявляет свою исконную порочность, сколько, впервые изменяя своим строгим пуританским правилам под влиянием страсти, совершает грехопадение, обнаруживающее в суровом законнике подавленную, извращенную человечность» [Долинин, 2007, с.136].

Так одним из ключей к пониманию образа Анджело становятся его взаимоотношения с Марианной. Рассмотрев их, мы заметим важное отличие: у Шекспира Марианна - это оставленная Анджело из-за потери приданого невеста, у Пушкина же она его законная жена, покинутая из-за неприятных сплетен. Такое изменение в сюжете ученые трактуют по-разному, например, Левин считает, что пойдя на такие изменения Пушкин «устранил своекорыстный мотив в поведении Анджело» [Левин, 1974, с.83] и что

Анджело «со своими формальными понятиями о чести считает, что «не должно коснуться подозренье к супруге кесаря» (V, 126)» [Левин, 1974, с.83].

Долинин считает, что за счет этого Пушкин дает «моральное оправдание «постельной подмене»» [Долинин, 2007, с.135]. Кроме того «снимая мотив корысти и преднамеренной клеветы, Пушкин устраняет очевидное противоречие в психологическом обосновании характера Анджело в «Мере за меру»» [Долинин, 2007, с.136], но притом «выводит саму эту подмену, оставшуюся незамеченной опытным мужем, за грань правдоподобия» [Долинин, 2007, с.135].

Мнение исследователя А.Белого не так однозначно, он пишет: «Анджело не подлежит суду, как «побежденный». Но превратить Анджело в защитника народа нет никаких надежд» [Белый, URL].

Об образе Изабелы написано не так уж много, и, пожалуй, самым интересным будет отклик Долинина: «Некоторой «очеловечивающей», «утепляющей» коррекции подвергает Пушкин и образ Изабелы <...>В авторском повествовании несколькими дополнительными штрихами подчеркивается чувствительность и смиренность героини, ее способность прощать и сострадать». Кроме того, литературовед считает, что «дважды повторенное в третьей части поэмы сравнение героини с ангелом, отсутствующее в «Мере за меру», прямо восходит к шлегелевской формуле «ангел света» [Долинин, 2007, с.133-134].

Образ Изабелы литературовед Мейлах характеризует как «чудесный», он пишет, что она «становится героиней, мужественно обличающей тирана, <...> в ее речах звучит и мотив милосердия как меры облика властителя - мотив, столь характерный и для легальной политической поэзии самого Пушкина» [Мейлах, URL].

Так как уже было сказано об устранении Пушкиным «низкокомического» элемента и почти всех шутовских персонажей, стоит отметить образ Луцио – этот персонаж из числа комических, остался в повествовании Пушкина, правда,

сцены с его участием резко сокращены.

Нусинов положительно относится к такому решению поэта «Луцио выполнил все те функции сюжетного бытового и психологического порядка, которые на него возложены в «Мере за меру». Изъяв остальные сцены, Пушкин освободил действие от элементов, заслоняющих основной рисунок, замедляющих эпическое повествование и ослабляющих напряженность действия» [Нусинов, 1957, с.307].

Вместе с тем, из пушкинского повествования исчезает такой герой «Меры за меру» как Эскал, и Долинин отмечает, что его «определяющие черты характера и преклонный возраст переданы в «Анджело» Дуку». Мейлах подчеркивает, что образ Дука «властителя, близкого народу, дан путем сгущенного обобщения. Оно необходимо для резкого противопоставления Дуку Анджело, властителя другого типа» [Мейлах, URL].

Нельзя не согласиться с тем, что «наибольшим трансформациям подвергся в «Анджело» шекспировский Герцог Винченце, превращенный Пушкиным в «старого Дука». Как пишет исследователь «от этой многогранной фигуры в «Анджело» не осталось ничего, кроме резанных сюжетных функций Deus ex machina Пушкин выводит Дука из драматического действия и почти полностью лишает собственного голоса» [Долинин, 2007, с.137]. Так же исследователь считает, что автор «обрисовывает его с легкой иронией и наделяет чертами мудрого и честного, но слабого монарха, скорее тяготящегося властью, нежели наслаждающегося ею, - не молодого и предприимчивого «царя-жениха», как в МЗМ, а престарелого, чудаковатого «царя-отца» [Долинин, 2007, с.137]. И заключает, что посредством всего выше изложенного образ Дука «приобретает откровенную условность, сообщающую повествовательным частям «Анджело» характер пародийной игры с литературной топикой» [Долинин, 2007, с.139].

В пушкинской поэме совершенно ясно прослеживается тема милости как основная, в чем единогласно сошлись почти все исследователи, за

исключением В. Э. Вацура. «По его мнению, «разрешительным началом» в прощении Анджело является не «милость», а «правота», заставляющая Дука, исходя из просветительского тезиса уменьшения общего количества зла и страдания в мире, избавить Анджело от справедливого наказания. Исторические сведения, привлекаемые к делу, бесспорно, важны, но общий вывод В. Э. Вацура не может быть принят» [Белый, URL]. И в первую очередь с Вацура не соглашается А. Белый, который явно дает теме милости в поэме право на существование, и логично заключает, что «теперь уже, представляя себе в общих чертах пушкинский «концепт» милости, надобно увидеть и его связь с «жизнью» [Белый, URL].

Об этом вопросе очень подробно в своей работе пишет Ю.М. Лотман, и вообще отмечает, что «тема милости становится одной из основных для позднего Пушкина» [Лотман, 1988, с.120]. Что касается ее связи с реалиями времени, то здесь, считает Лотман, речь идет о восстании декабристов и возможной милости для них: «Противопоставление милости и правосудия, невозможное ни для просветителей XVIII в., ни для декабристов, глубоко знаменательно для Пушкина. Справедливость - следование законам - осуждает на казнь сначала Клавдио, а затем и самого Анджело, милость - спасает их: «И Дук его простил...» [Лотман, 1988, с.120].

А. Белый отнесся к этому с недоверием, считал, что в рассуждениях Лотмана все «сводится к тому, что Пушкин подводил Николая I к мысли о прощении декабристов. Вероятность этой версии, хотя и не может быть исключена, кажется весьма низкой» [Белый, URL]. Принимая во внимание то, что Пушкин всегда был очень отзывчив на события политической жизни, нельзя полностью исключать версию Ю.М. Лотмана. Здесь нужно учесть и то, что литературовед Б.С. Мейлах активно поддерживает точку зрения Ю. Лотмана, так же видит в поэме отклик на казнь декабристов, видит в ней прямое обращение к Николаю I.

Он пишет: «Суть замысла - в стремлении раскрыть историко-

философскую и этическую актуальность проблематики, с исключительной остротой звучавшей и в период николаевского царствования» [Мейлах, URL], тем самым отмечает «признание ее безусловной актуальности и политической остроты» [Мейлах, URL]. И в качестве центральной выделяет проблему «сущности тирании, неограниченной власти деспота, отношения власти и народа, догмы карающего закона и логики человеческого чувства. <...> Действие "Анджело" обусловлено неограниченной деспотической властью, когда верховное лицо может безнаказанно творить произвол, притом еще оправдываемый личиной закона» [Мейлах, URL].

Исследователь Долинин пишет, что Пушкин вслед за Шекспиром «тоже подчеркивает «идею торжества милосердия над правосудием» и создает идеализированный образ Изабелы как носительницы этой идеи» [Долинин, 2007, с.134]. Так литературовед продолжает акцентировать внимание на Изабеле и видит в этом образе средоточие пушкинской идеи поэмы. Так же подчеркивается близость идейного содержания произведения русского поэта и пьесы Шекспира. «Как у Шекспира, так и у Пушкина концепция милосердия представляет собой синтез христианской этики и рационалистических представлений о справедливой и гуманной власти, но с различной акцентировкой» [Долинин, 2007, с.151].

Об этой же близости говорит и И.О. Шайтанов: «для разрешения возникших проблем Пушкин, как и Шекспир, в финале возвращает милосердие: «И Дук его простил». В старой системе ценностей милосердие - атрибут власти, данной Богом. В той системе ценностей, которая возникает у нас на глазах, милосердие - необходимое свидетельство того, что власть не утратила свой нравственный смысл и не выродилась в полицейский надзор констебля Локтя» [Шайтанов, 2003, URL].

Подводя итог, можно лишь добавить мнение Нусинова, который видит в поэме идею «мудрого, проникнутого глубочайшим гуманизмом поучения» [Нусинов, 1958, с.303].

Из всего выше сказанного можно заключить, что пушкинская идея, заложенная в поэму, тема милости, идея власти как божественного дара, одинаково трактуется учеными за исключением некоторых отдельных мнений и замечаний.

В жанровом отношении поэма «Анджело» повторяет судьбу пьесы «Мера за меру» - является далеко неоднозначным произведением, порождает вокруг себя споры о природе жанра. Многие сходятся во мнении о том, что поэма является неким жанровым сплавом, правда отчаянно спорят о его составляющих.

Причину многоплановости произведения Долинин видит в том, что Пушкин «стремится создать некий жанровый сплав, который мог бы «смягчить» острый драматический конфликт» [Долинин, 2007, с.133]. Исследователем уже делался акцент на драматических элементах поэмы, на эту мысль обращает внимание и И. Шайтанов, анализируя работу Долинина, он пишет: «Обилие драматической речи в «Анджело» недавно заставило А. Долинина усомниться в том, насколько правильно мы понимаем, что Пушкин совершил в отношении шекспировского сюжета: «...прямая речь всех основных персонажей поэмы (занимающая примерно 60% текста), как показывает сопоставление с соответствующими фрагментами «Меры за меру», представляет собой не пушкинскую вольную переделку, а *выборочный перевод Шекспира*». Это влияет и на общий вывод о жанровом характере отрывка: «Вопреки сложившемуся в пушкинистике мнению, он не превращает «Меру за меру» в стихотворную новеллу, а создает особый жанровый и видовой гибрид: поэтическое повествование в «Анджело» вбирает в себя драматический диалог...» [Шайтанов, 2003, URL].

Так же и Ю.Д. Левин отмечает, что поэма удачнее пьесы-источника «опираясь на шекспировское произведение, он создал самостоятельную стихотворную новеллу «Анджело», придав ей, отсутствующие в источнике стройность, четкость и логическую ясность» [Левин, 1974, с.80].

Пытаясь все же, как-то обозначить жанровую природу «Ю. Лотман в качестве кода предложил миф. <...> Пользуясь иерархией планов символизации, предложенной Бахтиным для Шекспира, можно сказать, что Лотман попытался совместить глубинный первый план с поверхностным третьим, пропустив столь важный для Шекспира и Пушкина второй - план историзации вечного, становления настоящего» [Шайтанов, 2003, URL].

«Вскоре миф потеснило слово «сказка» в работе В. Лузяниной. Сказочность намечена Пушкиным с повествовательного зачина, в его тоне и лексике: «В одном из городов Италии счастливой/Когда-то властвовал предобрый, старый Дук...»[Шайтанов, 2003, URL]. И.О. Шайтанов лаконично излагает в своей работе разные точки зрения, и дальше рассматривает работу Красухина: «Прежде всего, теорию сказочности, оспаривает Г. Красухин. Его соображения основательны: важнее сказочной стилистики и ритуальности в «Анджело» психологическая разработка поступков и характеров. «Анджело» для Г. Красухина - повесть, поскольку ее художественное задание обращено на индивидуальную личность, на познание предела ее возможностей» [Шайтанов, 2003, URL].

Свое собственное мнение исследователь формулирует достаточно четко: «И все-таки, взятое само по себе, определение «повесть» не вполне покрывает все разнообразие произведения, печатающегося среди пушкинских поэм и написанного стихами» [Шайтанов, 2003, URL]. И подробно останавливается на рассмотрении тех компонентов, которые составляют жанровый сплав произведения: «Пушкин, по видимости, возвращается в Италию и к новеллистичности. Однако подсказывает и собственно русскую аналогию - сказка. Сказочность - это план прошлого. Для настоящего же... Можно было бы сказать - *повесть*. Но это сузит значение сделанного. Как и для шекспировской пьесы, одного жанрового определения здесь недостаточно. В диалог (или в борьбу?) вовлечены разные жанровые коды, создающие впечатление жанрового разноречия» [Шайтанов, 2003, URL]. Тем самым

подчеркивает, что нельзя обойтись лишь одним жанровым определением. В своих размышлениях Шайтанов заходит, пожалуй, дальше всех исследователей, и обращается к работе Бахтина «верное слово в данном случае подсказывает М. Бахтин - *романность* <...> Мыслить романно значит мыслить современно и предоставлять свободу жанровому многоголосию в каждом произведении» [Шайтанов, 2003, URL]. И, подводя итог, говорит, что Пушкин в «Анджело» «представляет процесс рождения романности одновременно с обществом и человеком, которым это многоголосие присуще» [Шайтанов, 2003, URL].

На элементах новеллы акцентирует внимание и А. Белый: «По типологии поэма «Анджело» ближе всего к жанру обрамленной стихотворной новеллы. Поскольку большая ее часть построена в драматической форме, сохраняя тем самым связь с циклом болдинских пьес 1830 года, позволим себе обозначение композиции поэмы как обрамленной «маленькой трагедии» [Белый, URL]. Так же исследователь видит в поэме и элементы рыцарского романа, он пишет о самом пространстве произведения, считает, что «оно близко по типу к пространству сказки и авантюрного романа. В «Анджело» весь сюжет построен на аванюре временной передачи власти. В ключе авантюрно-рыцарского романа понятно сравнение Дука с «древним палладином». <...> Главный интерес представляет аванюра, на которую решился «некто Анджело». Она могла бы стоять герою жизни, но заканчивается сказочным happy end» [Белый, URL].

Внимание уделяется и счастливому финалу поэмы «мы вправе рассматривать happy end как одну из жанровых черт пушкинской новеллы, близкой по функции к новелистическому «пуанту» - «отчетливому и неожиданному повороту, от которого действие сразу приходит к развязке». В «Метели» и «Барышне-крестьянке» обе пары *заслуживают* семейного счастья, оно справедливо с точки зрения нравственной логики, а не реалистической достоверности. Со сходным поворотом мы имеем дело в "Анджело"» [Белый,

URL].

Ученый Б.С. Мейлах подробно не останавливается на вопросе жанра, но определяет его как «поэма», аргументируя это тем, что данный жанр «позволил Пушкину выступить в "Анджело" с прямым выражением своей позиции, со своими оценками изображаемых событий и людей» [Мейлах, URL].

Подвести итог всему вышеизложенному помогает в главной степени Долинин, он признает: «Эта необычная разноголосица дефиниций свидетельствует о том, что «Анджело», вобрав в себя некоторые элементы названных критиками повествовательных жанров, ни к одному из них не принадлежит» [Долинин, 2007, с.147]. Однако дальше пишет, что «поскольку смысловым и композиционным центром текста является его драматическое шекспировское - ядро. Недаром сам Пушкин называл поэму не просто повестью, а повестью из Шекспира (дьявольская разница!) и даже (в письме в Главное управление цензуры от 28 августа 1835 года) «переводом из Шекспира»(10, 503)» [Долинин, 2007, с.147]. Таким образом, исследователь в опоре на то определение, которое дал сам А.С. Пушкин выделяет «Анджело» как произведение исключительное, самобытное.

Однако есть мнение, что «переводом из Шекспира» Пушкин назвал свое произведение «чтобы усыпить бдительность цензуры», и тем самым добиться включения вычеркнутых цензурой строк во второе издание поэмы.

Как мы видим, для Пушкина была важна его поэма «Анджело», он высоко ценил ее и добивался печати без цензуры. Поднятые темы милости и справедливого суда, являются центральными, и отражают интересы русского писателя, его сконцентрированность на этих проблемах.

«Мера за меру» стала той благодатной почвой, которая дала место для развития и интерпретации темы милости и суда, образов справедливого монарха и всепрощающей девушки-заступницы. Несмотря на неоднозначную трактовку двух произведений, они занимают определенное место в творчестве авторов, и заслуживают пристального внимания литературоведов с целью

выявления их общих и самобытных черт в плане идеи и поэтики.

Изучение «Анджело» и «Меры за меру» в школе поможет развить у учеников способность проведения межкультурных связей, а так же навыки жанрового анализа. При рассмотрении поэмы Пушкина нельзя не обратиться к пьесе Шекспира, что в свою очередь ведет к закономерному изучению других пьес английского классика - «Кориолана» и «Зимней сказки». Это необходимо для выявления жанровой специфики «Меры за меру» на фоне классической трагедии и трагикомедии драматурга.

ГЛАВА 2. МЕСТО ПЬЕСЫ «МЕРА ЗА МЕРУ» В ЖАНРОВОЙ СИСТЕМЕ ШЕКСПИРОВСКОГО ТВОРЧЕСТВА

Вопрос о жанровой специфике является одним из основных при изучении и анализе произведения, так как он строит и завершает произведение. Жанр - это система, организующая все компоненты произведения в целостный образ мира, сокращенную вселенную, воплощающую эстетическую концепцию действительности, такое определение дает Н.Л. Лейдерман [Лейдерман, 1982, с.21]. Поэтому определить жанр, значит понять, как в произведении создается образ мира, что индивидуального внес писатель в жанровую форму, а что пробудил из памяти жанра. Так можно определить, что доминантой выступают тематика, проблематика, эстетический пафос.

Отдельный анализ «Кориолана» и «Зимней сказки» поможет выявить признаки жанра присущие отдельно как трагедии, так и трагикомедии. Этому же будет способствовать сопоставительный анализ пьес с «Мерой за меру». Рассмотрев наиболее значимые труды, авторитетные точки зрения исследователей, можно будет сделать вывод о критериях жанра, его особенностях и о жанровой принадлежности исследуемой пьесы «Мера за меру».

2.1 «Кориолан» как пример шекспировской трагедии

Переходя к анализу «Трагедии о Кориолане» нельзя обойтись без теоретической базы. Обращение к трудам ученых-исследователей, посвященных проблеме определения трагедии как жанра, даст нам почву для подробного и полного жанрового анализа пьесы.

2.1.1 Трагедия в теории литературы

Так как трагедия берет свое начало еще в античности, то будет целесообразно обратиться к точке зрения Аристотеля - выдающегося мыслителя древности. Его труд «Поэтика» по праву можно считать фундаментальным в данной области, и потому нельзя не принять во внимание его определение трагедии. Необходимо обратиться и к современникам, как Шекспира, так и нашим, к их пониманию и трактовке жанров трагедии и трагикомедии.

Аристотелем подчеркивается значимость трагедии, ее некое превосходство над комедией. Так же он отмечает вклад Гомера в развитие жанра трагедии. Исследователь В.Н. Ярхо пишет, что «трагедия пользовалась сюжетами, уже получившими обработку в гомеровских и киклических поэмах» [Ярхо, 1978, с.14] и сближает трагедию с эпосом.

Аристотель характеризует трагедию как «подражание действию важному и законченному, имеющему определенный объем, подражание при помощи речи, в каждой из своих частей различно украшенной; посредством действия, а не рассказа, совершающее путем сострадания и страха очищение подобных аффектов» [Аристотель, 2000, с.154]. Под «украшенной речью» он имеет в виду «такую, которая заключает в себе ритм, гармонию и пение; распределение их по отдельным частям трагедии состоит в том, что одни из них исполняются только посредством метров, а другие - посредством пения» [Аристотель, 2000, с.154]. Свои рассуждения Аристотель строит на противопоставлении трагедии и комедии, и трагедия понимается им как жанр более сложный и глубокий. Главное различие между ними Аристотель находит в том, что «последняя стремится изображать худших, а первая - лучших людей, нежели ныне существующие» [Аристотель, 2000, с.150].

Очень подробно описывает философ те элементы и свойства, наличие которых дает полное основание сказать, что данная пьеса удачная, лучшая, заслуживающая внимания. Однако А.Ф. Лосев считает, что «даже и все это

знаменитое определение трагедии, помимо трудноразрешимой проблемы катарсиса, тоже является не очень понятным и не очень соответствующим греческой драматургической практике. Ведь только две трагедии из дошедших до нас 32 греческих трагедий в точности соответствуют определению идеальной трагедии по Аристотелю» [Лосев, 2000, с.219]. Тем не менее, определение Аристотеля и выделенные им отдельно значащие элементы трагедии заслуживает внимательного изучения.

Подразумевая под трагедией подражание действительности, Аристотель говорит о том, что «первою по необходимости частью трагедии будет декоративное украшение, затем музыкальная композиция и словесное выражение, так как в этом именно совершается подражание» [Аристотель, 2000, с.254]. И, развивая свою мысль, отмечает: «Так как, далее, она есть подражание действию, а действие производится какими-нибудь действующими лицами, которым необходимо быть какими-нибудь по характеру и образу мыслей (ибо через это мы и действия называем какими-нибудь), то естественно вытекают отсюда две причины действий - мысль и характер, благодаря которым все имеют либо успех, либо неудачу. Подражание действию есть фабула» [Аристотель, 2000, с.254].

Из чего мы понимаем важную роль мыслей и характеров, как причин действия, а так же роль фабулы. Подробно говоря о характерах, Аристотель считает, что следует изображать того, «кто не отличается особенной добродетелью и справедливостью и впадает в несчастье не по своей негодности и порочности, но по какой-нибудь ошибке, тогда как прежде был в большой чести и счастии» [Аристотель, 2000, с.161]. Здесь же он определяет главные черты: благородный, подходящий, правдоподобный и последовательный. «Главное же для трагических аффектов страха и сострадания - это *невинность* человека, сопровождаемая глубоким несчастьем, в силу какой-нибудь *неведомой ошибки*. Отсюда следует, что трагический катарсис, по Аристотелю, имеет одной из своих существенных сторон моральную оценку, а

другой - непонятную и ужасную случайность» [Лосев, 2000, с.211], - обращает внимание А. Лосев, затрагивая понятие катарсиса. И отмечает, что «что аристотелевский катарсис имеет *самодовлеющее эстетическое* значение» [Лосев, 2000, с.218], вывод, по мнению исследователя, достаточно важный.

Особую смысловую и идейную нагрузку, как считает древнегреческий мыслитель, несет «состав происшествий» и цель, это аргументируется следующим образом: «Так как трагедия есть подражание не людям, но действию и жизни, счастьем и злосчастьем, а счастье и злосчастье заключаются в действии; и цель трагедии - изобразить какое-нибудь действие, а не качество; люди же бывают какими-нибудь по своему характеру, а по действиям - счастливыми или наоборот. Итак, поэты выводят действующих лиц не для того, чтобы изобразить их характеры, но благодаря этим действиям они захватывают и характеры; следовательно, действия и фабула составляют цель трагедии, а цель важнее всего. Кроме того, без действия не могла бы существовать трагедия, а без характеров могла бы» [Аристотель, 2000, с.155].

Рассматривая состав трагедии, Аристотель считает, что он «должен быть не простым, а сплетенным, и притом она должна подражать страшному и жалкому (ибо это составляет особенность подобного художественного изображения)» [Аристотель, 2000, с.160]. Так же отмечает, что в каждой трагедии должно быть две части: завязка и развязка, где «первая обыкновенно обнимает события, находящиеся вне драмы, и некоторые из тех, которые лежат в ней самой, а вторая - остальное» [Аристотель, 2000, с.166]. При этом под завязкой имеется в виду «та часть, которая простирается от начала до момента, являющегося пределом, с которого наступает переход к счастью от несчастья или от счастья к несчастью, а развязкой ту, которая продолжается от начала этого перехода до конца» [Аристотель, 2000, с.167].

Так же Аристотель классифицирует трагедии по четырем видам: «сплетенная, в которой все основано на перипетии и узнавании, трагедия страданий, например, об Аянте и Иксионе, трагедия характеров, например,

«Фтиотиды» и «Пелей», наконец, трагедия чудесного, например «Форкиды», «Прометей» и все, действие которых происходит в Аиде» [Аристотель, 2000, с.167].

Эту теоретическую основу Аристотель выстраивает благодаря выдающимся драматургам античности - Аристофану, Эхилу, Софоклу, Агафолу и другим.

Таким образом, можно сделать вывод о том что в трагедии является для Аристотеля наиболее ценным: это подражание важному действию при помощи действия определенного законченного объема, где важны мысль, характер и герой, впадающий в несчастье. А.Ф. Лосев подчеркивает, что так же важно «здесь и то, что среди этих рассуждений о цельности, общности, своеобразной реалистичности мифологического изображения он не забывает сказать также и относительно доставляемого трагедией удовольствия (euphrainein, или, вернее было бы перевести, «радости»)» [Лосев, 2000, с.414-415], и здесь нельзя с ним не согласиться.

Так Аристотель закладывает фундаментальные понятия теории трагедии, которые остаются актуальными и до сегодняшнего дня. Как мы видим, и другие исследователи - А. Лосев, В. Ярхо, принимают во внимание основные положения работы древнегреческого философа.

Далее будет целесообразно обратиться к взглядам самого У.Шекспира. Как считает А. Аникст, Шекспиром так и не были сформулированы принципы драмы. Однако отсутствие теоретической базы это явление всей эпохи, мы можем проследить лишь некоторые тенденции, явления и понятия о драме. Исследователь пишет следующее: «В речах шекспировских персонажей встречаются прямые или косвенные замечания, отражающие принятые в то время понятия о драме. Так, в «Сне в летнюю ночь» на вопрос Тезея о том, что за пьеса будет представлена, Филострат отвечает:

Трагедия она лишь потому,

Что в ней герой Пирам с собой кончает.

Здесь имеется в виду общее правило, что трагедия должна заканчиваться смертью главного героя» [Аникст, 1967, с.190]. Однако А. Аникст подчеркивает, что это не является непоколебимым догматом. «Поскольку эти речи произносят персонажи, их нельзя считать прямым выражением взглядов самого Шекспира. <...> Значительных выводов относительно взглядов Шекспира на драму по суждениям такого рода невозможно сделать» [Аникст, 1967, с.191].

Так же литературовед совершенно обоснованно отмечает, что «Шекспир знал и понимал общий принцип трагического характера, впервые сформулированный Аристотелем, герой должен быть не вполне хорошим и не вполне дурным, но, обладая достоинствами, он либо заблуждается, либо совершает ошибку. Шекспир неоднократно выражает устами своих персонажей мнение о том, что человек сам хозяин своей судьбы. Это утверждает Кассий: Порой своей судьбою люди правят. Примерно тоже говорит Яго: «Быть такими или другими зависит от нас. Каждый из нас сад, а садовник в нем - воля»» [Аникст, 1967, с.192]. Из чего можно сделать вывод о характере героя и концепции трагедии, понять какими их видела сам У. Шекспир. Это подтверждает и шекспировед Дж. Аткинс, говоря о том, что подобные высказывания из уст героев отрицательных «содержат намек на шекспировскую концепцию трагедии как трагедию характера, в отличие от античных трагедий, основанных на ошибке» [Аникст, 1967, с.193]. К этому же мнению склоняется и Ф. Шеллинг, он находит ту «модификацию судьбы»: «Вместо судьбы древних у него выступает характер, но Шекспир вкладывает в характер такую роковую силу, что он уже больше не может совмещаться со свободой, но существует как непреодолимая необходимость» [Аникст, 1983, с.24]. А. Аникст видит ситуацию, «которую Аристотель отвергал: преступник из счастья попадает в несчастье. В связи с этим возникает новый элемент трагедии - возмездие» [Аникст, 1983, с.24].

Ф. Шеллинг внес большой вклад в изучение творчества У. Шекспира, он много пишет о характерах героев. Конфликт драмы нового времени определял как «*борьбу свободы со свободой же*», на основании того, как пишет Аникст, что «возмездие в шекспировской трагедии осуществляется не высшими силами, не по их велениям, а другими субъектами, тоже действующими свободно» [Аникст, 1983, с.25].

В своей работе А.А. Аникст уделяет внимание и мнению Гегеля. Он приводит его высказывания об образах героев и в целом о творческом методе У. Шекспира. В частности, Шекспир приводится Гегелем, как пример наилучшего создания образов по средствам того, что он «черпает материал для многих своих трагедий из хроник или старинных новелл, повествующих о таком состоянии, которое еще не развилось полностью до прочно установленного порядка. Господствующим и определяющим остается здесь живой почин индивида в принятии решений и их исполнения» [Аникст, 1983, с.45]. Здесь речь идет о переносе действия героев в те времена «когда существовали реальные предпосылки для героического» [Аникст, 1983, 45].

Особенно отмечают Гегелем герои шекспировских трагедий, «которые не только лишены нравственного пафоса, но даже воплощают отрицательные нравственные качества. Тем не менее, эти образы обретают художественную силу» [Аникст, 1983, с.108]. Причиной этого А. Аникст считает то, что «Шекспир придает одухотворенность даже злодеям, наделяет их своеобразной творческой силой» [Аникст, 1983, с.108]. Гегель же добавляет, что Шекспир «делает их свободными художниками - творцами самих себя благодаря образу, в котором они могут объективно разглядывать себя в теоретическом созерцании» [Аникст, 1983, с.108]. Благодаря этому персонажи Шекспира становятся интересными, яркими. Так Гегель сравнивает романтический, как он считает, метод Шекспира и античный идеал: «Это придает им свой интерес, отличный от того нравственного интереса, который вызывали образы античной

трагедии. Здесь действуют не столько нравственные основы искусства, сколько его чисто художественные» [Аникст, 1983, с.108].

Из всего выше сказанного мы видим, какое большое значение придает Гегель характеристике персонажей. Он рассматривает «как достоинства, так и недостатки романтического метода по сравнению с античным идеалом. Недостатком является начинающаяся утрата морального качества. Достоинство же состоит в живости и богатстве раскрытия внутренней жизни, отличающейся большой многосторонностью» [Аникст, 1983, с.108]. Таким образом, сравнивая романтический метод У. Шекспира и классический античный идеал, Гегель отмечает мастерство Шекспира. То, с какой легкостью он привлекает внимание, как к положительным, так и к отрицательным, не значительным на первый взгляд, персонажам.

Подводя итог, можно выделить основные черты трагедии:

- трагедия должна заканчиваться смертью главного героя;
- допускается наличие элемента «возмездия», чего не было в античных драмах;
- изображение героических действий, смерти и ужаса, вызывать слезы;
- события должны иметь широкое значение, выражать общечеловеческие истины.

Следует обратиться и непосредственно к литературоведческим словарям. Из Литературной энциклопедии: «Трагедия - большая форма драмы, драматургический жанр, противопоставляемый комедии, специфически разрешающий драматическую борьбу неизбежной и необходимой гибелью героя и отличающийся особым характером драматического конфликта. Трагедия имеет своей основой не всякую борьбу личности с препятствиями, но лишь глубокий идейный конфликт, столкновение мировоззрений» [Литературная энциклопедия, URL].

Из Словаря литературных терминов: «Трагедия есть драматическое произведение, в котором главное действующее лицо (а иногда и другие персонажи - в побочных столкновениях), отличаясь максимальной для

человека силой воли, ума и чувства, нарушает некий общеобязательный (с точки зрения автора) и непреодолимый закон; при этом герой трагедии может или вовсе не сознавать своей вины - или не сознавать ее долгое время - действуя либо по предначертаниям свыше (напр., античная трагедия), либо находясь во власти ослепляющей страсти (напр., Шекспир). Борьба с непреодолимым законом сопряжена с большими страданиями и неизбежно кончается гибелью трагического героя; борьба с непреодолимым законом - его переоценка при неизбежном торжестве - вызывает в нас духовное просветление» [Словарь литературных терминов, URL].

Мы пользуемся определением трагедии из словаря литературных терминов как рабочим для анализа шекспировских произведений.

2.1.2 «Кориолан»: трагедия на римский сюжет

Трагедия о Кориолане является образцом жанра в системе шекспировского театра. В этой трагедии рассказана история Кая Марция, изложенная Плутархом в «Сравнительном жизнеописании». Многие мотивы и поступки изменены Шекспиром, так появляется художественная трактовка исторического героя, воплощается миропонимание драматурга.

Избрание данного мотива и места действия не случайно. Это подтверждает в своей работе и Л.Е. Пинский «Абсолютное бескорыстие шекспировского Кориолана («Награду за подвиги он видит в их свершенье», Коминий, II, 2), повышенная чувствительность ко всякого рода награде, чествованию как «низменной награде», «обидной» лести («Ты мне не льстил, поэтому меня ты не обидел», Кориолан, II, 2) свидетельствуют о более позднем, *национально* гражданском, или всечеловеческом, более широком по объему человечности идеале Нового времени, для *наглядности* выведенном на фоне - овеянного легендами классически гражданского сознания - античного полиса» [Пинский, 1971, с.426]. Таким образом, бескорыстие и неприязнь к

почестям и восхвалениям Кориолана в контексте античного мира с его героическими мифами более ярко раскрывает идеал Нового времени.

Об этой поздней пьесе У.Шекспира исследователь Л. Стрэчи отзывается так ««Кориолан» - вне всякого сомнения, пьеса и замечательная, и мучительная: Замечательная тем, что в ней неожиданно проступают приметы нового Шекспира - Шекспира последних пьес; мучительная - потому что невозможно е думать о том, насколько лучше она могла бы быть написана» [Стрэчи, 2014, с.79]. Он видит в ней большой потенциал и отмечает, что «в сюжете таится множество возможностей: столкновение патриотизма и гордыни, внезапное позорное падение с высот славы и его следствия, борьба между любовью к семье, с одной стороны, и жажда мести и эгоизм - с другой; всего этого с избытком хватило бы на то, чтобы создать трагическую и величественную панораму для героя, который встал бы вровень с самыми прославленными образами Шекспира. Но автору не интересны были все эти возможности, из-за чего в представленной им драме скомканные и выхолщенные ситуации служат лишь жалкими подпорками для драпировок витиеватой риторики...» [Стрэчи, 2014, с.79].

С первых же сцен начинается раскрытие характера и образа. Но не через внутренние переживания, а через взаимодействие с другими персонажами.

Экспозиция в пьесе - народный бунт и притча, рассказанная Менением Агриппой, другом Кая Марция будущего Кориолана. Народ с первых фраз заявляет себя противником Кориолана «А известно ли вам, что Кай Марций - главный враг народа?» (I,1) и «Так убьем его!» (I,1.). И здесь же вспоминая о заслугах Кая Марция перед родиной, ему дается оценка как спесивого и надменного, но не жадного человека. В противовес этому мнению звучат слова Менения, он обращается к нему «достойный Марций» (I,1). Притча, рассказанная Менением, конечно же, не случайна, имеет свое значение для трагедии. «Архаическая концепция общества в притче (натуральный миф), она - то и составляет натуру Кориолана, мироощущение, призвание, судьбу героя,

роковое заклятье его судьбы, в которую и вводит нас притча перед первым появлением «благородного римлянина» [Пинский, 1971, с. 394], - считает исследователь.

После избрания народных трибунов перед нами появляются Брут и Сициний. И хотя их двое, на протяжении всей трагедии они действуют как одно целое, не индивидуализируются, выступают антогонистом.

Очень резко выражается о народе Марций, и сначала, может сложиться негативное впечатление о герое, из-за его явно презрительного, неприязненного отношения к плебеям. Но при дальнейшем чтении становится понятным, что герой является достойнейшим человеком, и меряет всех по себе. Отсюда и фраза «А твой народ - его я готов любить, когда того он стоит!». Как пишет Л. Пинский « в гражданской смуте экспозиции, он *противостоит* своему же народу». Будучи по характеру честным, принципиальным и благородным Кай Марций меряет всех по себе, и по тому осуждает народ как изменчивую, беспринципную и неблагодарную толпу. «Верить, верить вам, раз каждый меняете вы мненья, готовы того превознести, кто только что вам ненавистен был и очернить вчерашнего любимца» (I, 1). И эта изменчивая натура народных масс, как римлян, так и вольсков проявляется на протяжении всей пьесы. Сначала они любят Кориолана. «А из толпы дождем летят и шапки и приветы» (II, 1), «достойный воин» и «От души желаем тебе, чтобы боги послали тебе счастье» (II, 3). Так отзывается римский народ о герое после его победы в Кориолах и при избрании его консулом. А так они говорят, когда трибуны убеждают их в том, что Кориолан - враг и должен быть изгнан. «Врага изгнали! Он уходит! У!..»(III, 3). А затем, при вести о надвигающейся армии вольсков опять говорят, что Кориолан достойный человек, и прямо признают, «Мы заботились об общем благе и хоть соглашались на изгнание, однако это было против нашей воли» (IV, 6).

Резкие высказывания Кориолана в адрес народа и негативное отношение к нему, сначала создают образ гордого и заносчивого человека, считающего

плебеев совершенно недостойными людьми. Но по ходу действия и раскрытия характера героя, он предстает как человек высоких нравственных идеалов, одинокий, в разлуке со своей женой и сыном. Начинаешь сочувствовать Кориолану, когда его обвиняют в предательстве и изгоняют из родного города. Искренно переживаешь вместе с ним момент трудного выбора: выполнить обязательство перед вольсками и захватить Рим или принять просьбу матери, стоящей на коленях. И затаив дыхание зритель переживает момент, когда Тулл Афвидий так же обвиняет Кориолана в измене и предательстве и убивает его. И, наверное, можно было бы избежать изгнания и последующих трагических событий, но только не в случае с Кориоланом. Такая сильная личность, не смогла бы с опущенной головой просит прощения у народа, которого презирает. Да и последующая роль консула, то есть политика, с главными инструментами управления ложью, лестью и интригами, не пришлась бы Кориолану в пору.

Завязка в трагедии - это сражение с вольсками. Здесь Кай Марций один противостоит целому городу, вдохновляет своим примером солдат, сражается с Афвидием. Именно в этой сцене он предстает перед нами бесстрашным воином, раскрывается его настоящая натура. В войне, в битве видно, что здесь герой находится именно там, где ему самому нравится и нужно быть. Он в своей стихии: бесстрашен и отважен, вдохновляет своим примером солдат и призывает их до победного конца бороться за Рим. Здесь же он яростно порицает бегство, трусость, то есть слабости человеческого характера, чуждые ему самому: «Скажите, как, гусиные вы души в людском облиции, как могли бежать вы, спасаясь от рабов, которых бить и обезьяны могут?» (I, 4). Но нельзя отказать ему в доброте и обвинить в жадности. Он отказывается от получения большей доли, после победы: «Но сделать меч корыстным, при неподкупном сердце невозможно. Я отклоняю и стою за долю с другими наравне, кто был в бою» (I, 9). И просит за одного из пленных «Случалось в Кориолах мне не раз у бедняка в дому иметь ночлег. Он был со мной

приветлив. А теперь он в плен попался и взывал ко мне» (I, 9). В этих же сценах он и получает свое прозвище «Кориолан».

В этом прозвище воплощается характер героя, его личность, которая постепенно будет развиваться на протяжении всего действия. Л.Е. Пинский пишет на этот счет следующее: «Значение прозвища раскрывается - зрителям, персонажам, самому Кориолану - только в ходе трагического действия, каждый раз в новом смысле (восторженном, саркастическом, ненавистном для вольсков, для римлян, для самого героя), а в наиболее возвышенном и патетическом смысле - только в развязке, в гибели <...> В прозвище-призвании сконденсирована для Шекспира вся трагическая ирония сюжета: римлянин, победитель Кориол, перешедший на сторону Кориол против Рима - и в Кориолах единолично погибший за Рим. Судьба личности, фундаментальное неблагополучие ее мира, трагическая коллизия между личностью и обществом» [Пинский, 1971, с.440].

Так же надо отметить, что, несмотря на происходящие события, для Шекспира Кай Марций с момента присвоения ему прозвища и до трагического финала остается «Кориоланом».

Здесь же начинается мотив трагедии героя, «с первой сцены завязки тем самым начинается *трагическая ирония* всего действия: подвиг под Кориолами, завоеванная популярность, присвоение почетного прозвища, личный триумф героя - завязка трагической доли героя как личности» [Пинский, 1971, с.443].

Будучи патрицием по праву рождения, Кориолан остается чужд их обществу - он страстная и честная натура и не приемлет ни дипломатии, ни лжи, ни показного смирения, ни традиции «попрошайничества» голосов, для получения должности консула. Он соглашается на это лишь из уважения к сенаторам и к матери - Волумнии. Прося сына заручиться поддержкой народа, Волумния предстает как мать любящая, но не понимающая свое дитя. Тоже демонстрирую и друзья Кориолана, они толкают героя на поступки

несвойственные ему, противные его убеждениям. Так среди друзей, сенаторов и родных Кориолан оказывается совершенно одиноким, не понимаемым никем.

Более того, его вспыльчивость используется врагами ему же во вред и приводит к трагическому финалу. В первую очередь так поступают Брут и Сициний - народные трибуны, антагонисты главного героя: «как только Марций его (народ) своею спесью оскорбит (Случится скоро это, без сомненья), и подстрекнем его, - а это просто, как натравить собаку на овцу»(II, 1). Так пламенная натура Кориолана оборачивается оружием для его врагов, он поддается провокации, и его изгоняют из Рима, представив предателем. Он мог бы разрешить ситуацию в свою пользу - смирить гордость и нрав, и стать консулом. Однако его идеал чести перерастает в слепую гордость, он ослеплен ею, настолько, что действует вспыльчиво, инстинктивно, видит только данную ситуацию, действует здесь и сейчас.

Кульминация приходится на III акт, это суд и изгнание Кориолана. Здесь при столкновении с чернью во всей полноте раскрывается гордость Кориолана. Но она не выставляет героя в негативном свете, как носителя одного из смертных грехов, потому что здесь же есть сцены его скромного и послушного поведения по отношению к своей матери Волумнии и патрициям.

В сцене суда над главным героем его не случайно ни разу не называют, ни «Кориоланам», ни собственным именем. Л. Пинский пишет, что «подвиг Кориолана под Кориолами, когда за ним закрылись ворота вражеского города и он один, отрезанный от всех, сражался за всех, демонически раскрывается лишь теперь, когда за ним навсегда закроются ворота родного города <...> *личное* имя-прозвище зловеще оборачивается теперь - и к герою, и к его миру - саркастически двусмысленным своим значением» [Пинский, 1971, с.455].

В сцене изгнания Кориолана мы видим, как торжествуют Брут и Сициний вместе с простым народом, провожают его злобными репликами, кричат и кидают шапки вверх. Момент торжества антагонистов является одним из частых элементов трагедий.

В изгнании мы видим, что Кориолан благороден и чтит святость данной клятвы «Хотят склонить меня нарушить клятву В тот миг, когда я дал ее? О нет! <...> Отрекся б ради них и бог от клятвы! (V, 3)». И бесконечно уважает свою мать Волумнию - «Но, боги, я болтаю, мать оставив, почтеннейшую в мире, без поклона! (V, 3)». В этой сцене подчеркивается вся сложность выбора героя. Он чувствует свою ответственность перед матерью, помнит об обязательствах перед вольсками. И все же любовь к Волумнии побеждает, он вместе с войском отступает от Рима, заключив выгодный для вольсков мир, и это лишь приближает трагическую развязку финала.

Развязка - это осада Рима войском вольсков и гибель Кориолана. Л. Пинский говорит об этом следующее: «Отныне его девиз - непреклонная верность цели, верность себе («Пусть будет добродетелью моей неумолимость»). Герой гражданской трагедии в заблуждении аффекта приходит к той же логике, что и герой «доблести» Макбет, к идеалу демонически мужественного властелина своих дел <...> И это незаметное для самого героя перерождение страсти в ее противоположность - в отличие от Макбета, измена самому себе, прежней страсти всей жизни - станет для Волумнии основным доводом, чтобы вернуть Кориолана к самому себе» [Пинский, 1971, с.460].

Но он не возвращается, и трагедия заканчивается смертью главного героя. Чувство безысходности и неизбежности трагического финала не покидало нас, и оправдалось трагедийной развязкой.

К гибели героя приводит Тулл Афвидий, вечный враг и соперник Кориолана, используя тот же прием, что и Брут с Сицинием: «Доволен я, что ты в себе поссорил и честь, и милосердие свое. Воспользуюсь всем этим и верну себе удачу прежнюю свою» (V, 3). Ему удастся это сделать, так как Кориолан не принят народом вольсков, о чем мы узнаем из речи Военачальника «Он словно всех околдовал; Его лишь имя всюду поминают: во время предобеденной молитвы, и за едой, и встав из-за стола, взамен «спасибо»

снова имя то же»(IV, 7). И такое отношение горожан мы видим в конце «Разорвать его в куски! -Убить сейчас же! -Он убил моего сына! -Мою дочь! -Моего брата Марка! -Моего отца!»(V, 6).

Л. Пинский отмечает, что смерть Кориолана это характерная шекспировская развязка - самоубийство. Он «находит себе смерть в бою, в совершенно безнадежном поединке, умирая, как и жил, с мечом в руках» [Пинский, 1971, с.112]. И с этим сложно поспорить. Так же исследователь отмечает, что «герой ренессансной трагедии до конца остается «творцом собственной судьбы»; и если не удалась жизнь, то удалась смерть. Его смерть - вместе с тем «очищение» от личной вины» [Пинский, 1971, с.113]. Кориолан так же становится оружием против себя самого: его гордость и вспыльчивость используются его врагами.

В данной трагедии ставится проблема личности главного героя, «внешне связанного с патрициями протагонист, а антагонистами, противниками героя и охранителями традиций - трибунами» [Пинский, 1971, с.412].

Трагедия Кориолана в том, что он не стал своим нигде - ни в Риме, ни среди вольсков. Он не желал считаться с обществом, и оно мстило ему. Римляне изгнали его, а вольски убили. В этой пьесе явно проступает конфликт между плебеями, простым народом, и патрициями, знатью. А Кориолана находится между ними как заложник. Он остается непонятым и непринятым ни теми, ни другими.

Несмотря на это, все, так или иначе, признают его как благородного и честного человека. И в финале звучат слова Тулла Афвидия «Мы память славную должны почтить»(V, 5). И говоря о смерти Кориолана, Пинский подчеркивает, что «герой ренессансной трагедии до конца остается «творцом собственной судьбы»; и если не удалась жизнь, то удалась смерть. Его смерть - вместе с тем «очищение» от личной вины» [Пинский, 1971, с.113].

Так же в пьесе прослеживается конфликт героя с самим собой. Герой находится в состоянии душевных терзаний: он мечется между долгом

обязательств и личными желаниями, которые присуще его натуре. Кориолану важно оставаться самим собой. Однако отстаивая свою индивидуальность, герой лишь еще больше усиливает разрыв между собой как личностью и обществом. Усиливает настолько, что уже не может, да и сам не хочет находиться в обществе, частью которого себя считал. И как вначале трагедии за ним закрываются ворота вражеского города, так же закрываются за ним ворота родного Рима. Переплетение социального и психологического конфликта пьесы позволяет увидеть художественную картину со всех сторон.

Таким образом, в трагедии Шекспира сталкиваются две идеологии. С одной стороны стоит вечный город Рим как идеал государственной жизни со своими законами и традициями. А с другой сильная, самодостаточная личность с идеалами чести, семья, справедливости. То есть идеал общественный и идеал личностный.

Шекспир затронул вопросы актуальные во все времена. Именно поэтому события, происходящие в античном Риме, были актуальны и поучительны во времена драматурга, отражая реалии современного Шекспиру общества. «Трагедия о Кориолане» не теряет своей значимости и на сегодняшний день.

2.2 «Зимняя сказка» как классическая трагикомедия

Теоретическая база трагикомедии, в отличие от других жанров драмы, является менее разработанной, однако, ее основные черты все же выделены исследователями. Обратившись к этим работам, мы сможем выявить эти черты в «Зимней сказке» и посмотреть, что из этого есть в «Мере за меру».

2.2.1 Теория трагикомедии

Что же касается теоретических основ трагикомедии, то здесь не обошлось без влияния итальянских гуманистов, Аникст пишет следующее: «В частности, известной стала теория трагикомедии, выдвинутая Гварини. В

предисловии к своей пасторальной драме «Верная пастушка» (1608), Джон Флетчер дал заимствованное у Гварини определение трагикомедии: «Трагикомедия получила свое название не от того, что в ней сочетается веселье и убийства, а оттого, что в ней нет изображения смертей, поэтому она не является трагедией, но героям иногда угрожает смерть, и поэтому она не превращается в комедию» [Аникст, 1967, с.197]. И это определение можно считать вполне удачным, но следует обратиться и к Краткой литературной энциклопедии. В ней дается следующее определение: трагикомедия - вид драматического произведения, обладающий признаками, как трагедии, так и комедии, что и отличает трагикомедию от промежуточных между комедией и трагедией форм, т. е. от драмы как вида. В основе трагикомедии определенное - трагикомическое - мироощущение, которое всегда связано с чувством относительности существующих критериев жизни. Трагикомедия отказывается от нравственного абсолюта комедии и трагедии; трагикомическое восприятие не признает абсолютного вообще, субъективное здесь может видеться объективным и наоборот. Трагикомическое мироощущение включает в себя разные и зачастую противоположные тенденции. Чувство относительности может ограничиваться сомнением или приводить к полному релятивизму; переоценка моральных устоев может сводиться к неуверенности в их всемогуществе или к окончательному отказу от твердой морали; неясное понимание действительности может вызывать к ней жгучий интерес или полное безразличие, может сказаться меньшей определенностью в художественном постижении и отражении закономерностей бытия или равнодушием к ним, отрицанием их существования - вплоть до признания почти полной алогичности мира [Краткая литературная энциклопедия, URL]. Приняв во внимание эти два определения, мы получаем достаточно полное, все аспектное понимание жанра.

2.2.2 Трагикомедия «Зимняя сказка»

У. Шекспир внес большой вклад в развитие жанра трагикомедии - это и «Зимняя сказка», и «Буря», и «Цимбелин». Мы же обратимся к «Зимней сказки». Почему именно такое название получила эта пьеса? Быть может, здесь возможна аналогия между чувствами персонажей, их душевным состоянием и временами года. Так, когда королева просит Мамиллия рассказать самую веселую сказку, он отвечает «Зачем? Зиме подходит грустная. Я знаю одну, про ведьм и духов» (II, 1). И вслед за этим появляется Леонт, который окончательно уверился в неверности жены из-за побега Поликсена и Камилло. Он обвиняет ее и заключает под стражу. Так в душе короля происходит полное отчуждение «замерзание» всех чувств: он шестнадцать лет мучается из-за утраты сына, жены и дочери. Любовь между Пердитой и Флоризелем можно сравнить с весной - их чувства живы, они яркие и прекрасные. И, конечно, самый расцвет и пробуждение приходятся на финальную сцену воссоединения. Так же в пьесе немало сказочных элементов, например, потеря ребенка в младенчестве и последующее воссоединение с родителями.

Главным героем пьесы можно назвать Леонта - короля Сицилии. В экспозиции мы видим двух вельмож Камилло и Архидама из их разговора мы узнаем о близкой дружбе между двумя королями Леонтом и Поликсемом, об их привязанности друг к другу. Следом за ними перед нами предстает сам Леонт, он изображается как человек открытый и добрый, относящийся к старому другу как к брату «О нет, мой брат: я крепче - не утомлюсь так скоро» (I, 2) и «Вслед за тобой и сыном он всех ближе моей душе» (I, 2). И как человек любящий свою жену «Ты лучше никогда не говорила, друг Гермiona» (I, 2) и с нежностью вспоминает тот день, когда Гермiona согласилась стать его женой. Однако в эту же секунду с Леонтом происходит необъяснимая перемена: он начинает ревновать свою жену к старейшему другу, считает их связанными грехом прелюбодеяния.

Примечательно то, что в данной пьесе к такому повороту событий нет никаких поводов, как например, в трагедии «Отелло», где ревность вызвана

интригами Яго. Здесь же все сомнения Леонта построены лишь на его необоснованных догадках и подозрениях, появившихся так внезапно: «О, слишком пылко! Такая сила дружбы пышет страстью» (I, 2) и «Но руки пожимать, сплетая пальцы, как делают они, и улыбаться, как в зеркале, друг другу, и вздыхать, как умирающая лань, - мне это не по душе... я не пойму...»(I, 2).

Здесь же появляется сын Леонта и Гермионы - Мамиллий, в разговоре с ним в речи Леонта происходит развитие надуманных поводов для ревности, которые переплетаются с нежными речами отца к сыну, и в тоже время, как бы убеждения себя самого в том, что Мамиллий - его сын. «Э, ты нос запачкал! Мой нос - все говорят» (I, 2) и «Мой сын со мною схож. Взгляни мой мальчик, глазами голубыми. Ты, плутишка, кусочек мой!»(I, 2). Так рождается подозрение в измене и Леонт полностью уверен, что «Ее конец - могила; свист, насмешки - мой погребальный звон» (I, 2). И король решает на кардинальное решение проблемы - он приказывает своему вельможе Камилло отравить Поликсена. Так происходит завязка действия.

Несмотря на уверения своих приближенных в невиновности Гермионы, Леонт отдает королеву под стражу и назначает суд. А ведь все в голос твердят ему, что он не прав: Камилло «Но не могу поверить позор прекрасной нашей королевы, что так чиста в величии своем» (I, 2), 1-й придворный «Безгрешна королева пред небом и пред вами в том, в чем вы ее вините»(II, 2), Антигон «Она - бесчестна? Три дочери у меня... Коль ваша правда, им ответ нести» (II, 2) и его жена Паулина, которая яро пытается отстоять честь «доброй» королевы «Да, доброй, доброй, повторяю - доброй; мечом бы это доказала, будь я слабейшим между вас мужчиной»(II, 3). Он ослеплен чувством ревности и гнева, и никого не слушает.

Здесь происходит то, о чем пишет И.А. Рацкий «герои перестают чувствовать масштабность происходящего, грандиозность мира, теряют

ощущение комичности событий» [Рацкий, 1971, с.113], так королю проще судить свою жену, тут же покарать ее, чем искоренять зло во всем мире.

Таким образом, он становится виновным в смерти своего сына Мамиллия «Наследный принц от страха, от волнения за королеву - умер» (III, 2), а так же винит себя в смерти Гермiony и своей дочери. Он заслуживает такой характеристики как «Леонт - ревнивый тиран» (III, 2). И только смерть сына возвращает ему ясность суждений так же молниеносно, как до этого он поддается ослепляющему чувству ревности. И вот он уже чувствует свою вину «Аполлон, прости мне: кощунственно тебя я оскорбил! Я с Поликсемом примерюсь; я снова любовью завоюю королеву; верну Камилло я: он добр и честен» (III, 2). Но этими мольбами не вернуть умершего сына. И Паулина произносит «Но ты, тиран, оставь раскаянье: грех слишком страшен, чтоб вымолить прощенье; и предайся отчаянью. Да!» (III, 2). Он так же считается виновным в смерти своей безвинной жены. Так подчеркивается весь ужас совершенного Леонтом поступка, еще острее проступает его вина, которую он будет нести как тяжелейший крест еще шестнадцать лет.

Как пишет Уистен Хью Оден «Леонт исходит из посылки: "Я добр, я не ведаю зла". И внезапно идея зла захватывает его. Раньше Леонт не допускал мысли о существовании зла в нем самом. Он не говорит: "Да, такие мысли иногда приходят в голову"; идея зла обрушивается на него с силой откровения» [Оден, 2008, с.500-501]. Приняв во внимание мнение шекспироведа, можно сделать вывод о том, что трагическая вина Леонта есть его гордость, «разновидность гибрис», как считает Оден.

В 3 сцене III акта мы видим, как погибает Антигон, и Леонт в этом тоже виновен, так как именно он отправляет Антигона с малышкой в чужие земли. Его убивает медведь, а море - его спутников на корабле. Но маленькая принцесса попадает в заботливые руки, и, как сказал, Старый пастух своему сыну «Ты встретился с умирающим, а я с новорожденным»(III, 3). Так мы узнаем о судьбе Пердиты и Антигона. Несмотря на смерть нескольких

персонажей (реальную и вымышленную) в момент кульминации, действие пьесы не заканчивается и получает развитие. В дальнейшем мы узнаем, что Пердита выросла красавицей и помолвлена с сыном Поликсена Флоризелем.

В IV акте появляется комический персонаж - Автолик. По средствам переодевания, перевоплощения из бродяги в разносчика товаров и исполнителя песен, затем в дворянина, который может проводить к королю и «шепнуть словечко» создается эффект комического. Так же его образ дополняется небылицами, которые он преподносит как правду «о том, как жена ростовщика родила вместо ребенка двадцать мешков с деньгами и как ей хотелось поест змеиных голов и жареных жаб» (IV, 4). А пастушки Мопса и Дорка охотно верят ему, они так же падки на яркие ленточки, бусы, перчатки и прочие безделушки. В его речи так же можно наблюдать довольно комичные фразы «Ха-ха! Ну какая же дура эта честность! А доверчивость, ее родная сестрица, - тоже балда!» (IV, 3) и позже - «Если бы я решил стать честным человеком, сама Фортуна мне помешала бы. Она сует добычу мне прямо в рот» (IV, 3). В этом персонаже во всей полноте раскрывается мотив переодеваний и заблуждений, в которые вводятся другие герои при встрече с Автоликом.

Так же созданию комического эффекта способствует появление на сцене Работника. Подобно прочим шутовским персонажам Шекспира, он иногда искажает слова «все они вырядились в звериные шкуры и называют себя задирами» (IV, 4). Он так же объявляет о приходе Автолика «Послушали бы вы разносчика там у ворот! ... так поет, словно объелся балладами: все развесили уши от его песен» (IV, 4). Так же речь Работника комична и полна противоречий «Есть хорошенькие любовные песенки для девиц, так, без всяких гнусностей, что большая редкость, со скромными припевами, вроде: «Хватай ее, Валяй ее!» (IV, 4).

Таким образом, в пьесе соседствуют комические и трагические элементы, которые подтверждают ее жанровую принадлежность к трагикомедии.

Что касается развязки события, то здесь будет интересен тот факт, что об исходе тех событий, которые происходили на сцене на протяжении всего IV акт, мы узнаем из разговора Автолика с придворными. А далее следует заключительная сцена, где все идут в дом Паулины, чтобы увидеть статую Гермiony. Таким образом, примирение Поликсена и Леонта с их детьми, которое происходит за сценой, позволяет расставить акценты так, что на первый план выходит сцена «воскрешения» Гермiony, ее встреча с утраченной дочерью и примирение с мужем. Тем самым подчеркивается важность мотива вины и ее искупления. Можно говорить о том, что в этой пьесе на самом деле происходит очищение Леонта: он искупает свой поступок, повлекший смерть сына искренним раскаянием и страданиями.

И наконец, мы видим счастливый финал - свадьба Пердиты с Флоризелем и Паулины с Камилло, воссоединение Гермiony с Леонтом. Но это не меняет того факта, что Антигон и Мамиллий мертвы. И как точно написано в работе Е. Г. Доценко «Единая, абсолютная конечная истина не свойственна трагикомическому видению мира, и, конечно, не случайно счастливое обретение друг друга героями в финале произведения сопровождается веселым и скептическим резюме: «Вся эта правда так похожа на сказку, что ей не веришь»» [Доценко, 2007, с.56].

Так же можно говорить о побочном и весьма распространенном конфликте сословий. Поликсен узнав, что Флоризель полон решимости жениться на простой пастушке, готов отречься от родного сына и наследника. Влюбленные вынуждены бежать в Сицилию, где открывается тайна рождения Пердиты, и происходит ее встреча с отцом, а затем и с матерью. Неготовность Поликсена принять невестку-простолюдинку помогает в разрешении главного конфликта пьесы.

Трагикомедия полна мотивов переодевания, незнания и обмана. Так, например, мотив обмана открывает нам причины зла Леонта и Автолика. Исследователь У.Х. Оден подчеркивает, что «для Леонта обнаружение зла

трагично, ибо зло в нем самом, для пастухов - комично, так как зло не в них, а в Автолике. <...> Автолик, однако, знает, кто он такой. Леонт судит не по словам или наружности. Пастухи судят по наружности: крестьянин сбит с толку лохмотьями Автолика, пастушки любят ярко расцвеченные ленты, им нравится речь Автолика, и они верят в правдивость баллад» [Оден, 2008, с.501]. В соответствии с жанровыми требованиями пьеса полна театральными эффектами и неожиданностями. Таково, например, появление Гермияны в V акте.

В этой пьесе У. Шекспира нет строго положительных и строго отрицательных героев: Леонт искупает свою вину; воровство Автолика у пастухов не выглядит ужасным поступком, так как они много богаче, чем кажется; Поликсен - добрый и верный друг, но подвержен сословным предрассудкам; Пердита - красивая и отзывчивая девушка, но скрывает от отца правду о Флоризеле; Камилло - благородный человек, спасает Поликсена от смерти, но использует его, Флоризеля и Пердиту, чтобы попасть домой в Сицилию.

Так же для данной пьесы характерна относительность всех начал, в соответствии с канонами жанра, трагикомедия отказывается от, так называемого, абсолюта. Как пишет Рацкий «Она не может, как комедия, рассматривать человека только во взаимоотношениях с природой и пренебрегать социальным, ибо не обладает наивной верой комедии в благую человеческую натуру и в свободу естественных начал как главное условие разрешения всех противоречий» [Рацкий, 1971, с.113], но и в тоже время «трагикомедия не в состоянии, подобно трагедии, уделять социальным проблемам сугубое внимание: для этого ей недостает остроты социального видения, которую сообщает трагедии прочность ее исходных позиций и которая позволила бы трагикомедии разобраться в социальной путанице усложнившегося мира» [Рацкий, 1971, с.113]. Так в «Зимней сказке» находятся рядом природа, пасторальный сюжет, обособленный от основного действия, и само общество.

Таким образом, можно сделать вывод о принадлежности пьесы «Зимняя сказка» к жанру трагикомедии. Это становится возможным благодаря соединению трагического и комического элементов. «Причудливое (с элементами фантастики) действие, обязательное присутствие пасторальных мотивов, доминирование случая в судьбе действующих лиц, играют не менее важную роль при определении трагикомического» [Доценко, 2007, с.54], замечает Е.Г. Доценко, обращая тем самым наше внимание на особенности конфликта, мотивов и образов персонажей.

ГЛАВА 3. «МЕРА ЗА МЕРУ» И «АНДЖЕЛО»: ПРИМЕР ЛИТЕРАТУРНЫХ КОНТАКТОВ

3.1 «Мера за Меру» в литературоведении

Несмотря на не большую популярность, «Мера за меру» вызывает интерес и ученых-литературоведов, и литературных деятелей. На данный момент так и не поставлена точка в отношении многих касающихся пьесы вопросов, шекспироведы продолжают с разных сторон рассматривать и анализировать «проблемную» пьесу У. Шекспира.

Различают три периода творчества Шекспира. Пьеса «Мера за меру» была создана во второй период творчества, с 1600 по 1608 год, когда Шекспир ставит и разрешает великие трагические проблемы.

Затрагивается вопрос о том, что хотел сказать нам своей пьесой английский драматург. А.А. Аникст, считает, что Шекспир написал «Меру за меру» «чтобы осудить ненужные жестокости законов и чтобы прославить "доблесть доброты"» [Аникст, 1964, с.107]. Делает он это при помощи «образа доброго герцога», он «выражает идеал, о котором мечтали во все времена деспотизма, - идеал справедливого и милосердного правителя» [Аникст, 1964, с.107]. Георг Брандес, датский литературовед, говорит о религиозном мотиве, побудившем Шекспира к написанию пьесы: «Пуританство показывало ему только лицо фарисейской, лицемерной морали. Негодование на эту показную добродетель и побудило Шекспира написать "Меру за меру"» [Брандес, URL].

В. Комарова пишет, что «Шекспир «поставил в ней проблему столкновения высших принципов: веры, честности, добродетели и сильнейших страстей: чувство вождения, родственных привязанностей, любви к жизни» [Комаров, 1989, с.72].

Г. Брандес выделяет в пьесе три исключительные сцена «когда красота Изабеллы искушает Анджело, когда он ей делает свое гнусное предложение и, наконец, когда Клавдио выслушивает, сначала, негодуя, готовый к

самопожертвованию, известие о низости Анджело, но потом, не выдержав характера, начинает молить о пощаде» [Брандес, URL]. О других же сценах он говорит, что они имеют целью «только затормозить драматическое колесо и которые отталкивают нас своей условностью» [Брандес, URL].

Говоря об основе и финале пьесы Брандес отмечает, что «В том протесте против лицемерия и ханжества, который лег в основу драмы "Мера за меру", дышало, правда, страстное негодование, но это настроение не было настолько серьезно, чтобы совсем затушить всякую вспышку веселого комизма, и не было достаточно мрачно, чтобы сделать примиряющий исход пьесы невозможным» [Брандес, URL]. Тем самым, подчеркивая в пьесе равноправное сочетание комического и трагического.

Нельзя не обратить внимания и на смысл названия. В первую очередь, оно наводит на мысль о христианской идее.

Здесь возникает вопрос - как Шекспир (вместе со своей эпохой) понимал эту заповедь: в духе милосердия («не судите») или в духе воздаяния каждому по его грехам? Словосочетание "мера за меру" таит в себе библейский смысл «не судите и не судимы будете». Название пьесы - ссылка на Евангелие от Матфея (слова Иисуса Христа из Нагорной проповеди): «Не судите, да не судимы будете. Ибо каким судом судите, таким будете судимы; и какою мерою мерите, такую и вам будут мерить» (Матф. 7:1-3).

А. Шлегель, немецкий историк литературы, считал, что «хотя заглавие пьесы, как кажется, указывает на справедливое возмездие, я думаю, что она скорее предлагает идею торжества милосердия над правосудием, основанную на том, что никто не безгрешен настолько, чтобы претендовать на роль судии, карающего себе подобных за нарушение законов» [Долинин, 2007, с.133].

Таким образом, отсылка к христианству предоставляет возможность трактовать заглавие «Мера за меру» как «идею торжества милосердия над правосудием».

В литературоведении существуют разные точки зрения на причины неудачи данной пьесы. Приведем в пример некоторые из них.

«У. Хэзлит, один из классиков английской эссеистики, в широко известной книге «Characters of Shakespear's Play's» (1817) писал, что в «Мере за меру» отсутствует страсть и что чувства ее героев вызывают неприятие у читателей и зрителей» [Долинин, 2007, с.130].

Подобную причину отмечал и Амадей Пишо «в общем недостаток этой пьесы состоит в том, что она не возбуждает живого сочувствия ни к одному из персонажей. Отталкивающие характеры тоже не имеют определенных черт, если сравнить их со столь многими глубокими созданиями того же рода в других драмах Шекспира» [Долинин, 2007, с.130].

Очень точно сказал по этому поводу Рогов: «Для комедии она недостаточно легка и смешна, для трагедии - "недотянута" в психологическом смысле, главные характеры в ней могут быть рассмотрены в лучшем случае как блестящие эскизы, не доведенные до окончательного завершения. Нас не удовлетворяет мотивировка многих поступков действующих лиц, не удовлетворяет развязка пьесы, ее жанровая неопределенность» [Рогов, 1977, URL].

О финале пьесы Аникст говорит как о наказании провинившихся: «Обычная комедийная развязка - свадьба - здесь переосмыслена. Особенно очевидно это в случае с Луцио - ему брак дается в наказание, к тому же он должен жениться на проститутке» [Аникст, 1974, с.474]. В. П. Комаров отмечает, что «в драме две развязки - реальная и сказочная» [Комаров, 1989, с.174].

О сюжете Шайтанов говорит следующим образом «Вокруг трона и власти Шекспир запутал клубок несообразностей и разрешил их с почти фарсовой легкостью» [Шайтанов, 1997, URL]. То, что принято считать неопределенностью финала в «Мере за меру», Шайтанов трактует «прежде всего, как «неопределенность» жанровую и, следовательно,

«неопределенность» системы ценностей. Очень мало кто из персонажей, кажется, был осчастливлен этой счастливой развязкой» [Шайтанов, 1997, URL].

Так же Шайтанов пишет о мотивах фольклорно-повествовательной основы «Как признает большинство исследователей, в этой пьесе есть три хорошо известных фольклорных темы: скрывшийся правитель (disguised ruler), несправедливый судья и постельная подмена (bed trick)» [Шайтанов, 2003, URL].

Об общем построении пьесы Рогов говорит, как о просчете Шекспира: «Прежде всего, все персонажи комедийного плана, в отличие от других комических персонажей Шекспира, отнюдь не веселят, а скорее внушают отвращение» [Рогов, 1977, URL].

Рогов отмечает недоработанность образа Герцога, его безличие, «образ мудрого и доброго правителя Шекспиру, видимо, не удался, ибо Герцог никак не убеждает нас ни в своей мудрости, ни в своей доброте. Шекспир не сумел сделать Герцога обаятельным» [Рогов, 1977, URL].

У. Х. Оден, обращаясь к образу Герцога, делится с нами ощущением, что он, «похоже, все время сует нос не в свои дела» [Оден, 2008, с.335]. Отвечая на вопрос, почему так происходит, Оден объясняет это тем, что он «не только персонаж, но и сама Вена, зеркало, в котором учатся узнавать себя другие персонажи. Он - наставник, помогающий персонажам переносить страдания и выйти из них другими» [Оден, 2008, с.335].

Не мог не коснуться этого образа и Аникст, он пишет, что «Образ доброго герцога выражает идеал, о котором мечтали во все времена деспотизма, - идеал справедливого и милосердного правителя» [Аникст, 1964, с.165]. Но так же Аникст прямо говорит, что Герцог вышел «искусственным», объясняя это тем, что для подобных образов у Шекспира «не было живой модели, и поэтому они получались у него искусственными» [Аникст, 1964, с.165]. Это вышло и с Герцогом, «который ходит переодетым среди своих подданных, чтобы проверять, справедливо ли управляют его наместники, и вовремя исправлять зло, причиняемое их произволом» [Аникст, 1964, с. 165].

Говоря о Герцоге Г. Брандес подчеркивает «совершенно непозволительный эксперимент с Изабеллой, рассказывая ей в четвертом действии, что отрубленная голова ее брата уже послана Анджело» [Брандес, URL]. Такой поворот сюжета Брандес трактует как желание Шекспира усилить эффект последних сцен. Так же он говорит о заботе поэта «в этой неровно отделанной пьесе, по-видимому, прежде всего о том, чтобы нанести удар ханжеству» [Брандес, URL].

И. О. Шайтанов, говоря о герцоге, объявляет его «главным источником странности» [Шайтанов, 1997, URL]. Обосновывает это тем, что «в завязке сюжета он заставляет недоумевать по поводу способа, избранного им для восстановления справедливости, чтобы в финале еще более изумить тем, как он вершит суд. Никакие объяснения Герцога не заставляют поверить в то, что кто-то занявший его место сможет лучше него ужесточить нравственные законы, соединив справедливость и милосердие» [Шайтанов, 1997, URL].

В женском образе Рогов отмечает, что «возможности мучительной внутренней борьбы в душе Изабеллы заложены в самом сюжетном построении пьесы. Пожелай Шекспир изобразить эту внутреннюю борьбу - и пьеса поднялась бы до трагедийного накала» [Рогов, 1977, URL].

Обращаясь к исследованиям образа Анджело, мы находим самые противоречивые мнения. Например, Оден отмечает показанное в этом образе различие между "сверх-я" и совестью: «Анджело начинает с мысли о том, что закон против блуда - хороший закон, хороший для него самого и для других.<...> Он хочет оставаться безбрачным, однако существует разница между стремлением к целибату его и Изабеллы. Изабелла жаждет принять обет целомудрия во имя любви к Богу и к ближнему. Анджело стремится к безбрачию из гордыни, из нежелания уподобляться слабому Луцио. Его настигает страшная месть. Он восхищается целомудрием эстетически, он завидует Изабелле как более сильной натуре и вожделеет ее, дабы присвоить, поглотить ее целомудрие» [Оден, 2008, с.337].

Аникст говорит, что «Именно то обстоятельство, что проблемные комедии ближе к действительности, оправдывало в глазах многих критиков применение ко всем персонажам четких нравственных критериев. В результате получилось, что не только Анджело, но герцог и Изабелла оказались с моральной точки зрения небезупречными» [Аникст, 1964, с.475], подчеркивая тем самым, что это не неудачное построение системы образов, а следствие жанровой неустойчивости пьесы.

Образы Луцио и Анджело Шайтанов рассматривает как антиподов, замечает, что здесь важно понять их противостояние. Шайтанов пишет, что их судьбы контрастно расходятся в отношении финального приговора, «один неожиданно прощен; другой столь же неожиданно и сурово наказан. Они представляют крайности *безжизненного закона* и *беззаконной жизни*, неожиданно в ходе действия, сблизившиеся до почти совпадения в общей вине - прелюбодеянии. Впрочем, Анджело совсем не распутник, скрытый или явный. Искушению он не может противостоять, лишь когда он искушен святостью. В этом он собственно и признается после встречи с Изабеллой» [Шайтанов, 1997, URL].

Образ Луцио Аникст рассматривает не как простого участника событий, а как выразителя «одного из идейных начал, сталкивающихся в пьесе. Он - откровенный «философ» наслаждения, для которого цена жизни только в физических радостях» [Аникст, 1974, с.472].

У.Х. Оден говоря об образе Луцио, так же делает акцент на «низких, низменных» сторонах его характера: «блуд Луцио и есть причина того, что законы приводятся в действие. Он живет сиюминутными интересами, он эгоист, не желающий быть отшельником, он хочет жить в миру и требует, чтобы другие относились к нему так, как сам он относиться к ним не готов. Ему доступна только низшая форма "доброго товарищества" - ему хочется, чтоб его любили. Он пойдет к Изабелле ради Клавдио, но если нужно пойти на риск, он пасует - он отказывается взять на поруки Помпея, который поставлял

ему девушек. Он низок и мстителен, когда напуган. Госпожа Переспела рассказывает, как Луцио донес на нее, потому что он сделал девушке ребенка. Он хочет использовать девушку, не давая ничего взамен» [Оден, 2008, с.335].

Стоит заметить, что характеры персонажей раскрываются перед нами не сразу, а постепенно: это относится и к Герцогу, и к Анджело, и к Изабелле. Эти образы в финальном действии совсем не те, которые предстают перед нами в начале. «В отличие от героев других пьес Шекспира, обычно мы знаем про любого шекспировского персонажа, говорит ли он в данный момент правду или лжет» [Рогов, 1977, URL] Они не обнаруживает своих истинных намерений в начале пьесы хотя бы одним монологом или репликой. Например, 1-ая сцена I акта - в ней мы никак бы не могли обнаружить то, что в назначении Анджело наместником Герцога есть какой-то, одному Герцогу понятный, тайный смысл. Как говорит Рогов «перед нами редкий пример для драматургии Шекспира» [Рогов, 1977, URL].

И. О. Шайтанов главную причину неудачи пьесы видит как раз таки в неустойчивости жанровой формы, пьеса «предстает «борьбой жанров», существует в нескольких одновременно, на переходе от одного к другому, сопротивляясь любому «только». Самые важные события у Шекспира совершаются не в каком-то одном измерении, пусть самом чреватом смыслом и глубинном, но между уровнями» [Шайтанов, 2003, URL]. Он пишет, что жанр шекспировского произведения не расстается с прошлым и не превращается в будущее, он дан в становлении: «В прошлой перспективе жанр пьесы "Мера за меру" восходит к моралите и трагедии, в будущей - он устремлен к трагикомедии, где человечество будет ввергнуто в хаос плоскостной сиюминутности и индивидуалистических поступков» [Шайтанов, 2003, URL].

Разные исследователи видят причину неудачи по-разному. Однако убедительней кажется точка зрения, считающая наиболее важным недочетом Шекспира «размытость» характеров героев, их поступков и структуры произведения в целом.

Таким образом, главным остается вопрос проблемы жанра. Здесь мнения исследователей расходятся к самым разным определениям. Так английский шекспировед Д.Уилсон Найт, прочитавший «ее (пьесу) в сопоставлении со средневековым жанром моралите, где Герцог выступает в качестве ее Божественного начала, а Анджело в качестве ее человеческого героя - Everyman. Герцог испытует Анджело, обнаруживая в нем греховность, и в ответ являет милосердие. Это был прорыв в интерпретации пьесы. Не нужно было сокрушаться более по поводу неправдоподобных мотивировок и условной развязки» [Шайтанов, 2003, URL]. Данная трактовка кажется убедительной, и, безусловно, имеет право на существование наряду с другими точками зрения, однако, ограничиваться лишь ей не представляется возможным.

Некоторые определяли ее как комедию. Например, А. Долинин в работе «Пушкин и Англия», уточняя при этом, что она является «самой мрачной и грубой из комедий Шекспира»; Ю. М. Лотман во втором томе «Избранных статей», когда рассматривал вопрос: «Что обусловило столь длительный интерес Пушкина к шекспировской комедии “Мера за меру”?» Так же в Первом Фолио 1623 года пьеса была отнесена к разряду комедий. Георг Брандес восхищается тем «что за своеобразная комедия» получилась от сочетания трагического с комическим». А. А. Аникст определяет жанр как комедия, ставя «Меру за меру» в один ряд с такими пьесами как «Много шума из ничего», «Двенадцатая ночь», «Троил и Крессида». Однако отмечает, что «Меру за меру» и «Троил и Крессида» это комедии «особого рода» [Аникст, 1974, с.394], «мрачная», он подчеркивал, что «В проблемных комедиях действие лишено той идеальности, которая царит в комедиях романтических» [Аникст, 1974, с.475]. Так же «мрачной» комедией ее называет Л. Пинский в книге «Шекспир», так же определяет пьесу У. Х. Оден в «Лекциях о Шекспире». Как драму «Меру за меру» определяет В. П. Комарова в работе «Метафоры и аллегории в произведениях Шекспира».

Интересно и мнение А. Шлегеля, высказывание которого приводит в своей работе А. Долинин «А. Шлегель заметил, что особенностью является «удачный сплав» трагического и комического, благодаря чему главный конфликт, возбуждающий «моральное чувство», разрешается восстановлением равновесия» [Долини, 2007, с.133].

Так же Аникст говорит о том, что в пьесе все "кончается хорошо". Но перед тем как наступить этому «хорошему концу» «происходят странные, страшные и просто чудовищные вещи» [Аникст, 1964, с.165]. Это касается тех суровых законов что вновь начинают действовать в Венском герцогстве - законы, карающие смертью за прелюбодеяние. Говоря об Анджело, Аникст пишет, что он «не разбирает ни правых, ни виноватых. Он судит одинаково строго и Клавдио, чья возлюбленная забеременела, прежде чем он успел с ней обвенчаться, и содержательницу публичного дома» [Аникст, 1964, с.165].

Еще он отмечает, что "Мера за меру" - это «своего рода "спор о Клавдио": виновен он или не виновен, прав ли закон? Главные персонажи пьесы проверяются их отношением к судьбе злосчастного молодого человека. Центральная сцена драмы происходит в тюрьме, где Клавдио ожидает казни» [Аникст, 1964, с.165].

А. С. Пушкин определял пьесу как трагедия, о чем свидетельствует подзаголовок в автографе к «Анджелло»: «Повесть, взятая из Шекспировой трагедии «Мера за меру».

И.О. Шайтанов писал, делая акцент на финале пьесы: «Это странная комедия - «драматическая, мрачная», в общем - «проблемная». Ее счастливый финал почти единодушно считают навязанным по закону «поэтической справедливости», не подготовленным действием, а потому и не способным убедить» [Шайтанов, 1997, URL].

Следует так же отметить весьма интересную точку зрения В. Рогова. В своей статье «Проблема природы человека в пьесе "Мера за меру"» он предлагает рассматривать пьесу как «философскую», как «пьеса-тезис, то, что

англичане называют а *problem play*» [Рогов, 1977, с. 35]. Говоря об этом, он приводит доказательства, что при рассмотрении пьесы в этом жанре все ее «недостатки» становятся несомненными достоинствами. И тогда "Меру за меру", следует рассматривать в ряду лучших произведений Шекспира, «пьеса многоплановая, сложная. В этой пьесе Шекспира дан не только анализ правосудия, но также выражена одна из основ всего мировоззрения Шекспира: в "Мере за меру" Шекспир излагает свою концепцию человека» [Рогов, 1977, с. 35].

Ключом к пониманию этой концепции служит монолог Герцога, обращенный к Клавдио (III, 1). Так же Рогов приводит цитату А. В. Луначарского, подтверждающую «удачность» пьесы: «"По идее своей она представляет собой анализ так называемого "правосудия", не менее глубокая, чем "Преступление и наказание" Достоевского или "Воскресение" Толстого" (Луначарский А. В. Указ. соч., с. 184.)» [Рогов, 1977, с. 40].

Так проблемное (дискуссионное) произведение «Мера за меру» предстает «борьбой жанров», не укладывается в какой-то один жанровый принцип.

Влияние Шекспира на творчество Пушкина неоспоримо, и есть тому два прямых доказательства: «Анжело» и «Борис Годунов» - два наиболее «шекспировских» произведения Пушкина. Они показывают, что английский драматург помогал ему раскрывать трагизм отношений народа и деспотической власти. Как считает Левин: «Эта пушкинская традиция осмысления трагизма действительности с помощью Шекспира получит дальнейшее развитие в русской литературе, хотя, конечно, сама концепция жизненного трагизма будет меняться» [Левин, 1974, с.85].

В произведениях Пушкина и Шекспира есть свои отличия. Например, в характерах героев. Исследователи выделяют пушкинское понимание сложности характеров шекспировских героев, Левин подчеркивает мысль о том, что «заимствованный у Шекспира образ наместника Пушкин возвысил и нравственно очистил. В «Мере за меру» Анжело внешне - воплощение

добродетели, но в действительности в нем гнездится порок: он корыстолюбец и клеветник» [Левин, 1974, с.82]. Интересно такое наблюдение Ю.М.Лотмана: «У Пушкина основной носительницей смысла делается именно сцена милосердия. Заключительные слова поэмы: «И Дук его простил...» являются итогом проходящей через всю поэму темы милости» [Лотман, 1992, с.442].

Вопрос о жанре и здесь является дискуссионным. Например, И.О. Шайтанов отмечает, что «Анджело» занимает ключевое место в позднем пушкинском творчестве, благодаря «жанровой - родственности разным произведениям и циклам. «Анджело», как и «маленькие трагедии», драматизирует сцены европейской истории; подобно «Повестям Белкина» дает пример русифицированного переложения новеллистических сюжетов, причем здесь нам предоставлена уникальная возможность следить за становлением повествователя, за рождением романности» [Шайтанов, 2003, URL].

3.2 «Анджело» как пример творческой рефлексии

Тема власти как центральная в пьесе может толковаться двояко. Как писал Аникст «Ее двусмысленность *не в толковании нравственного закона, а в его применении*. Закон для всех один, но мера его справедливости будет зависеть от умения и желания правителя понять, кого и за что он карает, иначе правитель окажется в ситуации Анджело, полагающего, что повод выдрать всегда и для любого найдется. Комический эпизод с участием сводника и констебля эмблематичен для всей проблемной ситуации пьесы, где юридический закон либо безнадежно запутывается в хитросплетении жизни, либо рубит по ней сплеча» [Шайтанов, 1997, URL]. И потому она по-разному реализуется в образах Анджело и Герцога.

Так как в поэме Пушкина образ Анджело выходит на первый план, имеет смысл рассмотреть этот образ подробнее в системе персонажей пьес У. Шекспира.

Этот образ далеко не однозначен, даже противоречив. Да, множество героев в драматургии и литературе вообще не являются образцами чисто положительными или только отрицательными, но при этом остаются «удачными». С первого же действия Анджело предстает перед нами как образец добродетели, благочестия, он известен «суровостью и строгим воздержаньем». Герцог говорит о нем «Анджело суров, наветам недоступен, словно кровь в нем не течет живая, словно пища Его не хлеб, а камень» (I;3). Передовая ему все полномочия власти, он, однако же, высказывает мысль о том, что власть людей меняет, и не исключает возможности, что она может изменить и такого праведника как Анджело. И в дальнейшем развитии действия мы видим, что Анджело не так невинен.

Анджело несмотря на то, что провел ночь с Изабеллой (как он думает) все равно отдает приказ казнить Клавдио. Как он сам объясняет свой поступок, Клавдио мог бы жить, «Когда бы не боязнь, что юный пыл к отмщенью в будущем его побудит за то, что жизнь бесчестную купил Ценой позорной» (IV;4). Так Анджело выступает, как человек, не держащий данное слово, это проявление трусости.

Анджело не чужд и такой грех как алчность, жажда приумножения своего капитала. Эта открывается через объяснение Герцога Изабелле того, почему Анджело не женился на Марианне. Он отрекся от своих клятв после того, как брат Марианны потерпел кораблекрушение вместе с ее приданым. При этом он не просто отрекся от нее, но он обвинил ее в неверности и «покинул ее в слезах и не осушил, ни единой из них словом утешения» (III;1). Что лишний раз доказывает в нем черствость сердца и отсутствие сострадания.

Так мы видим, что образ получился многогранным, это же, впрочем, можно сказать и о Люцио с Клавдио. Пьеса с их участием оставляет впечатление неприятное. Так же неприятный осадок, по мнению Рогова, обусловлен «некоторыми особенностями построения событийного ряда, и психологией персонажей, и, может быть, в наибольшей степени финалом

пьесы» [Рогов, 1977, URL]. Да и прежде, чем наступает сомнительная счастливая развязка, происходят события странные и страшные.

Рогов пишет «Читатель успел проникнуться к Люцио некоторой симпатией хотя бы за то, что он искренно пытался спасти Клавдио от смерти» [Рогов, 1977, URL]. И это действительно так. Его участие к судьбе Клавдио придает этому персонажу определенную долю симпатии, и отчасти может объяснить его высказывания в адрес Герцога, что тот и пьяница, и дурак, и развратник. Эти совершенно несправедливые высказывания вызваны, отчасти, гневом Люцио на Герцога, его серьезной тревогой за судьбу Клавдио. Но Герцог видит лишь личную обиду, и потому наказывает Люцио за его клевету, за его неблагоприятный поступок в отношении девушки.

Из всего выше сказанного можно сделать вывод о том, что читателя «не удовлетворяет мотивировка многих поступков действующих лиц, так же не удовлетворяет развязка пьесы, ее жанровая неопределенность» [Рогов, 1977, URL].

Подойдя вплотную к вопросу о жанровой принадлежности пьесы «Мера за меру» мы вновь сталкиваемся с ее сложной жанровой структурой, разобраться в этом вопросе нам поможет рассмотренные выше «Трагедия о Кориолане» и трагикомедия «Зимняя сказка».

Сюжет пьесы строится на передачи власти Герцога к Анджело. Герцог корит себя за то, что «дал народу волю», а это закончилось всеобщим распутством. Исправить положение и возродить старые законы он поручает Анджело - знатоку законов, слывущему неподкупным и справедливым судьей. При этом сам он под видом монаха наблюдает за поступками преемника. Шекспир не мог не вплести в сюжет любовные истории, переплетения судеб, коварство и интриги. «Мера за меру» - пьеса-ловушка, почти каждый персонаж попадает в капкан, поставленный им для другого. Трагическая напряженность определяет многие сцены пьесы, например, сцены в тюрьме, равно, как и

фарсовые коллизии, это сцены с Помпеем и Поспелой, с Луцио. Однако не все так однозначно.

Главного героя пьесы - Герцога, нельзя назвать героем трагедийным. Он не является носителем трагической вины, как, например, Кориолан. Герцог просто перекладывает свои обязанности на Анджело, не желая быть ответственным за предстоящие перемены, которые, по его мнению, однако, необходимы государству: «Отъезд наш вынужденный так поспешен, что много дел пришлось оставить нам неразрешенными» (I, 1). Тем самым он снимает с себя всю вину и ответственность, просто отходит в сторону и наблюдает «Пускай он именем моим разит, а я останусь в стороне от боя и незапятнан» (I, 3). Его уход от ответственности чуть было не привел к поистине трагическим событиям, достойно ли такое поведение Герцога, в те времена, когда считалось, что власть ему дана свыше, от Бога? Он появляется перед нами в свете добром и благородном. Но сомнение вместе с этим закрадывается в душу читателя - не трусость ли это, не слабование ли возложить на наместника обязанность воскресить суровый закон, а самому остаться в стороне? Ведь сильный и честный правитель сам в состоянии сделать это. Например, Александр II - он не уехал из России, чтобы кто-то за него отменил крепостное право. Следовательно, как правитель Герцог не может быть взят за образец.

Однако так же, как и о Леонте, о нем можно сказать словами Рацкого, что Герцог «утрачивает чувство масштабности происходящего и теряет ощущение комичности событий» [Рацкий, 1971, URL].

Неоднократные переодевания Герцога не создают юмористический эффект, а совсем наоборот, данное действие выглядит нелепым и недостойным человека его положения «Спрячь так меня, чтоб мог я их подслушать» (III, 1). Да и имеет ли право не облеченный духовным званием человек, пусть и герцог, переодеваться священником - исповедовать и наставлять людей? И его образ дополняется решением жениться на Изабелле, не принимая во внимание

желание девушки уйти в монахини, поскольку ответ Изабеллы на его предложение так и не звучит в пьесе.

Анджело, приняв на себя обязательства, поступается моралью, и его до сей поры безупречная репутация лишь скрывает его истинное лицо. Обнаружение этой истинной сути, в конечном итоге, не становится трагичным ни для него самого, ни для других персонажей. Он женится на Марианне, что делает девушку счастливой, а его избавляет от более строго, но вполне заслуженного наказания.

Юмористический эффект создается за счет таких персонажей как Локоть. Например, можно провести параллель между правосудием Анджело и его пародийным дублером - констеблем Локтем. Он так же путает слова, подобно Работнику из «Зимней сказки»: «я опираюсь на правосудие и привел к вашей милости двух известных правоулучшителей» (II, 1). И «Докажи это перед этими мошенниками, ты, честный человек!» (II, 1) называя тем самым мошенниками Анджело и Эскала.

По традиции пьеса имеет счастливый финал- череда свадеб. Однако в данной ситуации можно поставить под сомнение то, насколько счастливы все новобрачные, в отличии, например, от абсолютно счастливых Пердиты и Флоризеля в «Зимней сказке». Для Люцио свадьба это наказание: «Женитьба на шлюхе, государь, стоит пытки, порки и повешенья, вместе взятых» (V, 1), а для Анджело это женитьба на нелюбимой девушке, не говоря уже об Изабелле.

Конечно же, Марианна любящая его, просит не казнить мужа, Изабелла присоединяется к ее мольбам и говорит: «У Анджело деянье ведь намереньем осталось, и как намеренье и надлежит его забыть» (V;1). Таким образом, все преподносится как невинное происшествие, и так как не было факта соблазнения, то нет и наказания.

Трагизм ситуации заключается в том чем по сути является власть и мораль в данной пьесе. Вместо справедливого правления Герцога, чья власть дана ему Богом, Вена получает лицемерного наместника Анджело. Его

репутация добродетельного человека строгих моральных устоев, оказывается только ширмой, и его истинное лицо открывается вслед за словами Изабеллы «Храни Бог вашу честь» (II, 2).

Подводя итог, можно сказать, что данная пьеса «не дотягивает» до уровня трагикомедии. В этой пьесе вопреки законам жанра отсутствует внимание как к самому характеру, причем статичному, как героя, так и к его отдельным психологическим состояниям. Так же в финале пьесы мы не видим, чтобы в характере героев, их душах и умах, произошли хоть какие-нибудь изменения. В пьесе нет выводов о моральных вопросах, затронутых по ходу действия, нет искреннего раскаяния или признания долгих мук совести. Звучат лишь слова Анджело «А я скорблю, что вызвал скорбь такую. Раскаянье мое так глубоко, что смерти я ищущу, а не прощенья, и казни требую я для себя!» (V, 1), но его раскаяние звучит лишь в тот момент, когда становится абсолютно ясно, что он раскрыт и дальнейший обман просто невозможен.

И так же ее однозначно нельзя отнести к разряду трагедий, ввиду того, что образ Герцога, как героя «первого ряда» так и не сложился. Он ведет себя недостойно, не попадает в ситуацию неразрешимого конфликта, как Кориолан.

Если все-таки поставить «Меру за меру» (1604) в хронологический ряд с такими трагикомедиями как «Цимбелин» (1609), «Зимняя сказка» (1610) и «Буря» (1611), то предоставляется возможность расценить ее как попытку, как начальный этап в творчестве Шекспира в работе с данным жанром, как своеобразное начальное звено эволюции шекспировской трагикомедии. Мы считаем, что «Меру за меру» - ранняя шекспировская трагикомедия.

Справедливо отмечает Л. Стрэчи ««Мера за меру», как почти все шекспировские пьесы, созданные до «Кориолана», по сути своей реалистична. Ее действующие лица - реальные мужчины и женщины, и то, что происходит с ними на сцене, имеет для них такие же последствия, как для реальных людей в реальной жизни. Если герои несут в себе добро, то это добро реальное, если - зло, то и оно реально» [Стрэчи, 2014, с.81]. Таким образом, исследователь

подводит нас к мысли о том, что будь в этой пьесе элемент сказочности, например, как в «Зимней сказке» чудесное воскрешение Гермионы, то пьеса бы только выиграла от этого. «В пьесах последнего периода все совсем не так: мы больше не в реальном мире, мы - в мире волшебства, загадки, чуда, в мире меняющихся образов, в мире безнадежного анахронизма, в мире, где каждую секунду может случиться что угодно. Видимость реальности, конечно же, соблюдена, но - только видимость...» [Стрэчи, 2014, с.81]. Это можно сказать и о «Зимней сказке», но не о «Мере за меру», быть может, это именно то, чего не хватает пьесе: злых духов, смерти Герцога и его воскрешения в финале.

Но и в том виде, в котором представил пьесу Шекспир, она имеет свою логику и свою атмосферу, потому следует остановиться на отношении к ней как пьесе, созданной в период великих трагедий, перед созданием трагикомедий и являющуюся своего рода переходной пьесой.

Переходя к «Анджело» нельзя обойти стороной судьбу этого произведения, во многом повторяющую судьбу «Меры за меру». Здесь так же возник вопрос о жанровой принадлежности. Отказываясь от драматической формы Шекспира, Пушкин с одной стороны возвращает повествование в форму источника сюжета - новеллу. Однако определяя произведение таким образом, следует учитывать, что жанр - форма не статичная, а развивающаяся. А потому новелла XVI века и новелла, сложившаяся к 30-ым годам XIX века, которая была ближе к драме, чем к роману, не одно и то же. Определить жанр как стихотворение мы тоже не можем. Следовательно, определение «поэма» является наиболее удачным.

Вынося имя Анджело в заглавие, А.С. Пушкин делает его главным героем, неким центром. Комаров считает, что Пушкин видел суть образа Анджело в том, «что его гласные действия противоречат тайным страстям» [Комаров, 1989, с.201]. Рогов так же говорит, что образ Анджело это «одно из гениальнейших созданий Шекспира, не случайно для характеристики всего творческого метода Шекспира Пушкин привлек именно образ Анджело.

Именно мучительную внутреннюю борьбу Анджело, борьбу, делающую этот образ трагедийным» [Рогов, 1977, URL]. Так можно убедиться в том, что Пушкин высоко оценил образ наместника.

В отличие от Шекспира, Пушкина заботило правдоподобие характеров, а потому он сохраняет в «Анджело» систему подмен и переодеваний. Он исключает лишь переодевания Герцога в монаха и наоборот, только в последнем действии что безусловно радует читателя.

Тема милосердия становится основной, и проходит через весь текст поэмы. Заключительные слова «И Дук его простил» вынесены в отдельную строку и являются итогом. Надо заметить, что эта тема проходит красной нитью через все творчество Пушкина. Тема милосердия нашла в пушкинской поэме не только словесное воплощение. Она воплощена также и человечески - и в образе Дука. Он и есть выражение власти, освященной милосердием, - и потому благословенной власти. Присутствие темы милосердия актуализирует поэму.

Так же тема закона и беззакония, закона и милосердия, прослеживаются в поэму параллельно друг другу, как преступление - суд - отмененная казнь. В первом случае преступление совершает Клавдио, судит его Анджело, спасает от казни Дук. Во втором преступник уже сам Анджело, суд вершит и Дук. В случае с Клавдио смерть отменяется из-за обмана, а в случае с Анджело - из-за милосердия Дука. Тема власти становится сквозной, а все остальные темы и мотивы, которые были у Шекспира, Пушкин отбрасывает. Он дорожит серьезной атмосферой повествования.

Что касается героев поэмы, то они, конечно, по-родственному близки героям Шекспира. Правда из-за отсутствия в финале переодеваний Герцога, читатель не в полном объеме может почувствовать лицемерность и ничтожество Анджело. Это от того, что нет сцены как Анджело, до последнего пытаясь спастись от позора и наказания, обвиняет Изабелу и Марианну в безумстве и клевете.

Говоря о нескольких темах как в «Анджело», так и в «Мере за меру», следует отметить и общность безысходной ситуации для Изабелы и Анджело.

Изабела пытается спасти брата, но от этого, лишь оказывается перед лицом гнусного предложения со стороны Анджело. В своей поэме Пушкин спрашивает - на чем держится закон, власть и вера? Оказывается, что «точно не на жертвенной целомудренной любви. Сестра казалось бы готова жертвовать собою, но только не спокойствием своей души - «брат лучше раз умри, чем гибнуть мне навечно», властитель же годами стеснявший себя суровыми трудами, воспитывающими его волю - «стеснивший весь себя оградой законной, бледнеющий в трудах, ученье и посте» «теперь дал волю стремлению страстей» [Обухов-Петриков, URL]. Анджело, властитель, побежден «чистой девой», хотя его воля была непреклонна до времени испытания свыше. Он побежден, в обоих произведениях, но прощен Пушкиным и наказан Шекспиром.

И Анджело и Изабела не знали жизненных искушений, и, наверное, поэтому не умели жертвовать и прощать. И потому Анджело Пушкина действительно заслуживает прощение.

Поэма «Анджело» завершается торжеством добра и справедливости. Все кончается по законам милосердия, то есть всеобщим прощением. Прощен даже жестокий сердцем Анджело. Все содержание поэмы, а особенно ее финал, на всех основаниях можно трактовать как скрытый за художественным вымыслом авторский призыв, как художественно воплощенная политическая программа автора. Однако ограничиться лишь одной версией значит упустить более обширный взгляд на произведение и все творчество писателя.

Так мы наглядно видим, какое влияние имела пьеса «Мера за меру» на творчество А.С. Пушкина, какую роль сыграла в выражении его политических и эстетических взглядов. Этот момент соприкосновения английской и русской литературы можно рассмотреть как частный пример на фоне общего многогранного взаимовлияния и взаимопроникновения литературы

западноевропейской и русской. Данный аспект изучения литературы очень важен применительно к школьной программе, так как способствует развитию межкультурных связей, развивает кругозор учеников.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

В ходе написания данной работы мы познакомились с работами литературоведов, где затрагивается вопрос о влиянии английской литературы на русскую, и, в частности, влияние творчества У. Шекспира на творчество А.С. Пушкина. При изучении данного вопроса однозначно выделяются такие «шекспировские» произведения Пушкина как «Борис Годунов» и «Анджело», написанные в период болдинской осени.

Той поэмы «Анджело», какой мы знаем ее сейчас, не было бы без пьесы «Мера за меру», и прежде, чем понять «Анджело», необходимо было понять «Меру за меру» - ее идейное содержание, построение системы образов, а, главное, ее жанровую специфику, так как именно жанр строит произведение, его систему ценностей. Так мы уделили больше внимания к шекспировскому театру: трагедии «Кориолан» и трагикомедии «Зимняя сказка».

На примере пьесы «Кориолан» мы выделили следующие особенности трагедийного жанра: главный герой - личность сильная, пребывающая в неразрешимом конфликте как с самим собой, так и с обществом, он чувствует свою ответственность, при этом он одинок, его не понимают ни мать, ни друзья. Кориолан честный, принципиальный и благородный человек, и ждет того же от других, но, к сожалению, остальные герои такими не являются, он вспыльчив, пламенная натура, этим пользуются его враги, и, отсюда рождается конфликт, который может быть разрешен лишь со смертью героя.

О «Зимней сказке» как примере трагикомедии можно сказать следующее, выявив ее жанровые особенности: это сочетание комического (персонаж Автолик, пастушки Мопса и Дорка, Работник) с трагическим (смерть Мамиллия, Антигона); так же главный герой Леонт не лишен трагической вины, но, в отличие от Кориолана, этот конфликт не является неразрешимым, и Леонт искупает свою вину, что приводит к счастливому финалу, где на первый план выходит сцена чудесного воскрешения королевы Гермiony, что так же соответствует требованиям трагикомедии. Так же для этой пьесы характерна

относительность всех начал: здесь нет строго отрицательных или строго положительных персонажей, здесь человек рассматривается и во взаимоотношениях с природой (пасторальные сцены) и во взаимоотношениях с социумом.

Выделив их специфические жанровые черты, мы смогли обратиться к жанровому анализу «Меры за меру» и, сопоставив ее с этими пьесами У. Шекспира, пришли к выводу о своеобразии жанровой природы пьесы. «Мера за меру» - пьеса-проба, начальное звено в эволюции шекспировской трагикомедии, после нее будут «Буря», «Зимняя сказка», «Цимбелин». Написанная в период великих трагедий, «Мера за меру» несет в себе черты этого жанра, но главного героя - Герцога, нельзя назвать героем трагедийным, тем более поставить в один ряд с Кориоланом и Гамлетом, также пьеса содержит в себе черты трагикомедии, но Герцог совсем не Леонт из «Зимней сказки», нет здесь и чудесного воскрешения или потусторонних сил, обыденные вещи в пьесе так и остаются таковыми без шанса стать чем-то большим. «Мера за меру» - пример развития и динамики творческого пути У. Шекспира.

Вдохновившись образами-набросками, А.С. Пушкин пишет «Анджело» - изменив название пьесы, но сохранив ее основную проблематику, писатель смещает акцент, указывает на главного героя. При рассмотрении «Анджело», мы увидели, что для этой поэмы из пьесы Шекспира Пушкин взял самое лучшее - образы героев, которые подверглись некоторым изменениям, и от этого стали только лучше в идейном и эстетическом планах. Таким образом, «проблемная» пьеса английского великого драматурга «Мера за меру» стала тем источником идей и характеров, с помощью которых великий русский поэт смог воплотить свои идеи, выразить свою позицию, с присущим ему мастерством.

«Анджело» и «Мера за меру» - произведения очень близкие, у них похожая судьба и большой круг споров и вопросов, ответы на которые активно

предлагают литературоведы, но так и не могут прийти к единой точке зрения. Приняв во внимание наиболее авторитетные, обоснованные, известные теории и мнения исследователей, мы постарались прийти к некоторому выводу, который можно было бы считать «жизнеспособным» благодаря нашей аргументации, анализам и доводам. Изучить данные произведения в школе - значит дать ученикам повод для размышления о том, что произведения искусства не остаются незамеченными, они находят отклик в сердцах, мыслях, влекут за собой появление новых произведений, и такой частный пример обогащения двух литератур подходит как нельзя лучше. А за частным следует общее, и вот уже можно говорить не только о постановке вопроса о влиянии Шекспир - Пушкин, но и о рассмотрении влияния английской литературы в целом на литературу русскую, и европейской, и мировой, и, что процесс это не односторонний, что и русская литература оказала и продолжает оказывать влияние на всю последующую мировую литературу: Пушкин, Тургенев, Достоевский, Толстой, Чехов, Бунин, Солженицын, - признаны и любимы за рубежом, как и многие другие наши писатели и поэты.

Таким образом, в рамках изучения данной темы в школе, перед учеником откроется перспектива знакомства с мировой литературой не как литературой отдельных стран, а как с единым процессом, где все элементы взаимосвязаны, хоть и, конечно, имеют свои специфические, отличительные черты.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

- 1) *Шекспир У.* Зимняя сказка // Собрание сочинений в 8 т. М.: Интербук, 1995. Т.6. С.425-54.
- 2) *Шекспир У.* Мера за меру // Собрание сочинений в 8 т. М.: Интербук, 1995. Т.5. С.365-484.
- 3) *Шекспир У.* Трагедия о Кориолане // Собрание сочинений в 8 т. М.: Интербук, 1995. Т.2. С.351-512.
- 4) *Алексеев М. П.* Пушкин и Шекспир // Алексеев М. П. Пушкин: Сравнительно-исторические исследования / АН СССР; Ин-т рус. лит. (Пушкинский Дом). Л.: Наука. Ленингр. отд-ние, 1972. 476с.
- 5) *Алексеев М.П.* Русско-английские литературные связи / АН СССР. Ин-т мировой лит. им. А. М. Горького. М.: Наука, 1982. (Лит. наследство; Т. 91). 870с.
- 6) *Аникст А. А.* Шекспир ремесло драматурга. М.: Советский писатель, 1974. 606с.
- 7) *Аникст А. А.* Шекспир. М.: Молодая гвардия, 1964. 368с.
- 8) *Аникст А.А.* Теория драмы от Аристотеля до Лессинга М.: Наука, 1967. 458 с.
- 9) *Аникст А.А.* Теория драмы от Гегеля до Маркса. М.: Наука, 1983. 290 с.
- 10) *Аристотель* Риторика. Поэтика. М.: Лабиринт, 2000. 224 с.
- 11) *Белый А. А.* «Анджело»: между свободой и милостью// Пушкин в XXI веке. Сборник в честь Валентина Семеновича Непомнящего. М.: Русский мир, 2006. С.140-169. Режим доступа: <http://white.narod.ru/Angelo.htm>
- 12) *Брандес Г.* Шекспир. Жизнь и произведения. М.: Алгоритм, 1997. 734с.
Режим доступа:
http://rusbook.com.ua/russian_classic/brandes_g/georg_brandes.2488/
- 13) *Долинин А.* Пушкин и Англия. Цикл статей. М.: Новое литературное обозрение, 2007. 280 с.
- 14) *Доценко Е.Г.* «Зиме подходит грустная»: как читать шекспировские трагикомедии // Филологический класс. 2007, № 18. 53-56 с.

- 15) *Жирмунский В.М.* Байрон и Шекспир // Пушкин и западные литературы. Л., 1978. 424с.
- 16) *Комарова В. П.* Метафоры и аллегории в произведениях Шекспира. Л.: Изд-во Ленингр. ун-та, 1989. 200 с.
- 17) Краткая литературная энциклопедия. Режим доступа: <http://feb-web.ru/feb/kle/Kle-abc/ke7/ke7-5931.htm>
- 18) *Левин Ю.Д.* Некоторые вопросы шекспиризма Пушкина // Пушкин. Исследования и материалы. Том VII. Пушкин и мировая литература. Л.: Наука. Ленингр. отд-ние, 1974. С. 59-85.
- 19) *Лейдерман Н.Л.* Движение времени и законы жанра. Жанровые закономерности развития советской прозы в 60-70-е годы. Свердловск: Средне-Уральское книжное издательство, 1982. 256 с.
- 20) *Летопись жизни и творчества Александра Пушкина в 4 томах // сост. Тархова Н.А., Т. 4. М., 1999.. 756с.*
- 21) Литературная энциклопедия. Режим доступа: <http://feb-web.ru/FEB/LITENC/ENCYCLOP/>
- 22) *Лосев А. Ф.* История античной эстетики. Аристотель и поздняя классика. Москва.: Фолио, 2000. 880 с.
- 23) *Лотман Ю.М.* В школе поэтического слова. Пушкин. Лермонтов. Гоголь. Москва.: Просвещение, 1988. 354с.
- 24) *Лотман Ю.М.* Идейная структура поэмы Пушкина «Анджело». // Лотман Ю.М. Избранные статьи. В 3-х томах. Т. II. Таллин.: Александра, 1992. 444с.
- 25) *Мейлах Б.С.* Загадочная поэма. Талисман, 1974. Режим доступа: <http://a-s-pushkin.ru/books/item/f00/s00/z0000024/st006.shtml>
- 26) *Нусинов И.М.* История литературного героя. М., 1958. 554с.
- 27) *Обухов-Петрик Е.* О поэме А. С, Пушкина «Анджело» и о суде. Режим доступа: <http://www.proza.ru/2013/06/14/1267>
- 28) *Оден У.Х.* Лекции о Шекспире. М.: Изд-во Ольги Морозовой, 2008. 576 с.

- 29) *Пинский Л.Е.* Основы драматургии Шекспира. М.: Художественная литература, 1971. 606 с.
- 30) *Проскурина Ю.М.* VARIA: О русской классике. XIX век. Екатеринбург, 2009. 190с.
- 31) *Рацкий И.А.* Проблема трагикомедии и последние пьесы Шекспира, Театр, 1971. №2. Режим доступа: <http://www.libros.am/book/read/id/267612/slug/problema-tragikomедии-i-poslednie-pesy-shekspira>
- 32) *Рогов В.* Проблема природы человека в пьесе "Мера за меру" // Шекспир Уильям. Шекспировские чтения. М.: Наука, 1977. 140 с. Режим доступа: http://lib.ru/SHAKESPEARE/sh_ch77.txt
- 33) Русско-европейские литературные связи: XVIII век. Энциклопедический словарь. Статьи. СПб. : Факультет филологии и искусств СПбГУ, 2008. 432с.
- 34) *Селитрина Т.Л.* Преемственность литературного развития и взаимодействие литератур. М.: Высшая школа, 2009. 288 с.
- 35) Словарь литературных терминов. Режим доступа: <http://feb-web.ru/feb/slt/abc/>
- 36) *Стрэчи Л.* Последние пьесы Шекспира // Иностранная литература. Беспокойное бессмертие: 450 лет со дня рождения Уильяма Шекспира. М., 2014, №5. Режим доступа: <http://magazines.russ.ru/inostran/2014/5>
- 37) *Томашевский Б.* Пушкин: [В 2 кн.] / Кн. 2. Материалы к монографии (1824-1837). М; Л.: Изд-во АН СССР, 1961. 576с.
- 38) *Шайтанов И.О.* Две «неудачи»: «Мера за меру» и «Анджелло» // «Вопросы литературы» 2003, №1. Режим доступа: <http://svr-lit.niv.ru/svr-lit/articles/english/shajtanov-dve-neudachi.htm>
- 39) *Шайтанов И.О.* Шекспир в бахтинском свете: «Мера за меру» и «кризис символизации» // Диалог. Карнавал. Хронотоп, 1997, № 4. Режим доступа: <http://nevmenandr.net/dkx/?y=1997&n=4&abs=SHAITAN>

- 40) *Ярхо В.Н.* Драматургия Эсхила и некоторые проблемы древнегреческой трагедии. М.: Художественная литература, 1978. 302 с.