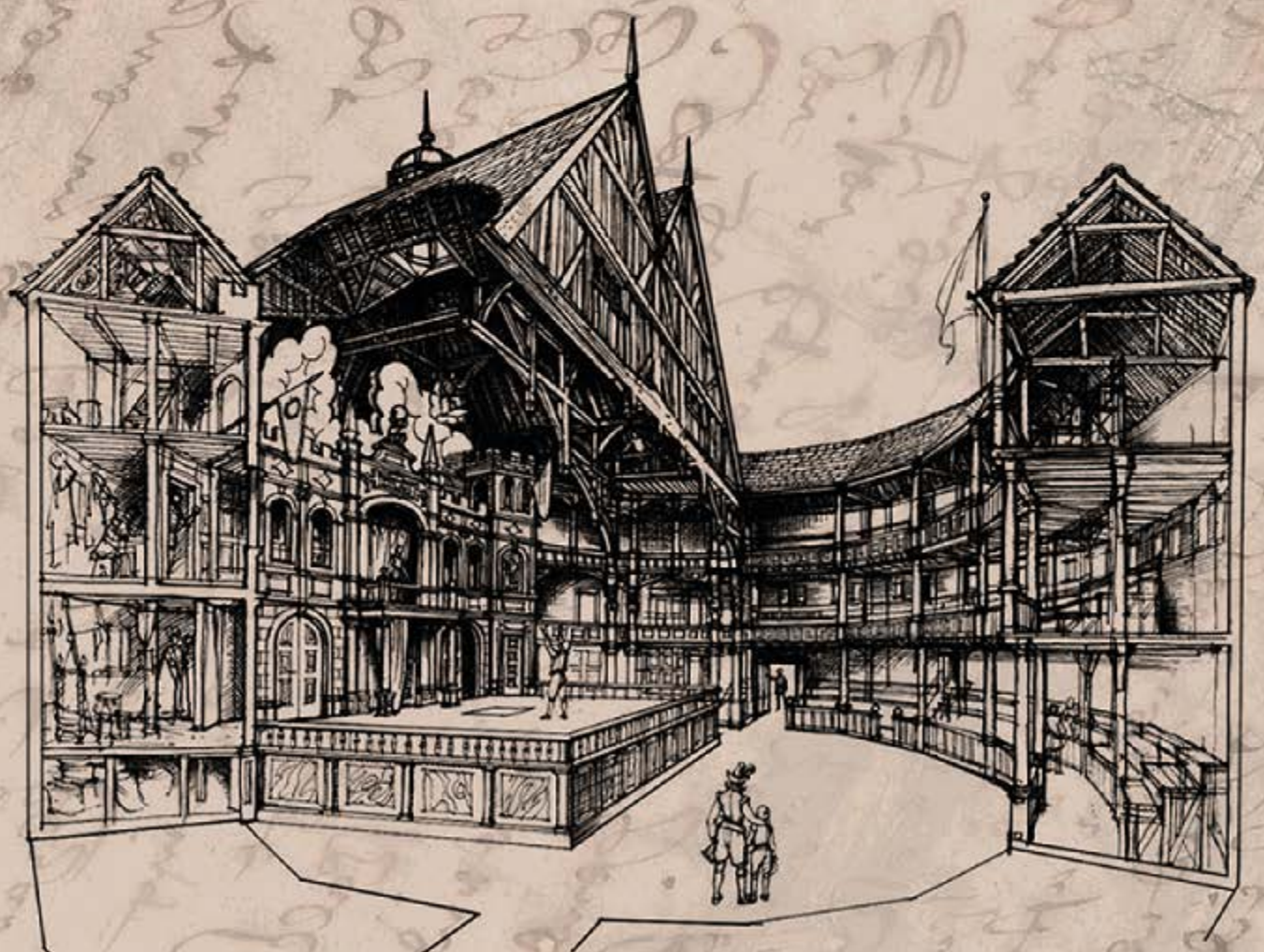
Шекспиросфера:
виртуальные миры Шекспира и его современников



Шекспиросфера: виртуальные миры Шекспира и его современников

МОСКОВСКИЙ ГУМАНИТАРНЫЙ УНИВЕРСИТЕТ
Институт фундаментальных и прикладных исследований
Шекспировский центр

Шекспиросфера: виртуальные миры Шекспира и его современников

Монография

Издание второе,
исправленное и дополненное

Издательство Московского гуманитарного университета
2025

УДК 821.111.000
ББК 83.3(4 Вел)
Ш41

Авторский коллектив:

Лисович Инна Ивановна (руководитель),
Захаров Николай Владимирович,
Макаров Владимир Сергеевич,
Гайдин Борис Николаевич,
Луков Валерий Андреевич,
Луков Владимир Андреевич

Рецензенты:

В. П. Трыков, доктор филологических наук;
А. В. Бартошевич, доктор искусствоведения

Ш41 Шекспиросфера: виртуальные миры Шекспира и его современников : монография. — 2-е изд., испр. и доп. / И. И. Лисович (рук.), Н. В. Захаров, В. С. Макаров и др. — Москва : Издательство Московского гуманитарного университета, 2025. — 446 с.

ISBN 978-5-907986-15-2

В коллективной монографии представлены междисциплинарные исследования шекспировского мифа в культуре, осмысливается опыт реконструкции виртуальных миров эпохи Шекспира и их трансформации в современном визуальном пространстве, рассмотрены разнообразные примеры виртуализации и визуализации фигуры британского драматурга и его современников, а также культурные практики елизаветинской эпохи в контексте массовой культуры и искусства XX–XXI вв.

Для исследователей, преподавателей, театроведов, режиссеров, аспирантов, студентов, всех интересующихся творчеством Шекспира и других литераторов раннего Нового времени.

УДК 821.111.000
ББК 83.3(4 Вел)

ISBN 978-5-907986-15-2

© Московский гуманитарный университет, 2016
© Московский гуманитарный университет, с изменениями, 2025
© Авторский коллектив, 2016
© Авторский коллектив, с изменениями, 2025

Памяти Владимира Андреевича Лукова —
коллеги, товарища, учителя

СОДЕРЖАНИЕ

Введение. Виртуальные миры и новое гуманитарное знание
(И. И. Лисович, В. С. Макаров, Н. В. Захаров) 6

РАЗДЕЛ 1. ШЕКСПИРОСФЕРА (ТЕЗАУРУСНЫЙ АНАЛИЗ ВИРТУАЛЬНОГО МИРА) 14
Глава 1. Шекспиросфера как константа культурного тезауруса 14
1.1. Шекспиросфера и культурные тезаурусы
(В. А. Луков, Вл. А. Луков) 14
1.2. Шекспиросфера и неоднородность культурного пространства
(И. И. Лисович) 26
Глава 2. Шекспир — шекспиросфера — наука — образование 31
2.1. Шекспир и массовые открытые онлайн-курсы (МООКи)
(Н. В. Захаров. В. С. Макаров) 31
2.2. Современные цифровые научные и издательские проекты: «нарастание» шекспиросферы
(В. С. Макаров, Н. В. Захаров, Б. Н. Гайдин) 54
2.3. Между наукой, образованием и развлечением: шекспировские приложения для мобильных устройств
(В. С. Макаров, Н. В. Захаров) 89

РАЗДЕЛ II. ШЕКСПИР В ТЕАТРЕ, КИНО, ЖИВОПИСИ: ВИЗУАЛИЗАЦИЯ ВИРТУАЛЬНОГО В ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ПРАКТИКЕ 100
Глава 3. Шекспировский театр в веках 100
3.1. Шекспировский театр: реальность и виртуальный мир
(В. С. Макаров, Н. В. Захаров) 100
3.2. Шекспир на постсоветской сцене: некоторые замечания
(Н. В. Захаров, Б. Н. Гайдин) 117
Глава 4. Кино и телевидение: вербальное и визуальное в шекспиросфере
(Б. Н. Гайдин) 126
Глава 5. Изображения Шекспира в современном искусстве 157
5.1. Портретные изображения Шекспира в виртуальной шекспиросфере
(Н. В. Захаров) 157
5.2. Искатели шекспировских портретов
(В. С. Макаров) 162

РАЗДЕЛ III. НАУЧНАЯ РЕКОНСТРУКЦИЯ КАК ВИЗУАЛИЗАЦИЯ ВИРТУАЛЬНОГО МИРА 172
Глава 6. Визуальная репрезентация научных сообществ и ученых в культуре Англии конца XVI–XVII вв.
(И. И. Лисович) 172
Глава 7. Медицинские практики и дискурсы в культуре Англии раннего Нового времени: визуальная и поэтическая репрезентации
(И. И. Лисович) 205
Глава 8. Реконструкция шекспировской Англии в виртуальных мирах
(В. С. Макаров) 259

РАЗДЕЛ IV. АЛЬТЕРНАТИВНЫЕ ШЕКСПИРЫ 282
Глава 9. Шекспиросфера компьютерных игр
(В. С. Макаров) 282
Глава 10. Шекспир и его современники в современной альтернативной музыке
(Б. Н. Гайдин, Н. В. Захаров, В. С. Макаров, И. И. Лисович) 303
Глава 11. Поп-шекспироведение, антишекспиризм и «постбардовский» Шекспир 324
11.1. Поп-шекспироведение: к постановке проблемы
(В. С. Макаров) 324
11.2. Суета вокруг черепа: поп-шекспироведение, переходящее в антишекспиризм
(В. С. Макаров, Н. В. Захаров) 337
11.3. Что значит «понимать Шекспира»?
(В. С. Макаров) 347
11.4. Выставка «Шекспир/тайна/400»: мыльный пузырь «шекспировского вопроса»
(Б. Н. Гайдин, Н. В. Захаров, В. С. Макаров) 354
11.5. Шекспир «бардовский» и «постбардовский»
(В. С. Макаров) 363

Вместо заключения 386
(И. И. Лисович, Н. В. Захаров, В. С. Макаров, Б. Н. Гайдин)

Библиографический список 389

Введение. Виртуальные миры и новое гуманитарное знание

И. И. Лисович, В. С. Макаров, Н. В. Захаров

Изучение шекспиросферы — это попытка осмыслить многообразие рецепций и интерпретаций в современной культуре феномена Шекспира, юбилеи которого мы вновь отметили в 2014 г. (450-летие со дня рождения) и 2016 г. (400-летие со дня смерти драматурга). Виртуальная шекспиросфера определена Вал. А. и Вл. А. Луковыми как область феноменов культуры, исторически возникающих вокруг личности и творчества Шекспира как иконической фигуры, включая попытки его «деканонизации» (см. подробнее в главе 1 данной книги). Другими словами, шекспиросфера — это виртуальный мир, где апелляция к историческому прошлому шекспировской эпохи и его реактуализация в настоящем происходят посредством создания индивидуальных и коллективных артефактов, одновременно формирующих шекспировский миф и отрицающих его, когда он начинает отдаляться от шекспировской многозначности и трансформироваться в тривиальный образ «великого Барда».

Сегодня виртуальная шекспиросфера является в том числе и продуктом массового сознания и разворачивается в социально и культурно неоднородной аудитории, создавая новую эстетическую реальность в виртуальном мире, часто отличную от ее исторических форм конца XVI — начала XVII в. В XVIII в. виртуальная шекспиросфера создавалась и воспринималась только наиболее образованной частью общества, в XIX веке аудитория расширилась благодаря романтическому культу Шекспира и изучению его произведений в школьной программе. Этот процесс получил интенсивное развитие в XX и XXI вв. в мировом масштабе за счет популярной культуры, новых форм социальных коммуникаций и компьютерных технологий. Но в то же время нельзя списывать со счетов и роль гуманитарной науки, прежде всего литературоведения, в ее влиянии на шекспиросферу. Если в XVIII–XIX столетиях наука, еще не полностью институционализированная, была в авангарде «шекспировского культа», то в XX и XXI вв. в ней становится актуальным стремление развенчать или по крайней мере усложнить этот культ, переосмыслить роль гениальности в культуре, на новом уровне выйти к историческому Шекспиру, понимая и современность исторически. Можно сказать, что этот процесс в целом соотносится с ходом эволюции мировой науки о литературе, в том числе ее теоретической части.

Настоящее исследование предполагает выявить культурные константы, динамику формирования и изменений виртуальной шекспиросферы. Важно бибросферы в различных формах современной мировой культуры, поскольку

виртуальные проекты основываются на техниках воображения, эффективно работавших в театре, литературе, графике и других формах искусства еще в эпоху Шекспира. Культура шекспировской Англии и история ее репрезентаций для нас интересны тем, что в это время начинается формирование современной национальной культуры, которое сопровождается возникновением множества утопических проектов, воображаемых репрезентаций национального прошлого и имперского будущего.

Всестороннее изучение виртуальной шекспиросферы позволяет раскрыть характер возникновения и развития шекспировского мифа, представлений об эпохе Шекспира, о шекспировской Англии, проблемах изучения творчества британского писателя, формирования и функционирования констант национального и мирового (глобального) культурного тезауруса в элитарной, массовой, повседневной и образовательной среде, а также приблизиться к исторической шекспировской Англии, показав, как каждая эпоха привносит новые формы и технологии этого осмысления. Современные способы виртуализации не только обогащают шекспиросферу, но сосуществуют в ней наравне с традиционными формами искусства: театром, литературой, изобразительным искусством, а также с образованием, что определяет междисциплинарный характер исследования.

Изучение виртуальных миров в мировой науке началось с работ Д. Энгельбарта (Engelbart, 1962, 2002; Bieber, Engelbart et al., 2002), М. Маклюэна (McLuhan, 1962, 1964; McLuhan, Fiore, 1968; см. также, например: Theall, 2001) и других основоположников теорий виртуальной реальности в 1960–1970-е гг., было продолжено в связи с развитием Интернета и других технологий электронной коммуникации в последние 20 лет (работы Э. Кастроновы (Castronova, 2005; Castronova et al., 2007), Ф. Биокки (Communication in the age … , 1995), М. Хейма (Heim, 1993; 1998), Р. Латама (Latham, 1995) и др.). Написано много и о том, как практики виртуализации реальности могут быть применены в отдельных отраслях человеческого знания — медицине, географии, образовании, искусстве. В них обычно развивается маклюэновский взгляд на виртуальную реальность как особое пространство, определяемое тем, как культура усваивает технологию («…любое расширение чувств с помощью технологии вызывает вполне поддающийся наблюдению эффект, который состоит в установлении новой конфигурации, или нового пропорционального соотношения, между чувствами»; Мак-Люэн, 2004: 53). Такой взгляд на виртуальный мир был необходимым этапом осмысления его принципиального отличия от предыдущих форм культурного конструирования, законов взаимоотношения

технологических и культурных элементов внутри него. Значительное влияние на теорию виртуальных миров оказала также философия французского постструктурализма: Р. Барт (Барт, 1989), Ю. Кристева (Кристева, 2004) и особенно Ж. Бодрийяр (Бодрийяр, 2013; см. также: Самарская, 2006) с его идеей гиперреальности.

Опираясь на их труды, попробуем выделить некоторые общие черты виртуальных миров, в какой бы культурной форме они ни проявлялись:

1. Виртуальный мир по умолчанию представляет собой некую целостность, которая одновременно связана с материальным миром (т. е. его логика постижима для входящего в этот мир) и отлична от нее, в такой степени, что для ее постижения требуется некоторое усилие.

2. Это усилие над собой, которое делает зритель (слушатель, читатель и т. д.), обеспечивает такое свойство виртуального мира, как иммерсивность (Murray, 1997; см. также раздел IV данной книги). Логика этого мира, да и сам объем усилий, потраченных на ее понимание и воспроизведение, притягивает внимание зрителя на некоторое время и затрудняет «возвращение» к материальному миру.

3. История театрального искусства предлагает нам немало концепций такой иммерсивности с переходом в сферу морали (или без такого перехода) — от классического катарсиса, по Аристотелю, до театра Брехта, абсурдистов и т. д. Шекспир как символ театрального искусства, разумеется, не может остаться в стороне: его пьесы чаще других рассматриваются как виртуальные миры (см. главу 2). Воздействие виртуального мира на зрителя нельзя свести только к катарсису. Здесь лучше подходят два других термина Дженет Марри — “agency” и “transformation”. Первый означает, что зритель (собственной фантазией, как в театре, или с помощью специального интерфейса, как в компьютерной игре) получает возможность виртуального действия (Murray, 1997: 126–153). Оно может сопровождаться трансформацией — временным отождествлением с одним из героев (ibid.: 154–184).

4. Виртуальный мир создает относительно замкнутые локации, связанные с определенными ситуациями и героями. Между этими локациями — нерефлексируемое пространство, которое пересоздающий виртуальный мир может заполнить по своему воображению. Это же касается героев и связанных с ними сюжетов — их можно перемещать из мира в мир, переносить в современность или еще более отдаленное прошлое.

5. Однако у виртуального мира есть своя культурная «инерция». Так, в трагедиях Шекспира, в какие бы обстоятельства не поместить их героев (даже

если попытаться «пририсовать» сюжету счастливый конец, изменить его на противоположный и т. д.) «инерция» будет по-прежнему придавать героям и сюжетным ходам (в данном случае) трагический оттенок. Как станет ясно из примеров анализа в разделах данной книги, виртуальный мир во многом *резилиентен* (т. е. обладает свойством противостоять внешним разрушительным воздействиям) — он приглашает подорвать свою целостность с помощью апроприации того или иного элемента, но разрушение чаще всего превращается в экстраполяцию его логики и на новый мир, в который этот элемент переносится. Особенно это применимо к таким культурно «сильным» мирам, как шекспировский.

Следующий этап осмысления виртуальных миров связан с пониманием их преемственности по отношению к традиционным «техникам воображения», используемым в литературе, театре и киноискусстве с древнейших времен. Первые шаги в этом на правлении были сделаны в работах М.-Л. Райан (Narrative across media … , 2004), М. Хейма (Heim, 1993, 1998), Дж. Марри (Murray, 1997), Р. Пэкера и К. Джордана (Packer, Jordan, 2002), П. Найара (Nayar, 2004), однако проблемой остается разработка методологии анализа виртуальных миров как одновременно константных и изменчивых, присутствовавших в культуре задолго до появления современных технологий электронной коммуникации.

Сам термин «виртуальный» (от лат. virtus — сильный, эффективный, мощный), ныне воспринимаемый, прежде всего, как антоним «реального», т. е. «возможный», но еще не состоявшийся в полной мере, в шекспировской Европе означал «обладающий скрытой силой, качествами, которые могут проявиться». В таком значении его употреблял еще Фома Аквинский, а из современников Шекспира — К. Марло, Ф. Бэкон, Дж. Шерли и др. Именно в этом смысле Антонен Арто называл театр «виртуальной реальностью» (*la réalité virtuelle*) (Weber, 2004), где герои и образы актуализируют скрытые качества и возможности.

Мы полагаем, что использование социокультурных подходов на основе тезаурусного подхода (Луков В., Луков Вл., 2008, 2013), унаследовавшего многие черты традиционного филологического и культурологического анализа, в сочетании с современными методами анализа медиасферы как особого культурного текста (см., например: сборник статей о современной музыке под редакцией К. Кокса и Д. Уорнера (Audio culture … , 2004), работы Р. Данкана и М. Смита о комиксах (Duncan, 1999–2000; Duncan, Smith, 2009), сборник статей под редакцией Й. Фромма и А. Ангера (Fromme, Unger, 2012) и монографию Дж. Дови и Х. Кеннеди (Dovey, Kennedy, 2006) о компьютерных играх и др.) может дать возможность выработать такой метод анализа. Важным методоло-

гическим источником остается теория семиосферы Ю. М. Лотмана (Лотман, 2010), в которой семиосфера выступает как особое пространство, организовавшееся вокруг культурно-семиотического самоосознания и имеющее «ядерные структуры». В качестве таковых для шекспиросферы выступают тексты и личность Шекспира, в том числе их позднейшие культурные реконструкции. Лотмановский анализ «культурных границ» и целостности семиосферы необходим для понимания механизмов актуализации элементов шекспиросферы и ее динамического единства.

Применительно к шекспиросфере стоит отметить работы М. Гарбер (Garber, 2009), А. Хуанг (Huang, 2009), Р. Шонесси (Shakespeare on film, 1998; The Cambridge companion … , 2007), Д. Ланира (Lanier, 2002; 2006), С. Бюлера (Buhler, 2002b), М. Бернетта (Screening Shakespeare … , 2006; Burnett, 2007), в которых шекспировское наследие рассматривается в контексте современной культуры, прежде всего массовой. Предложенные нами опыты обращения к Шекспиру, к разным формам и концепциям изучения шекспиросферы предполагает соединение вышеперечисленных идей применительно к феномену эпохи Шекспира в синхроническом и диахроническом аспектах.

Несмотря на множество работ по театру, кино, изобразительному искусству и т. п. остается неописанной как универсальная сторона шекспиросферы, так и ее изменчивость. И мировое, и отечественное шекспироведение, обращаясь к отдельным феноменам этой виртуализации (интерактивные образовательные и игровые проекты, мультимедийные культурные среды, виртуальные компьютерные миры), не исследует шекспиросферу как единый виртуальный мир с точки зрения культурологии. Поэтому междисциплинарные культурные исследования виртуальной шекспиросферы, построенные на пересечении герменевтического, семиотического, социокультурного и искусствоведческого анализа, помогают понять ее природу, перспективы развития и изучения в культурологии и других областях современного гуманитарного знания, так как исследования творчества Шекспира и его репрезентаций также являются в определенном отношении частью шекспиросферы, культурологический анализ ее структуры будет способствовать дальнейшему развитию данного направления междисциплинарных исследований.

Специфика предложенного междисциплинарного метода исследования виртуальных миров определяется сочетанием тезаурусного подхода и медиаисследований с доминированием визуальной репрезентации культуры шекспировской эпохи. Тезаурус позволяет дать полный систематизированный свод освоенных социальным субъектом знаний об Англии раннего Нового времени,

существенных для него как средство ориентации в культурной среде, которые расширяют понимание субъектом себя и мира. Поскольку в науках о культуре и обществе понятие «тезаурус» маркирует ментальные структуры, придающие смысл обыденным действиям людей и их сообществ, то важно проанализировать, как он реализует себя в виртуальных мирах, которые не только опираются на актуальную обыденность, но и отклоняются от нее, оказывая воздействие на комплекс социальных структур и процессов, социокультурных институтов, связанных с памятью о прошлом и его реактуализацией в настоящем.

Тезаурус имеет черты функциональной системы и отражает иерархию представлений социокультурного субъекта о мире, в нашем случае в виде шекспиросферы как виртуального мира. Он демонстрирует ориентацию субъекта через свои специфические «формы форм» — слово и образ. Тезаурус — форма и способ существования гуманитарного знания: в слове и образе он воспроизводит освоенную социальным субъектом часть действительности, ориентируя его в окружающем мире и являясь залогом его жизнеспособности и саморазвития. В нашем случае — это совокупность представлений и практик восприятия места шекспировской эпохи в культурах последующих периодов, которые оказывают существенное влияние на развитие медиасреды, в которой находит выражение культурный контекст эпохи Шекспира и его личности.

Изучение специфики современной медиакультуры, где воссоздается воображаемый мир Шекспира, позволяет проследить комплексное изменение представлений об истории современного общества в рамках «массовой» и «высокой» культур в связи со становлением глобальной медиасреды и появлением новых способов производства, реинтерпретации, реактуализации, трансляции и потребления культурных значений. Анализ визуальных форм отражения культуры шекспировской эпохи позволяет получить дополнительную информацию о способах интерпретации культурного прошлого, которая не всегда представлена в вербальном тексте (особенно если он воспроизводится в оригинальном виде), что и создает новое сочетание слова и образа.

В пределах шекспиросферы сосредоточено значительное число культурных констант, выступающих ориентирами в диалоге культур на всех уровнях социокультурной реальности — от повседневности до «высокой культуры»; в силу этого компоненты шекспиросферы широко представлены в разных культурах и как следствие — в многообразных формах художественной и научной деятельности, шекспировской индустрии, сфере услуг (образовательных, туристических, информационных, развлекательных и т. д.). В своей целостности шекспиросфера может быть осмыслена с позиции современной репрезентации

как виртуальный, мнимый, воображаемый мир. Исследование основывается на том, что в шекспиросфере выделяется ряд взаимосвязанных сегментов (подробнее о них см. в главе 1).

Изучая шекспиросферу (и аналогичные образования в культуре), следует учитывать, что виртуальность — это далеко не новое, но лишь недавно осознанное качество артефактов культуры, которое создает шекспиросферу, имеющую значение константы мирового культурного тезауруса, и реализует эту константу в глобальном культурном процессе.

Эта книга о том, что такое «виртуальный мир» и «шекспиросфера», о том, из чего она состоит, как стала константой мирового (глобального) культурного тезауруса, о том, как расширяется, диверсифицируется и усложняется виртуальная шекспиросфера; как в виртуальном мире создается новая социокультурная и эстетическая реальность. Для ее анализа было необходимо обращаться не только к шекспировским текстам и культурным феноменам, но и к базам данных, архивам, мультимедийным культурным средам и проектам.

Коллектив авторов принимал участие в ряде поддержанных РГНФ информационно-исследовательских проектов («Современники Шекспира», грант № 11-04-12064в; «Современная французская литература: электронная энциклопедия», грант № 11-04-12028в; «Французская литература от истоков до начала Новейшего периода: электронная энциклопедия», грант № 09-04-12150в; «Мир Шекспира: электронная энциклопедия», грант № 08-04-12128в; «Информационный гуманитарный портал “Знание. Понимание. Умение”», грант № 06-03-12301в; «Информационно-исследовательская база данных “Русский Шекспир”», грант № 05-04-124238в) в области цифровых гуманитарных наук (digital humanities). Их результатом стало создание коллаборативных интернет-ресурсов «Русский Шекспир», «Мир Шекспира», «Современники Шекспира» и др.

Научные интернет-ресурсы о Шекспире и его эпохе, особенно адресованные массовому читателю, сами по себе являясь элементом шекспиросферы, не только выполняют информационную функцию, но и влияют на самосознание российского сегмента шекспиросферы на тезаурусном уровне, а также обеспечивают связь между национальными сегментами шекспиросферы, донося до российского читателя актуальную информацию о том, что происходит в других странах. Неудивительно, что на страницах этих ресурсов и ряда научных журналов еще до начала проекта появлялись работы, отражавшие предварительные подходы к исследованию шекспиросферы (см., например: Лисович, 2009, 2012abcd, 2013abc; Луков В., Луков Вл., 2008, 2013, 2014abc; Луков, 1995, 2004, 2005, 2006abc, 2010ab; Луков, Захаров, 2008abcdefg; Макаров, 2011;

2012abcdefg; Макаров, Гайдин, 2013; Макаров, Лисович, 2012; Захаров, 2007ab, 2008ab; Захаров, Гайдин, 2006; Захаров, Луков В., Луков Вл., 2012; Захаров, Луков В., Луков Вл., Гайдин, 2010ab; Захаров, Луков Вл., 2008ab, 2011abc, 2012ab; Захаров, Луков Вл., Гайдин, 2010, 2011, 2012; Захаров, Макаров, 2014; Гайдин, 2008, 2009ab, 2011abcd, 2012abc, 2013ab, 2014abcde, 2015; Гайдин, Захаров, 2006; 2013).

Результаты исследования неоднократно были озвучены и представлены на крупнейших международных конференциях шекспироведов. На 42-м и 44-м ежегодных съездах Шекспировской ассоциации Америки (Shakespeare Association of America, SAA), в Сент-Луисе (штат Миссури, США) и Новом Орлеане (штат Луизиана, США) российские интернет-проекты были представлены в формате digital salon («цифрового салона»). О шекспиросфере говорили на 36-й Международной шекспировской конференции (The International Shakespeare Conference) в Стратфорде-на-Эйвоне, Великобритания (3–8 августа 2014 г., Шекспировский институт Бирмингемского университета), на X Всемирном шекспировском конгрессе (The 10th World Shakespeare Congress, Международная шекспировская ассоциация (International Shakespeare Association), Стратфорд-на-Эйвоне и Лондон, 31 июля — 6 августа 2016 г.), на конференции Европейской шекспировской исследовательской ассоциации (European Shakespeare Research Association; Вустер, Великобритания, 29 июня — 2 июля 2015 г.), на ежегодных Пуришевских чтениях в МПГУ, на XXV и XXVI Шекспировских чтениях в Москве 2014 и 2016 гг., заседаниях Шекспировской комиссии РАН и множестве других международных и всероссийских конференциях, круглых столах и семинарах. Можно сказать, что термин «шекспиросфера» уже начал укореняться в российской науке.

Закончить введение к этой книге необходимо словами скорби и памяти. К сожалению, человек, который придумал термин «шекспиросфера» и так много сделал для ее теоретического обоснования, — Владимир Андреевич Луков — не дожил до завершения этого проекта. Мы очень многим обязаны созданной им дружеской научной атмосфере, семинарам и совместным обсуждениям в Центре теории и истории культуры Института фундаментальных и прикладных исследований Московского гуманитарного университета. Создателем и вдохновителем этого центра был Владимир Андреевич.

Эта книга посвящается его памяти.

РАЗДЕЛ 1. ШЕКСПИРОСФЕРА (ТЕЗАУРУСНЫЙ АНАЛИЗ ВИРТУАЛЬНОГО МИРА)

Глава 1
Шекспиросфера как константа культурного тезауруса

1.1. Шекспиросфера и культурные тезаурусы

В. А. Луков, Вл. А. Луков

Цель нашего исследования — обозначить, как формируются культурные константы. В любой момент бытия культурная константа конкретна, но конкретность эта тезаурусна, т. е. связана с актуальной в данное время и в данном месте картиной мира и соотносится с присущей данному ориентационному комплексу системой ценностей и норм. Такова изначальная посылка рассмотрения шекспиросферы.

Этот термин введен в ряде работ сотрудников Института фундаментальных и прикладных исследований Московского гуманитарного университета (Луков В., Захаров, Луков Вл., 2012; Луков В., Луков Вл., 2014bc). Понятие шекспиросферы было предложено Вл. А. Луковым и нашло отражение в работах Б. Н. Гайдина, Н. В. Захарова, Вал. А. Лукова и других исследователей, развивающих позиции научной школы Московского гуманитарного университета в области тезаурусного анализа мировой культуры (Захаров, Луков, Гайдин, 2012; Луков и др., 2012; Макаров, 2015b). Продуктивная концептуализация шекспиросферы привела Вл. А. Лукова к новым идеям тезаурусной теории, которые отражены в концепции тезаурусных сфер (Луков Вл., 2014). В чем смысл термина «шекспиросфера», к каким сущностям его следует применять и как с ним соотносится факт и воображение?

Тезаурусный анализ и культурные константы

Шекспир укоренился в мировой культуре как одна из базовых культурных констант. Когда мы стремимся осмыслить это очевидное утверждение, аргументы выстраиваются в систему, опирающуюся на огромный и уже многовековой дискурс в литературоведении, театроведении, искусствознании, а в последние десятилетия — и в культурологии. В известном смысле это уникальное явление. С трудом можно было бы назвать некоторое число реальных лиц, творчество которых в какой бы то ни было сфере приобрело характер мировых культурных констант, т. е. не только обладает ориентирующим действием на

тезаурусы значительного числа людей и целых народов, но и преодолело границы своих культур, оказалось значимым для носителей иных, в том числе слабо сочетающихся, культурных кодов.

Этот дискурс довольно редко проявляется на платформе монодисциплинарности, хотя, конечно, и такой взгляд на личность и творчество Шекспира, его мировое влияние представлен в науке. Уже на заре шекспироведения этот взгляд опирался на аргументы исторических, психологических, социологических, политологических исследований (даже когда сами области гуманитарных и социальных наук еще не вполне определились и не имели исследовательских инструментов, характерных для нашего времени). Вряд ли можно выделить в мировой культуре хотя бы несколько десятков такого рода культурных констант в аспекте активного применения к их изучению и осмыслению междисциплинарных и трансдисциплинарных подходов.

Но специфика таких культурных констант состоит не столько в том, что они — константны, сколько в том, что эта константность проявляется в динамично меняющемся социокультурном окружении. Название известного сборника статей, собранных Арнольдом Кеттлом и изданных к 400-летию Шекспира, — «Шекспир в меняющемся мире» (Shakespeare in a changing world, 1964; Шекспир в меняющемся мире, 1966) — может быть в этой связи переосмыслено: менялся не только мир, в котором формировался и творил Шекспир, но и мир последующих эпох, в которые он как культурная константа вошел и стал его неотъемлемой частью и строительным материалом социального конструирования реальности.

Нельзя не видеть, что реальность культуры в последнее время кардинально изменилась и далее меняется в условиях информационного общества. Происходящее в этом аспекте охватывает как Настоящее, так Прошлое и Будущее в едином жизненном потоке, причем все в меньшей степени это только ментальная конструкция отдельных мыслителей. В Происходящем обладающие разной скоростью развития социокультурные потоки различного происхождения сливаются, теряют ясные разграничения. Автономность культурных процессов не исчезает, но приобретает другие свойства и другое назначение.

Чтобы эти характеристики приобрели ключевое значение в анализе такого явления, как шекспиросфера, необходимо опереться на такой теоретико-методологический подход, который соответствовал бы современным тенденциям в социальном и гуманитарном знании.

Тезаурусы в рамках тезаурусного подхода представляют собой субъектно организованное гуманитарное знание. В наиболее общем виде тезаурус может

быть определен как «полный систематизированный свод освоенных социальным субъектом знаний, существенных для него как средство ориентации в окружающей среде, а сверх этого также знаний, которые непосредственно не связаны с ориентационной функцией, но расширяют понимание субъектом себя и мира, дают импульсы для радостной, интересной, многообразной жизни» (Луков В., Луков Вл., 2013: 3). Базовым элементом для тезауруса выступает не понятие, а концепт. Концепт представляет собой выражаемое в знаке сращение смысла и чувственного восприятия, внутреннего образа. Его связывает с другими концептами не только логическое, но и ценностное отношение (там же: 75). Это свойство концептов наиболее ярко проявляется в первоэлементах тезауруса «свой — чужой — чуждый». Они для тезауруса первичны в том смысле, что входят в самые простые ценностные отношения, из которых далее возводятся многоуровневые и многосоставные конструкции.

Обозначив эти положения тезаурусного подхода, вновь вернемся к утверждению о том, что автономность разных культур не исчезает, но приобретает другие свойства и другое назначение. В этой автономности культурные тезаурусы присваивают себе элементы, которые в тезаурусной системе «свой — чужой — чуждый» еще недавно могли бы относиться к двум последним элементам, но сегодня передвигаются в зону «своего». Таков и феномен «Русского Шекспира»: он переработан из «чужого» и «чуждого» в «свое» и стал неотъемлемым элементом русской культуры, причем не только в смысле многочисленности изданий или театральных постановок по шекспировским пьесам. Важно учитывать, что ядро тезауруса составляет культурная картина мира, которая иерархически выстраивает восприятие мировой культуры и культуры Происходящего, отделяя важное и потому интересное от неважного и потому неинтересного.

В определенной мере можно утверждать, что автономизация культурной константы содержит в себе возможность встраивания образующегося социокультурного целого в целое более высокого порядка — такое, какое мы называем мировыми культурными константами. Иначе говоря, схема такова: формирование культурного феномена — образование на его базе культурной константы — ее утверждение и переработка в автономных культурных тезаурусах — последующее слияние этих переработанных вариаций в общей мировой культурной константе. Собственно, последний этап носит условный характер: индивидуальные и групповые тезаурусы реагируют на импульсы и маркеры мировой культурной константы, но сохраняют во внутреннем употреблении «свою» (автономную) версию такой константы.

Фактическую сторону такого процесса можно представить, в частности, таким примером. В одном из залов Костромского областного музея изобразительных искусств выставлены полотна Ефима Васильевича Честнякова (1874–1961), основную часть своего 86-летнего жизненного пути проведшего в деревне Шаблово, Кологривского уезда, Костромской губернии — как она значилась в год его рождения — и в той же деревне Шаблово, Кологривского района, Костромской области, как она называлась в год его смерти и называется и сейчас.

Волей случая в 1968 г. экспедиция сотрудников областного музея обнаружила в Шаблово картины и скульптуры деревенского художника. В описаниях этого события обозначается, что после реставрации «произведения мастера были выставлены для обозрения в музеях Москвы, Петербурга, Турина, Флоренции, Парижа и всюду пользовались большим успехом: так ярки, необычны, глубоко искренни они были» (Дьяков, 2006: 46). Но при этом упускается важная подробность: после смерти Честнякова его картины (очень похожие по манере и теме), не подписанные автором и не имеющие датировки, оставались частью у него в деревенском доме, частью у соседей — у кого в красном углу, у кого — в сарае (нам это известно из рассказа смотрительницы коллекции). В этом включении в повседневность деревни многое пострадало.

И среди требовавших реставрации оказалась и картина, идентифицированная как «Ромео и Джульетта» (на основе композиции двух фигур, соответствующей шекспировскому финалу трагедии). На реставрацию этой картины именно под таким названием в декабре 2014 г. был проведен сбор средств среди костромичан. На народные деньги картину восстановили, она сейчас в экспозиции.

Возможно ли здесь отделить шекспировскую культурную константу от жизненного потока в иной стране с иными основами повседневности? Смыслы таких социокультурных сплавов могут быть соотнесены с «избирательным сродством» (*die Wahlverwandtschaften*), примененной И. В. фон Гёте к человеческим отношениям интерпретации способности одних химических веществ соединяться с другими не случайно, а на основе определенного предпочтения. В этом духе живет и воспроизводится в вечно постоянных и вечно меняющихся формах шекспиросфера.

Шекспир дает уникальный пример, который, с одной стороны, доступен для осмысления в рамках распространенных культурных тезаурусов, а с другой — является столь обширным собранием культурных констант, что без переходов может быть осмыслен на уровне обобщений. Так что Шекспир для рассмотрения поставленного вопроса — один из лучших объектов. Мы даже можем сказать: именно Шекспир, а не Уильям Шекспир. Если в момент зарожде-

ния культурных констант, связанных с этим именем, имело немалое значение его точное обозначение как реально жившего человека, то в дальнейшем это было уже не так — и не только в силу того, что со временем теряются документы и другие источники, на которые можно опираться как на достоверные свидетельства для идентификации автора определенной группы произведений, но и потому, что на отдалении реальные черты автора, породившего культурные константы, вытесняются его культом, более того — нуждаются в таком культе, если речь идет о культурных константах.

О культе Шекспира

Шекспир известен в современном обществе прежде всего благодаря культу Шекспира (Луков Вл., 2006abc; Луков Вл., Захаров, 2008bc; Захаров, Луков Вл., 2011ac). Разумеется, небезынтересен для определенного круга и реальный Уильям Шекспир с его обвинением в браконьерстве или завещанием, где он отписывает жене «вторую по качеству» кровать. Но это — избранный круг, где точность деталей устанавливается не только для истины, но и для самоидентификации с великим драматургом, в конечном счете — для поддержания культа Шекспира. Многое в том, какие стороны его личности и страницы жизни привлекали внимание исследователей в ту или иную эпоху, проясняется тем, что было характерно для нравов этой эпохи и имело художественную ценность.

Последнее обстоятельство позволяет понять, среди прочего, и появление «шекспировского вопроса» — прямого антипода культу Шекспира. Но присмотримся к тому времени и месту, когда и где возникает этот вопрос. Впервые он был сформулирован Гербертом Лоуренсом в романе «Жизнь и приключения здравого смысла: историческая аллегория» (“The Life and Adventures of Common Sense: An Historical Allegory”, 1769). В одном из эпизодов романа выведен малоизвестный актер с репутацией браконьера и называемый автором «изворотливым театральным персонажем… и неисправимым вором». Лоуренс первым выдвинул предположение, что авторство пьес Шекспира принадлежит крупнейшему английскому философу и государственному деятелю Фрэнсису Бэкону (Michell, 1996). Если обратиться к английской литературе второй половины XVIII в., то ситуация проясняется: как раз в это время возникает предромантический феномен поэтов-мифов Оссиана и Роули, создателями которых, как было именно тогда более или менее установлено, стали Дж. Макферсон и Т. Чаттертон (Вершинин, 2001; Saunders, 1969). Это, по нашему мнению, и спровоцировало возникновение «шекспировского вопроса», который в дальнейшем потерял связь с предромантизмом, но до сих пор волнует умы исследо-

вателей и рядовых читателей и зрителей (Луков Вл., 2006d). Небезынтересно и то, что поставленный Г. Лоуренсом и поддержанный Дж. Уилмотом «шекспировский вопрос» остался, по существу, незамеченным. Здесь свою роль сыграло то, что культ Шекспира складывался в обстановке утверждения в культурной жизни Европы романтизма. Для романтиков Шекспир был интересен, среди прочего, тем, что не принадлежал к знатному роду, не получил университетского образования, его семейную жизнь вряд ли можно назвать удачной. Все это в соединении с созданными таким человеком великими произведениями наилучшим образом воплощало романтическую концепцию гения.

Культ Шекспира реализовался в шекспиризации, а затем и шекспиризме в результате переработки созданных им образов (Захаров, 2008ab). Важно видеть становление культа Шекспира в неразрывной связи с обретением его произведениями особой роли как источника констант поначалу европейской, потом и мировой культуры. Гамлет был известен и до трагедии Шекспира, но приобрел свойства «вечного образа» именно в шекспировской интерпретации «гамлетовского вопроса» (Гайдин, 2009ab).

Шекспиросфера и ее структура

По числу и значимости внесенных в мировую культуру констант Шекспир не имеет себе равных среди литераторов всех времен и народов. Но вопрос не замыкается на круге просвещенных читателей и зрителей. Шекспир стал источником целой области феноменов мировой культуры, национальных культур и субкультур, имеющих связь с его личностью и творчеством, включая как культ Шекспира, так и его отрицание («шекспировский вопрос» и т. д.). Эта область, включающая значительное число культурных констант, обозначена ныне как шекспиросфера. Для этого есть основания, поскольку обозначенные феномены не являются одномерными, не лежат в одной плоскости: они выступают ориентирами на всех уровнях социокультурной реальности — от повседневности до «высокой культуры» и включены в диалог культур, в частности, в культурное взаимодействие Запада и Востока. В силу этого компоненты шекспиросферы широко представлены в разных культурах.

В шекспиросфере мы выделяем 12 взаимосвязанных сегментов:

1. Сведения о Шекспире как историческом лице, писателе, актере. К этому сегменту могут быть отнесены сведения о рождении, крещении, женитьбе, рождении и судьбе детей, смерти и погребении Шекспира, о его родных, близких, друзьях, врагах, соратниках по театру, конкурентах, потомках.

2. Материальные следы пребывания Шекспира на земле. Здесь находят себе место его родной город Стратфорд-на-Эйвоне, столичный Лондон его времени с театром «Глобус», дома, мебель, предметы быта, расписки, завещание, театры, с которыми он был связан, королевские замки, где давались представления. Они в разной степени освоены профессиональными исследователями и дилетантами и в разной мере ассоциируются с Шекспиром. Характерно, что накануне 450-летия Шекспира родной город Шекспира Стратфорд-на-Эйвоне почти не изменил свой внешний облик в сравнении с большинством других городов. Но в том-то и дело, что обычный облик Стратфорда и в повседневной жизни насыщен свидетельствами о Шекспире. Надо учитывать, что при незначительной численности жителей (чуть более 27 тыс. человек) этот город ежегодно посещают в среднем 4,9 млн человек, чтобы ощутить связь с Шекспиром.

3. Интерпретации произведений Шекспира в научной (шекспироведение) и художественной (шекспиризация, шекспиризм, неошекспиризация, неошекспиризм) формах.

4. Функционирование в культурном тезаурусе шекспировских «вечных образов», сюжетов, художественных принципов и приемов, жанровых модификаций, цитат.

5. Библиография изданий, переводов его произведений и работ о нем и его творчестве.

6. Сведения о центрах изучения Шекспира, шекспировских конференциях, фестивалях, библиотеках, электронных ресурсах, театральных постановках (всех жанров, в том числе и музыкальных пересозданий), кино- и телефильмах, радиоспектаклях, воплощениях шекспировской темы в живописи, балете, в самодеятельном искусстве всех видов и форм.

7. Сведения о функционирования «шекспировской индустрии» (клубы, рестораны, отели, мода, массовая культура и литература и т. д.), культурный и научный туризм. Как показывают Н. В. Захаров и Б. Н. Гайдин, собравшие многое из такого рода сведений (Захаров, Гайдин, 2009; Захаров, Луков Вл., Гайдин, 2012), еще в XVIII в. стало ясно, что на имени Шекспира может быть построен доходный бизнес, и одним из первых так поступил часовщик Томас Шарп, купивший в 1758 г. срубленное тутовое дерево, якобы посаженное Шекспиром в саду своего дома «Нью-Плейс»; бесчисленные сувениры из этого дерева позволили потом усомниться в подлинности исходного материала. В наше время во многих странах мира гостиницы, рестораны, кафе названы именем Шекспира: отель «Шекспир» в Вильнюсе; пабы “Shakespeare” в Инсбруке (Австрия) и Лондоне; ресторан «Шекспір» в Львове, пивной ресторан «Шекспир» в Севастополе; бар и кафе «Шекспир» в Санкт-Петербурге; москов-

ский выездной ресторан «ШексПир». Множество предметов повседневного назначения обозначены именами шекспировских «великих образов»: сигары «Гамлет» в Англии в 1960-е гг., торт «Отелло» в России 1990-х гг. Иногда имеет место простое совпадение: вино «Отелло», производимое на Кипре, не имеет отношения к шекспировскому образу (Отелло — название сорта винограда), но многими воспринимается с соответствующими реминисценциями. В туристическом бизнесе вокруг мира шекспировских героев выстраиваются рекламные мифы. Один из примеров — реклама города Хельсингёр в Интернете: «Есть в прекрасной стране Дании город Хельсингёр, а в городе том есть — старинный замок Кронборг. Этот замок пропитан мистикой и тайнами, и все благодаря Шекспиру. <…> По легенде, вот за этим гобеленом Полоний подслушивал разговоры Гамлета. А вот в этом зале бродячие артисты играли пьесу “Убийство Гонзаго”»[1] (Замок … , 2012: Электронный ресурс).

8. Образовательная деятельность, связанная как с изучением шекспировского наследия, так и с применением в подготовке молодых специалистов моделей, извлеченных из сюжетов и образов Шекспира, касающаяся гуманитарных, управленческих, творческих или любых других специальностей, общего развития интеллекта, сферы чувств, культуры взаимоотношений, психотерапии и т. д. В образовательном процессе возникает включенность Шекспира в современную повседневность, происходит адаптация шекспиросферы к тезаурусам новых поколений. Таков, в частности, эксперимент, проведенный в декабре 2013 г. студентами Шекспировского института при Бирмингемском университете, выбравшими курс “Shakespeare and Creativity”: всем желающим было предложено в Интернете задать один вопрос Шекспиру. Заданные вопросы вошли в итоговое театральное представление в фойе Королевского шекспировского театра в Стратфорде 13 декабря. Среди вопросов были, например, такие: «Почему Виола не перебивает Антонио, когда он называет ее Себастьяном?», «Какую пьесу вы бы написали про Берлускони?», «А вам нравится, когда вас называют бардом или… “Шейки”?» (Макаров, 2014а).

9. Совокупность сведений о «шекспировском вопросе» и проблеме авторства шекспировских произведений, отрицательных отзывах о Шекспире и его творчестве, фантастических концепций, нелепых интерпретаций, фактов непонимания шекспировского наследия.

10. Сведения о современниках Шекспира, а также о всех людях, так или иначе связанных с ним в веках. Актеры, режиссеры, переводчики, театроведы, литературоведы, организаторы «шекспировской индустрии» и т. д. также вклю-

[1] Исправленная опечатка. В оригинале: «Убийство Гонзага». — *Авт.*

чены в шекспиросферу и значимы в той мере, в какой они помогают понять феномен Шекспира как культурную константу.

11. Национальные интерпретации шекспировского наследия. К шекспиросфере должны быть отнесены своеобразные тезаурусные феномены — Русский Шекспир, Немецкий Шекспир, Французский Шекспир, Американский Шекспир, Китайский Шекспир и большой ряд таких же тезаурусных образований, возникающих в национальных культурах и в ряде моментов значительно отличающихся от своего английского прообраза. Следует отметить, что такие трансформации Шекспира вызывают в среде лиц и организаций, занимающихся его наследием, большой интерес, что показала, среди прочего, достаточно высокая активность посещения Информационно-исследовательской базы данных «Русский Шекспир» (www.rus-shake.ru) и Электронной энциклопедии «Мир Шекспира» (www.world-shake.ru), пополняемых материалами под редакцией Н. В. Захарова и Б. Н. Гайдина.

12. К шекспиросфере относятся философские построения, основанные на наследии великого драматурга и мыслителя, большой массив шекспировских мифов, вся огромная деятельность по сохранению и распространению влияния Шекспира на мировую культуру.

Следует специально подчеркнуть, что, хотя в шекспиросферу входят реальные материальные объекты, связанные как с жизнью Шекспира и его современников, так и с материальной основой последующего освоения наследия шекспировской эпохи, в своей целостности шекспиросфера может быть осмыслена как виртуальный мир (а если учитывать и самостоятельное значение для культуры современников Шекспира, то правильнее говорить о совокупности виртуальных миров).

Виртуальная (т. е. мнимая, воображаемая) реальность — термин, приходящий в гуманитарное знание из области новых информационных технологий, искусственного интеллекта. Она включает в себя всю информацию, представленную на электронных носителях.

Факт, воображение и шекспиросфера

В такой группировке сегментов шекспиросферы проявляется соединение того, что может характеризоваться как «факты», и того, что соотносится с «воображением». Такое соединение не имеет только индивидуально-психологического значения и назначения, оно естественным образом извлекается из тезауруса как ориентационного комплекса и индивида, и группы, и

больших человеческих сообществ, не строящегося только на научном знании и логических правилах его организации.

В этом аспекте для понимания шекспиросферы может быть применена концепция социологического воображения Чарлза Райта Миллса (1916–1962). Миллс писал в своей книге «Социологическое воображение» (1959): «Люди нуждаются не только в информации — ибо в “эпоху факта” информация настолько поглощает их внимание, что они не успевают ее усваивать. Люди нуждаются не только в навыках здравого мышления, несмотря на то, что усилия, затрачиваемые на их приобретение, нередко истощают и без того скудные духовные силы. Они нуждаются, и чувствуют это — в особом качестве ума, которое поможет пользоваться информацией и развивать мышление, чтобы достичь ясного понимания того, что происходит как в мире, так и с ними самими. Я намерен утверждать — надежды на развитие такого качества ума журналисты и гуманитарии, артисты и публика, ученые и издатели начинают возлагать на то, что можно назвать социологическим воображением. <…> Социологическое воображение дает возможность постичь историю и обстоятельства отдельной человеческой жизни, а также понять их взаимосвязь внутри общества. <…> …посредством социологического воображения человек сегодня надеется понять, что происходит в мире и что происходит с ним самим — в точке пересечения биографии и истории общества» (Миллс, 1998: 13–16).

Идея социологического воображения в определенной мере проясняет укорененность шекспиросферы в повседневности многих культур. Шекспир воздействует на современного человека другой культуры меньше всего фактической стороной своих произведений. Напротив, воображение (не вымысел, а социологическое воображение в трактовке Миллса) получает из Шекспира такие смыслы, которые выступают как регуляторы и образцы человеческих взаимоотношений, схемы поведения в критических ситуациях и т. д. Эти смыслы маркируются шекспировскими образами, крылатыми словами, фрагментами отдельных произведений. Эти сгустки энергии шекспировского гения и остаются как константы культуры, оставляя многое из созданного Шекспиром (того, что можно отнести к «фактам») за полем «своего» в тезаурусах большинства современных людей.

В конечном счете, в этом контексте Происходящего шекспиросфера включается в процесс реализации потребности человека ясно представлять и понимать свое место в окружающем мире и сам этот мир. Эта потребность не может быть удовлетворена только наличествующей информацией, даже самой актуальной и самой полной. Человеку в его самосознании и самореализации —

равно как и группе, общности — нужна опора на воображение как важнейший инструмент социального конструирования реальности и на субъектную организацию знания, представленную в индивидуальных и групповых (социокультурных) тезаурусах.

Шекспиризация, шекспиризм и русская культура

Шекспиризация — явление в русской и мировой культуре, которое характеризует, с одной стороны, интерес к наследию Шекспира, с особой силой возникший во второй половине XVIII в., с другой — то влияние, которое творчество драматурга оказало на литературу, музыку, изобразительное искусство, театр и кинематограф в дальнейшем. В современном литературоведении термин «шекспиризация» используется наряду с термином «шекспиризм».

Историко-теоретический подход в литературоведении и общенаучный тезаурусный подход позволили по-новому осветить переходные эстетические явления, для описания которых в других системах не было соответствующих терминов и стоящих за ними представлений, перейти от характеристики сформировавшихся литературных феноменов к анализу их становления. Шекспиризация относится к такого рода процессам, а точнее — к принципам-процессам. Принципы-процессы — категории, которые передают представление о становлении, формировании, развитии принципов литературы, усилении некой тенденции. Их названия выстраиваются по сходному лингвистическому основанию, подчеркивающему момент становления или нарастания некоего отличительного качества художественного текста на фоне литературной парадигмы (господствующей системы соотношений и акцентов в литературных дискурсах): «психологизация», «историзация», «героизация», «документализация» и т. д.

Особую группу среди принципов-процессов составляют те из них, которые отмечают персональные влияния на литературу. Одно из первых мест в этом отношении занимает шекспиризация. Соответствующий принцип-процесс в русской литературе проявился несколько позже, нежели в западноевропейских литературах. Наиболее характерны в этом аспекте повесть И. С. Тургенева «Гамлет Щигровского уезда» из цикла «Записки охотника» (1847–1852) и рассказ Н. С. Лескова «Леди Макбет Мценского уезда» (1865), в которых отразились тенденции, схожие с теми, что проходили в немецкой и французской литературах. Шекспиризация создала предпосылки для освоения отечественной культурой высочайших образцов европейской литературы (см. подробнее: Луков Вл., 2004, 2005, 2011bc; Захаров, 2008a, 2009a; Луков Вл., Захаров, 2008e, 2009; Захаров, Луков Вл., 2011b; Луков Вл., 2011bc).

Впрочем, специфику освоения шекспировского наследия в отечественной художественной культуре точнее всего характеризует такое понятие, как шекспиризм. Если процесс шекспиризации предполагает прежде всего включение в национальное культурное пространство шекспировских тем, образов, сюжетов и мотивов, то шекспиризм, напротив, характеризует, скорее, восприятие и усвоение идейной, мировоззренческой стороны творчества самого Шекспира, его видения и понимания человека, истории и современности, прошлого и будущего.

Таким образом, усвоение русской литературой XIX в. художественных открытий Шекспира проявилось в двух основных тенденциях — шекспиризации и шекспиризме: для большинства русских писателей шекспиризация выразилась в подражании образцам, освоении тем, образов, мотивов, сюжетов — одним словом, поэтики гениального британца; для Пушкина, Достоевского и нескольких других русских писателей, драматургов, поэтов увлечение Шекспиром выразилось в конгениальном развитии шекспировской традиции. Именно идея шекспиризма придала особое значение русской литературе в общем процессе освоения художественных открытий Шекспира мировой культурой XVIII–XIX вв. Русский шекспиризм стал самобытным явлением, характеризующим освоение творческого наследия Шекспира иной национальной традицией (см. подробнее: Захаров, 2006, 2007ab, 2008b, 2009bc, 2011, 2014c; Захаров, Луков Вл., 2009ab, 2012b, Луков Вл., Захаров, 2008adfg).

Это позволяет говорить о таком феномене, как «Русский Шекспир», включающем целый комплекс явлений в процессе освоения творчества Шекспира русской культурой: совокупность переводов Шекспира на русский язык, своеобразного национального взгляда на жизнь и творчество драматурга, творческой интерпретации его наследия в литературе, музыке, изобразительном искусстве, театре и кино России.

***

Шекспиросфера — существенная часть мировой культуры, которая является источником культурных констант не только национального, но и транснационального уровня. Компоненты шекспиросферы широко представлены в разных культурах и, как следствие, в многообразных формах художественной и научной деятельности, шекспировской индустрии, сферы услуг (образовательных, туристских, информационных, развлекательных и т. д.). Она, как и персональные сферы небольшого числа властителей дум народов и эпох, а иногда и всего человечества, обладает особым свойством кристаллизации форм и содержания.

1.2. Шекспиросфера и неоднородность культурного пространства

И. И. Лисович

«Сфера» как концепт — одна из самых древних моделей, отражающих совершенство мира. Она встречается у Платона, Эмпедокла, Фомы Аквинского, Николая Кузанского и др. Причем образ мира и человеческого разума выступает как сфера, имеющая границу, тогда как бесконечная сфера — это образ, описывающий бесконечность Бога и его свойства. Концепт сферы позволяет описывать как движение универсума, человеческого интеллекта, так и божественного всеохватывающего взгляда, которое включает малое и великое, доминанту и периферию, явления и его вариации, противоположные начала, хаос и порядок, движение и статику.

Сфера является одним из пространственных образов, которые позволяют в XX в. описать новый объект рефлексии — культуру. Она становится одним из концептов, который использует Ю. М. Лотман. Он мыслит по принципу аналогии, выводя термин «семиосфера» из учения В. И. Вернадского о биосфере и экстраполируя его на семиотические процессы и семиозис. Кроме того, он полагает, что сферичность — это универсальная многомерная модель мира, которая воспроизводится на всех его уровнях и структурирует его. Более того, Лотман рассматривает Вселенную как сообщение, как семиосферу. Он пишет: «…напрашивается вопрос: не является ли весь универсум сообщением, входящим в еще более общую семиосферу? Не подлежит ли вселенная прочтению?» (Лотман, 1992: 20). Пытаясь определить границы семиосферы как культурного кода, он мыслит их проницаемыми, поскольку невозможно установить как пространственную, так и временную локализацию этих границ. Наделяя семиосферу континуальностью, ученый приходит к выводу, что культурные коды могут иметь дискретный пространственно-временной модус существования.

Концепт семиосферы позволяет Ю. М. Лотману описать нелинейные неструктурируемые семиотические процессы, где культурно-временное пространство парадоксальным образом одновременно равномерно и неравномерно, симметрично и асимметрично, однородно и неоднородно, едино и состоит из конфликтующих структур.

«В реальности семиосферы иерархия языков и текстов, как правило, нарушается: они сталкиваются как находящиеся на одном уровне. Тексты оказываются погружены в не соответствующие им языки, а дешифрующие их коды могут вовсе отсутствовать. <…> Структурная неоднородность семиотического пространства образует резервы динамических процессов и является одним из

механизмов выработки новой информации внутри сферы», — пишет он (там же: 16). Лотман различает семиосферу как идеальный целостный иерархический конструкт, имеющий границы, и семиосферу как процесс, где эти свойства находятся в динамике: центр и периферия меняются местами, границы проницаемы и подвижны.

При помощи этого идеального конструкта можно описать творчество У. Шекспира и его последующую рецепцию в мировой культуре.

Шекспиросфера как явление культурного пространства

Будучи культурным ядром и доминантой, Шекспир становится предметом рефлексии и интерпретации, которые, в свою очередь, сами стремятся занять доминирующее положение, оттесняя Шекспира на второй план, что видно на примере антистатфордианских теорий и интерпретаций шекспировских героев и ситуаций (McCrea, 2005; Shapiro, 2010; Шайтанов, 2013a; Макаров, 2014b). Более того, современные проблемы (эстетические, моральные, политические и пр.) экстраполируются на биографию и произведения Шекспира. Так, например, образ Гамлета в исполнении советского артиста И. М. Смоктуновского — это воплощение рефлексирующего интеллигента, который не способен сделать решительный выбор, что губит его и окружающих (как виновных, так и невинных), а для актера и певца В. С. Высоцкого Гамлет — это студент, который делает моральный выбор в пользу жизни и боится смерти.

Тексты Шекспира, возникшие на заре формирования культуры общества модерн и этики капитализма, так или иначе оказываются культурным кодом, где сформулированы вопросы, актуальные и сейчас. Причем в их основе лежит христианская этика. Произведения Шекспира распространялись вместе с англоязычной культурой в глобальном масштабе, что особенно ярко проявилось с развитием цифровых технологий (см., например, обзор цифровых проектов, среди которых уже встречаются ассоциированные между собой платформы, в статье: Захаров, 2014b: Электронный ресурс).

Тексты Шекспира постоянно продуцируют ответы на поставленные драматургом вопросы. И они стали иконическими: «Быть или не быть?» (проблема выбора и свободы воли); можно ли одновременно служить мамоне и Богу, что важнее — милосердие или закон? («Венецианский купец»); какова природа власти и возможна ли справедливость? («Генрих IV», «Мера за меру», «Макбет», «Король Лир» и др.). Эти и другие вопросы остаются узнаваемыми и актуальными до сих пор, поэтому культурная память вновь и вновь обращается к текстам Шекспира, которые становятся ее носителями.

Этот эффект подтверждают слова Э. Брентона, посла Великобритании в РФ в 2004–2008 гг.: «Тридцать лет моей дипломатической карьеры я занимался тем, что следил за политическими событиями, давал советы политикам, пытался влиять на политические решения. И по своему опыту скажу, что не знаю драматурга, обладающего более ясным и проницательным видением политики, чем Шекспир. Он не имеет себе равных в знании того, как борются за власть, захватывают и используют ее. <…> …жажда власти, усилия, предпринимаемые, чтобы взять и удержать ее, они — вечны. Выборы короля, инсценированные в “Ричарде III”; единый миг, обнаруживающий всю глубину нравственного падения высокопоставленного чиновника в “Мере за меру”; показной суд над низложенным правителем в “Ричарде II”; манипуляция общественным мнением в “Юлии Цезаре” — эти эпизоды тревожно отзываются в мире современной политики повсюду, и не в последнюю очередь здесь, в России» (Брентон, 2007: 214).

Следовательно, для изучения Шекспира как феномена культуры продуктивно применение лотмановской концепции семиосферы: «Семиосфера имеет диахронную глубину, поскольку она наделена сложной системой памяти и без этой памяти функционировать не может. Механизмы памяти имеются не только в отдельных семиотических субструктурах, но и у семиосферы как целого. Несмотря на то что нам, погруженным в семиосферу, она может представляться хаотическим неурегулированным объектом, набором автономных элементов, следует предположить наличие у нее внутренней урегулированности и функциональной связанности частей, динамическое соотнесение которых образует п о в е д е н и е семиосферы» (Лотман, 1992: 20; разрядка источника. — *И. Л.*).

В современной культуре шекспиросфера стремится к бесконечному расширению за счет сочетания рационального и иррационального, интерпретаций, реактуализаций и реконструкций, сохраняя своим ядром творчество Шекспира. Поэтому исследователи феномена шекспиросферы и относят к ней сведения о елизаветинской эпохе, современниках Шекспира и самом Шекспире как реальном лице, писателе и актере; материальные следы жизни Шекспира и их музеификацию; национальные интерпретации произведений драматурга в научной (шекспироведение), философской и художественной (шекспиризация, шекспиризм, неошекспиризация, неошекспиризм) литературе; воплощение шекспировских образов во всех видах искусства; щекспировскую индустрию; изучение шекспировского наследия в сфере образования, в итоге утверждая: «…мы выходим на представление концептосферы, связанной с именем Шекспира, кото-

рую можно назвать “шекспиросферой”…» (Луков В. и др., 2012: Электронный ресурс).

Вл. А. Луков и Вал. А. Луков также отмечают: «Шекспир стал источником целой области феноменов мировой культуры, национальных культур и субкультур, имеющих связь с его личностью и творчеством… <…> обозначенные феномены не являются одномерными, не лежат в одной плоскости: они выступают ориентирами на всех уровнях социокультурной реальности — от повседневности до “высокой культуры” и включены в диалог культур…» (Луков В., Луков Вл., 2014c: 202). Причем необходимо отметить, что в XX в. с развитием кинетических визуальных видов искусств и цифровых технологий произведения Шекспира стремительно переходят из области вербального воображаемого в область видимого виртуального воображаемого, а в интерактивных формах (компьютерных играх, приложениях для мобильных устройств — гидах, цифровых мультимедийных изданиях шекспировских произведений и т. п.) шекспировский Лондон и шекспировская география стремятся заменить собой жизненное пространство современной повседневности.

В основе лотмановского понимания семиосферы лежит понятие бесконечного движения, где изменяются формулы отношений между традицией и наследием. Одной из таких традиционных точек в истории английской и мировой культуры становится фигура Шекспира и его тексты (Захаров, 2008b), влияние их усилилось в условиях глобализации и распространении английского языка, что, например, нашло отражение в проекте «Шекспировская энциклопедия» (Шайтанов, 2014) и конференции «Шекспировские чтения 2012: Шекспир в национальных культурах», которую проводили Московский гуманитарный университет, Российский университет театрального искусства (ГИТИС), Шекспировская комиссия РАН и др. в г. Москве 9–13 июля 2012 г. (Шекспировские чтения 2012 … , 2012: Электронный ресурс).

С одной стороны, шекспировские сочинения являются производящим (первичным) дискурсом, и здесь возможно применение тезаурусного подхода, который посредством как отсылки к источнику, так и его интерпретации позволяет выявить ядро культуры в его динамике (Гайдин, 2014d: Электронный ресурс). С другой стороны, тексты Шекспира становятся не только поводом для презентизма и модернизации в соответствии с текущими политическими, социальными и этическими проблемами (например, образ Ричарда III, интерпретированный как воплощение тоталитаризма), но и являются полем применения новых видов искусства, научных методов и теорий, а также втягивают в себя контекст эпохи, маркируя его как «шекспировское время». Причем в условиях

массовой культуры в центре актуального текущего восприятия оказывается не сам Шекспир и его тексты, а претенденты на роль Шекспира, современные социальные и политические конфликты, споры об искусстве и научном методе.

Современная интерпретация концепта сферы стремится к соединению системного, структурного и того, что их разрушает, к всестороннему охвату явлений с их сложными отношениями и динамикой, причем все это мыслится единым благодаря центральной точке отсчета, что можно убедительно продемонстрировать на примере исследования шекспиросферы как модуса существования европейской культуры. Популярность творчества Шекспира в условиях современной культуры, стремящейся не только к реинтерпретации, но и переписыванию сюжетов, часто приводит к тому, что культ Шекспира порождает желание заменить его вторичным продуктом, от которого можно получить прибыль здесь и сейчас (как символическую, так и денежную), а великий драматург используется как промокод, легко узнаваемый бренд. Но эти культурные явления, в свою очередь, способствуют тому, что Шекспир остается мировой культурной константой.

Глава 2
Шекспир — шекспиросфера — наука — образование

2.1. Шекспир и массовые открытые онлайн-курсы (МООКи)

Н. В. Захаров, В. С. Макаров

Шекспиросфера как область феноменов мировой культуры, национальных культур и субкультур, имеющих связь с личностью и творчеством У. Шекспира (Луков В., Луков Вл., 2014с: 200), получает мощный импульс развития в связи с юбилейными датами. Так было в 1964 г., когда праздновалось 400-летие со дня рождения Шекспира, так было и в 2014 г., когда 23 апреля исполнилось 450 лет со дня рождения мирового гения. Шекспиросфера, охватывающая самые разные стороны культурной жизни и человеческой повседневности (Захаров, Луков Вл., Гайдин, 2012; Захаров, Луков В., Луков Вл., 2012; Луков В. и др., 2012), вновь проявила себя как совокупность культурных констант, способная обрастать новыми смыслами и реализовать себя в феноменах, порождаемых сочетанием традиций и самых современных достижений научной и технической мысли.

Мир восторженно отметил юбилей Уильяма Шекспира. При этом было реализовано немало креативных проектов: актеры из труппы The Reduced Shakespeare Company, к примеру, показали на высоте 11,27 тыс. метров пассажирам рейса EasyJet из Лондона в Верону укороченные версии «Гамлета», «Отелло», «Макбета» и «Ромео и Джульетты», а московский театр Et Cetera устроил «Шекспировскую неделю», представив спектакли Роберта Стуруа «Шейлок», «Буря», «Комедия ошибок» и устроив в фойе театра выставку с кульминационной «Шекспировской ночью».

Когда пишешь о шекспиросфере, все время сталкиваешься с неожиданным и непредсказуемым. Кто в начале 2010-х гг. мог предположить, что столь мощные образовательные инструменты, как онлайн-курсы, станут доступны для миллионов любителей Шекспира во всем мире, донесут до них мысли и открытия ведущих шекспироведов, откроют двери аудиторий крупнейших университетов мира?

Неудивительно, что мощным стимулом для создателей массовых открытых онлайн-курсов (МООК / MOOC — Massive Open Online Courses; см., например: Waks, 2016) стали шекспировские юбилеи. Взлет МООКов и годовщины 2014 и 2016 гг. стали поистине счастливым совпадением. Наш обзор, начавшись с маленьких заметок, рос с каждым месяцем — по мере того, как все

больше курсов на английском, а потом и русском языках обращались к Шекспиру и истории его интерпретаций в мировой культуре.

Уже не раз говорилось, что «революция МООКов» укоренится в образовательном пространстве лишь тогда, когда выйдет за пределы естественнонаучных дисциплин и IT-образования. Действительно, что может быть лучшим показателем популярности МООКов, если не проникновение их в область гуманитарных наук, где не так остра проблема устаревания материала, где новые технологии и методы исследования не меняют картину науки раз в поколение или чаще?

МООКи по философии, литературе (прежде всего поэзии), истории повышают «человеческий капитал» их участников, прививают привычку к саморазвитию, заставляют по-новому взглянуть на мир. Наконец, МООК может позволить группировать студентов по их взглядам и интересам, предлагая разные взгляды на одни и те же проблемы.

Для преподавателей-гуманитариев МООК — хорошее средство расширить аудиторию и услышать в ней новые голоса, в том числе из «третьего мира» и стран, научный обмен с которыми налажен недостаточно хорошо. Студенты на таких курсах стремятся не только получить сертификат и конкретные навыки, но прежде всего расширить свой кругозор.

Англоязычные курсы появлялись на таких крупнейших платформах онлайн-образования, как FutureLearn, edX и Coursera.

Образовательный интернет-проект FutureLearn объединил ведущие британские и международные университеты. Он стремится составить достойную конкуренцию тем проектам, которые уже несколько лет активно занимаются созданием массовых открытых онлайн-курсов, прежде всего Coursera и edX.

На курсы FutureLearn активно записываются студенты, представители академической среды, люди самых разных возрастов и профессий со всего мира (более 5 млн записавшихся участников на конец ноября 2016 г.). Опыт прохождения других курсов свидетельствует об их постоянном усовершенствовании и прогрессе в разработках новых образовательных технологий в формате массовых открытых онлайн-курсов. Отличительной чертой FutureLearn является удобный доступ к курсам через персональные компьютеры, планшеты и смартфоны.

Не случайным представляется и то, что среди первых 30 бесплатных онлайн-курсов нового проекта FutureLearn (сегодня их уже более 200) два были посвящены творчеству Шекспира, который является, пожалуй, самым изученным и изучаемым из всех мировых авторов: изучение его пьес и поэзии, сценической и кинематографической судеб его драматургии, их влияния на совре-

менность давно стало успешной образовательной технологией как на Западе, так и в России. Универсальность произведений Шекспира продолжает оставаться предметом пристального исследования специалистов и любителей-энтузиастов. Его творческое наследие входит в программы вузов и школ всего мира.

В 2014 г. в рамках проекта FutureLearn были доступны два онлайн-курса: «“Гамлет” Шекспира: текст, постановки и культура» и «Шекспир и его мир». Авторами курсов выступили лучшие преподаватели Великобритании, специалисты в области изучения культуры Ренессанса, известные во всем мире шекспироведы Майкл Добсон (*Michael Dobson*) и Джонатан Бейт (*Jonathan Bate*). Первый — профессор шекспировских штудий, директор Шекспировского института Бирмингемского университета в Стратфорде-на-Эйвоне. Второй — не менее именитый ученый и телеведущий, популяризатор шекспировского наследия и эпохи, автор книг и множества статей.

«Гамлет» Шекспира: текст, постановки и культура

Курс «“Гамлет” Шекспира: текст, постановки и культура» (“Shakespeare’s *Hamlet*: Text, Performance, and Culture”) (Dobson et al., б/д: Электронный ресурс) был разработан М. Добсоном совместно с его коллегами по Шекспировскому институту и призван осветить различные аспекты изучения самой знаменитой пьесы из когда-либо написанных: ее источники, варианты текстов, историю на сцене и за ее пределами. Созданию курса предшествовал многолетний труд ученого по изучению творческого наследия Шекспира (Dobson, 1992, 2010, 2011).

Обязательным условием для стремящихся пройти курс было желание читать и анализировать текст «Гамлета», узнать, почему пьеса продолжает оставаться знаковым элементом в мировой культуре на протяжении четырех столетий. За время изучения курса участники погрузились в мир трагедии, познакомились с историей текста из первых постановок «Гамлета», узнали о театре и зрителях шекспировской эпохи и проблеме истинного или притворного сумасшествия главного героя в контексте елизаветинских представлений о гуморальной медицине и меланхолии.

Каждую неделю курс открывала серия небольших видео, специально записанных для МООКа сотрудниками Шекспировского института — профессором Майклом Добсоном и доктором Эрин Салливан. Они кратко вводят слушателей в тематику каждой недели и формулируют основные вопросы. Как зрители, знакомые с предыдущими версиями «Гамлета» и «трагедиями мести», могли воспринимать текст Шекспира? Насколько важной могла быть актерская ин-

терпретация Ричарда Бербеджа? Притворяется Гамлет сумасшедшим или по-настоящему сошел с ума, и как это сумасшествие могли понимать зрители, не знавшие о Фрейде и современной психиатрии?

В финансовом отношении Шекспировский институт решил не рисковать. Видео сняты в основном в интерьерах самого института без использования сложного монтажа и визуальных эффектов. Все остальные ресурсы (в том числе и сам текст «Гамлета») взяты из открытых источников. В качестве модераторов (кроме самого профессора Добсона) были задействованы два докторанта Шекспировского института.

Но именно это и сделало МООК по «Гамлету» интересным для наблюдения. В российских вузах мы часто слышим: создание открытых онлайн-курсов обойдется очень дорого, и потому нет смысла преподавать его бесплатно. Проект М. Добсона и Шекспировского института показывает, как можно сделать МООК буквально «подручными средствами», сосредоточившись не столько на оформлении курса, сколько на правильно подобранных вопросах, стимулирующих дискуссию. В этом сила курса “Shakespeare’s *Hamlet*”. И в этом же его слабость. Оказалось, что платформа FutureLearn не полностью соответствует такой концепции.

На курс записались около 1000 слушателей совершенно разного уровня подготовки (если судить по информации в профиле, правда, почти половина участников ее не заполнили) — от школьников, которые «проходят» трагедию на уроках английского, до пенсионеров. Процент последних довольно высок, и главное, они очень активно работают в курсе, располагая большим объемом свободного времени. Несмотря на то, что создатели курса старались очень конкретно формулировать вопросы для дискуссии, объем созданного пользователями контента оказался слишком велик для полноценного обсуждения.

За первые три недели участники оставили в курсе около 11 000 комментариев и ответов на вопросы. В качестве эксперимента мы попробовали прочитать все, что было написано в курсе за первую неделю. На это ушло почти семь часов, полноценный рабочий день. Так как не у всех есть столько времени, ответы повторяются, а интересные высказывания очень быстро теряются в общем вале ответов (в среднем около 10 в минуту).

Платформа FutureLearn не поддерживает групповые задания. Нет и уведомлений на почту о том, что кто-то прокомментировал ваш ответ. В ленте ответов на сайте все пришедшие на комментарий отклики считаются ответами автору первого поста, что делает дискуссию в рамках одного комментария очень трудной.

В гамлетовском МООКе сложилась такая модель дискуссии: в исходном комментарии предлагается какая-либо интересная и дискуссионная интерпретация (например: «Гамлет» был бы немыслим без актерского таланта Бербеджа). Модераторы, которым приходится читать сотни мнений (на почти тысячу участников их нужно не три, а не меньше десяти), как правило, ограничиваются кратким ответом вроде «Прекрасная идея!» или «А что думают другие участники?». Другие участники, если они не отслеживают действия автора первого комментария или модератора, чаще всего проходят мимо или ограничиваются «лайком». В дискуссии — если она еще продолжается — постепенно накапливается интересный материал: кто-то из участников дает ссылку на интернет-ресурс, статью или книгу, другие, нуждаясь в разъяснении, задают вопрос, не освещенный в видеолекциях и материалах курса. (Например, сколько лет Бербедж играл Гамлета и кто пришел ему на смену в труппе Слуг короля? Передавался ли стиль исполнения от одного актера другому? Инструктировали ли актеров драматурги?) Если кто-то знает ответ и не пропустил этого вопроса — а вероятность здесь невелика — отвечает на него, но для других участников курса эта реплика, скорее всего, останется незамеченной.

На платформе FutureLearn есть возможность просматривать не все, а только наиболее высоко оцененные реплики, но с точки зрения информативности их ценность невысока. Обычно наибольшее количество «лайков» получают либо посты с большим количеством ссылок (их всего 1–2 в неделю), либо крайне эмоциональные реакции на вопросы дискуссии. Показательный пример — задание, в котором необходимо было написать рецензию на премьеру шекспировского «Гамлета». С большим отрывом по «лайкам» лидирует диалог двух ремесленников в трактире, один из которых в юмористическом ключе пересказывает другому сюжет «Гамлета». Но в пятерке наиболее популярных есть и жалоба слушателя, что такое задание слишком трудно. Механичность и удобство манипуляции «лайками» делают такой метод укоротить ленту ответов не очень полезным для тех, кто все-таки пришел в МООК за знаниями. Да и само существование такого рейтинга подсказывает желание продвинуться в нем как можно выше.

Здесь мы подходим к основному противоречию курса, которое, как это ни странно, вполне укладывается в античную диалектику «знания» и «мнения». «Мнений» в курсе более чем достаточно. В сущности, это очень полный и, как нам кажется, вполне репрезентативный социальный срез восприятия «Гамлета» и Шекспира современной аудиторией, состоящей из образованных людей (не ниже незаконченного среднего), владеющих английским языком. Инерция их мнений поразительно высока и труднопреодолима. Триггерами для них явля-

ются важные для аудитории ключевые слова. Стоит только в одном из видео упомянуть Фрейда, внимание к психоанализу в комментариях — едва ли не выше, чем к Шекспиру и Гамлету. Стоит нескольким участникам начать говорить о проблемах отцов и детей, дискурс «конфликта поколений» врывается на страницы курса.

Авторы, конечно, понимают, что в МООКе модернизация шекспировской проблематики неизбежна и сами придумывают такие пути, где она все-таки сочеталась бы с историческим подходом: аудитории интересна проблема сумасшествия в «Гамлете», так пусть прочитают хотя бы какие-то источники. В методологическом отношении такими источниками могут стать труды самих авторов МООКов. Проблема в том, что источники нужно подбирать, комбинировать и, возможно, сокращать, а на это нужно едва ли не больше времени, чем на модерацию курса. Тем, кто пришел на FutureLearn не за «мнением», а за «знанием», трудно осилить «Испанскую трагедию» Томаса Кида целиком. Конечно, очень полезно узнать, что такой текст есть, пробежать глазами его краткое содержание и пролистать хотя бы несколько сцен. Реальность литературы всегда глубже, сложнее и интересней традиционного представления об «одиноком гении», возвышающемся среди пустоты, и это чувствуют даже наименее образованные участники курса. В отсутствие пошаговой поддержки (после видео и дискуссий есть только небольшой проверочный тест) и полноценных групповых дискуссий, где часть функций модератора могли бы брать на себя заинтересованные участники, курс буксует на границе научного и обыденного: «Верили ли в привидения все зрители шекспировской эпохи, или главное в “Гамлете” — семейный конфликт?».

И все же курс о «Гамлете» нельзя не признать первым и одним из самых удачных опытов МООКов о Шекспире. Огромный интерес участников курса, прекрасная дискуссия на форуме — все это не могло не вселить оптимизм и надежду на то, что «шекспировские МООКи» создадут некий особый «жанр» в онлайн-образовании.

Шекспир и его мир

Курс «Шекспир и его мир» (“Shakespeare and His World”) (Bate et al., б/д: Электронный ресурс) был подготовлен Джонатоном Бейтом (*Jonathan Bate*). Основным материалом для курса послужили фундаментальные исследования ученого, которым он посвятил более 30 лет своей жизни (Bate, 1997, 2008, 2016; Shakespeare … , 1996). Совместно с Университетом Уорика и фондом «Дом-музей Шекспира» (Shakespeare Birthplace Trust) профессор Бейт исследует жизнь Барда, его произведения и мир, в котором он жил.

Автор курса задается вопросом: что мы знаем о культурном фоне Шекспира и его влиянии? Для того чтобы по-настоящему почувствовать, какими были жизнь и мир драматурга на самом деле, Дж. Бейт воспользовался предметами знаменитой коллекции фонда «Дом Шекспира», являющегося главным мировым центром популяризации сочинений, жизни и эпохи Уильяма Шекспира.

Каждую неделю Дж. Бейт представлял одну конкретную пьесу и культурные предметы, сокровища из архивов собрания в Стратфорде-на-Эйвоне. Еженедельный учебный материал был разбит на шесть видеофрагментов, каждый посвящен штудированию различных артефактов и текстов пьес. Курс начинается с введения в творчество Шекспира, его жизнь и окружение, затем переходит на широкие культурные обобщения тем и вопросов, рассмотренных в его пьесах, и заканчивается анализом современного значения его наследия.

МООК предоставил беспрецедентный доступ к уникальной исторической коллекции музея, библиотеке и архивным материалам. Записавшиеся на курс могли заглянуть в хранилище фонда «Дом Шекспира», перенестись в воображении в его родные места, в том числе представить дом, где он родился и вырос.

Этот курс был рассчитан на всех интересующихся Шекспиром, учащихся средней школы или студентов, регулярных посетителей театров, всех, кто хочет больше узнать о Шекспире. Никаких предварительных познаний о жизни и творчестве Шекспира иметь было не обязательно. Единственное условие — читать тексты и смотреть видеоматериалы.

Англия времен правления короля Ричарда III

Начиная с 30 июня 2014 г. любители английской истории и литературы получили возможность пройти курс «Англия времен правления короля Ричарда III» (“England in the Time of King Richard III”), посвященный одному из самых ярких монархов Англии Ричарду III, увековеченному в известной хронике Шекспира (O’Sullivan et al., б/д: Электронный ресурс). Курс был разработан старшим преподавателем Школы археологии и древней истории Университета Лестера Дейрдре О’Салливан (*Deirdre O’Sullivan*), которая предложила изучение истории Англии XV в. через призму археологии и литературы в связи с недавними раскопками праха короля Ричарда III.

После сенсационного обнаружения погребения Ричарда III исследовательская команда ученых из Университета Лестера привлекла внимание публики широким спектром интересных сведений об Англии XV столетия, когда разворачивались династические Войны роз (The Wars of the Roses), приведшие к разрушительным последствиям.

Этот период характеризуется общим снижением численности населения, исконно занимавшегося земледелием, и стремительным развитием скотоводства, использования земель под пастбища и фермерские хозяйства. Одновременно вырос спрос на рабочую силу в городах, способствовавший процветанию ремесел. Конец века ознаменовался появлением книгопечатания, изданием более доступных книг и, как следствие, распространением грамотности.

Продолжительность курса составила шесть недель. Каждую неделю слушатели знакомились с различными сторонами военного дела, жизни и смерти горожан и сельских жителей, особенностями их питания и культурной жизни, кругом чтения и развитием книгоиздания. Участников ждал захватывающий рассказ о том, как историки и археологи реконструировали путь Ричарда к Босворту и как один из самых знаменитых английских королей нашел свой последний приют в Лестере.

В отличие от большинства бесплатных МООКов по окончанию данного курса можно было получить сертификат участника (Statement of Participation).

На курс может записаться любой интересующийся средневековой историей Англии, археологией и литературой, недавними раскопками захоронения Ричарда III. Предварительной подготовки в данной области знания не требовалось.

Шекспир: в книге и на сцене

Чуть позже разработкой шекспировских онлайн-курсов занялись и конкуренты FutureLearn из проекта edX. 1 октября 2014 г. стартовал ознакомительный курс «Шекспир: в книге и на сцене» (“Shakespeare: On the Page and in Performance”; Ko, Arciniegas et al., б/д: Электронный ресурс). Кураторами курса стали исследователи шекспировского творчества из Колледжа Уэллсли (Wellesley College), штат Массачусетс, США — профессор Ю Джин Ко (*Yu Jin Ko*) и старший преподаватель Диего Арсиньегас (*Diego Arciniegas*).

В аннотации курса сказано: «Дабы дать возможность понять неиссякаемую популярность и величие Шекспира, знакомство с его творчеством сочетает литературоведческий и театральный анализ» (“An introduction to Shakespeare that combines literary study with theatrical analysis to understand both Shakespeare’s continuing popularity and his greatness”; ibid.). Ко времени начала курса на него записались 20 000 слушателей со всего мира.

Шекспир писал для широкой аудитории и пользовался огромным успехом. Он по праву считается одним из величайших драматургов мира. Авторы курса попытались понять и популярность Шекспира, и его величие, исходя из простой предпосылки: в полной мере понимание его творчества возможно

только тогда, когда литературный анализ сочетается с изучением театральных постановок пьес.

Кураторы углубились в необычный мир шекспировских пьес, в их удивительный по силе язык, постарались понять сверхъестественную способность Шекспира в изображении человеческой жизни, исследовать сценическую судьбу постановок в театре и на современном экране. В качестве учебного материала были использованы пьесы «Ромео и Джульетта», «Сон в летнюю ночь», «Много шума из ничего», «Отелло», «Король Лир» и «Зимняя сказка».

Во всех курсах были представлены разные подходы к изучению творчества Шекспира. Среди их создателей — и всемирно известные ученые, и не менее маститые преподаватели, и молодые аспиранты. Объединяет их не только любовь к Шекспиру и стремление ввести в обучение студентов новые образовательные технологии, но и понимание того, что желание современного человека быть причастным к виртуальным шекспировским мирам не только не уменьшается, но растет с каждым годом.

Новый шекспировский МООК от LibertasU

На МООКах по гуманитарным дисциплинам уже не первый семестр специализируется LibertasU (www.libertasu.com) — виртуальный университет, чьим почетным «деканом» является известный философ-консерватор Роджер Скратон (*Roger Scruton*). Для МООКов в нем была разработана специальная платформа на основе симуляции виртуального 3D-мира. Студенты в лекционном и дискуссионном пространстве отображаются в виде аватаров, которые могут быть помещены в среду, имитирующую изучаемую эпоху (например, Флоренцию эпохи Макиавелли или Афины времен Платона). Соответствует исторической и «одежда» аватаров. По мнению разработчиков курсов, это должно способствовать погружению в соответствующую историческую обстановку. Представляя себя среди учеников Академии, студент должен лучше понять философию Платона, — считают разработчики (The LibertasU platform, б/д: Электронный ресурсус).

Правда, возможная перегрузка сервера накладывает некоторые ограничения на количество студентов — обычно их не более 25 на курсе. В рамках консервативного «элитизма» это тоже превращается в достоинство — так «удобнее» не только серверу, но и преподавателю. Все курсы платные — от 45 до 325 долларов США. В планах LibertasU — аккредитация для присуждения полноценных ученых степеней.

Слово «семестр» в одном из предыдущих абзацев тоже не случайно — LibertasU стремится перенести в мир МООКов практику краткосрочных курсов,

которые предлагаются раз в год и длятся один-два месяца, причем все курсы идут одновременно. Например, в майско-июньском семестре слушатели могли записаться на курсы по сравнительному изучению Библии и Корана, по «Никомаховой этике» Аристотеля, по «Чистилищу» Данте и по трем пьесам Шекспира (Course LGB1004-008 … , б/д: Электронный ресурс) — «Генриху V», «Юлию Цезарю» и «Гамлету». Автором последнего из курсов стал профессор Далласского университета Джон Алвис (*John Alvis*). Пока неизвестно, как будет выглядеть виртуальная среда для шекспировского МООКа — может быть, аватары разместятся в публичном или крытом театре шекспировской эпохи?

Отрывки из лекционных и практических занятий на уже прошедших МООКах доступны на YouTube-канале LibertasU (LibertasU, б/д: Электронный ресурс). Вот, к примеру, плейлист курса «Шекспир и Макиавелли» (Shakespeare Meets Machiavelli …. , 2013: Электронный ресурс).

Можно по-разному относиться к философии Скратона и его коллег по LibertasU, но только разнообразие подходов и практик позволит МООКам стать действительно общепринятой формой обучения.

МООК «“Много шума из ничего” на сцене»

2 марта 2015 г. на платформе FutureLearn стартовал еще один шекспировский курс — «“Много шума из ничего” на сцене» (“*Much Ado about Nothing*: In Performance”). Он был посвящен сценической судьбе одной из наиболее популярных комедий Шекспира «Много шума из ничего» (O’Hanlon et al., б/д: Электронный ресурс).

Это уже пятый курс на FutureLearn, связанный с творчеством Шекспира. Предыдущие курсы — три упомянутые выше, а также «Введение в физическую подготовку актера» (“An Introduction to Physical Actor Training”) Джонатана Питчеса (*Jonathan Pitches*).

Курс был разработан директором образовательных программ Королевской шекспировской труппы (Royal Shakespeare Company, RSC) Джеки О’Хенлон (*Jacqui O’Hanlon*) совместно с Шекспировским институтом Бирмингемского университета, фондом «Дом Шекспира» и Королевским шекспировским театром (Royal Shakespeare Theatre).

В подготовке курса принимали участие режиссер Кристофер Ласкомб (*Christopher Luscombe*), актеры Мишель Терри (*Michelle Terry*) и Эдвард Беннетт (*Edward Bennett*), исследователи театра доктор Ник Уолтон (*Dr Nick Walton*) и доктор Эбигейл Рокисон (*Dr Abigail Rokison*).

Организаторы курса выбрали пьесу «Много шума из ничего», так как посчитали, что она лучше других подходит зрителям разных возрастов, хотя курс в целом ориентирован в первую очередь на 16–19-летних.

Для Королевской шекспировской труппы в работе с молодыми людьми особенно важно то, что она происходит в репетиционном зале. Одной из задач курса является попытка донести до молодежи творческий опыт практикующих актеров и режиссеров — людей, которые ежедневно предлагают свои интерпретации пьес драматурга, раскрывают связь пьес Шекспира с миром, в котором они живут.

Королевская шекспировская труппа проводит семинары по пьесам Шекспира в Стратфорде, Великобритании и по всему миру практически каждый день. Все они имеют общую цель — представить разные интерпретации пьес, а одна из самых трудных задач — донести до тех, кто находится за пределами репетиционного зала, что процесс постановки — это всегда интерпретационный выбор.

Разработчики курса опирались на богатый опыт партнеров Королевской шекспировской труппы из Шекспировского института и фонда «Дом Шекспира». Изучение курса «“Много шума из ничего” на сцене» в социальном и историческом контексте переносит нас во времена Шекспира, а также дает представление о некоторых из наиболее интересных интерпретаций пьесы в истории Королевского шекспировского театра.

Актеры Э. Беннетт и М. Терри, которые играли Бенедикта и Беатриче в постановке «Много шума из ничего» Королевской шекспировской труппы, делятся своими наблюдениями о творческих решениях, которые им и режиссеру К. Ласкомбу пришлось принимать в ходе работы над спектаклем. В содержание курса входит просмотр съемок ряда сцен из этой постановки и интервью с ее создателями. Фрагменты постановок XX–XXI вв. должны были продемонстрировать, насколько отличается игра различных творческих коллективов. На курс зарегистрировались более 3500 человек со всего мираю

«Сообщество Шекспира»

На всех разобранных выше примерах мы могли видеть, что небывалую популярность массовых открытых онлайн-курсов объясняет их необычайная демократичность и мобильность. Так, например, образовательная платформа Coursera (www.coursera.org) в середине 2015 г. давала возможность учиться на 1036 курсах 13 083 704 слушателям.

Массовые открытые онлайн-курсы как образовательная инновационная технология охватывают необычайно большое число слушателей, изучающих

творчество Шекспира. Например, только один курс «Шекспир: в книге и на сцене» собрал на платформе edX более 20 000 слушателей. Еще большее количество студентов, профессиональных деятелей театра и даже коллег-шекспироведов привлекли внимание пять шекспировских онлайн-курсов на платформе FutureLearn.

Первая сессия нового онлайн-курса «Сообщество Шекспира» (“Shakespeare in Community”) прошла на платформе Coursera с 26 апреля до 23 мая 2015 г. Курс знакомит широкую аудиторию с творчеством Барда в процессе совместного чтения, просмотра и изучения четырех пьес: «Ромео и Джульетта», «Много шума из ничего», «Сон в летнюю ночь» и «Буря» (Shakespeare in community, б/д: Электронный ресурс).

Кураторами курса выступили четыре преподавателя из Висконсинского университета в Мэдисоне (США): Джесси Стоммел (*Jesse Stommel*), Сара Л. Марти (*Sarah L. Marty*), Р. Л. Видманн (*R. L. Widmann*) и Кэтрин ДеРоуз (*Catherine DeRose*).

Курс состоит из краткого обзора каждой из пьес на протяжении четырех недель обучения (от 2 до 10 часов в каждую неделю). Шекспировский «Гамлет» начинается с интересной и провокационной фразы: «Кто здесь?» (“Who’s there?”), и именно с этих слов начинается данный курс. Эту фразу можно понять и как буквальный вопрос к аудитории, и как более глубокий вопрос о том, что значит быть человеком. Данный вопрос приобретает различный набор потенциальных смыслов, когда ты видишь его на экране компьютера, планшета, смартфона или в аудитории. Вопрос требует от современных читателей Шекспира понимания того, как их человечность меняется в условиях быстроразвивающихся технологических средств. Цель курса — не только научить лучше понимать творчество Шекспира, но и повысить осознанность того, что для нас значит процесс изучения Шекспира в эпоху цифровых технологий.

В конечном счете данный курс ориентирован на создание мирового сообщества по изучению Шекспира. Одна из основных задач курса — использование шекспировской пьесы в качестве повода для дискуссий, которые объединят разные культуры, языки и пространства. Студенты в процессе обучения повысили свою цифровую грамотность, узнали о новых инструментах чтения, сочинительства, критического анализа и совместной работы. Курс рассказывал как о Шекспире, так и о цифровых гуманитарных науках, он побудил обучающихся к критическому размышлению над тем, как цифровые инструменты (в том числе дистанционные курсы) могут быть использованы для исследования литературно-художественных текстов.

Хотя основные инструкторы имеют большой опыт преподавания Шекспира, в этом курсе они обещали не выступать в роли «говорящей головы». Курс позволил привлечь широкий круг экспертов из Висконсинского университета в Мэдисоне, театральных сообществ, Шекспировской библиотеки Фолджера и других организаций со всего света. Каждая неделя курса начиналась с серии коротких документальных фильмов. Главная цель создателей курса — не научить слушателей тому, что знают о Шекспире сами преподаватели, а помочь каждому найти своего Шекспира.

В ходе курса к основным преподавателям присоединились еще несколько дополнительных инструкторов, которые помогали при записи видео и работе с текстами лекций, а также курировали курс. В их числе Джеймс де Вита (*James DeVita*), Джошуа Кэлхоун (*Joshua Calhoun*), Эрик Александр (*Eric Alexander*) и Шон Майкл Моррис (*Sean Michael Morris*). Еще более 60 экспертов (учителей, учащихся, актеров) также приняли участие в съемках короткометражных фильмов.

На курс записалось более 700 человек. По окончании курса было возможно получить сертификат. Наиболее активные участники, которые своими советами помогали улучшить курсы, были награждены специальными знаками.

Партнеры онлайн-курса «Сообщество Шекспира»: Театр американских актеров (American Players Theatre); Детский театр Мэдисона (Children's Theater of Madison); Фолджеровская шекспировская библиотека (Folger Shakespeare Library); Университет Джорджа Вашингтона (George Washington University); кафедра английского языка Университета Висконсин-Мэдисон (University of Wisconsin-Madison, Department of English); проект «Одиссей» (Odyssey Project); театральный проект «Юные шекспировские актеры» (The Young Shakespeare Players).

Глобальный / локальный Шекспир — 2015

Особый исследовательский интерес представляет МООК «Глобальный / локальный Шекспир» (The MOOC Global / Local Shakespeare), который 22 сентября 2015 г. обнародовала Азиатская шекспировская ассоциация (亞洲 莎劇學會). Подготовленный совместно с факультетом английского языка, театра и танца Университета Джорджа Вашингтона, факультетом театрального искусства Лаврентьевского университета, факультетом английского языка колледжа Сираюри, Национальным университетом Цинхуа, Тайваньским шекспировским обществом и целой командой международных разработчиков, данный

курс дает нам возможность прикоснуться к экзотическому Шекспиру, к рецепции творчества британского драматурга в азиатском регионе.

В процессе глобализации исследования Шекспира распространились на все пять континентов. В 2014 г. была основана первая Азиатская шекспировская ассоциация, членами которой являются ученые из Тайваня, Японии, Кореи, Филиппин, Китая, Индии, стран Европы и Америки, посвятившие себя исследованию творчества Шекспира в Азии. Шекспир давно принадлежит не только английской культуре. Его произведения переведены, адаптированы, освоены и переработаны во многих странах мира, и их разнообразие варьируется от постановок новых спектаклей, тематических симфонических концертов, киноэкранизаций, телевизионных адаптаций до анимации, производства комиксов, мюзиклов и других жанров поп-культуры.

Курс разработали ведущие ученые, изучающие «азиатского Шекспира»: доцент кафедры английского языка, литературы и лингвистики Университета Провиденс (Providence University), магистр изящных искусств (Колумбийский университет), доктор философии (театр и драма; Роял Холлоуэй Лондонского университета) Илин Чэн (陳怡伶, 陳怡伶 教授, *Yilin Chen*); профессор английского языка, театра и танца Университета Джорджа Вашингтона (George Washington University) доктор Алекса Хуанг (*Dr. Alexa Huang*); профессор английского языка Университета Сираюри (Shirayuri University) доктор Риута Минами (*Dr. Ryuta Minami*); доцент кафедры гуманитарных и социальных наук Университета Цукубы (University of Tsukuba) доктор Юкари Ёшихара (*Dr. Yukari Yoshihara*); доцент факультета театрального искусства Лаврентьевского университета (Laurentian University) доктор Иен МакЛеннан (*Dr. Ian MacLennan*); доцент кафедры иностранных языков и литературы Национального университета Цинхуа доктор Вэнчин Лиа Лянг (梁文菁, *Dr. Wen-ching Lia Liang*).

Данный курс начинается с введения в поэтику сонетов и монологов Шекспира. Слушатели сначала знакомятся с красотой поэзии Шекспира, внимательно изучают избранные места из его пьес, связанные с восприятием драматурга на Тайване. В курсе представлены различные интерпретации манга-комиксов, созданных по мотивам пьес британского писателя. Учебная программа курса включает в себя не только чтение шекспировских текстов, но и переработку их в сценарии, ролевые игры, анализ манга-адаптаций пьес, постановку сцен из Шекспира и другие образовательные технологии и методики.

Учебный план курса включал 13 тем по одной для каждой недели: «Введение в глобального / локального Шекспира», «Сонеты Шекспира», «Монолог или анализ сцены», «Ромео и Джульетта», «Шекспир и японская манга», «Чтение

японской адаптации Шекспира», «Тайваньская и японская манга», «Отелло», «Гамлет», «Шекспир и политика», «Шекспир и театр Лондона», «Политическое воздействие на шекспировский театр», «Современные постановки Шекспира».

Методика преподавания курса предполагала проведение занятий на английском языке. Каждая неделя содержала от одного до трех часов лекций, каждая лекция состояла из нескольких 10–15-минутных роликов с одним или двумя модульными тестами, индивидуальными заданиями и совместной работой обучающихся. Онлайновые часы работы, как правило, приходились на каждый понедельник с семи до девяти вечера по тайваньскому времени, когда инструктор встречается со студентами в виртуальной переговорной (virtual discussion room). За 13 недель курса необходимо было выполнить 20 тестов (60 % итогового результата), которые оценивались автоматически с помощью компьютера. Два творческих задания — 40 % (оцениваются однокурсниками и преподавателями, которые получат творческие работы по принципу случайного выбора). Каждое из заданий давало 20 % прохождения курса. Участники должны были их сдать в конце 7-й и 13-й недели. Студенты, успешно выполнившие все требования курса с оценками выше 60 из 100 баллов, получили сертификаты.

Изучение английского языка через жизнь и творчество Шекспира

11 января 2016 г. при поддержке Британского совета и при участии фонда «Дом-музей Шекспира» (Shakespeare Birthplace Trust) стартовал очередной бесплатный шекспировский массовый открытый онлайн-курс на платформе FutureLearn «Изучение английского языка: Шекспир» (“Exploring English: Shakespeare”). Авторский курс Энтони Косгроува (*Anthony Cosgrove*) посвящен жизни и творчеству У. Шекспира и охватывает период от его рождения в провинциальном городке Стратфорд-на-Эйвоне до его актерской и драматургической деятельности в знаменитом лондонском театре «Глобус». Курс призван поведать о значении языкового наследия, оставленного Шекспиром (Exploring English: Shakespeare, б/д: Электронный ресурсус).

Автор курса Э. Косгроув является разработчиком учебных пособий и материалов по английскому языку для Британского совета и Университета Саутгемптона. В разные годы он жил и работал в Польше и Индии. Среди разработанных им курсов: «Изучение английского языка: Великая хартия вольностей», «Профессиональные практики преподавания английского языка», «Изучение английского языка и культуры», «Понимание теста IELTS: методики тестов на знание английского языка», «Понимание языка: изучение и обучение» и др.

Слушателям курса предлагалось прочитать и изучить пять наиболее популярных пьес Шекспира: «Ромео и Джульетта», «Гамлет», «Много шума из ничего», «Буря» и «Макбет». На помощь Э. Косгроуву пришли актеры из Королевского шекспировского театра и исследователи творчества Шекспира из разных стран. Они помогли понять универсальный характер наследия драматурга, раскрыли мотивы, образы, к которым обращался Шекспир.

С помощью видеороликов кураторы курса наглядно показали те слова и выражения, которые Шекспир ввел в английский язык. Как это принято в формате МООК, каждый смог проверить усвоение нового материала при помощи тестовых вопросов и поделиться мнением о произведениях Шекспира с другими участниками курса.

Курс предназначен для всех, интересующихся наследием У. Шекспира и изучающих английский язык как иностранный. В нем используются учебные материалы Британского совета, ориентированные на уровень Intermediate или B1 по шкале CEFR. Курс предложил гибкий график обучения, который требовал около двух часов занятий в неделю. Приступить к занятиям можно было с любого технического устройства (ноутбук, планшет или мобильный телефон) в любое удобное время. Длительность курса — 6 недель.

“Hamlet’s Ghost”: МООК С. Гринблатта о «Гамлете»

Осенью 2016 г. курсом “Hamlet’s Ghost” в мир МООКов вошел профессор кафедры гуманитарных наук имени Джона Когана Гарвардского университета Стивен Джей Гринблатт (*Stephen Jay Greenblatt*). Казалось бы, участием крупнейших мировых шекспироведов в массовых открытых онлайн-курсах уже никого не удивишь: на британской платформе FutureLearn уже не первый год идут курсы, авторами которых стали директор Шекспировского института М. Добсон и профессор Оксфорда Дж. Бейт. Не отстают от FutureLearn и американские платформы — edX и Coursera. В последнее время часто пишут, что МООКи выдыхаются, что их авторам (по крайней мере в гуманитарных науках) удаются лишь обзорные курсы, но не посвященные конкретной проблематике. Интересным ответом на этот вызов может стать курс о Призраке в шекспировском «Гамлете», с которым на edX дебютировал Гринблатт.

С. Гринблатт — один из самых известных современных литературоведов, основоположник «нового историзма», лауреат Пулитцеровской премии и престижной Премии Хольберга, которую считают эквивалентом Нобелевской премии для гуманитарных наук. Шекспиром он занимается всю жизнь — в его самой известной ранней книге «Формирование “я” в эпоху Ренессанса: от Мора

до Шекспира» (Greenblatt, 1980; фрагмент в русском переводе был опубликован в журнале «Новое литературное обозрение»: Гринблатт, 1999) без анализа шекспировских текстов обходятся только первые несколько глав. В 1980-е гг. «новый историзм» и шекспироведение нельзя было себе представить без его работы «Шекспировские негоциации: циркуляция социальной энергии в Англии эпохи Ренессанса» (Greenblatt, 1988). На рубеже нового тысячелетия Гринблатт по-новому объяснил проблематику «Гамлета» в связи с полемикой вокруг представлений о чистилище («Гамлет в чистилище» (Greenblatt, 2001)). Через несколько лет вышла в свет одна из лучших современных биографий английского драматурга — «Уилл в мире: как Шекспир стал Шекспиром» (Greenblatt, 2004), а в 2010 г. — переработанная версия мемориальных адорновских лекций Гринблатта во Франкфуртском университете (под названием «Свобода Шекспира»; Greenblatt, 2010).

Для философии и в целом культуры XX в. призрак Гамлета-старшего стал символом исторической памяти, зов которой одновременно притягивает и отталкивает (здесь можно вспомнить книгу о «Гамлете» Карла Шмитта (Schmitt, 2009) или обращение Жака Деррида к «призракам Маркса» в одноименной книге (Деррида, 2006)). Проблема веры или недоверия словам Призрака теперь считается одной из центральных в шекспировской трагедии.

Конечно, американец С. Гринблатт даже не пытается соревноваться со своими британскими коллегами и украшать свои видеолекции артефактами из богатейшей коллекции музейных сокровищ шекспировской эпохи. Но он прекрасно справляется и без них: лекции сняты на фоне реконструированного театра «Глобус» в Лондоне, рядом с домом Шекспира в Стратфорде, в церкви First Parish в Кембридже (штат Массачусетс, США), на кладбище рядом с этим приходом и в других местах. Тезаурус этого курса находится за пределами материального мира, и это понятно, так как речь в нем идет о духовной стороне и смыслах трагедии потери отца, любви, о своей собственной судьбе и невыносимой боли утраты.

Как и в некоторых других МООКах, автор привлекает к диалогу экспертов для более глубокого раскрытия темы смерти — например, знатока мира мертвых, похоронных обрядов, верований и суеверий, известного историка из Калифорнийского университета Беркли профессора Томаса Лакера (*Thomas Laqueur*) или одного из авторов книги «Шекспир мертв» (Palfrey, Smith, 2016), преподавателя английской литературы в Оксфордском университете и крупнейшего специалиста по Первому фолио Эммы Смит (*Emma Smith*).

Соответственно, сложной стала и структура МООКа, который начал работу в понедельник, 31 октября 2016 г. Первая его часть посвящена театральным воплощениям Призрака и его месту в структуре первого акта трагедии. Во второй части участники курса погрузились в мир противоречивых представлений об аде, чистилище и рае в Европе XVI–XVII вв., а в третьей — продолжили изучение шекспировской трагедии самостоятельно.

Курс неожиданно короток для МООКа — всего 3 недели, но затратен по времени (6–8 часов работы каждую неделю). Впрочем, слушатели могут изучать материал в удобном для них ритме (self-paced). Кроме традиционных видеолекций, материалов для самостоятельного изучения, чтения трагедии, письменных заданий и контрольных работ, курс «Призрак Гамлета» выгодно отличается доступностью всех материалов: можно бесплатно скачать все видеофайлы с лекциями и транскрипты текстов. Такой подход делает курс привлекательным и доступным, а сохраненные на компьютере материалы можно неоднократно использовать в образовательной практике в любое время.

В интервью The Harvard Crimson С. Гринблатт рассказал, что началась работа над вторым гарвардским МООКом о Шекспире. Он посвящен «Венецианскому купцу» и «Отелло» (см.: Neckermann, 2016: Электронный ресурс).

Первый российский МООК о Шекспире: удачи и неудачи

Успех шекспировских МООКов не мог не стать заразительным. Осенью 2014 г. впервые в России был предложен массовый открытый онлайн-курс о Шекспире и его эпохе. Он называется «Уильям Шекспир в историко-культурной традиции: загадки, мифы, реальность» (Липгарт и др., б/д: Электронный ресурс), его автор — профессор Московского государственного университета имени М. В. Ломоносова А. А. Липгарт.

Курс изначально был разработан для студентов МГУ как межфакультетский и, видимо, лишь потом пришла идея, что его можно предложить всем желающим через платформу «Университет без границ» (distant.msu.ru). Правда, и в этом случае непонятно, почему возможности MOODLE (а именно эта виртуальная среда установлена на платформе) остались в значительной мере невостребованными — из более 10 интерактивных элементов, которые предлагает MOODLE, задействована едва ли половина.

Все модули курса имеют одинаковую структуру: видеолекция, разделенная на несколько частей, и проверочные тесты (обычно по три вопроса, но иногда до семи). Все части лекции в сумме могут занимать два–три часа, причем

скачать ее как подкаст невозможно, приходится слушать через встроенный плейер.

Сами лекции глубоки и подробны (хотя начинать лекцию об историческом развитии английского языка с древнеанглийского периода, может быть, и излишне). 20–30 астрономических часов неспешного разговора о Шекспире и британской языковой и литературной традиции — есть ли сейчас такое у специалистов-филологов, даже в МГУ? В некоторой степени МООК о Шекспире — своеобразная «компенсация»: здесь можно говорить столько, сколько хочешь, о том, о чем считаешь нужным. Но сразу возникает проблема: как сделать, чтобы лекция была нескучной? Традиционный университетский формат для МООКа не подходит. Длинные лекции хорошо подходят традиционной, офлайновой форме. Вероятно, авторы стремились использовать и опыт таких проектов, как Academic Earth (academicearth.org) или отечественный «Лекториум» (lektorium.tv), но модель Open Courseware требует, чтобы видеолекцию сопровождали если не полные транскрипты, то хотя бы краткие конспекты. Для МООКов же, как доказали проведенные edX исследования (Guo, 2013: Электронный ресурс), оптимальны видео длиной около 6 минут.

Лекции А. А. Липгарта были сняты тремя статичными камерами с периодическим переключением вида. Все они наложены на один и тот же задник. Наиболее важные положения и шекспировские тексты, которые автор читает сам (а можно было, конечно, поручить это студентам или актерам-любителям), выведены на экран.

К сожалению, в остальном визуальный ряд скуден — иногда лицо лектора сменяют портреты героев или иллюстрации жизни эпохи. Было бы гораздо интересней, если бы лекцию сняли в реальной аудитории, с живыми студентами, или чтобы лекции читались живее, с отступлениями и импровизациями — тем более, что материал сложен и требует знания истории и культуры Англии почти за тысячу лет.

В целом, форма представления лекции не отвечает особенностям МООКа как нового типа курса: как и много лет назад информация исходит от лектора и только от него. Но в первых модулях курса нет и никакого материала для самостоятельного чтения — ни учебника, ни хрестоматии. Редкие отрывки из Шекспира почему-то отправлены в раздел «Дополнительные материалы». Такое впечатление, что автор вообще не предлагает слушателям какого-либо материала для чтения — и это в первых, полных сложного исторического материала модулях.

Построение курса также вызывает вопросы. Лектор (которого в методической инструкции к каждому модулю почему-то упоминают в третьем лице) предлагает слушателям обратиться к «вопросам, мифам и загадкам» Шекспира и его книгам. Это увлекательная и действительно многообещающая стратегия — нечто подобное делали Дж. Бейт в курсе «Шекспир и его мир» (Bate et al., б/д.: Электронный ресурс) (с помощью артефактов из коллекции Шекспировского института) и М. Добсон в курсе «“Гамлет” Шекспира: текст, постановки и культура» (Dobson et al., б/д: Электронный ресурс). Однако прекрасный замысел тут же спотыкается: ряд мифов перечислены подряд в первом же модуле (а можно было, как в книге «30 великих мифов о Шекспире» Лори Магуайр и Эммы Смит (Maguire, Smith, 2012), выходить через каждый отдельный миф на реальные проблемы шекспировского текста и эпохи). Второй модуль посвящен только одному мифу, не очень актуальному для России — что современному читателю трудно понимать Шекспира. Если судить по дискуссиям на шекспировских конференциях и сайтах, гораздо более актуальны мифы о количестве слов, введенных Шекспиром, о его образовании, биографии, театре его эпохи, Англии рубежа XVI–XVII вв.

К сожалению, в модулях 3 и 4 логика «мифов» и «загадок» вообще исчезает, уступая место традиционному историческому подходу. В авторской логике понятно, зачем нужны эти разделы — горизонт курса широк, надо объяснить слушателю, как английская культура постепенно добиралась до шекспировской «вершины». Что, если просто отказаться от такого построения: вот перед нами Шекспир, его текст и герои, они существуют в некоем виртуальном пространстве — в исторически возникшей «шекспиросфере», но для слушателя МООКа они самодостаточны. Почему бы не начать отсюда, открывая слушателю в конце курса дорогу в «сад расходящихся тропок» истории? Зачем обязательно тащить его по пути строго хронологическому, да еще отбрасывая так далеко назад? Шекспировские кельты и норманны тоже не очень историчны.

Удивляет, что в первых модулях почти совершенно не были задействованы форумы. Если в МООКах от британского Шекспировского института бурлил неистощимый поток мысли слушателей — мысли часто бессвязной, но искренне желающей разобраться в теме, то в российском МООКе — пока почти полная немота. «Основной форум», в котором предполагается обсуждать содержание лекций, пуст: слушатели подавлены объемом информации, да и формулировка «ваш вопрос будет передан лектору» несколько пугает. Лектор МООКа должен сам спускаться с Олимпа к слушателям, не ожидая вопросов и при-

глашений, как это делали те же Бейт и Добсон — даже тривиальная, но уместная реплика лектора в форумной дискуссии сразу оживляет курс.

Зато полон сообщений форум «технических вопросов», посвященный в основном опечаткам и ошибкам в тестах — увы, их действительно недопустимо много. Такие опечатки, как «Страдфорд», «конфесия» в МООКе о Шекспире просто режут глаз. Но больше всего нареканий вызывает сама структура теста. Не стоит говорить о том, что двумя-тремя вопросами просто невозможно проверить, понял ли слушатель сорокаминутный кусок видеолекции. Диспропорция между длинной и информативной лекцией и сверхкратким тестом делает настоящий контроль знаний невозможным.

Авторы вопросов допускают еще более грубую ошибку, проверяя не знание материала, а то, дослушана ли лекция до конца. «Какое произведение в данной видеолекции предлагает рассмотреть автор, чтобы понять значимость знания широкого исторического контекста для понимания творчества Уильяма Шекспира?»; «Отрывки из каких исторических хроник Уильяма Шекспира цитирует лектор в данной видеолекции?»; «Какие пьесы Шекспира упоминает лектор в связи с гуманистскими взглядами Эразма Роттердамского?» — такие вопросы оставляют ощущение, что их составитель подозревает нас в невнимании к лекциям. Внимание отвечающего зафиксировано на фигуре лектора. Получается, что помнить нужно не материал курса, а то, как его подавал лектор. Сейчас любят критиковать построенные якобы исключительно на лекциях университетские курсы прошлого. Но ни один из них никогда не был так зациклен на лекторской подаче материала, как данный МООК от МГУ.

В тестах совсем нет вопросов, ответ на которые не найти в видеолекции, как это сделано у Добсона и Бейта, чтобы стимулировать слушателей читать все материалы курса. В таком случае непонятно, зачем отводить 20 минут на три несложных вопроса — неужели авторы рассчитывают, что слушателям нужно ещё раз переслушать весь отрывок лекции прямо во время решения теста?[2]

Некоторые вопросы просто кажутся странными. Так, вопрос из первого теста: «Какому английскому писателю посвящен данный курс?» — сразу вызывает в памяти известный студенческий анекдот про цвет обложки учебника. Не продуман и коллоквиум: слушателям дается задание привести примеры произведений, для понимания которых почти не нужно или, наоборот, крайне важно знать исторический контекст. Затем нужно провести аналогии с текстами Шекспира (а почему бы сразу не привести их как пример?) Получается, что ни

[2] За это замечание приносим благодарность Б. Н. Гайдину.

разу не упомянув Шекспира, слушатель может за свой ответ получить до 70 баллов из 100 возможных. И почему коллоквиум помещен после модуля о древне- и среднеанглийском языке и перед модулем об Англии XVI в.? Авторы курса хотят объять необъятное — охватить разом историю, развитие языка, динамику культуры и подвести это все к Шекспиру как к кульминационной точке. Проблема в том, что для слушателя такой путь слишком крут и прямолинеен. У него уже есть интерес именно к Шекспиру, он — не филолог и не историк, у него может не быть времени на полный просмотр видеолекций. Может быть, ему удобнее читать, а не слушать — а транскрипта нет. Может быть, ему хочется подробнее остановиться на истории средневековой Англии — а камера только скользит по обложкам книг. Чем больше в курсе интерактивных заданий и дополнительных материалов, тем выше вероятность, что студент сможет найти интересную для себя форму участия. Вместо максимально широкого охвата материала авторам курса «Уильям Шекспир в историко-культурной традиции: загадки, мифы, реальность» мы бы предложили охватить как можно шире потенциальные формы работы слушателей. Тогда они не уйдут далеко от «своего» Шекспира, а МООК выполнит свою функцию — ввести новые поколения читателей в «шекспиросферу» (Захаров, Луков, Гайдин, 2012: Электронный ресурс; Луков В., Луков Вл., 2014b; Лисович, Макаров, 2014), показав им, насколько глубоко и по-разному можно понимать Шекспира и насколько тесно связаны его произведения с английской историей и культурой.

Нам, преподавателям и шекспироведам, участвующим в онлайн-курсах, интересно понять, как работает современная «шекспиросфера», особенно та ее часть, что соприкасается с массовым сознанием. Для нас привлекателен огромный массив информации о себе, который участники курса, как герои трагедии, добровольно демонстрируют на огромной «сцене» МООКа. Но вывод остается тем же самым: до того времени, когда МООК заработает так, как этого хотят сторонники онлайн-образования в качестве альтернативы аудиторному, еще очень и очень далеко.

«Театр английского Возрождения»

В 2015 г. некоммерческий просветительский проект Arzamas ознаменовал начало Года литературы в России запуском курса с М. Ю. Давыдовой «Театр английского Возрождения». Он посвящен языку, на котором разговаривал со зрителями театр шекспировской эпохи. М. Ю. Давыдова — известный театровед и театральный критик, кандидат искусствоведения. Преподавала во ВГИКе и РГГУ, работала театральным обозревателем газет «Московские новости», «Известия»,

«Время новостей», «Русский телеграф», интернет-издания OpenSpace. С 2010 г. — главный редактор журнала «Театр». Редактор коллективной монографии «Западноевропейский театр от эпохи Возрождения до рубежа XIX–XX веков», автор сборника статей «Конец театральной эпохи (новейшая история русского театра)». С 2014 г. — программный директор европейского театрального фестиваля Wiener Festwochen 2016 г. (см. статьи Марины Давыдовой в журнале «Театр», на сайте OpenSpace.ru).

Как виртуальный университет, Arzamas посвящен гуманитарному знанию. В основе проекта курсы (или, как их называют сами создатели, «гуманитарные сериалы») о культуре и человеке — на самые разные темы: курсы по истории, литературе, искусству, антропологии, философии. Курсы проекта Arzamas строятся по стандартному набору образовательных средств типичных для массовых открытых онлайн-курсов, а именно из сочетания «коротких видеолекций, прочитанных учеными, и материалов, подготовленных редакцией: справочных заметок и длинных статей, фотогалерей и фрагментов кинохроники, цитат из забытых книг и интервью со специалистами» (О проекте, б/д: Электронный ресурс).

Заключение

Еще совсем недавно поклонников великого английского поэта и драматурга радовала возможность перелистать виртуальный том Первого фолио “Mr. William Shakespeares Comedies, Histories, & Tragedies”, изданного в 1623 г. Сегодня виртуальные онлайн-встречи с Шекспиром значительно расширяют цифровое измерение шекспиросферы. Некоторых они побуждают повторить прохождение курса, кого-то, возможно, — создать свои шекспировские массовые открытые онлайн-курсы.

В связи с бумом, связанным с расцветом шекспировских МООКов среди преподавателей, шекспироведов, которые участвуют в создании подобных курсов, можно говорить об особой форме существования шекспиросферы в современной образовательной среде. Шекспир как культовый автор давно вошел в массовое сознание и спровоцировал создание шекспировской индустрии. Впрочем, университетский образовательный процесс и популярная культура остаются разными феноменами, хотя и схожи некоторыми чертами.

Очевидно, что для создателей курсов, подобных «Сообществу Шекспира», главным является возможность применения новейших цифровых технологий для освоения колоссального массива информации о Шекспире и современном человеке в рамках работы конкретного МООКа. Возможно, что очень ско-

ро мы станем свидетелями прорыва в использовании МООК как наиболее подходящей формы онлайн-образования, и вполне вероятно, что опыт цифровой разработки творчества британского драматурга поможет этой образовательной революции в гуманитарном знании.

Эти культурные проекты были бы невозможны еще несколько десятилетий назад. Их стремительное развитие расширяет рамки того, что могут выразить шекспировские образы. Впрочем, есть и обратная сторона этого процесса: соединиться с новыми технологиями, новыми образовательными программами может не любая архаика, ценная только тем, что пережила века, но именно те культурные константы, которые выражают духовные, нравственные, эстетические ценности, сохраняют свою актуальность и мобилизующую силу в жизни новых поколений. Именно в этом — загадка и разгадка вечной актуальности Шекспира.

2.2. Современные цифровые научные и издательские проекты: «нарастание» шекспиросферы

В. С. Макаров, Н. В. Захаров, Б. Н. Гайдин

Шекспира сегодня справедливо будет назвать самым изученным в научном плане и самым изучаемым в плане образовательном из художников слова всех времен и народов: преподавание пьес и поэзии Шекспира, сценической и кинематографической судеб его драматургии, их влияние на современность давно стало успешной образовательной технологией как на Западе, так и в России. Универсальность произведений Шекспира остается предметом пристального изучения специалистов и любителей-энтузиастов. Его творческое наследие входит в программы вузов и школ всего мира.

Более того, имеет место закрепление за Шекспиром и его героями статуса культурных констант, вошедших в культурные тезаурусы многих народов (Захаров, 2008ab; Гуманитарные константы, 2008; Гайдин, 2009ab; Захаров, Луков, 2012a; Захаров, Луков, Гайдин, 2012: Электронный ресурс), а также появление и длительное нарастание значения области, которая в последнее время получила наименование «шекспиросфера» для обозначения совокупности феноменов мировой культуры, национальных культур и субкультур, имеющих связь с личностью и творчеством Шекспира, включая как его культ, так и его отрицание («шекспировский вопрос» и т. д.) (Луков В., Луков Вл., 2014bc; см. также: Захаров, Гайдин, 2009; Степанов, 2004).

Именно в духе нарастания научного аспекта шекспиросферы могут быть осмыслены многие научно-просветительские проекты в области digital

humanities, посвященных рецепции и интерпретации феномена Шекспира (Захаров, Луков, 2012а). В этой главе мы кратко рассмотрим лишь некоторые из них и постараемся показать их важность не только для научного анализа творчества Шекспира и его современников, но и для более полного понимания того, как работает шекспиросфера.

Кембриджский путеводитель по шекспировским мирам

В 2015 г. были опубликованы печатная и цифровая версии «Кембриджского путеводителя по шекспировским мирам» (“Cambridge Guide to the Worlds of Shakespeare”; далее — CWSO). Этот важный для развития цифровых гуманитарных наук проект представляет особый интерес в изучении виртуальной шекспиросферы (Лисович, Макаров, 2014). Рассмотрим подробнее этот проект как прямое выражение феномена шекспиросферы в наши дни.

«Кембриджский всемирный Шекспир в Интернете» — на сегодняшний день самый амбициозный проект из англоязычных аналогов электронной энциклопедии «Мир Шекспира». В рамках проекта предполагается интеграция интернет-ресурса «Кембриджская всемирная шекспировская энциклопедия: международный цифровой ресурс для изучения, обучения и исследований» (“The Cambridge World Shakespeare Encyclopedia: An International Digital Resource for Study, Teaching, and Research”) с Полным собранием сочинений У. Шекспира и другими библиотечными фондами издательства Кембриджского университета (Cambridge University Press), а также с материалами архивов-партнеров, таких как Фолджеровская шекспировская библиотека (Folger Shakespeare Library) и др. В настоящее время работа над созданием этого ресурса ведется совместными усилиями специалистов издательства Кембриджского университета, Университета Южной Калифорнии (University of Southern California), Колледжа Брин Мор (Bryn Mawr College) с привлечением экспертов со всего мира при поддержке Национального гуманитарного фонда США (the National Endowment for the Humanities) (Cambridge World Shakespeare Online, б/д: Электронный ресурс).

С самого начала концепция «Кембриджского всемирного Шекспира в Интернете» основывалась на признании экспансивного развития глобальной репутации Шекспира. В погоне за реализацией этой концепции проект приобрел характер трансисторического, международного и междисциплинарного цифрового гуманитарного ресурса.

CWSO является цифровым рабочим пространством со ссылками на ресурсы, способные развивать и поддерживать исследования и сотрудничество

между учеными, преподавателями, студентами и актерами со всего мира. Значительная часть этого контента будет доступна бесплатно через легко настраиваемое под пользователя рабочее пространство (“Home Edition”). Расширенное содержание, а также дополнительная функциональность интерфейса и программного обеспечения будут доступны по подписке для студентов, преподавателей, ученых, актеров, режиссеров и т. д. (“Professional Edition”). CWSO будет рационально и динамично поддерживать внешние поиски в архивах партнеров. Большая международная группа ученых (около 300 шекспироведов, специалистов в области изучения английской и мировой литературы и языков, художественной культуры Нового и Новейшего времени) разрабатывает основное содержание ресурса. Руководители творческого коллектива провели ряд установочных семинаров по всему свету по проблемам цифровой гуманитарной науки. Это позволило библиотекарям, библиографам, ученым, артистам, преподавателям и студентам внести свой вклад в развитие проекта.

В основу контента легли материалы печатной Кембриджской всемирной шекспировской энциклопедии, которая опубликована в виде двухтомного словаря-справочника объемом в два миллиона слов (более 300 статей). Этот проект решает три ключевые задачи в исследовании Возрождения и цифровых гуманитарных наук: он объединяет сведения энциклопедического характера о месте и значении шекспировской эпохи, предоставляет разнообразные модели для использования авторских материалов как в индивидуальных, так и совместных исследованиях, а также содержит в себе пользовательский контент, прошедший тщательную экспертизу научного и преподавательского сообщества.

Международная группа авторов подготовила основное содержание ресурса, издательство Кембриджского университета отвечает за создание и дальнейшую поддержку сайта. Центр трансформативных гуманитарных наук Университета Южной Калифорнии (The Center for Transformative Scholarship, USC) поддерживает разработку и создание прототипов среды рабочего пространства и инструментов для его анализа, интерпретации и совместных публикаций. Центр провел несколько консультативных форумов, собирая международную команду шекспироведов и специалистов в области цифровой гуманитаристики. Редакционный совет во главе с Брюсом Смитом (*Bruce Smith*) и Кэтрин Роу (*Katherine Rowe*) продемонстрировал прототип сайта на шекспировских конференциях в США, Великобритании, Японии и на IX Всемирном шекспировском конгрессе в Чехии.

Содержание Кембриджской всемирной шекспировской энциклопедии группируется по томам следующим образом.

Том 1: «Мир Шекспира» (“Shakespeare’s World”) охватывает исторические сведения о драматурге, актере, поэте (The Historical William Shakespeare, THWS), его окружении, эпохе, включает собрание сочинений У. Шекспира (Collected Works of William Shakespeare, CWWS).

Том 2: «Мировой Шекспир» (“The World’s Shakespeare”) посвящен Шекспиру — культурному символу (William Shakespeare as Cultural Icon, WSCI), рецепции его наследия в мировой культуре. Географический и языковой спектр охватывает различные регионы и народы, которые соприкоснулись с творчеством Шекспира.

Проекту придается междисциплинарный характер, в нем представлены ранее малоизвестные национальные особенности рецепции творчества Шекспира. Из России в состав авторского коллектива вошли заместитель председателя Шекспировской комиссии при Научном совете «История мировой культуры» Российской академии наук доктор филологических наук, профессор И. С. Приходько (1943–2014) и ученый секретарь Шекспировской комиссии РАН доктор философии (PhD) Н. В. Захаров. Они подготовили статьи о русской рецепции «Отелло» и «Гамлета» для раздела «Знаковые персонажи» (“Iconic Characters”), редактором которого является профессор из Бразилии Аймара Резенде (*Aimara Resende*, Федеральный университет Минас-Жерайс, г. Белу-Оризонт).

В раздел сайта «Пьесы и поэзия» войдет «Новый кембриджский Шекспир» (“The New Cambridge Shakespeare”), который представляет собой критическое издание отдельных пьес Шекспира, его сонетов и поэм в современной орфографии. Серия «Новый кембриджский Шекспир» уже завоевала международное признание, благодаря новым научным комментариям и вдумчивому критическому анализу, который отличает редакторов издания.

Целью данной серии является представление в доступной и живой форме содержания серьезных и сложных исследований без их чрезмерного упрощения. Для решения этой задачи редакторы издания решили объединить свои усилия с критическими способностями исследователей из преподавательской среды с их проверенными коммуникативными навыками, умением ясно излагать мысль, не прибегая к использованию профессионального жаргона и т. п. Это коснулось практически всех текстов даже в тех областях, которые относятся к чисто техническим вопросам публикации контента. Вместо того чтобы, как это нередко бывает, воспользоваться путанными стандартными формулами описания технологических процессов, авторы представили рекомендации без обиняков, чтобы их смысл мог понять любой пользователь.

Главной инновационной особенностью этой серии является особое внимание к театральным спектаклям и сценическому воплощению пьес, к тому, как текст на языке драмы обращается в визуальное и звуковое и видоизменяется в восприятии зрителей, как воображение читателя дополняет текст. В статьях уделено особое внимание этапам сценической истории, их оживляют фотографии и рисунки.

Каждая страница пьесы содержит комментарии, это помогает не только лучше разобраться в смысле текста, но и в особенностях сценической трактовки пьесы. Ремаркам в тексте уделено особое внимание, что обеспечивает погружение читателя в сценические условия елизаветинской эпохи. Это особенно полезно тем, кто собирается превратить текст в постановку.

Цифровые изображения (иллюстрации, страницы книг, рукописи, гравюры, фотографии), звуковые файлы и видеозаписи — это архивы партнеров, которые поделились своими ресурсами через платформу CWSO.

Публикация печатной и цифровой версий этого проекта должна стать заметным явлением в развитии цифровой гуманитарной науки в целом и шекспироведения в частности, а ее представление в виде информационной системы будет способствовать развитию исследовательской и преподавательской деятельности ученых-гуманитариев в Интернете.

Сегодня к этому следует добавить, что прикладные задачи энциклопедии не должны оставить в тени ее значение для развития шекспиросферы. Дело не только в том, что обогащаются электронные запасники шекспировского творчества, появляется много новой и особым образом систематизированной информации. Дело и в том, что реализуется важная часть становления образованного человека XXI столетия, который мыслит по модели «знание — понимание — умение» (Ильинский, 2014; Луков В., Луков Вл., 2014а: 21–22). Шекспировская культурная константа (а точнее — целый ансамбль культурных констант) становится и моделью тезаурусного освоения гуманитарного знания в современных условиях, которые существенно видоизменяют ядро тезауруса и культурную картину мира субъекта (Кузнецова, 2008: Электронный ресурс; Погорский, 2012). Как станет ясно из следующего кейса, шекспировская константа не страдает и в случае научного переосмысления проблемы авторства (подчеркнем — именно научного, в отличие от конспирологического «шекспировского вопроса»; см. об этом подробнее в последнем разделе книги).

Марло, Шекспир и Новое оксфордское собрание сочинений на платформе OSEO

Каждый читатель и исследователь литературы шекспировской эпохи часто сталкивался с проблемой доступности в Интернете качественных литературных текстов XVI–XVII вв. На многих сайтах представлены их неполные варианты, в лучшем случае взятые из устаревших изданий XIX в., а иногда просто оцифрованные отрывки из хрестоматий с упрощенной орфографией и пунктуацией, без учета их сложности в эпоху раннего Нового времени.

Вместе с тем, за последние сто лет накоплен уникальный опыт комментирования научных изданий литературных текстов, увы, как правило, не доступный современным студентам, ученым и читателям. Классические оксфордские и кембриджские издания 1940–1980-х гг. из-за цены и тиража не доходят до библиотек новых университетов даже в Британии и США. В России это означает, что ученым из провинциальных вузов обязательно нужно ехать в московские библиотеки, чтобы прочитать целиком комментированный текст изучаемого автора. Стоит ли говорить, что научное издание у исследователя должно быть всегда под рукой?

Издательство Оксфордского университета (Oxford University Press) обещает в ближайшем будущем существенно изменить ситуацию. Проект “Oxford Scholarly Editions Online” (oxfordscholarlyeditions.com) оцифровал и разместил в платном доступе сотни классических комментированных изданий текстов английской литературы, выпущенных OUP в 1910–1980-х гг. Результатом работы станут полноценные электронные издания с возможностью внутренней навигации по тексту, поиска словарных форм, просмотра комментариев параллельно с текстом и т. д.

С открытия в 2012 г. проект не прекращал развитие и сразу стал настоящей сокровищницей для исследователя английской литературы раннего Нового времени (1485–1660). Среди включенных в нее электронных книг — все оксфордские издания прозы и стихов Джона Донна под редакцией Х. Гарднер и У. Милгейта (*H. Gardner, W. Milgate*), одиннадцатитомное собрание сочинений Бена Джонсона под редакцией П. и Э. Симпсонов и Ч. Херфорда (*C. H. Herford, P. Simpson, E. Simpson*), полное собрание сочинений Кристофера Марло [трехтомное, под редакцией Р. Гилл (*R. Gill*)], а также почти все тома серии «Оксфордский Шекспир».

О философии электронного издания классических текстов высказались один из членов редакционной коллегии — профессор Национального универ-

ситета Ирландии (г. Корк) Дезмонд Кларк (*Desmond Clarke*; Clarke, 2012: Электронный ресурс), ответственный редактор блока текстов эпохи Возрождения — профессор кембриджского Куинс-Колледжа Эндрю Зуркер (*Andrew Zurcher*; Zurcher, 2012: Электронный ресурс), а также главный редактор платформы OSEO — директор Центра изучения редких книг Университета Виргинии Майкл Суарес (*Michael F. Suarez*) в 2016 г., когда на ней было размещено Новое оксфордское собрание сочинений Шекспира, в котором соавтором «Генриха VI» был назван К. Марло.

Версия о том, что К. Марло не был убит в Детфорде 30 мая 1593 г., а скрылся во Франции и Италии и там продолжил сочинять свои пьесы, которые переправлял на родину под псевдонимом «Шекспир», довольно давно будоражит умы адептов «шекспировского вопроса». В 1819 г. анонимный автор предположил, что «Кристофер Марло» — псевдоним Шекспира. В конце XIX — первой половине XX в. появился целый ряд работ, предлагающих «марловианское» решение проблемы авторства шекспировских произведений. В 1955 г. вышла книга американского журналиста и театрального критика Кальвина Гофмана (*Calvin Hoffman*) «Человек, бывший Шекспиром» (Hoffman, 1955; через пять лет была переиздана под названием «Убийство человека, бывшего “Шекспиром”»; Hoffman, 1960), в которой это точка зрения получила наиболее подробное изложение, а аргументация построена на примерах сходства между стилями Марло и Шекспира. Это мнение разделял, к примеру, российский и японский литературовед и философ А. А. Ванновский (см.: Ульянов, 1964, 1998). В 1994 г. вышла работа «История, которую рассказывают сонеты» (Walker-Wraight, 1994) британской писательницы Анни Дорес Уолкер-Рейт (*Annie Doris Walker-Wraight*), которая, проанализировав шекспировские сонеты, предложила свои доказательства того, что именно Марло скрывался за «маской» Шекспира-актера. В 2001 г. австралийский кинорежиссер Майкл Раббо (*Michael Rubbo*) выпустил телевизионный фильм «Много шума по существу» (“Much Ado About Something”), в котором также подробно изложены аргументы марловианцев. Наконец, в 2009 г. было создано Международное марловианско-шекспировское общество (International Marlowe-Shakespeare Society), члены которого пытаются поощрять появление новых исследований этого вопроса.

Однако среди большинства ведущих шекспироведов и специалистов по творчеству Марло эта теория не сыскала широкой поддержки, поскольку сложно себе представить, что «тайна Марло» хотя бы раз в виде слуха не нашла отражение в дневниках и литературных произведениях тех лет. Более того, как отмечает сэр Стенли Уэллс (*Sir Stanley Wells*) в своей книге «Шекспир и Ко»,

нет никаких оснований сомневаться в подлинности официальных документов, подтверждающих трагическую гибель Марло в доме на Детфорд-стренд (Wells, 2006: 100).

Как бы то ни было, 23 октября 2016 г. газета «Гардиан» сообщила, что в Новом оксфордском собрании сочинений Шекспира (The New Oxford Shakespeare), которое вышло в свет в ноябре — декабре 2016 г., на всех трех частях исторической хроники «Генрих VI» (1591) появится и имя Кристофера Марло. Команда из 26 экспертов из пяти стран пришла к выводу, что именно он был соавтором Шекспира при создании этой драматической трилогии. По мнению исследователей, Марло принадлежит большая часть первой части «Генриха VI», а Шекспиру — основная часть третьей части (Alberge, 2016: Электронный ресурс).

Ученые проанализировали тексты шекспировских пьес, применив проверенные временем текстологические методы и самые последние компьютерные технологии, и сошлись во мнении, что Шекспир сотрудничал со своими собратьями по перу гораздо чаще, чем считалось до этого. Сразу в 17 пьесах они обнаружили следы совместной работы Шекспира и других драматургов — его современников. Таким образом, количество пьес, написанных драматургом в соавторстве, увеличилось более чем в два раза, если сравнивать их с числом, указанным в оксфордском издании, вышедшем 30 лет назад.

Руку Марло в трех частях хроники «Генрих VI» находили еще в XVIII столетии, однако в качестве соавтора в столь авторитетном издании он указан впервые. Главными редакторами данного собрания сочинений выступили Гари Тейлор (*Gary Taylor*; Государственный университет Флориды, США), Джон Джоуэтт (*John Jowett*; Шекспировский институт Бирмингемского университета, Великобритания), Терри Боурус (*Terri Bourus*; Университет Индианы, Индианаполис, США) и Габриэль Игэн (*Gabriel Egan*; Университет Де Монфор, Лейстер, Великобритания).

Интересно, что когда в 1986 г. редакторы Оксфордского собрания сочинений Шекспира объявили, что 8 из 39 пьес Шекспир написал в соавторстве с другими драматургами, это вызвало шквал критики. Остается только догадываться, сколько негативных и положительных рецензий получит новое издание Оксфордского университета, в котором опубликованы уже 44 пьесы.

Из новых открытий отметим также появление имени Томаса Мидлтона в качестве соавтора пьесы «Все хорошо, что хорошо кончается». По мнению ученых, в пьесе можно обнаружить «шекспировский слой», который был создан примерно в 1605 г. и «мидлтоновский слой», который драматург добавил уже

после смерти Шекспира, в 1620-х гг. Из апокрифов, впервые включенных в собрание сочинений, — пьеса «Арден из Фавершама» (“Arden of Faversham”), опубликованная анонимно в 1592 г. По мнению шекспироведов, она была написана неким пока неизвестным автором (но точно не Кристофером Марло и не Томасом Кидом) и Шекспиром.

Как и обещали редакторы Нового оксфордского собрания сочинений Шекспира, первыми доступ к электронной версии этого издания получают пользователи Oxford Scholarly Editions. Мы уже писали об этой уникальной платформе незадолго до ее запуска (Макаров, 2012f: Электронный ресурс). Впервые столь крупное издательство отказалось от идеи работать исключительно с библиотеками и открыло доступ к академическим изданиям классических текстов английской литературы — от Скелтона до Диккенса — индивидуальным подписчикам.

Сейчас на платформе OSEO (включая и оксфордские издания классиков древнеримской литературы) — более 20 модулей, построенных по принципу эпохи и рода литературы. У такого построения есть и свои недостатки — так, первый том сочинений Кристофера Марло, включающий его поэмы и стихотворные переводы, отнесен к «Поэзии Возрождения», а остальные — к «Драме Возрождения». Схожим образом разделены тома сочинений Роберта Грина, Джона Лили, Джона Донна и Бена Джонсона. Продавать доступ к двухтомному собранию пьес и стихотворений Грина под редакцией Джона Чёртона Коллинза, которое вышло еще в 1905 г. (Greene, 1905), — не самая честная стратегия (учитывая, что на сайте Internet Archive (archive.org) его можно скачать бесплатно). Но тем не менее OSEO — единственный, не считая библиотек, способ для читателей всего мира (кроме Северной и Южной Америки) легально пользоваться академическими оксфордскими изданиями английских классиков.

В электронной версии каждого издания текст и комментарии выведены в разные фреймы на одном экране и связаны якорными ссылками для более удобного просмотра. Можно скачивать файлы в формате PDF, причем как электронный вариант, так и отсканированные страницы оригинального издания (в последнем случае — постранично, в первом — по разделам книги).

Но вернемся к Шекспиру. Пока на платформе появилось только «современное» издание (Modern Critical Edition) — в него вошли только сами тексты пьес, краткий словарный комментарий и небольшие вступительные справки о пьесах. В декабре 2016 г. должно стать доступным более полное «справочное» издание (Critical Reference Edition) — с подробным текстуальным комментарием и в оригинальной орфографии. Наконец, в январе 2017 г. планируется пуб-

ликация долгожданной электронной версии «справочника по шекспировскому авторству» (Authorship Companion), в котором авторы подробно рассказывают о стилометрических методах и доказанных случаях соавторства.

Впрочем, о структуре издания можно судить уже и по «современной» версии The New Oxford Shakespeare. Произведения выстроены в условно хронологическом порядке, в ущерб традиционной «жанровой» структуре, а иногда и вопреки удобству чтения (например, вторая и третья часть «Генриха VI» расположены раньше первой).

В предисловии под названием «Зачем читать именно это Полное собрание сочинений?» Г. Тейлор и Т. Боурус объясняют, что такая логика помогает увидеть связь между «творческой биографией» Шекспира (“a biography of his creativity”) и «микроисторией театра и поэзии» шекспировской Англии (“But it also situates his work within the micro-history of theatre and poetry in his lifetime”; см.: Taylor, Bourus, 2016b: 48).

Каждому тексту предшествует «бриколаж» — набор цитат и мнений критиков, литературоведов, режиссеров и т. д., в нарочито произвольном порядке (например, бриколаж к утраченному «Кардению» начинается с цитаты из Эдмунда Гейтона, который в 1654 г. назвал Дон Кихота «Шекспиром из [Ла] Манчи», а далее следуют отрывки из работ Роже Шартье и Стивена Гринблатта). «Бриколаж» должен привлечь к пьесе внимание читателя, особенно такого, который склонен пролистывать малоизвестные пьесы, поэтому среди мнений попадаются и скандально критические, и неумеренно восторженные — не включены лишь те, которые могут оставить читателя равнодушным.

Узнать многое о пьесе в «современном» издании не получится. Справки о каждом тексте — “Background” — занимают иногда менее одной страницы и построены по жесткому плану: роли — дата сочинения — сценическая история — первые публикации текста — временная шкала, в которую включены даты исторических событий, выхода в свет источников шекспировского текста и т. д.

Оригинально и деление пьес на акты и сцены — редакторы оставляют его только там, где оно оправдано логикой пьесы, и потому его можно считать частью авторского замысла (в целом, начиная только с 1600-х гг., почти все более ранние пьесы печатаются с разбивкой на отдельные сцены).

Открывается издание «Двумя веронцами» — самой ранней пьесой (1587, но с переработками в 1590-е и начале 1600-х гг.), к которой приложил руку Шекспир. За ней следуют «Тит Андроник» (1589–1590) и две последние части «Генриха VI» (1590 и 1591 соответственно). Таким образом, от «темного» пе-

риода в биографии Шекспира почти ничего не остается: если принять, что Шекспир переехал из Стратфорда в Лондон в середине 1580-х гг., то он, согласно редакторам The New Oxford Shakespeare, практически сразу стал работать над текстами пьес, и в дальнейшем эта работа не прерывалась. Заполнить временные лакуны раннего и позднего периодов помогают вновь введенные в канон пьесы: «Арден из Фэвершема» (ок. 1588), «Эдуард III» (1592), «Карденио» (1612), «Два благородных родича» (1613). После «Бури» (1611), которую в такой хронологии трудно считать «поэтическим завещанием» Шекспира, — еще два года работы в соавторстве с Джоном Флетчером. Написанные совместно с другими драматургами пьесы не сосредоточены только в самом начале и конце работы Шекспира-драматурга, а повторяются регулярно (дополнения к «Испанской трагедии» Томаса Кида (1599), возможное участие в «Сеяне» Бена Джонсона (1601), фрагмент «Томаса Мора» (1601–1602) и т. д.). Такая хронологическая реконструкция подчеркивает, что совместное авторство — постоянная шекспировская практика (впрочем, это верно и для его коллег). Эта версия канона, конечно, интереснее, чем попытки приписать Шекспиру многие пьесы 1580-х — начала 1590-х гг. и бесконечные переработки якобы собственных более ранних текстов, как это, например, делал Эрик Самс (Sams, 1995).

Общая концепция нового издания подробнее объяснена в еще одном предисловии — «Зачем читать Полное собрание сочинений Шекспира?» (Taylor, Bourus, 2016a). Это довольно непростой текст, хотя он и рассчитан на «нефилологического» читателя.

Для нового издания, предназначенного (в этой версии) на читателя, прежде всего погруженного в современную культуру, нужна новая метафора Шекспира и шекспировского творчества. Эту метафору, которая связала бы огромные пласты работы литературоведов, историков, театроведов и исследователей современной культуры, ищут уже давно. В сущности, «шекспиросфера» — одно из ее имен.

Собственно, задача состоит в том, чтобы не утратить общее пространство, в котором на общем языке смогут говорить о Шекспире как академические ученые, так и актеры, режиссеры и все вовлеченные в мир современной культуры. «Культ Барда» (см., например: Луков Вл., 2006abc; Луков Вл., Захаров, 2008b; Захаров, Луков Вл., 2012a), которым во всемирном масштабе якобы управляет кучка академических «стратфордианцев», существовал только в воспаленном сознании отрицателей Шекспира. Сейчас мы скорее наблюдаем другой процесс — с научными центрами начинают конкурировать театры. В «Шекспировском глобусе», например, существует своя научная и образова-

тельная программа (вплоть до подготовки аспирантов совместно с лондонским Кингс-колледжем) — и это помогло по-новому поставить темы исследований, например, изучать сценическую историю шекспировских пьес, на которую у академического литературоведения часто просто не хватало внимания.

Но любые институции (как, например, показала недавняя история конфликта между Эммой Райс и руководством «Шекспировского глобуса») очень быстро ограничивают разнообразие подходов и практик. На этом пути нас может поджидать новая ортодоксия: «Шекспир», мол, живет только в постановках и интерпретациях, поэтому то, что происходит сейчас на сцене или на экране, важнее и интереснее, чем история текстов XVI–XVII вв. Конечно, шекспировед и одновременно театральный критик — фигура более медийная, чем просто академический шекспировед. Но опыт The New Oxford Shakespeare показывает, что «незаметная» текстологическая работа сейчас важна нисколько не менее, чем раньше. Открытие в шекспировских пьесах пластов текста, написанных другими авторами (и наоборот!) показывает, что мы, в сущности, еще мало знаем Шекспира, еще только преодолеваем представление о колоссальной фигуре «Барда», затмившей для нас всех его современников.

Поэтому любой поиск объединяющей метафоры очень полезен — иначе не станет единого шекспироведческого поля. Редакторы The New Oxford Shakespeare говорят, например, о шекспировской «нейронной сети», которая связывает историю и современность: «Каждый писатель, пишущий о Шекспира, в позитивном или негативном ключе, расширяет нейронную сеть, которая соединяет Шекспира с нашей культурой. Те, кто выражет недовольство по поводу его сочинений, только стимулирует эти связи…» (“Every writer who writes about Shakespeare, positively or negatively, expands the neural net that connects Shakespeare to our culture. Those who complain about his work only stimulate more connections…”; Taylor, Bourus, 2016a: 18). Еще одна метафора — комната, в которой Шекспира, как Элвиса, уже нет, но через нее проходит бесконечный поток спорящих о нем и с ним: «Шекспир покинул комнату; он мертв уже сотни лет. Но в комнате, которую Шекспир освободил так давно, поколения мужчин и женщин сменяют друг друга, все еще разговаривая с ним и о нем, упоминая его, споря о нем, цитируя его» (“Shakespeare has left the room; he has been dead for hundreds of years. But in the room Shakespeare vacated so long ago generations of men and women come and go, still in conversations with and about him, naming him, arguing about him, quoting him;” ibid.: 19). Шекспир оставил нам «инфраструктуру воображения» (“…the imaginative infrastructure first built by Shakespeare”; ibid.: 30), которая помогает строить по его образцу и перестраивать сделанное

им. Конечно, все «элементы» этой постройки, к какому бы периоду истории они ни относились, в нашем распоряжении сейчас как фрагменты, отобранные для бриколажей «современного» издания. Аргументацию Гамлета в одном из эпизодов авторы предисловия сравнивают с речами диккенсовского Скруджа, гонителей театров XVII в., современного «менеджера хедж-фонда» или чиновника министерства финансов — и все это через запятую.

И все же самая важная и часто повторяющаяся в предисловии метафора — это «виртуальные миры», которые создает Шекспир; параллельные вселенные, о которых как будто бы одновременно думают современные астрофизики, авторы ренессансных поэтик и Джордано Бруно. «Полное собрание сочинений», считают редакторы, можно было бы назвать «полным собранием игр»: «Возможно, нам следует назвать эту книгу “Уильям Шекспир: полное собрание игр”. Шекспир — что-то, во что мы играем. Его *Полное собрание сочинений* — антология в высшей степени впечатляющих и разнообразных игровых миров виртуальной реальности» (“Perhaps we should call this book ‘William Shakespeare: The Complete Games’. Shakespeare is something we play. His *Complete Works* is an anthology of extraordinarily powerful and varied virtual reality game worlds”; ibid.: 33; курсив источника. — *авт.*). Виртуальный мир выдуман — но так же сконструированы и все человеческие сообщества (редакторы очень уместно сводят в одном предложении монолог шекспировского Жака о мире-театре и книгу Бенедикта Андерсона «Воображаемые сообщества» (Андерсон, 2001)). Виртуальный мир подчиняет человека собственной логике, заставляя его, как в тренажерном зале, тренировать любопытство и эмпатию. Наконец, виртуальный мир проводит человека через остранение и тем самым расширяет наше понимание человеческого: «Это не игры о том, как убивать инопланетных монстров, а о том, как становиться иноземцами, расширяя наше толкование того, что значит быть человеком, помогая нам представлять то, каково было бы прожить сотни разных жизней во множестве различных социальных вселенных» (“These are not games about killing alien monsters, but about becoming alien, expanding our definition of what it can mean to be human, helping us to imagine what it would be like to live hundreds of different lives in dozens of different social universes”; Taylor, Bourus, 2016a: 33).

Если метафора «виртуальных миров» действительно может задать поле, на котором найдется место для шекспироведов-теоретиков и практиков, для них, возможно, нужно именно такое издание — в нескольких версиях, «навынос», одним словом, как иронично замечают сами авторы предисловия, «тапас-Шекспир» (Taylor et al., 2016: iv). Но все-таки точнее еще одна метафора (и ее

редакторы тоже приводят) — та, которой С. Уэллс завершает книгу «Шекспир на все времена»: «Он — в нашем водопроводе, и скорее всего останется там, пока вода в трубах не иссякнет» (“He is in the water supply, and is likely to remain there until the pipes run dry”; Wells, 2003: 403).

Таким образом, все чаще гипотезы о том, что Шекспир творил в сотрудничестве с другими авторами своей эпохи, находят свое эмпирическое подтверждение. Это, на наш взгляд, еще один аргумент в пользу того, что только человек, живший непосредственно в «котле» лондонского театрального мира, мог написать пьесы, ставшие впоследствии классикой мировой драматургии.

Онлайн-проект как научный инструмент и культурный артефакт

Работа ученого всегда начиналась с изучения новых публикаций в своей области и включения полученной из них информации в свое понимание эпохи. С появлением онлайн-инструментов (баз данных, комментированных электронных изданий и т. д.) этот процесс стал одновременно и сложнее, и проще. Здесь нет парадокса — именно так и работают «цифровые гуманитарные науки». С одной стороны, теперь можно за минуту дать ответ на вопрос, который раньше занял бы годы (например, в какой книге то или иное слово появилось раньше, чем у Шекспира?), а с другой — общий массив данных намного превосходит способность человеческого мозга обработать эту информацию.

«Нарастание» шекспиросферы предполагает, что таких проектов будет становиться все больше, в идеале они охватят все сохранившиеся тексты шекспировской эпохи, протянут (или точнее, восстановят) нити связей между их авторами, помогут (как ясно из предыдущего кейса) решить вопросы атрибуции. Ниже мы представляем ряд отдельных кейсов, которые, надеемся, помогут читателю создать неполную, но репрезентативную «ментальную карту» онлайн-проектов о шекспировской Англии.

Во-первых, это, разумеется, издательские проекты. Канадский университет Виктории, уже известный проектами «Карта Лондона раннего Нового времени» (mapoflondon.uvic.ca; см.: Макаров, 2012h: Электронный ресурс) и Internet Shakespeare Editions (internetshakespeare.uvic.ca), представил Digital Renaissance Editions (DRE; digitalrenaissance.uvic.ca) — новую платформу для подготовки комментированных электронных текстов английской драмы XVI–XVII вв.

DRE продолжает и развивает опыт Internet Shakespeare Editions. Как и его предшественник, DRE задействует пространственную метафору — здесь есть

«фойе», где представлена информация о проекте и его миссии, «театр», где в отдельную базу данных будут собраны постановки пьес современников Шекспира, и «библиотека», где, собственно, и появятся тексты с комментариями.

Редколлегию сайта возглавляет австралийский ученый Бретт Хирш (*Dr Brett D. Hirsch*), а в его редакционный совет вошли такие крупные специалисты по цифровым гуманитарным наукам и шекспировской Англии, как Дженел Йенстад (*Janelle Jenstad*; «Карта Лондона раннего Нового времени»), Майкл Бест (*Michael Best*; Internet Shakespeare Editions), Йен Ланкашир (*Ian Lancashire*; Lexicons of Early Modern English; leme.library.utoronto.ca) и др.

Цель проекта — представить в открытом доступе электронные версии пьес шекспировских современников. Текст дополнен информацией об их постановках (в том числе мультимедийными фрагментами), статьями об истории их создания и комментариями, а также сканами оригинальных изданий XVI–XVII вв. Пока не ясно, как DRE будет конкурировать с печатными изданиями, например, с манчестерской серией The Revels Plays. Преимуществом нового проекта, конечно, будет общедоступность. Если удастся соединить ее с высоким качеством научного аппарата, проект обещает быть успешным, ведь в отличие от шекспировских пьес, труды его современников в сети представлены в основном сканами изданий XIX — начала XX вв. или неполными книгами в Google Books.

Пока на сайте проекта полностью подготовлены два текста: «Честная шлюха» (“The Honest Whore”) Томаса Деккера и «Веселье странного дня» (“An Humorous Day’s Mirth”) Джорджа Чапмена. В разной стадии готовности еще почти двадцать. Тексты можно читать как в модернизированной орфографии, так и в транскрипте оригинального издания. Среди инструментов текстуального анализа — автоматический подсчет слов каждого персонажа, облако наиболее частотных для него слов и прочая статистика. Обоим пьесам предпослано объемное введение, включающее анализ пьесы в историческом контексте, критический обзор вариантов текста и ее сценичности.

Некоммерческая организация Text Creation Partnership (TCP), основанная в 1999 г. как партнерский проект Оксфордского и Мичиганского университетов, объявила об окончании первой стадии оцифровки старейших британских печатных книг (bodleian.ox.ac.uk/eebotcp/; см. также: EEBO-TCP Phase I … , 2014: Электронный ресурс). До января 2015 г. почти все они были доступны только в платной базе данных Early English Books Online (EEBO), хорошо известной ученым во всем мире. Финансирование проект получал от подписки на базу данных, а также от 150 университетов-партнеров и британской неправи-

тельственной организации Jisc, поддерживающей развитие информационных технологий в науке и обучении.

Открытый доступ планировался изначально, однако транскрибирование текста с микрофильмов и микрофиш заняло больше времени, чем планировалось: шрифты и орфография раннего Нового времени требует особого внимания. На первые 25 000 книг у команды TCP ушло 10 лет, и еще 5 — на то, чтобы тексты наконец вышли в открытый доступ.

Самое ценное в проекте TCP — то, что книги не отбирают по их «ценности» или принадлежности к какому-нибудь «разряду» литературной иерархии. Памфлеты «водного поэта» Джона Тейлора здесь можно найти рядом с богословскими трудами его однофамильца Джереми или, например, пьесами Бена Джонсона или «Первым фолио» Шекспира. Только так можно почувствовать, насколько сложна и неоднозначна была литературная жизнь Англии раннего Нового времени и как переплетены в ней оказывались не только истории текстов и жанров, но и судьбы их авторов.

Во-вторых, все тексты представлены в оригинальной орфографии, с опечатками, надстрочными знаками и во всем непредсказуемом буйстве языка, когда каждый издатель мог печатать слово как ему казалось правильным. На сверку орфографии электронного текста с микрофильмом и печатным оригиналом, собственно, и ушло почти все время проекта.

В-третьих, обязательное условие проекта — наличие полнотекстового поиска по всей базе старинных книг. Это тоже очень важно: допустим, нам нужно найти все печатные упоминания о «водном поэте» или каком-нибудь лондонском кабачке. По мере того, как все больше текстов оказывается в открытом доступе, эта задача облегчается, а сопоставляя такие упоминания, мы можем многое узнать: какие пабы наиболее часто упоминаются в пьесах, поставленных на лондонской сцене и почему? «Модные» ли это заведения или, наоборот, «дыры» с мрачной репутацией?

TCP сделало очень многое, чтобы книги было максимально удобно скачивать и читать. Oxford Text Archive предлагает их в html-версии и в формате epub (для чтения на мобильных устройствах). Полнотекстовый поиск с логическими операторами можно вести и на сайте второго сооснователя проекта — Мичиганского университета. Файлы в «исходной» xml-разметке размещены на коллаборативной платформе GitHub, где программисты совместно редактируют код программ с открытой лицензией. Аналогично зарегистрированные пользователи с правом доступа могут продолжать исправлять недостатки электронной версии текста.

К сожалению, у проекта есть и свои ограничения. Факсимильные копии страниц доступны по-прежнему только через Early English Books Online (EEBO). Сложная нумерация страниц оригинала отражена в электронных текстах очень плохо — номер можно идентифицировать, только если нумерация аналогична современной, вместо буквенно-числовых сигл выводится только слово [Page]. Это делает документ малополезным для ученого — цитировать такой текст невозможно. А хотелось бы, чтобы доступ к текстам, созданным в то время, когда об авторском праве еще не слышали, был как можно более легким, особенно для ученых. Не перешли в открытую версию и все проприетарные разработки компании ProQuest, сделанные для EEBO: поиск с учетом изменяющихся словоформ и нечеткой орфографии, поиск по ключевым словам, фильтр по полному списку авторов и т. д.

И все же представленные TCP тексты способны перевернуть или по крайней мере значительно углубить наше представление о шекспировской Англии. Большинство текстов никогда не переиздавалось и почти не изучено, а значит впереди много интересных открытий — особенно для тех, кто считает, что в истории литературы и культуры нет мелочей, которые бы не заслуживали внимания.

Решить проблему дефектов оцифрованного текста может помочь электронная научная коллаборация. Любой, кто хоть раз работал с отсканированной версией книг, изданных в XVI–XVIII вв., знает, что программы оптического распознавания (optical character recognition, OCR) плохо справляются с их шрифтами. «Длинная s», лигатуры, неравномерные пробелы между словами затрудняют работу программ распознавания, рассчитанных на современные шрифты. Примеров тому очень много на Google Books или в Internet Archive.

Чего стоит, например, такой отрывок из «Попытки исправления ошибок Шекспира…» (1703) Джона Холта (*John Holt*): “The firft Editors being obliged, for want of better Guides, to govern themfelves by what they faw and heard, whether they ftole from the Stage by Memory, or otherwife, or even printed from thG Stage Copies, with the Confent of the Proprietors, as the AClors then called themfelves, after Reprefentation”. Ошибки — уже не шекспировские — не так и мешают понимать текст, но повторяются постоянно, так что от них устают глаза и притупляется внимание. Еще хуже поддаются распознаванию готические шрифты (blackletter).

Проект EmoP (Early Modern OCR Project; emop.tamu.edu), задуман для того, чтобы решить эту проблему. Центр цифровых гуманитарных наук, медиа и культуры (Initiative for Digital Humanities, Media, and Culture, IDHMC) Техас-

ского университета A&M получил в 2012 г. на этот проект грант от Фонда Меллона. Руководит проектом директор Центра Лора Манделл (*Laura Mandell*).

На первом этапе была создана база данных типографских шрифтов раннего Нового времени, учитывая множество возможных написаний буквы в начале и конце слов, в составе лигатур, перед апострофом и т. д. Тексты для базы данных предоставлены проектами EEBO и Eighteenth Century Collections Online (ECCO), где опубликованы более трехсот тысяч микрофильмов с книгами XV–XVIII вв., почти 24 млн страниц). Распознанные тремя разными программами с помощью базы строки (OCR output) проверяют люди (human assistance). С помощью специальных программ участники проекта будут исправлять ошибки и редактировать базу, определяя, какая из программ распознавания лучше справляется с текстом. Особое внимание будет уделено ключевым словам, которые используют EEBO и ECCO для поиска. Станет наконец возможным определять, сколько раз в тексте используется, например, слово “ask” с обычным “s”, и сколько раз — с «длинным».

Кроме того, более точными станут n-граммы — графики частотности употребления слов. Для наиболее популярных сейчас Google n-grams характерна ошибка смешения “f” с «длинной s». Чем, например, объяснить резкое падение частотности слова “fame” между 1800 и 1820? Или почему n-грамма за двести лет (1600–1800) дает такой огромный процент частотности слова “fuck”? Не викторианская чопорность запретила употреблять его в книгах — исчезла «длинная s», и оба эти слова стали в распознанных текстах отличаться от “same” и “suck” соответственно.

N-граммы из базы Google Books (books.google.com/ngrams) историки и корпусные лингвисты используют уже не первый год. Но, как известно, если включать в анализ тексты XVI–XVII вв., сканирование с автоматическим распознаванием дает плохие результаты, хотя еще в 2006 г. Эндрю Уэст (*Andrew West*) утверждал, что на основании анализа n-грамм можно определить, когда «длинное s» вышло из употребления, а к 2013 г., по утверждению разработчиков, «Гугл» разработал алгоритм, учитывающий дефекты сканирования определенных букв (West, 2006: Электронный ресурс).

И все же есть более тщательно вычитанный и проверенный источник — база данных Early English Books Online, содержащая десятки тысяч книг, вышедших в свет между 1473 и 1700 г. Давно был необходим инструмент, который помог бы искать в ней отдельные слова и строить n-граммы. Полнотекстовый поиск, разработанный распространителями EEBO — компанией Chadwyck-Healey, доступен только институциональным подписчикам, а открытая часть

коллекции (т. н. EEBO-TCP) до недавнего времени не имела хорошего поискового алгоритма.

Проект Early Modern Print (earlyprint.wustl.edu), созданный сотрудниками Мастерской цифровых гуманитарных наук (Humanities Digital Workshop) Университета Джорджа Вашингтона в Сент-Луисе (Миссури, США) под руководством доктора Анупама Басу (*Anupam Basu*), предлагает несколько очень нужных историкам и филологам-англистам инструментов.

Прежде всего это Ngram Browser (earlyprint.wustl.edu/eebotcpngrambrowser.html), который составляет по текстам, вошедшим в EEBO, более точные n-граммы. Делая запрос в оригинальной или осовремененной орфографии, можно, например, увидеть, как происходит скачкообразный рост популярности слов “nation” или “commonwealth” в годы гражданской войны. N-граммы помогают понять, как работает язык, предпочитая в определенный период те или иные слова, они окунают нас в историческую реальность, в которой язык живет не только в модернистском герое-поэте. Для нас слово «левиафан» в современном понимании начинается тогда, когда образ библейского чудовища превращается в гоббсовское государство и кажется, что это произошло в какой-то один счастливый момент, но n-граммы показывают: стремительный (в пять раз) рост частотности этого слова начинается в 1630-е гг., за двадцать лет до появления в свет «Левиафана». Что вызвало этот рост? Какое подводное чудовище прячется за ним? На этот вопрос можно ответить, только отказавшись видеть в истории (и в частности, в истории языка) только титаническую работу словотворцев.

Другой инструмент, представленный на сайте — EEBO-TCP Key Words in Context (earlyprint.wustl.edu/toolwebgrok.html) — дает возможность полнотекстового поиска (тоже в оригинальной или современной орфографии) по всем текстам EEBO. Этот поиск можно использовать по-разному, приведем только один пример. Современным шекспироведам очень важно, как это сделал Дэвид Кристал (*David Crystal*), обратиться к «мифу об изобретении» (*the invention myth*) Шекспиром почти двух тысяч слов (Crystal, 2012: 8–10; см. также заметку историка Броди Уодделла / *Brodie Waddell*: Waddell, 2015: Электронный ресурс). Шекспир-логодедал совершенно не историчен и нужен как «аргумент гениальности» главным образом антистратфордианцам. Первые составители Оксфордского словаря хорошо знали и всегда имели под рукой тексты Шекспира, но какой-нибудь памфлет, сохранившийся в одном экземпляре в частной библиотеке, мог не попасться им на глаза. Шекспир, очевидно, придавал вес новому слову, особенно если оно широко разошлось впоследствии и не устарело.

База текстов, даже такая неполная, как EEBO-TCP, может легко поколебать нашу убежденность в шекспировском словотворчестве. Вот несколько примеров. “Assassination” в «Макбете»? Поиск показывает, что через четыре года после постановки «Макбета» это слово вошло в язык вместе с убийством Генриха Наваррского и зафиксировано в названии нескольких памфлетов. Но «Макбет» впервые был опубликован в Первом фолио и подвергся серьезной переделке ок. 1615–1616 гг. Вполне возможно, что слово “assassination” вошло в пьесу эхом смерти французского короля.

“Accommodation” в «Отелло»? OED действительно указывает шекспировскую трагедию как первый пример современного значения слова, однако первый же пример из Key Words in Context: “...special care of them, and their convenient accommodation and settlement...” (Richard Lawrence, “The Interest of England in the Irish Transplantation”) дает именно современное значение (2b или 2c в OED — с учетом того, что точную грань провести трудно).

“Anchovy” в первой части «Генриха IV»? Полно, неужели Шекспир изобрел даже слово «анчоус»? Поиск показывает, что еще в 1592 г. его употребил Энтони Манди в “The English Romayne Lyfe”: “have a appetite: as sometime the spanish anchovy, and sometime stew prune and raisin...”

Сколько еще примеров можно найти, если перенести в открытый доступ все тексты EEBO (125 000, т. е. почти в три раза больше, чем передано в TCP сейчас)? А если еще добавить оцифрованные рукописные источники? Без этого многообразия слов и значений Шекспир будет по-прежнему возвышаться посреди terra incognita английской культуры раннего Нового времени и, в сущности, оставаться непонятым.

Еще один важный фактор «понимания Шекспира» — его уникальное (как у любого другого автора) словоупотребление. Здесь может помочь WordSeer — сервис для анализа текстовых коллекций, разработанный на кафедре компьютерных технологий (computer science) Калифорнийского университета в Беркли (cs.berkeley.edu/~aditi/projects/wordseer.html, основные разработчики — Адити Муралидхаран / *Aditi Muralidharan* и Марти Херст / *Marti A. Hearst*). WordSeer дает возможность поиска по корпусу текстов с учетом грамматических и синтаксических метаданных — например, в каких контекстах Шекспир использует слово «любовь» или «красота», кто из героев Шекспира чаще говорит о меланхолии — мужчины или женщины, какие прилагательные чаще всего сочетаются с существительным «меланхолия». Демовидео демонстрирует также возможности тезаурусного поиска. (Если слово “beautiful” у Шекспира встречается всего 16 раз, какими же словами герои выражают свои представления о красо-

те?) Полученные результаты можно визуализировать в форме “heat maps” (пиксельных диаграмм частотности) или наиболее частотных контекстных цепочек типа “X — is — fair — and — Y” (Muralidharan, 2011a: Электронный ресурс).

Создатели WordSeer выбрали полное собрание сочинений Шекспира (wordseer.berkeley.edu/shakespeare; см. также рецензию Эми Эрхарт / *Amy Earhart* в Journal of Digital Humanities: Earhart, 2011: Электронный ресурс) одной из четырех тестовых площадок для своего проекта (не только из любви к его творчеству, но и потому, что весь корпус текстов должен быть представлен в формате XML с правильно указанными метаданными). Здесь с помощью опции “described as” вы можете мгновенно узнать, что для слова «война» наиболее частотные определения — «гражданская» (4 раза), «кровавая», «ужасная» и «жестокая» (по 2 раза). Можно выбрать любое количество отдельных текстов, чтобы сравнить, как одни и те же слова и формы используются, например, в комедиях и трагедиях (Muralidharan, 2011b: Электронный ресурс). Для любого отрывка текста можно сгенерировать список использованных в нем «грамматических паттернов» (особенно это важно для рукописных или диалектных корпусов — например, воспоминаний, записанных со слов бывших рабов-афроамериканцев) (Muralidharan, 2010: Электронный ресурс).

Нет ли опасности, что студенты скоро начнут изучать Шекспира по таблицам и диаграммам частотности? Как правильно интерпретировать результаты, которые выдает система? Об этом на примере проекта WordSeer пишет Стефани Вандеуорк (*Stephanie Vandewark*), студентка Университета Калгари (Vandewark, 2012: Электронный ресурс). С ее выводом трудно не согласиться: чтобы получить какой-то количественный показатель, нужно заранее иметь гипотезу, которую вы хотите проверить. Даже если WordSeer или любой другой инструмент пригодится вам в качестве “serendipity machine” — генератора озарений, то без знания текста и аналитических навыков провести полноценное научное исследование не получится.

В истории гуманитарного знания в Англии есть несколько словарных проектов, рассчитанных не на одно поколение, проектов, которые были бы невозможны без упорного труда в течение как минимум полувека. Это и Оксфордский словарь английского языка, и Национальный биографический словарь, и еще не один проект, к которым прекрасно подходит определение, данное недавно труду Лесли Стивена (*Leslie Stephen*) и Сидни Ли (*Sidney Lee*): «…это нечто большее, чем просто сумма статей» (“…is more than the sum of its articles”; Matthew, s.d.: Электронный ресурс). Верность этой мысли подтвер-

ждают каждый день сотни и тысячи обращений к печатному или электронному тексту такого словаря или энциклопедии.

Но есть один проект, который пока известен недостаточно, особенно за пределами Великобритании. Это «Исторический тезаурус английского языка» (The Historical Thesaurus of English), над которым уже почти 50 лет (с 1965 г.) работают сотрудники кафедры английского языка Университета Глазго.

С осени 2014 г. наиболее полная версия тезауруса представлена на специальном сайте (historicalthesaurus.arts.gla.ac.uk) с обновленным интерфейсом — и совершенно бесплатно. Лексика разделена по семантической сочетаемости на три основных раздела: «Внешний мир» (External World), «Человеческий разум» (Mental World) и «Общество» (Social World) и бесчисленное множество (225 000) категорий и подкатегорий. Всего в тезаурус вошло 794 000 словоформ (Facts and figures, s.d.: Электронный ресурс), взятых из Оксфордского словаря английского языка. В тезаурусе они выстроены в синонимические ряды или парадигмы сочетаемости. Разумеется, сам тезаурус не поясняет значений слов — это уже сделано в Оксфордском словаре, к которому авторы тезауруса нас и отсылают.

Мы можем увидеть на одной странице все слова, которые когда-либо относились к театральным, придворным или балаганным шутам[3], от староанглийского *gliwere* до современного *alternative comedian,* или подумать, почему с XIX в. не появилось новых синонимов слова «поэт» или «драматург», а можем, например, развернуть скетч группы «Монти Пайтон» о мертвом попугае в историческую перспективу[4]: как мог бы покупатель пожаловаться на то, что «экс-попугай» «лишен жизни» и «присоединился к невидимому хору», покупатель, например, в шекспировскую эпоху?

Этот проект особенно полезен как средство изучения и визуализации тезауруса. В целом восприятие произведения как системного целого выходит на новый уровень развития именно с компьютерными технологиями визуализации.

Так, например, уже упоминавшийся специалист по сбору и обработке данных Анупам Басу (*Anupam Basu*) визуализировал сюжеты пьес Шекспира в виде «интерактивных сетей» контактов между их персонажами (Basu, 2012a: Электронный ресурс). Кто из героев пьесы общается напрямую (и насколько часто), а чьи контакты опосредованы? Чем отличаются круги их общения? Кто из персонажей находится в центре наиболее обширной сети? (Например, в «Генрихе IV» это не только принц Гарри, но и Хотспер.) Есть ли отличия в ин-

[3] http://historicalthesaurus.arts.gla.ac.uk/category/?id=221741
[4] http://historicalthesaurus.arts.gla.ac.uk/category/?id=15487

терактивной сети условной исторической хроники с ее огромным количеством персонажей, условной комедии, в которой их число невелико, и условной трагедии? Как выглядит «интерактивная сеть» трагедии «Гамлет»? — вопрос, наверное, наиболее интересный для российских шекспироведов.

На все эти вопросы вы можете получить ответ, ознакомившись с визуализациями А. Басу. Индикаторы разных цветов дополнительно маркируют персонажей по гендерному и социальному признаку. (Как, например, будет выглядеть «интерактивная сеть» для Беатриче или Виолы?) Автор также предлагает желающим помочь в усовершенствовании сети, редактируя простую онлайн-таблицу (Shakspearean characters, s.d.: Электронный ресурс) с указанием пола и социального статуса персонажа.

А. Басу создал еще одну любопытную визуализацию — «интерактивную сеть» театральных компаний, авторов и пьес английского театра XVI–XVII вв. The Early Modern Theater as Collaborative Network (Basu, 2012b: Электронный ресурс). Интересно, что в ней по количеству и плотности связей первое место после явного лидера — «Анонимуса» — занял не Шекспир, а Бен Джонсон.

По мере того, как количество текстологических проектов увеличивается, возрастает необходимость в интегративных проектах, которые бы соединяли массивы текстов и научных исследований. Таких проектов пока еще очень мало, и лучший из них разработан совместно проектом JSTOR и Фолджеровской шекспировской библиотекой. JSTOR (jstor.org) — одна из крупнейших (2000 индексированных журналов) и самая широко известная среди гуманитариев полнотекстовая база научных статей. В октябре 2014 г. создатель JSTOR — некоммерческая организация ITHAKA — объявил о запуске экспериментального проекта JSTOR Labs (labs.jstor.org), цель которого — по-новому использовать большие массивы текстов, библиографической информации и других данных, накопленных JSTOR.

Не случайно, что в год шекспировского юбилея первый проект JSTOR Labs оказался посвящен именно великому драматургу. Начиная с ноября 2014 г., на сайте JSTOR текст нескольких пьес Шекспира (по фолджеровскому цифровому изданию; folgerdigitaltexts.org) размещен рядом со ссылками на научные статьи из базы JSTOR. Пока в проекте «Понять Шекспира» (labs.jstor.org/shakespeare) таких пьес шесть — «Гамлет», «Макбет», «Ромео и Джульетта», «Юлий Цезарь», «Двенадцатая ночь» и «Генрих V».

Отбор статей для поиска цитат прошел в два этапа. Сначала сотрудники JSTOR вручную с помощью поисковых запросов нашли все статьи, где упоминается название той или иной пьесы, а потом в автоматическом режиме поиско-

вая система попыталась определить в тексте статей цитаты и совместить их с фолджеровским текстом. Против почти каждой строки шекспировского текста стоит число найденных цитирований: от одного-двух до нескольких десятков (54 статьи ссылаются на слова Гамлета об искусстве как зеркале природы, 31 раз — на замечание Марцелла о гнили в королевстве Датском, 78 — на «вывихнутое время», и 295 статей цитируют «Быть или не быть?») Без доступа к JSTOR через подписанный на базу университет или профессиональную ассоциацию полный текст статьи просмотреть нельзя — вам будут доступны только перечень всех ссылающихся на конкретные строки статей и библиографическое описание каждой из них.

Конечно, объять все случаи цитирования невозможно. Лишь малая часть статей о Шекспире есть в базе JSTOR, а из тех, что есть, многие отсканированы с бумажных изданий и не всегда хорошо распознаны. Кроме того, при поиске трудно отделить исторические статьи от литературоведческих. А как еще объяснить, что нашлось больше 40 000 ссылок на «Генриха V» и всего 28 000 — на «Гамлета»?

И все же вероятно, что проект Understanding Shakespeare — небольшой первый шаг к очень важному будущему научного и художественного текста, в котором сам текст преломится под воздействием шекспиросферы. В ссылках на научные статьи на условных «полях» текста нет ничего нового, но они всегда были плодом напряженной работы редакторов, комментаторов и составителей. Теперь перед нами текст, на «полях» которого — все автоматически найденные и идентифицированные компьютером ссылки. С одной стороны, искусственный разум не может отобрать и сгруппировать ссылки так целостно и в рамках единой концепции, как это сделает (и будет делать) ученый-гуманитарий. С другой, само единство этой концепции мешает нам увидеть текст со второй, третьей, четвертой и т. д. стороны.

Редактор научного издания или автор комментариев сейчас читает десяток предыдущих критических изданий, пытаясь совместить концептуальные «уклоны» своих предшественников, чтобы иметь возможность самому «уклониться» в какую-то сторону. Уже скоро традиционные критические издания будут дополнены (но, конечно, не заменены) масштабными онлайн-изданиями, в которых ссылки и перекрестные цитаты будут prima facie генерироваться автоматически. Каждая книга, в сущности, сможет превратиться в бертоновскую «Анатомию меланхолии» с ее нагромождением цитат, от которых будут разбегаться бесконечные борхесовские тропки. Во многом это возможно уже сейчас: только перейти со страницы Understanding Shakespeare на сайт JSTOR, от одной

статьи на похожую тему к другой — где мы окажемся после 5 или 6 шагов? В тексте античной драмы? В статье о постмодернистской адаптации «Гамлета»? В воспоминаниях пожилого театрального актера? И что общего у всех тех ученых и журналистов, которые процитировали, например, строки о чистилище из рассказа Призрака?

Совместный проект Фолджеровской библиотеки и JSTOR может стать еще одним примером того, как виртуальная шекспиросфера ускоряет и обнажает тенденции развития культурных влияний, которые были малозаметны из-за своей косвенности и длительности. Используя аналогию из истории естественных наук, можно сказать, что виртуальный шекспировский мир подобен мухедрозофиле, в потомстве которой мутации, новшества и взаимовлияния элементов проявляются быстрее.

Вторую группу проектов составляют информационные базы данных: цифровые архивы, онлайн-каталоги и т. д. Их роль для шекспироведения трудно переоценить — именно из них ясно, насколько тесна связь между текстами Шекспира и его современников, с одной стороны, и всеми этими текстами и безбрежным историческим контекстом, с другой. За последние три года одним из самых успешных проектов стал ShaLT: Shakespearean London Theatres (shalt.org.uk), подготовленный совместно Университетом Де Монфора в Лестере и лондонским Музеем Виктории и Альберта.

В апреле 2013 г. он получил финансирование от британского Исследовательского совета по искусству и гуманитарным наукам (Arts and Humanities Research Council). Проект возглавляет профессор Гэбриел Игэн (*Gabriel Egan*), автор трех монографий о Шекспире (в т. ч. «Зеленый Шекспир» — об экологических аспектах шекспироведения (Egan, 2006), «Шекспир и Маркс» (Egan, 2004)), а также специалист по электронным изданиям текстов раннего Нового времени. Совместно с профессором Иэном Гаддом (*Ian Gadd*) Игэн создал модель типографии шекспировской эпохи (Virtual printing press, s.d.: Электронный ресурс)[5], размещенную в виртуальном мире Second Life. В интервью на сайте университета Игэн называет ShaLT «проектом передачи знаний» (см.: Knowledge Transfer, s.d.: Электронный ресурс), утверждая, что знания, накопленные исследователями, должны доходить до самой широкой аудитории. Пусть здания театров, где шли пьесы Шекспира и его современников, давно исчезли с лондонских улиц и истлели кости авторов, зрителей и актеров — шекспировский Лондон — «театральную страну» (*theatreland*), как называют ее авторы проекта, можно вернуть к жизни, если о ней будут помнить. Воссоздание «Глобуса» дало новый импульс для культурного ту-

[5] См. о таких моделях подробнее в разделе III.

ризма, но, считает Игэн, нельзя забывать о других местах «театральной страны» — о публичных театрах, о «судебных Иннах» и крытых залах, о трактирах, во дворе которых спектакли шли на передвижной сцене. Шекспира можно понять только как часть этой «театральной страны», проступающей сквозь карту современного Лондона.

Проект ShaLT объединил усилия около 10 специалистов — театроведов и технологов «цифровых гуманитарных наук». Используя новейшие археологические данные и опираясь на архивные исследования, они нанесли на карту Лондона более 20 театров и пять пешеходных маршрутов (shalt.org.uk/locations). От театра «Лебедь», например, туристам рекомендуют дойти до Саутворского собора (в шекспировские времена — церковь св. Марии, где похоронены многие актеры, в т. ч. Эдмунд Шекспир); от старейшего крытого театра рядом с собором Св. Павла — до Друри-лейн, откуда начался современный триумф шекспировской драмы; от церкви св. Леонарда в Шордиче, где похоронена семья Бербеджей — до места, где некогда стоял театр «Фортуна». За два года выполнения проекта было запланировано раздать туристам 12 000 карт с указанием лондонских театров эпохи Шекспира.

На сайте проекта ShaLT можно найти подробную информацию обо всех объектах, в том числе и таких малоизвестных, как театр в деревне Ньюингтон-Баттс, где зрители впервые увидели «Мальтийского еврея» Кристофера Марло и шекспировского «Тита Андроника», или трактир «Прекрасная дикарка» (“The Bel Savage”), где в составе труппы Слуг королевы блистал Ричард Тарлтон. Для каждого театра приведены имена импресарио и названия игравших там трупп, воспоминания современников, визуальные реконструкции сцены и подробные указания, где именно он находился.

ShaLT использует опыт «Шекспировского Глобуса» и Театра Сэма Уонамейкера (см. раздел 2) как интегративных пространств, где совместно работают ученые, реконструкторы и актеры. При этом публичные лекции и другие формы «оффлайновой работы» органически дополняют цифровую составляющую. Так, например, летом 2013 г. в Музее Виктории и Альберта прошли публичные лекции ведущих британских и американских исследователей шекспировской эпохи (Джулии Сандерс, Джин Хауард, Мартина Батлера и др.), рассказавших о театральном Лондоне Бена Джонсона, о том, почему театры строились почти круглыми, что делали актеры за сценой, как создавались спецэффекты и о многом другом. Аудиоверсии всех лекций доступны на сайте проекта ShaLT (shalt.org.uk/downloads) как и специально снятые для проекта информационные

ролики (shalt.org.uk/films) — записи интервью с исследователями, отрывки из спектаклей и т. д.

Из опыта оцифровки старинных архивов наиболее интересен уже не новый, но чрезвычайно востребованный проект оцифровки рукописей Хенсло-Эллина (The Henslowe-Alleyn Digitisation Project, henslowe-alleyn.org.uk). В 2006 г. грант на работу с рукописями получила группа исследователей во главе с профессором Грейс Иопполо (*Grace Ioppolo*) из Университета Рединга (The University of Reading). Среди участников проекта был также профессор Питер Бил (*Peter Beal*), автор многотомного каталога английских рукописей, содержащих литературные тексты (Catalogue of English Literary Manuscripts 1450–1700 (CELM), s.d.: Электронный ресурс). За четыре года реализации проекта более 2000 страниц рукописного текста было оцифровано в отличном качестве и выложено в общий доступ на сайте проекта.

Для историков английского театра коллекция Хенсло-Эллина — наиболее ценный источник аутентичной информации о театре шекспировского времени. В ней собраны рукописные документы, принадлежавшие лондонскому антрепренеру Филипу Хенсло (*Philip Henslowe)*, основателю театров «Роза» и «Фортуна». С 1591 г. Хенсло работал с труппой Слуг лорда-адмирала (Lord Admiral’s Men). Его приемная дочь Джоан вышла замуж за ведущего актера труппы Эдварда Эллина (*Edward Alleyn*). Эллин, наряду с Ричардом Бербеджем, считался одним из лучших лондонских трагиков своего времени. Для него были написаны все главные роли в пьесах Кристофера Марло: Варрава, Тамерлан и Фауст. Уйдя со сцены в конце XVI в., Эллин стал партнером тестя в руководстве театральной компанией, двумя театрами, площадками для травли медведей и быков и, вероятно, публичным домом в Саутворке. После смерти Джоан Эллин вступил во второй брак со старшей дочерью Джона Донна, двадцатилетней Констанцией (Эллин был на шесть лет старше Донна, ему было уже 57). В архиве Эллина присутствуют материалы, документирующие его ссору с тестем, который отказался дать зятю в долг пятьсот фунтов, требуя, чтобы Эллин вначале выделил Констанции «вдовью часть». Вероятно, Эллин нуждался в средствах для основанной им частной школы (нынешний Далвич-Колледж [Dulwich College]).

Именно в Далвиче и сохранился архив Хенсло-Эллина — единственный дошедший до нас архив театральных антрепренеров шекспировского Лондона. В 1843 г. некоторые документы были впервые изданы Джоном Пейном Коллиером (*John Payne Collier*). К сожалению, часть страниц Коллиер подделал, а

оригиналы вырвал и частично уничтожил. Полностью материалы архива стали доступны лишь с завершением оцифровки.

Наиболее интересная часть архива — знаменитый «Дневник» Хенсло (1592–1609; MSS 7 … , s.d.: Электронный ресурс), а точнее, его приходно-расходная и записная книжка, в которую антрепренер заносил суммы полученной выручки, расходы на реквизит и паевые выплаты членам труппы, а также гонорары драматургам. «Дневник» проясняет огромное множество деталей: как распределялась прибыль в театральной компании, сколько получали ведущие и начинающие авторы и актеры, какой реквизит и какие костюмы использовались для постановок. Коллиер подделал в тексте «Дневника» упоминание имени Шекспира — на самом деле Хенсло и Шекспир вместе не работали.

В архиве также сохранились похожий дневник Эллина, деловые бумаги, письма, счета, купчие и др. К сожалению, грант не предполагал транскрибирование рукописей. Тем не менее, на сайте присутствуют специально написанные «цифровые эссе», подробнее рассказывающие о наиболее интересных рукописях архива, таких, как королевский патент Филипу Хенсло на звание распорядителя бычьей и медвежьей травлями, два стихотворения, которые Эллину посвятил Бен Джонсон (в авторской копии!; Beal, s.d.: Электронный ресурс), список костюмов в труппе лорда-адмирала (1601–1602; Cerasano, s.d.: Электронный ресурс), письмо Эдварда Эллина Джону Донну (Article 102 … , s.d.: Электронный ресурс) и др.

Роль исторического исследования в том, как расширяется наше представление о шекспиросфере очень показательна на примере базы данных об иммигрантах в Англии. Исследователи из Йоркского и Шеффилдского университетов во главе с профессором Марком Ормродом (*Mark Ormrod*) закончили первый этап работы над уникальным проектом — базой данных обо всех известных иммигрантах, живших в Англии между 1300 и 1550 гг.

Удалось детально идентифицировать около 65 000 иммигрантов. О многих данные неполны или недостаточны, но в целом исследователи смогли сделать вывод, что иммигрантом — по состоянию на середину XV в. — был каждый сотый житель Англии.

Исследование еще раз подтвердило, что большинство иммигрантов приезжали — как до Реформации, так и после — из современных Шотландии, Ирландии, Франции, Германии и Нидерландов. Но в базе можно найти, например, и исландцев, португальцев или греков.

1440 год был выбран для оценки не случайно. Именно тогда был впервые введен особый налог на иммигрантов, известный под названием “alien subsidies”. Сведя в одну базу налоговые отчеты за полтора столетия, Ормрод

и его коллеги отметили, что вопреки традиционному представлению, иммигранты жили не только в городах. Их присутствие было заметно во всех регионах Англии, причем даже в небольших деревушках. Профессор Ормрод объясняет это, в частности, демографическим спадом после чумы середины предыдущего века.

Кроме налоговых отчетов, использовались и другие данные: лицензии на право оставаться в стране, документы, дающие право натурализации, списки принесших присягу на верность королю и т. д.

Проект England's Immigrants 1330–1550 (englandsimmigrants.com)[6] интересен не масштабными новыми открытиями: это бесконечно увлекательный каталог, в котором за каждой строкой стоит человеческая жизнь. Главное в нем — детальная система поиска, включающая такие параметры, как родная страна и город иммигранта (правда, поисковый алгоритм не без изъянов — поиск по запросу "Russia" выдает только двух уроженцев Пруссии), место его жительства в Англии, профессия (на время составления документа) — от батрака и подмастерья до крупного торговца и королевского капеллана), социальное положение (например, домовладелец) и т. д. Для каждой записи указан источник: как правило, это документы из Национального архива Великобритании.

Что делали в Англии, например, нищие, которым записали фамилией их национальность. Так появились Джон Френчмен (француз) и Джакомин Пикард (пикардиец?). Тезка Джона — Ричард Френшмен в те же самые годы, за столетие до Шекспира, владел домом в Стратфорде, как и его соотечественники Питер (Пьер?) Тейлор (Тейяр) и Джон Халл (не связан ли он с семьей Холлов, из которой родом зять Шекспира?).

Наконец, интересный феномен последних лет — проекты, выполненные одним исследователем в одиночку. Это показывает, насколько простым технически стало составление цифрового проекта. Благодаря всем им, шекспиросфера приобретает новые грани смысла: незаметное становится заметным; то, что казалось несопоставимым, оказывается близким. Такие проекты интересны тем, что в них особенно четко видна преемственность труда интеллектуала вне зависимости от того, какие формы принимает сам текст: от античных энциклопедий до «анатомий» XVI–XVII вв., словарей Джонсона или Даля, до современных тезаурусов и электронных проектов.

Известный исследователь биографии Шекспира, автор сайта ShakespeareAuthorship.com Дэвид Катман (*David Kathman*) уже почти десять лет составляет и пополняет биографический указатель исторических фигур, вошед-

[6] Подробнее о проекте см.: The project, s.d.: Электронный ресурс; England's Immigrants 1330–1550 … , 2015: Электронный ресурс; England's medieval immigrants … , 2015: Электронный ресурс.

ших в историю английской драмы до Реставрации. В указатель вошли драматурги, актеры (и даже канатоходцы и акробаты), пайщики и покровители театральных трупп, участники масок — одним словом, практически все категории людей, связанных с театром.

Указатель (shakespeareauthorship.com/bd/) достаточно краток: о каждой фигуре (даже очень известных) приведены годы жизни и смерти, все «роли» в театральном мире и ссылка на издания, где о его или ее карьере можно прочесть подробнее. Не стал исключением и Шекспир — о нем написано три слова «драматург, актер, пайщик». Но несмотря на эту краткость, указатель уникален. Во-первых, в нем драматурги и актеры университетских пьес стоят в одном ряду с профессионалами коммерческого и придворного театра — а это значительно расширяет наше представление об английской драматургии раннего Нового времени. Во-вторых, в указателе удобно искать малоизвестные персоналии или тех, кто лишь частично был связан с театром. Не все помнят, например, что Роберт Бертон не только был автором «Анатомии меланхолии», но и написал как минимум одну комедию на латинском языке. Филип Сидни попал в указатель как автор «Королевы мая», Томас Нэш — как соавтор пьес, Джон Донн — как любитель театра и внук драматурга Джона Хейвуда.

Дэвид Катман предлагает нам не просто список имен с пояснениями и справочной литературой, а особый взгляд на английскую культуру XVI–XVII вв., где практически каждый оставивший в ней свой след был так или иначе связан с театром. Это, конечно, не шекспиросфера, — но театросфера, в которой есть место всем — от Шекспира до хористов «детской» труппы школы св. Павла.

Основная часть ссылок взята из монументальных трудов первой половины XX в. («Елизаветинской сцены» Э. К. Чемберса, ее продолжения до 1660 г., написанного Дж. Бентли, и «Словаря актеров» Э. Нангезера) и дополнена новейшими исследованиями. Сам автор указателя рассматривает его как «пролегомен» к «Биографическому словарю английской драмы», написать который — уже работа для целого коллектива. Для быстрых справок постоянно пополняемый указатель — лучший источник в Интернете.

Мода на сонеты в елизаветинской Англии, особенно в 1590-е гг., хорошо известна не только специалистам-филологам. Пришедшая из Италии и Франции, она быстро укоренилась в английской поэзии вслед за огромной популярностью сонетных циклов Филипа Сидни и Эдмунда Спенсера. Ближе к концу десятилетия над петраркистскими сонетами смеялся Джон Донн, новое направление им придавал Уильям Шекспир.

Циклы сонетов не только давали возможность передать динамику эмоциональных состояний героя. Как показал в классической статье Артур Маротти (*Arthur F. Marotti*), в них присутствует множество социальных комментариев и параллелей между космосом и обществом (Marotti, 1982).

Изданий сонетов, начиная с XIX в., накопилось немало. Но никто до настоящего времени не пробовал систематизировать информацию о большинстве известных циклов в пределах одного ресурса. Закрыть этот пробел призван онлайн-каталог сонетных циклов (sonnetsequences.com), разработанный профессором Университета Уэльса Джоном Бертоном (*John Burton*).

В указателе к каталогу пока представлено 59 циклов, выстроенных хронологически по времени издания — от «Размышлений кающегося грешника» Анны Лок (1560) до «Священных сонетов» и “La Corona” Джона Донна (опубл. 1633, но закончены не позднее 1618). Для каждого цикла заполняется форма, в которую включены такие поля, как название цикла, тип сонетов (пока в каталоге только «любовные» и «религиозные» сонеты, но, по подсчетам автора, около 40 % циклов — не о петраркистской любви), количество сонетов в цикле, их название, присутствие нумерации, количество строк (оно не всегда составляло привычные нам четырнадцать). Форма завершается ссылкой на текст сонетов в базе данных Early English Books Online.

Каталог не включает рукописные тексты, представляя читателям в основном сонетные циклы, описанные в классических трудах Сидни Ли (*Sidney Lee*) и Холгера Клейна (*Holger Klein*). В разделе «Исследования» собраны ссылки на основные работы по елизаветинским сонетам, а также визуализация моды на сонеты с помощью Google Ngram (Burton, 2015: Электронный ресурс).

Пока проект находится на раннем этапе разработки. Как и другим одиночным проектам, ему свойственна линейная логика и строгая систематизация. Возможно, в будущем его стоит продолжить тезаурусом сонетов — тексты многих циклов можно найти, например, в EEBO-TCP — или какими-то другими инструментами текстуального анализа. Читателей часто отвращает от сонетов их кажущееся структурное и тематическое однообразие: «четырнадцать строк о любви», сонет за сонетом. Онлайн-каталог сонетных циклов может показать всю ложность этого мифа, помочь читателю услышать индивидуальный голос каждого автора.

Для литературоведов и историков культуры палеография — та дисциплина, на которую чаще всего не хватает времени. Мы привыкли работать с текстами и идеями и чаще всего довольствуемся тем, как они представлены в печатных книгах. Если почерки наших современников или авторов XIX–XX вв. часто понятны без специальной подготовки, то, углубляясь в раннее Новое

время или культуру Средних веков, разбирать их становится все труднее. Конечно, хорошо бы прочитать, например, завещание Шекспира в рукописном оригинале или факсимильной копии, но, не умея разбираться в почерках, мы довольствуемся комментированными изданиями.

Но ведь столько текстов, особенно эпистолярных и мемуарных, не говоря уже о деловых документах, не изданы до сих пор. Сколько еще открытий ждет своего часа в архивах! И наконец, есть ли лучшее средство против антиисторичности (а каждый шекспировед сталкивается с ней постоянно), чем аутентичный рукописный текст, сохранивший все особенности своей эпохи — не только хаотичную орфографию, двойное f, длинное s и характерные стяжения и аббревиатуры, но и неизвестные факты, трактовки событий и мнения?

Многие современные проекты (например, такие, как Marine Lives (Макаров, 2012i: Электронный ресурс) или Фолджеровский семинар по истории текста (Макаров, 2012j: Электронный ресурс)) предлагают коллективную работу над транскрибированием рукописей. К сожалению, незнание палеографии интересующей нас эпохи делает участие в них невозможным для многих ученых.

Те, кому не довелось изучать палеографию в университете (а это, к сожалению, абсолютное большинство современных англистов в России), теперь могут ликвидировать этот досадный пробел с помощью онлайн-тренажеров.

Уже не первый год такой тренажер для транскрибирования средневековых текстов и рукописей XVI–XVII вв. предлагает сайт Национального архива Великобритании (nationalarchives.gov.uk/palaeography/). А теперь, благодаря Институту медиевистики Университета Лидс и разработчику программы Эндрю Буту (*Andrew G. Booth*) обучающие тренажеры появились и для мобильных устройств, работающих на платформах iOS и Android (agbooth.com/apps/; подробнее о шекспировских приложениях для мобильных устройств см. в следующей главе данного раздела). Два представленных ими приложения содержат факсимиле рукописей и поля для транскрибирования строк более 50 текстов, написанных на средневековом и ранненовоанглийском, а также правила научного транскрибирования и полные правильные транскрипты для самоконтроля.

Ранее эти материалы были доступны в виде веб-апплета, разработанного в начале 2000-х гг. в Университете Лидса под руководством профессора Дэвида Линдли (*David Lindley*), известного специалиста по творчеству Бена Джонсона и Шекспира (The Palaeography Self-Tutorial Project, 2002: Электронный ресурс).

Напоследок мы оставили, на наш взгляд, самый интересный пример — проект, на примере которого видно, как вокруг автора, его текста и его образа постепенно создается «виртуальная сфера».

Говоря о шекспиросфере, мы помним: ее история насчитывает не одно столетие и в ней столько примеров освоения шекспировского наследия, что невозможно найти и перечислить их все. Всемирная шекспировская библиография каждый год пополняется сотнями статей в научных журналах и сборниках, а как сосчитать бесчисленные шекспировские аллюзии в современной, в том числе массовой, культуре?

Но бывают уникальные случаи, когда можно проследить, как вокруг автора и его текста начинает формироваться виртуальная сфера подобных интерпретаций. Главный фактор здесь — уникальная роль Интернета как среды формирования этой виртуальной сферы. Благодаря Всемирной сети можно восстановить те этапы, которые обычно история утрачивает — откуда, как и в каком направлении распространяется информация об авторе и тексте — информация, которая создает его популярность.

Но остается еще один вопрос: почему именно в этот момент и в этом месте начинает создаваться виртуальная сфера, что становится для нее толчком? Прекрасный случай разобраться в этом представил нам нидерландский The Skelton Project (skeltonproject.com), посвященный одному из тех поэтов, о которых все слышали, но почти никто не читал — Джону Скелтону (ок. 1463–1529).

Скелтон никогда не был популярен, хотя и получил при жизни, как считают, титул поэта-лауреата. У него трудный для понимания поэтический язык — трудный грамматически, синтаксически, лексически, не говоря уже о том, что стихотворные сатиры (которые составляют большую часть наследия Скелтона) — не самый удобный для современного читателя жанр. Внимание рассеивается, длинный и сложный текст на архаичном языке как будто «убегает» от взгляда и понимания. Впрочем, это проблема не только сатиры и не только Скелтона: не случайно одно онлайн-сообщество специалистов по английской литературе XVI в. предлагало будущим членам в анкете честно ответить, читали ли они «Королеву фей» Эдмунда Спенсера. «Сатиры» и «Метаморфозис» — самые мало читаемые тексты в наследии Джона Донна.

Казалось, нет никаких шансов донести сложную поэтику Скелтона до современного читателя. И тем удивительнее тот факт, что первое же видео «Скелтоновского проекта» за месяц получило на YouTube почти 140 000 просмотров (John Skelton’s “Speke Parott”, 2014: Электронный ресурс). Еще поразительнее то, что в этом видео профессор Гронингенского университета Себастьян Собецки (*Sebastian Sobecki*) просто прочитал в оригинале начало сатиры Скелтона «Попка, скажи» (“Speke Parott”; другой вариант перевода — «Говори, попугай»).

Как и все у Скелтона, это сложный и архаичный текст. Сатира всегда укоренена в своем времени, и что нам сейчас до яростной инвективы воспитателя и старшего друга Генриха VIII против всесильного в те годы кардинала Томаса Уолси? Конечно, во многом успех видео обусловили два фактора. Во-первых, всем интересно послушать аутентичное произношение начала XVI в. Именно как пример позднесреднеанглийского произношения сатира в версии Собецки попала на исторический форум известного сайта Reddit (For those wondering …. , 2014: Электронный ресурс).

Во-вторых, отлично подобран видеоряд. Текст Скелтона продублирован в виде титров, нарочито хаотичная логика мысли сатириста проиллюстрирована средневековыми миниатюрами. Но главный ключ — попугай, который стал символом проекта. Два псевдогеральдических попугая украшают собой его сайт, а когда в видео попугай-полиглот произносит фразы на разных языках, он появляется то в испанском шлеме, то во французском (и в данном случае анахроничном) берете.

Но ведь не все 140 000 зрителей смотрят видео про попугая как еще один забавный «прикол» про домашних животных на YouTube. У рассказчика сатиры, прячущегося за маской болтливого попугая, есть то, что близко и современному читателю. Это его «поликультурность», легкость, с которой он переходит от одного языка к другому — но также и позиция одинокого критика беззаконной власти. От попугая Скелтона не так далеко до современного «дующего в свисток» информатора, который рискует многим, чтобы донести до читателя свою позицию. В мире, где есть Ассанж и Сноуден, где героями комиксов становятся «вигилант» Роршах и журналист Спайдер Иерусалим, найдется место и для попугая, который тоже «всего лишь» говорит, но от его слов сотрясается власть пятисотлетней давности.

Интересно, что авторы проекта совершенно не ставили целью создать поп-версию Скелтона. Напротив, тексты на сайте представлены в орфографии, выверенной по академическому изданию 1983 г., к каждому стихотворению приведены глоссы и комментарии, а также исторический и литературный бэкграунд. Неизвестно (но очень хотелось бы узнать), сколько сделано переходов с видео на сайт проекта и какие страницы наиболее популярны.

Собецки сам признает, что не ожидал такой популярности видео, которое он создал вместе со студентами своего семинара (John Skelton’s ‘Speke Parott’, s.d.: Электронный ресурс) по средневековой английской литературе. Оказывается, «за пределами академии есть очень много людей, кому это интересно…» (“It seems that there are a lot of people outside academia who take an

interest in that…"; Цит. по: #BBCtrending … , 2014: Электронный ресурс; пер. наш. — *Авт.*).

Для постоянных читателей «Современников Шекспира» такие слова не в новинку. Действительно, за пределами университетов литература с ее «опасным знанием» и «опасными устремлениями» (термины Джонатана Доллимора / *Jonathan Dollimore*) интересна миллионам, которые ищут в ней не спасительный миф или успокаивающий моральный пример, а спасение от мертвого схематизма повседневности, взрывающую силу, которая выносит читателя из пространственных и временных ограничений.

Интернет — пространство, где наглядными становятся культурные схемы, которые ранее работали незаметно. Анализируя прозаические переходы по ссылкам, можно понять многое о мотивации читателей — осознают ли они связь между забавным попугаем и «буффоном»-сатиристом? В какой момент наступает это осознание? Есть ли у «скелтоносферы» дальнейший потенциал или одно видео его полностью исчерпало? Наконец, можно попробовать задаться вопросом: случаен ли успех The Skelton Project? И какое влияние он окажет на дальнейшие интерпретации сатир Скелтона — останутся ли они в пределах университетского семинара или псевдогеральдический попугай станет появляться, например, в виде граффити, напоминающих Уолси сегодняшнего дня о непобедимом духе дисского викария?

И наконец, опыт «Скельтоновского проекта» показывает нам, что, возможно, и сама шекспиросфера формировалась похожим образом. Несколько фрагментов, пьес, персонажей составили основу, поддерживавшую постоянный интерес к Шекспиру у читателей и зрителей, пока XVIII век не принес культ «Великого Барда». В случае Скелтона разрыв между временем написания текста и его актуализации огромен — но тем интереснее, что может получиться через пять столетий, когда, казалось, и тень поэта не должна была покидать университетских аудиторий и страниц хрестоматий по истории английской литературы.

Из примера всех рассмотренных нами проектов видно, как происходит «нарастание» шекспиросферы. Каждый из этих проектов, в сущности, сам в той или иной степени представляет собой «шекспировский опыт» взаимодействия с той или иной гранью шекспиросферы. Их научный, систематизирующий характер обеспечивает историчность этого опыта, а удобная форма использования (в техническом смысле — пользовательский интерфейс) делают их полезными для переводчиков, журналистов и в целом образованных читателей, а не только специалистов-филологов и историков. Они помогают развенчивать мифы о Шекспире — например, о его безграничном словарном запасе, отсутствии свя-

зей с другими драматургами, о Стратфорде как маленькой замкнутой общине, где не мог вырасти будущий великий драматург. «Нарастание» шекспиросферы делает ее более глубокой, а связи между историей и современностью — более многослойными. Если довести эти проекты до повседневного массового использования, это значительно подтолкнет начатый в науке (и как можно ожидать, подхватываемый впоследствии массовой культурой) переход к «постбардовскому» Шекспиру (см. главу 11).

2.3. Между наукой, образованием и развлечением: шекспировские приложения для мобильных устройств

В. С. Макаров, Н. В. Захаров

Эта глава была бы неполной, если бы мы не уделили внимания тому, как Шекспир и его эпоха представлены в приложениях для мобильных устройств. Наряду с массовыми онлайн-курсами и цифровыми проектами в Интернете, мобильные «аппы» — одна из самых удобных платформ для того, чтобы донести до пользователя информацию о Шекспире и его эпохе и обеспечить обратную связь в той или иной форме. Большая часть таких приложений — игры и шекспировские тексты, поэтому в них обратная связь представляет собой либо выполнение предполагаемых действий, либо сегментацию, выделение и аннотирование фрагментов текстов. Это можно назвать «традиционными» для компьютерной среды формами шекспировского опыта, перенесенными в мобильную среду[7].

Однако мобильные приложения обладают и собственной спецификой — они установлены на девайсе (телефоне или планшете), который владелец может носить с собой, они масштабируемы и предназначены для удобного вывода на экран и через динамик различных видов информации — текста, изображения, аудио и видео, причем нередко одновременно.

Приложения нового типа, о которых пойдет речь в этой главе, часто основываются на фактологической (в т. ч. научной) информации, нередко в сочетании с информацией об окружающем пользователя пространстве, которое он получает из программ дополненной реальности (augmented reality). В этом случае «нарощенный» научный компонент шекспиросферы как бы «перетекает» и сюда, обеспечивая пользователя верифицируемой информацией.

[7] По состоянию на конец 2016 г. на платформе Android было официально доступно (не считая неофициальных репозиториев) 249 «шекспировских» приложений, и 110 таких приложения — для операционной системы iOS. Учитываются только приложения из соответствующих разделов iTunes и Google Play Store, исключая электронные книги.

Другое следствие технологических преимуществ мобильных приложений — в том, что аудио- и видео-сегменты информации могут представлять собой лучшие записи шекспировских текстов в представлениях известных трупп и в исполнении актеров с мировыми именами. Такое «вторжение» театра в индивидуальное мобильное пространство поднимает планку ожиданий от «шекспировского опыта» и создает новый — трансмедиальный — опыт.

Недавним примером этой тенденции стало, например, приложение «Эвристический Шекспир». Английский актер театра и кино сэр Иэн МакКеллен (Ian McKellen), известный по ролям в кинотрилогиях «Властелин колец» и «Хоббит» (Гэндальф) и в фильмах «Люди Икс» (Магнето), заслужил признание, выступая в Королевской шекспировской компании (Royal Shakespeare Company) в 1970–1980- годах. За свою долгую карьеру он сыграл в более чем 50 шекспировских постановках, а с 1977 по 1990 г. колесил по миру со своим театральным шоу «Играя Шекспира» (Acting Shakespeare), моноспектаклем с актерскими комментариями. Маккеллен также прославился ролями в пьесах современников Шекспира (Бен Джонсон, Кристофер Марло и Джон Форд).

Истинный мастер шекспировского репертуара, МакКеллен не смог отказаться от предложения, поступившего от Heuristic Media — компании-разработчика приложений для iPad. Совместными усилиями было создано первое из серии мобильных приложений, которые призваны сделать пьесы Шекспира более доступными и понятными для современных школьников и студентов. Как объяснил сам МакКеллен, изначально пьесы Шекспира предназначались для просмотра вживую в театре, а не для чтения. Этот крупнобюджетный международный проект «Эвристический Шекспир» (Heuristic Shakespeare) позволяет совместить видео с исполняющим драматические сцены из пьесы актером и текст, который можно прокручивать по ходу действия.

Всего планируется запустить 37 таких приложений — по количеству пьес официально признанного шекспировского канона. Первое приложение посвящено «Буре», одной из поздних шекспировских пьес, которой также открывается Первое фолио. Его стоимость на iTunes на момент подготовки данной статьи составила 459 руб. Коллега МакКеллена, хорошо известный в России по телевизионным сериалам «Шерлок», «Пустая корона» (“The Hollow Crown”, BBC, 2016) и недавней роли Гамлета, исполненной им в лондонском театре «Барбикан», Бенедикт Камбербэтч (*Benedict Cumberbatch*) уже успел оценить разработку.

Приложение включает: полный текст «Бури» по Первому фолио; полную цифровую версию «Бури» по изданию в серии The Arden Shakespeare; возмож-

ность выбора трех уровней примечаний и научного комментария в зависимости от потребностей читателя; полную характеристику каждого персонажа пьесы и отдельно все его реплики по сценам; хронологию жизни Шекспира, его пьес, современного ему театра, что позволит пользователю лучше понять шекспировскую эпоху; видео, в которых сэр Иэн МакКеллен и профессор Джонатан Бейт (*Jonathan Bate*) поясняют и обсуждают героев, символы, темы и смыслы пьес; режим "play-at-a-glance" (иллюстрации, краткое изложение сюжета, ключевые цитаты и события произведения); историю основных постановок «Бури» с XVII века и до наших дней; возможность делать заметки, копировать и выделять фрагменты текста, которые можно сопоставить друг с другом или экспортировать в другие приложения; возможность поиска по полному тексту и справочным материалам.

«Буря», как видим, особенно популярная пьеса для трансмедиальных экспериментов. Преподаватели университета Нотр-Дам Эллиот Висконси (*Eliott Visconsi*) и Кэтрин Роу (*Katherine Rowe*) создали iPad-издание[8] шекспировской «Бури» для студентов. Вместо традиционных редакторских статей весь справочный аппарат переведен в формат коротких (до 500 слов) заметок и комментариев. В интервью местной газете[9] Висконси также говорит об интерактивности проекта: «Книга не может проигрывать аудио-файлы, не может делать заметки на полях. Она не позволит вам задать вопрос другу в Великобритании и получить ответ. Книгу нельзя постоянно обновлять» ("You can't take the printed book and have it play audio for you and write in the margins. You can't ask a question to your friend in the United Kingdom and have them respond to it. You can't constantly [keep it] updated".) Приложение также включает видеофрагменты пьесы в исполнении профессиональных актеров.

Следующим этапом для Висконси и Роу стала работа над мобильной версией «Сна в летнюю ночь». Как и в предыдущем проекте, играют специально записанные видеофрагменты и аудиокомментарии ученых. Но центральное место, конечно, отведено самому шекспировскому тексту, комментариям и глоссарию. Успешно развивается и проект "Shakespeare in Bits"[10] — пятой пьесой в их коллекции стал «Юлий Цезарь»[11]. Как и предыдущие тексты, «Юлий Це-

[8] http://itunes.apple.com/us/app/shakespeares-tempest-for-ipad/id516373702?mt=8

[9] http://www.ndsmcobserver.com/news/new-ipad-app-brings-shakespeare-to-the-21st-century-1.2859359#.T5_maIwtjnN. Почему гуманитарные науки более социальны, чем Angry Birds, закапал бы Шекспир свой iPad чернилами и убьет ли электронная книга печатную, можно прочитать в другом интервью с Элиотом Висконси (*Elliott Visconsi*): http://www. fastcompany.com/1843216/apps-thing-shakespeare-rebooted

[10] http://www.mindconnex.com/site/index.php?option=com_content&view=category&layout=blog&id=7&Itemid=40

[11] http://www.mindconnex.com/site/index.php?option=com_content&view=category&layout=blog&id=34&Itemid=68

зарь» будет также включать полную видеозапись специальной учебной постановки, историческую справку, биографии персонажей, перевод устаревших слов и визуализованные схемы сюжета и отношений между персонажами.

На рынке шекспировских приложений появляются и новые разработчики. “Kaos Media” предлагает очередную (правда, в их пресс-релизе сказано, что первую — в формате HD) версию «Ромео и Джульетты» под интересным названием “iBardRomeo”[12]. Авторы программы называют ее «улучшенной электронной книгой» (enhanced ebook)[13], включающей видео, интерактивные тесты и ссылки на онлайн-ресурсы. В ближайшие недели приложение будет официально размещено в App Store.

К «гонке приложений» присоединяются и крупные разработчики, в т.ч. издательства. Так, издательство Faber&Faber подготовило программу для iPad (популярного планшетного компьютера от компании Apple) с текстом, аудио- и видеоверсией шекспировских сонетов, соединенными в единое мультимедийное пространство. Цифровое издание «Сонетов» — совместный проект издательства с компанией-разработчиком приложений для iOS TouchPress, телекомпанией Illuminations и серией научных изданий The Arden Shakespeare. Сонеты прочтут на камеру такие известные актеры, как Патрик Стюарт, Фиона Шоу и Дэвид Теннант, также будут представлены видеокомментарии от главного редактора The Arden Shakespeare Кэтрин Дункан-Джонс (*Katherine Duncan-Jones*). Arden также предоставит право воспроизвести в программе полный текст комментариев из своего печатного издания «Сонетов».

Это не первый подобный проект издательства: в прошлом году в магазине приложений для iPad появилось издание «Бесплодной земли» Т. С. Элиота, также выполненное совместно с TouchPress.

Для планшетных компьютеров от Apple уже существуют несколько «шекспировских» приложений. Компания Readdle опубликовала полный текст пьес Шекспира, «оптимизированный для iPad» в двух версиях — платной и бесплатной. Обе версии включают полный текст пьес, краткое содержание каждой сцены и полнотекстовый поиск. Платная версия предлагает также «шекспировский глоссарий», хронологию жизни и творчества Шекспира и другие функции.

No Fear Shakespeare — продукт известной компании SparkNotes — адресован школьникам и представляет тексты пьес Шекспира с комментариями и «переводом на современный язык» на полях оригинального текста. Разработчи-

[12] http://www.digitalbookworld.com/2012/enhanced-shakespeare-comes-to-the-ipad/
[13] http://www.ibardromeo.com/

ки из Mindconnex Learning также пытаются создать мультимедийный шекспировский проект — приложение Shakespeare In Bits (пока доступны текст, комментарии, аудио- и видеофрагменты четырех пьес).

Интересно отметить, что новое информационное пространство не только воспроизводит традиционные формы представления шекспировского текста, но и экспериментирует с их соединением. Возможно, это позволит сделать изучение и преподавание пьес Шекспира более интересным и доступным, опровергнув прошлогодний печальный вывод актрисы Хелен Миррен в интервью ITV: «преподавать Шекспира в школе — пустая трата времени».

«Шекспировский глобус», отправившись в мировое турне, стал чуть ли не самым обсуждаемым шекспировским проектом 2014 года. Рецензии разнились от восторженных[14] (чего стоит одно слово «фурор») до скептических[15] (как только перестаешь разглядывать театр и начинаешь присматриваться к тому, что происходит на сцене, «чудо, — по словам А. В. Бартошевича, — исчезает»). Конечно, театр пошел на смелый шаг, решившись на время покинуть свое продуманно выстроенное лондонское пространство. Вероятно, Доминик Дромгул и труппа хотели показать, что сложившаяся у них практика прочтения Шекспира созрела настолько, что готова оторваться от стен «Шекспировского глобуса» и проявиться на любой площадке.

«Искусство сыграть Стену» действительно можно привезти в любую точку мира, но все-таки лучше всего оно смотрится в тех стенах, где возникло именно в таком виде. Это хорошо понимают в «Шекспировском глобусе»: каждый спектакль снимают на видео, большинство из них прекрасно расходится на DVD, зрители всего мира знают репертуар прошлых лет по показам в кинотеатрах (http://www.theatrehd.ru/). Без предварительных объявлений и рекламы театр 4 ноября 2014 г. запустил собственный «плеер» — онлайн-магазин, где можно взять напрокат или купить цифровую версию спектакля и просматривать ее в том числе и с мобильных устройств.

Кроме самих шекспировских постановок, это все 35 спектаклей проекта Globe to Globe, где каждая пьеса сыграна на каком-то из языков мира и представлена в традиции национального театра[16]. Есть здесь три части «Генриха VI» на сербском, албанском и македонском, «Мера за меру» театра имени Вахтангова, «Король Лир» запрещенного в Белоруссии Свободного театра, японский «Кориолан» и «Троил и Крессида» на языке маори.

[14] http://www.rg.ru/2014/10/23/reg-szfo/globus.html
[15] http://www.colta.ru/articles/theatre/2625
[16] http://globeplayer.tv/globe-to-globe

Но в Globe Player есть и другие эксклюзивные записи. Это, например, документальный фильм “A Summer Hamlet” — хроника первых месяцев кругосветных гастролей глобусовского «Гамлета»[17]. В открытом доступе — 10 интервью со знаменитыми актерами (Джуди Денч, Иэн Маккеллен), режиссерами (Майкл Бойд) и литературоведами (Гарольд Блум), объединенные под названием “Muse of Fire”[18].

Доминик Дромгул, тогдашний художественный руководитель «Глобуса», не скрывал того, что театр ищет «новых аудиторий» и хочет по-новому «вывести Шекспира в широкий мир: “The Globe is always looking for bold new ways to take Shakespeare out into the world… Globe Player will allow us to reach brand new audiences…”. Здесь проявляется основной, как мне кажется, парадокс шекспиросферы, в которой интерпретация и действие нераздельно связаны. Искусство «утренника» не только ставит Шекспира так, чтобы его текст мог соприкоснуться с современной культурой — оно само вбирает мировые традиции, создавая и оттачивая в мировых гастролях «глобального Шекспира» на глобальной сцене. А. В. Бартошевич прав: здесь, конечно, нет речи о реальной реконструкции театральных практик XVI–XVII веков (они нам совершенно не известны — исключением в какой-то степени может служить только крытый театр Сэма Уанамейкера, см. раздел 2).

Наконец, новый рубеж «мобильного Шекспира» достигнут с вступлением в «гонку» Фолджеровской шекспировской библиотеки. Как это свойственно любому рынку, после первых попыток силами небольших компаний, в игру вступают «тяжеловесы» — наиболее авторитетные и располагающие большими ресурсами акторы.

Не стал исключением и рынок «мобильного Шекспира»: в борьбу за аудиторию вступила Фолджеровская шекспировская библиотека с ее огромными научными и архивными ресурсами. В партнерстве с компанией Luminary Digital Media (https://luminarydigitalmedia.com/)[19] она выпустила несколько приложений для iOS-девайсов — мультимедийные версии трагедий «Гамлет», «Отелло», «Макбет», «Ромео и Джульетта» и комедии «Сон в летнюю ночь». В проекте также участвует издательский дом Simon & Shuster. Первое шекспировское приложение Luminary Digital Media (еще без официального участия Фолджеровской библиотеки) — мобильная версия «Бури» — была выпущена еще в апреле 2012 г. Все эти пьесы — в числе наиболее часто изучаемых в университетах и школах, для каждой есть уже по нескольку мобильных приложений.

[17] http://globeplayer.tv/videos/a-summer-hamlet

[18] http://globeplayer.tv/museoffire

[19] См. рецензию Чарльза Ишервуда в «Нью-Йорк таймс»: http://www.nytimes.com/2013/12/29/theater/ipad-programs-help-students-with-shakespeare.html

Не случайно девизом нового проекта стала фраза «Заново изобретая традицию в мобильный век» (“Reinventing Tradition for the Mobile Age”). Фолджер ставит целью создать «золотой стандарт» «мобильного Шекспира», используя лучшие идеи своих предшественников. И пока все шансы за то, что мечта библиотеки станет реальностью.

У Фолджера есть собственная серия изданий всех шекспировских пьес[20], подготовленная под редакцией профессоров Барбары Моуат (*Barbara Mowat*) и Пола Верстайна (*Paul Werstine*), специально созданная электронная версия пьес (Folger Digital Texts)[21], книги и онлайн-пособия для учителей всех уровней и университетских преподавателей[22], а также огромный цифровой архив фотографий, аудио- и видеозаписей, которые можно интегрировать в мобильные приложения. Научные сотрудники библиотеки и стажирующиеся при ней ученые помогли сделать комментарии к шекспировским текстам более глубокими и точными. Аудиоверсии пьес записаны актерами Фолджеровского театра.

Новый «золотой стандарт», если его удастся достигнуть, не только даст возможность аудитории выбирать, но и побудит рынок «мобильного Шекспира» развиваться дальше. Пока в концептуальном отношении он находится в состоянии некоторого застоя: основная структура приложения (текст, комментарий, аудио- и видеофрагменты, поля для аннотаций) не меняется уже несколько лет. Что еще можно включить в приложение? Версии на разных языках, привязку к картам через GPS (чтобы создать, например, экскурсию по Вероне Монтекки и Капулетти или Венеции Шейлока)? Задействовать камеру мобильных девайсов для коллективных обсуждений, вебинаров и театральных проектов? Добавить виртуальные реконструкции шекспировского Лондона или онлайн-магазин сувениров? Ответ на эти вопросы даст время,

Наконец, приложения могут использовать такие современные технологии, как геопозиционирование, краудфандинг для раскрутки и доступ к облачным хранилищам пользовательского контента колоссального объема. Приведем лишь несколько примеров.

Pocket Guide (http://pocketguideapp.com/) — приложение для смартфонов, определяющее по GPS, где находится владелец телефона, чтобы провести для него аудиоэкскурсию по городу, давно является одним из лидеров рынка «мобильных экскурсоводов» и доступно как для iOS, так и для Android-устройств. Недавно коллекция аудиотуров в каталоге *Pocket Guide* пополнилась — блоггер и бывший сотрудник стратфордского мемориального музея Сильвия Моррис за-

[20] http://www.folger.edu/Content/About-Us/Publications/Folger-Editions/
[21] http://www.folgerdigitaltexts.org/
[22] http://www.folger.edu/template.cfm?cid=618

писала путеводитель по шекспировскому Стратфорду. Отрывок из него размещен в ее блоге, полностью же путеводитель можно купить за несколько фунтов, установив вначале приложение *Pocket Guide* на смартфон[23].

Тур рассчитан на двухчасовую прогулку по Стратфорду и предназначен прежде всего для тех, кто ограничен во времени или любит прогуливаться по незнакомому городу в одиночку. Экскурсия начинается у моста через Эйвон и завершается у здания Королевского Шекспировского театра. Аудиотур можно скачать целиком и прослушать в любой точке планеты (ехать в Стратфорд для этого необязательно).

Театральная компания "New York Shakespeare Exchange"[24], известная своей постановкой «Короля Иоанна»[25], слэмом по мотивам шекспировских монологов "Speak the Speech"[26] и паб-кролом по пивным Нью-Йорка "ShakesBeer"[27], выступила с идеей "The Sonnet Project"[28]. Для каждого из 154 сонетов Шекспира записан видеоролик с участием театрального или киноактера, который прочитал сонет в одном из культовых мест Нью-Йорка. Все ролики можно будет просматривать с помощью специально созданного мобильного приложения. Также компания подготовила и провела «шекспировские» экскурсии по Нью-Йорку и выложила все ролики бесплатно на специально созданном образовательном сайте.

Что отличает "The Sonnet Project" от множества похожих проектов, которых становится все больше по мере приближения шекспировских юбилеев? Помимо оригинальной идеи, NY Shakespeare Exchange сумела создать хороший бизнес-план проекта, не рассчитывая получить ни цента от спонсоров. Необходимые для записи $45000 компания получила от заинтересованных зрителей с помощью сервиса Kickstarter, предлагающего услуги «краудфандинга». Для привлечения средств NY Shakespeare Exchange предложила жертвователям уникальные услуги в зависимости от размера их вклада. Так, за 10 долларов для вас напишут уникальное «ругательство в шекспировском стиле», за $15 вы получите право голоса при выборе актеров, за $45 создатель проекта Росс Уильямс проведет 45-минутный урок по Скайпу, за $75 актер прочитает по Скайпу шекспировский сонет специально для вас, за $200 вы получите билет на специальный закрытый концерт, где будут прочитаны все сонеты, за $7000 вы примете участие в «мобильном шекспировском мероприятии» в вашем городе, а за $10000 вы получите бесплатные уроки актерского мастерства и сами запишете ролик, который войдет в проект. Стоит задаться вопросом: может быть, именно форма кол-

[23] http://theshakespeareblog.com/shakespeares-stratford-upon-avon-app/
[24] http://shakespeareexchange.org/
[25] http://www.shakespeareexchange.org/content/past-productions
[26] http://shakespeareexchange.org/content/speak-speech
[27] http://shakespeareexchange.org/content/shakesbeer-v-day-detox
[28] http://shakespeareexchange.org/content/sonnet-project

лективной «складчины» станет основным способом сбора финансов на проекты в сфере искусства и гуманитарных наук в недалеком будущем?

Шекспировский контент на мобильных устройствах можно просматривать и не создавая специального приложения. Историк кино, журналист, обозреватель Люк МакКернан (*Luke McKernan*) уже почти 10 лет назад ведет проект BardBox (https://bardbox.wordpress.com/) — блог, в котором собраны лучшие пользовательские видео на темы пьес Шекспира, размещенные на YouTube, Vimeo и других сервисах бесплатного видеохостинга. На мобильных устройствах они воспроизводятся с помощью приложений, созданных каждой из этих платформ видеоконтента.

Пародии, школьные спектакли, любительские декламации, школьные видеопроекты — тысячи из них обращаются к текстам Шекспира, число подобных записей множится с каждым днем и в них действительно Шекспиру «несть конца». Любительский монтаж, дрожащая камера, плохая игра актеров и срывающийся голос не помешают нам понять, насколько важен Шекспир для современной культуры, которую мы обычно привыкли критиковать.

МакКернан приводит статистику шестилетней давности: только на YouTube поисковый запрос по слову «Шекспир» выдает 33 000 результатов (сейчас — более 1 880 000). В топ-10 лучших видео лидирует монолог Гамлета, прочитанный десятью американскими шестиклассниками[29], также интересны необычный анимационный ролик, соединяющий мотивы «Бури» с песней Эдит Пиаф[30]; жизнь Шекспира, рассказанная в фильме «Форрест Гамп»[31]; монолог Постума из «Цимбелина», который актер Доминик Келли декламирует во время поездки на велосипеде по улицам Лондона[32]. Ну и конечно, видео с котятами (как без них?) — Cats Head Project представляет вторую сцену второго акта «Гамлета»[33].

Опыт BardBox дает понять — каким бы плохим ни было качество роликов, любое обращение к Шекспиру еще раз доказывает, что его пьесы продолжают жить в современном мире, обрастая новыми смыслами и ассоциациями.

«Шекспировское произношение» (Shakespeare pronunciation) в мобильном приложении

В последние несколько лет интерес к тому, каким было произношение Шекспира и его современников, стал особой частью научной шекспиросферы. В

[29] http://www.youtube.com/watch?feature=player_embedded&v=p_xokvOanhA
[30] http://www.youtube.com/watch?feature=player_embedded&v=WSS4MEtpPoE
[31] http://www.youtube.com/watch?feature=player_embedded&v=szpHqtPtv9w
[32] http://www.youtube.com/watch?feature=player_embedded&v=oE_k9oJ9o-w
[33] http://www.youtube.com/watch?feature=player_embedded&v=DbK1eCt97ag

частности, ряд работ на эту тему представил известный британский лингвист Дэвид Кристалл, который совместно со своим сыном актером и филологом Беном опубликовал специальные работы, посвященные тезаурусу Шекспира: “Shakespeare’s Words: A Glossary and Language Companion” (2002), “The Shakespeare Miscellany” (2005), “You Say Potato: A Book about Accents” (2014), “The Oxford Illustrated Shakespeare Dictionary” (2015) (онлайн-версия шекспировского глоссария Дэвида Кристала доступна на сайте Shakespeare’s Words).

К слову сказать, свою работу по популяризации интереса к реконструкции языка, на котором могли говорить автор и его современники, Дэвид Кристал начал еще в 2004 году, когда руководство театра «Глобус» приняло решение поставить «Ромео и Джульетту» на английском языке XVII века (http://originalpronunciation.com/). Эксперимент оказался удачным, и сегодня на разных подмостках мирового театра поставлено более десятка пьес Шекспира в аутентичном произношении.

В 2012 году Бен Кристал осуществил совместный проект с Британской библиотекой. Он записал 75 минут самых известных отрывков из пьес и сонетов драматурга и поэта в оригинальном произношении шекспировской эпохи. Произношение современников драматурга больше походило на эдинбургское или на акцент жителей Северной Ирландии или американского региона Аппалачи, где вместо “sounds” произносится “zounds”, вместо “pleasure” — “pleazure”, речь была более стремительной и экспрессивной (http://npr.org/sections/monkeysee/2012/03/24/149160526/shakespeares-accent-how-did-the-bard-really-sound). В США записи «Оригинальное произношение Шекспира» выпущены в издательстве Чикагского университета (University of Chicago Press).

Не случайно, что в эпоху цифровой гуманитаристики создание полного аудиословаря произношения всех слов в шекспировских пьесах (включая латинские слова и выражения), было делом времени. Аудиословарь “Shakespeare Pronunciation” — это удобное приложение для всех современных мобильных платформ (the Apple iOS и Google Android). Как утверждают разработчики приложения Луи Шидлер (*Louis Scheeder*) и Шейн Энн Юнтс (*Shane Ann Younts*) профессора из Тиш школы искусств Нью-Йоркского университета искусств (New York University’s Tisch School of the Arts), оно простое в использовании, каждое слово имеет руководство по произношению, которому очень просто следовать.

Было озвучено более 5 000 слов, включая имена каждого персонажа и мифологических героев, названия географических топонимов, и в целом малоизвестные для современного пользователя слова. В приложении есть разделы, по-

священные комментариям о том, как структура стиха оказывает влияние на произношение, объяснены диалекты и акцентов, которые употребляются в пьесах.

Слова могут быть найдены с помощью продвинутой функции поиска или путем прокрутки по алфавиту. В приложении используются деление на акты, сцены и индивидуальная нумерация строк по полному Пеликановскому изданию (Complete Pelican Edition).

По представлениям создателей, это приложение должно стать достойным рабочим инструментом для исследователей, преподавателей и студентов, руководителей и научных сотрудников театров, а уж тем более для актеров, которым в сжатые сроки необходимо выучиться говорить на устаревшем для них языке.

Взрывной рост «шекспировских» приложений начался в 2012 г., и с тех пор темп появления новых аппов несколько замедлился. Вероятно, это следствие насыщения рынка и сложности изобретения новых «жанров» (сейчас оба этих фактора замедляют темпы появления новых МООКов). Но главное, что произошел важный перелом в понимании, каким должно быть мобильное приложение в эпоху цифровых гуманитарных наук (digital humanities).

Прежде всего, оно не должно быть просто электронной книгой — для них есть особые устройства или приложения (iBooks, Google Play Books, Kindle App и др.). Прошли времена, когда грубо сверстанная электронная книга «Все пьесы Шекспира» с расплывчатым портретом на обложке собирала тысячи скачиваний на iTunes или Android Market. Современное приложение должно обязательно иметь справочный аппарат, выверенный шекспировский текст без опечаток и глоссарий. Такой «апп» полезен и студенту, и ученому — при условии, что ненужные функции не напоминают о себе слишком назойливо.

Во-вторых, приложение выиграет, если соединит визуальные, текстовые и аудиофрагменты и будет использовать новейшие разработки, такие как «дополненная реальность»[34]. И наконец, приложение может включать в себя формы обратной связи (в самом простом варианте — интерактивные задания для школьников и студентов).

Как повлияет это изобилие приложений на то, как Шекспира и его пьесы будут изучать сегодняшние и будущие студенты? Насколько жесткой будет конкуренция между несколькими интерактивными версиями одной и той же пьесы? На эти вопросы ответ даст будущее. Если развитие приложений и далее пойдет такими темпами, то и на российском рынке возникнет хотя бы имитационный спрос на «гуманитарные» ресурсы для популярных мобильных устройств. Ученым и разработчикам, видимо, нужно начинать готовиться к этому и пытаться осмыслить свое место в мире «цифровых гуманитарных наук».

[34] О приложении Eye Shakespeare см.: http://around-shake.ru/news/3980.html и раздел III этой книги.

РАЗДЕЛ II. ШЕКСПИР В ТЕАТРЕ, КИНО, ЖИВОПИСИ: ВИЗУАЛИЗАЦИЯ ВИРТУАЛЬНОГО В ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ПРАКТИКЕ

Глава 3
Шекспировский театр в веках

3.1. Шекспировский театр: реальность и виртуальный мир

В. С. Макаров, Н. В. Захаров

Важнейшим событием в мире шекспировского театра в последнее десятилетие XX века была реконструкция «Глобуса» в Лондоне — всего в 250 метрах от того места, где находился исторический театр. Открывшийся под названием «Шекспировский глобус» театр стал не только местом постановки спектаклей, но и образовательным центром — совместно с лондонским Кингс-колледжем в нем открыта магистерская программа по истории шекспировского театра.

Для исследователей шекспиросферы очень важно, что каждый шаг реконструкции — выбор строительных материалов, дизайна здания, актерских практик, музыки и т. д. — сопровождался научной рефлексией. В результате за 20 лет (и это не считая более 30 лет предварительных разысканий) накопился огромный материал[35], который показывает, что в современной культуре мемориальный театр способен одновременно исполнять несколько ролей. Кроме собственно театральной и упоминавшейся выше научно-образовательной, это и культурная роль (при театре открыт музей), и книгоиздание, и участие научных сотрудников театра в академических конференциях. О режиссерских и актерских практиках «Шекспировского глобуса» много спорят (например, в связи со скандальным непродлением контракта с режиссером Эммой Райс осенью 2016 г.)[36], но несомненно, что театр вошел в историю не просто как обращенный в прошлое — его уникальная роль в шекспиросфере современности указывает другим театрам дорогу в будущее, где они будут восприниматься как

[35] См.: Carson, Christie, and Karim-Cooper, Farah. Shakespeare's Globe: A Theatrical Experiment. Cambridge University Press Cambridge, 2008; Gurr, Andrew, Francis Reid, and John Orrell. Rebuilding Shakespeare's Globe. Theatre Arts Books, 1989; Hodges, Cyril Walter. The Globe Restored: A Study of the Elizabethan Theatre. Coward-McCann, 1968; Kiernan, Pauline. Staging Shakespeare at the New Globe. Springer, 1999; Mulryne, James Ronald, Margaret Shewring, and Andrew Gurr. Shakespeare's Globe Rebuilt. Cambridge University Press, 1997; Orrell, John. The Quest for Shakespeare's Globe. Cambridge University Press, 2010. Google Scholar. Web. 24 Jan. 2017.

[36] См., например: http://blog.shakespearesglobe.com/post/152286922818/statement-regarding-the-globes-future-artistic; https://www.theguardian.com/commentisfree/2016/oct/26/emma-rice-globe-theatres-artistic-director; https://www.theguardian.com/stage/theatreblog/2016/oct/25/shakespeares-globe-emma-rice-department-comment

трансмедийная платформа, на которой воссоздаются и/или конструируются заново миры пьес и эпох, в которые они были написаны. Как показывают проект Globe to Globe Hamlet[37] и одноименный фестиваль, на котором 37 пьес Шекспира были поставлены на 37 языках[38], из локального явления театр превращается в глобальное[39].

Пожар «Глобуса» 1613 г.: реконструкция события

«Глобус» (и в его оригинальных вариантах (1599–1613 и 1614–1642), и в современной реинкарнации (с 1997)) давно стал самостоятельным элементом шекспиросферы. В отличие от компании Слуг Лорда-адмирала, Слуги Лорда-камергера (впоследствии Слуги короля) не оставили после себя детальной документации постановок (вероятнее всего, они были уничтожены пожаром — в компании не было своего Эдварда Эллина, который бы вышел из театрального бизнеса и нашел себя в другом респектабельном деле, сохранив тем самым свой архив).

Как показал опыт выставки в Музее истории Лондона, посвященной пожару города в 1666 г.[40], даже разрушительное событие может стать предметом реконструкции. Оно интересует нас не только и не столько в виде языков пламени, поглощающих виртуальные строения, а как отдельный элемент (в данном случае) шекспиросферы. Отклики на пожар «Глобуса» помогают понять, каким видели театр его современники, а значит, сбор и анализ этих откликов входит в виртуальную реконструкцию шекспировского театра.

403 года назад, 29 июня 1613 г. (по юлианскому календарю) в Саутворке, южном пригороде Лондона, сгорел театр «Глобус», принадлежавший театральной компании «слуг короля» (King’s men). Пожар начался во время одного из первых представлений последней пьесы шекспировского канона — «Генриха VIII», авторами которой считаются Уильям Шекспир и Джон Флетчер.

Сохранилось немало откликов и упоминаний о пожаре в «Глобусе» в частной переписке, памфлетах и даже исторических трудах 1610-х гг. Эти тексты могут помочь нам восстановить картину того, что произошло в Лондоне в Петров день 1613 года, и увидеть, как воспринимали пожар жители Лондона. Уже в последние дни июня и первую неделю июля, его свидетели торопились сообщить о пожаре своим корреспондентам за границей или в провинции.

---

[37] http://globetoglobe.shakespearesglobe.com/

[38] http://globetoglobe.shakespearesglobe.com/archive/2012/

[39] По лондонскому примеру шекспировский театр построен в Гданьске (http://teatrszekspirowski.pl/en/) и ряде других городов мира.

[40] https://www.museumoflondon.org.uk/discover/great-fire-1666

Сохранилось по крайней мере четыре таких письма. Это очень много — с учетом того, что большая часть переписки XVII века погибла или еще ждет своего читателя в частных и провинциальных архивах.

Все источники называют причиной пожара пыж (*stopple, tampion*), вылетевший из дула салютной мортиры (*chamber*) в первом акте пьесы (сцена 4), где пушечным залпом приветствуют короля Генриха, который прибывает на маскарад во дворец кардинала Вулси. Пыж попал на соломенную крышу театра (*the thatch*), с которой и начался пожар. Деревянный театр сгорел очень быстро — за час или два, но обошлось без жертв. Вот, собственно, и все бесспорные факты.

Уже на следующий день, 30 июня, дипломат Томас Лоркин сообщает о пожаре своему патрону сэру Томасу Пакерингу, вместе с которым они только что возвратились из Франции (Wickham, Berry, Ingram, 2000: 449). «Глобус» в версии Лоркина сгорел менее чем за два часа — их, впрочем, вполне хватило зрителям, чтобы покинуть театр.

Самый известный рассказ о пожаре датирован 2 июля. Дипломат, поэт и философ Генри Уоттон, посол в Венеции и Савойе, осенью 1612 г. был отозван в Англию, где жил в полуопале, не получая нового назначения. Одним из адресатов его писем был сэр Эдмунд Бэкон, племянник (сын сводного брата) Фрэнсиса Бэкона, женатый на родственнице Уоттона. Уоттон раздражен своим бездействием и робкой внешней политикой Иакова I, переходя от выражений вроде «моя кровь кипит» к риторическим восклицаниям «Но что мне до всего этого?». Единственное письмо, где Уоттон предлагает «оставить государственные дела в покое» (“let matters of state sleep”), посвящено именно пожару «Глобуса» (Wotton, 1685: 425–426). Оно почти полностью приведено в биографии Шекспира, написанной А. А. Аникстом[41].

Собственно, только Уоттона можно называть свидетелем пожара — судя по количеству приводимых им деталей (сценография пьесы, костюмы актеров), он если и не был в театре в день пожара, то явно видел постановку своими глазами. Именно от Уоттона мы знаем, что загоревшаяся от пыжа (бумажного, предполагает автор) соломенная крыша сначала едва дымила, на что зрители, увлеченные роскошной постановкой, не обратили внимание. Сама эта пышность удостоена ехидного замечания: «достаточно, чтобы сделать величие общедоступным, если не смешным». Солома сначала выгорела внутри по периметру театра, а потом огонь резко выплеснулся наружу, и «Глобус» сгорел менее чем за час. Письмо завершается анекдотом о том, как у одного зрителя загорелись брюки, но «какой-то находчивый шутник потушил огонь, вылив на

[41] Рус. пер. письма см. в: Аникст, 1964: 311–312.

него бутылку эля». Уоттон обещает рассказать остальное при личной встрече, каждая минута до которой тянется, «как осада Трои».

Конечно, рассказ Уоттона о пожаре нужно прочитывать в контексте его предыдущих писем Бэкону. В нем есть некоторая доля метафорики: постановка неумеренно роскошна в подражании настоящему двору, и из всех зрителей никто не видит опасности, которая притаилась совсем близко. Опальный дипломат испытывает очень похожее чувство, описывая то, что происходит во внешней политике страны.

4 июля молодой лондонский торговец Генри Блюэтт (*Henry Bluett*) рассказал о пожаре в письме дяде Ричарду Уиксу (*Richard Weekes*) в Сомерсетшир (Wickham, Berry, Ingram, 2000: 450). В отличие от Лоркина и Уоттона, переписка Блюэтта не издана и почти не изучена, и мы не знаем, как часто и о чем он обычно писал. Тем не менее, из одного абзаца письма Блюэтта мы узнаем много новых деталей. «Глобус» сгорел не в день первого представления «Генриха VIII» в публичном театре, как обычно считали, — до этого, пишет Блюэтт, прошло уже два или три спектакля (“acted not passing two or three times before”). Только Блюэтт упоминает подзаголовок пьесы: «Все это истинно» (“All Is True”). Злосчастный пыж у Блюэтта — из льняной костры (*tow*). Снова появляется пострадавший мужчина, который на сей раз не тушит брюки пивом, а спасает мальчика из огня.

В 2005 г. Адам Смит (*Adam Smyth*) из Рединского университета обнаружил еще одно свидетельство современника о пожаре «Глобуса». Норфолкский священник Мэтью Пейдж (*Matthew Page*) записал эту новость на полях альманаха на 1613 год. Запись Пейджа очень напоминает текст письма Блюэтта: вместо основного заглавия приводится подзаголовок, почти дословно совпадает фраза «сгорел дотла от выстрела салютной мортиры». Смит считает, что такое совпадение дает нам понять, как распространялись новости из столицы в провинциальные графства Англии начала XVII века.

Неутомимый «корреспондент», для которого переписка с покровителями и друзьями стала почти работой, Джон Чемберлин, по собственному признанию, театры не посещал, но не мог пройти мимо такого события, как пожар «Глобуса». Еженедельно Чемберлин отправлял «дайджесты» лондонских событий своим корреспондентам. 8 июля в письме дипломату, будущему государственному секретарю сэру Ральфу Уинвуду (*Sir Ralph Winwood*) Чемберлин рассказывает о возвращении короля и королевы в столицу, бракоразводном процессе графа Эссекса, ввозных пошлинах на вино, смерти коменданта Дуврского замка, возвращением савойского посланника через Голландию в Савойю

(в Лондоне «за ним повсюду ходил Генри Уоттон — только савойские дела и держат его в форме»; Winwood, Sawyer, 1725: 468–469). Завершают этот «дайджест» «новости культуры», мимо которых «нельзя пройти» (“which cannot escape you”) — пожар в «Глобусе». Театр сгорел за два часа, а вместе с ним, добавляет Чемберлен, и соседний жилой дом (вероятно, именно в нем находилась «Пивная Джона Хемингса»; см. подробнее: Egan, 2001). В отличие от Лоркина, Чемберлен считает божьим чудом (“a great Marvaile and faire Grace of God”), что все успели спастись через «два узких выхода» (“two narrow Doors”).

Вероятно, вскоре после пожара была написана и анонимная баллада «Песня (sonnet) об ужасном пожаре, в котором сгорел театр “Глобус” в Лондоне»[42]. Впервые опубликованная в XIX веке, она долгое время считалась поддельной, но в 1923 г. был обнаружен ее рукописный вариант. В ее рефрене повторяется слово «печаль» и подзаголовок пьесы «Все это истинно»: “Oh sorrow, pittifull sorrow, and yett all this is true”. Тем не менее, «Песня…», как многие баллады, не обходится без грубых шуток (если бы пожар начался не с крыши, а с пола, женщины потушили бы его мочой) и насмешек над благородными зрителями, которые бежали, побросав плащи и даже шпаги. Смеется автор и над актерами, в том числе пайщиками компании: Ричард Бербедж бежит из театра вслед за «рыцарями и лордами»; «отверженные» («щеголи» — либертены) молятся за комика (*the Foole* — возможно, это Роберт Армин или кто-то из его преемников) и Генри Конди (Конделла); «старый заика Хемингс» стоит с «выпученными, как у пьяного фламандца, глазами». Баллада заканчивается двойным предупреждением: «топтатели сцены» (*stage strutters*) и все, кто кроет дом соломой, должны копить деньги на черепицу. Еще как минимум две баллады на тот же сюжет были опубликованы (или, по крайней мере, внесены в регистр Компании Печатников), но до нас не дошли.

Обычно полагают, что в этом пожаре погибли все рукописи пьес, поставленных компанией, вместе с ее архивом, реквизитом и костюмами (в балладе горят «парики» и «кожа на барабанах»). Именно это и случилось с компанией «слуг Пфальцграфа» (ранее «слуг лорда-адмирала») в декабре 1621 г., когда сгорел их единственный театр «Фортуна». «Слугам короля», однако, принадлежал еще и крытый театр «Блэкфрайерс», где представления не прекращались. Вполне возможно, что рукописи, или хотя бы их часть, хранились там и были утрачены позже.

[42] http://rpo.library.utoronto.ca/poems/sonnet-upon-pitiful-burning-globe-playhouse-london

«Глобус» был заново построен на том же месте (что подтверждают и современными раскопками)[43]. Крыша второго «Глобуса», во избежание пожаров, была покрыта черепицей — компания как будто прислушалась к насмешливому совету автора баллады. Бен Джонсон не упустил случая горько пошутить над «руинами мира, крытыми черепицей» (Wickham, Berry, Ingram, 2000: 450) в поэме «Проклятие вулкану», написанной в год пожара «Фортуны». Новый театр обошелся в 1400 фунтов — огромная сумма, которую удалось собрать за счет представлений в «Блэкфрайерсе» и публичных театрах на севере Лондона.

Новый театр уже вновь собирал тысячи зрителей (второй «Глобус» простоял почти тридцать лет, был закрыт в 1642 г. и снесен в 1644 г.), а легенда о пожаре старого продолжала жить, перекочевав из писем и баллад в памфлеты и исторические хроники. Хронист Эдмунд Хаус (*Edmund Howes*) включил рассказ о пожаре «Глобуса» в продолжение «Анналов Лондона» Джона Стоу (1615), добавляя некоторые интересные детали: пожар начался в южной части театра; здание не сгорело бы так быстро, если бы не сильный ветер. В издании 1618 г. рассказ о пожаре следует сразу за описанием монструозных сиамских близнецов из Алингтона, которые родились 17 апреля (Хаус считает их одним младенцем) «с четырьмя ногами, четырьмя руками, двумя спинами…, двумя лицами…, и в том же году начались жестокие шторма… странные происшествия, и много вреда в разных местах принес огонь…» (“hauing foure Legges, foure Armes, two Bellies ioynde to one backe, one head with two faces, the one before and the other behinde, and this yeare likewise was great Ship-wracke, by violent tempests, there happened also sundrie Inundations, and strange accidents, and much dammage done by fire in diuers place”). Хронист вписывает пожар в более традиционную систему «знамений» и «чудес», но и в ней это событие не теряется, будучи предвозвещено предыдущим и что-то означая для последующих.

Так и хочется спросить, а что бы делал во время пожара Шекспир? Что сказал бы о нем анонимный автор баллады? Неизвестно, был ли Шекспир в Лондоне в июне 1613 г. или уже вернулся в родной Стратфорд. Как бы то ни было, избежать пожара ему не удалось — ровно через год, 9 июля 1614 г., 54 дома в Стратфорде сгорели за те же злосчастные два часа. Дома зажиточных горожан в центре города пострадали меньше — пожар, как записано в документах городского самоуправления, прежде всего уничтожил «бедные лачуги, крытые соломой, которых много построили за последнее время» (“poore Tenements and Cottages wch were thatched wth Strawe, of which Sort very many have byn

[43] См., например: http://blog.shakespearesglobe.com/29-june-2013-400th-anniversary-of-original-globe-burning-down/

lately erected there")[44]. Вероятно, где-то среди этих лачуг пожар и начался. Городские власти обратились к Лорду-Верховному судье за разрешением наказывать тех, кто вопреки их постановлениям продолжает крыть дома соломой. Мировые судьи Уорикшира (первым в списке стоит имя поэта и придворного Фулка Гревилла) обратились за помощью к королю. 11 мая 1617 г. Иаков издал указ, по которому в церквях Англии можно было собирать пожертвования в пользу Стратфорда. Из преамбулы указа ясно, что 8000 фунтов ущерба от пожара в основном приходятся на склады зерна, сена, соломы и древесины, уничтожение которых для торгового города было очень тяжелым ударом. Некоторые частные поля, в том числе на землях, купленных Шекспиром, решено было отдать под общинные пастбища (Wells, 2003: 39).

В Лондоне или Стратфорде, в лачугах бедняков или «смешном величии» театральной сцены, пожар оставался важной новостью, полной особого смысла, напоминанием о бренности и смерти. Не случайно анонимный автор книги «Бич божий, или собрание пожаров, чумы и заразных болезней, которые приключились прежде всего в Лондоне, а также других частях этой страны от Норманского завоевания до наших дней» ("Flagellum Dei, Or, A Collection of the Several Fires, Plagues, and Pestilential Diseases that Have Hapned in London Especially, and Other Parts of this Nation from the Norman Conquest to this Present", 1668), отметил всего 4 пожара за 1610-е гг.: пожар 1613 г., полностью уничтоживший Дорчестер, стратфордский пожар и два лондонских — в «Глобусе» и «Фортуне» ("the Playhouse called the Globe on the Bankside was consumed by fire, and soon after the Fortune Play-house was burnt down").

Шекспировские театры Лондона и стратегии их реконструкции

Театральный мир Лондона рубежа XVI–XVII вв. и театральную карьеру Шекспира нельзя свести только к «Глобусу». На север от Сити, за старой городской стеной, и на юг от него — в Бэнксайде на южном берегу Темзы простиралась тогдашняя лондонская Theatreland. Не считая трактиров с внутренним двором, обеденных залов городских корпораций, юридических школ и королевского дворца, в Лондоне в шекспировскую и послешекспировскую эпоху существовало почти два десятка театральных зданий.

Имя Шекспира (даже если он не выходил на их сцену и слова его пьес с них не звучали) автоматически гарантирует им «место» в шекспиросфере. Идеальным было бы воссоздание в том или ином виде всех или большинства театров — но если в материальном виде это невозможно («Роза», например, нахо-

[44] См.: http://www.british-history.ac.uk/vch/warks/vol3/pp221-234

дится в полутора кварталах от «Глобуса»; большую часть театров невозможно даже полностью раскопать — часть их фундамента лежит под уже существующими строениями), то виртуальная реконструкция могла бы стать приемлемым выходом. Рассмотрим два примера — «Куртину» на север от Сити и «Розу» на юг от него.

Еще в 2012 г. группа специалистов из Музея археологии Лондона (Museum of London Archaeology) обнаружила[45] фундамент и часть строений второго по древности лондонского публичного театра — «Куртина» (*The Curtain,* часто встречающийся перевод «Занавес» является ошибочным).

В первую неделю работы археологи нашли остатки внутренней стены театра, мощеного стоячего партера (т. н. «яма» — pit), а также небольшой фрагмент наружных деревянных стен, осколки глиняной трубки и еще несколько мелочей. Хорошую сохранность деталей руководитель группы Крис Томас (*Chris Thomas*) объясняет тем, что на месте партера в последующие столетия был сад, а затем внутренний двор пивной. Отсутствие постоянных строений дает шанс на дальнейшие находки.

Театр «Куртина» обнаружен, как и предполагалось, рядом с перекрестком Curtain Road и Hewett Street в Шордиче (Shoreditch). В шекспировские времена это был северный пригород лондонского Сити. Театр располагался в ста метрах от городской стены Лондона, на территории бывшего пастбища августинского монастыря св. Иоанна Предтечи, известного обычно как Holywell Priory. Недалеко от него, также на бывшем пастбище, стоял «Театр» (*The Theatre*), открывшийся за год до «Куртины» — в 1576 г. (та же группа археологов обнаружила его фундамент в 2008 г.). Распространенный перевод "curtain" как «занавес» в данном контексте ошибочен, поскольку с театральной практикой название не связано — «Куртиной» называлась часть городской стены Лондона между двумя укреплениями, а также прилегавшие к ней бывшие монастырские земли, на которых был построен театр.

Кем «Куртина» была построена, неизвестно. После закрытия монастыря в 1539 г. его земли были отданы короной во фригольдное владение с возможностью субаренды. В 1585 г. (а возможно, с 1581 или ранее) владельцем театра был Генри Ланман или Лейнман (*Henry Lanman / Laneman*), королевский гвардеец (Yeoman of the Guard). В сентябре этого года он заключил с двумя владельцами «Театра», одним из которых был антрепренер Джеймс Бербедж, соглашение о разделе прибылей. Вероятно, причиной было то, что театры нахо-

[45] http://www.guardian.co.uk/culture/2012/jun/06/shakespeare-curtain-theatre-shoreditch-east-lonfon

дились слишком близко друг от друга. «Куртина» использовалась как вспомогательная сцена для труппы лорда-камергера вплоть до 1597–1598 гг.

В июле 1597 г. длительная борьба театральных менеджеров с лондонским Сити перешла на новый уровень: «дело театров» рассматривал Тайный Совет и издал приказ о немедленном закрытии и сносе «Театра», «Куртины» и всех театров на расстоянии трех миль от Сити. Приказ выполнен не был, однако у Бербеджа еще в марте 1597 г. истек срок аренды земли, и поэтому осенью 1597 г. шекспировская труппа перебралась в «Куртину», которая оставалась их основной сценой до постройки «Глобуса» в 1599 г.

По мнению Джеймса Шапиро и ряда других исследователей, в «Куртине» прошли премьеры «Каждого в своем нраве» Бена Джонсона и шекспировского «Генриха V». Если это так, то знаменитое «деревянное О» (“wooden O”) из Пролога к «Генриху V» — это «Куртина», а не «Глобус». (В переводе Е. Бируковой: Вместит ли круг из дерева те шлемы, // Что наводили страх под Азинкуром?)

Когда Слуги Лорда-Камергера перебрались в «Глобус», построенный из материалов разобранного «Театра», но значительно больший по размеру и более безопасно расположенный в Саутворке, некоторые актеры труппы сохраняли паи в «Куртине», даже после того, как в 1603 г. в «Куртине» начали свои постановки Слуги Королевы Анны (Queen Anne’s Men, объединенные из трупп графов Оксфорда и Вустера). В акте от 1 июля 1611 г. о передаче арендных прав на участок бывшего пастбища с театром Эдуарду Моррису театр называется «деревянным, крытым соломой, в плохом состоянии» (“built of timber and thatched, now in decay”). С каждым годом деревянный театр все сильнее ветшал и терял популярность. В нем чаще играли мелкие и малоизвестные труппы, в том числе провинциальные, а также проводились бои фехтовальщиков. Хотя последнее известное упоминание о представлении в «Куртине» датировано 1625 г., здание еще стояло в 1698 г.[46]

Ирония истории в том, что «Куртина» — самый непретенциозный из крупных лондонских театров, в котором и в лучшие его годы пьесы ставили наряду с акробатическими представлениями и медвежьей травлей, пережил всех своих конкурентов и оказался самым долгоживущим театром елизаветинского Лондона.

Высказаться по поводу находки поспешили десятки актеров, режиссеров, историков и шекспироведов. Приведем здесь только одно мнение. Художе-

[46] Краткую историю «Куртины» и подборку документов, включая отрывки из воспоминаний современников и деловые документы, см. в: Wickham, Berry, Ingram, 2000: 404. Более краткая версия — в словаре Хью МакРэ Ричмонда (Richmond, 2004: 131). См. также параграф о Hewett Street в «Обозрении Лондона» (“The Survey of London”) 1922 г. на сайте British History Online: http://www.british-history.ac.uk/report.aspx?compid=98257

ственный руководитель возрожденного «Глобуса» Доминик Дромгул (*Dominic Dromgoole*) был рад тому, что через «жалкие кучи» викторианского Лондона наконец проступает «дикий, анархический и радостный» Лондон прошлого (“I love the fact that we are excavating London, and slowly clearing away the miserable piles of Victoriana and Empire, and revealing the wild, anarchic and joyous London which is lurking beneath. It reminds me of the Zocalo in Mexico City, where all the Spanish palaces are slowly sinking into the earth, and the old Mayan temples are being squeezed back up”)[47].

Дромгул тем самым конструирует вертикальный срез культурных эпох, в котором шекспировская эпоха лежит ниже, но на шкале ценности стоит много выше. Она аутентична, культурно значима и выражает собой некий «истинный» Лондон — что, разумеется, спорно, как любая апелляция к ценности. И все же уже существующая научная реконструкция в виде множества статей и исследований требует для себя какого-то материального воплощения: исследовательский труд в «экономике впечатлений» неизбежно задействуется в индустрии достопримечательностей. Все театры отмечены «голубыми» досками, но Лондон вряд ли нуждается в нескольких мемориальных театрах, где шла бы «тотальная» реконструкция: внешнего вида, актерских и зрительских практик, костюмов, освещения и т. д. Другие театры не смогут столь органически совмещать разные функции: наиболее оптимальным выбором является сохранение сценического пространства (над фундаментом театра), где иногда могут играть актерские труппы, демонстрируя тем самым преемственность своего искусства от шекспировского театра. Подобный проект предлагается реализовать и в «Куртине»[48], хотя решение пока не принято. Тем не менее, в необходимости консервации раскопа никто не сомневается[49].

Другой пример — «Роза», театр, у которого, в отличие от «Куртины», есть свой знаменитый автор — Кристофер Марло. Именно на сцене «Розы», принадлежавшей компании лорда-адмирала, ставились его пьесы, из которых меньше всего известна последняя — «Парижская резня» (“A Massacre at Paris”), которая стоит в стороне от остальных пьес Марло. В ней нет ни традиционного литературного или мифологического сюжета (как в «Докторе Фаусте» или «Дидоне, царице Карфагенской»), ни традиционного высокого марловианского

[47] http://www.guardian.co.uk/culture/2012/jun/06/shakespeare-curtain-theatre-shoreditch-east-lonfon/ См. также: http://www.museumoflondonarchaeology.org.uk/NR/rdonlyres/B5E7F7E4-3CE7-441D-9DFD-F1238B60127A/0/ShakespearesTheatreLR.pdf

[48] http://www.thestageshoreditch.com/archaeology/the-curtain-theatre

[49] О его состоянии на 2016 г. см.: http://spitalfieldslife.com/2016/06/14/at-the-curtain-theatre/. Можно считать кейс «Куртины» повторением того, что чуть раньше происходило с «Театром»: http://spitalfieldslife.com/2010/07/10/at-shakespeares-first-theatre/

стиля (как в «Тамерлане Великом» или «Мальтийском еврее»). Из всех шести пьес ближе всего к ней «Эдуард II» — еще одна «трагедия власти» или «историческая хроника». Но в отличие от «Эдуарда», действие в ней происходит не в средневековье, а всего за несколько лет до того, как пьеса была написана. Первые одиннадцать сцен (ровно половина пьесы; в сохранившемся тексте нет деления на акты) происходит во время Варфоломеевской ночи (1572), а вторые одиннадцать охватывают период с 1574 (воцарение Генриха III) до его убийства (1589, всего за три-четыре года до того, как Марло написал «Резню»!) Как и дилогия о Бюсси Джорджа Чэпмена, «Парижская резня» — редкий пример трагедии о «современности».

Марло погиб в мае 1593 г., а «Резня» (если верить исследователям, это та же самая пьеса, которую в своей расходной книге Филип Хенсло называет «Трагедией о Гизе») была впервые поставлена в одном из театров Бэнксайда в январе того же года. Скорее всего, до нас дошла только часть текста: «Резня» почти вдвое короче, чем другие трагедии Марло, зато и намного динамичнее. Вероятно, это определило ее сложную сценическую судьбу: за последние триста лет трагедия появлялась на сцене всего дважды, да и то в виде переделок.

В марте 2014 г. «Парижская резня» вернулась в Бэнксайд[50], на южный берег Темзы, где впервые была поставлена 419 лет назад. Честь новой постановки принадлежит молодой компании The Dolphin’s Back и режиссеру и актеру Джеймсу Уоллесу (*James Wallace*), известному работой в «Шекспировском Глобусе». Компания решила работать именно в «Розе».

Театром современную «Розу», правда, можно назвать лишь условно. «Роза» — первый театр на южном берегу Темзы, построенный Филипом Хенсло еще в 1587 г. Именно с него началась традиция строить театры за Темзой, там, где городское самоуправление не имело власти — в т. н. Бэнксайде. Театр был небольшим для своего времени, однако над сценой была большая галерея («вторая сцена»), на которой мог поместиться десяток актеров — отсюда характерные для «Розы» «двухуровневые постановки». В 1605–1607 гг. театр был снесен. Точное местонахождение «Розы» определили раскопки 1988–1989 гг., открывшие почти две трети фундамента и останков здания[51].

Сохранять театр не предполагалось (на этом месте должны были построить бизнес-центр), но лондонские актеры и городские активисты сняли о своей

[50] См.: http://www.playbill.com/news/article/186447-Christopher-Marlowes-Last-Play-Massacre-at-Paris-to-Receive-Revival-at-Londons-Rose-Playhouse?tsrc=nx

[51] http://www.rosetheatre.org.uk/the-history/. Об истории раскопок «Розы» и борьбы за спасение останков театра см.: Elder, 1972; Gundersheimer, 1989; Gurr, 1989; Edmond, 1990; Clout, 1991; Foakes, 1991.

борьбе фильм[52] и начали кампанию «Спасем “Розу”!» (Save the Rose!), которую поддержали Лоренс Оливье, Пегги Эшкрофт и другие звезды сцены и кино. В результате было принято уникальное решение: бизнес-центр был построен над останками «Розы», а доступ к ним сохранен. Так появился театр, в котором очертания фундамента XVI века подсвечены светодиодными лампами, а сквозь прозрачный пол видно то, что осталось от сцены и зала. Треть исторической «Розы» пока не раскопана. На ее спасение собирает деньги проект The Rose Revealed[53]: для этого пришлось выкупить часть соседнего участка.

Воссоздать «Розу», как это сделал Сэм Уанамейкер с «Глобусом», будет, разумеется, невозможно, но уже сейчас пространство под бизнес-центром используется как выставочный зал и импровизированная сцена. Когда весь периметр театра будет раскрыт, зрители смогут достроить театр в своем воображении, стоя над прозрачным перекрытием и глядя на останки «Розы» под ним. В «Розе» уже ставились «Мальтийский еврей» Марло и «Испанская трагедия» Кида, а в феврале 2014 г. зрители смогли увидеть и «Доктора Фауста». «Парижская резня» дополнила этот список. Есть надежда, что вслед за ней «домой» вернутся и остальные пьесы великого современника Шекспира[54].

Итак, реконструкция публичных театров шекспировского Лондона неизбежна, но ее формы могут быть различными. «Глобус» как мемориальный театр сохраняет видимое шекспировское преемство, превратившись в успешный бизнес, но его реконструкторская модель основывается прежде всего на непреходящем интересе к шекспировскому театру и стремлению к некоей (во многом сконструированной) аутентичности. «Роза», несмотря на пространственную близость к «Глобусу», почти нащупала свою модель: огороженное пространство на первом этаже здания, располагающееся над сценой, и метафорически совмещенное с ней. Светодиодные трубки, отмечающие географию «Розы», создают границы нового пространства и становятся местом «паломничества» более интеллектуальных театральных трупп и их зрителей, которым, по их мнению, не нужны стены и галереи, чтобы почувствовать себя в «шекспировском» (или «марловском») пространстве. По этому пути, вероятно, пойдет и «Куртина»

Но был в шекспировском Лондоне и другой тип театров — крытый, от которых также не осталось сохранившихся образцов. У создателя «Шекспировского Глобуса» Сэма Уонамейкера был и еще один замысел — построить реконструкцию такого театра. 9 января 2014 г. рядом с входом в «Шекспировский

[52] http://www.london-se1.co.uk/news/view/6822

[53] http://www.rosetheatre.org.uk/the-rose-revealed-project-wins-heritage-lottery-fund-development-grant/

[54] О дальнейших планах Фонда «Розы» см., например: http://www.theguardian.com/stage/2012/jul/16/rose-theatre-redevelopment-plans

глобус» распахнул двери Театр Сэма Уанамейкера (Sam Wanamaker Playhouse)[55].

Такие крытые театры, вмещавшие несколько сот зрителей, в шекспировском Лондоне появились уже в 1570-е гг. Их труппы обычно были небольшими и, в отличие от публичных театров, управлявшихся акционерами под контролем патрона, состояли не из актеров-профессионалов, а из мальчиков-хористов, у которых, кроме театра, были и другие занятия. Управляющие крытыми театрами могли меньше беспокоиться о доходе от проданных зрительских мест. В крытых театрах удобно было ставить камерные пьесы с небольшим числом персонажей. Близость зрителей к сцене позволяла видеть детали костюма, мимику и движения актера. Кроме того, вход в такой театр стоил недешево (не менее шести пенсов за самое дешевое место — в шесть раз дороже, чем в публичных театрах), в нем не было стоячих мест (только галерка, ложи и сидячий партер со скамьями), а потому публика собиралась более состоятельная и образованная.

Настоящий бум крытых театров начался уже в первые десятилетия XVII в., когда появились драматурги, оценившие возможности камерного представления: Дж. Марстон, Т. Деккер, Дж. Уэбстер, Б. Джонсон. Городская комедия, трагедия мести, романтическая трагикомедия — всем эти жанрам камерность помогла сделать персонажей более глубокими и неоднозначными.

Оценили потенциал крытых театров и традиционные театральные компании. Одна из наиболее популярных крытых сцен шекспировского Лондона — (второй) «Блэкфрайерс» — занявший трапезную бывшего доминиканского монастыря, с 1596 г. принадлежал отцу и сыну Бербеджам. Именно в «Блэкфрайерсе» были впервые поставлены «Недовольный» Марстона, «Герцогиня Мальфи» Уэбстера, «Рыцарь пламенеющего пестика» Ф. Бомонта и Дж. Флетчера. Скорее всего, именно в «Блэкфрайерсе» состоялась премьера шекспировских «Бури» и «Зимней сказки». Когда крытые театры перешли под контроль театральных компаний, сложилась еще одна интересная практика: многие новые пьесы дебютировали в закрытом театре, а когда «элитная» публика подтверждала их успех, спектакль переносили на большую публичную сцену. Так произошло с «Герцогиней Мальфи» Уэбстера и «Недовольным» Марстона, при этом пьесу обычно удлиняли, вводили новых героев, а иногда убирали пантомиму и музыкальное сопровождение, которые на большой сцене не всегда смотрелись выгодно.

[55] http://www.shakespearesglobe.com/the-sam-wanamaker-playhouse

К сожалению, о крытых театрах шекспировского Лондона известно немного (разве только их приблизительные размеры и как примерно выглядел зал и сцена). План Сэма Уанамейкера воссоздать «Глобус» с самого начала предполагал, что рядом с открытым театром должен быть построен крытый, который по возможности точно воспроизводил бы внешний вид «Блэкфрайерса».

В середине 1960-х гг. в оксфордском Вустер-колледже случайно было сделано поразительное открытие. Из рукописного сборника середины XVII в. выпало несколько листов, когда книгу сняли с полки. На этих листах был доселе неизвестный детальный план интерьера крытого театра[56]. С первого взгляда решили, что автором проекта был знаменитый архитектор, друг Бена Джонсона Иниго Джонс. Уанамейкер, узнав об открытии одним из первых, решил, что именно так должна выглядеть реконструкция крытого театра. Последние 20 лет жизни он посвятил воссозданию «Глобуса», который открылся в 1997 г., через четыре года после смерти режиссера-визионера. Собранных средств не хватило на то, чтобы сразу открыть обе сцены: в будущем крытом театре временно разместился репетиционный зал.

Уанамейкеру не довелось дожить еще до одного важного открытия: в 2005 г. Гордон Хигготт (*Gordon Higgott*) окончательно доказал[57], что настоящий автор проекта «неизвестного театра» — не Джонс, а его ученик архитектор Джон Уэбб (*John Webb*), а значит, найденные в Оксфорде чертежи сделаны не в 1610–1620 гг., а на сорок лет позже — около 1660 г. В попечительском совете «Шекспировского Глобуса» начался спор: воссоздавать ли театр по этому плану или, как предлагал тогдашний художественный директор театра Марк Райланс (*Mark Rylance*), поискать что-то более «елизаветинское». Текстуальный анализ пьес Деккера, Уэбстера и Джонсона подтвердил: пьесы современников Шекспира, скорее всего, ставились именно в театре, где зрительный зал напоминал букву U (т. н. «полусфера»). Строительство решено было продолжать по плану Уэбба. В результате получился проект небольшого театрального зала — всего на 340 мест.

Чтобы воссоздать «яковианский» крытый театр в наиболее аутентичном виде (и тем самым «выиграть» негласное соревнование с американским Стонтоном, где с 2001 г. уже существует своя версия «Блэкфрайерса»), попечителям «Глобуса» пришлось собрать пожертвований на 7,5 млн фунтов. Интерьер театра целиком собран из дубовых блоков и балок под руководством известного специалиста по деревянным конструкциям Питера МакКерди (*Peter McCurdy*).

[56] http://www.shakespearesglobe.com/uploads/images/fig9.jpg
[57] См.: http://www.bristol.ac.uk/drama/jacobean/research4.html

Специально для Театра Уанамейкера была заказана роспись потолка с облаками, звездами и ангелами.

Камерная атмосфера яковианского театра создавалась главным образом с помощью освещения и спецэффектов. Поэтому было решено, что во время спектакля зал будет освещен исключительно свечами [в терминологии современного «Глобуса» — «живым пламенем» (*live flame*)]. Три больших канделябра на 12 свеч, «лампады» на столпах зрительного зала и свечи в руках актеров создадут колеблющееся освещение, необходимое для атмосферы таинственной сказки (глава исследовательского отдела «Глобуса» Фара Карим-Купер (*Farah Karim-Cooper*) вспоминает концовку «Зимней сказки» с ожившей статуей Паулины) или мрачного ужаса «трагедий мести». Актерам пришлось учиться играть со свечой в руках. Самые важные детали мизансцены можно подчеркнуть, поднося к ним свечу, или наоборот — скрывая во тьме до времени, а чтобы погрузить сцену во тьму для перемены декораций, актерам нужно просто уйти с нее. Концепцию освещения театра разработал профессор Мартин Уайт (*Martin White*)[58]. Постройка и роспись театра были детально задокументированы, в т.ч. засняты на видео[59].

По словам доктора Карим-Купер, в крытом «яковианском» театре власть театральной «эффективной иллюзии» над зрителями почти беспредельна, от них уже не требуется кольриджевского «отказа от недоверия» (“Outdoors, illusion requires participation from the audience… The audience has to agree to the illusion. But indoors, you can actually trick your audience as well.”)[60]

Тогдашний художественный директор «Шекспировского Глобуса» Доминик Дромгул (*Dominic Dromgoole*) утверждал, что в атмосфере Театра Сэма Уанамейкера сам Шекспир мог бы чувствовать себя как дома (“a theater in which Shakespeare would have felt at home”). Такое погружение в театр начала XVII века важно не только с точки зрения эстетики театрального опыта, но и как своего рода исследовательский эксперимент. Можно надеяться, что его результатом станет новое осмысление яковианской драмы, прежде всего пьес современников Шекспира[61].

Не случайно первой постановкой в Театре Сэма Уонамейкера стала трагедия Джона Уэбстера «Герцогиня Мальфи» или «Герцогиня Мальфийская» (*Duchess of Malfi,* 1612–1614; пост. 1623 г., рус. пер. 1959 г.) — классическая

[58] http://www.bristol.ac.uk/drama/jacobean/research3.html

[59] https://www.youtube.com/playlist?list=PL2alQNZWKx8NhQ-_434g1BT_keEmJW27x

[60] http://bloggingshakespeare.com/ten-reasons-to-get-excited-about-the-sam-wanamaker-playhouse-at-shakespeares-globe

[61] См. также: http://www.shakespearesglobe.com/uploads/ffiles/2012/11/880313.pdf; http://www.theguardian.com/stage/2014/jan/07/sam-wanamaker-playhouse-shakespeare-globe

«итальянская» трагедия ужасов в постановке Доминика Дромгула. Эхо, выборочно повторяющее слова героев, музыка и пантомима, наконец, удушение графини в конце IV акта — эта смесь красоты и насилия должна смотреться совершенно по-иному в аутентичной обстановке «яковианского» театра.

Новый театр создал новые формы опыта как для актеров, так и для зрителей — например, взаимодействие со свечами. На интернет-форумах с самого открытия Театра Сэма Уонамейкера посетители обсуждали, что в копии крытого театра Англии времен Карла I на зрителей капает горячий воск со свечей[62]. Зрители обмениваются историями, советуют друг другу, каких мест лучше избегать (судя по частоте упоминаний[63], на место B10 уже пора вводить отдельную скидку), рассказывают, согласилась ли администрация оплачивать счет из химчистки.

Для кого-то, возможно, свечной воск в воссозданном театре — часть исторического опыта (особенно если об этом только читать в газете). Интересно, что и журналист «Гардиан» начинает статью с того, как посетителям «Шекспировского Глобуса» мешает дождь, самолеты, а возможно, и пролетающие птицы. Такое впечатление, что реконструкция исторического опыта неизбежно несет с собой какие-то неудобства, с которыми приходится смиряться, оправдывая их «исторической реальностью». Если верить сотруднику театра, с которым поговорил журналист «Гардиан», один из посетителей даже сказал, что «повесит (испачканную воском) рубашку на стену в рамке в память об этом вечере».

Аутентичность — то, что наблюдающие за любым опытом реконструкции ищут прежде всего. Возможно, что факторы риска (капающий воск, неожиданный дождь) создают дополнительное ощущение спонтанности, нежесткой запланированности происходящего. Исследователи виртуальных миров пишут о «серендипных взаимодействиях» внутри виртуального мира — «рандомных встречах» в компьютерных играх, где важно исследовать окружающее пространство, о возможности менять ракурс камеры, маскируя тем самым ограниченность виртуальной симуляции (Qvortrup, 2002: 115). Капающий со свечей воск — хороший пример опыта, который для современного зрителя является «чужим» и потому передает «колорит» эпохи, в которую он погружается.

Представление тоже является симуляцией, но более сложной. Само присутствие зрителей в Театре Сэма Уонамейкера добавляет еще один слой к традиционному для искусства «добровольному отказу от недоверия»: мы на какое-

[62] http://www.theguardian.com/stage/2015/feb/06/dripping-wax-sam-wanamaker-playhouse
[63] https://www.google.ru/search?num=50&newwindow=1&q=B10+

то время верим, что погружены в мир пьесы, и одновременно убеждаем себя, что видим ее в той же обстановке, что и младшие современники Шекспира.

А что же они, зрители крытых театров Лондона начала XVII в.? Конечно, эта проблема была знакома и им, и разумеется, восторгов у них капающий воск не вызывал. Хотя отдельно эту проблему никто не исследовал, много упоминаний о «летающем жире» (“flying Grease”) можно найти в работе Роберта Б. Грейвза из Университета Иллинойса (Урбана-Шемпейн) «Освещение в театре шекспировской эпохи» (“Lighting on Shakespearean Stage”; Graves, 1999)[64]. Подсвечники и канделябры в крытых театрах, как показывает Грейвз, обычно имели специальные плоские поддоны для стекающего растопленного сала или воска (grease pan или drip pan/dripping pan, см. на иллюстрации к известному сборнику театральных сценок, составленному Ф. Киркменом во время запрета театров в середине XVII в.). «Тарелочки для подсвечников» (“plates for Candlesticks”) упоминаются еще в приходных книгах первой труппы, выступавшей в крытом зале «Блэкфрайерс» в конце 1570-х гг.

В пьесе 1620 г. «Две веселые молочницы» (“Two Merry Milkmaids”) персонаж, устраивающий пьесу-маску, предупреждает дворецкого, чтобы светильники «не оскорбили леди, а то они висят подозрительно» (“those lights be not offensive unto the ladies, they hung suspiciously”). В эпоху Карла I королевская Служба увеселений (Revels Office) постоянно заказывала приспособления, предохранявшие театры от пожара, в том числе и drip pans, пишет Грейвз.

Кроме свечей, одежде зрителей угрожали и факелы. В сцене маски в «Недовольном» Джона Марстона Билиозо отчитывает пажа, вышедшего с зажженным факелом: “And you sir, to drop your torch where the beauties must sit, too!” (русский перевод — в заглавии статьи). Еще чаще, чем на капающее сало свечей и чад факелов, зрители жаловались на запах растопленного сала — хотя бы этот вид «аутентичного опыта» не предлагается современному зрителю.

Есть и еще одна идея, которую предложили Эмма Армстронг (*Emma Armstrong*) и Джо Стазерс-Трэси (*Joe Stathers-Tracey*) в статье “Lighting Up Shakespeare” (Armstrong, Stathers-Tracey, 2014): освещать театр светодиодами. Светодиоды могут имитировать как более яркий свет восковых свечей, так и более тусклый — сальных. Их можно запрограммировать на «нешаблонную» частоту мерцания. Впервые освещение светодиодами по методу авторов статьи применили на Ливерпульском шекспировском фестивале. Во время репетиций осветители сравнивали то, как костюмы и лица актеров выглядят в свете диодов и при свечах (причем не только восковых, но и специально купленных саль-

[64] См. библиографию его работ: https://scholar.google.com/citations?user=6qgRhd8AAAAJ

ных). Для спектакля под открытым небом опыт был признан удачным — но согласятся ли зрители в Театре Сэма Уонамейкера, чтобы их лишили уникального опыта «настоящих свечей» или скамей без спинки, на которые жалуются многие, одновременно признавая их частью аутентичного опыта?

Все эти формы реконструкции, как мы могли видеть, демонстрируют сложную связь между реальным и виртуальными мирами. Они одновременно приближают нас к исторически аутентичному Шекспиру и помогают бесконечно изменять миры пьес Шекспира и его современников. Экспериментируя с формами реконструкции, их создатели провоцируют серендипные взаимодействия с этими мирами, а следовательно, и бесконечно разнообразные формы «шекспировского опыта» — интеллектуальной, эмоциональной и моральной реакции на миры шекспировских пьес. Чем более аутентичным кажется такой мир (в постановке — более, чем на страницах книги, в исторически реконструированной среде — более, чем в обычной постановке, однако следует помнить, что и сама аутентичность является конструктом), тем психологически интенсивнее могут быть такие реакции.

3.2. Шекспир на постсоветской сцене: некоторые замечания

Н. В. Захаров, Б. Н. Гайдин

Постановки «Гамлета» на постсоветской сцене

В русской культурной шекспиросфере «Гамлет» всегда играл особую роль. Начиная с середины XVIII в., трагедия Шекспира нашла особый отклик у писателей, а позже у читателей и театральной публики. Играя «Гамлета», каждое новое поколение проходит испытание проклятыми вопросами, которые ставит в своих монологах главный герой. В целом история постсоветских постановок шекспировских трагедий, в том числе постановок «Гамлета», — «это история попыток обратить трагедию в иронический трагифарс» (Бартошевич, 2010: 210). Таковыми, безусловно, можно считать большинство «Гамлетов» 1990–2000-х гг.

10 октября 1998 г. состоялась премьера «Гамлета» в сценической постановке известного немецкого театрального режиссера Петера Штайна с русскими актерами (Гамлет — Евгений Миронов, Клавдий — Александр Феклистов, Гертруда — Ирина Купченко, Полоний — Михаил Филиппов, Горацио — Алексей Зуев, Офелия — Елена Захарова). В спектакле Штайна были использованы пять переводов шекспировской пьесы, и подобный компилятивный подход стал определенным знаком для постсоветской сцены. Место действия спек-

такля переносится на боксерский ринг. Гамлет одновременно вступает в боксерский поединок и с окружающим миром, и самим собой. Как положено в постмодернистском спектакле, не обошлось без злободневных аллюзий. Но так ли были они необходимы для лучшего понимания вечной пьесы? Спустя дюжину лет, казалось бы, удачные находки воспринимаются как некие бутафорские атавизмы: Гамлет в шутовской короне, играющий на саксофоне, Фортинбрас в шлеме, камуфляже и с автоматом и т. д. «Заслуженного» престарелого Первого актера (В. А. Этуш) с макияжем, облаченного в дамский наряд, и вовсе по-человечески жалко.

Спектакль имел большой резонанс как среди публики, так и среди театральных критиков. Одни называли его очень русским «с нашими вечными “проклятыми” вопросами, с вечными “русскими мальчиками”» (Мурзина, Полянко, Изгаршев, 1999), другие — «очень немецким»: «Даже в ярости никто не позволяет себе безумства» (Заславский, 1998: 7) . Одно точно, благодаря мастерскому умению перевоплощаться исполнение роли Гамлета утвердило Е. В. Миронова в статусе ведущего театрального актера своего поколения.

В конце 2005 г. режиссер Ю. Н. Бутусов впервые за долгие годы возобновил «Гамлета» в Московском Художественном театре им. А. П. Чехова. Спектакль вызвал неоднозначную реакцию публики и критиков. Бутусов использовал первый вариант перевода Б. Л. Пастернака, сделанный в конце 30-х гг. по заказу Вс. Э. Мейерхольда. В спектакль Бутусов пригласил даровитых актеров, которые получили известность как исполнители ролей в криминальных сериалах: Гамлет — М. Н. Трухин («Менты»), Клавдий — К. Ю. Хабенский («Убойная сила»), Полоний — М. Е. Пореченков («Агент национальной безопасности»). К удивлению многих Бутусов удалил из спектакля Горацио, друга и однокашника Гамлета по Виттенбергскому университету. В пьесе у Горацио не так уж много функций, но именно он сообщает Гамлету о появлении на стенах Эльсинора призрака, ему доверено присмотреть за безумной Офелией (после чего она тонет!), у него на руках умирает принц, ему поручено передать власть в руки Фортинбраса и рассказать миру правду о случившемся. Кроме того, именно к нему Гамлет обращает ставшую в русской культуре афоризмом фразу: «Есть многое на свете, друг Горацио, что и не снилось нашим мудрецам» (перевод Н. А. Полевого).

Уже шесть лет «Гамлет» Бутусова остается в репертуаре театра. Спектакль потряс публику сценической зрелищностью. Режиссер и сценограф постановки Александр Шишкин развернул действие пьесы в нордическом ландшафте, с ледяным морем и промерзшим Эльсинором. Море Бутусова сделано из

металлического хлама, проволоки и пустых консервных банок: «лагерная ограда и мусорная свалка одновременно». В свое время Вс. Мейерхольд представлял своего «Гамлета» среди «свинцового моря и песчаного берега» (Бартошевич, 2010: 209–210). По замыслу режиссера Призрак в серебряных латах должен был выходить на зрителя из морских глубин, еле вытягивая ноги из зыбучего песка. Стоя спиной к зрителям, Гамлет в черном плаще должен был укрыть им озябшего отца и открыть зрителю свои сверкающие латы. Черный принц и серебряный король меняются местами — «картина возвышенно романтическая» (там же).

В своей интерпретации «Гамлета» Бутусов обошелся без постановки и обсуждения известных тайн и загадок пьесы, он всему находит простое объяснение, не прибегая для этого к циничной иронии над классическим произведением. Его спектакль имеет прерывистую структуру, включает в себя массу тем, которые, не раскрывая, режиссер бросает на полпути. Ироничный Гамлет в версии Бутусова посмеивается над смертью и потусторонним миром. Он непринужденно у лодки перед костром болтает со своим стариком отцом, тогда как шекспировский принц цепенеет от ужаса перед инфернальным Призраком. Это милый разговор между отцом и сыном, а не диалог со смертью в атмосфере священного ужаса. «Гамлет» Шекспира выстроен на попытке познать тайну смерти, «ощущения зыбкости бытия с его преисподней и с небесами» (там же: 211). «Гамлет» Бутусова запросто обходится без всего этого. В той же манере актер Михаил Трухин, исполняющий роль Гамлета «с глумливым отчаянием», выкрикивает: «Дальше — тишина». «Смысл его последнего крика: дальше — пустота» (там же: 210). Тем не менее, Бутусову удалось придумать массу интересных деталей и забавных положений, большинство зрителей и критиков остались довольны зрелищностью действа и игрой знакомых актеров.

Оперный парафраз трагедии Шекспира «Гамлет (датский) (российская) комедия» выполнен на постмодернистский лад. В основу либретто положена пародийная пьеса по шекспировским мотивам екатеринбургского драматурга А. В. Застырца «Гамлет. Эксцентрическая комедия в пяти действиях», музыку написал уральский композитор В. А. Кобекин, поставил спектакль режиссер А. Б. Титель в Музыкальном театре им. К. С. Станиславского и Вл. И. Немировича-Данченко (2008). В опере почти нет привычных в современных интерпретациях Шекспира злободневных политических аллюзий (кроме заказанной и оплаченной Лаэртом оппозиционной демонстрации), на сцене царит абсурд, смешение стихотворной речи, высокопарного ямба и абстинентных инвектив. И чего еще ждать от постановщиков, которые не ставят гамлетову

задачу «вправить вывихнутый век», «восстановить связь времён», переносят акцент с вечного гамлетовского «Быть иль быть?» на другой вопрос: «Иметь иль быть?». Сценическое пространство спектакля превращается в цирк, где «весь мир — дурдом, а Дания — сортир в дурдоме»! Вопрос, что в постсоветском пространстве есть «дурдом» и где в нем «сортир», переходит в разряд риторических.

Премьера «Гамлета» в постановке В. В. Фокина (Александринский театр — Российский государственный академический театр драмы им. А. С. Пушкина в Санкт-Петербурге) состоялась в апреле 2010 г. Спектакль явно выбивается из «иерокомической» игры в постмодерн, он злободневен и политичен. В гротескной сценографии А. Д. Боровского-Бродского население Дании — футбольные фанаты, действие разворачивается в сложной конструкции трибун футбольного стадиона; актуальны политические аллюзии (торжественная инаугурация с салютом и ликованием толпы, стражники в камуфлированной одежде с собаками, яма, куда сбрасывают трупы, репетиция с актерами, в которой Гамлет дает урок декламации на манер чтения стихов Иосифом Бродским). Им соответствуют трактовки других ролей пьесы: бродячий студиозус Горацио, энергичный спортсмен Лаэрт, любимец публики, затюканный злодейкой Гертрудой подкаблучник Клавдий.

В постановке В. В. Фокина именно королева является вдохновителем и организатором убийства отца Гамлета. Образ монументальной Гертруды становится ключевым в этом спектакле. Она презирает мужчин, новоиспеченного супруга-короля брезгливо прячет под юбку от опасного сынка-принца, которому в свою очередь с отвращением утирает нос; осознав степень своего падения, она с отвагой опрокидывает миску с ядом. Сверхнервный Гамлет Д. О. Лысенкова до предела взвинчен, истеричен, плаксив. Он то мечется по сцене и зрительному залу, то напротив апатичен и депрессивен. Он не просто совершает убийство Полония в неистовом приступе бешенства, а буквально потрошит тело старика кухонным ножом и яростно таскает его труп (куклу) по сцене.

Лишенный надежды, болезненный Гамлет по-детски восстает против авторитарного начала, он отчаянно играет свой перманентный спектакль, полный горечи и безумства. В. В. Фокин попытался обозначить черты современных Гамлетов с их неистовым стремлением к правде, неприятием лжи отцов, нежеланием продолжать их путь. Создается впечатление, что режиссер сочувствует им, принимая на себя родительскую ответственность за то, что эти злые мальчики стали такими. Спектакль дал безжалостный анализ современного состоя-

ния российского общества, дал непростой портрет современной молодежи, или как точно сказал об этом А. В. Бартошевич: «Это и есть Гамлет нашего негамлетовского времени. Тот Гамлет, которого мы заслуживаем. Самый безнадежный из всех» (там же: 215).

Драматургическая адаптация пьесы Шекспира В. Н. Леванова, который использовал переводы Н. А. Полевого, М. М. Морозова, Б. Л. Пастернака, М. Л. Лозинского, придает тексту радикальный неакадемический смысл. Адаптатор далеко отошел от оригинального текста, вследствие чего постмодернистская трагикомедия Фокина где-то приобретает оттенок гротескного абсурда. Но то, что невозможно в классическом тексте («сексапильнейшая Офелия»), работает в спектакле о нашем непростом времени.

В финале спектакля на сцену выходит аккуратно причесанный, чистенький, но совершенно индифферентный тинэйджер Фортинбрас, который сменит неистового, беснующегося Гамлета. Новый правитель не сочувствует погибшим, не оплакивает того, от кого он унаследовал власть, а сухо командует убрать трупы. Послушные служаки без промедления исполняют приказ нового хозяина, и трупы отправляются в яму. Началась модернизация датского королевства.

«Гамлет» В. В. Фокина во многом сломал традиционное представление о том, как надо ставить шекспировские спектакли, чем вызвал яростную полемику по поводу несоответствия постановки шекспировскому тексту и аллюзий на общие темы современной российской политики. Похоже, что Александринский «Гамлет» возродил в России 2010 г. политический театр: «“Гамлет” снова исполнил свою обычную — по крайней мере для России — миссию: быть зеркалом исторического момента, инструментом самопознания национальной судьбы» (там же: 216). И в этом исследователь видит интерес к возрождению политического театра в России. Этот вывод трудно оспорить, постсоветский «Гамлет» наследует традиции, существующие в России с его первой переделки в 1748 г. А. П. Сумароковым.

Перечисленные выше тенденции современных постановок «Гамлета» в целом касались спектаклей хорошо известных театральных трупп, с серьезной финансовой поддержкой государства, спонсоров и информационных ресурсов. Между тем, как нам представляется, не менее интересные эксперименты, а зачастую даже более смелые опыты шекспировских постановок происходят на андеграундной сцене любительских и полупрофессиональных театров.

К таковым проектам можно отнести спектакль «Гамлет», или «Гамлéт», как в 1810 г. его окрестил русский переводчик и драматург С. И. Висковатов

(1786–1831), в переложении которого постановку осуществил В. Р. Поплавский. Надо сказать, что режиссер не только серьезный шекспировед, член Шекспировской комиссии РАН, но и автор собственного перевода пьесы Шекспира (2001) и ее постановки в 2008 г.[65][10] Премьера «Гамлéта» состоялась в рамках «культурной программы» Международной научной конференции «Шекспировские чтения 2010» (26–30 сентября 2010 г.), организованной Шекспировской комиссией при научном совете «История мировой культуры» РАН, Государственным институтом искусствознания и Институтом фундаментальных и прикладных исследований Московского гуманитарного университета при финансовой поддержке Российского гуманитарного научного фонда (РГНФ, проект № 10-04-14054 г.). Казалось бы, спектакль по висковатовской версии (переделки французской адаптации пьесы Шекспира, выполненной Ж.-Ф. Дюси) изначально должен был быть обречен на провал: путы условностей классицистической драматургии, тяжеловесный слог архаичного допушкинского литературного языка и даже счастливый конец (Гамлет и Офелия остаются в живых) противоречат сложившемуся у современного зрителя стереотипу о трагической истории принца Датского. Тем более удивительно, что впервые за 200 лет разыграв версию «Гамлета» Висковатова в духе психологического театра начала XX в., актеры не только не утомили зрителя, а напротив, создали удивительную атмосферу актуальности пьесы.

В постановке В. Р. Поплавского были задействованы артисты театра-студии «Горизонт» при Московском городском доме учителя В. Новиков, Т. Андреева, А. Кичик, К. Мурадян, Н. Такаджан, И. Нагле, М. Додзин. Они «изумили всех невероятной способностью произносить старинный текст, явно рассчитанный на высокопарную пафосную декламацию, так естественно, просто и проникновенно, что у зрителей совершенно пропало ощущение архаичности висковатовского произведения. Напротив, открылась удивительная, трепетно живая красота этих старых слов. К тому же Поплавский, всегда тонко чувствующий театральность всякого литературного произведения, точно нашел сценический рисунок своего спектакля — графически сдержанный, четкий, как будто оживляющий книжную страницу» (Первушина, 2010: 381).

Подобные эксперименты с архаичными, первыми попытками рецепции Шекспира на отечественной сцене достаточно редки. Несколько лет назад учениками одного российского лицея была осуществлена постановка переделки «Гамлета» (1748) А. П. Сумарокова. Между тем, такие малобюджетные драматические эксперименты несут в себе очень важный и существенный потенциал.

[65] См. рецензии: Смирнова, 2008; Первушина, 2008.

Они дают возможность аутентичного воспроизведения исторической эпохи, когда Шекспир для русской театральной и читающей публики еще не стал тем культурным идолом, коим, безусловно, является сегодня, был новшеством и не всегда соответствовал оригиналу. Подобные постановки позволяют зрителю прочувствовать тот эволюционный процесс, который прошла трагедия «Гамлет» в русском эстетическом восприятии.

В целом можно заключить, что постсоветские постановки «Гамлета» так и не превзошли спектаклей прежних лет: Малого театра (пер. Н. А. Полевого, П. С. Мочалов в главной роли) и Александринского театра (Гамлет — В. А. Каратыгин) (оба спектакля 1837 г.); Московского Художественного театра (1911 г., пер. А. И. Кронеберга, пост. и худ. Э. Г. Крэг, реж. К. С. Станиславский и Л. А. Сулержицкий; Гамлет — В. И. Качалов); Театра Вахтангова (1932 г., реж. и худ. Н. П. Акимов; Гамлет — А. И. Горюнов); Ленинградского театра под рук. С. Э. Радлова (1938 г., худ. В. В. Дмитриев, комп. С. С. Прокофьев; Гамлет — Д. М. Дудников, Б. А. Смирнов); Ленинградского академического театра драмы им. А. С. Пушкина (1954 г., реж. Г. М. Козинцев, худ. Н. И. Альтман, комп. Д. Д. Шостакович; Гамлет — Б. А. Фрейндлих), Московского академического театра им. Вл. Маяковского (1954 г., реж. Н. П. Охлопков, пер. М. Л. Лозинского, худ. В. Ф. Рындин, муз. оформление — фрагменты из произв. П. И. Чайковского; Гамлет — Е. В. Самойлов, позднее — М. М. Козаков, Э. Е. Марцевич) и Театра на Таганке (1971 г., реж. Ю. П. Любимов, пер. Б. Л. Пастернака, худ. Д. Л. Боровский; Гамлет — В. С. Высоцкий) и др. Тем не менее, даже вопреки диагнозу известного историка театра А. В. Бартошевича («наше время, по крайней мере, в России, — не для этой пьесы»; Бартошевич, 2010: 211), «Гамлет» продолжает вызывать неизменный интерес у русской публики, его продолжают ставить режиссеры, а сыграть принца Датского на сцене или в кино мечтает всякий уважающий себя актер. Над этой вечной пьесой не властно время, вкусы публики, экономические реформы и политическая конъюнктура.

Фунт мяса в стране счастья

Удивительно, сколько появилось новых книг и статей накануне 450-летия со дня рождения У. Шекспира[66], сколько было организовано шекспировских

[66] См., например, публикации, вышедшие в 2012–2013 гг. только в России: Захаров, Луков, Гайдин, 2012; Луков, В. А. и др., 2012: Электронный ресурс; Луков, 2012: Электронный ресурс; Zakharov, N. V. et al., 2012: Электронный ресурс; Gaydin, Lukov, 2012: Электронный ресурс; Гайдин, 2012c: Электронный ресурс; Бачурина, 2012; Шайтанов, 2012, 2013b; Одиноков, 2012; Сыромятников, 2012; Першина, 2012; Карпова, 2012; Амосова, 2012; Шипилова, 2012ab; Ковалевская, 2012; Галлямова, 2012; Сердечная, Лисина, 2012; Захаров,

конференций, сколько фильмов и спектаклей было представлено зрителю по всему миру. Отрадно, что и в нашей стране культ Шекспира[67] все же, что бы там ни говорили, по-прежнему силен: число шекспировских постановок, разнообразных адаптаций и переделок его произведений на театральных подмостках, на телевидении и большом экране, в литературе и изобразительном искусстве постоянно растет. И пусть большая их часть является проявлением неошекспиризации[68] и зачастую вызывает презрение и гнев «шекспировских пуритан». Шекспир — константа русской культуры и в его творчестве как в зеркале отражается наша русская культура, переживающая непростые времена нестабильного переходного периода последней трехвековой «арки» Нового времени (см.: Луков Вл., 2008c, 2011a).

30 августа 2013 г. на сцене театра «Страна Счастья» продюсерский центр «ПАН-АРС» представил премьеру моноспектакля «Фунт правосудия» по мотивам пьесы У. Шекспира «Венецианский купец» (перевод П. И. Вейнберга, И. Б. Мандельштама).

Режиссёр-постановщик и автор сценической композиции — Роман Михеенков. Режиссёр по пластике — Ксения Ойвенталь. Режиссёр — Флёна Голейзовская. Художники по свету — Михаил Ротин, Виталий Кривалёв.

Исполнитель — Эрвин Гааз.

Это уже вторая из известных нам работ актера и режиссёра Эрвина Гааза по У. Шекспиру в жанре моноспектакля. Другая его работа — «Ричард Третий — Монодрама» — в 2007 г. представляла нашу страну на V Международном театральном шекспировском фестивале моноспектаклей «Арммоно». Осенью 2009 г. постановка получила специальный диплом «За жанровый поиск в постановке мировой драматургии и высокое актёрское мастерство» III Всеукраинского фестиваля Академических театров «Данаприс» (г. Запорожье). Спектакль также был представлен участникам Международной научной конференции «Шекспировские чтения» 29 сентября 2010 г.

Известно, что «Ричард III» по своей структуре представляет собой идеальное произведение для моноспектакля, поскольку почти треть текста пьесы отдана Шекспиром трагической фигуре последнего из рода Йорков, династии Плантагенетов, на английском престоле (см., например: Смирнов, 1957: 610).

Выбор же «Венецианского купца» в качестве материала для монодрамы уже не видится столь логичным. На наш взгляд, данная работа потребовала от

2012; Рамантова, 2012; Герасимова, 2012; Анцыферов, 2012: Электронный ресурс; Артемьева, 2012; Захаров, Луков, 2012a; Макаров, Гайдин, 2013; Микеладзе, 2013: Электронный ресурс; Гуревич, 2013; Багдасарян, 2013; Колесник, 2013; Луков, 2013: Электронный ресурс; Ребель, 2013; и др.

[67] См.: Луков Вл., 2006e, 2010c; Луков Вл., Захаров, 2008abc; 2009a; Захаров, Луков Вл., 2011a, 2012a.

[68] Ср. с неошекспиризмом. См., например: Луков Вл., 2010a.

режиссера-постановщика и особенно от исполнителя еще большего таланта и мастерства. В целом они со своей задачей справились.

Представляется, что основная проблема, стоявшая перед создателями моноспектакля, — сценография. Под силу ли одному актеру передать, к примеру, атмосферу венецианского карнавала? Оказалось, что вполне. Премьера была посвящена памяти художника Виктора Яковлевича Кауфмана, с которым Эрвин Гааз сотрудничал многие годы (в т. ч. и в работе над «Ричардом Третьем»). Именно его идеи, которые остались лишь в виде эскизов и воспоминаний, и были воплощены на сцене (разработка — Олег Кулинич).

На сцене зрителей встретила конструкция, напоминавшая дверь вагона метро или электрички. Именно через эту дверь действие и переносится то на улицы Венеции, то в дом Шейлока, то обратно в Москву. При необходимости представить разговор между Шейлоком, Антонио и Бассанио актер выглядывал попеременно из соответствующего окна, на которых изображены портреты шекспировских персонажей. Столь частая смена образов требует высокого актерского мастерства. И Эрвин Гааз, безусловно, обладает им. Однако, как после спектакля отметил профессор Петр Глебович Попов[69], если роли ростовщика Шейлока и венецианского повесы Бассанио были сыграны им достаточно убедительно, то партия Антонио далась ему несколько более тяжело. А ведь именно Антонио — венецианский купец и заглавный персонаж пьесы, а не ростовщик Шейлок.

Большое значение в спектакле играет музыка (Д. Арригони, Т. Мерула, Б. Марини, Ф. Кавалли, Д. Ферджи; аранжировка музыки — Юрий Сенькович; звукорежиссер — Даниил Борисов). Музыкальное оформление отлично гармонировало с театральным действием и общей концепцией спектакля.

С нашей точки зрения, главную свою задачу постановка выполнила. Проблемы, затронутые Шекспиром никуда, к сожалению, не исчезли. Интермедии, в которых потомок Шейлока просит милостыню в электричке, попутно размышляя над справедливостью мироздания и другими вечными вопросами бытия, еще более усиливают ощущение, что Шекспир писал в мире, который не так уж и сильно отличается от того, что происходит в наше время. Думается, что шекспировское мировидение было передано достаточно точно. Глас Правосудия (своеобразная аудиоверсия партии Порции — Флёна Голейзовская) может раздастся перед каждым из нас. И еще неизвестно, насколько справедлив он будет и в какую сторону качнутся весы Фемиды.

[69] Автор книги «Погоня за призраком: опыт режиссерского анализа трагедии Шекспира “Гамлет”» (Попов, 2003).

Глава 4
Кино и телевидение: вербальное и визуальное в шекспиросфере

Б. Н. Гайдин

Феномен шекспиросферы в контексте кино и телевидения представляет собой сложный предмет для изучения как в качественном, так и количественном аспекте. Так, согласно Книге рекордов Гиннесса Шекспир является самым часто экранизированным авторам в мире: на октябрь 2014 г. были известны как минимум 420 полнометражных художественных фильмов и телефильмов, снятых по пьесам и сонетам драматурга. Лидирует трагедия «Гамлет» (79 версий), за ней следует «Ромео и Джульетта» (52), замыкает тройку лидеров «Макбет», экранизированный 36 раз (Lynch, 2014; см. также: The Guinness Book of Records 1999, 1998: 358; Pearson, 2004: 92; Nesbit, 2013). За последние два года их число еще более возросло. Так, 30 ноября 2016 г. на ресурсе Internet Movie Database насчитывалось 1195 упоминаний Шекспира в качестве писателя и 2019 связанных с ним новостных статей (см.: William Shakespeare, 2016: Электронный ресурс). Таким образом, с октября 2014 г. рост составил 68 фильмов, телесериалов, телеспектаклей и т. п. и 239 новостей.

Очевидно, что охватить такое количество фильмов и иных продуктов экранной культуры в рамках одного научного труда практически невозможно. Таким образом, перед каждым исследователем проблемы «Шекспир на экране» встает вопрос отбора материала для анализа. Чаще всего выбирается какой-либо временной отрезок истории кинематографа и телевидения или та или иная национальная, региональная или иная традиция. Данный подход при всей своей целесообразности для исторических и искусствоведческих работ имеет, на наш взгляд, некоторые недостатки для культурологических и культурно-философских изысканий, поскольку несколько ограничивает и мешает представить более широкую и полную картину происходящего в данной области культуры.

Как отмечает Кевин Марри (*Kevin Murray*), в большинстве работ преобладает формалистский подход, т. е. содержание фильма сравнивается с текстом (или текстами) Шекспира. При этом «Шекспир здесь мыслится как культурная константа, источник вечно актуальных и привлекательных текстов, которые прекрасно сочетается с авторским кино в процессе аполитичного, межнационального сотворчества» (“Shakespeare, here, is imagined as a cultural constant, the source of immortally relevant and engaging texts which neatly fuse with an auteur’s

cinema in an act of apolitical, international coauthoring.”; Murray, 2013: 374; здесь и далее пер. наш. — *Б. Г.*).

Наряду с формалистской теорией кино используются и более сложные теории (к примеру, феминистическая, марксистская, структуралистская, психоаналитическая, постколониальная, аппаратная, теория авторского кино и др.). В рамках данной работы мы не будем подробно останавливаться на разборе каждой из них, однако даже поверхностный взгляд на литературу по данной проблематике позволяет говорить о том, что каждая из теорий имеет как свои сильные, так и слабые стороны (см., например: Film theory and criticism … , 1974; Lapsley, Westlake, 1988; Easthope, 1993; Film theory and philosophy, 1997; Stam, 2000; A companion to film theory, 2004; Film and theory … , 2011; Cooper, 2013; Colman, 2014; The Routledge encyclopedia of film theory, 2014; Elsaesser, Hagener, 2015; McDonald, 2016). Многие из возникших за последние 50–60 лет подходов слишком сложны для понимания, иногда противоречивы. Возможная причина — исследователи стали применять терминологию и идеи философских, психологических, антропологических, литературных и др. концепций, дисциплин и исследовательских практик, пытаясь преодолеть доминирование т. н. авторской теории кино[70] с ее чрезмерным, с их точки зрения, вниманием к личности режиссера, анализу его художественного замысла и индивидуального почерка в той или иной картине. (Отметим, что и эта теория не лишена изъянов: она не учитывает возможное влияние и вклад сценаристов, операторов-постановщиков, актеров — т. е. по сути всей съемочной группы. К примеру, спор о том, каково влияние сценариста или группы сценаристов на процесс создания фильма, вылился в создание *Schreiber theory* («Авторско-сценаристская теория»), выдвинутой в 2006 г. Дэвидом Кипеном (*David Kipen*) (Kipen, 2006)).

Таким образом, при изучении феномена шекспиросферы в контексте кинематографа возникает вопрос не только о том, что изучать (проблема выработки критериев отбора материала), но и о том, как изучать (проблема методологии). Кинокритик Роджер Эберт *(Roger Ebert*) назвал современную научную дисциплину «теория кино» (*film theory / cinema studies*) «ужасной мистификацией для студентов, по существу научным эквивалентом культа Нового века (Нью Эдж), в рамках которой был изобретен новый язык, используемый исключительно экспертами» (“a cruel hoax for students, essentially the academic equivalent of a New Age cult, in which a new language has been invented that only the adept can communicate in”; Цит. по: Metz, 2004: 3). Все это привело к тому,

[70] Теория была главным образом разработана авторами французского журнала о кино Les Cahiers du cinéma («Кинематографические тетради») Андре Базеном (*André Bazin*), Александром Астрюком (*Alexandre Astruc*), Франсуа Трюффо (*François Truffaut*), Жан-Люком Годаром (*Jean-Luc Godard*).

что некоторые студенты сталкиваются с трудностями при изучении теории кинематографа[71].

На наш взгляд, значительной степенью эвристичности применительно к изучению культуры и кинематографа как ее составной части обладает концепция тезаурусных сфер, выдвинутая в рамках тезаурусного подхода Вл. А. Луковым (Луков, 2014). Основные ее положения были сформулированы применительно к феномену шекспиросферы (см.: Луков В. А., Захаров, Луков Вл., 2012; Луков В., Захаров, Луков Вл., Гайдин, 2012: Электронный ресурс; Лисович, Макаров, 2014; Луков В., Луков Вл., 2014), под которым мы понимаем концептосферу, связанную с У. Шекспиром. Тем не менее представляется, что данная концепция может дать результаты и при изучении творчества других персоналий и явлений.

Концепция тезаурусных сфер исходит из тезиса об условной равноудаленности от центра всех точек слоя той или иной сферы, из которого следует парадокс «равной ценности» наполняющих ее феноменов (Луков, 2014: 311). Таким образом, данная концепция предполагает, что в шекспиросфере любой фильм самого неизвестного режиссера, который по той или иной причине использовал ту или иную часть характерных, к примеру, для шекспиризации элементов, является равноценным самым известным и ставшим классическим примером использования или интерпретации шекспировского наследия[72].

Казалось бы, такой подход ничего нам не дает для методологии отбора. Ведь получается, что можно выбрать любой феномен (в случае шекспировского кинематографа — любой фильм): «Эта полнота охвата (конечно, лишь тезаурусная полнота, об объективной полноте речи не идет) включает в себя, по парадоксу “равной ценности”, и важное, и неважное, и высокое, и низкое, и реальное, и виртуальное» (там же: 313).

Однако этот принцип говорит нам о том, что в силу специфики тезаурусов различных уровней с ходом времени понимание того или иного фильма, отношение к той или иной режиссерской концепции и т. п. может изменяться, иногда радикально. В силу различных факторов те или фильмы, которые в

[71] См., например, описание экзаменационных вопросов по теории кино, которые предлагались в Калифорнийском университете в Санта-Барбаре (США): Weddle, 2003: Электронный ресурс.

[72] Конечно, это «равноценность» в некоторой степени условна, поскольку в реальности у каждого из нас есть свои предпочтения, формирующиеся в силу различных изменений наших персональных тезаурусов. Интересно мнение А. Н. Свалова, который высказал ряд критических замечаний, призванных способствовать дальнейшему развитию концепции тезаурусных сфер (Свалов, 2015). Тем не менее, в некоторых случаях, на наш взгляд, это «равная ценность» дает возможность получить такие результаты при сравнении и анализе, казалось бы, совершенно разных феноменов, которые было бы невозможно получить, если постоянно следовать общепринятым парадигмам классификации (например, «высокая культура» — «средняя культура» — «низкая культура», «классические фильмы» — «артхаус» — «трэш» и т. п.)

настоящее время могут расцениваться как «малозначительные», «маргинальные», даже неприемлемые, могут вполне в какой-то момент выйти «из тени» и попасть в центр внимания и даже стать «классическими» для той или иной части социокультурной общности. К примеру, какой-то современный режиссер сейчас известен только в узких кругах, но через десять лет его популярность может значительно вырасти, а, скажем, через пятьдесят лет он может превратиться в «культовую фигуру» для большого количества людей по всему миру или даже в культурную константу.

Чем более обширны наши знания о той или иной тезаурусной сфере, которая представляет собой «специализированное образование культурного тезауруса (всеобщего, общего, группового, индивидуального), группирующее с максимально возможной полнотой информацию об одной из констант центра тезауруса» (там же: 322), тем глубже наше понимание культурных процессов, специфики их возникновения и эволюции. Поскольку «в любой момент своего бытия культурная константа конкретна, но конкретность эта тезаурусна, т. е. связана с актуальной в данное время и в данном месте картиной мира и соотносится с присущей данному ориентационному комплексу системой ценностей и норм» (Луков В., Луков Вл., 2014: 200), то важно изучение тех феноменов культуры, которые наиболее ярко свидетельствуют об изменениях в данной картине мире.

Ни один исследователь, ни один научный коллектив не способен охватить тезаурусную сферу во всем ее многообразии и полноте. Тем не менее чем больше тех или иных феноменов культуры будет описано и проанализировано вне зависимости от их значимости и ценности в тот или иной период для различных групп людей, чем больше будет доступной информации о них, тем лучше будут осмыслены те или иные константы культуры как социокультурные ориентиры (см., например: Степанов, 2004; Шекспировские штудии XI ..., 2009; Гайдин, 2009; 2011, 2012), а значит и Происходящее в мире.

Поскольку «среди сфер в тезаурусе выстраивается определенная иерархия» (Луков, 2014: 322), изучение тезаурусных сфер, охватывающих знания о наиболее значимых константах мировой культуры, является наиболее важным и перспективным. Очевидно, что Шекспир — одна из таких тезаурусных констант, требующих особого внимания в силу ее масштабности, культового статуса и распространённости по всему миру: «Шекспиросфера, как и персональные сферы небольшого числа властителей дум целых народов и эпох, а иногда и всего человечества, обладает особым свойством кристаллизации культурных содержаний и форм» (Луков В., Луков Вл., 2014: 205).

Таким образом, мы осуществляем попытку проанализировать ряд интерпретаций Шекспира и его произведений в современном кинематографе, исходя из вышеизложенных положений концепции шекспиросферы. Некоторые из них достаточно широко известны, другие известны гораздо более ограниченному кругу зрителей. На наш взгляд, использование концепций шекспиризации и шекспиризма, неошекспиризации и неошекспиризма (см.: Захаров, 2006; 2007ab; 2008b; 2009abc; 2011; Луков Вл., Захаров, Гайдин, 2010; Захаров, Луков Вл., 2009b; 2011bc; 2012; Луков Вл., Захаров, 2008cde; 2009a; Луков, 2010abcd; 2011bc; Гайдин, 2013; Гайдин, Кислицын, 2013; и др.) для подобного анализа способно помочь, с одной стороны, соблюсти принцип равноценности рассматриваемых феноменов, а с другой стороны, избежать крайней формы субъективности и произвольности выбора объектов исследования.

Рассмотрим несколько примеров из современного кинематографа, являющихся значимой частью шекспиросферы. В силу своей зрелищности и игрового характера аудиовизуальные виды искусств в настоящее время доминируют в большинстве стран мира (см., например: Познин, 2009: 8; Казючиц, 2011; Николаева-Чинарова, Геращенко, 2014). На наш взгляд, шансы вхождения Шекспира и его наследия в тезаурус большинства людей посредством экранной культуры сегодня если и не выше, то никак не меньше, чем непосредственно через обращение к его оригинальным произведениям и другим книжным источникам или через посещение театральной постановки.

20 марта 1992 г. вышла в прокат кинокомедия американского режиссёра Питера Богдановича (*Peter Bogdanovich*) «Безумные подмостки» (англ. “Noises Off”; дословно «Шум за сценой»). Сценарий фильма был написан Марти Капланом (*Marty Kaplan*) по одноименной пьесе 1982 г. английского драматурга Майкла Фрейна (*Michael Frayn*), за которую он был удостоен премии Лоуренса Оливье в номинации «Лучшая комедия» (Laurence Olivier Award).

Повествование ведется от лица режиссера Ллойда Феллоуза (Майкл Кейн / *Michael Caine*). Он буквально сбегает с премьеры собственного спектакля в Нью-Йорке, будучи не в силах побороть чрезмерное волнение из-за неизбежного, по его представлениям, провала. Его воспоминания возвращают зрителя в прошлое. Труппа под его руководством репетирует «нашумевший лондонский сексуальный фарс» «Без одежды» (“Nothing On”). До премьеры остаются считанные часы, однако создается впечатление, что актеры больше заняты своими собственными проблемами, чем работой. Режиссер вынужден постоянно прерывать репетицию из-за ошибок актеров. Вдобавок к этому выясняется, что актер Сэлсдоун Моубрей (Денхолм Эллиотт / *Denholm Elliott*), играющий

роль взломщика, куда-то пропал. Его лихорадочно ищут по всему театру. На всякий случай, ему срочно находят замену [помощник режиссера Тим Олгуд (Марк Линн-Бейкер / *Mark Linn-Baker*) всегда готов заменить любого из актеров в случае необходимости]. Некоторые участники труппы предполагают, что он снова ушел в запой. Режиссер Ллойд просит позвонить в полицию и заявить о его пропаже. Актриса Дотти Отли (Кэрол Бёрнетт / *Carol Burnett*), исполняющая роль миссис Клаккетт, корит себя, что не уследила за ним. По всей вероятности именно она упросила дать ему «последний шанс». Внезапно Сэлсдоун вылезает из-под кресел в зрительном зале. Режиссер: «Вон стоит как Гамлета отец» (“Standing there like Hamlet’s father”). Сэлсдоун, тугой на ухо старый актер, объясняет, что просто решил вздремнуть в кресле, чтобы «как следует подготовиться». Несмотря на все трудности и недоразумения, с которыми сталкиваются актеры и режиссер на репетиции, в конце концов, постановка снискала у зрителей определенный успех. Труппа начинает тур по городам Америки, однако режиссер не может постоянно сопровождать труппу, поскольку в это же время ставит «Гамлета» в Нью-Йорке.

Ллойд неожиданно для участников постановки приезжает в Майами-Бич и как раз вовремя: Дотти поругалась с Гарри Леженом (Джонатан Риттер / *Jonathan Ritter*) и отказывается выходить на сцену. Режиссер пытается придумать, как разрешить эту проблему. Кроме этого у Брук Эштон, играющей роль Викки (Николлетт Шеридан / *Nicollette Sheridan*) какое-то нервное расстройство. Он понимает, что времени очень мало. Обсуждая ситуацию с Тимом, он вдруг просит послушать о сложностях его жизни в «Большом яблоке» (Нью-Йорке): Призрак Гамлета звонил ему после каждой репетиции и по часу жаловался, что Полоний хрустит леденцами во время его реплик. Клавдий каждый день снимается в сериалах, Гертруда занята в рекламе вина Галло, а Гамлет заработал душевное расстройство. В итоге Ллойд вынужден решать проблемы и искать новую актрису на роль Викки, пока принц Датский сидит у психотерапевта, а Офелия занимается бракоразводным процессом.

Из-за череды недоразумений между участниками труппы, которые выясняют личные отношения по ходу действия, спектакль проходит со значительными изменениями. За сценой разыгрывается настоящая комедийная драма, причем немая, поскольку участники спектакля вынуждены молчать за сценой и объясняться большей частью жестами, чтобы их не услышали зрители. Тем не менее, несмотря на многочисленные нестыковки, им все же удается завершить спектакль. Однако в момент финальной «немой сцены» спектакля ассистент помощника режиссера Поппи Тэйлор (Джули Хагерти / *Julie Hagerty*), влюб-

ленная в него, обвиняет его в измене, поскольку он не только у всех на глазах оказывает знаки внимания к Брук Эштон, но и так как у него, по ее предположению, «кто-то есть еще в “Гамлете”». В итоге она не выдерживает и громко заявляет, что беременна.

В других городах внутренняя обстановка только накаляется. Главный же «кошмар», по славам режиссера, произошел в Кливленде. Вражда актеров заканчивается полным изменением сценария спектакля из-за того, что они мешают друг другу, забывают и коверкают текст своих ролей, несвоевременно покидают сцену. Актеры вынуждены постоянно импровизировать, чтобы хоть как-то соединить проваленные эпизоды и завершить спектакль. Режиссер заменяет вновь «пропавшего» Сэлсдоуна и выходит на сцену. Актриса Белинда Блэр (Мэрилу Хеннер / *Marilu Henner*), исполняющая роль Флавии Брент, пытается по ходу действия вынудить его найти решение для финала в столь нелепой и полной нестыковок постановке. Ллойд же не находит ничего лучше, чем сказать, что он «занимался “Гамлетом” последние шесть недель». Все попытки хоть как-то закончить этот хаос и бедлам на сцене тем не менее не увенчались успехом. Даже механизм, опускающий занавес, застопорился и актерам самим пришлось его опускать. Однако после этого провала постановку все же ожидал оглушительный успех в Нью-Йорке. Видимо, все дело в том, что актеры наконец разрешили свои любовные коллизии и обрели счастье и взаимопонимание. Фильм заканчивается радостной фразой Ллойда «Я никогда не видел ничего подобного в своей жизни, но тогда, что бы сказал Шекспир?»[73]

Фильм получил в основном достаточно прохладные отзывы. К примеру, известный кинокритик The New York Times Винсент Кэнби (*Vincent Canby*) в своей рецензии заявил, что экранизировать пьесу М. Фрейна о театральной жизни — по сути, очень сложная задача: «Проблема фильма крайне проста: попытка американизировать хороший английский фарс о провинциальной убогости. Это неосуществимо» (“The film’s problem is more basic: the attempt to Americanize a fine English farce about provincial seediness. It can’t be done”) (Canby, 1992: Электронный ресурс).

Действительно оригинальная пьеса имела гораздо больший успех на театральных подмостках. Вот уже более тридцати лет она не сходит со театральных подмостков и получает обычно положительные отзывы (см. подробнее: Гайдин, 2014: Электронный ресурс).

Известно, что М. Фрейн неоднократно переписывал пьесу. Однако, по всей видимости, по какой-то причине М. Каплан тоже решил внести некоторые

[73] См. транскрипт фильма: Noises Off... (1992), б/д: Электронный ресурс.

изменения, указав, что Ллойд параллельно ставит в Нью-Йорке «Гамлета». В оригинале режиссер действительно занят в это же время постановкой пьесы Шекспира, но только не «Гамлета», а «Ричарда III». Возможно, это было сделано из-за того, что пьеса о принце Датском более известна в США и мире, чем историческая хроника об английском короле. Также «Гамлет» в какой-то степени более логичен здесь, если учитывать, что автор использовал в ней столь любимый Шекспиром художественный прием «пьеса в пьесе» (см., например: Nelson, 1958).

Таким образом, можно причислить как пьесу, так и фильм к числу примеров, в которых можно найти черты неошекспиризации. Шекспир и его творчество не играет здесь какой-либо значительной роли. На наш взгляд, Бард и его герои упоминаются здесь как дополнительная деталь, своеобразная надстройка сюжета, придающая ему некую завершенность и целостность. Поскольку этот комедийный фарс повествует о закулисной жизни театральной труппы, то Шекспир выступает здесь как некий символ западно-европейского театра. Некоторые эпизоды и пьесы, и фильма вполне вписываются в комедийную традицию театра эпохи Шекспира (грубый, площадной юмор, остроты, многочисленные переодевания, буффонада и т. п.) (см., например: Salingar, 1974; Leggatt, 1980). Однако комедия М. Фрейна явно контрастирует с шекспировскими трагедиями. Причем, если в оригинале эта разница практически незаметна (фраза Ллойда о призраке отца Гамлета скорее носит комический характер), то в сценарии фильма П. Богдановича она прорисована более четко: Ллойд одновременно ставит именно «Гамлета», содержание которого в корне отлично от «Без одежды», тем не менее, по его словам, и в той и другой труппе актеры проходят сквозь череду жизненных сложностей. В фильме этот контраст высокого и низкого венчает вопрос Ллойда о том, как бы отреагировал на такое развитие обстоятельств великий британский мастер театрального искусства.

Представляется, что отсылки к Шекспиру как одной из главных икон мирового театра, вполне могли бы быть опущены как М. Фрейном, так и П. Богдановичем. Однако сложно подобрать ему какую-либо альтернативу. Именно фигура английского драматурга и его творчество наилучшим образом, с нашей точки зрения, вписываются в данный контекст. Многогранный полумифический образ Шекспира включается в ткань повествования и как некий символ обыденной жизни театра, в которой все члены труппы по сути просто живые люди, и как вершина признания и успеха, недостижимая для большинства провинциальных актеров и режиссеров, похожих на героев «Безумных подмостков».

Комедия П. Богдановича хорошо демонстрирует некоторые механизмы, характерные для шекспиросферы: фигура Шекспира и его творческое наследие одновременно могут как резко контрастировать, так и иметь схожие черты с сутью медийного продукта, привнося в действие дополнительные смыслы и содержание.

Можно с некоторой долей уверенности предположить, что значительная часть современной молодежи впервые знакомится с личностью У. Шекспира не на уроках литературы, а при просмотре кинофильмов, в которых показаны различные вехи его биографии, фантазией сценаристов и режиссеров воссоздаются эпизоды из его личной жизни. Безусловно, в разных странах количество людей, узнающих о существовании драматурга таким образом, будет варьироваться в силу социокультурных факторов, превалирующих в данный момент. Тем не менее, во многих стран мира, в которых сильна экспансия западного кинематографа (особенно Голливуда), это количество будет весьма значительным.

Одним из самых известных фильмов, в которых Шекспир выступает в качестве главного героя, можно назвать романтическую трагикомедию 1998 года «Влюблённый Шекспир» (“Shakespeare in Love”), снятую режиссером Джоном Мэдденом (*John Madden*) по сценарию Марка Нормана (*Marc Norman*) и Тома Стоппарда (*Tom Stoppard*).

Фильм повествует о романтической истории любви начинающего драматурга Уильяма Шекспира (Джозеф Файнс / *Joseph Fiennes*) и дочери богатого купца Виолы де Лессепс (Гвинет Пэлтроу / *Gwyneth Paltrow*). Действие разворачивается приблизительно в 1592–1593 гг. в Лондоне. Драматург работает над новой пьесой под рабочим названием «Ромео и Этель, дочь пирата» (“Romeo and Ethel, the Pirate’s Daughter”), однако он переживает творческий кризис и никак не может выйти из него. Филип Хенслоу (Джеффри Раш / *Geoffrey Rush*) [дневнику которого мы во многом обязаны тем, что сохранились сведения о многих театральных постановках того времени] очень рассчитывает на молодого драматурга, поскольку задолжал деньги ростовщику Хью Феннимену (Том Уилкинсон / *Tom Wilkinson*) и только премьера по новой пьесе может помочь заработать ему необходимую сумму. Времени остается немного, Хенслоу набирает актеров в спектакль, поскольку Шекспир врет ему, что пьеса почти готова. На прослушивание приходит переодетая в мужской костюм Виола, влюбленная в поэзию и театральное искусство. Она представляется Томасом Кентом и читает строки из шекспировской романтической комедии «Два веронца» (“What light is light, if Silvia be not seen? // What joy is joy, if Silvia be not by?; в переводе В. В. Левика — «Без Сильвии ярчайший свет — не свет, // И радость мне без

Сильвии — не радость»). Шекспир заинтригован и просит новоиспеченного актера подождать его, однако Виола решает поспешно ретироваться. Драматург преследует Виолу до самого дома, а вечером проникает туда вместе с музыкантами. Там между ними во время танца происходит первое объяснение, однако претендующий на руку Виолы лорд Уэссекс (Колин Ферт / *Colin Firth*) угрожает ему смертью, и Шекспир вынужден уйти. Драматург обретает утраченное вдохновение и вновь усиленно работает над пьесой. Теперь возникает проблема с актерским составом. К счастью, из гастролей возвращается труппа «Слуги лорда-адмирала» во главе с ведущим актером Недом (Эдуардом) Алленом (Бен Аффлек/*Ben Affleck*). Именно он сыграл Иеронимо в «Испанской трагедии» Томаса Кида, Тамерлана, Фауста, мальтийского еврея Варраву в пьесах Кристофера Марло и короля Генриха VI в одноименной исторической хронике Шекспира. Актер соглашается сыграть роль Меркуцио (правда только после того, как драматург врет ему, что именно он — центральный герой) и в ходе репетиций предлагает Шекспиру поменять название пьесы на «Ромео и Джульетта».

Виола вновь возвращается в театр в образе юноши по имени Томас Кент и получает роль Ромео. Шекспир решает поменять имя главной героини пьесы на Джульетту. Еще не зная (возможно, только догадываясь), что Томас и есть Виола, Шекспир передает через «юношу» письма возлюбленной, так как тот представляется племянником ее кормилицы. В одном из них он шлет посвященный ей знаменитый сонет XVIII (“Shall I compare thee to a summer’s day?”; в переводе С. Я. Маршака — «Сравню ли с летним днем твои черты?»).

Уильям наконец узнает от лодочника, что Томас и есть Виола[74]. Теперь они не в силах совладать с охватившими их чувствами к друг другу, хотя и понимают, что они никогда не смогут быть вместе из-за разного социального статуса. Более того Шекспир уже женат (Виола узнает об этом случайно от пьяного Хенслоу, который грозится отправить Шекспира обратно в Стратфорд к жене во время застолья в таверне, если тот, наконец, не придумает достойный финал для новой пьесы), а де Лессепс должна по велению отца (Николя Ле Прево / *Nicholas Le Prevost*) и приказу королевы Елизаветы (Джуди Денч / *Judi Dench*) выйти замуж за лорда Уэссекса. Влюбленные наслаждаются каждой возможностью быть рядом и в театре во время репетиций, и в доме у Виолы. Однако вскоре этому приходит конец. День свадьбы приближается. Шекспир, дабы не быть пойманным в доме Виолы переодевается в женское платье, представляется провинциальной кузиной Виолы и вызывается сопровождать моло-

[74] Отметим, однако, что еще до этого момента они целуются. Возможно, это отсылка к мифу о нетрадиционной ориентации Барда.

доженов. В королевском дворце он использует случайно возникшую ситуацию и заключает пари на 50 фунтов с Уэссексом (именно столько нужно драматургу, чтобы выкупить долю в труппе «Слуги лорда-камергера»), что силой драматического искусства можно передать все тонкости любви. Сама королева вызывается при случае рассудить их спор.

Распорядителю королевских празднеств Эдмунду Тилни (Саймон Кэллоу / *Simon Callow*) становится известно, что в «Розе» одну из ролей играет женщина. Это, как известно, было строго запрещено. Виола поймана с поличным. Театр Хенслоу закрывают. Однако Ричард Бёрбедж (Мартин Клунз / *Martin Clunes*) неожиданно предоставляет им для премьеры свою «Куртину», несмотря на то, что буквально накануне был побит в «Розе» (когда пытался разобраться с Шекспиром из-за того, что тот отдал пьесу Хенслоу, хотя уже получил задаток). Однако теперь непонятно, кто будет играть партию Ромео. Шекспиру приходится взять эту роль на себя. Виола уже после церемонии бракосочетания узнает о премьере из случайно прилетевшей листовки. Она сбегает от мужа и направляется в театр «Куртина». Постановка вызывает невероятный ажиотаж у зрителей. Виола все же появляется на сцене, но уже как Джульетта. Все зрители очарованы и потрясены историей любви Ромео и Джульетты (даже священник, до этого призывавший народ не ходить в место порока). Постановка снискала грандиозный успех. Тут появляется Эдмунд Тилни с солдатами, чтобы арестовать всех присутствующих, однако внезапно вмешивается королева Елизавета, которая тайно присутствовала в театре. Она заставляет всех поверить в «иллюзию», что роль Джульетты исполняет юноша по фамилии Кент, и сообщает лорду Уэссексу, что тот проиграл пари. Она приглашает Шекспира в Гринвич и просит мастера Кента передать выигрыш Шекспиру с просьбой сочинить что-то более веселое в следующий раз к Крещению/Богоявлению (Epiphany Eve / Twelfth Night), а заодно и «вернуть мужу» «пропавшую» Виолу. Шекспир и Виола прощаются друг с другом и вместе сочиняют основу истории, которая войдет в следующую пьесу драматурга «Двенадцатая ночь, или Что угодно?». В чем-то она будет отражать их собственную историю любви, только со счастливым концом.

Многие эпизоды фильма наполнены как цитатами из шекспировских пьес (главным образом, соответственно из «Ромео и Джульетты») и сонетов, так и названиями и фрагментами из произведений его современников (например, Шекспир, отдавая должное таланту К. Марло, цитирует строки из его «Трагической истории жизни и смерти доктора Фауста», которые затем читают все актеры, пришедшие на прослушивание; сам «Кит» рассказывает ему, что работает

над «Парижской резней»; сидя у алхимика, Шекспир произносит знаменитую гамлетовскую фразу «Слова, слова, слова» (“Words, words, words…”), а королева Елизавета в театре объявляет, что что-то случилось, раз она пришла в место похоти и разврата: “..So something is out of joint” — прямая отсылка к словам Гамлета “The time is out of joint” (в переводе Б. Л. Пастернака — «Порвалась дней связующая нить»). Действие фильма построено с использованием классических сюжетных схем, которые легко идентифицируются зрителями как шекспировские. К примеру, Шекспир приходит к балкону Виолы (своеобразный пастиш; см., например: Москвин, 2013), отсылающий к известному фрагменту экранизации пьесы Франко Дзеффирелли), а у Виолы есть преданная ей кормилица (Имельда Стонтон / *Imelda Staunton*) и т. д. Так или иначе обыгрываются многие мифы, связанные с шекспировской биографией: нелюбимая, но обеспеченная жена, якобы изгнавшая мужа на заработки в Лондон; различия в написании фамилии в дошедших до нас автографах драматурга, о которых так любят вспоминать антистратфордианцы, и др.

Несмотря на некоторые анахронизмы, которые смогли обнаружить знатоки и пытливые зрители[75], создателям фильма удалось, на наш взгляд, прекрасно передать атмосферу елизаветинского Лондона. Хенслоу конкурирует с Бёрбеджем, оба пытаются заполучить лучшие пьесы, а Шекспир умело извлекает из этого материальную выгоду. Молодой драматург показан как человек с живым и пытливым умом, который умеет слышать и слушать происходящее вокруг. К примеру, речь пуриста, призывающего на улице народ не ходить в богохульные театры «Куртина» и «Роза» (“The Rose smells thusly rank, by any name! I say, a plague on both their houses!”), найдет свое отражение в знаменитых словах Джульетты “What’s in a name? that which we call a rose // By any other name would smell as sweet ” (в переводе А. Д. Радловой — «Что имя? Роза бы иначе пахла, // Когда б ее иначе называли?») и еще в более знаменитой и ставшей крылатой фразе Меркуцио “A plague o’ both your houses!” (в переводе Д. Л. Михайловского — «Чума на вас, — на оба ваши дома!»). В одном из эпизодов самый успешный в те годы английский драматург Кристофер Марло (Руперт Эверетт / *Rupert Everett*) дает начинающему коллеге Виллу советы и предлагает некоторые детали для сюжета его пьесы (гуляка Ромео влюбляется в дочь своего заклятого врага, а его лучший друг Меркуцио погибает от рук брата Этели), которыми тот не преминул воспользоваться в «Ромео и Джульетте». Вполне

[75] Например, информация о том, что Виола и лорд Уэссекс отплывают в Вирджинию, которая, конечно, к тому времени еще не была основана. Или личная чашка Шекспира с надписью «Подарок из Стратфорда-на-Эйвоне (см.: Maslin, 1998). Некоторые исследователи даже не поленились проверить, не ошиблись ли сценаристы в арифметических расчетах, когда в самом начале пьесы Хью Феннимен подсчитывает возможную выгоду от постановки спектакля (см.: Moraes, 2012).

удачно обыгран миф о том, что Шекспир мог быть как-то причастен к смерти Марло. В фильме он с ножом у горла представляется лорду Уэссексу не Шекспиром, а Марло, а когда узнает о гибели последнего, то корит себя, считая себя причастным к его гибели при странных обстоятельствах. Шекспир представлен как драматург, который буквально на ходу может придумать роль под конкретного человека (например, Хью Феннимену во время застолья он высказывает предложение сыграть роль Аптекаря, которое тот с энтузиазмом принимает).

Еще одним достоинством фильма, на наш взгляд, можно считать то обстоятельство, что Шекспир здесь показан не как некая «идеальная» или, наоборот, низкая и подлая личность: Шекспир здесь — живой человек, со всеми возможными достоинствами и недостатками, который одновременно может быть полон высоких и нежных романтических чувств и тут же грубо прогонять взашей мальчишку-актера по имени Джон Уэбстер (Джо Робертс / *Joe Roberts*), будущего мастера т. н. «кровавой трагедии», любимая шекспировская пьеса которого «Тит Андроник». В многочисленных исследованиях о жизненном и творческом пути драматурга можно найти достаточно много информации, которую сложно опровергнуть: мы знаем о Шекспире намного больше, чем о большинстве его современников. Однако сама личность Шекспира, его культ (см.: Луков Вл., 2006abc; 2008ac; 2011bc; Луков, Захаров, 2008ab; Захаров, Луков, 2011a), «шекспировский вопрос» и многочисленные связанные с ним теории породили за несколько столетий такое количество малообоснованных мифов и легенд, что пользоваться ими будут еще не одно поколение писателей и сценаристов. Многие из них будут продолжать эксплуатировать весь этот комплекс подозрений и ничем не подкрепленных вымыслов в угоду своим интересам, которые зачастую будут состоять в том, чтобы показать зрителю нечто шокирующее и оттого запоминающееся. Чаще всего это, конечно, были и будут попытки показать Шекспира в каком-либо крайне негативном свете (например, посредственный актер, думающий только о выгоде; психически больной человек, наркоман или сексуальный извращенец и т. д.).

Т. Стоппарду и М. Норману удалось, на наш взгляд, найти баланс между историзмом и мифами, между реальными историческим фактами и художественным вымыслом. «Влюбленный Шекспир», если судить по критическим отзывам (см., например: Влюбленный Шекспир, Электронный ресурс; Shakespeare in Love, Электронный ресурс; Ebert, 1998) и кассовым сборам фильма не вызвал отторжения ни у большинства простых зрителей, ни у неко-

торых маститых шекспироведов[76]. Аудиторию, малознакомую с творчеством Шекспира и елизаветинской эпохой, могут привлечь романтическая история любви, красивые костюмы, хорошая игра актеров и т. п. Тех же, кто имеет более обширные познания в этой сфере, могут обратить внимание на фильм из-за большого числа цитат, деталей, реминисценций и т. п., которые только при условии владения определенным корпусом информации могут быть обнаружены и правильным образом интерпретированы, — все это расширяет смыслы, заложенные в фильме, и может доставлять определенное интеллектуальное и эстетическое удовольствие при просмотре (см., например: Smith, б/д: Электронный ресурс).

Фильм получил многочисленные премии: семь премий «Оскар» в номинациях «Лучшая кинокартина», «Лучшая актриса» (Г. Пэлтроу), «Лучшая женская роль второго плана» (Дж. Денч), «Лучшая работа художника-постановщика» (Мартин Чайлдс / *Martin Childs* и Джилл Кертье / *Jill Quertier*), «Лучший оригинальный сценарий» (М. Норман, Т. Стоппард), «Лучший дизайн костюмов» (Сэнди Пауэлл / *Sandy Powell*), «Лучшая музыка к фильму» (Стивен Уорбек / *Stephen Warbeck*)], три премии Британской академии кино и телевизионных искусств (BAFTA) («Лучший фильм», «За лучшую женскую роль второго плана» (Дж. Денч), «За лучший монтаж» (Дэвид Гэмбл / *David Gamble*)], Серебряного медведя 49-го Берлинского международного кинофестиваля и др.

Еще одним свидетельством большого резонанса, вызванного «Влюбленным Шекспиром», можно рассматривать то обстоятельство, что после выхода фильма американская писательница Фэйе Келлерман (*Faye Kellerman*) подала в суд, пытаясь доказать, что сюжет был украден из ее исторического романа «Сущность милосердия» (“The Quality of Mercy”, 1989). В нем Шекспир влюбляется в еврейку Ребекку Лопез, которая как и Виола в фильме переодевается в мужской костюм. Вместе они пытаются раскрыть убийство друга и помогают евреям спастись от преследования испанских инквизиторов (см.: Novelist sues Shakespeare makers, 1999: Электронный ресурс). Схожие мотивы можно найти и в романе “No Bed for Bacon” (1941) английских писателей Кэрил Брамс (*Caryl Brahms*) и С. Дж. Саймон (*S. J. Simon*), в котором героиня также переодевается в мужское платье с целью попасть в труппу Бёрбеджа и Шекспира, а также в пьесе «Уильям Шекспир: Изобретение» (“William Shakespeare: An Invention”, 1921) Клеменс Дейн (*Clemence Dane*) (Anderegg, 2004: 43). Еще более ранний пример — комедия французского драматурга Александра Дюваля (*Alexandre Duval*)

[76] См., например, мнение Джеймса Шапиро (*James Shapiro*): Pietropinto, 1999: Электронный ресурс. Безусловно, не все шекспироведы были единодушны. См., например: French, 2006.

«Влюбленный Шекспир» (“Shakespeare amoureux, ou, La pièce à l’étude”; 1804), в которой Шекспир также влюбляется в актрису (см.: Salvador, 1999: 160; Portillo, Salvador, 2003: 182).

23 июля 2014 г. в лондонском Noël Coward Theatre была представлена одноименная постановка хорошо известного в России режиссера Деклана Доннеллана (*Declan Donnellan*) по сценарию М. Нормана и Т. Стоппарда в сценической обработке Ли Холла (*Lee Hall*). Спектакль также получил в основном восторженные отзывы критиков ведущих английских газет и театральных изданий (см.: Spencer, 2014; Taylor, 2014; Letts, 2014; Billington, 2014; Cain, 2014; Bassett, 2014), хотя не обошлось и без критики (Purves, 2014).

Интересно, что модель «герой теряет вдохновение и обретает его в любви», популяризованная создателями фильма на примере Шекспира, затем начинает работать в совершенно других контекстах. К примеру, в 1999 г. вышел короткометражный фильм режиссера Джо Нуссбаума (*Joe Nussbaum*) о создателе «Звездных войн» «Влюбленный Джордж Лукас» (*George Lucas in Love*).

«Влюбленный Шекспир» — хороший пример того, как при помощи некой совокупности характерных для неошекспиризации элементов и мотивов можно создать популярный продукт массовой культуры, который в свою очередь продолжает расширять шекспиросферу, порождая в медиасфере различные их вариации в новых или «хорошо забытых старых» культурных контекстах.

В заключение кратко рассмотрим персональную модель японского режиссера Акиры Куросавы и его вклад в развитие мировой шекспиросферы. У. Шекспир (как и Ф. М. Достоевский) занял в его творчестве значительное место. Три его фильма отсылают зрителя к шекспировским трагедиям: «Трон в крови» (дословно — «Замок паучьего логова», 1957), «Плохие спят спокойно» (1960) и «Ран» (яп. «хаос», «смута») (1985).

В первом из них образы Макбета и леди Макбет существенно переосмысляются через призму японской культурной традиции, однако при этом сохраняется подлинный шекспировский трагизм и масштаб героев.

Интересна точка зрения Г. М. Козинцева, который привел в пример именно этот фильм, говоря о том, что классические произведения вовсе не должны быть представлены без каких-либо изменений и в полном объеме: «…Я видел “Макбета”, где не было стихов, Шотландии; вместо ведьм лишь один старичок разматывал вечную нить, однако, на мой взгляд, “Окровавленный трон” японского режиссера Акиры Куросавы, снятый в 1957 году, — лучший шекспировский фильм. Случилось так, что пластика образа феодальной Японии: крепости-загоны, сбитые из огромных бревен, воинственный ритуал

самураев, их доспехи с значками-флагами, заткнутыми за спины, кровавые поединки, подобные танцу, — все это оказалось близким трагической поэзии шекспировских образов. И, разумеется, прежде всего следует говорить о том, что наполнило жизненной силой пластические образы: о силе страсти японских исполнителей, неведомой европейскому театру и кино. Неподвижную маску — лицо Тоширо Мифуне с бешеными раскосыми глазами — забыть, хотя бы раз посмотрев фильм, уже невозможно. В игре актеров не было внешней жизнеподобности, но напряжение мысли и чувств одухотворяло условность. Внутренняя жизнь людей была не только подлинной, но и по-шекспировски мощной» (см.: Козинцев, 1966: 40).

В фильме «Плохие спят спокойно» угадывается обращение к «Гамлету»: главный герой фильма, незаконнорожденный сын помощника руководителя строительной корпорации, выходит на тропу мести с целью наказать тех, кто подтолкнул его отца к самоубийству.

Тем не менее, следует сказать, что хотя многие критики и сравнивают главного героя фильма Коити Ниси с принцем Датским, все же между ними много различий. К примеру, В. Растопин в своей рецензии на фильм отметил, что шекспировский персонаж — герой, восставший против мирового зла, а Коити Ниси — мститель эпохи антигероев: «…никакой он не Гамлет, секретарь Ниси, хоть и подставляет своему начальству мелкие мышеловки. Зазря все это — на такого зверя покрупнее капкан нужен. Да и личность самого мстителя для подобной вендетты мелковата. А значит, обречена. И хоть оплачут его друг и жена, но Фортинбраса рядом не найдется, чтобы тело в знамена закутать. Да ведь никто по большому счету и не наказан. Опять же, разбита жизнь лишь у жены, да у брата ее глаза открылись на собственного папашу. <…> В общем, если “Злые...” и относятся как-то к “Гамлету”, то скорее уж выворачивая шекспирову проблематику наизнанку, ибо сила Гамлета — в его слабости, а сила Ниси — в злости, пока она у него не иссякла» (Цит. по: Распопин, Электронный ресурс). Однако А. Куросава совсем не просто так дал в фильме столько отсылок к «Гамлету», пусть часто лишь формальных. Чуткий зритель способен уловить разницу и тем самым глубже понять ужас мира, где бал правят взяточничество и коррупция и в котором личностям масштаба шекспировского Гамлета нет места.

В «Ран» образ короля Лира сопоставлен с легендарным японским даймё Мори Мотонари, жившего в эпоху Сэнгоку Дзидай. С его именем в Японии связан т. н. «урок о трёх стрелах», который дети до сих пор изучают в школе. Притча гласит, что он раздал своим сыновьям по стреле и попросил сломать их,

а затем дал связку из трех стрел, указав, что ее сломать намного сложнее, и тем самым напомнив, что их сила — в единстве (см., например: Môri Motonari, б/д: Электронный ресурс).

Режиссер, говоря о том, как зарождался замысел сценария, заявил журналистам, что Мори Мотонари привлек его как человек, который был способен объединить Японию, если бы он жил не столь далеко от Киото. Однако легенда о трех стрелах показалась ему неубедительной: «Когда я прочитал, что три стрелы непобедимы, я [понял], что это неправда. Я стал сомневаться и размышлять: дом процветал, а сыновья были смельчаками. Что если у замечательного человека были плохие сыновья?» (“When I read that three arrows together are invincible, that’s not true. I started doubting, and that’s when I started thinking: the house was prosperous and the sons were courageous. What if this fascinating man had bad sons?”) (Цит. по: Peary, 1986: Электронный ресурс).

Герой фильма Куросавы Хидэтора Итимондзи (Тацуя Накадаи / *Tatsuya Nakadai*) опрометчиво решает разделить свои владения на три части между сыновьями. Подобно шекспировскому Лиру, предающему проклятию свою любимицу Корделию, он изгоняет одного из них (Сабуро — Дайсукэ Рю / *Daisuke Ryû*), посмевшего раскритиковать его решение, затем сталкивается с предательством и непомерными властными амбициями остальных двух отпрысков (Таро и Дзиро — Акира Тэрао / *Akira Terao* и Дзинпати Нэдзу / *Jinpachi Nezu* соответственно), начинает сходить с ума и, наконец, умирает, не выдержав горя, когда теряет единственного искренне любившего его сына.

Кроме схожей сюжетной линии в фильме также очевиден целый ряд отсылок к шекспировским образам и мотивам «Короля Лира». К примеру, в фильме использован мотив бури в степи. Как и шекспировский Лир, Хидэтора собирает цветы, а в ослепленном в детстве по его приказу Цурумаре (Мансаи Номура/*Mansai Nomura*) можно без труда узнать черты шекспировского Эдгара. Не забыл Куросава и о столь важном для Шекспира образе Шута (Кёами — Пита/*Pîtâ*), который своими комментариями заставляет Хидэтору по-новому взглянуть на свою жизнь и совершенные им злодеяния.

Интересно, что образ японского феодала был соотнесен режиссером с вечным образом кельтского короля не сразу, поскольку А. Куросава заметил сходство уже только после возникновения у него первоначального замысла картины (см.: Billson, 1986: 14). Тем не менее, вплетение преобразованных им шекспировских аллюзий и мотивов в действие фильма, филигранная работа по их переосмыслению в контексте японской культуры, конечно, только обогатили его, наполнив дополнительными смыслами.

Несмотря на свой явный восточный колорит, «Ран» стал предметом большого числа исследований именно в рамках шекспироведения (Griggs, 2010: 79). Кроме темы бунта, хаоса и беспорядка, напрямую вытекающей из названия и действия фильма, режиссер, как свидетельствуют некоторые кинокритики (см., например: Wilmington, 2005), поднял в фильме столь болезненную для Японии, пережившей ужасы Хиросимы и Нагасаки, тему ядерной войны. Куросава часто говорил о том, что люди усиленно работают над изобретением все более совершенных видов оружия для уничтожения себе подобных. В «Ран» таковым является аркебуза (гладкоствольное ружье), появление которой сильно повлияло на историю Японии: самурайские единоборства на мечах уступили место безликим и бездушным перестрелкам с расстояния. Пуля, как известно, не разбирает ни чинов, ни имен: теперь даже высшие военачальники и лучшие бойцы-самураи рискуют быть убитыми не в ближнем бою с соблюдением всех правил бусидо (кодекса самураев), а в любое время и в любом месте. Именно так, от пули стрелка, погибает Сабуро (см.: Prince, 2013).

Возможно, ответственность за антигуманный прогресс вооружений и методов ведения боевых действий А. Куросава возлагал на алчных лидеров, пытающихся во что бы то ни стало сохранить свою власть любыми способами. Это предположение в какой-то степени может быть аргументировано тем, что в отличие от Шекспира, король Лир которого «лишен» прошлого, японский мастер открывает зрителю детали прошлого Хидэторы. По всей видимости, он никогда не останавливался ни перед чем, что мешало ему на пути: его жизнь полна убийств и кровавых преступлений. Так, именно он уничтожил семьи, к которым принадлежали леди Каэдэ (Миэко Харада/*Mieko Harada*) и Суэ (Ёсико Миядзаки/*Yoshiko Miyazaki*). Взяв их в плен, он выдал их за своих старших сыновей. И если Суэ смирилась, то Каэдэ пошла до конца в своей мести. Именно она сподвигла сначала своего мужа Таро, а затем и деверя Дзиро выступить против отца, тем самым приведя клан Хидэторы к гибели (Griggs, 2010: 80).

Анализ содержания рассмотренных кинокартин позволяет говорить об А. Куросаве как о ярком представителе современного кинематографа, в творчестве которого обнаруживаются черты неошекспиризма: «Все фильмы Куросавы на шекспировской основе очень значительны. Куросава наметил японскую версию шекспиризации, переносы сюжетов Шекспира на японскую почву, давая вечным образам Шекспира японские имена. Вместе с тем можно говорить и о развитии Куросавой японской версии шекспиризма в исторической монументальности его концепции японского мира, титанизме и страстности героев, гуманизме. В этом плане не только условные экранизации Шекспира, но и все

лучшие произведения Куросавы можно рассматривать как примеры японского шекспиризма» (Луков Вл., Луков М., 2009: Электронный ресурс).

Используя сюжет, образы и мотивы «Макбета», «Гамлета» и «Короля Лира», режиссер делает свои фильмы более понятными для значительного числа зрителей, хотя бы немного знакомой с шекспировскими пьесами, и тем самым значительно углубляет философско-эстетическое содержание фильма для представителей разных культур. При этом шекспировский материал не подвергается какой-либо грубой трансформации (самые распространенный прием неошекспиризации), а органически вплетается в действие фильмов, построенных во многом на принципах диалога культурных тезаурусов (см., например: Луков, 2008b).

Рассмотренные примеры свидетельствует о сложных механизмах, действующих при создании продуктов мировой «шекспировской киноиндустрии». В значительном большинстве из них действуют принципы (нео)шекспиризации: переосмысливается и реинтерпретируется какой-то один или некая совокупность шекспировских образов, мотивов, цитат (например, рассмотренные выше «Безумные подмостки», а также историческая трагикомедия «Король говорит!» [“The King’s Speech”, 2010] Тома Хупера / *Tom Hooper*), художественных принципов или образ драматурга (к примеру, исторический драматический сериал «Уильям Шекспир: его жизнь и эпоха» [“William Shakespeare: His Life & Times”, 1978], научно-фантастическая комедия Би-Би-Си «Чёрная Гадюка: взад и вперёд» [“Blackadder: Back & Forth”, 1999], телевизионная драма «Стыда растраты: загадка Шекспира и его сонетов» [“A Waste of Shame: The Mystery of Shakespeare and His Sonnets”, 2005]), известные вехи его биографии, связанные с ними мифы и легенды, включая проблему авторства, т. н. «шекспировский вопрос» (например, проанализированный выше «Влюбленный Шекспир», а также исторический фильм «Аноним» [“Anonymous”, 2011] Роланда Эммериха/*Roland Emmerich*). Значительно меньшее количество фильмов можно отнести к примерам, в которых можно обнаружить действие принципов (нео)шекспиризма (яркий пример — вышеуказанные фильмы А. Куросавы).

Концепции шекспиризма и шекспиризации, а также их новых форм в современных культурных тезаурусах, позволяют, с нашей точки зрения, более обоснованно в методологическом плане рассматривать шекспиросферу, соблюдая принцип их равноценности, необходимый для более глубокого и обстоятельного понимания данной области мировой культуры.

Далее рассмотрим соотношение вербального и визуального на материале современного отечественного кинематографа и телевидения.

Известный греческий режиссер и теоретик театрального искусства Т. Терзопулос (*Th. Terzopoulos*) в одном из интервью отметил, что у каждой национальной театральной традиции должен быть свой путь развития, и что ему печально видеть, как в России с началом перестройки все более усугубляется тенденция к увяданию лучших, оказавших столь значительное влияние на историю мирового театра (а, следовательно, в той или иной степени и на кинематограф) традиций В. Э. Мейерхольда и К. С. Станиславского. По его мнению, мода на немецкий и центрально-европейский постмодернизм на русской сцене губительно сказалась на современном театре в России. Более того, режиссер заявил, что русские должны нести ответственность за передачу своей театральной традиции представителям других наций. Если старое поколение режиссеров, как считает Т. Терзопулос, показывало Россию, то сейчас все иначе: «Когда я смотрел спектакли Васильева, Любимова, Фоменко, я видел Россию. Но я смотрю другие спектакли, и я не понимаю, где я нахожусь: в Германии или в Буэнос-Айресе, или где-то еще. Это гомогенизированное искусство. Это искусство глобализации и современного капитализма. Полное уравнивание. Жалко, когда исчезают характерные черты любой традиции: маленькой или великой» (Метод Терзопулоса, 2015: Электронный ресурс).

Ситуация в российском кинематографе и на телевидении в силу их ориентации на широкие слои населения (общий уровень культуры которых невысок), безусловно тоже не может не внушать некоторых опасений. Ни для кого не секрет, что влияние западноевропейского кино и Голливуда на отечественную культуру за последние 30 лет значительно возросло. И могло ли быть по-другому, если на закате СССР «свое» многим (особенно молодежи) казалось во многом устаревшим, лживым, немодным и т. д. Импортная кинопродукция была «глотком свежего воздуха», которого жаждали многие русские и жители других республик Советского Союза, уставшие от жизни за «железным занавесом».

В последнее десятилетие довольно часто можно встретить высказывания отечественных кинорежиссеров и кинокритиков о засилье западных шаблонов в нашем кино и том, что у русского кино должно быть свое лицо и свой путь. Приведем несколько примеров.

Кинорежиссер С. А. Соловьев: «Чем мы занимаемся? Мы натурально подмахиваем мировому кинематографу. И с нами в этом деле соревнуется множество других кинематографий. Нужно срочно выбираться из-под клиента. И здесь один путь — русский, <…> неореализм, наши “Похитители велосипедов”.

Не для того, чтоб их удовлетворить, а для того, чтоб себя уважать — тогда и они, возможно, уважать будут. <…> Огромнейший народ оказался в трагической ситуации. Я убежден в том, что ситуации эпохи Шекспира были детским садом рядом с той действительностью, в которой мы сейчас живем. Но от Шекспира остался Шекспир, а от нас — подмахивание?» («Сеансу» отвечают: Русское кино за рубежом … , 2004: Электронный ресурс). Кинокритик М. Г. Рудинштейн: «Они завоевывают наш рынок, и хотят окончательно испортить нашего зрителя. Приучат к своему кино, и зрителей, и режиссеров» (там же).

Кинорежиссер А. С. Кончаловский: «Не имея очень сильных культурных корней, русская аудитория чрезвычайно податлива на западную пропаганду, в отличие, например, от китайской, индийской, или зрителей мусульманских стран. Поэтому Голливуду наш рынок чрезвычайно интересен в силу того, что наша молодежь легко американизируется — а это значит, что кинорынок, кинопрокат находится уже в очень цепких объятиях Голливуда. Но предложения формируют зрителя, и вот уже наш молодой кинозритель становится киноамериканцем, ему не интересно русское кино в силу того, что его интересует стимуляция, а не искусство» (Цит. по: Крайний, 2012: Электронный ресурс).

Однако можно встретить и не столь пессимистичные мнения. К примеру, главный редактор интернет-журнала «Область культуры» и член жюри кинофестиваля «Первый шаг» (Великий Новгород) В. В. Рубцов, рассказывая о работах молодых кинематографистов, отметил следующее: «Что мне понравилось в работах? Отсутствие псевдоэкспериментов, попыток найти “свой путь” в кинематографе. Основная масса фильмов — классическое русское кино, которое молодое поколение старается сохранить. Ведь значительная часть участников — студенты киновузов. В их работах видны душа и любовь к своим героям. <…> у отечественного кинематографа есть будущее. Ведь большинство представленных работ — это студенческие фильмы. И радует, что кинематографической молодёжи прививают любовь именно к русскому кино, но с оглядкой на лучшие мировые образцы. Обрадовало и отсутствие голливудизации нашего кино. В представленных лентах не было ни одной попытки сделать псевдоамериканское кино. Некоторые фильмы были чисто “питерскими”. По духу, по взаимоотношению людей, по антуражу» (Цит. по: Вылегжанина, 2014: Электронный ресурс).

Действительно, не все так однозначно в современном российском кино. Сама эпоха бурных социокультурных перемен, нестабильных и кризисных периодов истории предполагает наличие большого числа разнонаправленных тенденций. В этой ситуации для искусства характерно тяготение к синтезу раз-

личных традиций, бесконечным поискам и экспериментам, часто носящим хаотичный характер. Поэтому неудивительно, например, что в работах современных российских кинорежиссеров специалисты находят и черты преодоления постмодернизма и релятивизма, возврата к национальным традициям, в частности, к христианскому реализму (см., например: Брейтман, 2004; Гашева, 2010, 2011).

Читая интервью людей, так или иначе связанных с российским кино и культурой, складывается впечатление, что многие осознают, что путь простого копирования западного кинематографа не приведет создателей подобной продукции (чаще всего фильмов-однодневок) к уровню С. М. Эйзенштейна, А. А. Тарковского или Г. М. Козинцева[77]. Для того, чтобы кинокартина вызвала интерес и отклик не только у горстки критиков, но и запомнилась широкому зрителю из самых разных уголков мира, необходимы оригинальность и новизна[78], которые невозможно достичь без развитого воображения.

Наличие воображения — необходимое условие плодотворной творческой деятельности. Невозможно представить себе человека, занимающегося творчеством, без умения пользоваться плодами своего воображения, соединять чувственное и умственное, придумывать новые оригинальные образы или предлагать новые варианты уже хорошо известных и т. д. (см., к примеру: Данилкина, 2008: 40). Рассмотрим данный вопрос на примере отражения образа Шекспира и его творчества в воображении современных российских кинематографистов и создателей телевизионных продуктов.

8 июня 2006 г. вышел в прокат художественный фильм «Изображая жертву» (реж. К. С. Серебренников). Авторы сценария (по собственной одноименной пьесе) — братья Олег и Владимир Пресняковы. В 2003 г. К. С. Серебренников поставил по их произведению спектакль на сцене МХАТ им. А. П. Чехова, а спустя несколько лет принял решение его экранизировать.

[77] К примеру, музыкальный критик А. К. Троицкий так высказался на этот счет: «Никому не интересны русские копии западных боевиков. Они все равно делают это лучше. У них есть эта культура, эти технологии и инвестиции. У нас этого нет. Чтобы впечатлить запад, нужно что-то другое. Ведь самые известные там — это Сергей Эйзенштейн и Андрей Тарковский. И тот и другой не копировали Голливуд, и тот и другой снимали свое кино, и поэтому они стали фигурами такой величины, легендами кинематографа. А таких, как Тимур Бекмамбетов, хотя он очень хороший парень и мой приятель, десятки в Голливуде. Фильмы этих прекрасных профессионалов, которые умеют делать блокбастеры с замечательными спецэффектами, забудутся через полгода после премьеры. А Тарковского и Эйзенштейна не забудут никогда». Тем не менее, по его мнению, не стоит впадать в скепсис и отчаяние: «Но я не считаю, что наш кинематограф умирает. По одной простой причине — у нас очень сильная школа. Это такая штука, которую убить очень сложно. Как есть школа классического русского балета. И я считаю, что культура кино у нас очень мощная. И культуру, которая породила когда-то и того же Тарковского, Эйзенштейна и Гайдая, кстати говоря, тоже так просто не убить. И поэтому я достаточно оптимистично отношусь к будущему русского кинематографа ровно, как и русского театра». См.: Кондратенко, 2014: Электронный ресурс.

[78] См., например, мнение А. С. Кончаловского («Сеансу» отвечают: Русское кино за рубежом … , 2004: Электронный ресурс).

По сюжету молодой человек по имени Валя (Ю. А. Чурсин) устраивается работать в милицию в качестве статиста, изображающего «жертв преступлений» во время видеосъемок следственных экспериментов. Валентин живет вместе с матерью (М. Г. Голуб), с которой находится в не самых лучших отношениях. То ли во сне, то ли в бреду к нему часто является его умерший отец в кителе морского офицера. Родной брат его отца, Пётр (Ф. В. Добронравов), явно неравнодушен к его матери. У Вали есть девушка по имени Ольга (Е. С. Морозова), которая мечтает, что он рано или поздно возьмет ее в жены. Дядя Пётр пытается наладить с ним отношения, однако тщетно. Напротив, он натыкается на очень колкие и обидные высказывания в свой адрес. В одном из снов умерший отец намекает Вале, что умер он не своей смертью, и что дядя в этом замешан. В итоге герой во время празднования его официальной помолвки с Олей кормит всех присутствующих японским блюдом фугу, зная о том, что оно может стать ядом, если приготовлено неправильно. Таким экзотическим способом герой отправляет на тот свет мать, дядю и свою девушку. Фильм заканчивается тем, что Валя хладнокровно рассказывает о случившемся своим бывшим коллегам, но уже в качестве подозреваемого.

Перед нами разворачивается жизненная ситуация, внешне очень напоминающая «Гамлета» У. Шекспира: Валя (Гамлет) находится в непростых взаимоотношениях с матерью и дядей (Гертруда и Клавдий). Отношения с Олей (Офелия) также очень сложные: девушка постоянно впадает в истерики, поскольку он никак не хочет официально взять ее в жены. Вдобавок ко всему во сне к нему постоянно является Призрак отца.

В рецензиях на фильм можно встретить такие характеристики главного героя фильма Вали: имитатор, симулянт, «лишний герой нашего времени» (Малов-кино, 2012: Электронный ресурс), «чисто обезьяна — летучий и гибкий, как из гуттаперчи» (Хлебникова, 2006: Электронный ресурс), «очередной русский Гамлет мытищинского района, идиот, юродивый» (мнение П. В. Кузнецова; Цит. по: «Сеансу» отвечают: Изображая жертву, 2006: Электронный ресурс), «уж больно противный» (точка зрения С. И. Зельвенского; Цит. по: там же). Действительно, Валя-Гамлет пугает своим бескрайним равнодушием и теплохладностью. Образ Вали здесь во многом символизирует молодое российское поколение, детство которого пришлось на переломные 1980-е и 1990-е годы. Этот постсоветский Валя-Гамлет инфантилен, бездушен, циничен и, видимо, не очень понимает смысл своей жизни. Он больше боится своего покойного отца, чем любит его.

Фильм поднимает животрепещущие проблемы современной молодежи: низкий уровень морали, жестокость, безверие, отчуждение, безответственность и т. д. Здесь нет места для думающего и страдающего Гамлета (философа, ученого, гуманиста). Зато многие худшие черты принца Датского, которые ему когда-либо приписывали, здесь вполне уместны и способны многократно усилить эффект от просмотра у тех зрителей, кто знаком с многовековой традицией интерпретации данного вечного образа в мировой культуре (женоненавистничество, жесткость, цинизм). В кульминационном, полном крепких языковых инвектив, монологе-взрыве капитан (В. Е. Хаев) выразил все негодование и ужас, которые он испытал от осознания абсурдности бытия людей, подобных Вале. Хотя, быть может, «шекспировские аллюзии тут — скорее постмодернистское смехачество, чем осмысленный парафраз» (Корецкий, 2006: Электронный ресурс), однако нам представляется, что история российского Анти-Гамлета начала XXI в. вплетена в классическую сюжетную конструкцию далеко не случайно. Это только еще более усиливает ощущение трагичности человеческой жизни в контексте современной России.

Отметим мнение А. С. Плахова, который сравнил данную работу К. С. Серебренникова с кинодрамой А. Каурисмяки «Гамлет уходит в бизнес» (1987), где тот превратил «Данию в Финляндию, сделав принца финского современным молодым человеком “с сердцем горячим, как холодильник”» (Цит. по: «Сеансу» отвечают: Изображая жертву, 2006: Электронный ресурс). В 1990 г. финский режиссер снял «Девушку со спичечной фабрики», финал которой также перекликается с «Изображая жертву». Интересны сравнения Вали с Иваном из «Курьера» К. Г. Шахназарова, Печорином, декабристами и советскими семидесятниками (ср. точки зрения Д. Савельева и П. Черноморского; см.: там же). И профессиональные кинокритики, и простые зрители встретили фильм очень по-разному: шкала оценок колеблется от полного восторга до полного неприятия. Тем не менее, картина была отмечена наградами на целом ряде кинофестивалей[79].

В 2010 г. на экраны вышел четырехсерийный фильм «Гамлет XXI век» по трагедии У. Шекспира (рабочее название — «Гамлет: история повторяется»)[80].

[79] Главный приз Открытого российского кинофестиваля «Кинотавр», 2006; Главный приз Международного кинофестиваля в Тель-Авиве, 2006; Главный приз I Римского международного кинофестиваля, 2006; Приз зрительских симпатий «Серебряный грифон» на XIV Санкт-Петербургском международном фестивале игрового кино «Фестиваль фестивалей», 2006; и др.

[80] Режиссер и сценарист — Ю. В. Кара, оператор-постановщик — В. А. Семёновых, художник-постановщик — Ю. С. Устинов. В ролях: Гамлет — Г. Месхи, Клавдий — Д. П. Дюжев, Гертруда — Е. В. Крюкова, Лаэрт — Д. В. Козловский, Офелия — Ю. Ю. Кара, Полоний — А. В. Фомин, Горацио — Д. В. Бероев, Розенкранц — А. Р. Бердников, Гильденстерн — И. Ю. Оболонков, Озрик — В. И. Сухоруков, Призрак — И. В. Лагутин, Могильщик — А. Б. Джигарханян; и др.

Слоган фильма — «Мистическая готика Шекспира оживает». Режиссёр сделал ставку на молодой актерский состав, поскольку, по его мнению, «вопрос “Быть или не быть?” — вечный, он стоит перед каждым новым поколением. Но задавать себе этот вопрос надо гораздо раньше, чем это делали герои Кеннета Браны, Лоуренса Оливье или Иннокентия Смоктуновского — надо начинать задумываться об этом с юности» (Русские новости Канн … , 2009: Электронный ресурс). В одном из интервью Ю. В. Кара заявил, что стремился показать «трагедию современного образованного человека, который решается на убийство. Во времена Шекспира кровная месть была оправданна, но надо ли опускаться до уровня убийц, будучи цивилизованным человеком, — вот в чем вопрос» (Дмитрий Дюжев … , 2009: Электронный ресурс).

На роль Гамлета претендовали несколько сотен актеров, в том числе А. В. Серебряков, Д. П. Дюжев, М. А. Матвеев, К. В. Крюков. Велись переговоры и с британским актером Дж. Лоу, которому предлагалась роль Клавдия, но тот отказался, поскольку уже репетировал «Гамлета» на подмостках лондонского театра «Донмар Вест-Энд» (Donmar West End). Выбор режиссера остановился на выпускнике Школы-студии МХАТ (курс К. А. Райкина) 23-летнем Г. Месхи, для которого это был дебют в кино.

Герои фильма, одетые в костюмы современной готической субкультуры с характерным гримом (выбеленные лица, подведенные глаза), предаются стандартным развлечениям значительной части молодежи наших дней: танцы полуобнаженной толпы в ночных клубах под грохот музыки (Deep Purple, «Токио»), бесконечные фейерверки, гонки на спортивных машинах и т. п.

Актеры говорят нарезками из классических русских переводов «Гамлета»: М. Л. Лозинского («Мой государь, / Дозвольте мне во Францию вернуться», «…опасней и вредней / Укрыть любовь, чем объявить о ней»), А. И. Кронеберга («Пусть знает мир, что ты ближайший к трону»), Б. Л. Пастернака («О женщины, вам имя — вероломство!», «С похорон / На брачный стол пошел пирог поминный», «По платью познается человек», «Порвалась дней связующая нить // Как мне обрывки их соединить!», «Какое чудо природы человек!»; «Ведь щеки шлюхи, если снять румяна, / Не так ужасны, как дела мои» [у Пастернака — «мои дела»]; «Забавно будет, если сам подрывник / Взлетит на воздух»), П. П. Гнедича («Он человек был в полном смысле слова!»), А. Д. Радловой («Ты был всегда отцом благих вестей»). Однако встречаются и современные авторские вставки на злобу дня. Например: «Тот самый шалопай из Куршевеля», «Так в желтой прессе сделают рекламу ему совсем бесплатно», «За имиджем же надобно следить, чтобы создавать пути для про-

движения», «Не должен опускаться я до злых средневековых правил мести», «Слышишь, черствый поп, моя сестра на небо ангелом взлетит, а ты в аду сгоришь», «Ты слишком занят был своими гонками, девчонками, рок-музыкой и прочей суетой» и т. д.

С нашей точки зрения, такой подход режиссера придал фильму еще большую степень «клиповости». В рецензиях на фильм можно встретить мнение, что контраст шекспировского языка с визуальным фоном притягивает, заставляет «углубиться в сюжет, в картинку на экране» (Савченко, 2011: Электронный ресурс). Эти резкие контрасты и обнажают трагедию современности: более важна картинка на экране, чем смысловое содержание реплик актеров.

Ю. В. Кара по большей части не оставляет своему зрителю загадок. К примеру, ясно, что Клавдий приказывает Озрику избавиться от Офелии, так как опасается, что безумная дочь Полония сболтнет что-то лишнее, но главная причина ее смерти: Офелия, возможно, беременна, а еще один наследник престола злодею не нужен. Характерен и финал: Гамлет и Лаэрт вновь соревнуются в гонке. Клавдий приказывает испортить трансмиссию машины Гамлета, но принцу удается не только выжить, но и победить. Взбешенный Лаэрт набрасывается на Гамлета, они сражаются холодным оружием, и Гамлет закалывает Лаэрта (заметим, что никакой сцены обоюдного прощения в фильме нет). Гамлет видит, что Гертруда словно уснула в кресле, плачет над матерью, подходит Клавдий и наносит ему удар в спину. Король уже празднует триумф, толпа приветствует его, но Гамлет находит силы и пронзает убийцу. Наступает вечер, появляется Тень отца Гамлета; принц на последнем издыхании сообщает, что не хотел, но ему пришлось опуститься до уровня убийц, однако теперь Дух отца отомщен, а в ответ слышит: «Я лишь хотел, чтобы ты поднялся над людскою суетой и понял, что тебе судьбою начертано вершить людские судьбы, и быть ответственным за все, что происходит в мире». Гамлет: «Все кончено, отец мой. Бог с тобою! Прощай! Я вижу, дальше — тишина». Призрак: «Погибло наше королевство». На несколько секунд появляется Озрик-Сухоруков. Видимо, он и займет трон.

Обвиняют Ю. В. Кару и в стилистическом плагиате, «так как концепция экранизаций Шекспира в готическом антураже была реализована ранее режиссером Джулией Тэймор» (Казак, 2011: Электронный ресурс). Фильм в целом снят по модели современных адаптаций шекспировских пьес, в которых место действия переносится в наши дни (например, «Ромео + Джульетта» Б. Лурманна с Л. ДиКаприо и К. Дэйнс (1996), телевизионный фильм «Отелло» Дж. Сакса с И. Уолкером (2001), фильмы по «Сну в летнюю ночь», «Макбету», «Много

шума из ничего» в рамках цикла телепередач Би-Би-Си (2005) и т. д. (см.: Луков, 2009–: Электронный ресурс)).

В интервью режиссер открыто признавался, что он «решил осовременить текст, чтобы он был интересен и доступен молодежи» (Левит, 2011: Электронный ресурс). Однако широкого общественного резонанса фильм не вызвал. Среди причин этого можно назвать две основные. Во-первых, зрители, для кого Гамлет — значимая константа, находящаяся в центре их культурного тезауруса, не нашли в этой трактовке той степени глубины центрального образа, которая способна вызвать у них значительный интерес. При сопоставлении с классическими трактовками данная интерпретация образа Гамлета первого десятилетия третьего тысячелетия представляется бледной и малоинтересной. В-вторых, зрители, у которых образ Гамлета находится на периферии их тезауруса, или те, кто впервые знакомится с этим вечным образом в данной трактовке, не видят в этом фильме ничего того, что могло бы отличить его от тысяч других продуктов современного кинематографа с гонками, взрывами, каскадерскими трюками и иными визуальными спецэффектами. Содержательная же сторона остается для них малоинтересной и не привлекает к себе большого внимания.

Гамлет здесь лишен национальной почвы. Он говорит на русском, но этот романтический готический молодой человек может жить практически в любой стране мира. По какой-то причине воображение режиссера и его съемочной группы представило его именно таким. С нашей точки зрения, если сделать профессиональный дубляж на какой-либо другой язык, убрав из фильма отрывки из классических русских переводов шекспировской трагедии, то можно получить стандартный продукт массовой культуры эпохи глобализации, который, вероятно, не привлечет к себе большого внимания.

Даже прекрасные крымские виды не смогли, с нашей точки зрения, помочь режиссеру и актерскому составу привнести в фильм бóльшую степень гамлетизма. Версию «Гамлета» Ю. В. Кары можно отнести к числу многочисленных китчевых адаптаций классических литературных произведений, адресованных массовому зрителю. Большую часть этой продукции сложно причислить к шедеврам мирового кинематографа, однако эти фильмы, тем не менее, выполняют важную функцию: сохраняют вечные образы (см., например, нашу работу: Гайдин, 2011) в культурных тезаурусах (см.: Луков, 2008: Электронный ресурс) представителей разных поколений, социальных групп, классов, наций и т. д. (по крайне мере, на их периферии).

Теперь рассмотрим несколько примеров того, какими предстают перед нами шекспировские персонажи в воображении режиссеров и сценаристов, ра-

ботающих в телевизионном формате. В качестве таковых мы избрали три эпизода детского киножурнала «Ералаш», вышедшие в конце 1980-х — в начале 2010-х гг.

Кроме уже проанализированного нами ранее 3-го эпизода 14-го выпуска под названием «Интересное кино, или бедный Юрик» (1977; см.: Гайдин, 2013: 172) в этом популярном юмористическом киножурнале удалось обнаружить еще три эпизода, в которых есть прямые отсылки к Шекспиру, а точнее, к его пьесам «Отелло» и «Ромео и Джульетта»: 3-й эпизод 60-го выпуска «Венецианский мавр из 6 “А”» (1987)[81], 3-й эпизод 237-го выпуска «Отелло.ru» (2009)[82] и 3-й эпизод 271-го выпуска «Вот такая драма...» (2013)[83].

Основные сюжетные линии первых двух вариантов юмористического прочтения шекспировской трагедии очень схожи: любительский театральный кружок ставит на школьном мероприятии сцену из «Отелло» У. Шекспира. Актер, играющий Отелло, выходит на сцену и произносит знаменитую фразу: «Ты перед сном молилась, Дездемона?» (пер. Б. Л. Пастернака / «Молилась ли ты на ночь, Дездемона?» (П. И. Вейнберга). Но актрисы, исполняющей роль возлюбленной героя, нет на месте. Режиссер постановки просит потянуть время. Актер старается спасти ситуацию, наконец появляется старшеклассник в женском платье и спрашивает, где тут нужно играть роль. Оказывается, что это брат актрисы, которая попросила его заменить ее, поскольку она заболела. Нелепость и комичность ситуации заключается не только в том, что Дездемона оказывается гораздо крупнее и сильнее Отелло физически, но и в том, что брат совершенно не знает роли сестры. Заканчивается все тем, что Отелло, Дездемона и режиссер устраивают на сцене нечто похожее на игру в «куча-мала».

Тем не менее, можно найти и заметные отличия в этих двух эпизодах. Их разделяет 22 года и вполне очевидно, насколько поменялись за это время школьники и их отношение к происходящему на сцене и Шекспиру. Если в варианте 1987 г. зрители встречают актеров бурными аплодисментами, то в ремейке 2009 г. все уже выражают явное неудовольствие: «Шекспир — скучище», «Во попали, а?..». Только режиссер пытается воодушевить актера: «Шекспир — это очень современный автор. И побольше темперамента! Ты же… ты же — негр!». Отелло 2000-х гг. более груб в выражениях: «Быть может, ты не слышала вопроса иль плеером ты уши заняла?!», «Супруга, Дездемона, где ты?

[81] Автор — Н. Гладкова, реж. — С. Шпаковский; в ролях: Сережа Шелгунов, Вова Сычёв, Лёня Чуховский.

[82] Автор и реж. — В. В. Панжев; в ролях: Паша Меленчук, Маша Наумова, Женя Пащенко, Илья Сластенов, Миша Казаков.

[83] Автор — А. Щеглов, реж. — В. В. Панжев; в ролях: Игорь Микулик, Полина Светлова, Настя Шалонько, Саша Лебедева, Саша Белов, Ю. С. Персильд.

Мне б задушить тебя уже скорей!», «О, Дездемона, где ж ты загуляла?». Зрители также не стесняются в выражениях: «На мобильный звони, тормоз». Импровизируя, актер смешивает «шекспировский текст» с повседневной лексикой: «Эй, слуги! Отыщите Дездемону! Иль на мобильный позвоните ей», «Мобильный тоже temporary blocked. Ищите же, ищите Дездемону! А то уже не знаю, что сказать», «Дурак, это я тебя душить должен!».

Если в советском варианте актер тянет время «классической» импровизацией и поиском за шкафом, на шкафу, под шкафом и «в шкаф*é*», то в российском он не находит ничего лучше, чем начать читать рэп на смешанном англо-русском языке: «Эй, you, послушайте историю мою. Жена моя, блондинка Дездемона платочек потеряла, ну а Яго, завистливый подонок, ради звона и настучал, что с другом моим верным она вовсю по трупам загуляла. Ну а платочек на память об измене этой подлой на темя ему как бандану завязала… И вот я, черный мавр, в эти бредни поверил, как ребенок малолетний. И муки ревности решил я заглушить, и Дездемону ночью задушить». Импровизация вызывает живой отклик и одобрение публики: «Во дает!» «Отпад! А ты говоришь, Шекспир — скучище!». Неуклюжая «схватка» актера и режиссера против новоявленной «Дездемоны» только еще более разогревает публику: «Шекспир — это круто!», «Я — фанат Шекспира!».

Еще одним отличием является то, что пришедший на замену брат в версии 1987 г. хотя и путает Дездемону с Анной Карениной («Куда под поезд бросаться?»), а Шекспира — с Островским («Да знаю я! Луч света в темном царстве»)[84], но все же хоть что-то знает из школьной программы по литературе. В варианте 2009 г. он вспоминает только, что Отелло «вроде негр», но даже имя шекспировской героини произносит с ошибкой: «Дездеманя».

Наконец, если в более позднем варианте все заканчивается дракой, то в раннем все же больше элементов драматического искусства: актер-Отелло так заждался пропавшую Дездемону, что начинает душить ее по-настоящему и так натурально, что режиссер вынужден его оттаскивать. Только физическое превосходство позволяет «Дездемоне» вырваться и при помощи борцовского приема вытащить и актера, и режиссера на поклон зрителям.

Таким образом, в более позднем варианте характерная для советского периода пусть и любительское, но в целом классическое актерское исполнение и тема великой русской классической литературы заменяется на более модные

[84] На наш взгляд, это не был случайный выбор. Как известно, Л. Н. Толстого считают одним из самых строгих критиков Шекспира (см., например: Sullivan, 2007: Электронный ресурс), а А. Н. Островского называли «Русским Шекспиром» (см., к примеру: Zohrab, 2002: 315).

среди молодежи игру в постмодернистическом ключе и отсылкой к хип-хоп культуре (см., например: Луков, 2005).

Эпизод «Вот такая драма...» содержит еще меньше вербальной информации, даже по сравнению с «Отелло.ru». По сюжету в драмкружке репетируют сцену из «Ромео и Джульетты» для театрального конкурса. Все вроде бы идет своим чередом, но актер Петя, играющий Ромео, вдруг отказывается целовать Джульетту. Руководительница кружка пытается его уговорить, заявляя, что они, конечно, могли бы поставить и сказку «Три поросенка», но поскольку они уже взрослые ребята, то ставят Шекспира: «А теперь выясняется, что?.. Что Ромео не хочет целовать Джульетту…» Актер-Ромео объясняет, что он не хочет целовать Петрову, играющую роль Джульетты. На вопрос, кого бы он хотел поцеловать, он заявляет, что выбрал бы Белкину. Руководительница спрашивает, не хотела бы Маша сыграть роль возлюбленной Ромео. Та готова, но отказывается целовать Огурцова.

Тогда руководительница спрашивает, кто готов целоваться с Огурцовым. На сцену поднимается девушка, которая физически крупнее Огурцова. Но руководительница этот вариант отвергает («Да вы что? У вас завтра конкурс!») и спрашивает Огурцова, кого он еще согласен поцеловать. Он выбирает Лисичкину, и руководительница с надеждой спрашивает Свету ее мнение. Она хмыкает и поднимается на сцену. Они готовы продолжить репетицию, но вдруг на сцене появляется юноша, питающий чувства к Лисичкиной, и угрожает Огурцову расправой, если тот посмеет ее поцеловать. Огурцов отвечает: «А чего это ты раскомандовался-то?» Он бьет ревнивца локтем в живот, но тот сталкивает его со сцены. Огурцов встает, отряхивается и кричит «Наших бьют!» Начинается драка и кутерьма. Учительница призывает всех успокоиться, начинает рассказывать сюжет «Ромео и Джульетты» («Вы только послушайте! Две равно уважаемых семьи в Вероне, где встречают нас событья, ведут междоусобные бои и не хотят унять кровопролитья…»[85]), но тщетно. В конце концов балкон под ней разваливается, декорации превращаются в груду хлама, а сверху на нее падает потрет Шекспира: «Надо было “Три поросенка” ставить».

Таким образом, в данном примере отсылок к Шекспиру и его трагедии немного. Большую часть хронометража занимают даже не переработанные шекспировские строки[86], а бытовые диалоги о том, кто же будет играть роль Джульетты. По сути, в данном случае это могла быть и любая другая пьеса,

[85] Перевод Б. Л. Пастернака. См.: Шекспир, 1993: 9.

[86] Из текста оригинала здесь кроме обозначенного выше отрывка из пролога звучит только фраза Ромео: «Джульетта! Так позволь устам моим прильнуть к твоим — не будь неумолима», т. е. немного видоизмененный пер. Т. Л. Щепкиной-Куперник («Святая! Так позволь устам моим / Прильнуть к твоим — не будь неумолима»; см.: Шекспир, 1958: 35).

рассказывающая о судьбе двух влюбленных. Если в самом начале эпизода фраза руководительницы кружка «Ребята, это же Шекспир» еще заставляет их успокоиться, то в конце все ее усилия вернуть порядок терпят фиаско. Есть ощущение, что ее рассказ о вражде Монтекки и Капулетти только еще больше раззадоривает дерущихся, которые с энтузиазмом готовы показать вражду знатных веронских семейств в реальности. Показательно и противопоставление трагедии «Ромео и Джульетта» Шекспира детской сказке «Три поросенка».

Таким образом, на наш взгляд, современные российские шекспировские адаптации и иные продукты экранной культуры, так или иначе использующие творчество Шекспира, демонстрируют, что визуальное играет все большую роль в общей структуре сценария. Вербальное же все больше отходит на второй план. Поэтому фильмы, сериалы, телевизионные шоу и т. п. теряют свою национальную специфику, которая все чаще получает отражение лишь на языковом уровне. По целому ряду причин именно в таком виде находит свое отражение шекспировское наследие в воображении современных отечественных деятелей кино и телевидения. И они имеют на это полное право. Однако тут можно вспомнить Аристотеля, который «полагал, что воображение может как приблизить нас к истине, так и удалить от нее» (Лисович, 2012: 228; см.: Аристотель, 1978: 429).

Очевидно, что воображение будет подталкивать режиссёров и сценаристов к поиску новых решений и подходов. На наш взгляд, только уникальное сочетание визуального и вербального способно подарить зрителям новые шедевры кино и по-настоящему оригинальные и интересные продукты телевизионного формата. Глобальный опыт осмысления шекспировского наследия на экране во многом подтверждает эту мысль, а обращение к нему может внести свою лепту в развитие как отечественной, так и мировой культуры.

Глава 5
Изображения Шекспира в современном искусстве

5.1. Портретные изображения Шекспира в виртуальной шекспиросфере

Н. В. Захаров

«Шекспировская индустрия» как часть «шекспиросферы» широко представлена в изобразительном искусстве (см.: Захаров, Гайдин, 2009; Захаров, Луков, Гайдин, 2012: Электронный ресурс; Захаров, Луков В., Луков Вл., 2012: Электронный ресурс; Луков В., Захаров, Луков Вл., Гайдин, 2012: Электронный ресурс). Нескончаем поток иллюстраций к пьесам Шекспира, портретных изображений драматурга и созданных им персонажей. Примером «шекспировской индустрии» можно считать и ставшую ныне культовой гравюру «Вид Лондона со стороны Бэнксайд» работы Вацлава Холлара (также в некоторых источниках Венцеслав/Венцель Холлер/Голлар, чех. *Václav Hollar*, англ. *Wenceslas (Wenzel) Hollar Bohemus*, 1607–1677) — гравера из Праги. Работа была выполнена в 1647 г. в Антверпене по эскизам, сделанным Холларом во время пребывания в Лондоне в период с 1636 по 1642 г. Рисунок панорамы старого Лондона примечателен не только своей доскональностью, но и изображением на нем театра «Глобус», хотя в надписях к гравюре театр и место для медвежьих боев перепутаны.

Эта глава посвящена такому сегменту «шекспиросферы», как виртуальная «шекспировская индустрия» в изобразительном искусстве, ее распространению на разнообразных носителях, в разных форматах, реальных и цифровых.

История вопроса

Шекспировские образы навсегда вошли в визуальный опыт человечества, начиная с единственной прижизненной иллюстрации к пьесе Шекспира «Тит Андроник», выполненной художником Генри Пичемом (*Henry Peacham*, 1576–1643) и дошедшей до нас в Лонглитской рукописи (Longleat Manuscript, 1594–1595) из библиотеки маркиза Батского, и заканчивая, к примеру, амбициозным проектом «Шекспир в мультипликации» (“The Animated Shakespeare”; тж. “Shakespeare: The Animated Tales”) под руководством Леона Гарфилда (*Leon Garfield*, 1921–1996), выполненным художниками Российской государственной студии мультипликационных фильмов «Союзмультфильм».

Среди портретов Шекспира, получивших распространение после смерти драматурга, подлинными признаны только два: гравюра Мартина Друшаута (*Martin Droeshout,* 1601 — ок. 1650; в русском написании также часто Дройсхут) с фронтисписа Первого фолио (1623) и бюст драматурга работы Герарта Янссена (*Gheerart Janssen,* 1600–1623), который установлен в нише северной стены алтарной части церкви Св. Троицы в Стратфорде-на-Эйвоне. Их создание относят приблизительно к 1623 г.

Выдаваемый за прижизненное изображение портрет «молодого» Шекспира (предположительно написан в 1610 г.) был недавно обнаружен британским реставратором Алеком Коббом (*Alec Cobbe*). Картина была представлена публике и журналистам в Лондоне одним из ведущих шекспироведов С. Уэллсом 9 марта 2009 г. Несмотря на множество проведенных экспертиз, атрибуция Кобба — Уэллса до сих пор вызывает сомнения специалистов. Шекспировское сообщество пока не спешит признать «коббовский» портрет аутентичным изображением великого Барда.

Другие портреты драматурга созданы в постшекспировскую эпоху и являются либо портретами других неизвестных ныне людей, либо поздними подделками, которые появились в связи с ажиотажным спросом на оригинальные портреты Шекспира (см.: Piper, 1964). Одних только хрестоматийных псевдоизображений Шекспира наберется столь много, что сам факт их существования дает повод говорить о них как о порождении «шекспировской индустрии» (индустрии тиражирования, популяризации, коммерческого распространения всего, что является проявлением «шекспиросферы» на майках, кружках, магнитах, брелоках и т. д.): это «Чандосский портрет Шекспира»; «Честерфильдовский портрет» (возможно, выполнен голландским художником Питером Борселером (*Pieter Borseler*) в 1660–1670-е гг.); «Флауэровский портрет»; «Графтонский портрет» (1588); «Кессельштадтская посмертная маска» (датирована 1616 г.); «Соэстовский портрет» (картина голландского художника Герарда Соэста (*Gerard Soest*, ок. 1600–1681), жившего в Лондоне, начиная с 1656 г.); воздвигнутая на средства граждан в Вестминстерском аббатстве в 1740 г. статуя Шекспира работы фламандского скульптора Питера Шимейкерса (*Peter Scheemakers*, 1691–1781); «Гауэровский памятник» работы скульптора Лорда Рональда Гауэра *(Lord Ronald Gower*, 1845–1916), воздвигнутый в 1888 г. (см.: A Shakespeare encyclopaedia, 1966; Шекспировская энцикопедия, 2002).

Начиная с XVIII в. шекспировские сюжеты и образы играют все более заметную роль в западноевропейском изобразительном искусстве, и главную — в британском. В разное время над иллюстрациями к шекспировским произведениям работали Уильям Хогарт (*William Hogarth*, 1697–1764); Фрэнсис Хеймен

(*Francis Hayman*, 1708–1776); Генри Фюзели (нем. Иоганн Генрих Фюссли, *Henry Fuseli*, нем. *Johann Heinrich Füssli*, 1741–1825); Уильям Блейк (*William Blake*, 1757–1827) и мн. др.

Среди русских художников, развивавших темы и образы Шекспира, следует назвать М. А. Врубеля (1856–1910), в творчестве которого литературные образы Шекспира представлены в стиле итальянского Возрождения. Особое место в русской иконографии Шекспира занимают рисунки, выполненные рукой русских писателей А. С. Пушкина (см.: Захаров, 2007c) и М. Ю. Лермонтова (графический портрет атрибутирован Е. И. Гавриловой в работе «Портрет Шекспира, рисованный Лермонтовым») (см.: Гаврилова, 1985). К числу портретистов Шекспира недавно причислен Ф. М. Достоевский, который в контексте записей о Шекспире в черновой рукописи к роману «Бесы» дал рисунок, в котором узнаются типичные черты, ставшие знаковыми в портретах Шекспира (см.: Тихомиров, 2014ab; Баршт, 2015: Электронный ресурс; Martirosyan, 2014: Электронный ресурс).

Оборотной стороной «культа Шекспира» (см.: Dávidházi, 1998; Луков, Захаров, 2008ab; Захаров, Луков, 2011) и продолжением развития феномена «шекспировской индустрии» можно считать ряд карикатур на Шекспира. Особо следует выделить работы, выполненные английским писателем-сатириком Максом Бирбомом (*Henry Maximilian Beerbohm*, 1872–1956) и касающиеся споров вокруг авторства Шекспира.

Шекспир и нумизматика

Когда У. Шекспир и его персонажи впервые появились на памятных денежных знаках, монетах, бонах и марках, сказать сложно. Авторитетная в виртуальном мире коллекционеров-нумизматов база данных Numista приводит в своем каталоге английскую медную монету (токен) номиналом в полпенни, выпущенную в честь Шекспира в 1790 г. (1/2 penny … : Электронный ресурс).

Назовем несколько особенно показательных примеров использования шекспировских образов в нумизматике.

В самом начале 2016 г. Королевский монетный двор (Royal Mint) выпустил в обращение в честь 400-й годовщины со дня смерти драматурга У. Шекспира три новые монеты достоинством в 2 фунта, на которых представлены образы его вечных произведений: череп Йорика с розой, корона на мече и шутовской колпак со скипетром. Если учесть, что по аналогии череп принадлежит шуту, то выходит, что подарок всем поклонникам творчества Шекспира имеет достаточно любопытный подтекст. Неудивительно, что наибольший резонанс у наблюдательной аудитории вызвала монета с черепом. Так, антропо-

лог и биоархеолог Кристина Киллгров (Kristina Killgrove) обратила внимание, что на черепе имеются не до конца сросшиеся метопические швы (s. frontalis), которые соединяют по средней линии парные закладки лобной кости. Исследовательница была удивлена таким выбором художника и руководства монетного двора: хотя метопические швы есть у всех новорожденных, у большинства они срастаются к 10 годам. Только у 7 % людей этот шов остается и в более позднем возрасте: у негров и малайцев — 1–2 %, у меланезийцев и монголов — 3–5 %; у австралийцев — 6 %, у европейцев гораздо чаще — до 8 %. При этом в пьесах самого Шекспира нет упоминаний подобных физиологических изъянов.

По этому поводу К. Киллгров обратилась в пиар-отдел Королевского монетного двора за разъяснениями. Дженни Мандерс (*Jenny Manders*) сообщила ей, что главный художник двора Джон Бергдал (*John Bergdahl*) — автор чеканки для дизайна шекспировского черепа — предоставил много оригинальных эскизов, из которых был отобран именно этот рисунок, а вовсе не первый попавшийся.

Таким образом, заключает ученый, «необычный анатомический вариант метопического шва теперь увековечен на британской монете, что заставляет немного по-иному взглянуть на многовековую традицию аллегорических изображений Memento Mori. Наш бедный Йорик по-прежнему дает повод для рефлексии над его черепом» (Killgrove, 2016: Электронный ресурс; пер. наш. — Н. З.).

Не меньший интерес представляют памятные медали. Одна из них посвящена 200-летней годовщине первого стратфордского юбилея Шекспира, устроенного британским актером-романтиком Дэвидом Гариком (*David Garrick*, 1717–1779) в 1769 г.

Отдельная тема для исследования — Шекспир и филателия, так как существует большое множество марок с изображением Барда. Только в интернет-каталоге филателистических материалов StampWorld их представлено более 150 единиц. Все это требует специального изучения, хронологической и тематической систематизации.

Виртуальные образы Шекспира и новые информационные технологии

Развитие новых информационных технологий уже придало «шекспировской индустрии» новые черты, особенно в части представления информации в Интернете.

Уже существуют авторитетные электронные издания текстов Шекспира на английском (The Complete Works of William Shakespeare; Mr. William

Shakespeare and the Internet; Shakespeare Online; Internet Public Library: Shakespeare Bookshelf; Shakespeare Oxford Society; the Shakespeare Resource Center и др.) и русском языках (Информационно-исследовательская база данных «Русский Шекспир»; см.: Захаров, 2005). Такой способ представления информации существенно облегчает работу с текстами, поиск по ним и неограниченный доступ к ним широчайшей аудитории пользователей глобальной сети. В последние годы появились программы, способные помочь исследователю в текстологическом анализе произведений драматурга. Например, имеется прикладная программа, специально созданная для электронного ресурса Британской библиотеки в Интернете для сравнения разных вариантов изданий Шекспира в «кварто» (William Shakespeare in Quarto). Потенциал электронных версий текстов выходит за рамки формального воспроизведения их бумажного варианта, многие возможности еще предстоит реализовать в будущем, особенно в связи с применением закона об охране авторского права и принятием мер по сохранению интеллектуальной собственности.

Особый интерес представляют электронные энциклопедии. Это удобный, наиболее привычный для нового поколения исследователей и учащихся способ подачи информации, в котором текст дополнен графическими образами (гравюры, документы из метрических книг, иллюстрации к произведениям, фотографии и т. д.), аудио- и видеофайлами, которые если не воссоздают, то, по крайней мере, приближают пользователя Интернета к пониманию шекспировской эпохи. Примером такого ресурса может служить электронная версия энциклопедии «Британника» (см.: Bevington, 2015). Сегодня это хотя далеко и не полный, но достаточно авторитетный ресурс энциклопедического представления наследия Шекспира в Интернете.

Развитие «шекспировской индустрии» шагнуло значительно дальше популярных изданий произведений Шекспира, создания культа вокруг различных театральных, кинематографических и телевизионных постановок его произведений, передач о жизни и творчестве драматурга (см.: Shakespeare: An illustrated stage history, 1996). Она все более приобретает черты коммерческой эксплуатации образа как самого Барда, так и созданных им героев, использования их изображений на сувенирах (футболках, кружках, брелоках, магнитах и т. д.). Перечисленные выше примеры представления образа Шекспира в современном виртуальном пространстве и на электронных ресурсах способны не только популяризировать творчество Шекспира, но и дать хороший старт для серьезной исследовательской работы.

5.2. Искатели шекспировских портретов

В. С. Макаров

В истории портретов, на которых, возможно, изображен Шекспир, немало загадочных сюжетов, но еще больше разочарований. Число их настолько велико, что если бы все они были истинными, Шекспир был бы чемпионом своего времени по числу портретов, опережая даже коронованных особ. И это при том, что до нас дошло в лучшем случае по два-три портрета его современников — актеров и писателей, а часто (как в случае Томаса Нэша, Томаса Деккера или Джона Марстона) — и вообще ни одного достоверного изображения. На фоне этого восемь аутентичных портретов[87] Джона Донна (включая памятник в соборе Св. Павла) — практически непревзойденная удача, вероятно, заслуженная поэтом, который так часто писал о визуальном и сам заказал свой последний портрет и позировал для него в саване.

Но ни специалисты по Донну и поклонники метафизической поэзии, ни те, кому интересно творчество Бена Джонсона, Томаса Миддлтона или упомянутых выше авторов, чьи лица до сих пор остаются скрытыми от нас — никто, кроме поклонников Шекспира не ищет новые и новые его портреты с таким яростным упорством.

В этом упорстве видно стремление отождествить поиск «лица Шекспира» с попыткой осмыслить его творчество. А поскольку «шекспировский опыт» за два с половиной последних столетия привыкли изображать как паломничество к гению, у этого гения должно быть лицо. Шекспир без портрета — не канонический Шекспир, а некая визуальная пустота, которую пришлось бы заполнять, полагаясь только на собственные силы и на механизмы создания «культовых образов». Вероятно, именно поэтому портретная лихорадка не возникает там, где нет культа автора. По этой же причине, увы, в портрете часто видят скрытый биографический «код», а значит, исследования портретов становятся аргументом в конструировании «настоящей» шекспировской биографии.

В истории поиска «лица Шекспира» трудно на сто процентов верить кому-либо. За благообразным лицом гения может скрываться подделка (как в случае с флауэровским портретом) или, по крайней мере, переделка (как это было с янсеновским). Искусствоведы, филологи и даже криминологи спорят о провенансе портретов[88]. Всем памятен спор сэра Стэнли Уэллса (*Sir Stanley Wells*) и Тарнии Купер (*Tarnya Cooper*) из Национальной портретной галереи о

[87] См., например: http://www.npg.org.uk/collections/search/person/mp01330/john-donne

[88] http://www.canadianshakespeares.ca/multimedia/imagegallery/m_i_13.cfm

том, кто изображен[89] на коббовском портрете — Шекспир или сэр Томас Овербери. Начало дискуссии положила выставка «В поисках Шекспира» в НПГ и монография (Cooper, 2006), в которой участвовали и Уэллс, и Купер. Для литературоведов, например, для Уэллса и поддержавшей его оппонентку Кэтрин Данкан-Джонс (*Katherine Duncan-Jones*), полемика о портрете[90] стала еще и интересным междисциплинарным опытом.

Портреты тем временем выстраиваются в собственную иерархию, на вершине которой — гравюра Мартина Друшаута, осененная авторитетом составителей Первого фолио. Портреты становятся частью шекспировской индустрии, недешевым рыночным товаром, на котором надо достоверно изобразить высокий лоб, локоны и усы. Культ гения накладывает свои требования, от которых могут быть свободны Уэллс или Купер — потому что слишком глубоко видят, но не индустрия.

Художник непременно должен быть конгениален Шекспиру, одновременно став идеальным глазом, почти с фотографической точностью передающим то, что видит, и гением, открывающим для себя другого гения. Это невозможное сочетание для культа гения не кажется противоречивым. Шекспир — сама Природа, ей не нужно подражать, задача художника — стать кистью, которой она водит. Проблема только в том, что индустрия подталкивает к тому, чтобы отделить практику от того, на чем она основана — практики тоже начинают «промышленно воспроизводиться».

Неоднократно повторенный «рецепт успеха» понятен: практически любое объявление о том, что найден новый шекспировский портрет, гарантирует хотя бы несколько заголовков в медиа. Эта практика, начатая в день открытия Национальной портретной галереи, вполне доступна и тем, кто не обладает глубокими знаниями. Тарниа Купер полагает, что новые портреты появляются «раз в десять лет»[91]. Мне кажется, такая оценка устарела. Книжных иллюстраций и неатрибутированных портретов рубежа XVI–XVII веков очень много, найти их как никогда легко, в том числе и в электронном виде, например, через базу данных EEBO или в фотоархиве Британской библиотеки[92].

Хватает и изображений, вокруг которых споры ведутся десятилетиями. Прекрасный пример — так называемая «дармштадтская посмертная маска»[93], подлинность которой в последние двадцать лет активно защищает профессор

[89] http://www.theglobeandmail.com/arts/faceoff-over-a-battle-of-wills/article4210860/

[90] http://shaksper.net/archive/2009/275-may/26979-new-portrait-of-shakespeare-sp-232566713

[91] http://www.theguardian.com/stage/2009/mar/11/shakespeare-cobbe-portrait

[92] https://www.flickr.com/photos/britishlibrary/

[93] См. мнение С. Уэллса о ее неподлинности: http://bloggingshakespeare.com/stanley-wells-shakespeare-death-mask

Майнцского университета Хильдегарда Хаммершмидт-Хуммель (*Hildegard Hammerschmidt-Hummel*). В книге “The True Face of William Shakespeare” (Hammerschmidt-Hummel, 2006) Хаммершмидт-Хуммель, взяв маску за образец, доказывает подлинность флауэровского (она полагает, что оригинальный портрет был подменен в конце XX века)[94] и чандосовского портретов, а также т. н. дэвенантовского бюста[95]. Под подлинным портретом имеется в виду тот, что был создан с натуры и может служить универсальным «мастер-портретом» для художников последующих эпох.

Метод немецкого профессора довольно прост: сначала нужно сконструировать «единый метод» художников Возрождения, который якобы состоит в том, что они фотографически точно воспроизводили черты натуры, в том числе и симптомы болезней (“Renaissance painters faithfully reproduced not only the features of their subjects, but also any signs of disease”)[96]. В легенде об Оливере Кромвеле и Питере Лели, возможно, есть что-то от правды, но у Химмельхардт-Хуммель все шекспировские портреты превращаются в иллюстрации уникального набора патологий, которые, собственно, и отличают лицо Шекспира. Чтобы доказать это, на арену вызываются эксперты-медики, которые смело ставят диагноз. Офтальмолог Вальтер Лерхе (*Dr Walter Lerche*) считает, что на портретах явно видны симптомы увеличения слезных и слюнных желез[97] (синдром Микулича), а также лимфомы верхнего века. Дерматолог Йост Метц (*Dr Jost Metz*) по желтым пятнам на флауэровском портрете (о, ирония! именно присутствие желтого хрома окончательно доказало, что портрет — подделка) диагностировал у Шекспира саркоидоз кожи. Отсутствие следов таких патологий, например, на коббовском портрете (и лишь «намек» (suggestion) на опухоль верхнего века) — достаточное основание, чтобы исключить[98] его из числа шекспировских портретов.

По мере того, как множится и уточняется набор патологий, перестраивается и иерархия портретов — те же симптомы Хаммершмидт-Хуммель находит на малоизвестных ворлитцевском и боаденовском портретах. Поразительно, насколько все эти эксперты верят своим глазам, не допуская даже возможности, что кисть дрогнула в руке художника, что он писал Шекспира по памяти или с другого портрета. Подразумевается, что все художники видят Шекспира, в сущности, одинаково, и в их восприятии существует какой-то определенный

[94] См.: https://www.newscientist.com/article/mg19626275-100-mystery-of-missing-shakespeare-portrait/

[95] http://www.independent.co.uk/news/uk/this-britain/is-this-bust-the-true-face-of-shakespeare-6108456.html

[96] https://web.archive.org/web/20150323210056/http:/news.discovery.com/history/art-history/two-new-portraits-of-shakespeare-found-1402121.htm

[97] http://www.abc.net.au/science/articles/2006/03/02/1582326.htm

[98] http://www.uni-mainz.de/eng/13084.php

прототип всех портретов, а в нем спрятана загадка жизни и смерти Шекспира. Ее всего лишь нужно «окончательно» разрешить. В отличие от спора между Уэллсом и Купер, здесь нет и речи об искусствоведческом анализе, истории костюма и прочих элементах комплексной атрибуции.

Хаммершмидт-Хуммель потрудилась и на поле биографических исследований, попытавшись доказать[99] на основе анализа портретов и апокрифического сонета, что «смуглая леди» шекспировских сонетов — Элизабет Ризли, графиня Саутгемптон, а отцом ее первой дочери Пенелопы (и таким образом, далеким предком леди Дианы Спенсер и принцев Уильяма и Генри) был не кто иной, как Шекспир.

Саймон Эндрю Стерлинг (*Simon Andrew Stirling*) в отношении «патологических деталей» шекспировских портретов он проявил себя достойным последователем Хаммершмидт-Хуммель (правда, почти не ссылаясь на нее). В его биографиях Шекспира (Stirling, 2013) и Дэвенанта (Stirling, 2016a) в должные моменты появляются и дармштадтская маска, и дэвенантовский бюст: первая в качестве посмертной реликвии, которую создают друзья-католики, второй — как знак родства отца и сына. Биологическое и здесь, разумеется, торжествует: то, что Дэвенант ощущал себя наследником Шекспира на британской сцене (подражая практике «колена Вениаминова» — учеников и последователей Джонсона) неважно для автора. Гораздо интереснее свести это сложное родство к простому: Дэвенант — незаконный сын Шекспира и хранитель его памяти во враждебном католикам окружении. В отличие от субъектности драматурга, религиозное противостояние понятно современному читателю без особых усилий. Но понятность, наличие загадки и интерес медиа — не доказательство истинности.

В четвертом номере электронного научного аспирантского журнала GLITS-e за 2013/14 учебный год, который издает кафедра английского языка и сравнительного изучения литератур (Department of English and Comparative Literature) Голдсмит-колледжа Лондонского университета (Goldsmiths, University of London), опубликована статья Стерлинга «Лица Шекспира: раскрытие жизни и смерти Шекспира через портреты и другие объекты» (“The Faces of Shakespeare: Revealing Shakespeare’s Life and Death Through Portraits and Other Objects”; Stirling, 2013–2014: Электронный ресурс). Все недостатки этой статьи, в принципе, следуют из ее названия: отношение к портретам как «фотографии» гения, «ключу» к событиям его жизни и «медицинской карте».

[99] http://www.trevorfisher.info/wills-and-harry-descended-from-the-bardwills-and-harry-descended-from-the-bardwills-and-harry-descended-from-the-bard/

В целом Стерлинг еще более требователен к портретам, чем его германская коллега: «подлинный» шекспировский портрет отличает деформация лба и левого виска (следствие родовой травмы) и опухоль левого века (вероятно, уже не по причине лимфомы, раз Стерлинг видит ее и на предполагаемых изображениях молодого Шекспира). Для посмертных изображений к патологическим чертам Стерлинг добавляет повреждение глазной впадины от удара ножом. Впрочем, если ему удается найти эти черты на портрете, то неважно, когда он был написан. “There’s the rub”, по-гамлетовски восклицает Стерлинг: почти полную «медицинскую карту» он видит на портрете, написанном Луи Коблицем (*Louis Coblitz*) в 1847 г. — то есть заведомо не современном Шекспиру. Получается, что набор патологических признаков можно не писать с натуры, а перенести — сознательно или нет — из уже существующих портретов, при этом Шекспиры, изображенные на них, непохожи друг на друга.

Кажется, еще шаг — и Стерлинг признает, что эта мысль справедлива и в отношении шекспировских биографий. Но автор делает другой вывод — это лишь доказывает, что не существовало единого авторитетного для всех художников портрета (“This does not suggest to me that the various representations all drew on an original portrait”). Но модель все равно была — это дармштадтская маска, а верифицировать ее можно с помощью черепа из церкви Св. Леонарда, в котором, на благо такой аргументации, заметно проникающее повреждение левой глазной впадины (см. рис. 20 в статье Стерлинга). Но прижизненное ли оно? И корректно ли вообще говорить об этом, если сохранность черепа, мягко говоря, не идеальна?

Наконец, Стерлинг выкладывает свой последний аргумент — новый портрет Шекспира[100]. Его первая демонстрация — настолько явное подражание тому, что было ранее сделано с коббовским портретом, что это напоминает одностороннее соревнование известной героини Ильфа и Петрова с дочерью Вандербильда. Заимствован и нарратив с двумя главными героями — ученым и антикваром-коллекционером, но вместо Стэнли Уэллса и коллекционера Алека Кобба (*Alec Cobbe*) перед нами сам Стерлинг и некий Стив Уодлоу (*Steve Wadlow*), у которого дома многие годы и находился портрет.

О самом Уодлоу известно немного — прежде всего то, что он рассказал о себе в интервью[101]. К сожалению, мало известно и об исследованиях, которым подвергался портрет. Видимо, можно считать доказанным, что герб в верхнем правом углу портрета — не оригинальный. Ссылаясь на письмо члена коллегии

[100] https://engelskhistoria.files.wordpress.com/2016/04/wadlow.jpg
[101] https://engelskhistoria.wordpress.com/2016/04/20/the-face-of-william-shakespeare/

герольдов Тимоти Дьюка (*Timothy Duke*), Уодлоу утверждает, что такого герба, как на дошедшем до нас изображении, просто не существует. На размещенной им в социальной сети фотографии[102] видны некоторые черты оригинального герба, но кому он принадлежит, понять трудно. Пока что владелец портрета лишь обещает обнародовать результаты рентгенограмм и других видов анализа, проведенных во Франции и Англии, но тон его уже пессимистичен. Главная проблема, по словам Уодлоу, — в том, что его и Стерлинга не поддерживают крупные ученые и университеты (“We are somewhat stuck in so much as we really need a heavy weight academic ‘scholar’ behind us, but this is difficult without a ‘Heavy weight’ Institution behind us, and we cannot get such an institution behind us without the scholar!”).

Но замкнутый круг явно надуман: если у владельца в руках неопровержимые доказательства хотя бы того, что портрет действительно написан в первые годы XVII в., научное сообщество не станет это игнорировать. Проблема в том, что Стерлингу и Уодлоу важно доказать, что перед нами именно портрет Шекспира. И Стерлинг пытается добавить к поиску патологических черт какие-то элементы искусствоведческого анализа (смехотворные для научной статьи): на груди юноши на портрете бант (вероятно, из серебряной нити), который Стерлинг считает символическим изображением стрекозы. Дальше выстраивается семиотический мостик: стрекоза — игла (от традиционных названий этого насекомого в ряде языков) — стилет (bodkin) — насильственная смерть. Красная подкладка дублета юноши символизирует кровавые раны страдающего за веру католика. Круг замкнулся. Новый Шекспир сконструирован.

Только, увы, это не Шекспир. Драгоценный исторический поиск обесценен утилитарным к нему отношением. Портреты, их детали, фрагменты текстов — все вырвано из контекста и помещено в новую раму (иронично, что такое же обвинение Стерлинг предъявляет «традиционной науке»[103]). В этом, собственно, нет ничего плохого, только ничего от науки здесь нет. Авторам просто «хочется верить» в правоту собственной гипотезы, но никакой рефлексии об этом ждать не стоит. Научная практика, лишившись научной основы, может повторяться до смехотворного одинаково.

Год назад в британском журнале Country Life вышла статья Марка Гриффитса (*Mark Griffiths*) «Лицом к лицу с Шекспиром» (“Face to Face with Shakespeare”; Griffiths 2015a), в которой автор — историк ботаники и постоянный автор журнала — доказывает, что в гравюре на титульном листе «Герба-

[102] https://www.facebook.com/photo.php?fbid=207650309613600&set=ecnf.100011058961112&type=3&theater
[103] http://www.thehistorypress.co.uk/articles/why-is-shakespeare-s-real-life-and-his-death-so-undebatable/

лия» (травника) Джона Джерарда[104] (*John Gerard*) одна из фигур в лавровом венке и военной тоге (которую обычно считают изображением античного ученого Диоскорида) на самом деле изображает Шекспира. За основной статьей последовали три обширных комментария с «ответом скептикам», опубликованные уже не в самом журнале, а на его сайте[105] (Griffiths 2015b, 2015c) и попытка приписать Шекспиру несколько текстов, связанных с пребыванием в Тибальд-хаусе королевы Елизаветы в 1591 г. (Griffiths 2015d).

Критики саркастически комментируют то, что статьи Гриффитса опубликованы не в научном журнале с его процедурой строгой экспертной оценки, а в *Country Life*, где первая половина каждого номера отводится под каталог дорогой недвижимости. Пока долистаешь журнал до статьи о Шекспире, приходится прорваться через фото дорогих особняков и рекламу риелторских контор. Но проблема статьи Гриффитса, собственно, не в этом. Нет ничего плохого, что проблемы истории ботаники и анализ литературного текста появляются на страницах массового журнала. Шекспира это, конечно, не превращает в «солидного господина для солидных господ» (перефразируя Пелевина).

Проблема — в той же интерпретации, которая безжалостно вырывает из контекста все, что попадется под руку и вплетает аналогию и догадку в фундамент аргумента, выдаваемого за научный. У Гриффитса Шекспир — начинающий автор, который еще недавно появился в Лондоне, автор всего нескольких пьес и поэм. То, что при этом он состоял на службе у Уильяма Сесила, 1-го барона Бёрли, Гриффитс (при полной недоказанности) подает как всем известный факт. Действительно, лорд-казначей, как и любой занимавший высокую придворную должность, часто выступал в качестве покровителя искусства. Смотрителем его садов в Лондоне и Тибальд-хаусе действительно был Джон Джерард — этот факт неоднократно подтвержден документально.

Гриффитс начинает первую статью с «озарения», которое посетило его в ночь на Ивана Купалу 2010 г. (Griffiths 2015a, 120). Выбор даты весьма характерен: волшебная ночь шекспировской комедии. Если учитывать, что согласно Гриффитсу, озарению предшествовала многодневная напряженная работа с книгой о Джерарде, налицо классический нарратив о великом открытии. «Единственный прижизненный портрет» необходимо как-то связать с Шекспиром, и Гриффитс это делает тремя способами. Во-первых, в руках у фигуры фритиллярия и початок кукурузы, которые автор связывает соответственно с «Венерой и Адонисом» и «Титом Андроником», несмотря на то[106], что в ориги-

[104] http://luna.folger.edu/luna/servlet/detail/FOLGERCM1~6~6~876294~158070:The-herball,-or,-Generall-historie-
[105] http://www.countrylife.co.uk/culture/the-true-face-of-shakespeare-dioscorides-and-the-fourth-man-75145
[106] http://timescolumns.typepad.com/stothard/2015/05/shakespeare-naturally.html

нале в первом тексте речь идет просто о пурпурном цветке с белыми пятнышками, а во втором присутствуют явные указания на то, что под “corn” имеется в виду пшеница (см.: Caines, 2015). Во-вторых, под фигурой на постаменте размещена эмблема типографа, которую Гриффитс считает «ребусом», где зашифрован герб Шекспира и его фамилия (хотя здесь приходится прибегать к совсем уже смехотворным натяжкам — например, буквы OR автор считает вербализацией золотого фона щита на гербе Шекспира). В-третьих, Гриффитс утверждает (но не приводит никаких доводов), что все стихотворные вставки на латинском языке в тексте написаны Шекспиром. Атрибуцию их, как и текстов Тибальд-хауса, якобы можно провести на основе стилистических данных и «уже установленной связи» Шекспира и Бёрли (Griffiths, 2015d: 67).

Интересно, что Джерард как автор «Гербалия» у Гриффитса полностью лишен авторских амбиций. Портрет человека с фритиллярией и кукурузой — это просто знак признания заслуг Шекспира в литературе и благодарность за помощь с «Гербалием». Поэтому он может превратиться в апологета Бёрли, изрекающего устами героя интерлюдии Тибальд-хауса, что Бёрли-Кротолов борется с «вредителями» сада-Англии (Гриффитс даже употребляет здесь термины «разведка» и «антитеррористическая операция» (Griffiths, 2015d: 70)). Никакой (и особенно стилистической) связи с другими произведениями Шекспира, кроме словоупотребления, которое легко выписать из словарей или онлайн-конкорданций, не приводится.

Даже легкое критическое усилие, конечно, не оставляет от построений Гриффитса почти ничего. На каком основании он полагает, что гравюра на титульном листе составлена Джерардом и гравером Уильямом Роджерсом (*William Rogers*) совместно и по единому плану? Во втором издании «Гербалия», где фигуры на гравюре подписаны, под Церерой и Помоной изображены Феофраст и Диоскорид[107] (как и в европейских гербалиях, откуда Джерард заимствовал часть текста) — правда, Гриффитс объясняет эту «замену» происками редактора второго издания, «презиравшего» уже покойного Джерарда. Диоскорида — врача в римской армии и автора фармакологических трактатов — обычно изображали в условно римской одежде. Если Диоскорид не мог появиться на гравюре в лавровом венке, почему Гриффитс считает его исключительно атрибутом поэтов и сам приводит в пример изображение увенчанного лавром Помпея в латинском издании «Pharmacorum Simplicium» Диоскорида?

Почему Джерард у Гриффитса вначале — крупный ботаник, а потом — скромный разработчик (вместе с гравером Роджерсом) титульного листа, на ко-

[107] http://crrs.ca/new/wp-content/uploads/2012/09/IMG_2188-Copy.jpg

тором увековечен Шекспир? Как может быть, что Шекспир, занимая такое важное положение на титульной гравюре, совершенно не присутствует в тексте «Гербалия», кроме как вероятный автор латинских стихов? Приводя слова Джерарда о любви Бёрли и монарших особ к ботанике, понимает ли Гриффитс, что посвящение требовало конвенциональных похвал патрону? Наконец, совершенно неправдоподобно, что Джерард будет зашифровывать в «ребусе» фамилию матери Шекспира или цвет фона его герба — да еще в виде словесного описания (блазона). Утверждение автора, что «елизаветинцы любили загадки», слишком общее и потому ничего не доказывает ("…social, political and art historians accept that the Elizabethan elite loved codes, riddles and cryptic iconography" (Griffiths, 2015b).

Совпадения с нарративами Хаммершмидт-Хуммель или Стерлинга и Уодлоу о портрете трудно не заметить. Здесь снова появляется консультант-биолог (Эдвард Уилсон (*Edward Wilson*) из Оксфорда) и таинственный «известный шекспировед», который не может публично поддержать «открытие века», но «одобряет метод»[108]. Снова несколько героев: неаффилированный одиночка-универсал, который делает открытие, его мудрые (тайные) менторы и недремлющие противники. На медиаязыке, увы (как это сделал журналист «Индепендента»), здесь можно не увидеть разницу между спором научным (вокруг коббовского портрета) и старательным подражанием ему ("Similar claims have been made in the past, notably in 2009 when the Shakespeare Birthplace Trust displayed a painting they believed to be an authentic portrait dating back to 1610")[109].

И все же некоторые наблюдения Гриффитса интересны. Фигуры на титульном листе действительно могут сочетать изображения библейских персонажей или античных героев и современников Шекспира и Бёрли. Гриффитс удачно начинает анализ этой, по его словам, «субверсии конвенционального», но его логика уводит в сторону: двойная идентификация слишком сложна, гораздо более привлекательна версия, что это не Шекспир, слитый в одно с Аполлоном или другим мифологическим персонажем, а просто Шекспир.

Интересно и обращение к текстам, лежащим вне художественной литературы, в поисках связи с поэтическими практиками. Действительно, «Гербалию» предшествуют традиционные поэтические похвалы автору, в тексте немало стихотворных вставок на латинском. Исследование того, как Джерард переводил и адаптировал континентальные (прежде всего голландские) источники

[108] http://www.theguardian.com/culture/2015/may/19/shakespeare-writer-claims-discovery-of-only-portrait-made-during-his-lifetime

[109] http://www.independent.co.uk/arts-entertainment/books/news/william-shakespeare-historian-claims-to-have-discovered-first-portrait-of-bard-from-his-lifetime-10260882.html

могло быть весьма многообещающим. То же относиться и к идее «прочитать» гравюру через текст посвящения патрону, а также к его анализу «моральной символики» растений. Но все эти потенции исчезают — их затмевает имя Шекспира. Найден новый его портрет, остальное не столь важно. В орбиту втягивается все, что хотя бы не критикует находку прямо: стоило Стэнли Уэллсу предположить (Wells, 2015), что двойная идентификация отчасти правильна, его слова уже цитируются как подтверждение версии Гриффитса — пусть сам Уэллс и считает, что четвертая фигура на титульном листе изображает сэра Уолтера Рэли. Джонатан Бейт (*Jonathan Bate*) очень точно передает суть ошибки Гриффитса карточной метафорой “he overplayed his hand” (т. е. не взял столько взяток, сколько хотел)) (Bate, 2015: Электронный ресурс).

Как много бы ни становилось искателей портретов и их находок, тенденция рассматривать портрет как иллюстрацию биографии и превращать его в ключ к «сложному шифру»[110], к сожалению, подрывает и немногое объективно ценное, что есть в их находках — привлечение внимания к ранее неизвестным (или малоизвестным) визуальным объектам. В мире Шекспира для них не существует тонкостей, случайностей, все сверхсерьезно и происходит по плану, за всем скрывается «код». Но даже когда он «раскрыт», ясность не настает.

Стандартные практики анализа и обнародований этих «открытий» — один из элементов современной шекспировской индустрии, легко воспроизводимы, в том числе и в пародийном ключе. Несколько лет назад мы попробовали это доказать в форме первоапрельского розыгрыша[111]. Чем не новый портрет Шекспира?

[110] http://www.bbc.com/news/entertainment-arts-32782267
[111] http://around-shake.ru/news/4271.htm

РАЗДЕЛ III. НАУЧНАЯ РЕКОНСТРУКЦИЯ КАК ВИЗУАЛИЗАЦИЯ ВИРТУАЛЬНОГО МИРА

Глава 6
Визуальная репрезентация научных сообществ и ученых в культуре Англии конца XVI–XVII вв.

И. И. Лисович

В раннее Новое время в культуре Англии происходит интенсивное осмысление места научных институций и фигуры ученого. Ученые, называвшие себя «виртуозами» изобретают себя, научные институции, метод и язык научного дискурса. С одной стороны, формируется виртуальность, основанная на рациональности и моделирующем воображении ученого, причем ученые создают не только виртуальные утопические проекты, но и виртуализуют само научное сообщество («Республика ученых», «Невидимый колледж»), как показывает А. Ахутин, они изобретают научный метод, к этому можно добавить, что они изобретают и новые области исследования, научный язык, социокультурный статус ученого и публичные формы демонстрации научного знания. То есть во время научной революции происходит тот же процесс, что и в поэзии и национальных языках, и это неудивительно, поскольку и наука и поэзия принадлежали к «свободным искусствам», то есть мусическим. Это позволило научным дискурсам проникнуть в сферу культуры (поэзию, живопись, архитектуру и проч.).

Об этом свидетельствует поиск принципиально иных форм взаимодействия между учеными и обществом, таких как академии, патронаж высочайших особ, открытые коммуникативные площадки между учеными и горожанами. Поскольку социальный статус ученого в средневековой сословной иерархии еще не был определен, возникает потребность в появлении некоего альтернативного университетам пространства, которое бы консолидировало ученых. Гуманистами создаются и реализуются проекты «Республики ученых»: от романа-утопии «Город Солнца» Томмазо Кампанеллы, философского трактата «О восстановлении наук» Ф. Бэкона, бизнес-плана У. Петти города мастеров и ученых до основания Королевского колледжа в Париже, Грэшем-колледжа в Лондоне, ЛКО, Французской академии наук.

Неоднократно возникают попытки рефлексии над тем, кто такой ученый, чем он занимается, жалобы на судьбу и неблагодарный труд ученого, спор со схоластами о том, кто является истинным ученым, а кто — нет, например, в

трактатах Джордано Бруно, «Анатомии меланхолии» Роберта Бертона, «Характерах» Томаса Овербери и др.. Репрезентация ученого не раз встречается и в художественной литературе, причем особые насмешки вызывает алхимик-шарлатан уже в «Кентерберийских рассказах» Дж. Чосера[112], а также «Алхимике» и «Магнетической леди» Б. Джонсона. В «Трагической истории доктора Фаустуса» К. Марло и в немецкой народной книге о Фаустусе возникает устрашающий образ ученого-мага, готового преступить божественные, моральные и социальные законы ради того, чтобы проникнуть в тайны природы и подчинить ее своей воле[113]. Идеи и открытия ученых вдохновляли поэтов, романистов и художников, которые осмысляли новое знание при помощи кончетти, аллегории и эмблемы. И, как мы видим, художественное мышление и риторика эпохи оказывали обратное влияние на самих ученых, стремившихся преподнести свое знание современникам не только в виде научного текста, но и при помощи узнаваемых визуальных и метафорических образов.

В елизаветинскую эпоху, когда возросла социальная мобильность, успешные занятия наукой и возможность получить патронаж позволяли выйти за пределы своей социальной страты, но поле научных изысканий было открыто только для сословий, имевших доступ к образованию. Тем не менее, и эта позиция оказывается слабой, поскольку именно в раннее Новое время карьерный и социальный рост ученого, связанный с личными достижениями в области науки, порождает недовольство и жалобы ученых, поскольку привилегии и экономическая стабильность из-за социальной стратификации продолжали оставаться у коллег с более высоким происхождением, да и само положение ученых оставляло желать лучшего. Многие ученые раннего Нового времени, за исключением врачей, не просто жаловались на нищету и зависимость от прихотей патрона, но и умирали в бедности.

Описание этого явления можно найти в диалогах старшего современника У. Шекспира Дж. Бруно (Giordano Bruno, 1548–1600), который жил в Англии[114] при дворе французского посла Мишеля Кастельно[115] с апреля 1583 по октябрь

[112] «И кто ввязался в наше ремесло, / Тому конец. С собою унесло / Оно богатств и жизней очень много. / В нем к разоренью верная дорога. / И кто безумство хочет проявить, / Пускай начнет он золото варить. / Кого к себе обогащенье манит, / Пускай философом несчастный станет. <…> И ремесло свое он не клянет: / Он сладость в горечи его найдет. / Алхимиков уж таковы замашки, — / Они постель заложат и рубашку / И плащ последний лучше продадут, / Чем скрытые мечтанья предадут. / Скорей они кого-нибудь задушат, / Чем хоть на сутки печь свою затушат» (Чосер, 2012: 458–460).

[113] См. подробнее об образе ученого мага в английской драматургии: Magical transformations … , 2014.

[114] См. подробнее историю пребывания Бруно в Англии, особенности его воззрений и споры вокруг них в книге: Gatti, 2010.

[115] Профессор Йоркского университета Дж. Босси в кн. «Джордано Бруно и дело посольства» (Bossy, 1992), исследуя архивы М. Кастельно, пришел к выводу, что в период перед нападением испанской Армады на британский флот Бруно под именем священника Генри Фейгота тайно передавал информацию Уолсингему и

1585 гг. Дж. Бруно в диалоге «О причине, начале и едином», опубликованном в Англии в 1584 г. на итальянском языке, он пишет, что «доктора ценятся по такой же дешевой цене, как сардинки. Ибо подобно тому, как с малым трудом они создаются, находятся и ловятся, так по малой цене они и покупаются. Вследствие этого толпа докторов в наш век столь велика у нас (я не затрагиваю, конечно, репутации некоторых известных своим красноречием, ученостью и вежливыми манерами, каковы, например, Тобий Меттью, Кельпепер и другие <…>), что благодаря этому, если кто-нибудь называется доктором, то его не столько считают получившим новую степень благородства, сколько подозревают в противоположных качествах, если он частным образом не известен. Отсюда происходит то, что тот, кто знатен по происхождению или по другому случаю, а сверх того присоединяет к этому благородство, приобретаемое ученостью, избегает, как позора, ученой степени и титула доктора, но довольствуется тем, что является на самом деле ученым. И подобных людей при дворах попадается больше, чем можно найти педантов в университете» (Бруно, 2000: 215–216). Это высказывание демонстрирует, что ученые нового времени избегали университетских степеней, и предпочитали искать придворного покровительства, что видно на примере самого Дж. Бруно и таких ученых, как Дж. Ди, Т. Диггс, У. Гилберт, У. Харви и т. д. В конечном итоге это привело к основанию академий и научных обществ под высочайшим покровительством, примером чего может послужить Лондонское королевское общество.

Младший современник У. Шекспира Роберт Бертон в трактате «Анатомия Меланхолии» (*Robert Burton*, 1576/1577–1639/1640; “The Anatomy of Melancholy”, опубл. 1621, и последующие авторские редакции 1624, 1628, 1632) как и Дж. Бруно сетует на то, что в Англии ученых воспринимают как помешанных из-за занятий научными исследованиями: «Сколько несчастных ученых лишились рассудка и превратились в безумцев, поскольку пренебрегали своими мирскими делами и собственным здоровьем <…> ради познания, и все лишь затем, чтобы после всех своих мучений заслужить в этом самом мирском мнении репутацию забавных и нелепых глупцов, идиотов, <…> быть отвергнутыми, презираемыми, осмеянными, прослыть отъявленными сумасшедшими» (Бертон, 2005: 499). Бертон приводит огромное количество высказываний, где авторы упрекают ученых в разных недостатках, сводящихся к их неспособности соответствовать моде, вкусам современников, в беспомощности в обыденной жизни: «Они способны измерять небеса, охватывать мыслью целый мир,

---

лично Елизавете I (о готовящемся на нее покушении), с целью не допустить восшествия Марии Стюарт на английский престол. Дж. Бруно-Фейгот репрезентируется как предатель французского короля Генриха III, мошенник и остроумец.

наставлять других мудрости, и в то же время при какой-нибудь покупке или заключении сделки любой неотесанный лавочник обведет их вокруг пальца. Ну разве после этого они не глупцы?» (Бертон, 2005: 501).

Он сетует на то, что описанный Платоном порядок социальной иерархии извращен, и философ / ученый находится в унизительном и нищенском положении, тогда как сословия земледельцев, купцов и военных процветают: «Большинство других ремесел и профессий после каких-нибудь семи лет ученичества обеспечивает возможность самостоятельного существования <…>. Купец идет на известный риск <…>, он, во всяком случае, не будет в убытке. Земледелец почти наверняка останется при барыше <…> в нашей власти ежегодно создавать мэров и чиновников, но только не ученых; король <…> может удостоить рыцарского звания и пожаловать баронский титул; университеты могут присвоить ученые степени <…>, однако ни он, ни они, ни весь мир не в силах удостоить ученостью, сделать философами, художниками, ораторами, поэтами. Ученость не приобретается так быстро, и хотя возможно отыскать людей, готовых не пожалеть трудов своих, достаточно для этой цели развитых и щедро к тому поощряемых патронами и родителями, а все же немногие достигают ее» (Бертон, 2005: 503).

Причину подобного состояния он видит в нравственной неиспорченности ученых и в отсутствии поощрения обществом научных занятий: «Это в большинстве своем безобидные, честные, справедливые, целомудренные и прямодушные люди <…>. Джованни Воскиус выражал пожелание, чтобы настоящих ученых особенно щедро вознаграждали и почитали превыше всех людей, и чтобы они пользовались особыми привилегиями в сравнении с остальными, поскольку они жертвуют собой и сокращают свою жизнь *ради общественного блага*. Однако наши покровители учености настолько далеки теперь от почтения к Музам и воздаяния мужам науки тех почестей и вознаграждения, которых они заслуживают, <…> что <…> в итоге они останутся презираемыми и отверженными» (Бертон, 2005: 502). С другой стороны, сами ученые пренебрегают возможностью донести свои знания до тех немногих, кто способен оценить их труд, и кому он будет полезен: «Существует старая поговорка: <…> Если будут покровители, подобные Меценату, то появятся Флакк и поэты, подобные Марону, — которая и поныне не утратила свою истинность. И все же очень часто <…> главная вина заключается в нас самих. Наши академики слишком часто грешат пренебрежительным отношением к покровителям <…>, или же неудачно выбирают себе таковых…» (Бертон, 2005: 520).

В качестве авторитета он апеллирует, в том числе, и к Платону: «Как справедливо сказал в своем “Протагоре” Платон, хороший философ настолько же превосходит всех прочих людей, как великий царь — простых людей своего государства <…> [поскольку эти люди ни в чем не нуждаются, да и потребности их так невелики, и поскольку лишь одни они способны внушать уважение к искусствам, которым они себя посвятили], то им не было нужды опускаться до постыдного попрошайничества, как в наше время, когда ученые люди принуждены жаловаться на свою нищету и пресмыкаться ради обеда перед богатым мужланом, ибо тогда они могли бы защитить себя и избранное ими искусство. А ныне они бы и хотели, да не могут, ибо теперь некоторые из патронов почитают за аксиому, что принудить к ученым занятиям можно, только оставляя их в нищете…» (Бертон, 2005: 519–520).

Таким образом, общество находится в перевернутом состоянии, когда лучшие из людей, причастные к истине, влачат жалкое существование: «Кем был бы Ахилл без Гомера? Александр без Арриана и Курция? <…> Великие люди куда более обязаны ученым, нежели ученые им <…>; “какое множество прекрасных талантов, сколько свидетельств гуманитарных наук, сколько достижений, пребывающих в унизительном рабстве у невежественных повелителей…” <…> великий астролог Гвидо Бонато точно предвидел, что искусства, о коих идет речь, никогда не будут прибыльными, <…> а породят лишь алчущих и жаждущих» (Бертон, 2005: 506–507).

Еще одна беда ученых заключается в том, что они подвержены меланхолии, поскольку «ведут малоподвижный одинокий образ жизни, sibiet musis [посвященный лишь себе и Музам], лишенные всяких телесных упражнений и тех обычных развлечений, которых не чуждаются другие люди; если же к этому присовокупляется еще и чувство неудовлетворенности и тщетности, <…> это ввергает их внезапно в пучину душевной болезни (Бертон, 2005: 496–497) <…> такие люди по большей части худые, иссохшие, бледные, они растрачивают свое состояние, теряют рассудок, а нередко и жизнь, и все это из-за непосильных научных занятий» (Бертон, 2005: 498).

Само новое научное знание приносило чувство неудовлетворенности и растерянности как самим ученым, так обществу в целом. Его испытывает и Демокрит Младший, когда сравнивает космологические концепции от древности до современности, что порождает в нем ощущение зыбкости бытия: «Как лудильщик, одну дыру запаивает и делает две, так он их исправляет и делает хуже себе, что-то реформирует, а портит все. Тем временем они [астрономы] подбрасывают мир на одеяле, и подкидывают Землю вверх и вниз как мяч, заставляют

ее стоять или двигаться, как им заблагорассудится; один говорит, что Солнце стоит, другой — что оно ходит, приходит третий и критикует их обоих, и чтобы не было недостатка в парадоксах находит какие-то пятна и облака на Солнце»[116].

Тем не менее, сами ученые полагали, что занятия наукой способны принести пользу человеку и Англии. Хотя в шекспировской Англии и современном Бертону обществе науки часто воспринимались с точки зрения сугубо практического применения и были привлекательны с позиций выгоды «здесь и сейчас», над чем он горько иронизирует: «Единственное, что наши обычные студенты прекрасно усваивают в университетах, так это насколько невыгодно посвящать себя поэтическим, математическим и философским занятиям, сколь малым уважением они пользуются и как мало у них покровителей, и спешат посвятить себя трем более выгодным профессиям — юриспруденции, медицине и богословию <…>. Ведь в них нет особой необходимости тому, кто умеет пересчитывать свои деньги, достаточно, по их мнению, одной арифметики; тот, кто способен отмерить себе побольше земельных угодий, тот и геометр, а тот, кто способен предсказать возвышение или падение других и обратить внимание на ошибочные действия себе на пользу, тот прекрасный астролог. Наилучшим оптиком следует признать того, кто умеет направить лучи благоволия и милостей сильных мира сего на себя. Прекрасный инженер — это, без сомнения, тот, кто способен придумать инструмент продвижения по службе» (Бертон, 2005: 508).

Высказывания Бертона о пользе наук в «Анатомии меланхолии» перекликаются с точкой зрения Ф. Бэкона в «Восстановлении наук»: «Наиболее серьезная из всех ошибок состоит в отклонении от конечной цели науки. Ведь одни люди стремятся к знанию в силу врожденного и беспредельного любопытства, другие — ради удовольствия, третьи — чтобы приобрести авторитет, четвер-

[116] См. подробнее: “Helisaeus Roeslin censureth both, with Copernicus (whose hypothesis de terrae motu, Philippus Lansbergius hath lately vindicated, and demonstrated with solid arguments in a just volume, Jansonius Caesins hath illustrated in a sphere.) The said Johannes Lansbergius, 1633, hath since defended his assertion against all the cavils and calumnies of Fromundus his Anti-Aristarchus, Baptista Morinus, and Petrus Bartholinus: Fromundus, 1634, hath written against him again, J. Rosseus of Aberdeen, &c. (sound drums and trumpets) whilst Roeslin (I say) censures all, and Ptolemeus himself as insufficient: one offends against natural philosophy, another against optic principles, a third against mathematical, as not answering to astronomical observations: one puts a great space between Saturn's orb and the eighth sphere, another too narrow. In his own hypothesis he makes the earth as before the universal centre, the sun to the five upper planets, to the eighth sphere he ascribes diurnal motion, eccentrics, and epicycles to the seven planets, which hath been formerly exploded; and so, Dum vitant stulti vitia in contraria currunt, as a tinker stops one hole and makes two, he corrects them, and doth worse himself: reforms some, and mars all. In the mean time, the world is tossed in a blanket amongst them, they hoist the earth up and down like a ball, make it stand and go at their pleasures: one saith the sun stands, another he moves; a third comes in, taking them all at rebound, and lest there should any paradox be wanting, he finds certain spots and clouds in the sun, by the help of glasses, which multiply (saith Keplerus) a thing seen a thousand times bigger in plano, and makes it come thirty-two times nearer to the eye of the beholder: but see the demonstration of this glass in Tarde, by means of which, the sun must turn round upon his own centre, or they about the sun” (Burton, 1990: 55).

тые — чтобы одержать верх в состязании и споре, большинство — ради материальной выгоды и лишь очень немногие — для того, *чтобы данный от Бога дар разума направить на пользу человеческому роду* <…> [наука — это] богатое хранилище и сокровищница, созданные во славу Творца всего сущего и в помощь человечеству. Ведь именно служение этой цели действительно украсило бы науку и подняло бы ее значение, если бы теория (contemplatio) и практика соединились более прочными узами <...>. И это единение, конечно, должно было бы стать таким же, каким является союз двух верховных планет, когда Сатурн, покровитель спокойствия и созерцательного размышления, объединяется с Юпитером, покровителем общественного рвения и деятельности» (Бэкон, 1971: 121–122).

Таким образом, Бэкон развивает платоновское представление о пользе науки, которая должна подняться до созерцания созданного Творцом и обратить это знание на пользу обществу, а не для удовлетворения личных амбиций, поскольку предназначение науки носит универсальный, общечеловеческий характер. Эту мысль он неоднократно повторяет на протяжении книги, поскольку видит опасность в иных целях науки, кроме достижения гармонии: «…мы хотим предостеречь всех вообще, чтобы они помнили об истинных целях науки и устремлялись к ней не для развлечения и не из соревнования, не для того, чтобы высокомерно смотреть на других, не ради выгод, не ради славы или могущества или тому подобных низших целей, но ради пользы для жизни и практики, и чтобы они совершенствовали и направляли ее во взаимной любви. Ибо от стремления к могуществу пали ангелы, в любви же нет избытка, и никогда через нее ни ангел, ни человек не были в опасности» (там же: 71). Истинная наука, следовательно, должна наполнить ученого и человечество любовью, а не привести к захвату власти над природой.

Философов, проникающих в законы космоса, Бэкон уподобляет богам; тогда как практическую пользу для обыденной целей может принести экспериментальное познание, осуществляемое искусствами: «Не следует ждать открытия полезных и необходимых для практической жизни вещей от философов, погруженных в абстракции, которые оказываются здесь похожими на старших богов, хотя они всеми силами стремятся принести *пользу*; этого следует ждать только от Пана, т. е. от тонкого эксперимента и всеобъемлющего познания природы, и такие открытия происходят почти всегда случайно, как будто бы во время охоты. Ведь всеми самыми полезными открытиями мы обязаны опытному знанию, и эти открытия подобны некоему дару, доставшемуся людям по

счастливой случайности» (там же: 197)[117]. В связи с этим П. Харрисон высказывает идею о том, что экспериментальная наука, близкая к ремеслу, находит еще одно свое оправдание в протестантском отношении к труду, и доказывает, что «специфика отношений между знанием и деятельностью, согласно мысли Бэкона, подобна соотношению между верой и трудом[118].

Бэкон отрицает сугубо практический, меркантильный смысл науки, поскольку экономическая выгода, по его мнению, не способствует развитию науки, а только развращает ученых: «…когда я говорю о практике и деятельности, я никоим образом не имею в виду науку прикладную и стремящуюся к непосредственной выгоде. Ведь я прекрасно понимаю, насколько это задерживало бы развитие и прогресс науки… <…> ведь, подобно тому, как небо и земля объединяются вместе для того, чтобы охранять жизнь человека и помогать ему, такова же должна быть и цель обеих философий, которые должны, отбросив пустые спекуляции и все бессодержательное и бесплодное, сохранить лишь то, что прочно и плодотворно, чтобы, тем самым, наука была не гетерой, служащей для наслаждения, и не служанкой корысти, но супругой для рождения потомства, для радости и нравственного утешения» (там же: 122).

Таким образом, высшая цель науки — соединить физическое и метафизическое измерение бытия человека, что должно привести его к радости и нравственному совершенству, поскольку именно ученые способны приблизится к истине: «…в результате внимательного наблюдения и тщательного изучения этих вещей получим отнюдь не бесполезные знания о них… для того, чтобы глубже проникнуть в тайны самой природы. Следовательно, нужно без колебания вступать и проникать во все такого рода тайники и пещеры, если только перед нами стоит одна *цель — исследование истины*» (там же: 161; курсив мой. — *И. Л.*).

В соответствии с этим представлением Бэкон определяет пользу отдельных видов искусств. «Естественная история»[119] или тот вид научного знания,

---

[117] Бэкон не раз подчеркивает подчиненную, но важную функцию опыта, см. например: «Мы выводим из тьмы и обнаруживаем многое, что никому не пришло бы на ум исследовать, если бы он не устремился верным и прямым путем к нахождению причин; ибо сами по себе эти опыты не приносят никакой пользы, так что совершенно ясно, что их ищут не ради них самих, но они имеют такое же значение для вещей и практики, какое имеют для речи и слов буквы алфавита, которые, будучи бесполезны сами по себе, тем не менее, составляют элементы всякой речи» (Бэкон, 1971: 80).

[118] “The specific relation between knowledge and action was thought by Bacon to parallel that between faith and works” (Harrison, 2006: 25).

[119] «История естественных явлений складывается из пяти взаимосвязанных частей. Первая из них — это история небесных явлений, которая охватывает только сами эти явления, как таковые, и совершенно не связана с теорией. Вторая часть — это история метеоров (включая кометы) и того, что называют атмосферой <…>. Третья часть — это история земли и моря (насколько они являются едиными частями Вселенной), гор, рек, приливов и отливов, песков, лесов, островов, наконец, самих очертаний континентов и их протяженности; во всех этих явлениях важно, прежде всего, наблюдать и исследовать их природу, а не ограничиваться их простым описанием. Чет-

который сейчас называется «естественными науками», по его мнению, «используется либо для познания самих вещей, являющихся предметом истории, либо — как первоначальный материал для философии. И этот первый вид истории, который либо доставляет удовольствие занимательностью изложения, либо приносит пользу своими экспериментами и который получил распространение именно благодаря такого рода удовольствию и пользе, должен быть признан значительно менее важным по сравнению с тем, который служит основой и материалом истинной и подлинной индукции и является первой кормилицей философии» (там же: 164).

«Естественная философия» должна продолжить начатое искусствами (история покоренной и преобразованной природы)[120] и «естественной историей», поскольку в отдельных вещах, исследуемых при помощи индуктивного метода, проявляют себя принципы мироустройства, которое Бэкон отождествляет с государственным: «природу этого великого государства (т. е. Вселенной) и управление им следует искать как в любом первичном соединении, так и в мельчайших частях вещей. Пример этого мы видим в том, что известная тайна природы <…> — способность железа под влиянием магнита направляться к полюсам — раскрылась не в больших железных брусках, а всего лишь в иголках <…>. И она [естественная философия] принесет не только непосредственную пользу в данный момент, соединяя наблюдения разных наук и используя наблюдения одной науки в интересах других и тем самым получая новые результаты, <…> но и зажжет такой яркий факел, освещающий путь к дальнейшему исследованию причин сущего и открытию научных истин» (Бэкон, 1971: 162). Бэкон предлагает использовать так же некоторые аспекты астрологии, поскольку она основана на знании неба, и способна предсказать природные, социальные и политические катаклизмы. Таким образом, он разделяет фичиновские

вертая часть посвящена истории общих масс материи (massae materiae communes), <…> которые обычно именуют элементами: ведь не существует описаний огня, воздуха, воды, земли, их природы, характера движения, действия, влияния на окружающее, которые бы могли составить их подлинную историю. Пятая и последняя часть посвящена истории особенных собраний материи (collectiones materiae exquisitae), которые мы называем меньшими собраниями (collegia minora) и которые обычно именуют видами (species)» (Бэкон, 1971: 165).

[120] «Остановимся теперь на истории покоренной и преобразованной природы, которую мы называем обычно историей искусств. Здесь мне, правда, известны некоторые работы о земледелии и даже о многих механических искусствах, но что в этой области самое плохое — это то, что постоянно остаются без внимания и игнорируются или иных практических дисциплинах, хотя они дают для познания природы столько же, если не больше, чем вещи менее распространенные. Ведь считается, что наука будет чуть ли не осквернена и унижена, если ученые обратятся к наблюдениям и исследованиям вопросов, относящихся к механике, если только это не какие-то тайны искусства или же вещи, слывущие весьма редкими и утонченными. Над этой пустой и высокомерной заносчивостью с полным основанием смеялся Платон, выведя хвастливого софиста Гиппия, беседующего с Сократом, честным и глубоким исследователем истины» (Бэкон, 1971: 161–162).

и неоплатонические представления о связи между явлениями физического и метафизического мира[121].

Анализу визуальной репрезентации ученых и научных институций посвящено гораздо меньше работ, чем их биографиям и истории научных институций. Как правило, рассматриваются отдельные картины или гравюры, изображающие ученых с точки зрения искусствоведения и истории науки. Но не существует специальных исследований, где прослеживалась бы эволюция визуального изображения ученых и научных практик в Англии раннего Нового времени, поскольку портретные изображения рассматриваются как некое биографическое свидетельство о личности ученого, наподобие фотографии в паспорте, а надписи и атрибуты — как фактографическое свидетельство, позволяющее идентифицировать личность и профессиональную принадлежность. Тем не менее, анализ истории визуальной репрезентации ученого и научных сообществ дают возможность уточнить и дополнить вышеназванные аспекты, а также обнаружить специфическую тенденцию в изображении ученых и научных институций, которая не видна в вышеперечисленных примерах, литературных и философских текстах.

Осмысление роли ученого обычно привязывается к истории научных идей, тогда как социальный аспект его репрезентации остается вне анализа. Занятие наукой требует особых способностей, и в силу специфики профессии ее невозможно было продолжить по праву рождения[122], что позволило впоследствии воспринимать эту профессию вне сословного контекста. Проблеме социального статуса ученых в истории науки уделяется косвенное внимание. В биографиях обычно прослежен путь в науку и карьерный рост, демонстрирующий вертикальную социальную мобильность и прямую зависимость успешности от личных качеств и достижений ученого. По умолчанию предполагается, что научная среда не принимает во внимание происхождение ученого, поскольку в ней все равны перед истиной. Тогда как визуальная репрезентация ученых того времени подчеркивает их социальное положение, а научные практики рассматриваются не только как продолжение истории научных открытий, но и служат

[121] «Здравая астрология может быть использована с известным доверием к ней для предсказаний и более осторожно — для обоснования выбора <…>. Можно предсказывать появление комет <…> и всякого рода метеоров, разливы, засухи, жару, гололеды, землетрясения, наводнения, извержения вулканов, бури и ливни, различную температуру в течение года, чуму, эпидемии, урожай и неурожай, войны, восстания, расколы, переселения народов, наконец, любые более или менее значительные движения или изменения как природного, так и общественного характера. Такого рода предсказания <…> мы после тщательного или физического, или политического анализа применяли бы их к тем видам или отдельным явлениям…» (там же: 228–229).

[122] Кроме того, как правило, большинство ученых имели сан священника, не были женаты, не имели детей, и в большинстве университетов существовал запрет на брак (например, в Оксфорде профессорам разрешили жениться только в конце XIX в.).

основанием для выстраивания иерархии среди ученых согласно их личному вкладу в науку и авторитету в научной среде.

Даже современные исследования социологии профессий показывают, что социальный, экономический и политический компоненты также оказывают существенное влияние на научную среду (см., например, книгу Пьера Бурдье “Homo Academicus” — Bourdieu, 1988: 215–216). В связи с этим показательным является анализ визуального материала эпохи, когда социальная стратификация еще достаточно устойчива и привязана к происхождению, а ученые еще не обладают социальными институциями и корпорациями, защищающими их интересы и самоценность научных изысканий. Поэтому исследование портретов основоположников научной революции представляет несомненный интерес: мы бы сейчас назвали этих людей успешными или «эффективными», поскольку их научные достижения были очевидными уже для коллег и современников. Гравюры и иллюстрации к научным и научно-философским работам должны были дать читателю визуальный образ репрезентируемых в книгах авторских идей и научных практик, поскольку они определяли профессиональную принадлежность ученого.

В раннее Новое время также часто встречаются изображения философов (Аристотеля, Платона и Сократа) и семи свободных искусств, которые продолжают традиции средневековой миниатюры и не только являются иллюстрациями, но и репрезентируют представление об иерархии и цели свободных искусств. К ним же можно отнести астрономические объекты и Бога с циркулем в руках, которые можно встретить и на фресках храмов, поскольку купол — это символ неба и гармонии мира. Средневековая традиция аллегорически-символического изображения свободных искусств сохраняется и в раннее Новое время, например, во фресках Рафаэля 1609–1611 гг., где нарисованы «Теология», «Астрономия», «Философия» с присущими ими иконографическими атрибутами и девизами.

По этому же принципу изображены «Меланхолия» А. Дюрера (1514), «Меланхолия» Лукаса Кранаха Младшего (1534), аллегорические фигуры на титульном листе к изданию Дж. Флемстида “Atlas Coelestis” («Небесный атлас», 1729). Аллегорические анонимные изображения ученых можно встретить в средневековых книжных миниатюрах и на картинах Рубенса «Четыре философа» (1611–1612), Рембрандта «Спор двух ученых» (1628), «Ученый» (1631), «Читающий философ» (1631), «Размышляющий философ» (1631), «Аристотель перед бюстом Гомера» (1653) и Яна Вермеера «Астроном» (1668), «Географ» (1669).

Как правило, род деятельности узнаваем по иконографическим атрибутам, обычно это астрономические и геометрические инструменты, алхимические приборы. Репрезентация ученого практически всегда привязана к его деятельности и отражает представления о современных ему научных практиках посредством изображения профессиональных маркеров. Основные особенности репрезентации людей, которые занимались наукой в Средневековье и раннее Новое время связаны с тем, что изображение всегда демонстрирует сословную принадлежность и социальный статус ученого. Это обусловлено, с одной стороны, устойчивой корпоративной иерархией общества, где наследственного сословия ученых не было; с другой — занятия наукой были связаны с существующими образовательными и церковными институтами. В Средневековье этой деятельностью традиционно занимались университеты и такие монашеские ордена, как доминиканцы, бенедиктинцы и иезуиты, а ученые чаще всего принадлежали к духовному сословию.

Хотя в раннее Новое время появляются альтернативные научно-образовательные пространства, где ученый, с одной стороны, принадлежит к своему сословию, с другой — становится частью так называемой академии, «Республики учености» (Respublica litteraria), но традиция «сословного» изображения людей, которых мы сейчас знаем как ученых, сохранилась в портретной живописи и гравюрах вплоть до XIX в. Она восходит к средневековой практике, когда торговцы, врачи, военачальники, мореплаватели, деятели церкви, ремесленники и крестьяне изображались с соответствующими атрибутами, обозначавшими их принадлежность к корпорации. Но на изображениях ученых раннего Нового времени указаны не просто символы их профессиональной деятельности, а точно воспроизведены их личные изобретения, открытия и идеи. В иконографии XVI–XVII вв. наблюдается прочная корреляция между именем ученого, его корпоративной принадлежностью и научными достижениями.

Если обратиться к визуальной репрезентации врачей-анатомов раннего Нового времени, эта тенденция очевидна. Портрет английского врача Джона Киса (John Caius, 1510–1573), оппонента Везалия, переводчика Галена, переоснователя кембриджского колледжа «Гонвилл и Кис»[123] отражает его принадлежность к лондонской корпорации врачей-физиков (терапевтов) и основанному им в Кембридже колледжу. Внизу под рамкой изображен герб врача с двумя стоящими змеями, со сплетенными хвостами[124], по обе стороны от герба пояс-

[123] Герб колледжа состоит из гербов первого основателя Э. Гонвилла и второго — Дж. Киса. См.: http://en.wikipedia.org/wiki/File:Caius_College_Crest.svg (дата обращения: 10.12.2016).

[124] Дж. Кис получил герб в связи с основанием колледжа в 1560 г. Согласно геральдической символике, змеи, стоящие на плите из зеленого мрамора, означают мудрость и благодать, основанные на прочном камне

нительная надпись: «Джон Каюс, медик. Второй основатель в 1557 году колледжа Гонвилл и Кис. Это изображение сделано с портрета в колледже». С 1557 г. он был дважды избран мастером колледжа, что отражено на портрете — на шею надеты две магистерские цепи. Дж. Кис трудился во благо колледжа, он расширил программы по преподаванию медицины, а построенное на его средства новое светлое просторное здание и введенный регламент для студентов (совместное диетическое питание, распорядок дня и т. п.) соответствовали современным ему представлениям о гигиене.

Сохранились многочисленные портреты и гравюры Уильяма Харви, последователя метода Везалия, члена Коллегии врачей-терапевтов, Ламли-лектора, экстраординарного врача короля Иакова I и ординарного врача Карла I. Его услугами пользовалась придворная аристократия, включая лорда-канцлера Ф. Бэкона. На портрете кисти Дэниэла Майтенса, который был придворным художником короля Иакова I и Карла I, ординарный врач монархов У. Харви изображен на темном фоне в черном расшитом сатиновом (или шелковом) дублете с воротником из тончайшего воздушного кружева[125]. Портрет выполнен в характерной для Майтенса изящной манере, хотя носит более сдержанный характер, в отличие от парадных портретов английской аристократии, и подчеркивает скромность ученого. Справа вверху англоязычная надпись обозначает социальный статус, корпоративную принадлежность врача: «Доктор Уильям Харви».

На портрете пожилого У. Харви 1650 г., работы Питера Лели[126], впоследствии ставшего придворным художником короля Карла II, ученый изображен на темном фоне в черной мантии и ермолке, из-под которой струятся вьющиеся волосы, луч света падает на высокий лоб, на утонченном лице — проницательные глаза. Вверху надпись на латыни: “GVILIELMVS. HARVEIVS.M. D.” (Уильям. Харви. Доктор Медицины). Внизу текст: “Sic ora ferebat. | Magnus Naturae Rimator | Et Circulationis Sanguinis Demonstrator Primus | Gulielmus Harveius” («То же лицо. Великий исследователь природы, первый разъяснитель движения крови Уильям Харви»). Текст подчеркивает выдающиеся научные открытия анатома, полученные им экспериментальным путем, изложенные в доступной

добродетели; украшенная золотом и драгоценностями книга — знание, куст вверху и цветы по бокам — бессмертие, которое никогда не исчезнет.

[125] Mytens Daniel. Portrait of William Harvey. Painting, oil on canvas, circa 1627. URL: http://www.npg.org.uk/collections/search/portraitLarge/mw02970/William-Harvey?LinkID=mp02074&search=sas&sText=William+Harvey&role=sit&rNo=0 (дата обращения: 10.12.2016).

126 Unknown artist, after Lely Peter. Portrait of Dr William Harvey. Painting, oil on canvas, ca. 1660s–1670s. URL: https://pictures.royalsociety.org/image-rs-9274 (дата обращения: 10.12.2014).

форме в книге «Анатомическое исследование о движении сердца и крови у животных».

Фраза “Sic ora ferebat” — отсылка к цитате из «Энеиды» Вергилия (Книга III, стих 490): «Те же глаза, и то же лицо, и руки, и кудри!» (Вергилий, 1994) — которую произносит Андромаха, узнавая в Энее своего маленького сына Астианакта, сброшенного ахейцами со стены Трои, поскольку, согласно предсказанию Калхаса, он должен был отомстить за ее разрушение и основать новые города. Эней после трудных скитаний по морю стал основателем Рима и после смерти был вознесен богами на небо. У. Харви репрезентируется как путешественник в неведомое, которому суждено стать основателем нового знания о человеке, поставившего под сомнение гуморальную теорию Гиппократа-Галена, что было критически воспринято его современниками-коллегами, но подтверждено исследованиями членов ЛКО. Копия с портрета была подарена в 1683 г. ЛКО Грэшем-профессором Джоном Мейплтофтом[127].

Память о достижениях Харви сохраняется и в гравюре 1739 г., выполненной с портрета работы Вилема ван Беммеля. Портрет имеет по контуру рамки англоязычную надпись: «Уильям Харви. Доктор Медицины»[128]. Внизу расположены две книги — труд Харви «Анатомическое исследование…»; горизонтально под углом поставлена иллюстрация, где точно воспроизведена кровеносная система кровообращения человека, здесь так же изображена змея, обвивающая посох, — символ мудрости, как опоры в пути. Предметы оплетают прихотливо вьющиеся растения в стиле барокко — возможно, здесь проявилась любовь Беммеля к пейзажной живописи. Таким образом, Уильям Харви репрезентирован на картинах и гравюрах как доктор медицины, выдающийся английский ученый, обладающий острым умом и проницательностью, открывший в книге познания человека новые страницы.

Еще один ученый, имя которого связывают со становлением английской науки раннего Нового времени и Британской империи, — Джон Ди (*John Dee*, 1527–1609), математик, географ, астроном, астролог, алхимик и герметик, коперниканец, автор «Иероглифической монады» (Monas hieroglyphica, 1564). Несмотря на то что Мария Тюдор отвергла его проект Королевской библиотеки, он собрал уникальную научную библиотеку в своем доме в Мортлейке, которая прославилась среди европейских ученых и стала своеобразным научным центром. В коллекции Ди были издания «Об обращении небесных сфер» Коперни-

[127] См. подробнее об истории картины в статье: Keynes, 2006.

[128] Houbraken Jacobus, after Wilhelm von Bemmel. Portrait of William Harvey. Engraving, line engraving. L. : Published by John & Paul Knapton, 1739. URL: http://www.npg.org.uk/collections/search/portraitLarge/mw132684/William-Harvey?LinkID=mp02074&search=sas&sText=William+Harvey&role=sit&rNo=8 (дата обращения: 10.12.2016).

ка, карты Меркатора и т. п., хранились научные приборы, имелись комнаты для проживания и работы коллег и студентов[129]. Ученый был личным астрологом Елизаветы I. На портрете XVI в. (1594?)[130], где Джон Ди изображен в возрасте 67 лет, надпись сообщает, что он — «англичанин» и «лондонец». Это подчеркивает репрезентацию ученого по корпоративному признаку — принадлежности нации (в средневековом понимании этого слова) и городу. Джон Ди был сыном торговца тканями, получил университетское образование, и благодаря медицинским, астрологическим и научным изысканиям, состоял на службе у графа Пембрука, герцога Нортумберленда. В 1576 г. он получил герб (Золотой лев, девиз — «Hic labor»: «Здесь — труд»), поэтому он изображен как светский человек. Проницательно-утонченное лицо на характерном для портретной живописи конца XVI в. темном фоне человека в скромной черной одежде с гофрированным воротником, модном среди горожан, напоминает изображения меланхоликов того времени.

В 1577 г. была опубликована его книга «Искусство навигации» в четырех частях, где на фронтисписе[131] первой части изображена аллегория «Иероглиф Британии» (см. рамку изображения), а по углам зашифрована дата написания текста — 1576. Вверху располагается фамильный герб королевы Англии Елизаветы I, а по бокам от названия — две розы, символ династии Тюдоров. Снизу помещена аллегорическая картинка, нарисованная по наброску самого ученого. Книге предпослано стихотворное обращение к королеве, где Ди призывает Ее Величество основать малый военный флот из 60 больших и малых кораблей и объясняет смысл изображения: справа вверху освещают Британию лучи божественного света; ниже парит Архангел Михаил, посланник Божий, который отгоняет тьму от острова. Британская Республика изображена в виде коленопреклоненной женщины на берегу, которая просит королеву создать флот. На корабле в устье реки — большой двенадцатипушечный корабль образца 1570-х годов, с поднятым британским стандартом, слева от него находятся иностранные обидчики или пираты, совершавшие набеги на Британский остров. На левом берегу солдаты с факелами охраняют берег, в том числе и от тех, кто крадет зерно, которое символизирует колос, растущий вниз.

Ди возлагает на малый военный флот задачу транспортировки зерна в портовые города для его распределения в случае голода. На берегу возвышает-

---

[129] О биографии и занятиях Дж. Ди алхимией, астрологией, каббалой и естественными науками см. подробнее: John, 2006 (vol. 193).

[130] Unknown artist. Portrait of John Dee. Painting, oil on canvas, 1594? URL: http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/4/40/John_Dee_Ashmolean.jpg (дата обращения: 10.12.2016).

[131] Dee, 1577. Title-page. URL: http://www.joh.cam.ac.uk/sites/default/files/images/article_images/Aa_4_47%285%29tpthumb.jpg (дата обращения: 10.12.2016).

ся крепость — символ безопасности, которая необходима Англии, а чуть выше на пирамиде стоит Возможность (Opportunity — символ проводимых Елизаветой I реформ), которую нужно схватить за волосы, чтобы союзники стали сильнее, а враги — слабее. Королева должна поймать взгляд Возможности, создать флот и стяжать победу — лавровый венок, к которому она протянула руку. Елизавета I, сидящая на троне-корабле с названием «Европа», отображает пророческие надежды на доминирование Англии[132]. В конце стиха говорится, что Елизавета I будет повелевать всем Британским океаном и станет у руля Европы. Девизом к аллегории является надпись «Plura latent quam patent» (Больше скрывается, чем открывается) (См. подробнее: Corbett, 1979: 49–57). Пояснительные стихотворные и прозаические послания-обращения к монархам-патронам или коллегам, которым посвящался научный труд, характерны для традиции XV–XVI вв., причем авторы старались не только объяснить в них свою концепцию, но и рассказать о пользе книги для монарха, государства и общества в целом, не скупясь на восхваление мудрости венценосной особы.

Развитие навигации в Англии было связано также с именем физика Уильяма Гилберта. В первом издании «О магните» (1600 г.) доктора У. Гилберта, члена Коллегии врачей терапевтов, врача королевы Елизаветы I, на фронтисписе изображен его личный герб (Гильберт, 1956: 312), сочетающий гербы двух семейств: Гилберт (отцовский — три розы на черном шевроне) и Когшелл (материнский — четыре ракушки и квадратный крест). На первой странице (ij) «Предисловия» (Гильберт, 1956: 313) в центре изображен герб династии Тюдор с королевской короной наверху, обрамленный лентой Ордена Подвязки с девизом: «Honi soit qui mal y pense» (Пусть стыдится подумавший плохо об этом). По обе стороны от герба на основаниях ваз с цветами написан вензель королевы Елизаветы I — ER (Elizabeth Regina — Королева Елизавета). Крайние фигуры завершают композицию: справа Британский лев с лилией на стяге, слева Дракон Тюдоров с розой на стяге. Эта гравюра означает, что автор книги находится на службе Ее Величества Елизаветы I, и этот труд написан во славу ее имени, хотя в тексте нет открытого посвящения королеве.

[132] Как полагает О. Н. Барабанов, именно Джон Ди находился у истоков формирования идеологии Британской империи и колонизации Нового света: «Джону Ди принадлежит появление самого термина “Британская империя” и разработка концепции прав Англии на колониальные завоевания и доминирование в мире <…>. Ди открыто сопоставил нарождающуюся Британскую империю и с христианским идеалом “мистического универсального града”, объединяющего всю землю <…>. Свою имперскую концепцию Ди рассматривал в контексте общего мистического единства мира. В поисках символических “ключей” к пониманию этого единства и преломлению его в т. ч. в реальной мировой политике, Ди написал <…> трактат “Иероглифическая монада”. <…> Он был привлечен к составлению маршрута первого английского кругосветного плавания, совершенного Фрэнсисом Дрейком в 1577–80 гг. Также Джон Ди был одним из главных разработчиков т.н. Северо-Западного пути — прохода из Англии в Тихий океан вдоль северного побережья Канады» (см. подробнее: Барабанов, 2011).

Но научные изыскания, изложенные здесь, имеют целью облегчить навигацию морякам в плавании в Новый свет, что подчеркивает математик и геодезист Эдуард Райт (*Edward Wright*, 1558 (?)–1615) в своем «хвалебном предисловии» к тексту Гилберта: «…если бы эти твои книги о магните не содержали в себе ничего другого, кроме нахождения широты по магнитному склонению, тобою впервые предложенному, то и тогда наши английские, французские, голландские и датские капитаны, готовящиеся плыть в пасмурную погоду из Атлантического океана в Британское море или Гибралтарский пролив, с полным основанием ценили бы их на вес золота» (Гильберт, 1956: 14).

Это же значение книги демонстрирует гравюра на титульном листе посмертного издания 1628 г. (Gilbert, 1628)[133], где внизу изображен корабль, приплывающий в порт. По углам изображены иллюстрации из книги: 1) «Каким образом куски магнитного железа и магниты меньшего размера сообразуются с землицей и с самой Землей, и какое положение под влиянием последних они принимают» (Книга вторая, гл. VII); 2) «Снабженный арматурой магнит влечет железо не сильнее, чем не снабженный, и что снабженный арматурой магнит крепче соединяется с железом» (Книга вторая, гл. XXII); 3) Прибор для определения склонения (Книга пятая, гл. I); 4) Чертеж поворотов намагниченного железа (Книга пятая, гл. VII) (Гильберт, 1956: 117, 132, 242, 256–257). В центре гравюры слева от названия изображен натурфилософ (возможно, сам У. Гилберт), который демонстрирует, как «снабженный арматурой магнит поднимает другой снабженный арматурой магнит, который, в свою очередь, держит третий; так бывает и в том случае, когда в первом магните свойство более слабое» (Книга вторая, глава XX) (Гильберт, 1956: 131). А справа — моряк, показывающий, «каким образом натирают железные направляющие часовые стрелки и проволоки морских компасов, чтобы они приобрели более сильную вращательность» (Книга третья, гл. XVII) (Гильберт, 1956: 199). Следовательно, гравюра точно воспроизводит философию магнита, опыты, математические расчеты и иллюстрации к ним, приводимые в тексте книги. На гравюре Р. Клампа 1796 г., сделанной с картины Бодлианской библиотеки Оксфорда (возможно, XVII в.)[134], У. Гилберт одет по моде своего времени в высокую шляпу, дублет с гофрированным воротником и докторскую мантию. Его правая рука лежит на глобусе, что отсылает к его работе «О магните», где он описал природу Земли. Надпись внизу свидетельствует о статусе Гилберта как личного врача короле-

[133] См.: Title page. URL: http://en.wikipedia.org/wiki/File:De_Magnete_Title_Page_1628_edition.jpg (дата обращения: 10.12.2016).

[134] Clamp R. Portrait of William Gilbert. Engraving stipple, published 1796. URL: http://www.npg.org.uk/collections/search/portraitLarge/mw127432/William-Gilbert?LinkID=mp88117&search=sas&sText=William+Gilbert&role=sit&rNo=0 (дата обращения: 10.12.2016). См. приложение 6.

вы: “Dr. Will. Gilbert, Physician to Q:n Elizabeth” («Доктор Уилл. Гилберт, врач королевы Елизаветы»).

Ф. Бэкон в своем проекте восстановления наук суммировал открытия современных ученых, предложив создать на основе их методологии новую научную институцию. Он проанализировал в числе прочих открытия коперниканцев и Гилберта, в тексте видны следы идей Джона Ди. Гравюры, иллюстрирующие работы Ф. Бэкона, и его портреты также отображают государственные статусы философа и амбиции Британии времен короля Иакова I стать во главе научно-исследовательских проектов. Парадный портрет сэра Френсиса Бэкона, виконта Сент-Олбанс, созданный Паулем ван Сомером в 1618 г.[135], изображает философа на фоне красной драпировки в богато расшитой аристократической одежде, украшенной тонко прорисованной золотой вышивкой и изящными дорогими кружевами. На столе лежит мешок с большой королевской печатью, на нем вышит герб короля Иакова I — это свидетельствует о том, что с 1617 по 1621 гг. Бэкон был лордом-хранителем печати, с 1618 г. — лордом-канцлером, причем обязанности хранителя печати были оставлены за ним. Этот парадный портрет впоследствии частично воспроизводится во многих поясных портретах и гравюрах. Например, на гравюре Фредерика Хендрика ван Хове[136] (ок. 1650–1690) наверху изображен фамильный герб Бэконов с девизом: “Mediocria firma” («Умеренность постоянна»); еще выше — лента с надписью: “Moniti meliora” (цитата из «Энеиды» Вергилия, III, 188: “Moniti meliora sequamur” («Предупрежденные, последуем лучшему»; в переводе С. Ошерова — «Так последуем вещим советам»). Надпись “Moniti meliora” взята из посмертного оксфордского издания «О великом восстановлении наук» 1640 г., изданного на английском языке (перевод с латинского сделал Гилберт Уотс); в книге на фронтисписе Уильяма Маршалла изображены два столпа, где располагаются эти слова, объединяя их в целое (Bacon, 1640)[137].

Колонны символизируют лестницу индуктивного познания, согласно которой Бэкон замыслил концепцию своего «Великого восстановления наук». На колонне слева, под надписью «Оксфорд», возвышается стопка книг, частей

[135] См. копию с него 1731 г.: Unknown artist. Portrait of Francis Bacon, Viscount St Alban. Painting, oil on canvas, after 1731 (circa 1618). National Portrait Gallery, London. URL: http://www.npg.org.uk/collections/search/portrait/mw00261/Francis-Bacon-Viscount-St-Alban? LinkID=mp00201&search=sas&sText=Francis+Bacon&role=sit&rNo=3/ (дата обращения: 10. 12.2014).

[136] Hove Frederick Hendrik, van; after Simon de Passe, Portrait of Francis Bacon, Viscount St Alban. Engraving, line engraving, circa 1650–1690. National Portrait Gallery, London. URL: http://www.npg.org.uk/collections/search/portraitLarge/mw112483/Francis-Bacon-Viscount-St-Alban?LinkID=mp00201&search=sas&sText=Francis+Bacon&role=sit&rNo=16/ (дата обращения: 10.12.2016).

[137] Title-page. URL: http://www.britishmuseum.org/research/collection_online/collection_object_details/collection_image_gallery.aspx?assetId=511277&objectId=3136627&partId=1 (дата обращения: 10.12.2016).

«Великой инставрации»: 1-я часть — «О разделении наук» (“De Augmentis Scientiarum”), 2-я — «Новый метод» (“Novum Organum”), 3-я — «Естественная история» (“Historia Naturalis”). Фундаментом этой науки является пирамида, в основании которой находится «Философия», а стороны составляют «История», «Поэсис» и соответствующие этим искусствам «Разум, «Память», «Воображение». Колонна справа также содержит пирамиду, основанием которой является «Теология», а сторонами — «Природа» и «Человек», что формирует «Философию» (надпись выше). На «Философии» располагается план «Великого восстановления»: 4-я часть — «Лестница Интеллекта» (“Scala Intellectus”), 5-я — «Предвосхищение второй философии» (“Anticipationes Philosophiæ Secundae”), 6-я — «Вторая философия, или Действенная наука» (“Philosophia Secunda aut Scientia Activa”) (см. план книги в: Бэкон, 1971: 72–84). Завершает столп надпись «Кембридж»: именно там впоследствии возникла школа неоплатоников. И если столп слева венчает шар — Глобус с надписью «Мир видимый» (“Mundus visiblis”), то второй — «Мир мыслимый» (“Mundus intellectualis”, «Мир идей»). Именно восхождение к нему дарует человеку, по Бэкону, искомое стремление к знанию и могуществу (см. подробнее: Сапрыкин, 2001).

Познание визуализировано как путешествие корабля за открытую линию горизонта, команда которого предупреждена советами Ф. Бэкона и «следует лучшему» между столпами по водам неведомого[138], что, возможно, означает аллюзию на Геркулесовы столпы, за которыми располагались мифические Острова блаженных, Земля обетованная. И навигационным ориентиром в этом путешествии выступает несколько источников света. Свет познания на гравюре также иерархизирован: у основания колонн стоят совы с факелами, что символизирует неверный свет чувственного познания, способного уловить тени в платоновской пещере. У вершин колонн располагаются космические источники света (Солнце и Луна), а все пронизывает незримый свет Божественный, находящийся в центре вверху гравюры.

Как полагает Питер Докинс, гравюра представляет собой неплатоническую аллюзию, где философия Бэкона представлена в виде пирамиды, ведущей от физики к метафизике и высшему закону Божественной любви[139]. Это выска-

[138] «Мы не пренебрежем тем, чтобы совершить плавание вдоль берегов унаследованных наук и искусств и мимоходом внести в них кое-что полезное. Но при этом мы дадим такое распределение наук, которое обнимет не только то, что уже найдено и известно, но и то, что до сих пор упускалось и только подлежит нахождению. <…> для второй части предназначается учение о лучшем и более совершенном применении разума к исследованию вещей и об истинной помощи разума, чтобы тем возвысился разум (насколько то допускает участь смертных) и обогатился способностью преодолевать трудное и темное в природе» (Бэкон, 1971: 72).

[139] “Bacon’s Pyramid of Philosophy has history for its base, upon which is built, layer upon layer, first physics, then metaphysics, and finally the crowning knowledge of the supreme law of love. Physics is concerned with material and efficient causes, and metaphysics with formal and final causes. These causes are laws. The formal causes are

зывание можно дополнить тем, что перед нами не просто пирамидальная треугольная композиция, символизирующая, по Платону, первоэлемент огня: это бэконовская интерпретация восходяще-нисходящего познания, отраженная в кольцевой композиции гравюры, поскольку «Мир видимый» и «Мир мыслимый» протягивают друг другу руки, что должно привести ученого к власти над природой и обществом. Таким образом, гравюра точно визуализирует концепцию восстановления наук Бэкона, которая должна стать навигационной картой для интеллектуального путешествия. Она создана в традициях популярного для того времени жанра «emblemata» (эмблемы), которая состояла из трех частей (изображения, надписей и девиза) и предполагала интеллектуальное усилие читателя, которому предлагалось разгадать смысл послания, сочетающего визуальный образ и слово.

На фронтисписе этого же издания размещен портрет Ф. Бэкона в полный рост с медалью лорда-канцлера на шее: он сидит за столом, и зрителю видно, как философ пишет первые строки “Instauratio Magna”[140]. Рядом с раскрытой книгой лежит компас — навигационный прибор для путешествующих в неизведанное. На заднем плане на стене изображены фамильный герб, полка с пронумерованными томами (возможно, остальными частями «О великом восстановлении наук»). Надпись вверху — “Tertius a Platone philosopiæ princeps” («Третий после Платона монарх философии») — свидетельствует о том, что современники считали его продолжателем философии Платона и оппонентом Аристотеля, заложившего «Органоном» (Логикой) основы схоластики. Это представление соответствует позиции самого Бэкона, отвергшего принципы аристотелианской логики и диалектики, которой он противопоставил индукцию в «Новом Органоне» и “Instauratio Magna”[141].

---

what Bacon, like Plato, calls “Forms”, which are the living Ideas (i.e. Angels) of God that lie behind all Creation. The final causes are the greatest of those living Ideas (i.e. Archangels), of which the supreme cause (the Summary Law of Nature) is divine Love. Bacon urges us to discover and know these causes, and most of all the supreme cause, so that we may do good by practising them <…> Bacon’s Pyramid of Philosophy is a true pyramid—that is to say, it has a triangular base, with three sides joined together at the apex in a single point. In terms of Platonic solids it symbolises the element fire. Each side represents one of the three main aspects of truth to be researched, practised and known—Divine, Human and Natural—which correspond to the Hermetic description of the three “Heads”—God, Man and Cosmos” (Dawkins, 2016).

[140] Marshall William (printmaker). Portrait of Francis Bacon, the philosopher, seated at a table writing in a book, wearing hat and medal; the frontispiece to his “Advancement of Learning”, Engraving, 1640. URL: http://www.britishmuseum.org/system_pages/beta_collection_introduction/beta_collection_object_details/beta_collection_image_gallery.aspx?assetId=115198&objectId=1513678&partId=1 (дата обращения: 10.10.2016).

141 «По отношению к природе вещей мы во всем пользуемся индукцией как для меньших посылок, так и для больших. Индукцию мы считаем той формой доказательства, которая считается с данными чувств и настигает природу и устремляется к практике, почти смешиваясь с нею. Итак, и самый порядок доказательства оказывается прямо обратным. До сих пор обычно дело велось таким образом, что от чувств и частного сразу воспаряли к наиболее общему, словно к твердой оси, вокруг которой должны вращаться рассуждения, а оттуда выводилось все остальное через средние предложения: путь <…>, не ведущий к природе, а предрасположенный

Портреты Роберта Бойля (*Robert Boyle,* 1627–1691), основателя ЛКО, последователя новой философии Ф. Бэкона, также подчиняются вышеупомянутой логике репрезентации. Сохранилось несколько копий, сделанных в XVII в. для наследников, с парадного портрета работы Иоганна Керсбума, написанного незадолго до смерти ученого[142]. На нем Р. Бойль изображен в роскошной обстановке, соответствующей его статусу урожденного аристократа и потомственного дворянина: он был седьмым сыном и четырнадцатым ребенком Ричарда Бойля, графа Корка, получил хорошее домашнее образование, окончил Итон, а во время путешествия по Европе жил у Галилея. Он одет в черную шелковую мантию, из-под которой видна белоснежная рубашка из тонкой ткани, на голове — ухоженный завитой согласно моде парик. Высокое кресло, на котором он сидит, и стол покрывает ткань (шелк или сатин) с изящными витыми узорами. На столе лежит раскрытая книга, содержание которой не поддается атрибуции. На заднем плане — колонна с античной драпировкой, еще дальше виднеется стена с трехчетвертной колонной, увенчанной коринфской капителью.

Картина исполнена лаконичности и торжественности, подчеркивая бледное утонченное лицо ученого с выразительными карими глазами. Это изображение отсылает к традиции меланхолических портретов. По собственному признанию ученого, в юности он был склонен к самоубийству и боролся с меланхолией, а с 21 года он серьезно болел, и болезнь преследовала его всю оставшуюся жизнь. Состояние здоровья ухудшали его занятия алхимией. Умер Бойль от инсульта и паралича. На портрете в разных его копиях указано имя ученого, дата написания и художник.

На изображениях XVIII в. можно найти более точные отсылки к статусу и профессии Р. Бойля. Так, на гравюре 1739 г. работы Джорджа Вёрчу[143], сделанной с вышеописанной картины, слева у основания портрета воспроизведен

к спорам и приспособленный для них. У нас же непрерывно и постепенно устанавливаются аксиомы, чтобы только в последнюю очередь прийти к наиболее общему; и само это наиболее общее получается не в виде бессодержательного понятия, а оказывается хорошо определенным и таким, что природа признает в нем нечто подлинно ей известное и укорененное в самом сердце вещей <…>; основания наук мы полагаем глубже и укрепляем, и начала исследования берем от больших глубин, чем это делали люди до сих пор, так как мы подвергаем проверке то, что обычная логика принимает как бы по чужому поручительству»; «Наше учение об очищении разума, для того чтобы он был способен к истине, заключается в трех изобличениях: изобличение философий, изобличении доказательств и изобличении прирожденного человеческого разума. Когда же все это будет развито, и когда, наконец, станет ясным, что приносила с собой природа вещей и что — природа ума, тогда будем считать, что при покровительстве божественной благости мы завершили убранство свадебного терема Духа и Вселенной» (Бэкон, 1971: 75, 77–78.

[142] Unknown artist, after Kerseboom Johann. Portrait of Robert Boyle. Painting, oil on canvas, circa 1689–1690. URL: http://www.npg.org.uk/collections/search/portraitLarge/mw00728/Robert-Boyle?LinkID=mp00522&role=sit&rNo=1 (дата обращения: 10.12.2016).

[143] Vertue George, after Johann Kerseboom. Portrait of Robert Boyle. Engraving. 1739. URL: http://www.npg.org.uk/collections/search/portraitLarge/mw128899/Robert-Boyle?LinkID=mp00522 &role=sit&rNo=13 (дата обращения: 10.12.2016).

сконструированный Бойлем вакуумный насос, при помощи которого он ставил эксперименты (Boyle, 1662) и открыл так называемый закон Бойля[144]. Рядом — различные химические приборы: мензурка, реторта, два форматора, щипцы, флакон с жидкостью, кусочки минералов, исписанный лист ветхой бумаги или пергамента. Поскольку гравер неточно изобразил насос, то, возможно, реторта — это так называемая бойлевская «hydrostatic perpetual motion» (вечная гидродинамическая машина). Изображены несколько книг в тисненых переплетах: вероятно, труды ученого, прославившие его как одного из основателей химии. В диалоге «Химик-скептик» (Boyle, 1661) он высказал свои основные методологические взгляды: предположил, что материя состоит из атомов и групп движущихся атомов, а изменение вещества связано со столкновением частиц. В результате поставленных опытов Бойль отрицал разделение на четыре элемента, предполагая их большее количество, и писал, что химия должна перестать подчиняться медицине или алхимии, и ее задача — подняться до статуса науки при помощи эксперимента.

Справа на тумбе изображен герб, принадлежавший отцу Бойля: крепостная стена разделяет щит по диагонали на два поля — червонное и серебряное[145], сверху его венчает герцогская корона с головой льва[146], по бокам расположены держатели в виде двух львов. Интересен факт присутствия герба на изображении Роберта Бойля, поскольку, будучи младшим сыном, он не унаследовал титул, хотя и мог использовать отцовский герб в качестве личного. Внизу расположена лента с девизом, который трудно прочитать. Известно, что motto отца был: «God providence is my inheritance» (Божественное провидение — мое наследство), что вполне соответствует как судьбе отца, сделавшего уникальную карьеру, так и судьбе сына, заслужившего славу великого химика. Примечательно, что гравер подчеркнул происхождение ученого, который в изданиях своих работ на титульном листе указывал высокое дворянское происхождение: “By The Honorable Robert Boyle” («[написано] благородным Робертом Бойлем»).

Кристофер Рэн, коллега Бойля, изображен на портрете художника Джона Клостермана[147] в шелковой профессорской мантии и парике. В руках ученый

---

[144] Закон об «упругих свойствах воздуха» Бойля-Мариотта, описанный им в 1662 г. в сочинении “A Defense of the Doctrine Touching Spring and Weight of the Air” («Защита доктрины, касающейся упругости и веса воздуха»).

[145] Этот герб был дарован в 1569 г. и стал основой для династии: Boyle (Kentish Town, co. Middlesex; granted 24 Jan., 1569). Per bend crenelléegu. and ar.

[146] Boyle (Middlesex). Per bend crenellée ar. and gu. Crest — Out of aducal coronet or, a lion’s head erased per pale crenellée ar. and gu.

[147] Closterman John. Portrait of Sir Christopher Wren. Painting, oil on canvas, 1690. URL: https://pictures.royalsociety.org/image-rs-9545 (дата обращения: 10.12.2016).

держит полуразвернутый свиток с картой Лондона, план реконструкции которого он составил после пожара 1666 г. и частично реализовал, восстановив 35 церквей города и Лутгейт-хилл. Этот план включил в себя ренессансные представления гуманистов и ученых об идеальном городе с широкими улицами, парками и монументальными зданиями. На заднем плане портрета за окном, обрамленным драпировкой, открывается вид на барочный собор св. Павла в Лондоне, который также был построен по проекту Рэна. Надпись под окном свидетельствует: “Christopher Wren. President of the Royal Society” («Кристофер Рэн. Президент Лондонского королевского общества»), указывая на то, что Рэн исполнял обязанности президента ЛКО в 1680–1682 гг., а в науке он оставил о себе память как астроном, математик, архитектор, анатом.

На портрете работы Г. Кнеллера Рэн изображен в завитом парике и черном камзоле сидящим в кресле с высокой спинкой[148]. На столе перед ним лежит том Эвклида, план западного предела собора св. Павла. В руке он держит циркуль. На картине он представлен как продолжатель математики Эвклида. Вверху надпись гласит: “Sir Christopher Wren. Late Surveyor-General of the Royal Buildings. Hediedfrom C.X. 1723 25 February” («Сэр Кристофер Рэн. Бывший главный землемер Королевских построек. Умер от Рождества Христова 1723 года 25 февраля»). Указан также сословный статус Рэна, который, будучи выходцем из семьи священника, был возведен в дворянское достоинство в 1673 г. за заслуги перед королем. С 1669 по 1718 гг. Рэн занимал должность Surveyor of the King’s Works (Землемер королевских работ), при Office of Works (Управление работами), которое было официально учреждено при английском королевском дворе в 1378 г. для надзора за зданиями королевских замков и резиденций. Очевидно, что мемориальная надпись на потрете, хранящемся в Национальной портретной галерее Англии, была сделана позднее, после смерти архитектора.

На гравюре, сделанной с портрета Кнеллера[149], внизу написано: “Christophorus Wren Eques, Aedificiorum Regalium per totam Angliam Praefectus, Basilicae Paulinae, Templorum, Operumq[que] Publicorum Urbis Londinensis Post Fatale Incendium Ao. Dni. MDCLXVI, Architectus, Curatorq[que] Generalis. A.D. 1713, Aet. 81” («Кристофер Рен, дворянин, начальник королевских строений по всей Англии, архитектор и попечитель базилики св. Павла, церквей и публич-

[148] Kneller Godfrey. Portrait of Sir Christopher Wren. Painting, oil on canvas, 1711. URL: http://npg.org.uk/collections/search/portrait/mw06939/Sir-Christopher-Wren?LinkID=mp04934 &search=sas&sText=Christopher+Wren&role=sit&rNo=0 (дата обращения: 10.12. 2014).

[149] Smith John, after Sir Godfrey Kneller. Portrait of Sir Christopher Wren. Bt. mezzotint, 1713 (1711?). URL: http://www.npg.org.uk/collections/search/portraitLarge/mw143419/Sir-Christopher-Wren?LinkID=mp04934&search=sas&sText=Christopher+Wren&role=sit&rNo=2 (дата обращения: 10.12.2016).

ных работ города Лондона после рокового пожара от Р. Х. 1666, главный архитектор. От Р.Х. 1713, Корстон. 81»). Здесь указаны: социальный статус ученого, занимаемая должность, его работа на благо короля, Англии и города. Перед нами возникает образ ученого, состоящего на службе общества, который создал облик нового Лондона и следил за сохранностью его зданий и королевских построек.

Портрет еще одного члена ЛКО 84-летнего сэра Исаака Ньютона, сделанный в студии художника Еноха Зеймана[150], представляет седовласого старца, воплощающего достоинство, сохранившего твердость взгляда. Он сидит за письменным столом в богатом шелковом халате и белой кружевной рубашке: это облачение мало чем отличается от профессорского одеяния. На письменном столе стоит небесный глобус и лежит раскрытый том третьего издания “Philosophiae Naturalis Principia Mathematica” («Математические начала натуральной философии»), где математически обоснована физическая модель гелиоцентрической Вселенной. На страницах книги отчетливо прорисованы иллюстрации и текст, что позволяет идентифицировать ее. На заднем плане расположены стеллажи с библиотекой Ньютона.

Появляются также групповые изображения ученых, что репрезентирует их с разных позиций. Объединение в одну композицию ученых, живших в разное время, позволяет продемонстрировать историческую преемственность научного знания. Самое известное из них — это «Афинская школа» Рафаэля, где представлены беседующие философы и ученые античности, Средневековья и эпохи Возрождения, среди них центральное место занимают Платон и Аристотель. Еще одним таким примером служит гравюра к «Рудольфинским таблицам» Кеплера или гравюра Франца Кляйна, где в одной рамке объединены портреты известных магов и алхимиков[151]: Магомет (пророк), неопифагореец Аполлоний Тианский, Роджер Бэкон, Эдвард Келли (ученик Джона Ди), Парацельс и Джон Ди. Они узнаваемы по иконографии и коротким надписям, характеризующим их достижения.

В XVII в. групповые изображения ученых демонстрируют их принадлежность к определенному научному сообществу или корпорации. В это время

[150] Unknown artist. Portrait of Sir Isaac Newton. Studio of Enoch Seeman. Painting, oil on canvas, circa 1726. URL:http://www.npg.org.uk/collections/search/portraitLarge/mw04661/Sir-IsaacNewton?LinkID=mp03286&search=sas&sText =Isaac+Newton&OConly=true&role=sit&rNo=2 (дата обращения: 10.12.2016).

[151] Clein Francis. Mohammed, Appoloneus Tyaneus, Sir Edward Kelly, Roger Bacon, Paracelsus, John Dee. Engraving, possibly early to mid 17th century. URL: http://npg.org.uk/collections/search/portraitLarge/mw127577/Mohammed-Appoloneus-Tyaneus-Sir-Edward-Kelley-Roger-Bacon-Paracelsus-John-Dee?LinkID=mp88170&search=sas&sText=Franz+Klein&role=art&rNo=0 (дата обращения: 10.12.2016).

среди городских гильдий становится популярным заказывать групповые портреты, на которых явно обозначена профессиональная принадлежность заказчиков, например, Михиль Янсон ван Миревельт написал на заказ гильдии хирургов Делфта «Урок анатомии доктора Виллема ван дер Меера»[152]. Рембрандт «Урок Анатомии доктора Тульпа»[153] был заказан молодому Рембрандту гильдией хирургов Антверпена. Основой репрезентации собравшихся является их профессиональная принадлежность. Рембрандт в 1656 г. на заказ написал «Урок анатомии доктора Деймана»[154]. Анатомируемый труп становится маркером корпоративной идентичности. Труп фактически выполняет те же функции, что и астрономические инструменты и приборы, изображенные на проанализированных выше портретах астрономов, архитекторов и математиков. Этому же принципу подчиняются картины «Урок анатомии Фредерика Рюйша» Адриана Баккера (1670)[155] и «Урок анатомии Фредерика Рюйша» Ян ван Нека (1683)[156]. Встречаются гравюры, где несколько ученых объединены одной рамкой и общим названием, что позволяет обозначить их достижения относительно друг друга. Например, гравюра Френсиса Кайта «Величайшие люди Британии»[157] включает изображения британских ученых-современников, членов ЛКО: сэра Исаака Ньютона, Джона Флемстида[158], Эдмунда Галлея[159] и Николаса Сандерсона[160]. Порядок расположения портретов в округлых рамках из пальмовых ветвей с именами ученых внизу подчиняется нескольким принципам. Собранные здесь математики и астрономы были лично знакомы и так или иначе связаны с исследованиями Ньютона. Его портрет расположен в доминирующей позиции с точки зрения геральдики — верхнем правом геральдическом кантоне. Вверху расположены портреты умерших ученых (Ньютона и Флемстида), по-

[152] Mierevelt Michiel Jansz, van. Anatomy lesson of Dr. Willem van der Meer. Painting, oil on canvas, 1617. URL: http://www.wga.hu/support/viewer/z.html (дата обращения: 10.12.2016).

[153] Rembrandt Harmensz. van Rijn. Anatomiese les van Dr. Nicolaes Tulp, 1632, Mauritshuis, Den Haag. URL: http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/5/53/Rembrandt_Harmensz._ van_Rijn_007.jpg?uselang=ru (дата обращения: 10.12.2016).

[154] Rembrandt Harmensz van Rijn.The Anatomy Lesson of Dr. Johan Deijman. Fragment, 1656.

[155] *Adriaen Backer* (ca 1635–1684). Anatomy Lesson by Prof. Frederik Ruysch, 1670. URL: http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/6/64/Anatomy_Lesson_by_Dr._F._Ruysch_1670_Adriaen_Backer.jpg?uselang=ru (дата обращения: 10.12.2016).

[156] Jan van Neck. Les van Dr. Frederick Ruysch. 1686. URL: http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/8/83/De_anatomische_les_van_Dr._Frederick_Ruysch.jpg (дата обращения: 10.12.2016).

[157] Kyte Francis. Worthies of Britain (Sir Isaac Newton; Edmond Halley; Nicholas Saunderson; John Flamsteed). Engraving. Published by John Bowles mezzotint, circa 1720–1745. URL: http://www.npg.org.uk/collections/search/portraitLarge/mw81686/Worthies-of-Britain-Sir-Isaac-Newton-Edmond-Halley-Nicholas-Saunderson-John-Flamsteed?LinkID=mp03286&search=sas&sText=Isaac+Newton&role=sit&rNo=10 (дата обращения: 10.12.2016).

[158] *John Flamsteed* (1646–1719), первый Королевский астроном и первый директор Гринвичской обсерватории с 1675 г., построенной по велению короля Карла II, но оборудование Флемстид закупал на свои средства.

[159] *Edmond Halley* (1656–1742), Королевский астроном, директор Гринвичской обсерватории.

[160] *Nicholas Saunderson* (1682–1739), лукасовский профессор математики в Кембридже.

скольку на заднем фоне к ним сделана надпись, указывающая даты их жизни; внизу — Галлея и Сандерсона (без указания таковых дат). В целом последовательность портретов подчиняется и старшинству: Ньютон родился в 1642 г., Флемстид — в 1645 г., Галлей — в 1656 г., Сандерсон — в 1682 г.

Отношения Ньютона с Галлеем и Флемстидом отличались неоднозначностью и изобиловали скандалами. Вначале между ними возникла дружба, поскольку Флемстид разрешил Ньютону пользоваться результатами своих наблюдений за звездами и Луной для вычислений в первом издании «Математических начал» (1687). Но накануне 2-го издания «Математических начал» (1710) Флемстид предупредил Ньютона, что представленные им ранее данные о координатах звезд и движении Луны были уточнены. Ньютон обвинил Флемстида в намеренном их искажении, поскольку это могло поставить под удар теорию всемирного тяготения, что было важно в полемике с последователями Декарта.

Флемстид не спешил делиться новыми данными, поскольку не был уверен в их точности, но Ньютон в обход договора с астрономом получил доступ к ним. Кроме того, из-за жалоб Ньютона королева Анна передала управление обсерваторией ему, и Флемстид был исключен из ЛКО (формально — не внес взнос из-за финансовых трудностей). В издание «Математических начал» Ньютон не включил благодарности Флемстиду и убрал все упоминания о нем, присутствовавшие ранее. Тем не менее, Флемстид остался в истории науки одним из самых известных астрономов: он откорректировал предшествующие атласы Байера и Гевелия, его наблюдения отличались точностью и используются до сих пор. Правда, из-за ссоры с Ньютоном его последние известнейшие работы были опубликованы посмертно в редакции жены Маргарет: авторский вариант звездного каталога «Британская история неба» (“Historia Coelestis Britannica или Flamsteed Designations”, 1725 г.[161]), где он ввел использующиеся и сейчас цифровые обозначения 2395 звезд, и «Атлас неба» (“Atlas Coelestis”, 1729).

Отношения Ньютона с Галлеем тоже были непростыми. С одной стороны, Галлей, будучи членом ЛКО, был инициатором издания «Математических начал» в 1687 г. Занимаясь исследованием силы, которая управляет движением планет, он обнаружил ее математическую зависимость от расстояния до планеты, но не мог вычислить их орбиту. Галлей, узнав, что эти вычисления сделал Ньютон, убедил его продолжить исследования, оплатил публикацию «Начал» и предпослал автору изданию панегирик на латыни. Галлей выдвинул современную теорию комет, болидов, туманностей и неподвижных звезд. После смерти

[161] В 1712 г. Ньютон опубликовал его сам, получив контроль над Гринвичской обсерваторией, но до публикации включил данные каталога во 2-е издание «Математических начал», что побудило Флемстида сжечь 300 экз. своего издания.

Флемстида в 1720 г. он стал Королевским астрономом и директором Гринвичской обсерватории (которую за свой счет заново оборудовал инструментами). Он также засекретил все результаты наблюдений, и Ньютон на заседаниях ЛКО неоднократно упрекал Галлея за нежелание поделиться нужными ему данными.

Николас Сандерсон изображен с закрытыми глазами, поскольку ослеп в детстве из-за оспы, но ему удалось получить университетское образование и стать профессором. Он преподавал в университете ньютонианскую концепцию Вселенной. Сандерсон был личным другом Ньютона, Галлея и других, обладал феноменальными способностями к сложным алгебраическим расчетам, использовал дифференциальное исчисление («метод флюкций» и «метод обратных флюкций»). Известен как первооткрыватель теоремы вероятностей Байеса и создатель методики обучения алгебре слепых.

Социальный статус дворянина Ньютона подчеркнут одеждой (тонкая рубашка и расстегнутый ниспадающий мягкими складками шёлковый халат). На гравюре воспроизведен портрет Ньютона работы Годфри Кнеллера 1702 г.[162], когда Ньютон покинул должность профессора математики в Кембридже и был управляющим (мастером) Монетного двора. Гравер указывает принадлежность ученого к дворянству (“S. Isaac Newton”), хотя королева Анна возвела его в рыцарское достоинство в 1705 г. Сандерсон и Флемстид изображены в профессорских мантиях с отложными воротничками (в соответствии с саном священника), только у Галлея воротничок священника сочетается с камзолом и расстегнутой мантией[163]. У Ньютона нет такого воротничка, поскольку, даже будучи 30 лет Лукасовским профессором, благодаря заступничеству Барроу он получил от короля Карла II персональное разрешение не принимать сана. Упорство Ньютона в этом вопросе биографы традиционно связывают с его отрицанием догмата св. Троицы, веру в который нужно было подтверждать при рукоположении. Ньютон был выходцем из джентри, тогда как отец Флемстида был пивоваром, Галлея — богатым мыловаром, Сандерсона — акцизным чиновником. Таким образом, доминирующее положение Ньютона на гравюре объясняется несколькими факторами: научным авторитетом, административной властью и социальным статусом дворянина.

---

[162] Kneller Godfrey. Portrait of Sir Isaac Newton. Painting, oil on canvas, feigned oval, 1702. URL: http://www.npg.org.uk/collections/search/portraitLarge/mw04660/Sir-Isaac-Newton?LinkID=mp03286&search=sas&sText=Sir+Isaac+Newton&role=sit&rNo=1 (дата обращения: 10.12.2014).

[163] Флемстид — профессор астрономии Гринвича (любопытно, что этот статус обозначен на титульном листе издания “Atlas Coelestis” 1753 г). URL: http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/0/05/Atlas_Coelestis.JPG?uselang=ru (дата обращения: 10.12.2016); Галлей — Савилианский профессор геометрии в Оксфорде (Savilian Professor of Geometry); Сандерсон — лукасовский профессор математики в Кембридже.

Сохранились изображения, подчеркивающие патронаж венценосных особ в изображении таких научных институций, как ЛКО и французская Королевская академия наук (Académie royale des sciences, осн. в 1666 г.). На титульном листе издания 1667 г. «Истории Лондонского королевского общества» Томаса Спрата[164] в центре композиции находится мощная колонна с бюстом Карла II, который объявил себя патроном ЛКО во второй хартии 1663 г. и стал его членом. Надпись на колонне гласит: “CAROLUSII. SOCIETATIS REGALIS AUTHOR & PATRONUS” (Карл II. Основатель и покровитель Королевского общества). Крылатая Слава с тубой держит над его головой лавровый венок, что подчеркивает величие его деяния, поскольку основание ЛКО в 1660 г. было санкционировано королем в первой хартии 1661 г. В знак высочайшего покровительства король даровал королевский жезл и одобрил составленный членом ЛКО Джоном Ивлином герб, который расположен над бюстом Карла II, выстраивая вертикальную композиционную ось гравюры. Благодаря наличию этих атрибутов ЛКО репрезентирует себя в традициях средневековых корпораций.

Щит поддерживают два серебряных толбота[165], у которых вместо ошейника — короны. На щит сверху надет рыцарский шлем в короне, которую одной лапой поднимает орел, в его другой лапе — герб Англии. Правый верхний кантон включает трех золотых львов на червонном поле (геральдический символ Англии), остальные три четверти — чистое серебряное поле. Фактически у самого ЛКО нет герба как такового (чистое поле), что соотносится с motto (девизом) ЛКО, написанным на ленте под щитом: “Nullius in verba” («Ничего словами»), что означает недоверие к идолу авторитетов и решимость ЛКО не только перепроверить предшествующее знание, но и исследовать неизведанное. Таким образом, геральдика, свидетельствующая о высочайшем патронаже, и воплощенный в камне король символизируют столп как основу ЛКО.

Справа от него располагается Френсис Бэкон, виконт Сент-Олбанс, с медалью канцлера на шее, нарисованный в той же одежде, что и на вышеупомянутой картине Пауля ван Сомера (1618), только мешок с большой королевской печатью, где вышит герб короля Иакова I, он держит в правой руке. Левой рукой он указывает на расположенную рядом титульную страницу «Истории Лондонского королевского общества» — этот жест также вписывает его в исто-

[164] Hollar Wenceslaus, after John Evelyn etching. Frontispiece to “The History of the Royal-Society of London” by Thomas Sprat. Engraving. L., 1667. URL: http://npg.org.uk/collections/search/portrait/mw91090/Frontispiece-to-The-History-of-the-Royal-Society-of-London-by-Thomas-Sprat?search=sp&sText=Royal+Society&firstRun=true&rNo=5 (дата обращения: 10.12.2016).

[165] Геральдическое животное, порода охотничьей собаки, завезенная в Англию норманнами, ныне вымершая. Белый толбот считался настоящей благородной собакой, прирожденной ищейкой. Возможно, его изображение должно был подчеркнуть миссию членов ЛКО: «вынюхать», «выследить» истину и преследовать ее, как истинный толбот.

рию создания данной институции. На полу надпись: “ARTIVM INSTAVRATOR” («Восстановитель искусств»), что отсылает к труду Ф. Бэкона «О великом восстановлении наук» (“Instauratio Magna”), который ЛКО приняли в качестве методологической основы научных исследований.

Слева от бюста Карла II ниже уровня Бэкона изображен в тоге математик, виконт Уильям Бронкер (*William, 2-nd Viscount Brouncker*, 1620–1684), первый президент ЛКО (1662–1677), о чем свидетельствует надпись внизу: “SOCIETATISPRAESES”. Правой рукой он указывает на имя Карла II на колонне, подчеркивая официальный статус ЛКО. Справа от Бронкера на столе лежит вышеупомянутый серебряный позолоченный жезл, на котором было выгравировано: «Благожелательный дар августейшего монарха Карла II Королевскому обществу по распространению естественных наук от основателя и патрона». Президент ЛКО не имел права вести заседание без жезла: два сержанта, назначенные королем, вносили его и клали на подставку, по окончании заседания жезл выносили. Он обозначал символическое присутствие короля, незримо легитимируя происходящее и делегируя властные полномочия собранию, организованному по принципу самоуправления.

На заднем плане открытой залы с арками, поддерживаемой четырьмя колоннами, располагаются полки с книгами, научные приборы и инструменты, используемые для наблюдений и опытов: астрономические и математические (гномон, квадранты, настенный секстант, трикветрум, маятниковые часы Гюйгенса, большой телескоп); физические (вакуумный насос Бойля-Хука — слева от Карла II); и химические (весы, сосуды, перегонные кубы, термометр и др.). Эти приборы, с одной стороны, указывают на присутствие остальных ученых, с другой — обозначают «новую философию» и тот вид искусств (наук), ради развития которых было учреждено общество. За арками открывается вид на английский пейзаж с холмами, деревьями, постройками и дворцом; там же астроном смотрит в телескоп. Возможно, гравюра символизирует Дом Соломона, описанный Бэконом в «Новой Атлантиде»: «…в числе превосходных законов, введенных этим государем, особо выделяется один. Это было основание некоего Ордена, или Общества, называемого нами “Дом Соломона” — благороднейшего (по нашему мнению) учреждения на земле, служащего стране нашей путеводным светочем. Оно посвящено изучению творений Господних» (Бэкон, 1972: 504). Следовательно, Карл II уподобляется мудрому Соломону, а в роли отца Дома Соломона и хранителя его устава выступает виконт Уильям Бронкер, рядом с которым под жезлом лежит “DIPLOMA” — королевская хартия с печатью, в которой содержались устав и привилегии ЛКО.

Отец Дома Соломона описывает установленный для ученых порядок: «…изложу цель, ради которой он был основан; во-вторых, опишу сооружения и приборы, какими располагаем мы для наших работ; в-третьих, расскажу о разделении труда и обязанностей между членами Дома; и, наконец, — о наших обычаях и порядках. Целью нашего общества является познание причин и скрытых сил всех вещей и расширение власти человека над природою, покуда все не станет для него возможным» (Бэкон, 1972: 514). Для этого ученые добывают руду и минералы, плавят металлы, ставят в лабораториях опыты, конструируют приборы, создают оружие (справа за Бэконом на колонне висит мушкет), изготовляют летательные аппараты, корабли и механизмы, в том числе и работающие на вечных двигателях; искусственно воссоздают явления природы; выращивают растения, исследуют способы продления жизни и сохранения здоровья; у них есть все необходимые для исследований инструменты и книги (там же: 515–524)[166]. Ученые совершают поездки не только по всему миру, но и по своей стране, рассказывая ее жителям о причинах природных явлений, показывают опыты и искореняют суеверия. Таким образом, благодаря исследованиям ученых английская парламентская монархия была намерена подчинить себе все три сферы Земли: нижнюю (до поверхности земли), среднюю (поверхность земли) и верхнюю (воздушное пространство).

Если на выше проанализированной гравюре королевская власть выражена символически, и принцип организации ЛКО основан на самоуправлении, то на картине французского художника Анри Тестелена[167], где он изобразил представление Ж.-Б. Кольбером Людовику XIV научных изобретений и проектов Французской (Парижской) академии наук в 1667 (1672?) г., мы видим иную ситуацию[168], отражающую доминирование высочайшего патрона и иерархическую структуру академии. А. Стоуп подчеркивает, что Академия была учреждена во славу короля и преследовала утилитарные цели, причем ее структура была подчинена иерархическому принципу, что зависело от социального происхождения академиков, их личных открытий и проявлялось в привилегиях и ранжированном финансировании ученых (Stroup, 1990: 1–20, 60–62, 221–226).

[166] См. подробнее об эволюции метода бэконианской индукции в Лондонском королевском обществе: Lynch, 2001.

[167] *Henri Testelin* (1616–1695), автор портретов Людовика XIV и французской аристократии. С 1650 г. — секретарь Королевской академии живописи и скульптуры, в 1656–1681 гг. — ее профессор.

[168] Testelin Henri. Colbert présentant à Louis XIV les membres de l'Académie royale des Sciences. Château de Versailles. Painting, circa 1667. URL: http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/2/26/Testelin%2C_Henri_-_Colbert_Presenting_the_Members_of_the_Royal_Academy_of_Sciences_to_Louis_XIV_in_1667.jpg (дата обращения: 10.12.2016). Официальный статус «королевской» Академия получила вместе с уставом от Людовика XIV в 1699 г., замысел ее основания принадлежал Кольберу.

Иерархический характер отношений повлиял и на структуру научного сообщества, где академики стали научной элитой, определяющей ценность исследования, а любители и ученые, не вошедшие в нее, стали фигурами второго плана: благодаря переписке и сотрудничеству с академиками они поставляли материал и нужные сведения, поскольку амбициозные проекты требовали усилий большего количества людей (Ibid.: 215–218). ЛКО отличалось тем, что членство в обществе зависело от желания заниматься научными исследованиями и уплаты взноса.

Таким образом, на европейских и английских картинах, фресках, иллюстрациях, портретах и гравюрах раннего Нового времени ученые, научные сообщества и практики репрезентируются в первую очередь через иконографию, включающую в себя книги, научные инструменты и сословный статус ученых и патронов-основателей и покровителей научных институций, что зафиксировано в соответствующих надписях, геральдике и одежде, отражающей сословную принадлежность и моду того времени. На титульных листах могут воспроизводиться гербы ученых, научных корпораций и их патронов. Посвящение труда патрону обеспечивало высочайшую поддержку, а иногда и защиту не только ученому, но и его открытию. При этом последующие портреты сохраняют облик и одежду ученого, отсылая нас к эпохе, в которую они жили, хотя социальные маркеры могут не всегда воспроизводиться, особенно в изображениях XIX–XX вв. Привязка к социальному статусу ученого также была важна, поскольку встраивала его в средневековую иерархию, что было необходимо при социальной уязвимости ученых, занятия которых на самом деле размывали сословные границы.

Гравюры с изображениями ученых часто были копиями с известных портретов. Если ученый обладал государственными должностями, то, как правило, на портрете отображалась их символика, благодаря чему маркировалось место ученого в сословно-политической и академической иерархии (это отчетливо видно на портретах Ф. Бэкона). Ученые-профессора изображены в университетских мантиях, ученые-горожане — в светской одежде (Дж. Ди, Ф. Бэкон), ученые-священники — в соответствующем сану одеянии (Сандерс). Эта тенденция проявляет себя уже в Средневековье, но в изображениях XVI–XVII вв. атрибуты носят конкретно-исторический характер и стремятся воспроизвести личные достижения ученых, что не было характерно для средневековой репрезентации. В групповых изображениях ученых также доминирует принцип социальной иерархии; тем не менее, перед нами репрезентация идеального представления о сообществе. Это особенно отчетливо видно, когда на картине или

гравюре присутствует патрон-основатель институции. Следовательно, в репрезентации доминирует сословная принадлежность ученого, которую подчеркивают соответствующие надписи, где нередко указываются их изобретения и открытия.

В качестве атрибутов вместо изображений абстрактных книг, инструментов и опытов, уже появляются именно те, которые ученые усовершенствовали, описали в трудах или сконструировали. Как отмечает Б. Г. Кузнецов, «специфика искусства Возрождения состоит, в частности, в том, что апофеоз детали становится общекультурной предпосылкой реабилитации бесконечно малого здесь-теперь в представлениях о мире. Эта сторона дела в первую очередь интересна для истории науки» (Кузнецов, 1979: 194). Раскрытые книги рядом с ними точно воспроизводят иллюстрации из известных трудов, поддающиеся атрибуции, а гравюры на фронтисписах пытаются передать основную концепцию автора. Композицию гравюр часто разрабатывают сами ученые, раскрывая в посвящениях и вступлениях символический смысл изображения, как это видно на примере Дж. Ди и Ф. Бэкона. Эта практика вписывается в популярный в раннее Новое время жанр эмблемы. Гравюра Дж. Ди к «Искусству навигации» в эмблематической форме визуализирует конечную политическую цель трактата — укрепление мощи Британии и имперские амбиции. В сугубо научных работах визуальные элементы все чаще выполняют иллюстративную функцию, как в книге «О магните» У. Гилберта, тогда как в научно-философских — сохраняют символико-аллегорическую («О восстановлении наук» Ф. Бэкона).

Таким образом, изображения представителей других профессий и корпораций, не занимавшихся научными изысканиями, в первую очередь репрезентируют их сословную принадлежность и подчиняются только стилистике портретной живописи раннего Нового времени и отображают моду и атрибуты профессии. В визуальной репрезентации ученого этого времени, несмотря на эгалитарные проекты «Республики ученых», также доминирует социальный статус, который подчеркивают соответствующие надписи, но художники и граверы стремятся сохранить в истории память и об их научной деятельности. Причем, в изображении ЛКО подчеркивается символический характер патронажа и самоуправление. Визуализация научных практик и ученых в избранный период, с одной стороны, продолжает средневековые иконографические и сословные традиции, подчиняется стилистическим тенденциям живописи и гравюры XVI–XVII вв.; с другой — подчеркивает специфику научного восприятия мира, знания и общества в раннее Новое время. В конце XVIII в. акцент в восприятии образа ученого сдвинется в план индивидуального отображения ученого, его

личной биографии и истории открытий с точки зрения прогресса, что уже намечено в изображениях XVI–XVII вв. Но, как показывает Бурдье, в скрытой форме память о социальном происхождении ученого продолжает влиять даже на современные научные институции.

Глава 7
Медицинские практики и дискурсы в культуре Англии раннего Нового времени: визуальная и поэтическая репрезентации

И. И. Лисович

Теоретические, методологические и институциональные проблемы науки раннего Нового времени становятся предметом личностно окрашенной рефлексии, проецируются на пространство познающего субъекта. В английской литературе и культуре конца XVI — первой половины XVII вв. алхимические, философские, медицинские, теологические, математические, астрономические и физические концепции часто служили основой для создания изысканной метафорики маньеризма и барокко, основанной на остроумии (wit)[169], сближении «далековатых идей» (“far-fetched ideas”)[170] при помощи концепта (кончетти). Часто желание тщательно исследовать и описать явление воплощается в жанре анатомии. Концепт познания и саморепрезентации артикулируется в представлениях о меланхолии, которая не только описывает состояние ученого, погруженного в поиск истины, но и встраивается в религиозное и поэтическое восприятие человека, размышляющего об истине, мире и обществе (см. подробнее: Trevor, 2004).

Предметом исследования и рефлексии в культуре раннего Нового времени стало не только изучение строения тела Вселенной, Земли, общества, но и тела человека при помощи анатомии. Это позволило выстроить когнитивную и онтологическую иерархию по принципу восхождения и аналогии, как это видно из анализа предшествующих текстов. Связи между этими элементами мыслились живыми, и анатомы вторгались в тела живых организмов. В XV–XVI вв. сочетание ряда причин привело к тому, что в европейских университетах была возобновлена анатомия трупов человека и животных, а вивисекция воспринималась необходимым элементом обучения. В свою очередь эти практики стали

[169] Т. С. Элиот определяет понятие “wit” («остромыслие») как метафизический Разум, склонный к иронии, стремящийся преодолеть “dissociation of sensibility” (распад связей между чувствами и разумом), который характерен для позднего Возрождения и раннего Нового времени. В связи с этим он описывает “wit” как «священную легкость», которая сочетает трагизм и комизм распавшегося бытия; стремление к равновесию эмоционального и интеллектуального начал для создания целостного образа из самых разнородных элементов. “Wit” — причина метафизической «иронии», которая позволяет видеть явление с разных сторон, позволяет разрушить границы между способностями души и встроить свое «я» в вечный божественный порядок (Eliot, 1938: 242). См. подробнее теорию остроумия в статье: Красавченко, 2008: 146–169. А также: The wit of seventeenth-century poetry … , 1995.

[170] Т. С. Элиот в эссе «Поэты-метафизики», упоминая Самюэля С. Джонсона, упрекавшего Дж. Донна, Дж. Герберта, А. Каули и т.д. в насильственном соединении далековатых идей, расценивает это соединение как их достоинство: «Джонсон уловил, возможно, случайно, одну из их характерных особенностей, заметив, что “они всегда пытались быть аналитичными”; он бы не согласился с тем, что после “анализа”, разложения на компоненты, они создавали новое целое» (Элиот, 2004: 552).

предметом этического и эстетического осмысления в культуре и породили в изящной словесности так называемый жанр анатомии.

Вивисекция в анатомическом дискурсе

К числу важных факторов распространения вивисекции можно отнести проникновение в Европу учения Галена об анатомии через византийские[171], арабские источники[172] и латинские тексты[173]. Вивисекцию животных под влиянием Галена возобновил Ибн Зухр (*Avenzoar,* 1072/1094–1162). Была получена и санкция церкви. Несмотря на то, в 1240 г. император Фридрих II даровал медицинской школе в Салерно право вскрывать один труп в пять лет, через 60 лет папа Бонифаций VIII отменил эту привилегию. Только в 1472 г. папа Сикст IV[174] признал полезность анатомии как медицинской дисциплины, а обучение ей было формально дозволено Климентом VII[175]. Кроме того, после падения Византии бежавшие греки привезли в Италию рукописи Галена, и европейские медики получили возможность читать Галена в оригинале, не искаженном византийскими, арабскими и латинскими интерпретациями и дополнениями. В 1490 г. в Венеции появилось типографское издание первого латинского перевода сочинения Галена «Об анатомии» (“De anatomicis administrationibus”) в двух томах, а в 1525 г. было опубликовано пятитомное полное собрание сочинений Галена на древнегреческом языке.

Уже Галеном осознавалась ограниченность тех знаний о структуре живого организма, которые давала анатомия трупа, и он был вынужден обратиться к вивисекции[176]. Вивисекция животных в интересующий нас период, с одной стороны, была оправдана авторитетом Галена, который ввел в науку этот метод, хотя его трактат «О вивисекции» не сохранился, но с другой стороны, существовали представления о моральной недопустимости подобных практик. Беренгарио де Карпи (1460–1530) в труде «Анатомия по Карпи» писал: «В наше

[171] Личный врач византийского императора Юлиана Орибасий (320–400) составил собрание выписок из Галена и компиляцию медицинских трудов античных медиков в семидесяти книгах «Медицинский сборник» (“Collectiones medicae”).

[172] Первым и важнейшим переводчиком Галена на арабский был сирийский христианин Хунайн ибн Исхак ал-Ибади (лат. *Johannitius,* 830–870). Ибн Сина (*Avicenna,* 980–1037) в «Каноне врачебной науки» (книга четвертая, посвященная хирургии) не только использовал, но и уточнил некоторые анатомические наблюдения Галена.

[173] С арабского на латинский перевел Галена Константин Африканский (ок. 1020–1087), который был одним из основателей медицинской школы в Салерно.

[174] Понтификат с 1471 по 1484 г.

[175] Понтификат с 1523 по 1534 г.

[176] Вивисекция (от лат. vivus — «живой», и sectio — «рассекание») — метод хирургической операции на живом организме животного с образовательными или экспериментальными целями (исследование функций организма и отдельных органов, механизмов действия лекарственных средств, разработка методов хирургического лечения).

время анатомия не практикуется на живых телах, хотя то, что мы найдем в живых, гораздо лучше того, что мы найдем в мертвых, хотя нам следовало бы избегать такой практики из-за ее чудовищности» (Цит. по: Boyle, 1772: 14)[177]. Тем не менее, в европейских университетах в начале XVI в. практикуется и вивисекция животных из-за ограничений на получение трупа человека.

Но законов, определяющих регламент вивисекции, не было вплоть до XIX в.[178], тогда как уже в позднем Средневековье в европейских государствах существовали законы, регулирующие лицензирование на получение права на анатомирование человеческих трупов. Например, в «Статутах Болонского университета искусств и медицины об анатомировании трупов» (1405) прописывается порядок получения разрешения на анатомирование и регламент посещения студентами вскрытий, что свидетельствует о режиме их ограничения[179].

Подобные предписания и общественная неприязнь к анатомии была связана с идеей спасения и Страшного Суда, когда люди восстанут из мертвых, души облачаться в свои тела и предстанут перед Спасителем. Целостность тела считалась необходимым условием для успешного загробного суда над человеком, поскольку с позиций доминирующей тогда моральной медицины, болезнь и приведшая к ней порча тела рассматривались как следствие какого-либо греха. Поэтому для анатомирования было разрешено использовать только трупы казненных преступников, на получение которых университетам и корпорациям хирургов и врачей выдавались лицензии. В противном случае анатомирование тел рассматривалось как преступление, в котором, в частности, подозревали

[177] Здесь и далее перевод англоязычных текстов сделан автором (если не указано иное).

[178] Первый в мире закон об ограничении вивисекции был принят в 1876 г. в Великобритании, благодаря работе старейшего в мире Британского союза за отмену вивисекции (BUAV), который объединил ученых и общественных деятелей.

[179] «Так как анатомирование привлекает внимание и увеличивает прилежание и полезность занятий учеников, а из-за разыскивания и добывания трупов обычно случаются ссоры и распри, было вынесено решение: пусть ни один доктор, студент или кто-либо другой не осмеливается и не отваживается приобретать для себя какое-либо мертвое тело для вскрытия, если только он не получил разрешения ректора и не делает этого по долгу службы. Ректор при выдаче разрешения докторам и студентам требует и настаивает, чтобы соблюдались порядок и достоинство после того, как упомянутое разрешение будет получено. Пусть не более двадцати человек присутствуют при анатомировании мужского трупа и не более тридцати посещают анатомирование женского трупа. Тот, кто обучался медицине менее двух лет и не находится на третьем году обучения, не может посещать урок анатомии… Кроме того, эти двадцать или тридцать человек, которым разрешается увидеть вскрытие, должны быть выбраны или отобраны таким образом: при анатомировании мужского трупа пять человек избираются из ломбардской «нации», четыре из тосканской, четыре из римской, три из ультрамонтанской, три из Болоньи. Что касается рассечения женского трупа, то восемь человек должны быть избраны из ломбардской “нации”, семь из тосканской, семь из римской, пять из ультрамонтанской, три из Болоньи. Ректор… может посетить любое вскрытие, даже если общее количество присутствующих составит больше, чем предусмотрено статутом, и несмотря на правило, согласно которому каждый может видеть вскрытие только один раз в год... Ректор немедленно после принятия обязанностей должен оповестить по школам, кому он дарует разрешение посетить вскрытие, так что это должно быть известно всем и каждому (под страхом наказания штрафом в 10 болоньини для ректора в случае, если он не сможет соблюсти это правило и добиться его выполнения» (Malagola, 1888: 289–290).

художников, которым не выдавали подобных профессиональных лицензий (Леонардо да Винчи, Микеланджело и др.)

Р. Мандресси отмечает, что церковных предписаний относительно запрета анатомирования не существовало, кроме некоторых ограничений, налагаемых на занятия анатомией священников и «при отсутствии институционального противодействия церковных властей всегда можно предположить, что на пути развития анатомии стояли препоны культурного порядка», — среди них ученые называют низкий статус хирургов в средние века и догмат о воскрешении в народной интерпретации, поскольку теологи неоднократно писали о том, что судьба смертных останков не имеет отношения к воскрешению (Мандресси, 2012: 235–237).

Наиболее активным центром анатомических занятий в первой половине XVI в. были Падуанский и Парижский (Сорбонна) университеты, где анатомию преподавали Жак Дюбуа (Сильвий, 1478–1555) и Иоганн Гюнтер из Андернаха (1505–1574). Гюнтер признавал ценность своих занятий вивисекцией на живых собаках, которую он производил собственноручно в одиночку и со студентами. Среди его учеников были Сервет, Везалий и О'Малли. Последний в 1536 г. опубликовал «Основы анатомии, руководство по вскрытию в 4-х томах», которое, в отличие от Галена, тематически разделил в зависимости от того, как быстро портится материал. Несмотря на то, что в книге не было сделано анатомических открытий, он настаивал на том, чтобы врачи-терапевты тоже занимались анатомированием, и признал вклад Везалия в подготовку книги. Тем не менее, практики вивисекции не носили публичного характера и редко выходили за пределы корпораций хирургов и цирюльников или университетов вплоть до XVII в.

С именем Андреаса Везалия связывают развитие экспериментальной медицины и функциональной анатомии, поскольку в книге «О строении человеческого тела» он настаивал на том, чтобы врачи и хирурги собственноручно занимались анатомией, и требовал, чтобы анатомы опирались не на авторитет Галена, а на опытные данные. Двадцативосьмилетний ученый изложил новейшее эмпирическое знание в книге с 250 натуралистическими иллюстрациями. Он исправил 200 ошибок Галена и изменил средневековый принцип университетской и публичной лекции по анатомии, когда лектор читал текст Галена или учебник, а части предварительно препарированного трупа демонстрировал цирюльник[180].

[180] «Отсюда, так как все оперирование поручалось цирюльникам, у врачей исчезло не только действительное знание внутренностей, но оказалось заброшенным и самое уменье делать вскрытия; а те, которым поручалось это дело, были не настолько сведущи, чтобы разбираться в ученых писаниях. Итак, эта категория лю-

Ученый положил начало чтению анатомических лекций с опорой не на тексты, а на наглядную демонстрацию. Он одновременно выступал в роли лектора, прозектора и демонстратора. Совмещение этих функций отражено на фронтисписе книги «О строении…», где ученый сам демонстрирует препарированную руку подвешенного горизонтально трупа. В предисловии к “In corporis...” ученый писал, что он не смог бы стать анатомом, если бы ограничился «грубыми демонстрациями», которые устраивали на занятиях по анатомии неграмотные цирюльники[181]. Свою цель он видел в «ниспровержении догматиков для того, чтобы научиться анатомии человека на теле самого человека, стремясь собственноручно проникнуть во все сложности его строения» (Везалий, 1954: 13).

В 1543–1544 гг. Везалий организовал чтение публичных лекций в университетах Падуи, Болоньи и Пизы с целью наглядно и неопровержимо доказать оппонентам преимущества нового метода при помощи детальной демонстрации анатомии человеческого тела. Хотя Везалий подчеркивал, что следует за авторитетным учением Галена, изучение функций нервной системы привело его к оспариванию теологических представлений о душе, а дальнейшее применение экспериментального метода привело Уильяма Харви и к отрицанию пользы кровопускания как метода лечения.

Проблема оправдания европейской экспериментальной науки, в частности медицины, в XVI–XVII вв. была связана не только с охранением античных авторитетов (Гиппократа, Галена), но и с философско-теологическими представлениями о различии структуры души и тела у человека и у животного, что затрагивало и авторитет Аристотеля, и интересы церкви. Это отчетливо осознавал Везалий, признавая недопустимость вивисекции мозга человека[182]. Во вто-

---

дей не сохранила вверенное ей труднейшее искусство оперирования; и эта плачевная раздробленность врачебного искусства ввела в медицинских школах (gimnasiis) нетерпимый обычай, когда одни производили вскрытие человеческого тела, а другие давали объяснения (historiam) его частей, с чрезвычайной важностью декламируя с высоты своих кафедр, подобно сорокам, заученное ими из чужих книг, к чему сами они и не притрагивались. Те же, кто производит вскрытие, так искусны в речи, что не могут объяснить результаты вскрытия, а только раздирают то, что надо показывать по предписанию физика, а тот, не без чванства, по комментариям разыгрывает знатока дела. Поэтому все преподается превратно; несколько дней тратится на нелепые изыскания, — так что в результате от всего этого беспорядка слушатель получает меньше, чем если бы его обучал мясник на бойне. Я уже не говорю о тех школах, где едва ли когда-нибудь помышляют о вскрытии частей человеческого тела» (Везалий, 1950: 12–13).

[181] «Но мои занятия никогда бы не привели к успеху, если бы во время своей медицинской работы в Париже я не приложил к этому делу собственных рук, а удовлетворился бы поверхностным наблюдением мимоходом показанных некоторыми цирюльниками мне и моим сотоварищам нескольких внутренностей на одном-двух публичных вскрытиях» (там же: 13).

[182] «Итак, при вивисекции, мозг можно исследовать только частично, так как при этом, хотим ли мы или не хотим, но ради наших богословов должны отнимать только у бессловесных животных память, разум и мысль, как бы ни было их строение схоже с человеком; поэтому изучающий анатомию, опытный во вскрытии трупов и не зараженный никакой ересью, отлично понимает, как бы плохо я соблюл свои интересы, если бы

рое издание 1555 г. в конце последней, Седьмой книги он включил 19 главу «О вивисекции», которая начинается с апологии вивисекции[183]. На протяжении главы демонстрируется и обосновывается необходимость вивисекции как метода познания и обучения, который позволяет понять, проанализировать и исследовать функции отдельных частей тела с целью правильной диагностики пораженного органа через нарушения его функций. Вторая важная задача — предварительно научиться на живых телах животных хирургическим операциям и терапии повреждений, которые в реальной медицинской практике производятся на человеке[184].

Описания метода препарирования живых существ, оставленные Везалием, крайне детальны, точны и представляют собой пошаговую инструкцию, выполняя которую ученик мог бы наглядно увидеть специфику функций мышц и нервов[185]. Приведена техника фиксации животного в неподвижном состоянии, причем логика действий прозектора/лектора подчинена конкретной цели: исследованию причин нарушения функций голоса. О степени страдания животного читатель может судить только по редким косвенным высказываниям. Анатом не описывает мучения животных и не обсуждает моральные аспекты этой проблемы. Лишь в одном случае Везалий принимает во внимание моральную тяжесть страдания: «Иногда вырезал также почку, но излечение раны мучительнее приятного знания, почерпнутого отсюда; разве только кто-нибудь приступает к этим сечениям не столько ради знакомства с органами, сколько для упражнения руки» (Везалий, 1954: 887–888), — но остается непонятным, кому излечение раны приносит мучения: анатому из-за сложности манипуляции или животному из-за боли. Появляется еще одна мотивация для проведения виви-

установил что-нибудь о вивисекции мозга, что с гораздо большей охотой я сделал бы в ином случае» (Везалий, 1954: 891).

[183] «Совершенно так же, как вскрытие трупов дает тончайшее знакомство с числом, положением, формой, свойством вещества и составом каждой части, так и вскрытие живых животных дает ясное представление о самых функциях [частей тела] и весьма удачно обогащает соображениями, как их исследовать. Ввиду этого также правильно будет сначала упражнять учеников на мертвых животных, чтобы потом, для исследования действия и назначения частей, они вскоре могли приступить к живому животному. Поэтому, так как имеется очень много частей, предназначенных для разных действий и назначений, то не следует сомневаться, что многообразны и вскрытия живых тварей» (там же: 882).

[184] «…научиться хорошо сшивать раны живота и привыкнуть складывать в живот выпавшие части. Но это совершенно так же, как вывихи и переломы костей, которые мы иногда производим у животных, скорее полезно для упражнения рук и для установления правильного лечения, чем для исследования назначения органов» (там же: 888).

[185] «…я провожу острой бритвой длинное сечение, чтобы оно разделило кожу и мускулы под нею до дыхательного горла, остерегаясь того, чтобы сечение не уклонилось резко в сторону и не повредило большую вену. Затем я беру в руки дыхательное горло и, только помощью пальцев отделяя его от налегающих на него мускулов, рассматриваю по его сторонам сонные артерии и протянувшиеся в него нервы шестой пары мозговых нервов: затем разглядываю также возвратные нервы, прикрепленные к сторонам дыхательного горла, которые иногда перевязываю, иногда перерезаю, притом сначала с одной стороны, дабы при рассечении здесь или при перевязке нерва ясно увидеть, как частично прерывается голос, а с повреждением обоих нервов пропадает совсем, и, если ослабить петли, то вновь возвращается» (там же: 893).

секции, которая может расцениваться как интеллектуальный садизм на фоне страданий животного, — наслаждение полученным знанием.

Демонстрируемый опыт, как и его описание, предполагал адресатов двух видов — врачей и публику, но Везалий предусмотрительно оговаривает эмоциональный эффект и дает рекомендации относительно способа репрезентации и подбора публики, способной к восприятию происходящего[186]. Очевидно, что крики рассекаемого обездвиженного животного не давали возможности комментировать происходящее, и зрителям требовалась сильная выдержка или заинтересованность в наблюдении, а также привычка к созерцанию анатомирования для адекватного восприятия опыта.

Несмотря на принятые предосторожности, вивисекция животных, сопровождаемая внимательным наблюдением, тщательной дескрипцией и анализом в целях обучения и изучения, вызывала у зрителей амбивалентную реакцию. Она нередко создавала атмосферу хтонического ужаса перед скальпелем анатома и лабораторией ученого, где добывалось новое знание о природе, несмотря на страдания живого существа. Либо вызывала любопытство и желание увидеть все собственными глазами. Вивисекция в XVI в. могла вызывать одобрение даже у католических священников в зависимости от того, какие идеи она иллюстрировала или доказывала. Например, им понравился опыт Коломбо, ученика Везалия, который вскрывал брюхо беременной суки, и она, не обращая внимания на боль, пыталась облизать и обнюхать щенка, что интерпретировалось как свидетельство наличия сильного материнского инстинкта даже у «грубого животного».

Врачами отчетливо сознавалась ограниченность анатомирования мертвого человеческого тела, которое не давало представления о функциях и механизмах работы нервной, пищеварительной, кровеносной и репродуктивной систем, и вивисекция компенсировала этот недостаток. Вивисекция животных находилась в опасной близости от вивисекции людей: Везалий рекомендовал рядом с вскрываемой живой собакой положить человеческий труп, чтобы избежать ошибок Галена и видеть разницу в их строении, которая гипотетически может свидетельствовать о разнице в механике движения мускулов при совпадении принципов их работы[187].

---

[186] «Но прежде чем так связать животное, я имею обыкновение излагать зрителям, уже испытанным во вскрытии трупов, что надо наблюдать при настоящем вскрытии, дабы пространное изложение не препятствовало работе во время сечения, и она не прерывалась речью...» (Везалий, 1954: 893).

[187] «Однако число и распределение нервов у собаки не очень сходно с человеком, и я бы советовал, приступая к вивисекции собаки, иметь под рукою [человеческий] труп, на котором изучишь разветвления нервов, расходящихся по плечу и локтю, и таким образом найдешь нерв, который расходится в какие-нибудь мускулы…» (Везалий, 1954:: 883).

Введя более точный тонкий и публичный метод анатомирования[188], Везалий сознательно навязал его оппонентам[189] и друзьям. Это привело к тому, что, даже будучи сторонниками Галена, многие из анатомов сами стали находить и корректировать ошибки античного авторитета, которых не заметил Везалий. Появление нового знания, основанного на экспериментальной науке, выявило недостаточность догматического университетского образования, что привело к формированию дополнительных пост-университетских образовательных программ для членов корпораций. В XVII в. жесткое отношение к вивисекции человека будет несколько смягчено учеными.

С разрешения королевы при коллегии лондонских врачей-терапевтов в 1582 г. лордом Ламли и доктором Ричардом Колдвеллом (ок. 1513–1584) были основаны Ламли-лекции. В 1616 г. должность Ламли-лектора получил Уильям Харви, он занимал ее на протяжении сорока лет. Он получил степень магистра в Кембридже, где придерживался учения Галена, а степень доктора — в Падуанском университете, где ознакомился через учеников Везалия с его методами анатомирования. У. Харви сформулировал для себя ряд правил, выработанных на основе метода Везалия: не анатомировать предварительно, а только на публике; один день посвящать анатомированию одной части тела; не демонстрировать тонкого анатомирования, восприятие которого затруднено для большого круга зрителей и т. д.

У. Харви, основываясь на экспериментальной методологии Везалия, завершил исследование принципа кровообращения, который был одной из основных проблем, занимавших анатомов XVI в.: «Произведя многочисленные вивисекции для изучения функции сердца и его движений, наблюдая факты, а не по книгам различных авторов, я нашел это настолько затруднительным, что вместе с Фракастором почти готов был думать, что движение сердца может быть понятно лишь одному Богу» (Гарвей, 1948: 29). В 1628 г. во Франкфурте У. Харви опубликовал труд «Анатомическое исследование о движении сердца и крови у животных» (“Exercitatio anatomica de motu cordis et sanguinis in animalibus”). В нем он впервые сформулировал и экспериментально доказал свою теорию циклического кровообращения и открыл у млекопитающих наличие малого

[188] «…я попытался показать мускулы руки и более точно провести вскрытие внутренностей. Ведь кроме восьми мускулов живота, притом безобразно и в обратном порядке разобранных, мне никто никогда (если говорить правду), не показал ни одного мускула, точно так же, как и ни одной кости, не говоря уже о расположении нервов, вен и артерий» (там же: 14).

[189] «С каким бы рьяным упрямством в целях самозащиты они [врачи] ни рассматривали разъединенные части, всё же, влекомые любовью к истине, и они мало-помалу смягчаются и начинают больше верить своим глазам или бесспорным доводам, чем писаниям Галена» (там же: 16).

круга кровообращения, что ставило под сомнение теорию Гиппократа и Галена о гуморах.

Основным методом изучения системы кровообращения У. Харви избрал вивисекцию[190], при помощи которой он наблюдал различия в строении и работе сердца и органов дыхания у насекомых (пчел, мух и ос), холоднокровных (жаб, змей, ящериц, лягушек, улиток, слизней, омаров, морских раков, ракообразных и рыб), теплокровных животных (голубей, собак, свиней, овец, оленей). Ученый дал сравнительное описание специфики работы сердца у зародышей птиц, животных и человека[191]. Вивисекция внутриутробных плодов, в том числе и человеческих (о происхождении которых У. Харви ничего не сообщает), позволила ему открыть малый круг кровообращения, который у них не функционирует, поскольку легкие не работают, что влияет и на строение сердца[192].

Эти опыты привели его к выводам, которые репрезентируются как продолжение утверждения Аристотеля: что рождается первым, умирает последним[193]. В дискурсе У. Харви животные представлены иерархично: от низших к высшим ступеням организации живых существ. Это соответствовало средневековой концепции Великой Цепи Бытия, но Харви рассматривает ее преимущественно с точки зрения сложности строения кровеносной и дыхательной систем[194]. Здесь, при описании функции сердца и обосновании основного тезиса, опровергающего гуморальную теорию Гиппократа-Галена, У. Харви воспроизводит модель рассуждения-доказательства по принципу аналогии между Мак-

[190] «…причина ошибок у анатомов по этому вопросу кроется в незнании соотношений сердца и легких. Вина этих анатомов состоит в том, что, желая познать органы животных, они изучали их исключительно на человеке и притом на трупе. <…> Обманчиво стремиться вывести общее заключение на основании одного частного положения. Конечно, если бы они имели навык в вивисекциях низших животных и знали анатомию человека, то очень легко могли бы найти разрешение этого вопроса, который всех держал в нерешительности» (Гарвей, 1948: 46).

[191] «Также и на человеческом зародыше к началу третьего месяца я видел бледное бескровное сердце, тогда как предсердия обильно наполнены красною кровью. Наоборот, в более развитом яйце и на вполне сформированном плоде видно сердце более объемистое, которое уже начинает собирать кровь в полости желудочков для распространения ее по всему телу» (там же: 39).

[192] «Почему природа вместо того, чтобы открыть какой-либо другой сосуд для прохода крови, совершенно устранила этот проход у взрослого? Вот мы и пришли к тому, что только посредством вивисекции и можно правильным путем дойти до установления истины относительно того, через какие сосуды у человека проходит кровь из полой вены в левый желудочек и в венозную артерию» (там же: 50).

[193] «…не только сердце первым начинает жить и последним умирать, но даже отдельные части сердца, именно предсердия, например, или аналогичные образования у пресмыкающихся, рыб и подобных животных, оживают прежде желудочков и умирают после них. <…> Таким образом, природа, окончив свое течение (как говорил Аристотель, De motu animalium, cap. 8.), как будто вновь возвращается в те бездны, из которых она вышла. И если при рождении небытие переходит в бытие, и из неживого возникает живое, то смерть возвращает обратно бытие в небытие, заставляя существо проходить по тем же ступеням, но в противоположном направлении. То же и у животных: те части, которые рождаются последними, умирают первыми, и, наоборот, первые умирают последними» (там же: 40).

[194] «Следовательно, сердце есть основа жизни и Солнце микрокосма, подобно тому, как Солнце можно назвать сердцем мира. В зависимости от деятельности сердца кровь двигается, оживляется, противостоит гниению и сгущению. Питая, согревая и приводя в движение, кровь — этот божественный очаг — обслуживает все тело; она является фундаментом жизни и производителем всего» (Гарвей, 1948: 58).

ро- и Микрокосмом[195]. Но опирается он уже не только на «Метеорологию» Аристотеля, но и на теории современной ему астрономии[196], в частности на гелиоцентрическую концепцию Николая Кузанского, дополненную И. Кеплером[197].

Если для Везалия вивисекция животных была способом выяснить некоторые функции органов, а также методом обучения анатомированию и хирургии, то У. Харви вписывает тело животного в картину мироздания, в иерархическую пирамиду тел, начиная от тел насекомых и моллюсков и заканчивая небесными телами. Более того, свою концепцию ученый заявляет уже в посвящении королю Иакову I: «Эту работу о движении сердца я осмеливаюсь посвятить твоему Величеству (по обычаю этого столетия). Я преподношу этот труд, потому что почти все в жизни человечества происходит так, как в организме человека, а жизнь короля подобна жизни сердца. Следовательно, для короля знание своего собственного сердца, или, так сказать, божественного первообраза его поступков, не будет бесполезно. (Так уже не раз находили подобие великого в малом). Ты, светлейший король, возвышающийся над всеми людьми, сможешь рассмотреть как источник человеческого тела, так и изображение твоего королевского могущества. Прими же, прошу в глубочайшем почтении, светлейший король, с обычной добротой и снисходительностью новые сведения, касающиеся сердца» (Гарвей, 1948: 7).

У. Харви не просто посвящает высочайшему патрону свой труд, он вписывает приобретенное знание в социальный контекст, и исследование человеческого тела становится продолжением репрезентации тела социального. Функции социально-политического тела переносятся на тело живого организма и тело Вселенной и наоборот, согласно закону аналогии: «Сердце животных — источник жизни, начало всего, Солнце микрокосма, от которого зависит вся жизнь, вся свежесть и сила организма. Равным образом король является основой своей державы и Солнцем своего микрокосма, сердцем государства, от ко-

[195] «Итак, вначале я задал себе вопрос, не имеет ли кровь кругового движения, в чем я позднее убедился как в истине… Это движение крови можно назвать круговым, подобно тому как Аристотель называл движение атмосферы и дождей, сравнивая это движение с движением светил» (там же: 57).

[196] «Действительно, влажная земля, согретая солнцем, выделяет пары, пары поднимаются, сгущаются и падают обратно в виде дождя и орошают землю; таким же образом — благодаря круговому движению Солнца, которое то отдаляется, то приближается,– происходит смена времен года» (там же).

[197] В «Новой Астрономии» (“Astronomia nova”, 1609) и «Гармонии мира» (“Harmonice Mundi”, 1619) И. Кеплер математически доказал, что траектория Венеры и Марса соответствует эллипсу, и в одном из его фокусов (лат. focus — «очаг») располагается Солнце, источник света, энергии, движения, которое с помощью магнетизма (гравитации, симпатии) притягивает планеты. И. Кеплер не просто использовал принцип аналогии, он оспорил утверждение Аристотеля о различии между физическим и метафизическим мирами и доказал, что они подчиняются единым законам физики: «…в подлунном мире, и в механических движениях имеются примеры, подтверждающие закономерный характер неравномерности небесных движений и, тем самым, что закономерный характер этой неравномерности является физическим» (цит. по: Белый, 1971: 6).

торого исходят все могущество и вся милость» (там же). Кристофер Хилл отмечает, что этот отрывок часто цитируют историки идей, чтобы продемонстрировать параллельные движения мысли в различных областях: «возникновение нового взгляда на связь между человеком и миром, характерного для концепции гелиоцентризма и учения У. Харви, — это процесс, протекающий одновременно с установлением абсолютных монархий в Западной Европе» (Hill, 1964: 54).

Лестницу уподоблений объединяет платоновская риторика общего блага, причем знание рассматривается с утилитарных позиций. Солнцу, королю и сердцу приписываются атрибуты, позволяющие осуществлять воспроизводство власти, — первоначало сущего, основа жизни, воплощение могущества и щедрости, питающей все. Через репрезентацию некоего порядка и закономерностей функционирования природных объектов легитимируется существующий социальный порядок как часть божественного замысла и, наоборот, естественным системам приписываются социальные коннотации: «Ты сам — новое светило этого века, его сердце, исполненное доблести и милости. Тебе, бесспорно, мы обязаны всем, что есть хорошего в нашей Англии» (Гарвей, 1948: 7).

Аналогия с Солнечной системой имела еще один эффект. Не только астрономы того времени создавали механические модели Вселенной, но и работа кровеносной системы репрезентировалась по аналогии с механизмами машины и огнестрельного оружия[198]. Уже в описаниях и доказательствах У. Харви появляется так называемый «картезианский человек» — «человек-машина». Если у Везалия мы можем найти хотя бы косвенные свидетельства страдания расчленяемого живого существа, то У. Харви не фиксирует подобную информацию, свою задачу он видит в дескрипции тонкостей механики функционирования кровеносной системы и подсчете количественных показателей крови, хотя эта болезненная процедура не могла не повлиять на ритм сердца[199]. Описание смерти подопытного лишено эмоциональной окраски, ученый отстраненно

[198] «Эти два движения, одно предсердий, а другое желудочков, настолько гармоничны и ритмичны по своей последовательности, что производят впечатление как бы одного движения; это особенно ясно выражено у теплокровных животных, сердце которых колеблется быстрыми движениями. Это происходит точно таким же образом, как в машинах, где одно колесо приводит в движение другое и кажется, что они движутся все вместе. В механизме мушкета при нажимании язычка падает кремень, ударяет об огниво, вспыхивает огонь, он проникает глубже, производит взрыв, пуля вылетает и достигает цели; все эти движения вследствие того, что они совершаются быстро, как бы в один миг, кажутся одновременными» (Гарвей, 1948: 42).

[199] «Наблюдая обильное количество крови, виденное мною при вивисекциях и вскрытиях артерий, замечая симметрию и обширность желудочков и приносящих и выносящих сосудов (а природа не создает ничего всуе и не могла напрасно дать этим сосудам такой объем), наконец, размышляя над удивительным механизмом клапанов и всей структуры сердца, над обилием крови, приходящей в движение, над быстротой этого движения, я много думал и задавал себе вопрос: мог ли хилус перевариваемой пищи пополнить беспрестанно опустошаемые вены?» (Гарвей, 1948: 57).

описывает только последовательность прекращения работы частей сердца[200]. И открытый феномен воскрешения к жизни сердца лишается ареола чудесности, таинственности и сакральности, демонстрируется только чистая механика, основанная на причинно-следственных связях.

При изучении сердца человека У. Харви не мог в полной мере воспользоваться преимуществами вивисекции, но он использовал те возможности, которые ему предоставляли наблюдения во время лечения болезней при помощи накладывания повязок[201]. Уже после публикации «О движении…» У. Харви представился уникальный случай непосредственно наблюдать биение сердца человека, не вскрывая тело. По рекомендации Карла I к нему обратился с жалобами на здоровье девятнадцатилетний наследник титула виконта Хью Монтгомери (ок. 1626– 1663). Обследование пациента У. Харви подробно описывает в книге «Исследования о зарождении животных» (“Exercitationes de generatione animalium”, 1651). Врач мог засунуть четыре пальца во впадину над сердцем и почувствовать его биение; со слов сэра Хью, она появилась в результате нагноения и неправильного заживления левых ребер после перелома в детстве. Для доказательства циркулярного движения крови он использовал также практику кровопусканий[202]. И здесь не ясно, то ли анатом сам не останавливал сильное кровотечение из вены в опытных целях, то ли был свидетелем подобных случаев, заканчивающихся потерей сознания и остановки сердца, и использовал эти данные в подсчетах.

Таким образом, У. Харви акцентирует внимание лишь на физических различиях в строении животных и человека, в отличие от Р. Декарта, который в «Рассуждении о методе» (“Discours de la méthode”, 1637) пытался объяснить «движения сердца и некоторых других трудных вопросов, относящихся к медицине, а также различие, существующее между нашей душой и душой живот-

[200] «Следующий опыт я произвел на голубе: сердце уже совсем перестало двигаться, предсердия в продолжение некоторого времени тоже прекратили свои сокращения. Тогда я, намочив палец в слюне, приложил его к сердцу, и сердце, восприняв эту слабую теплоту, вновь вернуло силу и жизнь: я увидел, как предсердия и желудочки вновь стали сокращаться; казалось, что это было их настоящее воскресение» (там же: 38–39).

[201] «Можно сделать этот опыт на руке человека: обвяжем руку бинтом, как это делают перед кровопусканием, или же сожмем ее рукой. Предпочтительнее выбрать руку тощую, на которой яснее выделяются вены. <…> Что же касается того субъекта, на руке которого демонстрировался этот опыт, то он в момент ослабления перевязки вместе с пульсациями артерии чувствует внезапную теплоту и наплыв как бы прорвавшейся через препятствие крови. Он ощущает что-то разливающееся по ходу артерии и затем чувствует согревание и набухание руки» (там же: 67–68).

[202] «Теперь мы будем доказывать круговое движение крови вычислением. Действительно, если во время кровопускания при стремительном и сильном течении крови оставить ее таким образом течь в продолжение одного получаса, то, конечно, большая ее часть вытечет, произойдет обморок и остановка сердца, и не только артерии, но и все большие вены почти совершенно опустошатся. Следовательно, вполне правильно допустить, что в 1/2 часа времени такое же количество крови пройдет через сердце из полой вены в аорту» (там же: 73).

ных» (Декарт, 1953: 9). Декарт одним из первых поддержал теорию Харви[203] о круговом движении сердца и его способ описания работы сердца столь же механистичен. И если У. Харви сравнивал принцип работы кровеносной системы с работой машины и мушкета, то Декарт полностью отождествляет движения тела животных или человека и движения машин[204]. Декарт осваивал и рекомендовал использовать при познании мира не только возможности логики, математики, физики, но и экспериментальной медицины (анатомии и вивисекции)[205]. Если первое описанное Декартом наблюдение (см. сноску) доступно при рассечении мертвого тела, то второе — только при помощи вивисекции. Декарт, выстраивая механическую картину мира, последовательно отождествлял физические законы неживой и живой материи[206].

Р. Хук, Р. Бойль, Р. Лоуэр и другие приняли экспериментальный подход, начало которого в Англии положил У. Харви, и добавили к нему картезианскую философию, согласно которой животное — это машина, которая не обладает сознательной речью и мышлением[207]. Декарт в письме Ж. Мерсен в 1640 г. устраняет этические преграды перед вивисекцией животных как способом познания природы: «Животные не чувствуют истинной боли, поскольку боль приходит вместе с пониманием» (Descartes, 1956: 47–49; см. также: Rosenfield, 1968). Ученик Декарта Николя Мальбранш (1638–1715) развил позиции карте-

[203] Декарт ссылается на теорию Харви и на полях указывает его работу «О движении крови…»: «Но если спросят, каким образом не истощается венозная кровь, втекая постоянно в сердце, и как не переполняются кровью артерии, куда направляется вся кровь, проходящая через сердце, могу только повторить ответ, приведенный в сочинении английского врача, которому следует воздать хвалу за то, что он первый пробил лед в этом месте…» (Декарт, 1953: 46).

[204] «…как под влиянием внешних предметов, действующих на чувства, так в результате внутренних аффектов — с какими двигаются члены нашего тела в том случае, когда их не направляет сознательная воля. Это не покажется странным тем, которые знают, сколько разных автоматов и самодвижущихся инструментов может сделать человеческое искусство, пользуясь немногими деталями, сравнительно с великим множеством костей, мускулов, нервов, артерий, вен и всех других частей, встречающихся в теле каждого животного; они будут рассматривать это тело как машину, которая, будучи сделана руками божьими, без сравнения лучше устроена и имеет движения более удивительные, чем могут иметь машины, изобретенные людьми» (там же: 50).

[205] «…я желал бы, чтобы лица, несведущие в анатомии, прежде чем читать это, заставили разрезать перед собою сердце какого-нибудь большого животного, имеющего легкие, — оно совершенно подобно человеческому, — и обратили бы внимание на две находящиеся там камеры, или полости». И далее: «Кроме того, я желал бы, чтобы читателям показали, <…> что в сердце всегда более теплоты, чем в какой-либо иной части тела; и, наконец, что эта теплота способна, как только капля крови войдет в полость сердца, вызвать быстрое набухание и расширение, как это бывает вообще, когда какая-нибудь жидкость капля за каплей падает в горячий сосуд» (там же: 43–45).

[206] «…чтобы те, которые не знают силы математических доказательств и не привыкли различать истинные доводы от правдоподобных, не вздумали без исследования опровергать изложенное, я желаю предупредить их, что указанное мною движение с необходимостью следует из расположения органов в сердце, которое можно видеть глазом, из теплоты, ощущаемой пальцами, и из природы крови, с которой можно ознакомиться на опыте. Движение это также необходимо следует из указанного, как движение часов следует из силы, расположения и фигуры гирь и колес» (Декарт, 1953: 46).

[207] «…они разума не имеют, и природа в них действует сообразно расположению их органов, подобно тому, как часы, состоящие только из колес и пружин, точнее показывают и измеряют время, чем мы со всем нашим разумом» (там же: 52).

зианства: «Животные едят без удовольствия, плачут без боли, растут, не сознавая этого, ничего не хотят, ничего не боятся, ничего не знают» (Malebranche, 1958: 394). Оксфордские ученики У. Харви соединили его новую технику вивисекции с этикой Декарта и перенесли эти принципы в ЛКО. Это позволило Р. Хуку и Р. Бойлю пренебречь проблемой боли животного. В 1550-е гг. в лекториях Грэшем-колледжа начались эксперименты с вакуумом (опыт Герике), для них Р. Бойль сконструировал пневматическую машину, а Р. Хук построил помпу и соединил ее со стеклянным колоколом. Когда в 1559 г. вакуумную машину достроили, были публично умерщвлены следующие животные: жаворонок, воробьи, мыши, утки, кошки, червяки.

Р. Бойль отличался особенной невозмутимостью, в труде «Некоторые рассуждения о пользе экспериментальной естественной философии» (1663) он писал в защиту вивисекции: «Некоторые считают, что мы оскорбляем религию, но настоящая религия — это познание мира». Во второй части книги он ввел аргумент о необходимости этого знания для человека: «Мы не только приобретаем знание о животном как творении, но и приносим пользу человеку» (Цит. по: Guerrini, 1980: 397). Р. Бойль проверял идею У. Харви, согласно которой новорожденные выживут в вакууме. Трех новорожденных котят он поместил под колокол: первый погиб, второго он достал еще живым, а третьего не стал подвергать опыту, поскольку посчитал очевидным, что гипотеза неверна и умерщвлять котят больше не имеет смысла. И хотя он описывал мучения умирающей в вакууме гадюки как «яростную пытку» и признавался, что ему неприятно было смотреть, он все же заключал, что это нужно делать для пользы науки.

В бюллетенях ЛКО и «Философских записках» зарегистрированы следующие факты: за 1664–1668 гг. было проведено 90 вивисекций, из них 31 — публичные. Во втором выпуске «Философских записок» Эдмунд Кинг в отчете «Опыт о переливании крови» также фиксирует свои ощущения: «Меня совершенно не заботило, что овца перенесла в этом эксперименте» (King, 1667: 4). Карло Фракассати, который вливал серную кислоту собакам, в «Отчете о некоторых экспериментах по вливанию жидкостей в вены животных» описывает состояние подопытного: «Животное очень долго жаловалось (“complain’d a great while”), и по тому, как вздымалась грудь, можно было судить о его страданиях» (Fracassati, 1667: 490). Таким образом, в дискурс экспериментальной науки начинает проникать описание поведения подопытных животных, но попытки оправдать страдания полученным знанием о свойствах материи закончились спорами о жесткости.

В ЛКО тоже возникали разногласия по поводу допустимости страдания и смерти животных, например, после того, как Р. Хук вдувал кузнечными мехами собаке воздух в область сердца. Опыт повторил только Р. Бойль в Оксфорде со студентами, и Хук написал Бойлю (1664): «Вряд ли что-то меня заставит делать подобные опыты из-за пытки животного, однако было бы очень хорошо, если бы мы могли найти способ одурманить животное, чтобы оно ничего не чувствовало, хотя ни один опиат этого не достигнет». В это же время он писал предисловие к «Микрографии», где ставил под сомнение насильственные способы получения знания, так как насилие искажает состояние наблюдаемого объекта: «Мы можем смотреть на природу естественным способом, без помех, тогда как если мы взламываем эти двери — режем, уродуем существа, в которых есть еще жизнь, — то находим природу за работой, но в ужасном беспорядке из-за нашего насилия» (Hooke, 1665: 185–186).

Р. Хук отказался проводить вивисекцию в ЛКО, но после уговоров, длившихся с 1664 по 1667 гг., они с Р. Лоуэром снова провели усовершенствованный опыт с мехами: легкие собаки не сдувались, и она оставалась жива. Так было доказано, что важно не движение воздуха в легких, а его наличие. Потом, отрезав кусок легкого, они продемонстрировали циркуляцию крови и реанимировали собаку. Дж. Ивлин написал по этому поводу: «Опыт произвел впечатление скорее жестокого, чем приятного» (Evelyn, 1955: 497–498).

Р. Хук окончательно отказался принимать участие в подобных экспериментах, а Р. Лоуэр продолжил их, занявшись также переливанием крови у овец: вначале умирали как донор — от кровопотери, так и реципиент — от гемолиза. Вскоре такой же вивисекции были подвергнуты и люди. В июне 1667 г. в Париже Жан Дени впервые удачно перелил кровь от животного к человеку (см. подробнее: Guerrini, 1980: 404–406). Он считал, что переливание крови от человека к человеку более вредно, так как трудно найти хорошего донора, а у животных кровь лучше, поскольку они ведут здоровый образ жизни (не пьют, не курят и т. п.). Ученый перелил 9 унций крови ягненка человеку и излечил его от лихорадки и слабости. Жан Дени трижды повторил опыт и описал его в июле в письме, адресованном ЛКО. Затем он предложил идею лечения душевнобольных путем переливания им крови животных, и получил в свое распоряжение 18 человек из лечебницы.

В то же время в Лондоне главврач Бедлама Томас Аллен отказался предоставить больных для опытов с переливанием крови, что с прискорбием обсуждалось на заседании ЛКО 24 октября 1667 г. Тем не менее, члены Общества продолжали готовить подобный опыт, который по-прежнему осложнялся мо-

рально-теологическими проблемами: не приведет ли это к повреждению человеческой природы, так как кровь связывали с душой. 23 ноября 1667 года Р. Лоуэр и Э. Кинг подвергли вивисекции бедного священника Артура Кога (*Arthur Coga*), который был охарактеризован как «чудаковатый и экстравагантный человек» (“freakish and extravagant”). Священник получил за операцию 20 шиллингов.

В отчете было зафиксировано, что переливание пошло успешно: священник находился «в здравом уме и вел себя тихо» (“sober and quiet”), и впоследствии не заболел (King, 1667: 557). Кога предпочел, чтобы ему перелили кровь ягненка, объяснив свое желание тем, что кровь ягненка — символ жертвы Христа, Агнца Божия: “Sanguis ovis symbolicam quandam facultatem habet cum sanguine Christi, quia Christus est agnus Dei” (Birch, 1756: 216). Возможно, ученые преследовали цель излечить Кога от меланхолических припадков и стремления к одиночеству при помощи крови овец, мирных и стадных животных, согласно принципу галеновско-гиппократовского баланса гуморальных веществ (см. подробнее: Felts, 2000: 421). Но из Парижа пришло письмо, в котором Ж. Дени сообщал, что душевнобольные стали умирать, и на этом опыты по переливанию крови прекратились вплоть до 20-х гг. XVIII в.

В 70-е гг. XVII в. публичные вивисекции стали исчезать, так как опыты стали требовать тонких технологий и вследствие этого были плохо видны и малопонятны зрителям. Возникали также этические проблемы из-за того, что появились сложные опыты, длившиеся часами, и зрители не могли долго выносить вида страдающих животных. Р. Хук выступал против моральных позиций Р. Бойля, Р. Лоуэра, которые сравнивали зрелищность своей работы с драмой в театре. Мода на эти зрелища стала проходить, и они перестали привлекать пожертвования от богатых патронов.

Кембриджские неоплатоники также выступали против механицизма. Г. Мор обвинял Декарта в том, что он путает сознание и разум, тем самым не признавая боль животных и отказывая им в способности испытывать чувство истинного страдания. Картезианскую логику обратили против самих же картезианцев: если эти люди считают животных машинами, то они бездушные. Дж. Рэй писал: «Почему вам самим жалко мучить животных? Потому что пытка животных не может быть частью философии» (Ray, 1693: 12). Его поддержал Б. Спиноза в «Этике»: «Нельзя отрицать, что животные умеют чувствовать, их нельзя использовать так, как мы хотим, у них другая природа» (The Chief Works of Benedict de Spinoza … , 1955: 213).

Здесь картезианство столкнулось не только с идеями Теофраста, который говорил о запрете жестокости к животным, но и с христианским средневековым пониманием животного, как слуги человека. Датчанин Николай Стено из Лейдена в 1661 г. писал: «С чувством глубокого отвращения пытаю я их такой длительной болью <…>, посмотрев на эти страдания, пусть меня попробуют убедить в своей замечательной системе, где у животных нет души» (см.: Luyendijk-Elshout, 1964: 34–37). М. Кавендиш написала фантастический роман «Сверкающий мир» (опубл. в 1666 г.), где изобразила животных, живущих в параллельном мире, умеющих мыслить и разговаривать. На рубеже XVII–XVIII вв. стали появляться первые труды против вивисекции. Таким образом, социальный, просветительский и коммерческий потенциал публичных вивисекций был исчерпан, и их продолжение грозило дестабилизации социального статуса ученого и науки.

Сифилис и вивисекция мира и общества: «Тимон Афинский» У. Шекспира и «Первая Годовщина. Анатомия мира» Дж. Донна

Дж. Донн в поэме «Первая Годовщина. Анатомия мира» (“The First Anniversary. An Anatomy of the World”, 1611), написанной на годовщину смерти дочери своих друзей, Элизабет Друри, в отличие от ученых предпринимает попытку анатомирования тела другого объекта — мира. Если в “La Corona” Дж. Донн исследует состояние своей души и обнаруживает, что она поражена меланхолией, то посредством анатомирования мира выявляется недуг эпохи. Его поэтический дискурс разворачивается на грани вивисекции и интеллектуального анализа духовного состояния мира. Учитывая степень скептицизма, с которым Донн описывает современный мир не только в «Годовщинах», но и в сатирах, религиозной лирике, медитациях, проповедях, Дж. Картрайт приходит к выводу, что мировосприятие Донна в сущности является глубоко средневековым, так как единственным убежищем и спасением для него является вера (Cartwright, 2005: 61–92). Но с этим можно не согласиться, поскольку сам способ описания отсылает к научным практикам и идеям современности и античности, и скептицизм Донна, как будет показано дальше, в «Годовщинах» имеет свои пределы.

Во вступлении, озаглавленном «Похвала усопшей и Анатомии» (“To the Praise of the Dead, and the Anatomy”), Донн делает риторическое допущение: “Well dy’d the World, that we might live to see / This World of wit, in his Anatomie…”. Поэт видит мир в состоянии метафизического Конца Света. Но он вы-

водит нас за пределы текста «Откровения Иоанна Богослова», поскольку здесь нет ортодоксального описания Страшного Суда. Его концепт разворачивается на пересечении медицинского и теологического дискурсов. Логика понятна: организм анатомируют, аналитически расчленяют только после смерти. Но реальный мир кажется живым, и для того, чтобы произвести эту процедуру при помощи «wit» (острого ума) достаточно риторической фигуры: «Представим, что…». Кажется, что речь идет только о гипотетической ситуации смерти и гипотетическом анализе только на уровне размышления. Донн приступает к анатомии мира, заменяя остроту скальпеля остротой разума. Зачем необходима анатомия? Ответ очевиден — чтобы установить причину смерти. Для более точного диагноза учитывается не только нынешнее состояние организма, но и прижизненное. Выясняется, что смерти мира предшествовала болезнь, и Донн фиксирует историю этой болезни.

Какой недуг описал Донн? Самой рефлексируемой и модной болезнью XVI в. была меланхолия, представление о которой включает в себя и физиологическую составляющую, связывает воедино состояние души и тела. Болезнь стала предметом активной эстетизации и рефлексии, в ее наличии охотно признавались, она стала символом поиска истины. Меланхолию можно назвать болезнью одиночества (от увлечения науками до любовной тоски из-за отвергнутого чувства) и чрезмерного воздержания, которое ведет к преобладанию холода и сухости. Если этот недуг и имеет отношение к описываемому, но лишь косвенное, вторичное.

Возможно, Донн воспроизводит симптомы другой распространенной болезни того времени — сифилиса, под знаком которой начинается история Нового времени. Сифилис, напротив, был самой немодной, отвратительной, скрываемой и более распространенной болезнью, чем меланхолия. В 1495 г. Европу охватила эпидемия сифилиса, который сначала связывали с гуморальным дисбалансом (преобладание жара и влаги), хотя сразу же увидели в ней и моральную этиологию, поскольку она была следствием греха похоти (см. подробнее: Fabricius, 1994). Колин Мибёрн, описавший реакцию англичан на распространение сифилиса в елизаветинской Англии как на знак надвигающегося Апокалипсиса, упоминает и “Devotions” Дж. Донна, где сифилис — показатель греховности и вины души, а выздоровление — продвижение к божественному началу (Milburn, 2004: 597–632)[208].

[208] См. также на материале континентальной Европы о сифилисе как явлении культуры и его моральной составляющей («бича грешников»), об истории эвфемизмов, обозначавших сифилис, в книге: Quétel, 1990.

К первой четверти XVI в. сифилис научились диагностировать, выявили причины и пути заражения, и это позволило сохранить обе коннотации заболевания — физическую и моральную: “One woman at one blow, then kill’d as all, / And singly, one by one, they kill vs now. / We doe delight-fully our selues allow / To that consumption; and profusely blinde, / We kill ourselues, to propagate our kinde” (Donne, 1994: 175)[209]. Сифилис получил название «обезьяньей болезни», поскольку его можно было спутать с венерическими, простудными, инфекционными заболеваниями. Коварство заключалось в том, поскольку казалось, что диагноз поставлен правильный, и человек излечился, но недуг переходил в латентную форму и становился еще более опасным[210]. Во второй половине XVI в. при подозрении, что причиной смерти является сифилис, проводили анатомирование, чтобы обезопасить родственников покойного от плохой репутации, поскольку уже было известно разрушительное влияние болезни на потомство. Сифилис отличался от чумы и проказы тем, что можно было контролировать пути его заражения. Новую болезнь связали с половой невоздержанностью, и церковь объявила ее позорной и наказанием Божиим, вследствие чего болезнь старались утаить, что способствовало распространению эпидемий.

Несмотря на то, что Фракасторо дал этому недугу название «сифилис» в середине XV в., европейцы и англичане стремились избегать и прямого названия болезни, используя слово «рох», которое мог означать как оспу, так и сифилис. Но самым распространенными обозначениями были эвфемизмы, как, правило, с эпитетом «французский», что особенно было распространено в Англии: “French fly”, “French mole”, “French pocks”, “French scabs”, “French itches”,

[209] Здесь и далее Дж. Донн цитируется по указанному изданию. «Одна женщина одним ударом убила нас всех, / а теперь каждая убивает нас одного за другим. / Мы с наслаждением отдаем себя / Этой чахотке; и глубоко слепые / Мы убиваем себя, чтобы продолжить наш род» (подстрочный перевод здесь мой. — *И. Л.*).

[210] «…на теле появляются покрытые корочкой пустулы, иногда сначала на волосистой части головы, иногда в других местах; вначале они бывают малых размеров, вскоре постепенно увеличиваются, достигая размеров крышечки жёлудя и напоминая ее по форме. Корочка эта шероховата, грязна, багрового цвета с желтизной; такова она в большинстве случаев; иногда корочка бывает белого цвета, иногда ржавого и плотна, но реже. Через несколько дней пустула вскрывается и из нее выделяется зловонная слизь. Трудно описать, как велика бывает нечистота, в каком обилии постоянно сочится слизь, особенно если она вытягивается абстерзивными [стирающими] лекарствами. Затем пустулы изъязвляются и не только расползаются, но и разъедают и превращаются в грязные фагеденические язвы, с большим трудом уступающие лечению; эти язвы часто разрушают не одни только мясистые части, но и сухожилия, и даже поражают кости. Не все части тела страдают в одинаковой степени; у одних людей поражается голова, у других — спина, у третьих — руки, у четвертых — другие части тела; те, у кого страдают верхние части тела, очень легко заболевают катарами, причем у них изъязвляется рот, горло и зев, что чрезвычайно опасно, так как поражение часто переходит на, так называемый, коллаторий и неудержимо его разрушает, если быстро не будет оказано пособие. У некоторых больных были совершенно разрушены губы, у других — нос, у третьих — целиком срамные части. Но эти пустулы образуются не только на покровах тела; как было обнаружено при вскрытиях трупов, они возникают также в глубине. Они весьма разнообразны. В первые времена, когда они только появились, они отличались большей нечистотой; теперь они более сухи и более плотны; у одних они более сухи, у других — более сальные и нечистые; у одних они более мелки, у других — более крупны; у одних их много, у других — мало, у третьих их совсем нет, причем эти люди все-таки страдают галльской болезнью, но без образования пустул» (Фракасторо, 1956: 16–17).

“French measles”, “French canker”, “French consumption” и т. п. Как отмечает Тон Хонселаарс (Hoenselaars, 1997: 45–52) у Шекспира «рох» упоминается в пьесах «Тимон Афинский», «Троил и Крессида», «Мера за меру», а в «Ромео и Джульетте» в первом издании Меркуцио говорит: «Сифилис на оба ваших дома». Причем, наделение троянцев и афинян сифилисом в «Тимоне Афинском» является анахронизмом, что он объясняет, с одной стороны, гиппократовской гуморальной и аристотелевской климатической теорией зарождения болезней, и поэтому действие происходит в южном климате. С другой стороны, именно климатическая теория предполагает большее целомудрие женщин, живущих в умеренном климате Англии, в отличие от южанок с их жаркими поцелуями и похотливой несдержанностью. Соответственно, через рецепцию болезни как «французской» проявилось и осмысление своего национального характера.

К этому можно добавить, что в артикуляции болезни как «французской», «неаполитанской» или «испанской» проявляется желание дистанцироваться от сифилиса, поместив его происхождение не только в иное географическое пространство, но и в лагерь католиков. «Галльской болезнью» именует недуг и профессор Падуанского университета, астроном, медик и поэт Джироламо Фракасто́ро (*Fracastorius*, итал. *Girolamo Fracastoro*; 1478–1553), друг Николая Коперника и врач папы Павла III, в трактатах «О контагии, о контагиозных болезнях и лечении» (“De Contagione et Contagiosis Morbis”, 1546) и «Сифилис, или галльская болезнь» (“Syphilidis, sive Morbi Gallici”, 1530). Он предположил, что причиной эпидемий являются мельчайшие «семена», которые передаются от больного посредством прямого, непрямого и даже зрительного контакта через раны.

Фракасторо соединил со своим учением теорию Аристотеля, согласно которой эпидемии вызываются миазмами земли, и положил начало медицинской теории инфекции, которая передается воздушно-капельным путем. Он доказал, что «галльская болезнь» не была известна древним медикам, и настаивал на том, что причины уникальной эпидемии нужно искать не в физическом мире (испорченный воздух), а в метафизическом. «Галльская болезнь», по его мнению, вызвана неблагоприятным соединением планет, что отражает волю Небес[211]. К этой же версии происхождения болезни отсылает изображение сифи-

[211] «Поскольку в наше время, в 1495 г., мы наблюдали соединение трех верхних планет — Сатурна, Юпитера и Марса, называемое великим и происходящее под тропиком Рака, невдалеке от наших широт, то <…> причину и происхождение столь тяжкого недуга следует видеть в соединении этих светил. Это тем более вероятно, что за много лет до этого соединения многие предсказали появление этой новой болезни в наше время, зная только одно: когда происходят <…> особенно великие соединения, то в подчиненных им телах, особенно в воздухе, возникают великие новые начала поражения и контагиев. И вот, поскольку причины, вызывающие это заболевание, редки, оно наблюдалось у нас редко <…>. Если мир вечен или, по крайней мере, очень древен и много раз будет существовать и впредь, вновь и вновь погибая и появляясь, то и причины вещей веч-

литика (1496), приписываемое А. Дюреру, где над покрытым струпьями мужчиной изображена небесная сфера с расположением Солнца в 1484 г. в знаке Скорпиона.

В эпической мифологической поэме «Сифилис, или галльская болезнь» (1539) Фракасторо дает болезни закрепившееся впоследствии название — «сифилис» — и указывает, что причиной эпидемии стало желание возгордившегося человека превзойти богов. Свинопас по имени Сифил (лат. sus — свинья, др.-греч. φίλος — любитель) разгневал богов Олимпа, заявив, что земные цари, вельможи и богатые скотовладельцы превосходят их в благородстве и знатности. Бог света и знания Аполлон, покровитель медиков, награждает Сифила за дерзость тяжелой болезнью, и его тело покрывается струпьями. Кардинал и гуманист Пьетро Бембо, которому Фракасторо посвятил свой труд о сифилисе, также указывает, что причиной эпидемии сифилиса является немилость Небес: «тяжесть и сила этого заболевания, ослабев и сделавшись более терпимыми, — оттого ли, что были найдены средства для лечения, оттого ли, что свирепость небес с каждым днем неуклонно уменьшалась» (Фракасторо, 1956: 63).

Это восприятие болезни как наказания связано не только с античными, но христианскими представлениями. Описанные Аристотелем, Гиппократом и Галеном физические причины происхождения болезней теологи напрямую связали с грехами, разделив их на грехи плоти (чувственные), грехи мира и грехи дьявола, что позволяло не только диагностировать болезни, но и избирать в том числе и духовные методы лечения / профилактики этих болезней. Тело оказывается текстом, повествующим о грехах человека. И если человек не раскаивается и не излечивается от них, то тело становится скрижалью, согласно которой Господь выносит приговор на Страшном Суде, отделяя зерна от плевел. Духовная чистота невозможна без телесной, тело — самый достоверный и надежный свидетель при обвинении / защите.

Моральный аспект сифилиса как наказания за грехи ярко репрезентирован в трагедии Шекспира «Тимон Афинский», где Тимон, проклиная город за любовь к золоту, которое белое превращает в черное и плодит шлюх обоего пола, взывает к четырем стихиям природы (земле, воде, огню и воздуху), чтобы они наказали людей за извращение натуры:

> O blessed breeding sun, draw from the earth
> Rotten humidity; below thy sister’s orb

ны <…> остается в силе одна только возможность передачи болезни от одного лица другому путем контагия, и таким образом последняя продолжается как бы посредством семени. Тем не менее, эти семена все же будут постепенно уничтожаться, как они ни сильны в нашем теле, и таким образом рано или поздно погибнет и вся болезнь — с тем, чтобы возвратиться к нашим потомкам» (Фракасторо, 1956: 37–38).

Infect the air! Twinn'd brothers of one womb,
Whose procreation, residence, and birth,
Scarce is dividant, touch them with several fortunes;
The greater scorns the lesser: not nature,
To whom all sores lay siege, can bear great fortune,
But by contempt of nature[212].

("Timon of Athens"; IV, 3: 1664–1670)

Распутниц он так же убеждает отомстить за извращение божественного дара любви, наградив их похотливые тела сифилисом: "Be a whore still: they love thee not that use thee; / Give them diseases, leaving with thee their lust. / Make use of thy salt hours: season the slaves / For tubs and baths; bring down rose-cheeked youth / To the tub-fast and the diet" (IV, 3: 1758–1762)[213].

Он отдает найденный клад Алкивиаду и его распутницам, избирая их орудием мести, чтобы они наказали лицемерных афинян за их нечестность, алчность и похотливость, прикрытые личинами добродетели и риторики:

That, by killing of villains,
Thou wast born to conquer my country.
Put up thy gold: go on,—here's gold,—go on;
Be as a planetary plague, when Jove
Will o'er some high-viced city hang his poison
In the sick air: let not thy sword skip one:
Pity not honour'd age for his white beard;
He is an usurer: strike me the counterfeit matron;
It is her habit only that is honest,
Herself's a bawd: let not the virgin's cheek
Make soft thy trenchant sword; for those milk-paps,
That through the window-bars bore at men's eyes,
Are not within the leaf of pity writ,
But set them down horrible traitors: spare not the babe,
Whose dimpled smiles from fools exhaust their mercy;
Think it a bastard, whom the oracle

[212] «О всеблагое солнце! Извлеки / Сырую гниль из недр земли наружу / И зарази весь воздух под луною — / Твоей сестрой. Рожденные на свет / Утробою одною близнецы / Почти неразличимы по зачатью, / Развитию, рождению; но стоит / Судьбе им дать удел неравный, сразу / Счастливец неудачника теснит» (здесь и далее перевод пьесы «Тимон Афинский» У. Шекспира П. В. Мелковой).

[213] «Останься же распутницей до смерти. / Ведь те, кто спят с тобой, тебя не любят; / Они несут к тебе одну лишь похоть, / А ты болезни им дари взамен. / Часы распутства с выгодой используй, / Готовь клиентов для больниц; юнцов / Гони к врачам, сажай их на диету!»

Hath doubtfully pronounced thy throat shall cut,
And mince it sans remorse <…>
<…> be whores still;
And he whose pious breath seeks to convert you,
Be strong in whore, allure him, burn him up;
Let your close fire predominate his smoke,
And be no turncoats: yet may your pains, six months,
Be quite contrary: and thatch your poor thin roofs
With burthens of the dead;—some that were hang'd,
No matter:—wear them, betray with them: whore still;
Paint till a horse may mire upon your face,
A pox of wrinkles!
(IV, 3: 1785–1830)[214].

Тимону недостаточно просто уничтожить афинян, ему нужны зримые на теле следы их порочности, именно поэтому зараженные сифилисом проститутки способны поразить через удовольствие тех, кто останется недосягаем до меча, включая их жен и детей. Таким образом, Тимон, осознавший истинное состояние граждан родного города, становится орудием возмездия.

Сифилис оказывается идеальным маркером греха. Он сокрушает кости и суставы, опору человеческого тела, на котором держится все. Причем, с одной стороны, кости в анатомии того времени ассоциировались с землей (см. «О строении человеческого тела» Везалия), с другой, — это аллюзия на Адама, сотворенного из праха. Сифилис поражает слизистые оболочки рта и гортани, лишая божественного дара речи лгуна-юриста. Проваленный нос сделает лицо ровным и чувствительным к запахам «общего блага». Лишенные волос мерзавцы, будут видны всем, а хвастающие мнимыми военными ранами получат настоящие рубцы. Стремящиеся к наслаждению без любви навсегда утратят способность к соитию:

[214] «За то, что, убивая негодяев, / Ты был рожден мой город победить. / Спрячь эти деньги. Подойди сюда. / Вот золото, бери его; ступай / И действуй как чума, что возникает / Под гибельным влиянием планет, / Когда Юпитер наполняет воздух / Отравою над городом преступным / Пусть меч твой не минует никого! / Увидев старца с бородой седою, / Пощады не давай: он ростовщик! / Бей насмерть лицемерную матрону: / На вид она честна, на деле — сводня. / Пусть слезы девственниц не притупят / Твой меч; их грудям белизны молочной, / Из-за своих решетчатых окошек / К себе влекущим взоры всех мужчин, / Нет места в книге состраданья, ибо / Предательством напитаны они. / Малюток не щади — улыбки их / И ямочки глупцов лишь умиляют. / Ублюдки эти родились на свет, / Как встарь вещал двусмысленный оракул, / Чтобы тебя со временем приезать». «Достаточно с меня, / Что шлюхи вы, и оставайтесь ими; / А если кто благочестивой речью / Наставить вас задумает, — втяните / Его в разврат, зажгите, возбуждайте; / Пусть ваш огонь осилит дым его, / Но только не поддайтесь уговорам. / За этот труд шесть месяцев в году / Трудитесь над собою. На макушки, / Облезшие от блуда, нацепляйте / Волос фальшивых клочья — ничего, / Что срезаны они у мертвецов, / А может, у повешенных, не важно, / Носите их, дурачьте простофиль / И вновь блудите. Красьте лица гуще, / Чтоб лошади на ваших щечках вязли. / К чертям морщины!».

Consumptions sow
In hollow bones of man; strike their sharp shins,
And mar men's spurring. Crack the lawyer's voice,
That he may never more false title plead,
Nor sound his quillets shrilly: hoar the flamen,
That scolds against the quality of flesh,
And not believes himself: down with the nose,
Down with it flat; take the bridge quite away
Of him that, his particular to foresee,
Smells from the general weal: make curl'd-pate ruffians bald;
And let the unscarr'd braggarts of the war
Derive some pain from you: plague all;
That your activity may defeat and quell
The source of all erection. There's more gold:
Do you damn others, and let this damn you,
And ditches grave you all!

(IV, 3: 1832–1848)[215].

И какими бы знаками не отметила болезнь афинян, Тимон жаждет, чтобы она распространилась как чума, и город стал своей противоположностью — рвом, в котором по заслугам люди закончили свой путь, и человеческий род прекратил бы свое существование. Тимон сравнивает нападение Алкивиада на город с чумой, поскольку она стремительна, быстро распознаваема и скоротечна, но ее кары можно избежать, так как она уничтожает не всех, тогда как вторая болезнь — сифилис — более коварна. Заболевшего трудно распознать сразу, поэтому ею можно заразить множество людей, включая потомство. В этом отношении она сродни грехам и порокам, которые незаметно повреждают душу и тело, и их трудно искоренить.

Если Тимон Афинский проклинает мир и стремится заразить людей, то Дж. Донн констатирует, что Мир уже находится в состоянии болезни, хотя так же не называет ее в поэме «Первая Годовщина. Анатомия мира» ("The First Anniversary. An Anatomy of the World", 1611), написанной на годовщину смерти дочери своих друзей, Элизабет Друри. Чтобы выяснить, чем болен мир, он

[215] «Болезни сейте / В трухлявые тела мужчин, чтоб их / Бессилие и немощь одолели. / Пускай начнет гнусавить адвокат, / Визгливый плут, защитник темных дел. / Слуг алтаря, что плотские утехи, / Самим себе не веря, осуждают, / Заразой наделяйте. Разрушайте, / Проваливайте до костей носы / У тех, кто, чуя личный интерес, / Лишен чутья к общественному благу. / Плешивьте негодяев завитых, / Вредите с беспощадностью жестокой / Войною пощаженным хвастунам. / Всех заражайте! Иссушить старайтесь / Источники людского плодородья! / Вот золото еще — губите всех / И погибайте сами. Пусть могилой / Послужит вам вонючая канава».

предпринимает попытку анатомирования его тела. В клинической картине болезни мира Донн воспроизводит симптомы, фиксируемые при помощи наблюдения за больным и анатомирования тела. В поэме зафиксировано состояние еще физически живого мира, но мертвого духовно. Донн связывает эпидемию описываемой болезни с внезапной смертью четырнадцатилетней Элизабет Друри, которая для поэта и ее родителей является олицетворением Добродетели, и поэтому автор следует прежде всего за «моральной» медициной. Мир потерял Целомудрие, и это нанесло ему глубокую рану, через которую и проникла инфекция:

When that Queene ended here her progresse time,
And, as t'her standing house to heaven did climbe,
Where loath to make the Saints attend her long,
She's now a part both of the Quire, and Song,
This World, in that great earthquake languished;
For in a common bath of teares it bled,
Which drew the strongest vitall spirits out:
But succour'd then with a perplexed doubt,
Whether the world did lose, or gaine in this,
(Because since now no other wav there is,
But goodnesse, to see her, whom all would see,
All must endeavour to be good as shee)[216].

Понятия добра, добродетели, праведности и здоровья совпадают, находя выражение в одном слове: "to be good". Именно Элизабет оказывается панацеей от охватившей мир эпидемии.

Донн точно воспроизводит симптомы первичного, вторичного и третичного сифилиса: потеря целомудрия (не приносит страданий, и открывает путь для инфекции, которая вначале невидима и безболезненна); кратковременное повышение температуры с последующим облегчением; утрата телом гармонии и красоты: раны, язвы, искажение и потеря чувственного восприятия (поражение сыпью тела, ладоней, стоп, слизистых оболочек, голоса, слуха, зрения), ра-

[216] «Когда эта королева закончила свою процессию / И ее постоянная резиденция переместилась на небеса, / Где, не желая заставлять святых, чтобы они ей долго прислуживали, / Она теперь стала частью хора и песни, / А мир в этом великом землетрясении томился. / Он истекал кровью в общей ванне слез, / Которая отворила сильные жизненные духи, / Но она укрепила сомнение: приобрел мир или потерял здесь, / (Поскольку сейчас нет другого пути / Кроме благости, чтобы увидеть ее, кого все хотят видеть, / Все должны стремиться стать такими же благими, как она)…» Здесь и далее перевод «Годовщин» Дж. Донна мой, если не указано иное. — *И. Л.*).

зума и памяти (характерные для сифилитиков галлюцинации, бред). Мир кажется живым, но он погружается в патологическую анемию — «летаргию»:

> This great consumption to a fever turn'd,
> And so the world had fits; it joy'd, it mourn'd;
> And, as men thinke, that Agues physick are,
> And th'Ague being spent, give over care,
> So thou sicke World, mistak'st thy selfe to bee
> Well, when alas, thou'rt in a Lethargie.
> Her death did wound and tame thee then, and then
> Thou might'st have better spar'd the Sunne, or Man.
> That wound was deep, but 'tis more misery,
> That thou hast lost thy sense and memory.
> 'Twas heavy then to heare thy voyce of mone,
> But this is worse, that thou art speechlesse growne.
> Thou hast forgot thy name, thou hadst; thou wast
> Nothing but shee, and her thou hast o'rpast[217].

Врачи следовали указаниям Галена и Фракасторо, советовавших лечить венериков ртутными соединениями, и Парацельса, рекомендовавшего серные и соляные производные. Средства облегчали страдания больных, но не излечивали. Донн воспринимает это как разрушение порядка на уровне веществ, когда золото, символ вечности, поражено ртутью (непостоянным меркурием), и весь мир разрушает болезнь: "As gold fals sicke being stung with Mercury, / All the worlds parts of such complexion bee"[218].

Донн признает, что наиболее опасны для общества те люди, которые лживо притворяются чистыми, а на самом деле смертельно больны и являются носителями болезни и греха. Элизабет, умерев невинной, не успела попасть в ситуацию искушения и познакомиться с подобными внешне чистыми лгунами, и даже их перья не смогут опорочить ее и после смерти:

> And thou the subject of this welborne thought,
> Thrice noble maid, couldst not have found nor sought

[217] «Эта великая чахотка перешла в лихорадку, / И так у мира начались припадки, он радовался, он скорбел. / Люди считают, что дрожь — это лекарство, / И когда дрожь проходит, перестают беспокоиться, / Так и ты, больной мир, ошибаешься, считая, что ты / Здоров, когда, увы, ты в летаргическом сне. / Ее смерть ранила и смирила тебя, / И ты бы лучше пощадил Солнце или Человека. / Рана была глубока, но еще печальнее, / Что ты потерял чувство и память. / Было тяжело слышать твой стонущий голос, / Но хуже, что теперь ты потерял речь. / Ты забыл свое имя, да, забыл, ты был / Только ею, а теперь ты ее пережил».

[218] В переводе Д. В. Щедровицого: «в золото, как яд, проникла ртуть: / Вот такова и мирозданья суть».

A fitter time to yeeld to thy sad Fate,
Than whiles this spirit lives, that can relate
Thy worth so well to our last Nephews eyne,
That they shall wonder both at his and thine:
Admired match! where strives in mutuall grace
The cunning pencill, and the comely face:
A taske which thy faire goodnesse made too much
For the bold pride of vulgar pens to touch;
Enough is us to praise them that praise thee,
And say, that but enough those prayses bee,
Which hadst thou liv'd, had hid their fearfull head
From th'angry checkings of thy modest red:
Death ba'rres reward and shame: when envy's gone,
And gaine, 'tis safe to give the dead their owne[219].

Настали последние времена, когда радуются не брачному наряду, а смерти девушки, ежегодно празднуя ее уход: "Will yeerely celebrate thy second birth, / That is, thy death" («Я буду каждый год праздновать твое второе рождение / То есть твою смерть»). С уходом Элизабет в мир горний, мир дольний потерял еще одну возможность преодолеть болезнь, и распад приближает его к смерти, поскольку Элизабет, его душа, уже далеко от него:

So mankinde feeling now a generall thaw,
A strong example gone equall to law.
The Cyment which did faithfully compact
And glue all vertues, now resolu'd, and slack'd,
Thought it was some blasphemy to say sh' was dead;
Or that our weakness was discouered
In that confession; therefore spoke no more
Then tongues, the soule being gonne, the losse deplore[220].

[219] «А ты — предмет этой благородной мысли, / Трижды благородная девица, не могла ни найти, ни искать / Более подходящего времени, чтобы отдаться своей печальной судьбе, / Чем пока живет этот дух, что может передать / Столь хорошо твое достоинство глазам наших последних родственников, / Что они будут дивиться ему и тебе, / Восхитительное соответствие, где состязаются во взаимной грации / Искусный карандаш и прекрасное лицо. / Твоя прекрасная благость сделала это задание слишком сложным / Для дерзкой гордости низменных перьев, / Нам достаточно восхвалять тех, кто восхваляет тебя, / И говорить, что едва ли достаточны эти похвалы, / Которые, если б ты была жива, / Спрятали бы голову в страхе / От гневных возражений твоего скромного румянца, / Смерть исключает награду и стыд: когда уходит зависть / И выгода, можно безопасно воздавать мертвым по заслугам».

[220] «Человечество чувствует всеобщее расслабление, / Исчез мощный пример, равный закону, / Цемент, который верно скреплял / И склеивал все добродетели / Теперь распался и рассыпался. / Кощунство говорить, что она умерла, / Наша слабость раскрылась / В этом признании; поэтому говорят всего лишь / Языки, душа исчезла…»

Элизабет, по мнению Донна, является воплощением Мировой души, которая давала людям знание, была медиатором между миром дольним и горним, как магнит соединяла элементы вселенной и была путеводным компасом в странствиях человеческих душ:

> The art is lost, and correspondence too.
> For heauen giues little, and the earth takes lesse,
> And man least knowes their trades and purposes.
> If this commerce twixt heauen and earth were not
> Embarr'd, and all this trafique quite forgot,
> Shee, for whose losse we haue lamented thus,
> Would worke more fully and pow'rfully on as [221].
> <…>
> This is the worlds condition now, and now
> She that should all parts to reunion bow,
> She that had all Magnetique force alone,
> To draw, and fasten sundred parts in one;
> She whom wise nature had inuented then
> When she obseru'd that euery sort of men
> Did in their voyage in this worlds Sea stray,
> And needed a new compasse for their way…[222]

Ее присутствие в этом мире позволяло, согласно Платону, «припоминать знание», впечатленное в душе, сохранять живую связь с Творцом: "She from whose influence all Impresion came, / But by receiuers impotencies, lame, / Who, though she could not transubstantiate / All states to gold, yet guilded euery state"[223]. Но сифилис породил не только физическое бесплодие; поражая мозг, он стал причиной интеллектуальной импотенции. Искусства и медицина уже не могут найти лекарство от болезни, поскольку им закрыто истинное знание из-за утраты связи с миром Идей. Теперь наука способна видеть только изменяющийся мир, где нет ничего устойчивого, и физический мир рассыпается на атомы, а за

[221] «Искусство утрачено и связь тоже, / Ибо небо дает мало, земля принимает меньше, / А человек еще меньше знает свои цели и дела. / Если бы этот обмен между землей и небом не прекратился, / Торговые пути не были бы забыты, / Она, чью потерю мы так оплакиваем, / Влияла бы полно и властно на нас».

[222] В переводе Д. В. Щедровицкого: «Она ж, кем был весь мир объединен, / Она — всего живущего магнит, / Вселенной придававший стройный вид; / Она, кого Природа призвала / (Поняв, что плохи у людей дела, / Что в море мира каждый с курса сбился, — / И новый компас миру в Ней явился)…» (Донн, 2009: 209–210).

[223] «Под ее влиянием возникают образы, / Но из-за импотенций получающих они запечатлеваются плохо, / Хотя она не может превратить все вещества в золото, / Но она позолотила каждое …»

ним разрушаются социальные и человеческие связи, бесплодны люди возомнили себя бессмертными Фениксами:

> And new Philosophy calls all in doubt,
> The Element of fire is quite put out;
> The Sunne is lost, and th'earth, and no mans wit
> Can well direct him where to looke for it.
> And freely men confesse that this world's spent,
> When in the Planets, and the Firmament
> They seeke so many new; they see that this
> Is crumbled out againe to his Atomis.
> 'Tis all in pieces, all coherence gone;
> All just supply, and all Relation:
> Prince, Subiect, Father, Sonne, are things forgot,
> For euery man alone thinkes he hath got
> To be a Phoenix, and that then can be
> None of that kinde, of which he is, but he[224].

Но порча затронула уже и метафизический мир, который тоже стал дисгармоничным и непостоянным, поскольку, согласно теориям Кеплера и Галилея, они подчинены одним и тем же законами:

> [F]or the worlds beauty is decayd, or gone,
> Disformity of parts.
> Beauty, that's colour, and proportion.
> We thinke the heauens enioy their Sphericall
> Their round proportion embracing all.
> But yet their various and perplexed course,
> Obseru'd in diuerse ages doth enforce
> Men to find out so many Eccentrique parts,
> Such diuers downe-right lines, such ouerthwarts,
> As disproportion that pure forme. It teares
> The Firmament in eight and forty sheeres,
> And in these constillations then arise
> New starres, and old doe vanish from our eyes:

[224] В переводе Д. В. Щедровицкого: «Все новые философы — в сомненье: / Эфир отвергли — нет воспламененья, / Исчезло Солнце, и Земля пропала, / А как найти их — знания не стало. / Все признают, что мир наш — на исходе, / Коль ищут меж планет, в небесном своде — / Познаний новых... Но едва свершится / Открытье, — всё на атомы крошится. / Все — из частиц, а целого — не стало, / Лукавство меж людьми возобладало, / Распались связи, преданы забвенью / Отец и Сын, Власть и Повиновенье. / И каждый думает: "Я Феникс-птица", — / От всех других желая отвратиться: / Вот признаки теперешних времён!..»

As though heau[‘]n suffered earth quakes, peace or war,
When new Towers rise, and old demolish’t are[225].

Идеи и открытия новой астрономии Донн воспринимает как свидетельство воздействия болезни, разрушившей границы между мирами, и они грозят столкнуться:

All their proportion’s lame, it sinckes, it swels.
For of Meridians, and Parallels,
Man hath weaued out a net, and this net throwne
Vpon the Heauens, and now they are his owne.
Loth to goe vp the hill, or labour thus
To goe to heauen, we make heauen come to vs.
We spur, we raigne the stars, and in their race
They’re diuersly content t’obey our peace,
But keepes the earth her round proportion still?
Doth not a Tenerif, or higher Hill
Rise so high like a Rocke, that one might thinke
The floating Moone would shipwracke there, and sinke?[226]

Во второй половине XVI в. сифилис получил репутацию болезни, при которой происходит ежедневное умирание. Поэтому далее Донн по частям анатомирует отмершие части тела мира: кожу, глаза, нервы, сердце. Ситуация напоминает вышеописанные Ламли-лекции по операционной хирургии и анатомии (см. подробнее II, 1). Донн на протяжении “The First Anniversary” постепенно демонстрирует отмершие части тела мира, не причиняя ему боли, поскольку он погружен в летаргию.

Таким образом, сифилис вместил в себя все болезни. Господь наказал человека за извращение Божественной любви. И если согласно версии Фракасторо человек заразился через отравленную Деву, то по версии Донна он может искупить свою вину через Добродетельную Деву, которая умерла, будучи невинной, и теперь ее душа обретается на небесах вместе с Девой Марией. Элиза-

[225] В переводе Д. В. Щедровицкого: «Казалось бы — уж небо так блаженно, / В движеньях гармонично, совершенно; / Но нам светил разнообразный ход / Из века в век загадки задаёт. / Небесных сфер неодинаков вид, / Так много в них скрещений и орбит, / Что в высях диспропорция видна: / Там — сорок восемь сфер, а не одна, / Там звезды умирают и плодятся, / Те скроются, а эти народятся, — / Как будто бой ведётся в небесах, / И град, отстроив, низвергают в прах...»

[226] В переводе Д. В. Щедровицкого: «А Параллели и Меридианы — / Лишь сеть, что человек на небосклон / Набросил, крикнув: «Мой отныне он!». / Лентяи — ввысь мы сами не восходим, / А небеса к себе на Землю сводим, / Их человек пришпорил и взнуздал: / Но каждая ль покорна нам звезда? / Да и Земля — воистину ль кругла? / Не выдается ль Тенериф-скала / Настолько, что могла б в ночи Луну / Разбить на части и пустить ко дну?»

бет, как земное воплощение Мировой души, красоты и гармонии удерживала этот мир от распада физического и нравственного, соединяя его при жизни:

> Shee by whose lines proportion should bee
> Examin'd measure of all Symmetree,
> Whom had the Ancient seene, who thought soules made
> Of Harmony, he would at next haue said
> That Harmony was shee, and thence infer.
> That soules were but Resultances from her,
> And did from her into our bodies goe,
> As to our eyes, the formes from obiects flow:
> Shee, who if those great Doctors truely said
> That the Arke to mans proportion was made,
> Had beene a type for that, as that might be
> A type of her in this, that contrary
> Both Elements and Passions liu'd at peace
> In her, who cau'd all Ciuill war to cease.
> Shee, after whom, what forme soe're we see,
> Is discord, and rude incongruitee[227].

Именно сифилис отражает современное состояние мира от первого пришествия Христа до Страшного Суда: он не жив и не мертв — он онемел. Образ Элизабет Друри подчинен логике пророка Захарии: «Возвеселись, неплодная, нерождающая; воскликни и возгласи, немучившаяся родами… <…> На малое время Я оставил тебя, но с великою милостью восприму тебя» (Ис. 54:1, 7). Бен Джонсон по этому поводу иронизировал, что подобных похвал достойна только одна Дева Мария. Донн на это ему ответил в духе неоплатонизма, что он описал Идею Элизабет Друри.

Таким образом, Шекспир и Донн воспринимают сифилис, как болезнь, поразившую современный им мир, но они не называют эту болезнь, хотя точно описывают ее симптомы. Это связано с тем, что сифилис воплотил в себе все болезни мира, а все болезни мира являются частью сифилиса, и практически каждый становится хоть частично поражен им. Оба поэта видят причины сифилиса в извращении природы человека и божественного закона любви, поэтому

[227] В переводе Д. В. Щедровицкого: «Источник соразмерности — Она, / В которой Красота воплощена, / А Красота, как учит нас мудрец, / Есть наших душ Причина и Творец; / А значит, сей мудрец провидеть мог, / Что в Ней, прекрасной — наших душ исток, / Она им и велит в тела вселяться: / Так формы всех вещей — к очам стремятся. / И, коль схоласты правы, и Ковчег / Был по пропорциям, как человек, — / То, значит, в Ней мы видим их прообраз, / Они возникли оба, Ей подобясь. / Она и душу с плотью совместила, / И между ними распри прекратила, — / Она! — О, все обличья, рядом с ней, / Одно другого гаже и страшней...».

женщина оказывается вратами этой болезни. Шекспир причиной этого видит страсть к золоту, которая порождает в богатых и бедных, алчность, лесть, зависть, обман и предательство. Эти грехи поражают общество древних Афин от политиков до философов и проституток. Донн же придает сифилису универсальный характер, им болен не только современный человек, общество, государство, но и вся Вселенная, поскольку Макро- и микрокосм еще мыслились связанными через Великую Цепь Бытия. Но если у Шекспира женщина — это только распространитель семян болезни, то у Донна целомудренная Дева призвана вернуть миру здоровье. Мизантроп Тимон Афинский не видит источника искупления, не верит в возрождение мира, тогда как текст Донна еще свидетельствует о надежде и вере в человеческий род после пришествия Христа.

Анатомия и меланхолия

Анатомический дискурс претерпевает существенное изменение на протяжении XVI–XVII вв. в зависимости от представлений о том, насколько человеку со скальпелем позволено вмешиваться в работу Бога и природы, на его горизонте всегда находились религиозные и моральные требования, поскольку макро- и микрокосм еще мыслились связанными через Великую Цепь Бытия. Метод анатомии, положивший начало наблюдательной медицине, благодаря публичным и судебным вскрытиям проник в культурные практики раннего Нового времени. Он стал использоваться как образец тщательного анализа и иллюстративного воспроизведения тела, будь то тело животного, человека, социальное тело или тело мира. И если У. Харви через уподобление нисходил от тела Вселенной, социального тела к человеческому и телам животных, а Р. Бойль рассматривал животных как «живые автоматы», то Дж. Донн по аналогии с вивисекцией живого организма анатомирует тело мира при помощи “wit”.

Все проявления меланхолии «мыслящего тростника» объединяет неудовлетворенность миром дольним, собой и стремлением соединить его с миром горним, тоска по гармонии. Меланхолия стала чрезвычайно распространенной и даже модной болезнью в раннее Новое время, о чем свидетельствуют на гравюры А. Дюрера «Меланхолия» (1514), Ганса Сеабальда Бехама «Меланхолия» (1539), картина Лукаса Кранаха Старшего «Меланхолия» (1532) где меланхолия изображена в виде задумчиво сидящей крылатой женщины, окруженной геометрическими атрибутами. Иконография меланхолии подчеркивает, что душа попадает под власть сухой холодной черной желчи, и ее крылья бессильны. Если само состояние души обозначено через женскую фигуру, то через мужскую обозначен сам темперамент и носители меланхолии — меланхолики.

Нейдёрфер, делавший надписи к диптиху А. Дюрера «Четыре апостола» (1527) по просьбе художника, истолковывал ее и как изображение четырех гуморов: Иоанн с раскрытой книгой в руке — сангвиник, Петр — флегматик, Марк — холерик, Павел — меланхолик. Якоб де Гейн II изображает все темпераменты в виде мужчин, иконография меланхолика у него близка к изображениям меланхолии: задумчивый и бескрылый он сидит с циркулем на сфере на фоне ночного звезднолунного неба. На фронтисписе «Анатомии Меланхолии» Роберта Бёртона нарисованы мужчины, погруженные в разные виды меланхолии: любовную, религиозную и меланхолическое безумие. Демокрит-старший в саду с книгой на коленях занимается анатомированием, а на небе над его головой сияет Сатурн — повелитель меланхолии. В нижнем регистре изображены лекарства от меланхолии: цветы (геллебор и огуречник), лекарством является и сама книга, автор которой представляет себя как Демокрит-младший.

Рождение и умирание Ренессанса происходит под знаком душевного состояния первоначально названного Петраркой в «Моей тайне» ацедией. В XIX в. Людвиг Гайгер проследил истоки этой болезни от закрытых монашеских сообществ к первым гуманистам: возникнув как «монастырская болезнь», она становится у Данте светской «болезнью», а у Петрарки — «философской» (цит. по: Wenzel, 1961: 36–48). Вензель также полагает, что ацедия сохранила и в своей секуляризованной форме средневековое представление о ней, как о смертном грехе уныния (Wenzel, 1961: 47). И если ацедия выражает состояние духовного кризиса, связанного с правилами «дискурсивного сообщества», или, в терминологии Б. Стока, «текстуального сообщества»[228], то представление о меланхолии включает в себя и физиологическую составляющую, связывает воедино состояние души и тела.

В медицинском дискурсе планета Сатурн оказывает меланхолическое влияние из-за своей амбивалентности. В древнеримской культуре греческий бог времени Кронос был отождествлен с богом земледелия Сатурном, благодаря чему планета соединяет в себе противоположные качества: от величия до ничтожности; от плодородия до пожирания детей; он проявляет себя как древний мудрый бог, но он может стать жертвой хитрой уловки; он воплощает золотой век изобилия, но проклят и бесплоден, он сочетает в себе природный цикл рождения / обновления и смерти (см. подробнее: Klibansky, Panofsky, Saxl, 1964: 133–159). И хотя в римской интерпретации доминировали в большей степени

[228] Он полагает, что в Средние века такие сообщества появлялись в религиозных общинах и движениях и вокруг практик интерпретации священных текстов и состояли из «интерпретаторов». Их основная задача была преобразовать мысли и образ жизни людей на основе чтения и интерпретации. Поэтому их отношения были опосредованы текстом (Stock, 1987: 90–91).

положительные черты, в средневековой медицине Константин Африканский эту болезнь связывал с негативным воздействием Сатурна, управляющего физической силой и мраком: избыток черной желчи делал человека мрачным, завистливым, ленивым, расслабленным и сонливым в работе. Авиценна во «Врачебном каноне» рассматривает конфликт черной желчи с другими гуморами и производимый эффект: сочетание с кровью порождает смех и эйфорию, с желтой желчью — тревогу, манию и одержимостью демонами (см. подробнее: Radden, 2000: 78).

Св. Хильдегарда Бингенская (нем. *Hildegard von Bingen,* 1098–1179) в трактате «Книга об искусстве исцеления» (“Liber compositae medicinae”, или “Causae et curae”) соединяет учение о влиянии звезд и учение о четырех гуморах с христианской моралью, полагая, что Адам после первородного греха наполнился печалью, и от меланхолии проистекают все болезни, но меланхолия же является и причиной пророческих снов. Вслед за античной неоплатонической традицией она приписывает божественное безумие, порожденное меланхолией, Платону, Самсону, Соломону, Иеремии и пророкам, на которых изливается Божья благодать, именно поэтому их бросает из жара в холод, от здоровья к болезни, от радости к печали (Radden, 2000: 80–82)[229].

Переосмысление влияния Сатурна и меланхолии с точки зрения когнитивных способностей происходит в эпоху Возрождения благодаря соединению античных и арабских мифологических и астрологических представлений о Сатурне. Из-за контаминации богов меланхолическое безразличие стало истолковываться как равнодушие к суетному, пресыщение земным, находящимся под властью Сатурна. Марсилио Фичино причислял себя к детям Сатурна, поскольку эта планета в его гороскопе находилась в асценденте, поэтому его судьба не только подчинена страданиям, но и порождает в нем жажду познания.

Как отмечают Клебански, Панофски и Сакс, Фичино указывает и на обратную связь между занятиями интеллектуальным трудом, меланхолией и влиянием Сатурна: «Фичино убежден, что не только дети Сатурна подходят для интеллектуальной работы, но и интеллектуальная работа оказывает обратное действие и помещает их под власть Сатурна, порождая избирательное родство между ними» (Klibansky, Panofsky, Saxl, 1964: 261)[230]. Согласно натуральной магии Фичино, благодаря этой взаимной связи между человеком и планетами можно корректировать влияние звезд и, в частности, Сатурна при

[229] Кстати, у самой Хильдегарды было слабое здоровье, и ее часто посещали видения.

[230] “Ficino is convinced that not only are children of Saturn qualified for intellectual work but that, vice versa, intellectual work reacts on men and places them under the dominion of Saturn, creating a sort of affinity between them”.

помощи различных занятий (например, музыка, поэзия, умеренные физические упражнения), талисманов и медитации (размышления) с целью привести гуморы в гармонию и не допустить между ними конфликтов. Это убеждение было основано на представлении, что под непосредственную власть звезд попадает только низшая чувственная часть души, тогда как ее интуитивный разум является от природы свободным, поскольку через Мировую Душу связан с вселенским разумом: “Only man’s lower faculties were to a certain extent subject to the influence of the astral qualities the faculties of the soul, especially the “mens” [intiuitive reason], were essentially free” (Klibansky, Panofsky, Saxl, 1964: 265–266). Поэтому задача Фичино — ослабить негативное влияние Сатурна и усилить благотворное.

О. Кудрявцев подробно описывает представления Фичино о влиянии Сатурна и меланхолии на способность постижения истины[231]. В позднейших трактатах общим местом стало представление, что меланхолики склонны к учению, задумчивости, размышлениям. Это те, кто измеряет и считает, представители свободных искусств — астрономии, геометрии, арифметики, музыки, логики, диалектики (Матвиевская, 1987: 68). Благодаря им Geometria сохранила пифагорейский сакральный смысл, и наука об измерении земли воссоединилась с астрономией, изучающей законы, которым подчиняются небесные тела, управляющие временем и природными циклами. Таким образом, медицинский дискурс о душевной меланхолии активно проникает в интеллектуальную культуру раннего Нового времени. Ученые, художники и поэты определяют свою субъектность как «меланхолическую» из-за их стремления вернуть Сатурнов век, соединить мир идеального и реального, преодолеть невозможности их полного совпадения здесь и сейчас[232].

---

[231] «…в “Платоновском богословии” … за меланхолией признавалась способность уводить душу от всего внешнего ей и сосредоточивать на себе, тем самым открывая путь пророческому дару <…> в 6-й главе первой книги трактата “О жизни” он — наивысшая из планет — подвигает человека к исследованию самых высоких тайн, на что способны редкие философы, когда их душа, не отягощенная внешними движениями и собственным телом, становится божественным орудием (divinum instrumentum); исполненная божественными влияниями и вышними пророчествами, она открывает каждый раз что-то новое, неведомое и предрекает будущие события. О том, что Сатурн <…> обозначает собой “божественное созерцание”, писал Фичино в послании к Якопо Антикварио: “В обмен на земную жизнь, от которой он тебя удаляет <…> Сатурн, сам чуждый ей, наделяет тебя жизнью небесной и вечной”. Итак, сфера Сатурна — это чистая мысль, созерцание, отрешенное от всего земного, ему угодна жизнь уединенная, покровительствует он тем, кто предан изучению наибольших тайн философии и религии, и живут они так долго и счастливо, что почитаются не столько смертными людьми, сколько бессмертными богами (immortales daemones), коих многие называют героями, золотым родом, жившим беспечально в Сатурновом веке и царстве» (Кудрявцев, 2008: 379–380).

[232] Во введении к трактату «О пропорциях» Дюрер пишет: «Все потребности человека настолько насыщаются преходящими вещами в случае их избытка, что последние вызывают в нем отвращение, исключая одну только жажду знаний <…>. Желание много знать и через это постигнуть истинную сущность всех вещей заключено в нас от природы. Но наш слабый разум не может достигнуть полного совершенства во всех науках [свободных искусствах], истине и мудрости. Это не значит, однако, что нам недоступна всякая мудрость. Если

В терминах меланхолии описывается и рефлексируется не только современное состояние общества и самопознание, но и научное, эротическое и религиозное познание. С пересмотром средневековой картины мира обычный человек ощущает себя затерянным во Вселенной, и ему требуется немалые интеллектуальные усилия, чтобы соотнести новое знание со своим «я». Меланхолик — это человек, ищущий точку опоры. Меланхолию у себя диагностируют многие ученые, стремящиеся раскрыть тайны природы и найти незыблемые законы, установленные Творцом. Более того, Кудрявцев отмечает, что у Фичино появляется словосочетание «сатурново племя» и «принадлежность к Сатурну становилась печатью избранности, особого положения среди людей, знаком высокой судьбы <…>. Фичино в разных своих писаниях отмечал, что и Платон, оказывается, был “сатурнийской природы”» (Кудрявцев, 2008: 381).

В книге Р. Бертона «Анатомия Меланхолии» тщательно описаны и систематизированы этимология, симптомы и разновидности недуга с многочисленными ссылками на мнения врачей, теологов и философов от античности до современности[233]. Книга включает и «сумму меланхолии», где обильно представлены различные, в том числе и противоположные мнения медиков и философов относительно изучаемой проблемы. Она состоит из трех частей (см. подробнее: Комарова, 2000: 112–115), содержание которых эмблематично отражено на титульном листе. Репрезентация меланхолии Бертоном вписана в витальный дискурс, поскольку он рассматривает Вселенную как единый организм, и причины, проявления и следствия меланхолии он видит на всех ее уровнях. Ученый осмысляет гелиоцентрический космос как запутанный лабиринт, источник меланхолии и безумства[234].

Причины политических, социальных, и духовных проблем он видит в том, что меланхолия захватила общество и государства[235]. Священник Бертон

бы захотели отточить учением наш ум и упражнялись в этом, мы могли бы, следуя верным путем, искать, учиться достигать, познавать и приближаться к некой истине» (Дюрер, 1957: 93).

[233] «Я поставил себе целью и постараюсь в дальнейших рассуждениях проанатомировать, то есть тщательно рассмотреть, притом как с философской, так и с медицинской точки зрения, тот юмор, иначе, душевный нрав, именуемый меланхолией во всех его формах и разновидностях, проявляющийся как в склонностях, так и в виде обычной болезни, симптомы и некоторые способы ее излечения <…>, я побуждаем к этому ее повсеместным распространением и желанием делать добро <…>. Клодин называет ее “источником всех прочих болезней и до того распространенной в наш безумный век, что едва ли один из тысячи избавлен от нее”» (Бертон, 2005: 230).

[234] «Коперник <…> считает, что Земля — это планета, которая движется и светит другим, как Луна нам, Диггс, Гилберт, Кеплер, Ориген и другие отстаивают эту гипотезу со сдержанной печалью, равно и ту, что Луна обитаема, но если это так, тогда Земля — это тоже Луна, тогда мы вращаемся, и, значит, тоже не в себе и так же безумны в этом подлунном лабиринте <…> эта меланхолия распространяется не только на людей, но и на все произрастающее и чувствующее» (Бертон, 2005: 165).

[235] «К этой болезни чувствительны целые королевства, провинции и политические объединения [“politic bodies” — “политические тела”] <…> там, где вы увидите всеобщее недовольство, <…> бедность, варварство, <…> эпидемии, войны, <…> праздность, <…> невозделанную землю, <…> обнищавшие города и обезлюдевшие деревни, опустившихся, неприглядных и неприветливых людей <…> в такой стране неизбежно

причины этого видит в том, что люди «не испытывают страха Господня, где не повинуются своему государю, где атеизм, эпикуреизм, святотатство, симония и прочие подобные беззакония совершаются безвозбранно, такая страна не может процветать» (Бертон, 2005: 167).

В. С. Макаров полагает, что ученого в большей степени интересует исправление социальных болезней, поэтому он берется за анатомирование всех проявлений меланхолии: «Бертон вспоминает легенду о том, как Демокрит в последние годы жизни анатомировал животных, желая узнать, откуда в организме берется черная желчь, порождающая меланхолию. Демокрит Младший готов повторить его опыт с социальным телом: “Демокрит Младший берет на себя смелость последовать его примеру, и поскольку тот не завершил свой труд, который ныне потерян, то quasi succenturiator Democriti [в качестве замещающего Демокрита] надеется восстановить, продолжить и завершить его в этом трактате”» (Макаров, 2013). Соответственно, Адама к этим болезням и бедствиям на Земле привело грехопадение[236]. Таким образом, Бертон принимает теологическую идею порчи мира из-за первородного греха, который оказался заразен. Перечисленные качества Адама являются причиной меланхолии.

Бертон мыслит себя инкорпорированным в это пораженное немощью тело и стремится помочь не только себе, но и обществу: «Демокрит Младший способен охватить взглядом *все больное меланхолией тело общества и почувствовать себя его частью*, но эта часть помещена на какое-то место в его структуре и вынуждена хоть как-то действовать, чтобы сохранить свой статус, чтобы не опозорить университет и колледж, к которому принадлежит, да и просто, чтобы продолжать быть собой» (Макаров, 2013). Он ведет себя согласно врачебным практикам своего времени, когда врач, заразившись болезнью, с целью ее наилучшего диагностирования и поиска средств излечения, тщательно описывает свое состояние. Как отмечает А. Е. Ингер, в дискурсе Бертона о меланхолии доминирует рациональное начало. Именно разум способен преодолеть эту болезнь эпохи: «Бертона более всего занимают проблемы, связанные с достижением гармонии отдельной человеческой личности с миром, ее окружающим; человек, хотя и неразрывно связан с универсумом и социумом, зависит от них, <…> он ответственен за избранный путь, и от него, прежде всего, зависит, станет ли он жертвой безумия <…> именуемого меланхолией, или сохра-

---

будут царить недовольство и меланхолия, потому что организм ее болен и нуждается в преобразованиях» (Бертон, 2005: 166).

[236] «Его ослушание, гордыня, честолюбие, невоздержанность, неверие, любопытство послужили причиной и первородного греха, и всеобщего развращения людей, от них, как из источника проистекли все порочные наклонности и проступки, они причины наших горестей, ниспосланных нам за грехи наши» (Бертон, 2005: 251).

нит власть разума над всеми дарованными ему природой совершенствами» (Ингер, 2005: 36).

Сравнивая открывающееся зрелище с театром, Бертон оказывается не только зрителем анатомического театра, где пьесу разыгрывают безумцы, обуянные меланхолией, но и препарируемым объектом, сам прикрываясь маской Демокрита Младшего: «Весь мир валяет дурака; у нас теперь новый театр, новое представление, новая Комедия ошибок, новая труппа лицедействующих актеров; Volupae sacra [обряды богини удовольствий] <…> справляются по всему миру, и все участвующие в них актеры — безумцы или глупцы, ежечасно меняющие свои нравы или перенимающие те, что идут им на смену <…> тот кто сегодня моряк, завтра, глядишь, уже аптекарь, а тот — одно время кузнец, а другой — философ; король сейчас при короне, в мантии, со скипетром и со свитой, а вскоре он, как обычный возчик, погоняет нагруженного поклажей ослика, и тому подобное. Будь Демокрит жив сегодня, он увидел бы странные перемены — новое собрание фальшивых личин» (Бертон, 2005: 125). Таким образом, Бертон констатирует искажение социального порядка, нарушение Великой Цепи Бытия.

В этом новом для себя мире, утратившем связи, «интеллектуал постоянно пытается внедриться в какое-либо пространство, чтобы обеспечить себе самодостаточность. Старые пространства — церковь и университет — амбивалентны, поскольку частично захвачены карьеристами. Выбор уже не бинарный (“восхождение” или “падение”), самопожертвование интеллектуалов ради общего блага не представляется исключительным актом <…> “Терапевтические языки” <…> Августина и отцов Церкви в такой ситуации больше не действуют, как и самопознание Франциска. Текстуальное сообщество интеллектуалов раннего Нового времени слишком тесно связано с окружающим его внешним миром, чтобы внутри интеллектуала оставалось большое пространство для саморефлексии, и слишком погружено в кризис» (Макаров, 2012: 22).

Тем не менее, Бертон также признает, что «человек — самое совершенное и благородное создание во Вселенной <…>; Microcosmos, малая вселенная, образец вселенной, верховный правитель земли, вице-король Вселенной, единственный владыка и повелитель земных тварей <…>; намного превосходящий всех прочих не только телом, но и душой Imaginis Imago [Прообраз образа]; сотворенный по образу и подобию Божиему, Его бессмертной и бестелесной сущности со всеми присущими ему дарованиями и могуществом; он первоначально был чист, божественен, совершенен, счастлив и создан соответственно Господу в истинной святости и справедливости; Deo congruens [в согласии с

Божественным создателем], избавлен от <…> недугов и помещен в Раю, дабы познать Бога, хвалить и прославлять Его, творить Его волю, Ut diis consimiles partiriat deos [дабы, будучи подобен богам, он мог порождать богов]» (Бертон, 2005: 249–250). И цель стараний Демокрита Младшего — помочь избавить человеческий род от меланхолии и вернуть к первозданной чистоте. И в предисловии он предлагает проект нового общества, который смогут воплотить люди, излечившиеся от недуга. Возможно, для некоторых воплощение этого проекта и станет лекарством.

Бертон дает подробный анализ природы человека и связанных с ней проявлений меланхолии на телесном и душевном уровне, ссылаясь на платоновские представления о связи между душой и телом, связывая их с гуморальной теорией, «анатомией тела» и «анатомией души». Описываются симптомы «телесной» и «головной меланхолии»; причем он отмечает, что «разум чрезвычайно действенно влияет на тело, порождая своими страстями и треволнениями удивительные перемены, такие, как меланхолия, отчаяние, мучительные недуги, а иногда и смерть; влияет настолько, что в высшей степени справедливы слова Платона в его “Хармиде”, что «все телесные беды проистекают от разума <…>. Все философы винят в недугах нашего тела именно душу, которая должна была лучше управлять им с помощью велений разума, но не сделала этого» (Бертон, 2005: 421–422).

Книга содержит анализ типов меланхоликов и рассуждения о «законных» и «незаконных» средствах излечения. Особое внимание посвящено симптомам меланхолии. Бертон перечисляет причины болезненных состояний: климат, питание, гуморальный баланс, влияние звезд и духов, а также страсти, желания, страх, зависть, гнев, честолюбие, недовольство своим положением, суеверия, образ жизни, обычаи; он говорит о влиянии праздности и одиночества на возникновение меланхолии среди богатых и церковнослужителей и рекомендует средства от всех этих проявлений.

Болезни тела и мозга, по его мнению, развиваются из-за чрезмерного возбуждения, когда воображение порождает химеры, галлюцинации и видения, к которым склонны люди с развитым воображением, особенно поэты: «Воображение, которое некоторые называют оценивающим или мыслящим <…> наиболее полно рассматривает образы, постигаемые здравым смыслом, будь то вещи наличествующие или отсутствующие; оно хранит их дольше, вновь напоминая их разуму или по-своему воссоздавая их заново.<…> его объект — все образы, передаваемые ему здравым смыслом; сравнивая их, оно само придумывает бесконечное множество других. Сильней и ярче эта способность проявля-

ется у людей меланхолического склада и часто причиняет им вред <…>. У поэтов и художников воображение работает с особой напряженностью <…> это [воображение] подданный, управляемый рассудком, или по крайней мере, он должен им управляться…» (Бертон, 2005: 288–289).

И религия не дает этой точки опоры, поскольку она «стала предметом насмешек и презрения, а духовное призвание сделалось унизительным», поскольку духовенство превратилось в «побирающийся, неотесанный, грязный, меланхолический, жалкий, подлый и презренный разложившийся сброд» (Бертон, 2005: 534). Мэри А. Лунд отмечает, что Бертон впервые вводит понятие религиозной меланхолии, и это связано с противостоянием между католиками и протестантами, породившим религиозный фанатизм и энтузиазм, который становится основным объектом критики англиканского священника (Lund, 2010).

Причины религиозной меланхолии он видит в не только в отступлении от заповедей Божьих, падении нравов, симонии, идолопоклонстве, ересях, фанатизме, суевериях и невежестве, приверженности традициям, а не св. Писанию, но и в чрезмерном слепом религиозном рвении, изнуряющем посте и медитациях, что позволяет дьяволу захватывать даже воображение монахов и пустынников, порождая химеры. Еще одна причина религиозной меланхолии — чрезмерный страх перед Господом, и его, мнению Бертона, невозможно лечить медицинскими терапевтическими средствами, единственное лекарство — это благодать Божья. Таким образом, Бертон критикует позиции как католиков, так и пуритан.

Отдельная часть книги посвящена любовной меланхолии, она же включает и «рвение в любви к Богу» (религиозную меланхолию). Ее симптомы — бледность, худоба, отсутствие аппетита и бессонница. Болезнь имеет большой диапазон проявлений: слабоумие, ослепление объектом поклонения, безумство, ревность, страх, стремление к самоубийству, отчаяние, которое резко может сменяться эйфорией, надеждой, желанием пожертвовать жизнью ради любимого, совершать благородные поступки и подвиги, совершенствовать себя в искусствах, остроумии, утонченности и галантности.

Объяснение этого Бертон находит у Валезиуса, полагавшего, что любовь испытывает влияние разума и страсти, которые, согласно Платону, соответственно являются порождением мозга и печени, поэтому сердце захватывает то разум, то печень (вместилище чувств). Далее он ссылается на классификацию Леоне Эбрео о любви к честным вещам, построенную на основе «О морали» Аристотеля, где он выделяет любовь к полезному, прекрасному, добродетель-

ному и мудрому[237]. Соответственно, «меланхолия любви» рассматривается в земном и космическом аспектах.

Подробно рассмотреть репрезентацию любовной и религиозной меланхолии, в ее стремлении преодолеть собственную инертность и грешность можно на примере поэзии Ф. Сидни и Дж. Донна. Поэт Сидни испытал на себе влияние любовной меланхолии, что отразилось в его цикле «Астрофил и Стелла» (1581–1586 гг., опубл. в 1591). Любовная болезнь, или меланхолия, становится причиной, которая его побуждает писать стихи. Она же связана с разочарованием Астрофила в любви из-за непостоянства избранницы. Признаки недомогания зафиксированы поэтом в стихотворении “The Smokes of Melancholy”[238] («Копоть меланхолии»):

Who hath ever felt the change of love,
And knowne those pangs that losers prove,
May paint my face without seeing mee,
And write the state how my fancies bee,
The loathsome buds grown on sorrow’s tree.
But who by hearsay speaks, and hath not fully felt
What kind of fires they be in which those spirits melt,
Shall gesse, and faille, what doth displease,
Feeling my pulse, misse my disease.
O no! O no! trial onely showse
The bitter juice of forsaken woes;
Where former blisse, present evils do staine;
Nay former blisse addes to present paine,
While remembrance doth both states containe.
Come learners then to me, the model of mishape,

[237] “Valesius, lib. 3. contr. 13, defines this love which is in men, “to be an affection of both powers, appetite and reason.” The rational resides in the brain, the other in the liver (as before hath been said out of Plato and others); the heart is diversely affected of both, and carried a thousand ways by consent. The sensitive faculty most part overrules reason, the soul is carried hoodwinked, and the understanding captive like a beast. “The heart is variously inclined, sometimes they are merry, sometimes sad, and from love arise hope and fear, jealousy, fury, desperation.” Now this love of men is diverse, and varies, as the object varies, by which they are enticed, as virtue, wisdom, eloquence, profit, wealth, money, fame, honour, or comeliness of person, &c. Leon Hubreus, in his first dialogue, reduceth them all to these three, utile, jucundum, honestum, profitable, pleasant, honest; (out of Aristotle belike 8. moral.) of which he discourseth at large, and whatsoever is beautiful and fair, is referred to them, or any way to be desired. “To profitable is ascribed health, wealth, honour, &c., which is rather ambition, desire, covetousness, than love:” friends, children, love of women, all delightful and pleasant objects, are referred to the second. The love of honest things consists in virtue and wisdom, and is preferred before that which is profitable and pleasant: intellectual, about that which is honest. St. Austin calls “profitable, worldly; pleasant, carnal; honest, spiritual. Of and from all three, result charity, friendship, and true love, which respects God and our neighbour.” Of each of these I will briefly dilate, and show in what sort they cause melancholy” (Burton, 1994: 16).

[238] Текст “To the Tune of the Smokes of Melancholy” входил в состав раннего поэтического сборника Ф. Сидни «Некоторые сонеты» (датировка написания — до 1581 г.).

Engulfed in despair, slid downe from Fortune's lappe:
And as you like my double lot,
Tread in my steppes, or follow not.
For me alas I am full resolv'd
Those bands alas shall not be dissolv'd;
Nor breake my word though reward come late;
Nor faille my faith in my failing fate;
Nor change in change, though change change my state.
But alwayes one my self with eagle eyed truth to flie,
Up to the sunne, although the sunne my wings do frie;
For if those flames burne my desire,
Yet shall I die in Phoenix fire[239].

Точно указаны причины меланхолии ("*change* of love"; "pangs that losers prove") и описана картина заболевания ("my fancies bee", "The lothsome *buds grown* on sorrow's *tree*"). Создается образ души, переплавленной, выжженной, покрытой копотью, чадящей, *почерневшей* от горя и страданий: "What kind of fires they be in which those spirits melt". Что вполне соответствует этимологии слова «меланхолия», которое в переводе с греческого означает «черный» (melas) + «желчь» (cholë).

Болезнь оказывается плодом познания земной любви, которая соотносится с историей грехопадения, когда была извращена любовь божественная: "former blisse, present *evils* do staine; / Nay former blisse addes to present paine, / While remembrance doth both states containe". Ф. Сидни последовательно смещает характер недуга в духовный план, поскольку немощь поражает все способности души, начиная с воображения. Она питается воспоминаниями о былом блаженстве, разум отказывается от здравомыслия, воля разъедена отчаянием ("Engulfed in despair, slid downe from Fortune's lappe").

Любовная неудача становится отправной точкой для постижения природы вещей в несовершенном, изменяющемся, обманчивом мире, что дает надежду на выздоровление: "Nor breake my word though reward come late; / Nor faille my faith in my failing fate; / Nor change in change, though change my state". Лирический герой уповает на интеллект, наделенный способностью приблизиться к

[239] Здесь и далее цикл Ф. Сидни «Астрофил и Стелла» на англ. языке цитируется по изданию: Sidney, 1962: 153. В переводе Г. М. Кружкова: «Кто сам обманут в любви бывал / И боль отвергнутой страсти знал, / Представит облик мой наперед / И, что творится со мной, поймет: / У древа скорби — горчайший плод. / Но на себе не испытавший до конца / Того огня, в котором плавятся сердца, / Мой пульс проверив и язык, / Станет пред хворью сей в тупик. <…> / Былое счастье еще сильней / Представит муку идущих дней, — / Былое живо в душе моей. <…> / Но вечно часть меня пытается взлететь, / Орлиноокая, на солнце поглядеть; / Коль пищу дам его костру, / В пламени Фениксом умру!» (Сидни, 1982: 243–244).

истине. Душа может освободиться от желаний, причиняющих страдания, если поднимется к Солнцу Истины: “But alwayes one my self with eagle eyde trueth to flie, / Up to the sunne, although the sunne my wings do frie; / For if those flames burne my desire, / Yet shall I die in Phoenix fire”.

Этот образ несет отпечаток учения Платона, согласно которому люди пребывают во тьме незнания. Их представления уподобляются неверному отсвету солнца в пещере, а суть вещей они видят гадательно, только их тень. Немногие могут подняться к выходу из пещеры, и единицы способны вынести свет познания, поскольку глаза привыкли к мраку неведенья (Платон. Государство. 514–519). Невыносимое для человеческого глаза познание и трудное восхождение способно сжечь черную копоть меланхолии и возродить страдающего из пепла горя, подобно Фениксу.

В XXIII сонете окружающие по внешним признакам понимают, что недуг имеет душевное происхождение, так как зеркало внутреннего мира, глаза, замутнены чадом от меланхолии. Но любопытствующие ошибаются в ее причине: “The curious wits, seeing dull pensiveness / Bewray it self in my long-settl’d eyes / Whence those same fumes *of melancholy rise*, / With idle paines and missing ayme do guesse” (Sidney, 1962: 176)[240]. Любовь помогает Астрофилу осознать тщетность, ограниченность человеческих усилий: “Deem that my Muse some fruit of knowledge plies”. Он освобождается от суеты политических амбиций, обращающих мудрость в ее противоположность: “But harder judges judge ambitions rage: / Scourge of itselfe, still climbing / slipperie place: / Holds my young brain captiv’d in golden cage. / O fooles, or over-wise”.

Чувства Астрофила (греч. влюбленный в звезду) носят неоплатонический характер, что подчеркивает и название сборника. Стелла (лат. звезда) изначально является обитательницей надлунного мира и отделена дистанцией от земного Астрофила, стремящегося к небесному. Поэтический герой, согласно имени, обречен верно и вечно любить только ее. Облегчение может принести ответный взгляд, где бы светилась взаимность, сердечная привязанность: “only *Stellaes* eyes and *Stellaes* heart”. Стих отсылает к пониманию любви как пути духовного восхождения и познания, описанного Данте в «Божественной Комедии» и Ф. Петраркой, узревшем в глазах Лауры сияние света, указующего ему путь на небо (IX канцона «Книги песен»).

[240] В переводе А. М. Ревича: «Заметив <…> мой тоскливый неподвижный взгляд, / Досужий свет гадает невпопад, / Никак причин печали не найдет. / Один готов побиться об заклад, / Что это все — познаний горький плод, / “Он к Принцу вхож, — иные говорят, — / И полон государственных забот”. / А самый строгий Приговор таков: / “Тщеславен! В гору лезет! Но почет / В златую западню его влечет!” / Эх, умники! Эх, скопище глупцов! / Стремлюсь душой и днем, и по ночам / Лишь к сердцу Стеллы и к ее очам» (Сидни, 1982: 30).

Меланхолия неизменно порождает стремление героя отделиться, подняться над действительностью, подчинить ее себе. Но он бессилен достигнуть желаемого. Характер взаимоотношений между Астрофилом и Стеллой напоминает неистощимую жажду человека, стремящегося к познанию Истины, но в полной мере утолить ее невозможно, хотя иногда обладание ею кажется обманчиво близким. Эта концепция восходит к гносеологической традиции Платона, согласно которой познаваемы только неподвижные и вечные идеи. Изменяющееся способно исказить восприятие идей. Христианство осмыслило текучесть как следствие грехопадения, смерти. Мир поделился на две части: земную и небесную, последняя и сохранила божественный порядок.

Меланхолия порождает неудовлетворенность, бессонницу, и человек обращает свои глаза на ночное небо, где стремится найти и прочесть знаки, которые бы могли открыть Истину. Астрофил действительно обнаруживает ответы на свои вопросы, но открытие изумляет его: небесный мир тоже подвержен порче гордыни и презрения к Любви. Хотя эта точка зрения не вписывалась в неоплатоническую систему, но она отразила астрономические открытия и гипотезы XVI в.[241], которые поставили под сомнение незыблемость надлунного мира (XXXI сонет Ф. Сидни). Несмотря на современные радикальные теории, поэт осмеливается посягнуть только на Луну (месяц), чья твердая сфера, согласно учению Аристотеля, пролегала границей между надлунным и подлунным мирами.

Вид восходящего Месяца точно соответствует облику и поведению меланхолика: “*sad* steps; *silently*; *wanne* a face; thou feel’st a lovers *case*; I *reade* it in thy *lookes*: thy *languished* grace, To me that *feele* the like” (Sidney, 1962: 180)[242]. Причиной безотрадного положения вещей оказывается парадокс, который уже не противопоставляет небесное земному, а объединяет их. В этих обстоятельствах сложно отличить истину от лжи, грех от добродетели. Таким образом, объективация внутреннего состояния Астрофила происходит по закону подобия. Меланхолия устойчиво ассоциируется с неудовлетворенностью собой, жаждой взаимности, желанием освободиться от бремени незнания.

[241] Обоснование Н. Коперником гелиоцентрической модели мира; рождение в 1572 г. в созвездии Кассиопеи новой звезды, хотя все звезды до этого факта считались раз и навсегда сотворенными вначале, в отличие от комет; и теория Дж. Бруно о множественности миров, что в корне подрывало церковную доктрину Священной Истории.

[242] В переводе В. В. Рогова: «О Месяц, как бесшумен твой восход! / Как бледен лик твой, как печален он! / Иль даже там, где ясен небосклон, / Упорный лучник стрел не уберет? / В Любви немало ведал я невзгод, / И видно мне, что ты, как я, влюблен; / Твой облик — скорби полон, изможден — / Твое родство со мною выдает. / Товарищ по несчастью, молви мне: / Ужели верная Любовь глупа, / Ужели даже в горней вышине / Красавиц горделивая толпа / Любимой любит быть и мучит всех, / А Добродетель вызывает смех?» (Сидни, 1982: 38).

Молодой Джон Донн тоже не уберегся от меланхолической «эпидемии», свидетельство чему — его латиановский портрет в черном, где он изображен с бледным сосредоточенным лицом и скрещенными на груди руками. К 1607 г. земную любовь дополняет жажда любви к Богу: перед поэтом возникает вопрос о рукоположении в сан священника, на котором настаивает Р. Мортон. Но, по мнению Донна, препятствием была молва о его поэтической легкомысленности, развращенности, ренегатстве, религиозном релятивизме, скептицизме (характерном и для эпохи в целом). Этот период жизни, большей частью проведенный в Митчеме, окрашен в тона мрачной меланхолии. Д. Тревор отмечает, что вся религиозная словесность Донна от «Священных сонетов» до проповедей пронизана восприятием и артикуляцией христианского опыта как меланхолического, через который происходит искупление. Причем, по мнению Д. Тревора, Донн рассматривает свою «ученую меланхолию» как элемент своей религиозной веры, как сокровище и страх: “[Donne] sees his scholarly melancholy as an integral component of his religious faith, to be treasured and feared” (Trevor, 2003: 83)[243].

Это же наблюдение можно отнести к циклу “La Corona” (1607), где молитвенное обращение и восхваление, свойственное сонету, смещается в сакральную сферу. При полном соответствии жанровому канону и правилам риторической логики содержательные и ритмические компоненты сонетов трансформируются, сплетаясь с интонацией молитвы и псалма, сюжетами Евангельского повествования. Лирическую тональность “La Corona” определяет образ человека, погруженного в меланхолию:

Deign at my hands this crown of prayer and praise,
Weaved in my lone devout melancholy,
Thou which of good hast, yea, art treasury,
All changing unchanged Ancient of days.
But do not with a vile crown of frail bays
Reward my Muse’s white sincerity ;
But what Thy thorny crown gain’d, that give me,
A crown of Glory, which doth flower always.
The ends crown our works, but Thou crown’st our ends,
For at our ends begins our endless rest;
The first last end, now zealously possess’d,
With a strong sober thirst my soul attends.

[243] Сравнению представлений о религиозной меланхолии в проповедях Дж. Донна и у Р. Бертона и их влиянию на современников посвящена статья: Lange, 2002: 69–97.

‘Tis time that heart and voice be lifted high ;
Salvation to all that will is nigh[244].

В первом стихе “La Corona” появляется личное притяжательное местоимение “my”, которое связано с религиозно-поэтической рефлексией: “Deign at my hands this crown of prayer and praise”. Далее интонация молитвенной сосредоточенности усиливается, возникает интимный образ меланхолического состояния человеческой души, в пространстве которой плетется венок молитв и восхвалений: “…my low devout melancholie”. Меланхолия — это немощь, так как здесь сочетаются холод и сухость, недостаточно огня и влаги. Переведенный в душевный план этот образ соответствует слабой, инертной, равнодушной черствости, что является признаком несовершенства и греховности. Как ни парадоксально, именно это и дает надежду на избавление от недуга, ибо «не здоровые имеют нужду во враче, но больные; Я пришел призвать не праведников, а грешников к покаянию» (Лук. 5: 31, 32). Болезнь часто оказывается той дорогой, которая позволяет понять свою малость перед Творцом и приводит к Нему.

Человек холоден к внешнему, материальному миру, но еще не пробудился и к миру вечному. Ум осознает необходимость восхождения, иссохшая душа испытывает жажду, поскольку она не увлажнена горячей кровью Спасителя: “…now zealously possess’d, / With a strong sober thirst my soul attends. / ‘Tis time that heart and voice be lifted high; / Salvation to all that will is nigh”. Смертный ослаблен грехом, лишен своей воли. Единственный выход — положиться на милосердие и Волю Господа. Меланхолия ведет к отрешению от мира земного, осознанию ущербности своего бытия, но для обретения благодати мира небесного необходимы усилия. Человек стремится обрести состояние созвучия миру, постоянного напряжения, горения, чтобы жажда спасения стала сильной и умеренной.

Снискать милость Господню способно раскаяние: «Когда я *молчал*, обветшали кости мои от вседневного стенания моего, ибо день и ночь тяготела надо мною рука Твоя; свежесть моя исчезла, как в летнюю *засуху*. Но я открыл Тебе грех мой и не скрыл беззакония моего; я сказал: “исповедаю Господу преступления мои”, и Ты снял с меня вину греха моего» (Пс. 31: 3–5). Прошение,

[244] Цикл “La Corona” цитируется по изданию: Donne, 1994: 244–247. Цикл здесь и далее приводится в переводе Д. В. Щедровицкого: «Прими венок сонетов — он сплетен / В часы меланхолической мечты, / О властелин, нет — сущность доброты, / О Ветхий днями, вечный средь времен! / Труд музы да не будет награжден / Венком лавровым — знаком суеты, / Мне вечности венец подаришь Ты — / Венцом терновым он приобретен! / Конец — всех дел венец. Венчай же сам / Покоем без конца — кончины час! / В начале скрыт конец. Душа, томясь / Духовной жаждой, внемлет голосам: / “Да будет зов моленья вознесен — / Кто возжелал спасенья, тот спасен!”» (Донн, 2009: 233–235).

покаяние и гимн могут восстановить равновесие и положить начало совершенствованию духа и тела.

Лирический герой в “La Corona” молит о том, чтобы поэтическое слово было услышано и венец сонетов был принят и освящен благодатью Святого Духа. Ибо дар молитвы — от Господа. «Распятие» и «Воскрешение» подхватывают у первого сонета тему меланхолии. Лирический герой движим верой, духовной устремленностью к гармонии божественной любви, желанием быть среди избранных:

Moist with one drop of Thy blood, my dry soul
Shall — though she now be in extreme degree
Too stony hard, and yet too fleshly — be
Freed by that drop, from being starved, hard or foul,
And life by this death abled shall control
Death, whom Thy death slew; nor shall to me
Fear of first or last death bring misery,
If in thy life-book my name thou enroll.
Flesh in that long sleep is not putrified,
But made that there, of which, and for which it was;
Nor can by other means be glorified.
May then sin’s sleep and death soon from me pass,
That waked from both, I again risen may
Salute the last and everlasting day[245].

Возникает образ души, предельно материальной (in extreme degree), телесной, омертвевшей в грехе: “Too stony hard, and yet too fleshly”. Человеческий дух попадает под власть сухой холодной черной желчи, которая соответствует земле. Но взыскующего может освободить от плена могилы и окаменения греха кровь распятого Христа, поскольку флегматическая влага, соответствующая воздуху, влажная и теплая: “Freed by that drop, from being starved, hard or foul”. И тогда спасенная душа сохранит тело от тления смерти: “If in thy life-book my name thou enroll. / Flesh in that long sleep is not putrified”.

Жизнь воспринимается как «смертный сон», и кончина становится освобождением от земного странствия. Звучит продолжение мотива “end”, уносящего с собой рожденную грехопадением смерть и страх перед ней: “May then

[245] «Мне каплей крови душу увлажни: / Осквернена и каменно-тверда, / Душа моя очистится тогда; / Смягчи жестокость, злобу изгони / И смерть навеки жизни подчини, / Ты, смертью смерть поправший навсегда!.. / От первой смерти, от второй — вреда / Не потерплю, коль в Книгу искони / Я вписан: тело в долгом смертном сне / Лишь отдохнет и, как зерно, взойдет, / Иначе не достичь блаженства мне: / И грех умрет, и смерть, как сон, пройдет; / Очнувшись от двойного забытья, / Последний — вечный — день восславлю я!..»

sinnes sleep, and deaths soone from me passe, / That wak't from both, *I* againe risen may / Salute the last, and everlasting day". Человек пробуждается от двойного сна (жизни и смерти) и воскресает для жизни вечной, поскольку «как непослушанием одного человека сделались многие грешными, так и послушанием одного сделаются праведными многие» (Рим. 5: 10).

Здесь впервые появляется местоимение "I". Грешник возвращается к изначальному замыслу Творца. "Time" уступает вечности восьмого дня ("everlasting day"). "Last, and everlasting day" становятся одним днем, пророчествуя о Граде Божьем. Тьма изгоняется светом, ибо «Был Свет истинный, Который просвещает всякого человека, приходящего в мир. (Ин. 1: 9) <…> ходите, пока есть свет, чтобы не объяла вас тьма: а ходящий во тьме не знает, куда идет. Доколе свет с вами, веруйте в свет, да будете сынами света» (Ин. 12: 35, 36).

Возникает диалогическая ситуация, когда человек, смертный телом и бессмертный душой, вчитывается в Слово и обращается к Богу с ответным словом в молитве и гимне. Христос уже в патристике понимался как воплощенный Логос, и слово человеческое стремится столь же материально, словом «внешним» (молитвой и хвалой) ответить на благую весть о спасении. Ибо сказано: «От избытка сердца говорят уста <…> от слов своих осудишься и от слов своих спасешься» (Матф. 11: 34). Лирический герой откликается поэтическим словом: "This time that heart and voice be lifted high, / Salvation to all that will is nigh". Венец молитв и восхвалений — это те слова, которые могут приблизить к желанному концу, чтобы связать с Богом двойными узами: Евангелием и Церковью.

В протестантизме основной путь приближения к Истине лежит через чтение Библии, он определяет отношения между Словом Бога и словом человека: «Но разве это не дерзость — похваляться его священным Именем, когда к нему приобщается только тот, кто истинно знает о Нем по слову Евангелия» (Кальвин, 1998: 152). Благочестивую поэзию взращивает созерцание Логоса, о чем Донн прямо говорит в стихотворении «На перевод Псалмов…»: "When *I behold* that these Psalms…". В "La Corona" движение лиро-эпического сюжета подчинено евангельскому повествованию. Письмена, прочитанные телесным оком, затем созерцаются духовным, внутренним зрением, глазами веры ("Seest thou, my Soule, with thy faiths eyes…"). Поэт неотступно следует за Спасителем от Его зачатия до Вознесения и всем сердцем принимает Его ношу и радость.

Восхождение к Истине, Свету посредством веры детально разработано в учении бл. Августина о тройном знании. Хотя доктрина ассимилировала воззрения неоплатоников, возможность обращения к ним была санкционирована словами самого Иисуса: «Светильник для тела есть око. Итак, если око твое бу-

дет чисто, то все тело твое будет светло; если же око твое будет худо, то все тело твое будет темно. Итак, если свет, который в тебе, тьма, то какова же тьма?» (Матф. 6: 22, 23).

Епископ Гиппонский полагал, что первый глаз, направленный на чувственный мир, почти не изменен грехопадением. Второй, связанный с метафизикой внутреннего опыта, самопознанием, помутнел. А третий, предназначенный для созерцания Божественного, ослеп и нуждается в очищении. Лирический герой пытается преодолеть свой душевный недуг, следуя наставлениям св. Августина: «…ум, которому от природы присущи разум и понимание, *обессилен некоторыми омрачающими и застарелыми пороками*; то не только для того, чтобы этот *неизменяемый свет* привлек его, давая ему наслаждение, но и для того, чтобы он *мог перенести его*, ум, прежде всего, должен быть *напоен и очищен верою*, пока, день ото дня обновляемый и врачуемый, *соделается способным к восприятию столь великого счастья*» (Августин, 1998a: 464–465).

Путь к знанию — это духовное прозрение, к чему стремится поэт. Эта стезя терниста и лежит через святость, добродетель, что несложно обнаружить в цикле. Первые четыре сонета повествуют о добродетелях земных (смирение, справедливость, умеренность, мудрость); последние три — о небесных (Вера, Надежда, Любовь). Можно указать еще на несколько аналогий с учением Бл. Августина: совершенство числа семь; семь ступеней восхождения человеческой души к Богу; седьмой день (суббота), который закончится не вечером и ночью, а вечным восьмым днем — тогда и настанет Царствие Божие[246].

Но Ж. Кальвин предостерегает нас: «Когда мы слышим о соединении с нами Бога, то нам надлежит помнить, что оно совершается через святость. Но мы вступаем в общение с Богом не благодаря тому, что заслуживаем ее: прежде чем стать святым, нам нужно соединится с Ним, чтобы Он сам излил на нас свою святость и принудил идти туда, куда Он зовет» (Кальвин, 1998: 150). И Донн этому следует: “…nor shall to mee / Feare of first or last death, bring miserie, / If in thy little booke my name thou enroule…”. Таков вектор духовного восхождения лирического героя, вписывающий индивидуальный путь искупления во всемирную космогонию, ибо «...мы имеем вернейшее пророческое слово; и вы хорошо делаете, что обращаетесь к нему, как к светильнику, сияющему в темном месте, доколе не начнет рассветать день и не взойдет утренняя звезда в сердцах ваших» (2 Петр. 1: 19).

[246] Учение о познании Истины и Бога Аврелий Августин разрабатывал на протяжении всей своей жизни (см.: Августин, 2000: 253–263, 427–468; 1998b: 391–398).

Историю спасения Донн осмысляет как движение от тьмы к свету в соответствии с евангельским повествованием, учением отцов Церкви и литургическим кругом. Природные циклы становятся моделью для развития поэтического сюжета, так как в литургическом круге (годовом, суточном и недельном) небесные знаки служат зримым напоминанием об искуплении и Новом Завете. С Рождества начинается движение Солнца ко времени весеннего равноденствия, когда тьма окончательно уступит свету. Зачатие Спасителя — это “light in dark”. Юность Христа, человеческое отрочество, представлены метафорическим эпитетом «утренний возраст» (“age’s morning”). В Евангелии время умирания Христа напрямую связано с небесными знамениями (Лук. 23: 44, 45), но Донн, на первый взгляд, оставляет их за пределами сонета. Солнечное затмение и кончина Спасителя отражаются в душе лирического героя. Тьма смерти покрывает сокрушающуюся душу: “…at Thy death giving such liberal *dole*, / *Moist* with one drop of Thy blood my *dry soul*”.

Происходит возврат черного, поскольку слово “dole”, означавшее «скорбь» и «горе», имело еще одну коннотацию — «меланхолия». Это подтверждает описание состояния, характерного для меланхолика (“my dry soul”). Слово “dry”, сочетая в себе значения «сухой, испытывающий жажду; холодный, бесстрастный», передает клиническую картину меланхолии. Этот фрагмент созвучен и ритуалу богослужения в Страстную Пятницу (литургический цвет — черный), когда в храме постепенно гасят свечи, в том числе и огонь алтарной части, символизирующий присутствие Бога.

Вознесение знаменует попрание смерти, греха и тьмы: “Lightens the dark clouds”. Солнце, божественный огонь, свет очищает смертью «сухую» и «холодную» нечистую плоть (flesh) меланхолика. Возрождает влажной и горячей кровью, возвращая ей бессмертие Адама до грехопадения (clay). Ветхий человек сменяется новым: “Joy at the uprising of this Sunne, and Sonne, / Yee whose just teares, or tribulation / Have purely washt, or burnt your drossie clay…”. Если Господь Саваоф в Ветхом Завете смывал и выжигал огнем человеческие грехи и беззакония, то теперь для каждого путем к очищению становится раскаяние. Слезы наделяются силой вод всемирного потопа и крещения, которые способны очистить для вечной жизни.

Мучимый бессонницей меланхолик обращает свой взгляд к небесам, откуда пришел и куда вернулся Богочеловек, ибо, по мысли Макария Египетского, его путь в ночи озарен «светом звезд, то есть Божиих заповедей» (Макарий Египетский, 2002: 651). В книге Природы он различает письмена Истории Спасения: “O strong Ram, which hast batter’d heaven forme!” Достигает своего апогея

астрономический мотив, уже звучавший в сонете «Благовещенье», где присутствует указание на зодиакальный Дом Девы: “Ere by the spheres time was created thou”[247]. Рождественская звезда хранит от козней Ирода Мессию, пришедшего в дольний мир: “from th’ orient, / Stars, and wise men will travel to prevent / The effects of Herod’s jealous general doom”[248].

Противоборство света и тьмы происходит в космическом масштабе. Божественную Власть и Силу подчеркивает словосочетание «strong Ram», указывающее на соответствие Марса зодиаку Овна. Планета войны теперь символизирует духовную брань между добром и злом, возвращаясь к изначальному замыслу Творца. Знак Овна свидетельствует о вечном обновлении дольнего мира и напоминает о времени, когда свершилось Вознесение, поскольку Творец создал светила небесные «…*для знамений*, и времен, и дней, и годов» (Быт. 1: 14, 15). Овен, астрономическая высота которого — Солнце, воспринимается как закрепленный на небесах символ Христа, пробившего дорогу сквозь тверди сфер к Небесному Иерусалиму.

Падшая Вселенная искуплена последней кровной жертвой: «Он истязуем был, но страдал добровольно и не открывал уст Своих; как овца, веден был Он на заклание, и как агнец» (Ис. 53: 7). Созвездие Жертвенника, свидетельствующее о заклании Спасителя, частично находится внутри звезд Млечного Пути. Лирический герой видит, как божественная кровь, стекая с Алтаря, окропляет небо каплями-звездами Млечного Пути, освещающего дорогу душам, спасенным от гнева Господня: “Mild Lamb, which with Thy Blood hast mark’d the path! / Bright Torch, which shinest, that I the way may see! / O, with Thy own Blood quench Thy own just wrath”.

Терновый венец, который поэт прославляет и жаждет в “this crown of prayer and praise”, тоже вознесен на небо и находится среди сфер. Созвездие Венца, или Северной Короны, состоит из семи видимых глазом звезд. Восьмая, равная по величине, но уступавшая остальным в яркости, не всегда включалась. Это соответствует количеству сонетов цикла “La Corona” и примыкающему к нему сонету-посвящению. Муза стремится обрести благодать Святого Духа, нисшедшего на Давида и творцов благочестивой поэзии: “And if Thy Holy Spirit my Muse did raise, / Deign at my hands this crown of prayer and praise /Weaved in my lone devout melancholy, <...>Thy thorny crown gain’d, that give me, / A crown of glory, which doth flower always. / The ends crown our works, but Thou crown’st

[247] В переводе Д. В. Щедровицкого: «Ты прежде сфер в предвечности была…».

[248] В переводе Д. В. Щедровицкого: «Но к яслям за звездою ясновидцы / Спешат с Востока … Не дано свершиться / Предначертаньям Иродова зла!».

our ends, / For at our ends begins our endless rest”. Их венец и лира обретаются не на грешной земле, а среди созвездий горнего мира.

Бесконечность являет себя в развитии лирического сюжета от предвечности Его существования — к зачатию Спасителя — Его рождению — учению — страданию — смерти — воскрешению — вознесению. Жизненный путь человека-Христа вписывается в природно-астрономический и литургический годовой круг. Сонет-посвящение соответствует лету: в июле чтят память равноапостольной Марии Магдалины. “La Corona” соответствует осени, поскольку лирический герой погружен в меланхолию, которая отождествлялась с этим временем года. “Annunciation” и “Nativitie” — зиме: праздновали зачатие Богородицы, Рождество, праздник св. Семейства. “Temple” — предвестие новой весны, так как юного Христа нашли на ступенях храма в иудейскую пасху. Остальные три сонета тоже посвящены весне — когда плоть Ветхого Адама восторжествовала над смертью. Пресветлая Благость теперь изливается в мир непрерывно. Вечный день озарил и рассеял тьму ночи, возвратил мир к состоянию до грехопадения. Здесь и сейчас стало возможным обращение с молитвой и гимном к Господу человека, обремененного плотью и временем. Пример тому — боговдохновенные поэты, подхватившие слова Иисуса «Я — свет во тьме» и написавшие стихи и мелодию для литургии.

Таким образом, меланхолик на небесах находит и прочитывает знаки, которые открывают Истину. По созвездиям Овна, Жертвенника, Млечного Пути он читает Священную Историю Спасения от Благовещенья и Рождества до Распятия и Вознесения. Вектор духовного восхождения лирического героя вписывает индивидуальный путь искупления во Всемирную космогонию. Земной путь Христа разворачивается в космогоническом контексте как завоевание мира, погруженного во тьму, солнечным светом истинного знания. Муза вдохновляется земным путем Спасителя, с надеждой на Божественное милосердие ищет соединения с Богом. Поэт не просит венка лаврового, атрибута поэтической славы или величия земной власти, хотя он почитается со времен античности как символ преодоления времени и обретения бессмертия. В “La Corona” зафиксирован биографический момент, когда не только «новый» человек, но и «новый» поэт сменяет «ветхого». Устремленность души к спасению подчиняет себе все сферы человеческого опыта и знания, не отменяя, но преобразовывая их.

Ни в одном другом произведении Донна нет столь строгого, как в «Венце», равновесия между словом человеческим и божественным, индивидуальным и всеобщим, разумом и верой, видимым и неизреченным, преходящим и вечным. Формальные и содержательные компоненты взаимосвязаны на фоне-

тическом, графическом, синтаксическом уровнях и являют собой эмблему. Заявленная в сонете-посвящении тема имени, знака развивается в названии цикла и в совершенстве эстетического воплощения божественного символа. Благодаря искусству поэтического изобретения в безупречной художественной форме идеально раскрывается иероглиф божественного покоя и бесконечности Творца — круг. В жанровом пространстве сонета встретились Слово Божественное (Логос, Евангелие), знаки Природы, слово веры (догматы) и слово поэзии. В языковой причастности Слову являет себя благодать Божия, и поэт жаждет ее обрести для Англии и самому стать частью богоизбранного народа. Сакральное значение придается не только лингвистическому совершенству, но и мелодичности выражения на родном наречии. Воля поэта направлена на то, чтобы восславить Имя Бога и Дар божественной поэзии.

Формальные фонетические компоненты развивают лейтмотивы венца, меланхолии, света, невинности, поругания, вознесения, смерти, воскрешения и организуют лирическое пространство. Донн вслед за Сидни ведущим ритмическим принципом цикла избирает контрапункт, возвращающий ранее звучавшие мотивы. Архитектоника подчинена переплетению двух сюжетных линий — лирической и эпической. Сонет, обретший статус жанра в эпоху Возрождения, устремляется к первоначальному состоянию строгой строфической формы следом за Музой, которая возвращается к своей колыбели — к песне и ритуалу. Донн использует в религиозной поэзии жанровые и стилевые возможности сонета Ф. Сидни, поскольку его поэтический язык существует на грани сакрального.

Благодаря Филипу Сидни в Англию вернулось священное достоинство оскверненной, изгнанной из церкви Музы. Если сборник «Астрофил и Стелла» посвящен достоинству земной любви, то “La Corona” соединяет в сонете все виды поэзии, описанные в «Защите поэзии». Сонет служит знаком своеобразного уничижения перед псалмом-песней. Цикл оказывается промежуточным звеном между светской поэзией и духовной, пытаясь обрести благость последней. Поэзия, рожденная Духом Святым, обращена к небесам, причастна вселенской музыке и подчинена божественному закону пропорций. На первое место выдвигается песенная, ритмическая сторона поэтической речи и ее функция во время храмового действа.

Если любовь к замужней Даме делает Астрофила поэтом, то в “La Corona” лирический герой, уже преуспевший в сложении любовных стихов, стремится обратить свой дар во славу Божью, и религиозная меланхолия побуждает искать пути к духовному излечению и спасению. Он слагает гимны и

молитвы, следуя наставлениям св. Павла. Болезнь духа становится причиной обращения к Господу в поисках утешения. Эрато, обретя откровенность в любовной элегии, очистившись страданием в меланхолии, отдаляется от мирского, но она еще не причастна благодати Духа Святого и взыскует ее. От земного она обратилась к небесному и уже не желает служить Аполлону, а хочет стать христианкой.

Таким образом, поэзия и живопись в XVI–XVII вв. не только сыграли немаловажную роль в популяризации и распространении научного знания, но и попытались освоить новый для себя научный дискурс на национальном языке и виртуализировать научные практики. Проникновение в поэзию и живопись дискурсов и идей науки Нового времени связано также с формированием открытого коммуникативного пространства, принципиально отличного от жесткого замкнутого элитарного, ограниченного интересами корпоративных институций. В раннее Новое время ученые в своих практиках часто не проводили границ между гуманистическими и натурфилософскими штудиями. Это стало основой взаимопересечения интересов ученых, поэтов и художников, что привело к смешению и совмещению поэтического и научного дискурсов.

Глава 8
Реконструкция шекспировской Англии в виртуальных мирах

В. С. Макаров

В одной из глав предыдущего раздела мы говорили о том, как практики реконструкции шекспировской сцены за последние несколько лет создают новые «серединные взаимодействия». Но, разумеется, реконструируется не только сценическое пространство. В этой главе мы обратимся к примерам виртуальных реконструкций различных объектов и сред, связанных с шекспировской Англией.

Компьютерные геоинформационные системы (GIS) — важная часть тех изменений в современной гуманитарной науке, что обычно известны под собирательным названием «пространственный поворот» (spatial turn) (Савельева, 2011; Kümin, Usborne, 2013; Guldi, б/д: Электронный ресурс). Компьютерное картографирование позволяет точнее определить, как выглядел, например, Лондон прошлого, а главное — связать метаданные текста с координатами места, где он был написан, или места, которые в нем упоминаются, или где жил его герой или адресат. Карта раскрывает «территориальность текста», скрытую «геометрию власти» (Guldi, б/д: Электронный ресурс), выявляя места, которые постоянно привлекают к себе внимание авторов текста. Это может быть романтический вид на реку или старое разрушенное аббатство, лондонская биржа или собор св. Павла — но может быть и превращенная в поток фекалий и отбросов речка Флит, из вод которой поднимается джонсоновское «Чудовище Грязь», или Варфоломеевская ярмарка — «выставка распутства и разгула».

Современные социологи, экономисты и специалисты в области «городских исследований» много пишут о пространственном повороте и, вслед за Анри Лефевром, о «производстве пространства», но литературный текст — как это часто свойственно социальным наукам — проходит через привычный фильтр «герменевтики подозрения». Этому есть ряд причин.

Во-первых, в нем много индивидуального, того труднопознаваемого творчества, которое «дает и обитель, и название» («Сон в летнюю ночь», V, 1; пер. М. Л. Лозинского) плоду авторского воображения. Во-вторых, дополнительная сложность возникает из-за того, что город, который создает это воображение, чаще всего реален, а его текстуальное воссоздание, действительно, ориентируется на то, что интересно современной аудитории.

Памфлеты о лондонской жизни рубежа XVI–XVII вв. особо выделяют центральный неф собора св. Павла (Paules walke) — один из центров символической лондонской «биржи новостей». Отдельные места — например, могила в этом соборе Хамфри, герцога Глостерского (на самом деле он был похоронен в аббатстве Сент-Олбенс), или таверны «Митра» или «Русалка» — приобретали в этих текстах, в сущности, меметический статус. Лондон обрастал собственными «чудесами», которые, как ясно из текстов той эпохи, притягивали «туристов» из провинции (см. подробнее: London’s early modern Tourists, 2015: Электронный ресурс).

Насколько мы можем доверять такому изображению, например, Лондонского камня, и насколько здесь вообще актуальна проблема доверия? Ее можно постараться обойти, сосредоточившись на объективизации городского пространства, выделив часто упоминающиеся во всем массиве текстов локации, но тогда возникает проблема «групповой» деформации: что, если таверны «Русалка» и «Митра» так часто фигурируют в памфлетах и пьесах именно потому, что в них проводили время создатели этих текстов?

Наконец, в-третьих, именно «символизированный» город литературного текста (с учетом скудости сохранившихся визуальных ресурсов) определяет наше представление о шекспировском Лондоне. О его криминальной жизни мы судим по памфлетам Одли, Хармана, Грина и Деккера, о жизни Сити — по «городским комедиям» и т. д., причем даже в тех случаях, когда доступны подлинные исторические документы. Здесь можно вспомнить классический вопрос Анри Лефевра, вопрос, на который он не находит однозначного ответа: «город, пространство, оформленное, отделанное, полное разнообразной социальной активности, развертывавшейся в ходе исторического времени <...>. Это творение или продукт?» (Лефевр, 2011). Он выходит из этой дихотомии, вводя единство «репрезентации пространства» (города как силы, преобразующей окружающий пейзаж) и «пространства репрезентации» (уникального и «оформленного» пространства). Они создают единый город, который имеет «объединяющий код, один общий язык» (там же).

Возможно, именно этому противится «город литературный» — трудно систематизируемая коллекция маршрутов, по которой движется автор, подобно фланеру. Мы пытаемся упорядочить ее, перенося их на карту, включая фланеров в систему социальных отношений в рамках театральных компаний, издательского бизнеса, системы патронажа, но шекспировский Лондон все равно остается отличным от Лондона Б. Джонсона. Здесь скорее будет работать «археология пространства», чем его «производство»; археология, раскрывающая

один за другим виртуальные миры, прикрепленные к реальному Лондону рубежа XVI–XVII вв. — но парадокс в том, что эти нестойкие виртуальные миры оказываются прочнее, чем камень и дерево улиц и домов.

Мы не можем знать, как выглядел в соборе св. Павла давно исчезнувший памятник, который ошибочно считали надгробием герцога Хамфри, но знаем его символический смысл, и лишь отнюдь не символическим усилием вырываем его из нарративов Т. Деккера, Б. Джонсона и пр., превращая в условное место памяти, в символическую метку на исторической карте. Для «археологии пространства» недостаточно исторического источника, значимость той или этой метки, как это ни парадоксально, невозможно подчеркнуть иначе, как с помощью авторского воображения. Отсюда тот феномен, который Джанел Йенстад определяет как «паломничество» (“pilgrimage”) по литературному городу (Jenstad, 2011: 112–113), на «карту пути» (“wayfinding map”) нанесены такие символические метки. Лондонский камень, например, здесь не просто связан с Джеком Кедом — кто из «паломников», наклоняясь к решетке, не желал, чтобы в водопроводе вино текло вместо воды («Генрих VI», ч. 2, IV, 6) — пусть и просто повторяя шекспировский текст?

«Паломничество» как мемориальная реконструкция существовала задолго до компьютерной картографии. Шекспировский Стратфорд переживал такую реконструкцию, начиная еще с середины XVIII в. Таверна «Голова кабана» в Истчипе, прославленная как место встреч принца Хэла с Фальстафом и его спутниками, до своего сноса в 1820-х гг. также привлекала литературных «паломников», несмотря на то, что от оригинального здания уже ничего не оставалось.

Марко Юван отчасти прав, напоминая о том, что пришествие «пространственного поворота» в литературоведение, в сущности, еще не началось: трудно считать «пространственным поворотом» возвращение к бахтинскому хронотопу или лотмановской семиосфере (Juvan, 2013). Действительно, необходимо «эпистемное изменение», которое изменит взгляд на литературное «геопространство», уведет его из исключительно текстовой реальности хронотопа, но не настолько, что превратит его в «медиатора коллективной памяти» (там же), поскольку в конструкции «избыточного единства» все Лондоны шекспировского времени насильственно сведены к одному.

Джо Гулди более точен, призывая не забывать о таких аспектах «пространственного поворота» в литературоведении, как его «палимпсестный» характер и акцент на «общинной территории» (“the commons”) и паноптицизме (Guldi, б/д: Электронный ресурс) Действительно, литературный город постоянно переписывается поверх города предыдущих эпох и других взглядов, как сле-

ды на снегу, перекрывающие друг друга (здесь трудно обойтись без сравнения). Верно и то, что создающий будущие символические метки автор по отношению к городскому пейзажу паноптичен, — он видит заранее еще не пройденный маршрут, пронизывает взглядом стены домов и моментально переносит нас из одной локации в другую. Общинной территорией в таком случае становится не только любое публичное пространство, но и частное, если посредством текста оно становится доступным публичному обозрению.

Возвращаясь к тому, чем обязано понимание «литературного города» компьютерным технологиям, всю новизну подхода можно обобщить в двух словах — «виртуальный мир». Он объединяет все множество источников современной шекспиросферы (Луков В., Луков Вл., 2014: 205–206) и одновременно оставляют пространство для индивидуальной траектории, которую закладывает в нее автор этого мира. Исследования компьютерных игр много внимания уделили тому, как взгляд игрока рассредотачивается между рядом предусмотренных локаций, каждая из которых связана как минимум с одним элементом нарратива (см., например: Carr et al., 2014). Если убрать из этой конструкции преднамеренность и добавить акцент на том, как воображение игрока (или зрителя) достраивает мир, задействуя «добровольный отказ от недоверия», мы получим виртуальные миры шекспировского Лондона, которые неизбежно притягивают внимание наших современников — особенно с учетом того, что компьютерные средства помогают усилить эффект «добровольного отказа».

Виртуальное картографирование города

Одним из наиболее популярных таких проектов стала «Карта Лондона раннего Нового времени» — проект Университета Виктория (Канада). Взяв наиболее раннее из полных и детальных изображений Лондона XVI — первой половины XVII вв. (карту Ральфа Агаса “Civitas Londinium”, 1570–1600), проект ставит целью создать полный каталог геометок для этой карты, наподобие того, как это делают пользователи Google Earth и дать каждой метке исчерпывающее научное описание, приводя все упоминания улицы или объекта в письменных текстах (The map of early modern London, б/д: Электронный ресурс).

Уникальность проекта в том, что почти все дома и улицы, показанные на карте, исчезли с лица земли в пожаре 1666 г. и последующих перестройках города. Восстанавливать их положение и содержание приходится по историческим источникам («Обозрение Лондона» Джона Стоу и др.), текстам пьес, памфлетов, землемерным документам, рукописям, современным реконструкциям. При этом исторические источники и построенные на их основе современные

труды по елизаветинскому Лондону создают пространственную систему координат, а литературные тексты задают символические метки, которые описываются в разделе “Literary References”.

Тексты Стоу помещают, к примеру, улицу в контекст прихода и района Сити, где она расположена, указывают ее начало и конец, занятия ее обитателей и общую репутацию, но символическую важность, например, городским воротам придают стоящие на них статуи или их роль в процессии Лорд-Мэра. Или, например, в описании Арундел-Хауса его «интеллектуальная» и «художественная» значимость доказывается с помощью комбинации цитат и образов, где есть место и «Истории Лондонского Королевского Общества» Т. Спрата, и гравюрам В. Холлара, и дневнику С. Пипса, и «Искусству прогулок по улицам Лондона» Дж. Гея (Arundel House, 2015).

Но при соединении и наложении символических меток в рамках одной карты не только укрепляется привязка виртуального мира к некогда существовавшему, но и возникает желание прокладывать в нем собственные маршруты, раз уж этот мир настолько полон и целостен. К поисковому меню добавилась фильтрация: теперь можно выделять на карте такие типы объектов, как улицы, церкви, мосты, городские ворота, публичные здания, театры, рынки, таверны, пабы и др. Можно передвигать и вращать карту, а также оставлять на ней закладки. Это помогает «осовременить» навигацию по карте XVI–XVII вв., приблизив ее по возможностям к современным образцам интерактивных карт, таких, как Google Maps. Для исследователей это хорошая возможность рассмотреть подробнее, к примеру, расположение церквей и приходов на главных и второстепенных улицах, а обычные пользователи (скажем, туристы) смогут за несколько кликов выделить все объекты, связанные с какими-либо текстами (пьесами Шекспира или Джонсона) или персоналиями (Лондон королевы Елизаветы или графа Эссекса).

Виртуальный мир «Карты Лондона раннего Нового времени», конечно, не ограничивается Лондоном английской литературы. Текстуальные маркеры в нем могут по-разному накладываться на картографическое пространство утраченного города, создавая поистине бесконечное разнообразие выбора. Посетитель может погрузиться как в переосмысленный Шекспиром или Джонсоном Лондон, так и во вполне реальный город рынков, пабов или театров.

Еще один пример такого подхода — проект “Locating London’s Past” (locatinglondon.org). Беря за основу карту Лондона Джона (Жана) Рокка (John Rocque) 1740-х годов как наиболее точную из ранних, проект связывает координаты каждой из ее точек с Google Map и Google Earth. Это даст возможность

почти идеально точно наложить карту XVIII века на рельеф современного Лондона. Метаданные для карты будут отобраны из почти 5 млн строк основных баз данных по истории Лондона — прежде всего архивов уголовного суда Old Bailey (oldbaileyonline.org) и проекта «Жизни лондонцев» (“London Lives”, londonlives.org). Обе эти базы охватывают значительный период времени.

Реконструируя город

Даже для проектов, где на первом плане — не картографирование, а исключительно визуальная реконструкция, литературный текст может оказаться достаточно важным. Исследовательская группа, которую возглавляют два сотрудника университета штата Северная Каролина — Джош Стивенс (*Joshua Stevens*) и Дэвид Хилл (*David Hill*), виртуально воссоздала т. н. «Крест Св. Павла» (Paules Crosse) — кафедры для проповеди под открытым небом во дворе старого собора Св. Павла в Лондоне (Virtual Paul’s Cross project, б/д: Электронный ресурс). С кафедры к народу обращались придворные проповедники, настоятели собора, в том числе Джон Донн. Во второй половине XVI–XVII вв. на кафедру часто поднимались и радикальные протестантские проповедники. Тем не менее, у лондонцев крест больше ассоциировался с официозными промонархическими проповедями, поэтому в 1643 г. он был разрушен и с тех пор не восстанавливался.

Цель этого проекта — не просто реконструировать кафедру проповедника, а с помощью программ архитектурного и акустического моделирования «восстановить» атмосферу проповеди во дворе главного собора лондонского Сити. Как было слышно проповедь в толпе? Мешали ли посторонние городские звуки ее восприятию? Почему тексты проповедей часто издавались и хорошо раскупались? Как вообще воспринималась массовая публичная проповедь под открытым небом? Выбирая ракурс, посетитель сайта может найти место, откуда ему смотреть и слушать будет интереснее всего, следить за реакцией людей в толпе на слова проповедника. Основным текстом для звукового сопровождения была выбрана проповедь в День памяти Порохового заговора 5 ноября 1622 г., которую у Креста Павла произнес Дж. Донн (новое комментированное издание этого текста вышло в 1996 г.).

Возьмем еще менее связанный с литературой (и больше с визуализацией) проект — визуальную реконструкцию Лондона эпохи Великого пожара 1666 г., выполненную командой второкурсников университета Де Монфора (г. Лестер) под названием “Pudding Lane Productions” (Pudding Lane Productions, б/д: Электронный ресурс). Задачей для участников конкурса Off the Map, объявленного

Британской библиотекой и компанией Crytek (разработчиком популярных серий компьютерных игр Crysis и Far Cry) было смоделировать городской ландшафт по картам из коллекций Британской библиотеки с помощью игрового движка CryEngine.

Изучив исторические карты и гравюры Лондона середины XVII в., студенты выбрали для проекта несколько улиц у восточной стены Сити, в том числе Pudding Lane, откуда, как считают, и начался пожар 1666 г. Каждый из членов команды создал концепт-арт для одной улицы, включая уникальную цветовую гамму (кровь на мясницких прилавках Пуддинг-лейн, отблески реки на Темз-стрит). Для моделирования каждой улицы команда изучила исторические здания, сохранившиеся в описаниях или гравюрах (таверны «Солнце» и «Королевская голова», пекарню Фарринера, в которой, собственно, и начался пожар).

Чтобы город выглядел живым при отсутствии моделей его жителей, как объяснили члены команды, нужно было переполнить его деталями и объектами. В ход идут постеры, объявляющие о предстоящей казни преступника (почему-то, правда, они выглядят так, как будто написаны от руки), разделанные туши свиней, фрукты и хлеб на прилавках, фонари, мешки, бочки и другие объекты, хорошо знакомые любителям компьютерных игр со средневековым сеттингом. Антураж, вероятно, даже слишком «средневековый»: здания «состарили», добавили покосившиеся окна и провисающие балки, как будто во всем квартале вокруг Пуддинг-лейн нет ни одного нового здания (впрочем, больше чем за полвека до пожара Дж. Стоу действительно называл эту улицу «жалкой» (“pitiful lane”)). Разработчики не поленились съездить в The Shambles — сохранившийся средневековый район в Йорке, изучить текстуру стен готических церквей, дошедшие до нас остатки булыжных мостовых.

Гораздо более серьезный вопрос — сам подход к визуальной реконструкции. Насколько на воссоздание давно исчезнувшего пространства влияют не столько общекультурные стереотипы, сколько литературный текст? В блоге Pudding Lane Productions много говорится, например, о «мрачной и беспокойной атмосфере» стюартовского Лондона, о том, как неприятно было жить среди узких улиц, полных грязи и зараженных чумой (Guidelines, aims and restrictions, 2013: Электронный ресурс). Это, разумеется, влияние не визуальных источников (если не считать таковыми миры компьютерных игр), а текстовых — «чумных списков», а прежде всего цикла «чумных памфлетов». Текст вторгается в визуальное и еще одним образом — в виде афиши представления «Макбета» (вероятно, в переделке Т. Миддлтона).

Еще один парадокс — роль людей в такой виртуальной симуляции. Если задействовать функцию общения, то становится заметен парадокс, характерный для любой компьютерной ролевой игры: мы обращаемся к героям, за которых не играем сами (NPC), с жестким набором реплик, придуманных автором. После разговора они чаще всего становятся нам больше не нужны и бродят между «лавкой» и «домом», создавая звуковой и визуальный фон города. Если более совершенный технически виртуальный мир наложится на существующую прагматическую модель общения в компьютерной игре, мы все равно не сможем узнать прошлое лучше.

Конечно, симуляцию жизни средневекового города во всей полноте ее повседневности относительно легко можно сделать только в фантазийном мире компьютерной игры (например, серии Assassin's Creed или «Ведьмака»). Поэтому для реконструкции часто выбираются только ключевые здания и участки средневекового города. Для Лондона, как мы видели выше, таким зданием может быть двор собора св. Павла в его допожарном облике, а для Стратфорда-на-Эйвоне — утраченный дом Шекспира (Нью-Плейс, см. ниже). В конце 2014 г. группа Open Virtual Worlds[249] из Сент-Эндрюсского университета (Шотландия) представила приложение для iOS и Android[250], посвященное истории Сент-Эндрюса — в прошлом церковной «столицы» Шотландии, города, где находится древнейший шотландский университет.

Виртуальное воссоздание[251] затронуло 22 наиболее известных средневековых строения Сент-Эндрюса — от кафедрального собора до башни Tollbooth (дорожного сбора), от университетского колледжа Св. Марии до Сент-Эндрюсского замка. В разработке виртуальных моделей участвовали историки — преподаватели и студенты университета, архивисты и сотрудники городских музеев и команда программистов. Проект был поддержан Национальной библиотекой Шотландии и фондом Historic Scotland. Создатели рассчитывают в будущем увеличить число воссозданных объектов и «тематических маршрутов» ("themed site trails"). Самое известное здание города — кафедральный собор, сохранившийся в руинах, представлен в наиболее детальной визуализации[252]. Собор представлен так, как он выглядел после завершения строительства в 1318 г. и до пожара, уничтожившего часть здания 60 лет спустя.

[249] http://blogs.cs.st-andrews.ac.uk/openvirtualworlds/

[250] https://itunes.apple.com/gb/app/mediaeval-st-andrews-app/id953459145?mt=8&uo=4; https://play.google.com/store/apps/details?id=org.medievalstandrews.app

[251] http://www.st-andrews.ac.uk/news/archive/2014/title,251960,en.php

[252] Кроме приложения, она доступна на платформе OpenSim (пользователю необходимо зарегистрироваться и создать аватар). См.: http://virtualworlds.cs.st-andrews.ac.uk/cathedral/login.php. Об исторических основаниях реконструкции см.: http://medsta.wp.st-andrews.ac.uk/sources/

Итак, чем строение-символическая метка теснее связана с множеством литературных текстов и исторических источников, тем выше вероятность, что остались детальные обмеры этих памятников и множество карт, гравюр и других изображений. Именно благодаря этой значимости оба сооружения создают в городском ландшафте «дыру памяти».

Нью-Плейс: виртуальное и материальное

В Стратфорд-на-Эйвоне уже несколько веков стремятся туристы и все, кому дорого имя Шекспира и интересны его пьесы. И хотя трудно представить себе, что внимание к тому, что происходит на родине Шекспира, может еще вырасти, в годы шекспировских юбилеев именно так и происходит.

Раз в пятьдесят лет выпадает год, который лежит между юбилеем рождения драматурга и его смерти. В этом году бывает не так много публичных мероприятий и торжеств — Стратфорд, Шекспировский институт и Королевский шекспировский театр готовятся к следующему юбилею. Реконструкция и новое строительство, археологические раскопки и открытие новых мемориальных мест — этот цикл не раз повторялся в год между двумя юбилеями.

Главное новшество, которое Фонд шекспировского дома-музея (Shakespeare Birthplace Trust) готовит тем, кто приедет в Стратфорд в 2016 г. — очередная попытка создать что-то притягательное для туристов на месте дома, где умер Шекспир — Нью-Плейс. Снесенный в XVIII в., Нью-Плейс создал не только заметный пустырь в центре Стратфорда, но и метафорическую «дыру» в ландшафте памяти.

Но Нью-Плейс — это не только пустое пространство на месте дома великого драматурга, это и газон, под которым, возможно, скрываются еще неизвестные нам артефакты, свидетельствующие о его жизни. Несколько лет назад, когда завершился проект Dig for Shakespeare, археологи говорили[253], что теперь им известно почти все о Нью-Плейс в последние годы жизни Шекспира. Тем не менее, раскопана была только часть фундамента — кухня, хозяйственные постройки и примыкавшая к дому пивоварня. Сенсационных находок не оказалось, хотя найденные осколки пивных кружек и кухонная утварь вполне могли помнить Шекспира. В 2015 г. археологи вернулись в Нью-Плейс, но раскопки под жилой частью шекспировского дома не принесли почти никаких результатов. Скорее всего, это была последняя попытка в обозримом будущем: фундамент Нью-Плейс законсервирован, «место памяти» стало еще одной мемори-

[253] http://www.bbc.com/news/uk-england-coventry-warwickshire-25484161

альной площадкой. На ее обустройство был потрачен грант — 1,8 млн фунтов из выигрышного фонда Национальной лотереи.

На месте входа на участок сооружены символические ворота, увенчанные гербом Шекспира[254] (тем самым старый вход через дом Т. Нэша перестал быть единственным). Ландшафтные дизайнеры вернули саду Нью-Плейс тот вид, который он мог иметь во времена Шекспира и выровняли место, на котором стоял дом. Самое противоречивое решение — на месте жилой части Нью-Плейс появилась новая «дыра памяти» — круглый пруд с подсветкой, окруженный дорожками, названными в честь шекспировских пьес. На сайте Фонда приведены мнения сторонников реконструкции[255], но, разумеется, нашлись и противники. В Стратфорде и без того немало мемориальных садов с памятниками (один из них находится непосредственно за домом Нэша). С другой стороны, восстановленный Нью-Плейс смотрелся бы нелепо на углу двух улиц, полных сохранившимися старинными домами. Реконструировать его технически несложно, но в этот новодел никто не поверил бы, поэтому на месте, где прошли последние дни Шекспира и тайна творчества остается нелокализованной и неуловимой, желающие смогут поискать ее в бесконечной ряби на воде в круглом пруду.

Возможно, одно из решений в том, чтобы прибегнуть к эффекту «дополненной реальности». Идея наложить воссозданные в 3D-моделях здания средневекового города на то, что турист видит через камеру смартфона или очки виртуальной реальности, вызывает значительный интерес. С учетом того, что визуальная составляющая приложения дополнена текстовым и аудиогидами, результат можно считать виртуальным миром более глубокого уровня, даже несмотря на несовершенную технологию, которая пока не дает эффекта полного погружения. Здесь можно вспомнить “Eye Shakespeare” — новое приложение для iOS, разработанное Мемориальным фондом музея Шекспира в Стратфорде (Shakespeare Birthplace Trust) и Serious Games — стартапом, созданным при университете Ковентри (Coventry University) (Eye Shakespeare, Электронный ресурс). “Eye Shakespeare” — это виртуальная экскурсия по шекспировскому Стратфорду и коллекциям музея. Для каждой локации (дом на Хенли-стрит, место Нью-Плейс, коттедж Энн Хэтэуэй и др.) записан аудиогид, сняты видеоролики, в том числе, с демонстрацией редких экспонатов — фотографий, документов, аудиофайлов.

“Eye Shakespeare” пытается восстановить Нью-Плейс с помощью специально созданной 3D-модели, которая выводится на экран с помощью техноло-

[254] http://www.shakespeare.org.uk/geisha/inc/img.php/geisha/assets/images/Shakespeare-s-New-Place---entrance.jpg/505/306/crop.jpg

[255] http://www.shakespeare.org.uk/about-us/press-information/news/lottery-grant-secured-for-new-place.html

гии «дополненной реальности» (augmented reality). Посетитель, стоя около дома, видит на экране не просто его модель, а дом под определенным углом, в зависимости от того, откуда человек смотрит. При удалении от дома он уменьшается на экране. Виртуально восстановленный дом Шекспира можно обойти со всех сторон, а в будущих версиях программы, возможно, и зайти внутрь. Внешний облик дома восстановлен по архивным данным, наброскам, зарисовкам современников и потомков. Можно даже сфотографироваться на фоне уже несуществующего дома.

Но «дополненная реальность» не только погружает в условный «шекспировский Стратфорд» — она так же, как и сила воображения, балансирует на грани реально видимого города и виртуального мира. «Дополненная реальность» указывает туристам, где поблизости можно пообедать, купить шекспировские сувениры, как добраться до любой достопримечательности Стратфорда.

Нью-Плейс — пример того, как виртуальные реконструкции «дыры памяти» подталкивают к действию в реальном городе, где каждый заполнял пустое пространство по-своему: кто-то с помощью приложения для смартфонов, а кто-то в меру собственного воображения. Именно в таких странных, но неизбежных трансформациях шекспировских мест памяти и проявляется вечная жизнь его пьес и героев, которая по-особому отражается в каждом новом поколении.

Виртуальные «места памяти»: поэты и короли

Итак, стимулом для виртуального заполнения «дыры памяти» в туристической «экономике впечатлений» становятся накопленные исторические источники и литературные тексты, которые создают стремление эту «дыру» заполнить.

Несколько нижеследующих примеров покажут, что для таких реконструкций не обязателен город и среда: воссоздавать можно отдельные, иногда даже вырванные из контекста объекты. Помимо литературного и исторического интереса, они должны обладать определенной визуальной притягательностью и туристической «харизмой», поэтому часто они воспроизводят артефакты королевской жизни.

Начнем, однако, с противоположного примера: не «королевского», а «поэтического». Группа исследователей из Университета Восточной Каролины (г. Гринвилл, штат Северная Каролина) закончила работу над виртуальной реконструкцией замка Килколмен (графство Северный Корк)[256]. В 1580–1590-х гг.

[256] http://core.ecu.edu/umc/Munster/index.html. См. также: http://roy25booth.blogspot.ru/2010/08/at-kilcolman-castle.html; http://core.ecu.edu/umc/Munster/bibliography.html (библиография по проекту).

владельцем Килколмена был английский поэт Эдмунд Спенсер, в то время — секретарь Лорда-депутата Артура Грея, королевского представителя в покоренной Ирландии. Для литературы Килколмен памятен тем, что в нем были написаны почти все поздние тексты Спенсера — «Эпиталамион», «Гимны», «Проталамион», большая часть «Аморетти», «Жалобы», ««Взгляд на существующее положение Ирландии», и главное — эпическая поэма «Королева фей». В Килколмене Спенсера посещал еще один манстерский плантатор — сэр Уолтер Рэли, который помог Спенсеру представить поэму королеве.

В 1598 г. в ходе Девятилетней войны (или восстания Тайрона) замок был взят и сожжен восставшими ирландцами, в огне, как утверждал якобы со слов Бена Джонсона Уильям Драммонд, погиб новорожденный ребенок поэта и черновики последних песен «Королевы фей». Выбравшись из замка по подземному туннелю, Спенсер с семьей бежал в Корк, а оттуда в Лондон, где и умер через год после того, как лишился дома. От замка сохранились лишь руины нескольких стен основной башни[257].

Название проекта — “Centering Spenser” — отражает стремление его создателей вписать творчество Спенсера в контекст социальной и культурной жизни английских плантаторов и ирландских фермеров Корка. Метафорически это единство представлено в виде четырех основных «стихий» сайта: творчества (Воздух), освоения плантации (Земля), конфликта и восстания (Огонь) и торговли (Вода).

Для проекта Centering Spenser руины замка были сфотографированы в разных ракурсах[258]. На сайте можно увидеть и «окно Роли», у которого поэты якобы курили трубки и беседовали, и изрядно обмелевшее болото (жившие в нем лягушки мешали Спенсеру и его молодой жене наслаждаться медовым месяцем), и останки лестниц, переходов и укреплений, а также план замка по результатам раскопок экспедиции Эрика Клингельхофера. Некоторые детали реконструкции (например, английский сад елизаветинской эпохи) внесены в проект на основании того, что они упоминаются в текстах Спенсера килколменского периода. Как показали раскопки, замок состоял из донжона (центральной каменной башни), примыкающих к нему зала для приемов (Great Hall) и небольшого дома со спальнями и гостевыми. В разделе «Диаграммы», кроме общего вида замка, есть и макет донжона в разрезе[259].

[257] http://ireland.wlu.edu/springtravel/North_Cork/Kilcolman1.html
[258] http://core.ecu.edu/umc/Munster/kilcolman-today.html
[259] http://core.ecu.edu/umc/Munster/diagrams.html

Собственно реконструкции представлены в двух видах: в режиме «облета»[260] (чтобы представить замок в трех измерениях) и как интерактивная экскурсия по его интерьерам и двору[261]. Никаких описаний замка не сохранилось, поэтому исследователям из Университета Восточной Каролины пришлось одновременно подстегивать и сдерживать полет фантазии. Если в некоторых деталях реконструкция, возможно, и неточна, то основная задача проекта (показать, как ирландский опыт Спенсера проявился в его литературном творчестве и повлиял на него), несомненно, достигнута. Творчество Спенсера все реже попадает в университетские программы по литературе, его сложный архаичный поэтический язык и аллегорическая образность трудно дается современным студентам. Проект Centering Spenser придает его текстам, как шекспировскому «воздушному “ничто”», новое «обиталище и имя», чтобы зародить в аудитории новый интерес к ним.

Для большинства объектов Килколмена созданы отдельные страницы с объяснением принципов реконструкции[262]. Как правило, реконструкция имитирует либо сохранившиеся постройки такого же типа на территории Манстерской плантации, либо то, что Спенсер мог видеть в резиденциях английских аристократов (например, елизаветинский «узловой» сад спланирован наподобие сада в Кенилворте — поместье лорда Роберта Дадли). Для каждого объекта тщательно подобраны литературные аллюзии — прежде всего из трудов самого Спенсера. Частые упоминания оленей и оленьих шкур «заставили» создателей проекта положить несколько таких шкур на кресла и пол гостиной и спальни. Сундук для денег и документов воссоздан и по описанию в пятой книге «Королевы фей», и по хорошо известному «испанскому фасону» конца 1580-х гг. — времен разгрома Армады, когда такие сундуки с затонувших кораблей прибой иногда выносил на ирландские берега. Пассаж об «убийственных орудиях» из «Королевы фей» иллюстрирует сохранившуюся бойницу в башне замка (или наоборот?) Литература и архитектура в проекте удачно дополняют друг друга.

Виртуальная модель Килколмена, находящегося в Ирландии, далеко от туристических маршрутов, скорее будет компенсацией для тех, кто не сможет посетить развалины замка. Для более близких объектов иногда можно обойтись и без виртуальной реконструкции. Архивисты Бодлеанской библиотеки завершили работу над сайтом Rediscovering Rycote[263] об утраченном тюдоровском поместья Райкот-парк (Rycote park). От средневекового Райкота осталась только готическая часовня середины XV в. В начале XVI в. для Генриха VII была

[260] http://core.ecu.edu/umc/Munster/virtual-tour.html
[261] http://core.ecu.edu/umc/Munster/interactive-tour.html
[262] http://core.ecu.edu/umc/Munster/object-descriptions.html
[263] http://rycote.bodleian.ox.ac.uk/

построена большая загородная резиденция, в которой, несмотря на то, что с 1542 г. она уже не принадлежала монархам, останавливались Генрих VIII, Елизавета, Иаков I и Карл I. Генрих VIII провел в Райкоте часть медового месяца после свадьбы с Кэтрин Хауард. Дом сгорел в середине XVIII века и после неудачных попыток перестроить его был распродан на строительные материалы. Тем не менее, почти полностью сохранился райкотский архив, дом и парк были изображены на множестве гравюр XVII–XVIII веков.

Однако авторы проекта решили пойти не по популярному пути виртуальной реконструкции, а собрать на одном сайте отрывки из документов из архива Райкота, гравюры, видео- и аудиоресурсы, путеводитель по часовне и даже тест на знание палеографии тюдоровской эпохи[264]. Особенно подробен и интересен раздел «Райкотские истории»[265]. Что стало с богатой библиотекой и картинной галереей Райкота? Что известно о медовом месяце Генриха VIII? Что видела в Райкоте Елизавета Тюдор, сначала останавливавшаяся в нем как пленница, а затем — несколько раз во время своего долгого правления? На все эти вопросы авторы предлагают подробный и научный ответ.

Наконец, нельзя сбрасывать со счетов и реконструкционный потенциал традиционных моделей. В 2011 году, к примеру, закончилась работа над моделью королевского дворца Нансач (Nonsuch Palace), утраченного еще в XVII веке. Еще студентом в 1959–1960 г. оксфордский профессор археологии Мартин Биддл (*Martin Biddle* OBE) участвовал в раскопках дворца Нансач. В последующие десятилетия Биддл написал более десяти статей и монографию об утраченной роскоши Нансача, его садах, фресках, скульптурах (Biddle, 2005)[266]. Полвека спустя под руководством Биддла дизайнер Бен Таггарт (*Ben Taggart*) создал полную архитектурную модель дворца в масштабе 1:75 из дерева, пластика и латуни.

Нансач (в дословном переводе — «не имеющий себе подобных») был уникальным строительным проектом середины XVI в. Это единственный дворец Генриха VIII, построенный с нуля. Нансач предназначался в дар сыну Генриха Эдуарду VI и подражал роскоши французских замков Луарской долины. Строительство обошлось очень дорого — в 24 000 фунтов, но в итоге получился, вероятно, прекраснейший шедевр ренессансной архитектуры в Англии. 2000 м^2 наружной поверхности стен были полностью покрыты рельефами на исторические и мифологические темы (всего почти 700 панелей), в нишах внутреннего двора стояло около 100 статуй античных императоров, богов, ге-

[264] http://rycote.bodleian.ox.ac.uk/?location_id=223

[265] http://rycote.bodleian.ox.ac.uk/the-stories

[266] См. также другие его публикации по теме: http://scholar.google.com/scholar?q=biddle+nonsuch

роев и аллегорических фигур, изнутри дворец был расписан фресками, крыши башен и украшения стен были покрыты позолотой. Мартин Биддл считает Нансач лучшим примером «англо-флорентийского Возрождения»[267].

Великолепие дворца не оставило равнодушным современников, хотя по историческим меркам Нансач простоял совсем не долго — почти 150 лет. Авторы крупнейших хорографических сочинений о Британии XVI–XVII вв. — Джон Лиленд, Уильям Кемден, подробно описывали Нансач, его посещали заграничные путешественники — Томас Платтер, Пауль Хентцнер. Последний в своих записках приводит услышанное в Англии двустишие: «Этот дворец, равных которому нет в искусстве или славе, Британцы по заслугам назвали NONSUCH» (“This, which no equal has in art or fame, Britons deservedly do NONESUCH name”)[268].

Превратности судьбы преследовали Нансач с первых десятилетий. Ранняя смерть Эдуарда VI и воцарение Марии Тюдор не дали ему сделаться основной летней резиденцией монархов. Мария Тюдор продала дворец Генри Фитцалану, лорду Арунделу, который и завершил отделку Нансача. Тем, что модель дворца вообще удалось сделать, мы обязаны зятю Арундела — барону Джону Ламли. Став владельцем Нансача после смерти тестя, Ламли сберег и приумножил коллекции дворца, а самое главное — приказал составить инвентарные описи всех украшений Нансача — статуй, фонтанов, картин. В дошедшую до наших дней т. н. «Книгу красного бархата» (“Red Velvet Book”) вошли также заказанные Ламли цветные иллюстрации интерьеров Нансача. Возможно, книга была составлена для удобства переговоров с королевой Елизаветой, которая выкупила Нансач у Ламли в 1596 г.

Вернувшись во владение королевской семьи, Нансач снова стал «образовательным проектом» и дорогой «игрушкой»[269]. Иаков I подарил дворец супруге — Анне Датской. В Нансаче собирался двор старшего сына Иакова, принца Генри. Карл I последовал примеру отца и, по некоторым данным, тоже планировал отдать дворец старшему сыну. Наконец, Карл II подарил Нансач своей фаворитке Барбаре Вильерс, которая получила разрешение снести обветшавший дворец и продать его украшения, чтобы расплатиться с долгами. В 1683 г. Нансач был разобран.

Потребовалось более ста лет работы археологов, искусствоведов, текстологов, специалистов по тканям, мебели, историков визуальной культуры — в том числе 50 лет творческой жизни Мартина Биддла — чтобы в начале XXI ве-

[267] http://www.ox.ac.uk/media/news_stories/2011/110609_1.html
[268] Цит. по: http://www.epsomandewellhistoryexplorer.org.uk/Hentzner.html
[269] http://onceiwasacleverboy.blogspot.ru/2012/11/nonsuch.html

ка по заказу организации Friends of Nonsuch Palace[270] дворец был восстановлен хотя бы в модели. Вряд ли он будет когда-либо вновь построен на своем историческом месте — новоделы, имитирующие старину, не в британской традиции. Но, может быть, будущее Нансача лежит в виртуальном мире? Модель Таггарта можно оцифровать, добавить к ней интерьеры, и создать на ее основе образовательную программу или обучающую игру, которая позволит туристам и любителям истории погрузиться в мир королевского двора шекспировской Англии.

Наконец, прежде чем перейти к самому известному примеру реконструкции одного человека в той среде, где он погиб и похоронен, рассмотрим образец воссоздания отдельного артефакта — надгробного памятника. Команда исследователей во главе с профессором Лестерского университета Филипом Линдли (*Philip Lindley*) реконструировала (в виде моделей) надгробия незаконнорожденного сына Генриха VIII Генри Фицроя и его тестя графа Норфолка.

Генри Фицрой, герцог Ричмонд и Сомерсет (1519–1536), несмотря на то, что был рожден вне брака, считался вполне вероятным кандидатом на английский престол, так как при его жизни у Генриха не было других сыновей. Король дал сыну хорошее образование, титул и ряд придворных должностей, сделав Генри еще в 7 лет Лордом-адмиралом Англии. В 14 лет король женил сына на дочери одного из самых знатных и богатых английских аристократов — Томаса Говарда, третьего герцога Норфолка. Две из семи жен Генриха VIII были племянницами Норфолка — Анна Болейн и Кэтрин Говард, а сын Норфолка Генри, граф Сарри прославился как поэт. Хотя отношения короля и клана Норфолков были непростыми, особенно ближе к концу правления Генриха (обе племянницы и сын Томаса Норфолка были в разные годы казнены по приказу короля, приговор самому Норфолку был уже вынесен, но его спасла смерть Генриха VIII), в 1533 г. брак Генри Фицроя с леди Мэри Говард усилил позиции Норфолков и самого Фицроя. С другой стороны, ходили слухи, что по приказу короля брак не был консуммирован, чтобы не усложнять ситуацию с возможными наследниками, ведь уже две сводные сестры Фицроя (будущие королевы Мария и Елизавета) были лишены прав на престол.

Через год после смерти семнадцатилетнего Фицроя от «скоротечной чахотки» у короля родился новый наследник — будущий Эдуард VI. Так как Фицрой не являлся официально членом королевской семьи и был специальным указом Парламента отрешен от престолонаследия, его погребение было поручено тестю. Томас, герцог Норфолк, решил похоронить Фицроя в клюнийском монастыре Тетфорда (Thetford Priory), некогда основанном первым герцогом

[270] http://www.friendsofnonsuch.co.uk/gallery

Норфолкским. Приорат, в котором находилась семейная усыпальница Говардов, в 1540 г. был закрыт во время английской Реформации. Норфолк, находившийся в опале после казни Кэтрин Говард, смог лишь перенести часть надгробий в новую усыпальницу в церкви Архангела Михаила (Фрэмлингем, графство Саффолк). Надгробие Фицроя было еще не окончено, часть деталей была брошена в Тетфорде, а другая — утрачена при переносе и позже. Вероятно, вместе с памятником на могиле Фицроя Норфолк заказал у лондонских скульпторов надгробие для самого себя. В 1542–1546 гг. Говард воевал в Шотландии и Франции, а в 1546–1553 гг. был в заключении по обвинению в государственной измене. Он вышел на свободу только с воцарением Марии Тюдор и скончался год спустя. Вряд ли у него осталось время разобраться, что произошло во Фрэмлингеме в его отсутствие. Оба надгробия были собраны заново и обновлены.

К счастью для современных историков искусства, в архиве Говардов сохранились наброски надгробий в их изначальном виде. Несколько лет назад на них обратила внимание команда проекта Representing Re-Formation (http://representingreformation.net/) во главе с профессором Линдли. Сравнивая наброски и сохранившиеся надгробия, они отобрали детали, соответствовавшие оригинальному замыслу, отсканировали их с помощью 3D-сканера[271] и смогли восстановить исходный вид памятников в виде трехмерных моделей, выполненных на 3D-принтере. Часть утраченных деталей, например, столбики по углам надгробий, были найдены в XX в. во время раскопок в Тетфордском приорате. С них тоже были сняты 3D-копии.

Модели надгробий прошедшей осенью были представлены на выставке в Тетфордском музее[272]. Чтобы сохранить сами памятники, разбор и анализ частей пришлось проводить виртуально с помощью компьютерных технологий трехмерного моделирования. В интервью History Extra Ф. Линдли рассказал, как по особенностям структуры камня и дизайна деталей можно было определить, какие из них взяты из оригинального надгробия, чтобы получить «соединение виртуального и реального» (“a mixture of the virtual and the real”)[273].

Итак, в практиках визуальной реконструкции начала XXI века виртуальное и материальное дополняют друг друга. Старинная техника изготовления моделей совершенствуется с учетом новых технологий (например, 3D- печати), а новейшие виртуальные реконструкции опираются на опыт материальных мо-

[271] См.: http://representingreformation.net/3d-scanning-three-dimensional-artefacts-from-the-past-for-the-future/. См. также пресс-релиз Лестерского университета: http://www2.le.ac.uk/offices/press/press-releases/2013/september/lost-tudor-sculptures-reassembled-with-help-from-3d-scanning

[272] http://representingreformation.net/latest/events/exhibition-now-open-thetfords-lost-tudor-sculptures/

[273] http://www.historyextra.com/news/revealed-tomb-henry-viiis-forgotten-son

делей. С учетом того, что виртуальные миры будут бесконечно разнообразить «дыру памяти», в перспективе можно будет предложить несколько альтернативных вариантов заполнения пространства реконструированными элементами взамен утраченных. Виртуальные миры, несмотря на свою комплексность и полноту воздействия, изменчивы и этим обязаны не только художественному воображению своих создателей, но и влиянию литературного текста с его бесконечным разнообразием нарративов.

«Он жив и в Лейстере нас ждет»: реконструкция Ричарда III

Реконструкции (причем и физической, по обнаруженному скелету, и культурной, с учетом взаимодействия с переосмысленным культурным конструктом) может подвергаться даже отдельный человек — разумеется, тот, кто достаточно интересен современному потребителю «экономики впечатлений».

В последнюю неделю августа и первые недели сентября 2012 г. на глазах всего мира в английском Лестере разгоралась захватывающая медиа-драма: команда археологов Лестерского университета с помощью добровольцев и при поддержке Общества Ричарда III[274] начала раскопки на неприметной парковке в центре Лестера. GIS-анализ карт XVIII в.[275] указал на это место как на наиболее вероятное расположение францисканского монастыря (Greyfriars), где в августе 1485 г. был выставлен труп Ричарда III — возможно, самого оклеветанного монарха в истории Англии.

Убийца братьев, жены, племянников, страшный кровавый горбун, Ричард (не без помощи Томаса Мора и Шекспира) стал театральным образцом тирана и злодея. Явление призраков Ричарду перед решающей битвой, знаменитый крик «Мое королевство за коня!», решение биться до конца, «покончить с войной» или сложить голову на Босвортском поле — все это давно стало частью легенды о Ричарде. Но насколько эта легенда далека от реальности и продиктована «тюдоровской пропагандой»? Ответ найти почти невозможно, поэтому решение проблемы можно перенести в область символических жестов: перезахоронить павшего короля или хотя бы найти его могилу.

Что было известно о ней? Генрих Тюдор поставил побежденному Ричарду мраморное надгробие в монастырской церкви. После запрещения монастырей церковь была разорена, а земля распродана по частям. В начале XVII в., по сообщению Кристофера Рена (отец великого архитектора), одним из участков владел лестерский олдермен и мэр города Роберт Геррик (тезка, но вероятно, не

[274] http://www.richardiii.net/

[275] http://www.bbc.co.uk/news/uk-england-leicestershire-19561018

родственник поэта). В его саду якобы стоял небольшой памятник, отмечавший место могилы Ричарда III. После гражданской войны ее следы окончательно теряются.

С этими весьма скудными данными на руках археологи начали работу. Уже через несколько дней они наткнулись на руины церковной стены, а чуть позже — на мощеную дорожку[276], которую сочли остатками герриковского сада[277]. Колоссальный интерес к раскопкам заставил археологов публиковать почти ежедневные бюллетени на университетском портале[278]. Наконец, 12 сентября было объявлено о том, что археологи нашли тело в районе бывших церковных хоров. Череп убитого был расколот вертикальным ударом, в спине торчал наконечник стрелы. Убитый при жизни страдал от сколиоза — правое плечо было выше левого, но не от кифоза — горба у него не было. Эксперт Джо Эпплби (*Joe Appleby*) так суммировал находку: «Это взрослый человек, похороненный с почестями, но поспешно, с искривленным позвоночником и страшной травмой, которую можно получить в битве, а не по дороге домой из пивной» (“We have a grown man, buried in a position of great honour near the altar in the church but without much in the way of ceremony, with a twisted spine and a terrible battle injury — he didn’t get that walking home drunk from the pub.”)[279].

В тот же день в университете прошла пресс-конференция[280], на которой археологи заявили, что обнаруженные останки, вероятнее всего, принадлежат Ричарду. Как бы невероятно это ни звучало (за 2 недели раскопок не только найдены остатки церкви, но и сада, и даже сама могила), экспертиза ДНК показала, что с крайне большой вероятностью это действительно Ричард. Участвовать в ней согласился прямой потомок в 17 колене старшей сестры Ричарда, принцессы Анны Йоркской Майкл Ибсен. ДНК-маркеры совпали. В Лестере ученых действительно «ждал» «живой» Ричард.

---

[276] http://www.thisisleicestershire.co.uk/8216-Lost-garden-8217-unearthed-Richard-III-dig/story-16849181-detail/story.html

[277] http://www.livescience.com/23009-richard-iii-grave-garden-discovered.html

[278] См., например 5 сентября (http://www2.le.ac.uk/news/blog/2012/september/search-for-richard-iii-confirms-they-have-located-the-long-lost-church-of-the-grey-friars), 7 сентября (http://www2.le.ac.uk/news/blog/2012/september/7sepupdate), 10 сентября (http://www2.le.ac.uk/news/blog/2012/september/search-for-richard-iii-extended-to-a-third-week), 12 сентября (http://www2.le.ac.uk/news/blog/2012/september/search-for-richard-iii-enters-new-phase-201cmomentous-discovery-has-potential-to-rewrite-history201d), 14 сентября 2012 г. (http://www2.le.ac.uk/news/blog/2012/september/richard-iii-comments-and-coverage) и 4 февраля 2013 г. (http://www2.le.ac.uk/offices/press/press-releases/2013/february/university-of-leicester-announces-discovery-of-king-richard-iii) и на сайте проекта Greyfriars (http://www2.le.ac.uk/projects/greyfriars).

[279] http://www.guardian.co.uk/science/2012/sep/23/richard-3rd-third-iii-leicster-bones. О результатах исследования, в т. ч. медицинских, см. также: Buckley et al., 2013; Mitchell et al., 2013; Morris, Buckley, 2014; Kennedy, Foxhall, 2015.

[280] Видео: http://www.youtube.com/watch?v=k8mk1Kcgyh0

Словами, вынесенными в заголовок, в последней сцене шекспировского «Ричарда III» (перевод А. Д. Радловой) отчим Генриха Тюдора Томас Стэнли собщает победившему Генриху, что взятый «кровавым чудовищем» Ричардом III в заложники сын Томаса Джордж Стэнли жив. Генрих со свитой отправляются в Лестер, чтобы похоронить павших «с двух сторон из знати». Молчит шекспировский Генрих VII только о самом «чудовище» — Ричард как символ «дикого раздора» должен был исчезнуть и замолкнуть навсегда.

После паузы для проведения всех необходимых анализов 4 февраля 2013 г. группа археологов Лестерского университета должна была объявить, действительно ли останки, найденные во время раскопок автостоянки в центре города, принадлежат павшему в битве королю. На пресс-конференции также впервые были показаны фотографии раскрытой могилы Ричарда[281] и всего скелета[282], на котором заметно сильное искривление позвоночника. У Ричарда действительно правое плечо было заметно выше левого, хотя нет ни горба, ни сухой руки. На скелете найдены следы десяти ранений. Восемь ударов были нанесены в голову, в том числе небольшое проникающее ранение от удара по черепу сверху, и две смертельные раны мечом у основания черепа. Судя по характеру ран, Ричард погиб мгновенно. Также несколько ударов были нанесены в лицо, возможно, когда Ричард был уже мертв[283].

Что же на самом деле произошло на Босвортском поле 22 августа 1485 г.? Шекспировские ремарки, как всегда, лаконичны: «Входят король Ричард и Ричмонд, сражаясь; Ричмонд убивает короля Ричарда и уходит» (пер. А. Д. Радловой). Основной источник Шекспира, Роберт Холиншед, также не описывает смерти Ричарда, указывая, что в последней схватке он сошелся с отрядом сэра Уильяма Стэнли, перешедшего на сторону Генриха Тюдора, но убил его сам Генрих. В валлийских источниках приводится имя наемника Уильяма Гарднера, который убил короля ударом алебарды, разбив шлем и череп. В стихотворении валлийского поэта и придворного, который был участником битвы на Босвортском поле, смерть короля оказалась описана очень точно[284]. Нам остается только вообразить, было ли в последние минуты жизни Ричарда все на самом деле так артистично, как в фильме 1955 г. с Лоуренсом Оливье, или ближе к истине версия из первой серии первого сезона сериала “Blackadder”.

Историки по-разному восприняли сенсационную находку на лестерской парковке. Кто-то недоверчиво и подозрительно ищет следы вездесущего «пиа-

[281] http://static.guim.co.uk/sys-images/Guardian/Pix/pictures/2013/2/4/1359972790802/-460.png

[282] http://static.guim.co.uk/sys-images/Guardian/Pix/pictures/2013/2/4/1359975113223/The-skeleton-of-Richard-I-013.jpg

[283] См. также: https://blogs.exeter.ac.uk/exeterblog/blog/2012/09/19/shakespeare-and-the-body-in-the-carpark/

[284] http://www.bbc.co.uk/news/uk-wales-21441319

ра». Другие напоминают о том, что науку не должны финансировать заинтересованные группы лоббистов (такие, как «Общество Ричарда III»)[285]. Третьи сетуют на то, что к работе не были привлечены опытные археологи и медиевисты с мировым авторитетом. Четвертые указывают, что результаты исследования и экспертизы стоило бы сначала опубликовать в научном журнале, а уже потом приглашать «жадных до сенсаций» журналистов. Мэв Кеннеди на сайте «Гардиан» приводит обзор научных блогов, посвященных лестерской находке[286].

Заведующий кафедрой археологии Лестерского университета Лин Фокс-холл, анализируя следы от ранений на скелете Ричарда, напомнил об «эффекте Каддафи»: лицо погибшего короля почти не повреждено, хотя в области таза и на спине заметны следы издевательств над трупом. Согласно тюдоровским хроникам, голый труп Ричарда был привезен в Лестер и выставлен для всеобщего обозрения: нужно было убедить всех, что «тиран» мертв.

Спорили и о том, правильно ли была проведена экспертиза ДНК. Бристольский профессор-археолог Марк Хортон указывал[287], что экспертиза, сопоставлявшая митохондриальные ДНК Ричарда и канадца Майкла Ибсена, не может считаться полностью доказательной. Его поддержали еще несколько археологов и генетиков[288].

Группа ученых под руководством профессора университета Данди (Шотландия) Кэролайн Уилкинсон представила реконструкцию того, как мог выглядеть Ричард, по его черепу[289]. Ричард оказался очень похож на свои прижизненные изображения. Появились и первые виртуальные реконструкции места, где найден скелет[290].

В «Литературном приложении к Таймс» лестерские профессора Сара Найт (Sarah Knight) и Мэри-Энн Лунд (Mary Ann Lund) опубликовали статью[291] о том, как в Англии раннего Нового времени понимали слово “crookback”, которое в «Истории Ричарда III» Томаса Мора и других ранних источниках применяется к королю Ричарду. Опираясь на медицинские трактаты (в частности, более поздние переводы трудов Амбруаза Паре), Найт и Лунд доказывают, что в медицинском контексте “crookback” означал именно человека со сколиозом (боковым искривлением позвоночника). Словом же «горбун» (hunchback) до Шекспира Ричарда III вообще не называли. Авторы видят влияние театральной

[285] http://www.historytoday.com/blog/2013/02/discovery-richard-iii-propaganda-war

[286] http://www.guardian.co.uk/uk/2013/feb/04/richard-third-skeleton-confirmed-leicester

[287] http://www.newscientist.com/article/dn23132-leicesters-winter-made-glorious-by-richard-iii. html

[288] http://www.newscientist.com/blogs/shortsharpscience/2013/02/leicester-body-richard-iii.html

[289] http://www.slate.com/blogs/the_slatest/2013/02/05/king_richard_iii_s_face_experts_recreat king_s_face_from_found_skeleton.html

[290] http://www.guardian.co.uk/science/interactive/2013/feb/04/king-richard-iii-body-last-plantagenet-interactive

[291] http://www.the-tls.co.uk/tls/public/article1208757.ece

практики и шекспировского авторитета в том, что именно горбатый Ричард закрепился на сцене театров мира.

Историк Саймон Шама (Simon Schama) напомнил, что Ричард III — старший современник Никколо Макиавелли, которому приходилось вести сложную политическую игру в политической реальности Европы XV века.[292] Ричард пытался одновременно быть королем-рыцарем в стиле Генриха V и финансовым гением, который жестко собирает налоги с аристократов (эту политику продолжил Генрих VII — победитель при Босворте). Джон Уоткинс (John Watkins) в журнале Foreign Policy размышляет о роли внешней политики в поражении Ричарда. Занятый внутренними реформами и сохранением власти, Ричард не успел добиться от Франции выдачи своего соперника Генриха Тюдора или создать оборонный союз с кем-либо из соседних государств[293].

Как можно видеть, находка останков подтолкнула реконструкцию сразу на нескольких уровнях — материальном, научно-исследовательском, виртуальном (варианты последнего были во множестве представлены на сайте «В поисках Ричарда III» на веб-портале Лестерского университета[294] и в документальном фильме «Четвертого канала» британского телевидения «Король на парковке», и в его продолжении «Ричард III: Нерассказанная история»). Разумеется, последовали и историко-литературоведческие работы, пытавшиеся ответить на вопрос: что же теперь делать с традиционными трактовками Ричарда, в том числе у Шекспира? Полин Кьюс (Pauline Kewes) обратила внимание на то, как радикально Шекспир переделывает концовку анонимной пьесы «Правдивая трагедия Ричарда III», которая послужила для него источником. Из монолога победителя-Ричмонда у Шекспира исчезает приказ об издевательстве над трупом Ричарда. Это особенно интересно, если вспомнить, что почти в то же время Шекспир создал свою самую кровавую трагедию — «Тит Андроник». Биограф Ричарда III Дэвид Хипшон (David Hipshon) на том же сайте напоминает, что в 1930-х гг. эксперты признали подлинность останков «принцев из Тауэра», что впоследствии не подтвердилось. Возможно, и сейчас эксперты ошиблись, принимая желаемое за действительное — но важно, чтобы этот повод дал возможность по-новому взглянуть на исторического Ричарда и Шекспира — автора хроник.

Надо ли теперь играть Ричарда по-другому, не как «кровавого тирана» в манере Лоренса Оливье? На этот вопрос ответили известные британские актеры, уже исполнявшие роль Ричарда III[295]. Стивен Гринблатт, со своей стороны,

[292] http://www.thedailybeast.com/newsweek/2013/02/11/the-return-of-ruthless-richard-iii.html
[293] http://foreignpolicy.com/articles/2013/02/06/what_richard_iii_can_teach_us_today_obama
[294] http://www.le.ac.uk/richardiii/index.html
[295] http://www.guardian.co.uk/stage/2013/feb/04/shakespearean-actors-richard-iii-remains

уверен: магию шекспировского текста не перевесят археологические находки[296]. Этому шекспировскому герою удалось соблазнить не только леди Анну, но и всех зрителей на протяжении четырех столетий. Историк и колумнист газеты «Ванкувер сан» Стивен Хьюм (*Stephen Hume*) утверждал: самое глупое, что можно сейчас сделать — это поставить Шекспира к позорному столбу, назвать его «тюдоровским пропагандистом», «жертвой придворных пиарщиков». Он писал трагедии о недавнем прошлом Англии, чтобы преподать урок настоящему, которое демонстрировало все признаки «политической параноии»[297].

Реакция ученых показала, что они воспринимают шекспировский мир как постоянно усложняющийся (см. подробнее об этом в разделе IV). По мнению большинства исследователей, пришло время уйти от примитивных определений: «тиран Ричард», «Шекспир — тюдоровский пропагандист». И исторические реалии конца XV века, и шекспировский текст намного сложнее, чем черно-белые представления о них.

Завершающим аккордом стало торжественное перезахоронение останков Ричарда в Лестерском соборе (протесты йоркцев, утверждавших, что некогда герцог Йоркский должен быть похоронен в их городе, успеха не возымели[298]) 26 марта 2015 в присутствии членов Королевской семьи. «Ричард, некогда король Англии», как было написано на памятнике в герриковском саду, упокоился в Лестерском соборе — и на его новом надгробии нет слово «некогда», а только имя, герб и девиз[299].

В городе постепенно развивается «ричардовская» индустрия, привлекающая туристов в собор и в целом в город. Споры вокруг шекспировского текста быстро улеглись, еще раз тем самым доказав, что первичную и ключевую роль в таких реконструкциях играют литературный текст и документальные источники, которые обеспечивают и поддерживают интерес к реконструируемому объекту или среде.

---

[296] http://newyorker.com/online/blogs/books/2013/02/the-shape-of-a-life-richard-iiis-twisted-bones.html

[297] http://vancouversun.com/opinion/columnists/Give+Bard+break+Shakespeare+wrote+plays+history/7973148/story.html

[298] Историк и политик Крис Скидмор (*Chris Skidmore MP*) даже призывал торжественно перенести останки Ричарда в Вестминстерское аббатство, где погребена его жена Анна, оказав монарху высшие почести (http://blogs.spectator.co.uk/coffeehouse/2012/09/richard-iii-a-ceremony-fit-for-a-king/).

[299] http://leicestercathedral.org/about-us/richard-iii/richard-iii-tomb-burial/

РАЗДЕЛ IV. АЛЬТЕРНАТИВНЫЕ ШЕКСПИРЫ

Глава 9
Шекспиросфера компьютерных игр

В. С. Макаров

Для поля, которое возникло совсем недавно, исследование компьютерных игр[300] прошли долгий путь от *res nullius,* охотничьих угодий для искусствоведов, литературоведов, специалистов по кино, визуальности, или культурологов — к отдельной области знания со своими теориями и теоретиками (см.: Laurel, 1993; Aarseth, 1997; Murray, 1998, 2014; Juul, 2005; Bogost, 2006).

В этой главе мы обратимся к сложным отношениям, которые существуют между пьесами Шекспира и современных компьютерных игр[301] . Мир компьютерно-игровой шекспиросферы разнообразен — от ранних текстовых игр до сложных аудиовизуальных проектов (какие используются в театральных представлениях, расширяя игру до трансмедиального проекта). Недавнее распространение игр на мобильных платформах также заслуживает отдельного рассмотрения, учитывая ограниченное пространство экрана и несколько сниженную мощность процессора.

В качестве системы отсчета мы выбрали три основные функции игрового мира по Джанет Марри — свобода действий, иммерсивность и трансформацию играющего (геймера)[302].

Шекспир и игровое пространство

Когда мы имеем дело с тем, как шекспировские тексты взаимодействуют с шекспировским опытом геймера, каждый создатель игры сталкивается с определенными проблемами.

Во — первых, компьютерная игра всегда подразумевает опыт (драматической) свободы действий, или, как Дж. Марри определяет его, «свободы совершить значимое действие» (Murray, 1998: 131). По-иному говоря, это эстетическое удовольствие, которое следует из законченности и неповторимости логики виртуального мира и принятых в ней форм поведения героя, за которого играет геймер (“well-formed exploitation of the procedural and participatory

[300] В этой главе мы будем придерживаться термина «компьютерные игры», а не «видеоигры».

[301] О Шекспире и компьютерных играх см.: Osborne, 2010; Bloom, 2015.

[302] Немного обновленный вариант того, как Дж. Марри понимает эти термины, можно найти в глоссарии на ее сайте: https://inventingthemedium.com/glossary.

properties”). «Шекспировская» свобода действий в играх должна быть совершенно особенной. Большинство пьес публике (включая геймера) хорошо известны, что, казалось бы, оставляет мало места для экспериментирования. Все «выходы» и «входы» находящихся на сцене мира-театр героев известны и предопределены. Театральность может мало чем помочь: успех театра или кино как формы искусства основывается на событиях в сознании аудитории, в то время как внешне зрители остаются пассивны. Геймеры больше похожи на актеров, которые должны найти свои собственные интерпретации, одновременно наблюдая за своими действиями..

Очень интересное исключение из этого правила можно найти в том, как работает проект Play the Knave, созданный под руководством Джины Блум[303], но это не компьютерная игра в том смысле, что она не создает специфическую неизменную логику прохождения. Каждый сеанс Play the Knave — это отдельный захватывающий опыт, или огромный экспериментальное пространство для геймера-актера.

Во- вторых, создателям игры необыкновенно трудно (скажем прямо — невозможно), конкурировать с Шекспиром в иммерсивности — "ощущении отделенности от обычного повседневного опыта» Действительно, иммерсивный виртуальный мир всегда содержит пробелы и ограничения (пространственные, логические и т. д.), которые заставляют геймера на определенном этапе почувствовать «стену, закрытую задником» — т. е. больше не быть в состоянии свободны действия, что немедленно возвращаетй геймеров к их материальному миру. Пьесы Шекспира как «сильный» виртуальный мир с высочайшей культурной репутацией отчасти закрывают эти пробелы, но что произойдет при переносе их на экран?

Хотя шекспировские сюжетные коллизии или герои, как правило, хорошо вписываются в миры, куда их «экспортировали», они удивительно устойчивы (резилиентны) и сильно влияют на его логику.

В-третьих, попытка анализировать шекспировские аллюзии в играх с точки зрения интертекстуальности терпит неудачу, поскольку мы не можем отделить текст от того, кто произносит его, и при каких условиях. Что отыгрываемый герой и другие персонажи говорят, что они делают, какая конкретная цитата или намек появляется в ситуации сложного выбора, который может привести к гибели главного героя, — все это делает текст «опасным» (Juul, 2013). Этот процесс отчасти напоминает функционирование библейских цитат в литературе раннего нового времени за пределами жанра религиозного трактата или

[303] См.: http://shakespeare.northwestern.edu/play-the-knave/; см. также: Bloom, 2015: 119–123.

проповеди — скажем, в любовном сонете, так как шекспировский текст обладает гораздо больше (культурным) весом, чем нарратив компьютерной игры. Отсылка к Шекспиру, даже сделанная мельком, узнаваема и тем самым заставляет геймера на какие-то доли секунды вернуться в материальный мир.

И, наконец, трансформативный опыт игры («бесчисленные формы оборотничества», по словам Марри; Murray, 1998: 154), делают «брак» между миром Шекспира и миром игры почти идеальным: «волшебное» в том смысле как оно понимается в «Буре» или «Сне в летнюю ночь» — прекрасная метафора создания и прохождения игрового процесса, что превращает Просперо чуть ли не в святого покровителя игрового дизайна. Однако, не каждая созданная под шекспировским влиянием игра включает в себя эту «магию», и преобразующий опыт может быть достигнут путем повторного переживания шекспировского сюжета, или просто намека на него. Когда «волшебство» используется, вопрос заключается в том, как сделать его визуальным. Слишком часто создатели игры пытаются рассматривать сам процесс шекспировского творчества как разновидность «маны», что создает комический эффект.

Шекспировские сюжеты: как не попасть в «ловушку Шекспира»

Самый простой случай возникает, когда шекспировские образы применяются к играм тех жанров, где сам по себе сюжет является поверхностным элементом — к аркадным играм, шутерам, или даже к сильно фрагментированных в сюжетном смысле жанрам — играм-головоломкам, играм-приключениям.

Для аркады сюжет — часть логики, соединяющей отдельные и несвязанные друг с другом игровые эпизоды. “Romeo Wherefore Art Thou?” (обратим внимание на типичное для современной культуры ошибочное понимание “wherefore” как «где», а не «почему») — браузерная аркадная игра, место действия которой — некая абстрактная «шекспировская страна». Для того, чтобы добраться до Джульетты, Ромео должен бежать, перепрыгивать через многочисленные препятствия (шипы, кустарники и т. д.) собирая «главы из пьес Шекспира» (илл. 1) как призовые баллы. "Шекспировская страна", куда действие «перенесено» из Вероны, существует только в виде двухслойного фона: обработанные фотошопом фотографии Стратфорда накладываются на условные фахверковые домики.

Более сложный случай представляет “Speare” — игра, разработанная в рамках Canadian Adaptations of Shakespeare Project[304]. Авторы ее утверждают, что «“Speare” соединяет стремительный темп онлайн-аркады и задачу повышения [культурной] грамотности» (там же). Игра использует Шекспира в качестве источника для имен и логики конфликта в галактике, где на «союзные» планеты и системы возложена задача сохранить наследия Шекспира (илл. 2).

Это хороший пример того, что можно назвать «перекрестной отсылкой», когда игра и шекспировский текст (в том виде, как он существует в ее мире, конечно) входят в симбиотическое отношение в рамках специально изобретенной системы культурной власти: игра сохраняет и оберегает текст, а текст принимает форму «материального» существования в пределах виртуального пространства игры. Образовательная роль игры том, какую роль в ней играет текст Шекспира: космические корабли игрока атакуют звездолеты противника, разрушая их и подбирая слова — «бонусы» (илл. 3). Эти слова нужно соединять в предложения, получая тем самым более крупные фрагменты шекспировского текста.

Тем не менее, иммерсивности и быстрый темп игры практически не дают времени сосредоточиться на ее «образовательной» составляющей. Как мы увидим позже, превращение текста в «волшебный» артефакт может быть контрпродуктивным: даже если должное внимание уделяется сложной механике производства текста, мы всегда получаем ситуацию, когда фрагменты кода становятся условным эквивалентом текста в целом. Шекспировский текст здесь — все равно что найденное после кораблекрушения письмо в бутылке — часть текста пропала, но то, что осталось, заменяет целое. Геймеры довольствуются теми фрагментами, которые есть в игре, и мало кому захочется открыть и прочитать полную версию.

Шекспировские аллюзии в играх-приключениях (*point-and-click*) более сюжетны. Возьмем для примера игру “Hamlet or the Last Game without MMORPG Features, Shaders and Product Placement”[305]. Гамлетовский сюжет в ней сильно изменен: злодей-Клавдий похищает Офелию, а главным героем является космический путешественник, который случайно ранил Гамлета при посадке космического корабля и потому должен взяться за восстановление справедливости самостоятельно. Эта замена героя — и отсылка к таким успешным играм последнего времени, как “Samorost” и / или признание того, что игры такого жанра лучше всего работают, если отыгрываемый герой не включен в сю-

[304] http://www.canadianshakespeares.ca/speare.cfm

[305] Автор игры — Денис Галанин (mif2000), игра доступна на платформе Steam: http://store.steampowered.com/app/222160/.

жет и полностью сосредоточен на решения головоломок. Тем не менее, в сюжете действительно присутствует постоянный поток обращений к «Гамлету», правда с сильными изменениями: действие Акта 3 происходит на борту судна, откуда путешественник должен бежать, скормив Розенкранца и Гильденстерна гигантскому осьминогу; перед финальной схваткой с Клавдием герой должен убить разрядом тока монстра-Лаэрта (илл . 5); Полоний (илл. 4) — не отец Офелии, а прислужник Клавдия. Логика жанра закручивает сюжет трагедии в последовательность поединков со все более сильными противниками. Действие игры, наделяя их все более смертоносным оружием, может потерять иронию нового проживания хорошо известного сюжета — но автор отчасти разрушает логику, предлагая догадаться, как расправиться с Клавдием одним-двумя ударами в конце игры. Ирония переадресуется уже самой жесткости игрового жанра (а не только направлена на текст Шекспира).

Другая стратегия адаптации шекспировского сюжета состоит в том, чтобы создать игру со значительным текстовым элементом, которая будет исследовать альтернативные сюжетные линии хорошо знакомых трагедий, пытаясь нарушить резилиентность их логики и «переиграть» их. Создатели опираются на хорошее знание сюжета (и даже текста) геймерами, а также на их желание создать ремикс шекспировского сюжета — а все это, в свою очередь, есть следствие иммерсивности шекспировского мира.

Несколько недавних проектов неясного жанра могут подтвердить это. Проект Райана Норта “To Be or Not To Be” впервые появился в качестве интерактивной книги (North, 2013)[306] и сохранил свою текстовую природу — картинки, кроме портретов героев, являются лишь достижениями, доступными после выполнения игровой задачи.

Действительно, кто из читателей «Гамлета» не подчинялся магии шекспировского текста настолько, что ощущал себя в Эльсиноре? Кому не хотелось изменить ход событий в трагедии? Первым вариантом игры стала книга Райана Норта «Быть или не быть: вот в чем приключение» (“To Be or Not To Be: That Is The Adventure”)[307], превратившая «Гамлета» в графический роман, где читатели могут выбирать сюжетные повороты и самостоятельно решать судьбу героев. Конечно, можно выбрать и канонический сюжет — но ведь он так грустно заканчивается для большинства героев? Весь смысл игры только в том, чтобы добраться до альтернативной концовки.

[306] Игра также доступна на Steam: http://store.steampowered.com/app/324710/

[307] http://www.kickstarter.com/projects/breadpig/to-be-or-not-to-be-that-is-the-adventure

За насмешливым и непочтительным тоном Норта скрывается более серьезная идея — сделать так, чтобы читатель почувствовал, что классический текст — не окостеневшая и скучная модель, что Шекспир сам выбирал из многих возможных концовок, оставляя многие потенциально интересные сцены (например, встречу Гамлета с пиратами) за сценой.

Было бы удивительно, если бы такая неожиданная книга финансировалась традиционными способами. Для сбора денег Норт выбрал проект Kickstarter, работающий по схеме так называемого «краудфандинга» — каждый желающий может пожертвовать сумму от доллара и выше и в зависимости от размера вклада получает бонусы — подписанный автором экземпляр, постер, приглашение на вечеринку.

Вместо заявленной Нортом желаемой суммы в 20 000 долларов более пятнадцати тысяч жертвователей собрали более 580 000 долларов. По мере финансирования проект разрастается и становится более амбициозным — теперь книга будет издана на хорошей бумаге, полностью в цвете, читатель сможет выбирать дизайн суперобложки, приобрести коллекционное издание с дополнительной главой о Йорике и игрушечным черепом в комплекте. Увеличивается и число художников, согласившихся принять участие в проекте. Норт не только успешно превратил книгу в компьютерную игру, но и выпустил по той же схеме финансирования второй проект — графический роман-игру по «Ромео и Джульетте»[308].

Норт избегает вялости заимствования сюжета, создав контр-миф о краже Шекспиром сюжета «Гамлет» из его книги (илл. 7), создавая тем самым поддельную история своей «самой старой “книги-как-игры”». Другая стратегия заключается в объявлении геймеров соавторами игры вместе с ним и Шекспиром (илл. 8). Это помогает создать иллюзию, что игроки абсолютно свободны в осуществлении своего замысла, в то время как на самом деле они ограничены как оригинальным сюжетом, так и альтернатиными сценариями Норта.

Для того, чтобы не потеряться среди альтернативных вариантов, Норту пришлось ограничиться только тремя играбельными персонажами — Гамлетом-старшим, принцем и Офелией. Остальные персонажи — скорее объекты, чем NPC. При игре за принца выбор вариантов, повторяющих развитие событий у Шекспира, отмечен черепом (илл. 9). Тем не менее, шекспировского текста в книге нет — он переписан в виде иронических "резюме".

Но реальная сила “To Be or Not To Be” — в альтернативных сценариях, поскольку они однозначно способны расширить наше представление о струк-

[308] http://romeoandorjuliet.com/

туре сюжета оригинальной трагедии. Играя за Гамлета — старшего, мы можем поощрить принца к мести, или отомстить брату самолично, или забыть о мести и исследовать море между Норвегией и Данией. Офелия предстает как студентка, специализирующаяся на естественных науках и, таким образом, как голос разума в игре (очень важного для таких сценариев, как «подать на Клавдия в суд»). Те, кто устал от «бездействия» принца, может быстро закончить игру, убив короля тремя кликами мыши (илл. 10).

Еще одна игра, в которой происходит ревизия гамлетовского сюжета — пока еще не вышедший “Elsinore” от Katie Chironis[309]. Геймеры и главный герой — Офелия — вновь переживут события трагедии через возможность путешествия во времени.

Использование шекспировских сюжетов, как мы видели, создает «шекспировские ловушки», которых создатели игры и геймеры стараются избежать. Герои “To Be...” используют преобразующую силу иронических сценариев Норта, в то время как создатель “Hamlet or the Last Game without MMORPG Features..”. делает то же самое, заменив принца, перегруженного культурными аллюзиями, на наивного космического путешественника. Но успех настоящей игры по Шекспиру с серьезным уровнем погружения крайне маловероятен. Оригинальный текст слишком длинный для игровой речи, но самое главное, логика компьютерной игры, легко раздробляемая на самостоятельные куски приключений, находится в противоречии с логикой пьес[310].

Наконец «шекспировская стратегия» может проникать даже в такие жанры, как экшн-игры. Еще в 2008 г. Projekt A.R.I.E.L. (ARTificial Research in Electronical Live)[311] — группа студентов театрального факультета университета Гильдесгейм (Германия) — начала разрабатывать виртуальный вариант острова Просперо из шекспировской «Бури». По названию пьесы в немецком переводе проект получил имя “SturmMOD”[312]. Как ясно из второй половины названия, “SturmMOD” — пользовательская модификация уже существующей компьютерной игры, а именно “Far Cry” — шутера от первого лица, выпущенного немецкой компанией CryTek в 2004 г. “Far Cry”, как и другие игры CryTek, предусматривал возможность с помощью специального SDK-редактора изменять пейзажи, внешний вид персонажей и диалоги.

---

[309] См.: http://elsinore-game.com/. На платформе Steam Greenlight: https://steamcommunity.com/sharedfiles/filedetails/?id=432361257

[310] Ср. юмористический вариант экшн-игры по «Гамлету»: “Hamlet: The Video Game” (https://courttheatre.org.nz/show/hamlet-the-video-game-the-stage-show/).

[311] http://www.projektariel.net/

[312] http://www.moddb.com/mods/stefan-khler

Как рассказывает[313] руководитель проекта Штефан Кёлер (*Stefan Köhler*), ему сразу бросилось в глаза сходство места действия и завязки игры с шекспировской «Бурей»: герой “Far Cry” Джек Карвер после кораблекрушения оказывается на тропическом острове, где, чтобы спастись, ему надо раскрыть тайну опытов с генетической модификацией в научной лаборатории. Кораблекрушение, научная «магия», таинственные обитатели острова — все эти детали сюжета первой части “Far Cry” Кёлер считает вполне «шекспировскими», а раз эти миры так неожиданно пересекаются, почему бы не перенести героя на остров Просперо? Так палатка превращается в пещеру, где живут Просперо и Миранда, а обломки лодки напоминают о челноке, на котором они спаслись из Милана.

Студентам из Projekt A.R.I.E.L. вначале не хватало опыта игрового моддинга, поэтому они решили привлечь внимание к своему проекту на фестивале искусств в Гиссене знакомыми им театральными средствами[314]. На длинные бумажные листы, которыми они увешали стены аудитории, проецировались игровые пейзажи из первой версии их «мода». Актеры, перемещаясь на фоне бумажного «экрана» и проходя между листов, оживляли виды острова сценами из «Бури». Сидящий за компьютером студент управлял «видом из глаз» героев, перемещая пейзаж по мере того, как менялись герои и сцены. Получалась не просто имитация фильма, а сложное соединение компьютерной игры и театра. Актер, игравший Калибана, прятался за листом бумаги, на которое проецировались деревья, а когда Калибан выходил из-за дерева и обращался к стоящему у другой стены комнаты Просперо, зрители видели пейзаж за спиной мага (и таким образом, его самого) как будто глазами Калибана. Прав рецензент из блога Spiegelregeln[315]: SturmMOD заставляет зрителя-игрока постоянно «разбирать» и «собирать» пьесу Шекспира и игру “Far Cry”, понимая, что действие в нем не создается *для* играющего — он создает его сам, одновременно зритель и актер.

Развивая и совершенствуя свой мод, Projekt A.R.I.E.L полностью слил миры двух тропических островов. В недавно вышедшей версии 1.2.1 играющий может зайти в палатку-пещеру Просперо и инсценировать разговор Просперо с Калибаном или бродить вдоль берега океана вместе с Ариэлем, наблюдая, как волшебство духа воздуха, к примеру, меняет цвет песка. Кёлер признается, что концепция новой версии возникла под влиянием экспериментального театра Тима Крауча (*Tim Crouch*), прежде всего его монологов шекспировских героев (I, Caliban; I, Malvolio и др.).

[313] http://www.moddb.com/mods/stefan-khler/features/the-weekly-mod-interview-sturmmod
[314] http://www.moddb.com/mods/stefan-khler/videos/playing-shakespeare#imagebox
[315] http://www.moddb.com/mods/stefan-khler/features/subpool-spielregeln-sturmmod

“SturmMOD” скачали и установили на свои компьютеры более 17 000 пользователей. Вероятно, это означает, что основную проблему совмещения двух миров (как ее обозначил Кёлер) — любители «Бури» не понимают ценности компьютерных игр, а фанаты “Far Cry” не читают Шекспира — хотя бы отчасти удалось решить.

Особенно ценно, что разработка SturmMOD’а проходила в университетском пространстве, в рамках учебного проекта. Такой и должна быть роль университета в современном обществе — роль образовательной площадки, где с небольшими затратами можно объединять различные практики, переходить от элитарного к массовому и обратно, показывая, как сложное искусство Шекспира находит отражение в компьютерной игре. Если взглянуть чуть дальше, понятно, что «Буря» «перетягивает» на себя пейзаж компьютерной игры, подчиняет ее шекспировскому тексту, открывает связь между «технологическим» настоящим и «магическим» прошлым, учит зрителя понимать культуру как бесконечные цепочки таких связей. Видя только один конец цепочки, невозможно понять, почему наш мир таков, каким он стал. Искать подобные связи — вот вызов и задача для современного образования.

А что же с оружием Джека Карвера из “Far Cry”? На острове оно, вероятно, так и не пригодится.

Литература, образование и MMORPG

Уже не первый год идут споры о том, какой вклад в образование могут внести массовые многопользовательские ролевые онлайн-игры (ММОРПГ, Massively multiplayer online role-playing game, MMORPG). Их участники могут собираться в команды (так называемые «гильдии»), совместно решать игровые задачи (например, планировать рейд на укрепления противника в “World of Warcraft”), отбирать членов команды, которые лучше всего по своим навыкам подходят для достижения определенной цели. Как и в обычных компьютерных играх, успешно выполняя квесты, игрок продвигается выше в игровой иерархии, получая трофеи, призы и награды. Можно ли использовать механику игрового мира MMORPG для того, чтобы их участники не только отдыхали и оттачивали навыки общения, но и получали новые знания? Конечно.

Сама структура игрового мира соответствует идеям конструктивистской педагогики: знание появляется только в результате коллаборации, совместной работы над проблемой. Для этого участники должны быть помещены в игровое пространство, которое Тор Кроgсетер (*Thor Krogsaeter*) назвал «умной многоцелевой интерактивной обучающей средой» (Smart Multipurpose Interactive

Learning Environment)[316]. Создают эту среду программисты и преподаватели, задавая правила взаимодействия в ней. Абсолютная свобода игрока в виртуальном мире ограничена программно и этически — нельзя, например, выйти за пределы карты, но нельзя и нарушать правила: присваивать себе заслуги и игровую собственность других игроков, заводить больше аккаунтов, чем определено правилами и т. д. В конечном счете, все зависит от цели игрока: хочет ли он стать победителем драконов, лучшим спортсменом мира или изучить какую-либо дисциплину, методы одни и те же: нужно приложить определенные усилия и правильно сформировать группу, чтобы достичь цели.

Образовательные проекты в мире MMORPG существуют уже не первый год. Так, Британский Совет создал в виртуальном мире Second Life остров для преподавателей английского языка[317] (British Council Isle)[318], где каждый желающий может бесплатно общаться, изучать английский, посещать презентации и выполнять задания, за которые выдаются игровые награды.

Еще в 2006 г. Родни Ригль (*Rodney P. Riegle*) и Уэсли Матейка (*Wesley Matejka*) выделили четыре основные черты образовательных онлайн-пространств: реальность (студенты должны понимать, как знания, полученные в игре, можно применить в реальном мире), безопасность (допущенные в игре ошибки не должны создавать угрозу для их физического и эмоционального здоровья), контроль (за игрой должен следить преподаватель-модератор, не допускающий нарушения правил) и эффективность (игра должна обеспечивать понимание материала в большей степени, чем общение в реальном мире)[319]. Если эти элементы гарантированы, даже обычная, не образовательная онлайн-игра может превращаться в площадку для обучения (Кристал Карри, например, рассматривает[320], как фэнтези-MMORPG “World of Warcraft” можно использовать на уроках обществознания). Специально же созданная образовательная игра может предлагать студентам ситуации, в которых одновременно можно изучать несколько предметов (в рассмотренном Риглем и Матейкой проекте EQ2 это целый спектр социогуманитарных дисциплин — от экономики и географии до психологии и философии). Контроль со стороны преподавателя в таких проектах одновременно и сильнее, чем в реальности (все правила изначально определены создателями игры, хотя возможно и предсказуемое развитие событий, особенно при взаимодействии нескольких игроков), и слабее (преподаватель не

[316] http://www.diva-portal.org/smash/get/diva2:347818/FULLTEXT01.pdf
[317] http://learnenglish.britishcouncil.org/en/second-life
[318] http://maps.secondlife.com/secondlife/BritishCouncil%20Isle/226/126/40
[319] http://www.uwex.edu/disted/conference/Resource_library/proceedings/06_4095.pdf
[320] http://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1080/00377990903493879#.Up9IPaoW3t0

находится рядом со студентом постоянно, а игровое взаимодействие может быть асинхронным и оставляет время на обдумывание действий).

Важным фактором успеха обучающей среды является ее иммерсивность — способность притягивать участников и заставлять погружаться в созданный авторами виртуальный мир, изучая правила, по которым он построен (его механику), даже если они переносят участников в воображаемое или историческое пространство. В последние годы все больше внимания уделяется тому, как с помощью «многоцелевой обучающей среды» можно изучать литературу и историю, не сводя все их многообразие до пелевинской сатиры про игру «Петербург Достоевского».

Погружение в аутентично воссозданное (в том числе на литературной основе) историческое пространство может помочь студенту, уже привыкшему познавать воображаемые миры Тамриэля или постапокалиптических пустошей, перенести навыки адаптации и комплексного погружения в новый виртуальный мир, на историю своей планеты и страны — конечно, при условии, что игру создавали не профессиональные мифотворцы, а настоящие ученые, и что она не сводится к примитивному уничтожению «врагов», а охватывает настоящее многообразие жизни в локальном сообществе.

Такое сообщество может быть очень небольшим — размером с одну деревню. Университет Южной Каролины, к примеру, уже не первый год ведет разработку компьютерной игры, с помощью которой студенты могли бы изучать повседневную жизнь английского общества XVII в. Проект известен под рабочим названием “Desperate Fishwives” [«Отчаянные торговки рыбой» — ироническая аллюзия на название сериала «Отчаянные домохозяйки» (“Desperate Housewives”)].

Идея игры — воссоздать социальное пространство рыбацкой деревни раннего Нового времени с ее социальными отношениями, кодами поведения и приемлемыми нормами. Чтобы получить признание жителей деревни, игроку придется выполнять квесты, полученные от других персонажей и организовывать коллективные формы действия — например, попробовать общими силами спасти обвиненную в колдовстве соседку, убедив всех, что она не ведьма. Кроме того, запланирован рандомизированный основной квест, в котором игроку будет необходимо примирить враждующие группы жителей деревни. При создании персонажа будет учитываться его или ее происхождение, которое определит стартовый набор навыков (по образцу культовой RPG 1992 г. “Darklands”).

Как верно отмечает один из разработчиков игры, профессор Университета Южной Каролины Данкан Бьюэлл (*Duncan Buell*), в компьютерных играх на темы средних веков и XVII в. игрок обычно становится богатым землевладельцем или полководцем. Здесь ему придется столкнуться с обычными людьми в обычных условиях (“You think of yourself as being the lord of the manor… This is a game where you have ordinary people in an ordinary environment. The experience is going to be different from when you read top-down histories where you have movements of armies or kings.”)[321].

По словам аспиранта Университета Южной Каролины Джона Ходжсона (*John Hodgson*), который отвечает за написание кода игры, она строится на принципах т. н. «процедурной риторики»: игрока никто не обучает практикам, принятым в сообществе; он должен сам понять их из наблюдения за поведением персонажей и собственных действий, принимая таким образом виртуальное сообщество как данность (“By playing the game they learn the rules — what’s acceptable, what’s not, what people did what things. Nothing is actually told to them, but because of the way the game is designed they have to accept that reality.”)[322].

Идея игры родилась у профессора Университета Огасты (*Augusta State University*) Рут МакКлеллан-Нуджент (*Ruth McClellan-Nugent*). Она также является основным консультантом проекта, пока находящегося на бета-стадии разработки. Концепт-арт, выполненный в стиле народных гравюр XVII в., выполнил Джон Ходжсон[323].

Требование «реализма» в таком случае переходит в требование историзма в широком понимании, с пристальным вниманием к мельчайшим деталям повседневности и/или описывающего ее текста — только в таком случае можно гарантировать «эффективность» образовательного онлайн-пространства.

Число таких игр недавно пополнилось — на краудфандинговом портале Kickstarter успешно профинансирован проект бывшей участницы команды Second Life, американского программиста Джуди Тайрер (*Judy Tyrer*), Ever, Jane[324]. Многопользовательская онлайн-игра, а вернее, «виртуальный мир Джейн Остен», уже доступна в тестовом режиме.

Игра основана на социальной механике Англии первых десятилетий XIX века. Игроки с помощью таких игровых инструментов и ситуаций, как балы, сельские вечеринки, общение в пабах, клубах и компаниях (названное поостеновски “gossip”), управление поместьями и более скромными владениями,

[321] http://www.cse.sc.edu/duncanbuell
[322] http://www.free-times.com/index.php?cat=1992912064025693&ShowArticle_ID=11012709110837472
[323] http://www.johnzee.net/Games.htm
[324] http://www.kickstarter.com/projects/30564009/ever-jane-the-virtual-world-of-jane-austen

пытаются понять, как выглядела общественная жизнь Англии периода Регентства, как мужчинам и женщинам можно было в ней повысить свой статус и добиться цели — успешно выйти замуж, сделать карьеру или породниться со знатным семейством. Развлечения — игра в карты и др. — будут воссозданы с помощью отдельных мини-игр.

Характер персонажа моделируется через призму психологии героев Остен: например, что важнее для героя, долг или чувство, деньги, карьера или любовь? Для тех, кто затруднится с выбором, будут предложены модели персонажей Джейн Остен, на которых их герои могли бы быть похожими. В зависимости от поступков героя его репутация будет изменяться: игровые персонажи со схожими моделями поведения будут больше или меньше его или ее уважать.

Социальная структура общества воспроизведена через систему помесячных платежей. Бесплатно можно будет играть за крестьянина, а чтобы стать хотя бы младшим ребенком в знатном семействе, придется выкладывать от 10 долларов в месяц. За 50 долларов можно стать членом королевской семьи или богатым магнатом-владельцем замка и повысить свою привлекательность для других игроков. В финальной версии игры будет добавлена обучающая стадия: игра начнется в школе для мальчиков или девочек, в зависимости от пола персонажа и выбранного социального уровня. Создатели игры обещают точно воспроизвести цены и заработки рубежа XVIII–XIX вв., не допуская антиисторичных моделей обогащения.

Историчность игрового сценария, конечно, не отменяет его непредсказуемости. Интересно, смирятся ли «крестьяне» со своим положением или попробуют смоделировать бунты луддитов или движение чартистов? Современность, конечно, будет прорываться наружу сквозь ткань MMORPG, не сдерживаемая никакими правилами, но в этом может быть ключ к пониманию, чем общество двухсотлетней давности отличается от того, в котором живем мы. Создатели игры — компания 3 Turn Productions[325] — надеются, что погружение в историю пробудит более глубокий интерес к ней, выходящий за пределы игры (“Immersion in history awakens an interest in the period that goes beyond playing the game”). Хотелось бы надеяться, что у участников игры — в соответствии с теорией Ригля и Матейки — появится желание не только познавать воссозданный историко-литературный мир, но и изменять тот, в котором они живут.

[325] http://www.3turnproductions.com/page/everjane. См.. тж. рецензию Марка Мееровски: http://www.bsecs.org.uk/criticks/ReviewDetails.aspx?id=162&type=4 и интервью Джуди Тайрер: http://www.mmorpg.com/showFeature.cfm/loadFeature/7963

Эдвард Кастронова и Arden: экономическая оценка шекспировских миров

До сих пор наиболее амбициозной попыткой создать игру в шекспировском мире был “Arden” — недолговечное детище профессора Эдварда Кастроновы, в то время (2006–2009) работавшего в Университете Индианы[326] . Игра началась как проект MMORPG с упором на взаимодействие игры и экономики. Кастронова, специалист в области виртуальной экономики[327], считал мир Шекспира более универсально приемлемым и понятным, чем мир, например, Толкиена[328] и надеялся, что это привлечет многих геймеров — пользователей, чей опыт экономического взаимодействия можно было бы изучить. В откровенном интервью Кастронова назвал «шекспировскую среду» «дымовой завесой» для своего эксперимента[329] .

Игра не удалась в том виде, как предполагалось[330], но и критический "провал исследования" стал предметом для рефлексии[331] .Учитывая ограниченное финансирование, команда Кастроновы распространяла игру в качестве дополнения к популярной тогда Neverwinter Nights RPG[332]. *Arden* действительно был уникальным виртуальным миром. У него была и основная сюжетная арка (борьба Ричарда III за корону), и свободный мир — «песочница», в котором действовали персонажи из различных пьес Шекспира: Фальстаф встречал новых геймеров, Утрата рассказывала им о сельском хозяйстве и т. д. Очевидно,

---

[326] На данный момент единственный способ получить доступ к игре — через интернет-сервис Wayback Machine. Так как с серверов университета Индианы игра удалена, можно скачать лишь однопользовательскую копию (например, отсюда: https://web.archive.org/web/20080317213203/http://swi.indiana.edu/Arden/index.shtml).

[327] Castronova, Edward. Synthetic Worlds. University of Chicago Press, 2005.

[328] "There was also a really cynical reason," he concedes. "There was no guarantee that people would take a world of dragons and elves seriously. But no one at a university would question Shakespeare — they'll question Tolkien, but not Shakespeare.” In: Baker, Chris. Exploring Arden: Is the Shakespearean MMOG a Blast or a Bore? Wired. 02.05.2008. URL: http://www.wired.com/2008/05/pl-games-ss-3/

[329] It is a smoke screen. You don't want people saying, "Hey, I'm in an experiment. What are they experimenting about? Oh! They're experimenting about this, so I'm going to think about that as I choose my behavior." You want people saying, "Hey, here's a game where there's questing and adventure and monsters and ghosts and, oh, there's this guy named William Shakespeare. I'm just having a good time." A Midsummer Night’s Virtual World URL: https://web.archive.org/web/20070223143357/http://news.com.com/A+midsummer+nights+virtual+world/2008-1043_3-6127496.html

[330] Edward Castronova , James J. Cummings , Will Emigh , Michael Fatten , Nathan Mishler , Travis Ross & William Ryan Case Study: The Economics of Arden, Critical Studies in Media Communication, 2009, 26:2, pp. 165-179, DOI: 10.1080/15295030902860286

[331] Losh, Elizabeth. The Play’s the Thing: The Arden “Failure” and the Future of the Educational Games Movement. URL: https://eee.uci.edu/faculty/losh/MeaningfulPlay.pdf

[332] Castronova asked his readers to imagine “small Dungeons-and-Dragons world with a Shakespeare layer," not "World of Warcraft but with Hamle.”, as the project slowly wound down (see: Arden Slows Down, Takes Breather. URL: https://web.archive.org/web/20080318192501/http://terranova.blogs.com/terra_nova/2007/10/arden-slows-dow.html#more)

проводя параллель между Толкином и Шекспиром, Кастронова видел «шекспировский мир» единым целым со своей социальной и культурной иерархией[333] .

Эта виртуальная экономика функционировала на основе фрагментов текста Шекспира, которые можно было собирать и обмениваться ими[334] Шекспир — их магический автор, таким образом, превратился в своего рода духа-творца мира (илл. 11), а Фолио — в магический объект поклонения (илл. 10).

Тем не менее, существует определенное несоответствие между возвышенной космологией игры и ее ресурсной экономикой, которое предполагалось преодолеть с помощью квестов. Геймер мог получить их почти от каждого персонажа — Ричарда, Леди Анны, миссис Куикли (найти брюки Фальстафа) и т. д. С помощью этого игрок набирал опыт, также конвертируемый в волшебные тексты, и необходимые в игре предметы.

Каждый из этих аспектов создал дополнительные проблемы. Материализация магии / маны в Фолио и материализация шекспировских фрагментов в свитках не улучшили иммерсивность. Каждый из квестодающих персонажей имел свой собственный вес культурных аллюзий для тех, кто читал Шекспира — и мало что значил для тех, кто его не читал. Связать все сюжетные линии, связанные с ними, в единый сюжет было сложно, как если бы эти герои отказались подчиняться новому автору. Иногда персонажи начинают разыгрывать диалог из какой-либо пьесы, но смотреть на это со стороны кажется очень странным[335] . Для того, чтобы преуспеть в игре, отыгрываемый герой должен был ознакомиться с излишне детализированной цеховой системой, получить инструмент выбранной профессии и начать использовать его.

Все это, но особенно мощный культурный вес Шекспира, и разница между виртуальными мирами его пьес, накладывают слишком много ограничений на *Arden.* Геймерам приходилось затратить слишком много усилий, чтобы просто разобраться в его механике. Кастронова неоднократно говорил о своей верности оригинальному, немодернизированному шекспировскому тексту[336] . В то

[333] “Every character type in Shakespeare is in the game: paupers, rogues, aristocrats, wenches, witches, sorcerers, soothsayers, fairies, monsters, hunchbacks, crafters, soldiers, sailors, priests, and on and on” [Castronova, Edward] Arden: The World of William Shakespeare FAQ Version 1.2 2006 23 June. URL: https://web.archive.org/web/20070913061624/http://swi.indiana.
edu/ardenfaq.pdf

[334] “We’re going to make some texts of Shakespeare available as the most treasured items. So that incents people to collect bits of Shakespeare. You might get an ordinary broad sword, but if you collect the ‘To be or not to be’ speech and then take it to a lore master or to a skilled bard, he can then apply the magic to your broad sword or utilize the magic in a battle situation to give you this massive (advantage). So there will be this intensive competition to get the best speeches of Shakespeare in your playbook. You've got to know your Shakespeare, but if you do collect these texts you can just playfully kick butt the way wizards do” (A Midsummer Night’s Virtual World; см. ссылку выше).

[335] См. запись фрагмента игры: https://youtu.be/EcZC3uxRRdE

[336] Q: Are you going to make Shakespeare’s writing more modern? A: No. The Text is sacred. A synthetic world can make any text accessible and interesting, no matter how arcane and boring it may seem at first. The key is immersion. In a syn-

же время взаимодействие с квестодателями ради XP насильственно вырывает и героя, и NPC из складывающегося нового контекста. Эта логика RPG как жанра вводит шекспировские диалоги в чисто прагматические коммуникации и нередко вызывает непреднамеренный комический эффект (илл. 12).

Со всеми финансовыми проблемами[337] — давление со стороны грантодателей и т. д. — причина неудачи игры *Arden*, по-видимому, лежит в нерефлексивном подходе к шекспировскому миру и в фокусе на экономическом аспекте взаимодействия за счет остальных.

Шекспировские аллюзии в играх высокой иммерсивности: «прием сложности»

Какие же тогда стратегии открыты для создателей игр AAA-класса с продвинутой графикой и высокой степенью свободы действий? Это игры, где главный герой свободно исследует мир, построенный с высокой степенью детализации — прежде всего мир ролевых игр. Можно сказать, что такие игры предлагают наиболее вдумчивый и художественно продуктивный взгляд на Шекспира изнутри компьютерной игровой среды.

Если смотреть на них как тексты, то можно вписать их в определение «эргодической литературы»[338] или концепции кибердрамы Джанет Марри — в большей степени, чем игры других жанров, с возможным исключением «книги-как-драмы» Норта. Сама обширность игрового пространства и, казалось бы, бесконечный выбор делают поведение главного героя обязательно сложным, но ловко помещенные шекспировские аллюзии могут действовать как своеобразный «прием сложности». Он может, например, применяться в критические моменты развития игрового сюжета для того, чтобы замаскировать ограниченное число вариантов выбора, отсылая к шекспировскому миру с его множеством интерпретаций. Два недавних примера — ссылки на *Макбета* в играх *Witcher 3* и *Fallout 4.*

Ведьмак-3 — последняя часть саги о Геральте — убийце монстров в фэнтезийном мире, раздираемом междоусобными конфликтами. В определенный момент, ведьмаку предлагается принять участие в убийстве способного, но психически неуравновешенного короля, который уничтожает в своем королевстве и на захваченных территориях нечеловеческие расы и тех, кто занимается

thetic world, “thou” and “thee” need not signal yawns. [Castronova, Edward] Arden: The World of William Shakespeare FAQ Version 1.2 2006 23 June. URL: https://web.archive.org/web/20070913061624/http://swi.indiana.edu/ardenfaq.pdf.

[337] См., например: Naone, Erica. Virtual Labor Lost. MIT Technology review. December 5, 2007. URL: https://www.technologyreview.com/s/409147/virtual-labor-lost/

[338] “These are open, dynamic texts where the reader must perform specific actions to generate a literary sequence, which may vary for every reading”. Aarserh, Espen. Cybertext… P. 74.

колдовством. После убийства возникает несколько вариантов продолжения: заключить мир с империей Нильфгаард, став ее вассальным государством или продолжать борьбу с ней, приняв как нового властителя бывшего канцлера Редании, а ныне теневого лидера Сигизмунда Дейкстру. В последнем случае будут убиты два товарища по оружию Геральта.

Эпизод прерывается видеовставками, где геймеру приходится сделать выбор в течение ограниченного периода времени[339]. После того, как Геральт обнаруживает, что его товарищи планируют перемирие с захватчиками, Дейкстра вступает с прямой цитатой из «Макбета» (1, 7; в игре — “Vakmeth”; см. илл. 13)*:*

> If it were done when ‘tis done, then ‘twere well
> It were done quickly: if the assassination
> Could trammel up the consequence, and catch
> With his surcease success; that but this blow
> Might be the be-all and the end-all here.

Стоя на крытом возвышении, как на сцене, он похож на актера и сознается, «всегда хотел играть роли в театре». Выбор, как всегда в серии *Ведьмак,* гарантированно влечет уступку: либо товарищи останутся в живых, но миром овладеют захватчики, либо они будут отбиты, но погибнут друзья. *Макбет* делает ситуацию более сложной: все персонажи сговорились убить безумного короля, но цитата предсказывает еще одно предстоящее убийство — гибель Дейкстры или Роша, Талера и Вес. Цитата также предсказывает, что насилие никогда не кончится, и пойдет, скорее всего, по макбетовскому сценарию: Дейкстра может стать Макбетом, начав как спаситель Севера от хаоса. И наконец неизбежное убийство, которое Геральт только что помог совершить, или совершит, или увидит через секунды, делает цитату крайне уместной[340].

Подобным же образом в последней части *Fallout,* действие которой происходит, как всегда, в постапокалиптическом мире, есть квест под названием *Curtain Call*, где главный герой[341] перехватывает призыв о помощи из высотного здания, где большая группа супермутантов удерживает пленника — экс-актера, в настоящее время радио-диджея[342]. Уже не в первый раз разработчики франшизы таким образом комментируют культурные различия между людьми

[339] Прохождение: https://www.youtube.com/watch?v=d2g4J428vHs

[340] Ср. использование театральной постановки в той же игре как способ найти потерянного друга: https://www.youtube.com/watch?v=L5K7XrdK8Fs

[341] В отличие от Геральта из Ривии в «Ведьмаке», главный герой Фоллаута традиционно не имеет фиксированного внешнего вида, пола и снаряжения -все это пользователь модифицирует по ходу игры.

[342] https://www.youtube.com/watch?v=bVgyaBWIrGE&t=15m45s

и верными своей группе, но менее гибкими Пленник — Рекс Гудман — пришел к супермутантам, чтобы научить супермутантов Шекспиру и тем самым цивилизовать их (илл. 14), но вместо этого попадает в клетку вместе с единственным конвертом из супермутантов по имени Стронг. Когда они спускаются из башни после окончания квеста, спасенный мутант предлагает присоединиться к главному герою (стандартное предложение в Фоллауте), но предлагает свою собственную цель странствий по пустошам — найти ‘молоко человеческой доброты ", которое делает человека сильным и выпить его, чтобы превзойти людей в силе (илл. 15).

Перед нами тонкий комментарий к риторике культурного империализма и его провала. Как ни странно, Стронг фетишизирует текст, как в мире *Arden* или *Speare* — слова Шекспира имеют важное значение вне всякого контекста, *сами по себе*, как голос авторитета, как великая тайна, которая должна быть расшифрована[343]. В *Макбете* (1: 5), "молоко человеческой доброты" является тем, чего Леди Макбет опасается в своем муже, как символ всего слишком человеческого, а у мутанта оно имеет противоположное значение — источник несгибаемой и не знающей противоречий силы. Убивая бывших «братьев» Стронга, главный герой, вероятно, заслужил бы одобрение леди Макбет, но сам Стронг отказался от сородичей, перейдя на сторону большей силы — человека, чтобы подняться еще «выше» — в мир духов, к которым, вероятно, он относит Барда.

В этих самых сложных игровых жанрах шекспировские стратегии становятся наиболее сложными. Почти точно цитируя его пьесы, создателями игр удается сделать свои миры более сложными, а не упростить Шекспира. Его пьесы, таким образом, можно рассматривать как прототипы виртуальных миров благодаря их высокой степени иммерсивности и преобразующей функции, которую в них видит культура. Введением шекспировских цитат и аллюзий создатели игры скрывают ограниченную свободу действий для геймеров, предлагая им размышлять о шекспировских контекстах поступков своих героев.

Coda: «прием сложности» вне компьютерных игр: “The Force, it shall be with thee always, Luke”

Филадельфийское издательство *Quirk Books* (совместно с *LucasBooks*) выпустило цикл стихотворных драм Иэна Дэшера (*Ian Doescher*), написанных на сюжет киносаги Джорджа Лукаса «Звездные войны». Первой и самой успешной из них стала адаптация «Новой надежды». Это не первая драматиче-

[343] Вероятно, антишекспиризм отрицателей шекспировского авторства нашел бы много последователей среди супермутантов.

ская адаптация саги о джедаях и Галактической империи, но впервые она сделана в подражание драмам Шекспира — пятистопным ямбом и на условно «шекспировском» языке.

«Истинно, новая надежда» (*Verily: A New Hope*) «вдохновлена трудами Джорджа Лукаса и Уильяма Шекспира», как признается сам автор на титульном листе. В пьесе действуют знакомые всем герои, от Люка Скайуокера и принцессы Леи до Джаббы Хатта и Гридо, в пятистопный ямб уложена не только «инопланетная» речь Джаббы и аборигенов Татуина, но даже голосовые сигналы R2D2: “Beep, meep, beep, squeak, beep, beep, beep, meep, beep, whee!”

Нет никаких изменений и в фабуле пьесы: она «немного предсказуемо» завершается разрушением первой «Звезды смерти». Зачем же автор сочинил эту «трагикомедию» (как он сам классифицирует ее, используя традиционную для шекспироведения жанровую схему), уложив ее в целых 3076 строк, что, по его подсчетам, «средний результат» для шекспировской пьесы?

Начнем с конца, точнее, с краткого послесловия, которым завершается книга Дэшера. Автор утверждает, что между пьесами Шекспира и фильмами Лукаса существует особая связь. Он ссылается на труды американского мифолога Джозефа Кэмбелла (*Joseph Campbell*), прежде всего на его фундаментальное исследование героической мифологии «Герой с тысячей лиц». Сам Лукас неоднократно признавал, что без книг Кэмбелла не появились бы на свет «Звездные войны». Среди типов героев у Кэмбелла появляются и шекспировские персонажи, встраиваясь вместе со всей елизаветинской театральной традицией в рамки древней мифической схемы: «Я изменял сценарии (своих фильмов) <…> по мере того, как узнавал больше о классических мотивах…» — цитирует режиссера Дэшер.

Доказывая свою мысль, Дэшер приводит параллели между фильмом Лукаса, традиционными архетипическими ситуациями и коллизиями шекспировских пьес: в отношениях Оби-Вана Кеноби и Люка, Гамлета и его отца виден сюжет о мщении за отца, ситхи напоминают шекспировских злодеев (Ричарда III или Эдмунда из «Короля Лира»), Боба Фетт — профессиональных убийц из исторических драм.

Не проще ли было тогда изложить шекспировские пьесы языком «Звездных войн», если автор хотел показать их глубинное родство? Нет, замысел Дэшера иной — он хочет привести читателя к Шекспиру как менее понятному через кинотекст, который современный человек узнает в более раннем возрасте. При этом текст должен быть узнаваемо «шекспировским», даже слишком шекспировским — Дэшер отказывается от лишнего слога в конце строк (только

чистый пятистопный ямб!) Переполненность его строк шекспировскими аллюзиями и цитатами иногда напоминает пастиш и становится двусмысленной: вот Люк обращается к восставшим на Йавине IV: «Friends, rebels, starfighters, lend me your ears!» Или вдруг заговаривает словами Ромео в сцене погони за «Тысячелетним соколом»: “What light through yonder flashing sensor breaks?” Призрак Оби-Вана заклинает Люка «помнить о нем»: «Remember me, O Luke, remember me!” С-3РО рассказывает о внезапной атаке на корабль принцессы Леи в первом акте пьесы: « Now is the summer of our happiness / Made winter by this sudden, fierce attack!»

Впрочем, Дэшер и сам не скрывает этих аллюзий: на промо-сайте книги он разместил «Пособие для учителей» (*William Shakespeare's Star Wars Educators' Guide*)[344], в котором приводит не один их десяток, вместе с «необходимыми сведениями» о просодии, ремарках и структуре шекспировской драмы.

Дэшера мало заботят дополнительные смыслы, которые в его пьесе создает переизбыток интертекстуальности — слова Макбета переходят в речь Хана Соло, Гранд-Мофф Таркин цитирует «Юлия Цезаря», Люк входит со шлемом убитого им штурмовика, размышляя о бренности, а Хору, который комментирует то, что возможно воплотить только на киноэкране, достается понемногу из почти каждой пьесы. Трудно скрыть неуместную улыбку, читая, как принцесса Лея оплакивает погибший Альдераан в песне с рефреном “nonny”, “sing hey and lack-a-day”.

Но если представить себе, что читателем книги может стать школьник, продирающийся через строки «трудного Шекспира», возможно, метод Дэшера в чем-то оправдывает себя. Если шекспировский язык жив настолько, что им можно легко переложить произведение, созданное столетия спустя, значит современная культура остается «шекспировской». Герои Лукаса могут предстать перед нами несколько в ином свете, если начнут рассказывать о себе на языке Шекспира.

Особенно удачен в этом отношении (и это предсказуемо) Хан Соло с его монологом “My own existence is a paradox… I would be better than it seems I am // If ever I transcend the man I was…” Видимо, устав от ритмичного ямбического писка R2D2, Дэшер дает ему несколько реплик «в сторону» и целый монолог, в котором дроид признается, что умеет говорить, но ему проще общаться сигналами, чтобы никто не мешал воплощению его планов. От потенциальных последствий такого откровения становится слегка не по себе: так вот он, настоящий лидер Альянса? Но нельзя не понять, что обоих дроидов очеловечивает

[344] http://quirkbooks.com/sites/default/files/editor_uploads/ShakespeareStarWars_EducatorsGuide.pdf

именно мир шекспировского текста: C-3PO приобретает черты напыщенного и рассеянного педанта вроде Хью Эванса или Олоферна, а R2D2 начинает напоминать Эдгара, скрывающегося под маской сумасшедшего:

> Around both humans and the droids I must
> Be seen to make such errant beeps and squeaks
> That they shall think me simple…

Если миры Шекспира и Лукаса постоянно пересекаются, неудивительно и то, что современные режиссеры будут вносить элементы «далекой галактики» в свои шекспировские постановки — например, как это сделал Кеннет Брана в «Генрихе V», когда перед первым появлением короля в кадре видна его тень в шлеме и длинном черном плаще (см. статью Йорга Хельбига о «кинематографической интертекстуальности»[345]).

В апреле 1967 г. ученый Роберт Эттингер предрекал на страницах журнала «Футурист», что через несколько столетий «Шекспир будет интересовать нас не более, чем хрюканье свиньи в грязи… Его труды будут казаться не только слабыми с интеллектуальной точки зрения и написанными жалким и невнятным языком, но и сами интересовавшие его проблемы станут… не более чем историческими курьезами»[346]. Основатель крионики надеялся на скорейшее усовершенствование человечества, но — хотя столетия еще не прошли — скорее всего, оказался неправ. «Невнятный и жалкий» (*vague and puny a language*) продолжает жить, проникая в новые культурные пространства, где встречается со своими двойными и даже (как видно из примера с Генрихом V) тройными отражениями.

Как и в компьютерных играх, шекспировские миры выступают как сила, сообщающая дополнительный контекст модифицируемому ее вторжением виртуальному пространству, а культурная мощь шекспировских миров определяет, что этим контекстом станет усложнение и драматизация. Шекспир снова задействован как «прием сложности».

[345] http://books.google.ru/books?id=n7WoVnQBwsgC&pg=PA149#v=onepage&q&f=false
[346] http://paleofuture.gizmodo.com/will-shakespeare-be-popular-in-the-future-912781897

Глава 10
Шекспир и его современники в современной альтернативной музыке

Б. Н. Гайдин, Н. В. Захаров, В. С. Макаров, И. И. Лисович

Как бы банально это ни звучало, но Шекспир вошел в массовое сознание современного человека как синоним творческой гениальности, как воплощение всего, что волнует, провоцирует, пугает и смешит нас в многообразной сложности нашей жизни.

Тема «Шекспир и музыка», проблема шекспировского философско-эстетического и художественного понимания музыки (см.: Бродова, 2014), а также влияния творчества английского драматурга на композиторов и музыкантов разных стран и эпох уже не одно столетие привлекает внимание как шекспироведов, изучающих рецепцию Шекспира в различных исторических и культурных контекстах, так и профессиональных музыковедов, рассматривающих творческое наследие конкретных персоналий, те или иные музыкальные стили и направления (см., к примеру: Naylor, 1896; Cowling, 1913; Leonard, 2009; Ortiz, 2011). Шекспир, его образы и сюжеты в музыке — воистину благодатная почва для подобных научных изысканий.

В европейской культуре влияние Шекспира на композиторов развивалось не всегда синхронно. Сначала оно проявилось в Германии, Франции, Италии и только потом в России. Не удивительно, что по пьесам, сонетам и стихам Шекспира создано множество музыкальных произведений. Среди самых значительных поклонников творчества Шекспира были англичане Г. Пёрселл (Henry Purcell, 1659–1695), Т. Арн (Thomas Augustine Arne, 1710–1778), Г. Р. Бишоп (Henry Rowley Bishop, 1786–1855), немцы Людвиг ван Бетховен (Ludwig van Beethoven, 1770–1827)[347], Ф. Мендельсон (Jakob Ludwig Felix Mendelssohn-Bartholdy; 1809–1847), Р. Вагнер (Wilhelm Richard Wagner, 1813–1883), Р. Штраус (Richard Strauss, 1864–1949), К. Орф (Carl Orff, настоящее имя Карл Генрих Мария, Karl Heinrich Maria; 1895–1982), австрийцы Ф. Й. Гайдн (Franz Joseph Haydn, 1732–1809), Ф. Шуберт (Franz Peter Schubert, 1797–1828), французы Г. Берлиоз (Hector Berlioz, 1803–1869) и Ш. Гуно (Charles-François Gounod; 1818–1893), итальянец Д. Верди (Giuseppe Fortunino Francesco Verdi, 1813–1901), чешский композитор А. Дворжак (Antonín Dvořák, 1841–1904),

[347] Например, вторая, медленная часть первого смычкового квартета ор. 18 № 1 (1798) Людвига ван Бетховена, певучее «чувственное» Adagio было навеяно сценой в гробнице из «Ромео и Джульетты». Музыкальным воплощением «Бури» Шекспира сам Бетховен считал первую часть сонаты с речитативом ор. 31 № 2, d-moll (1802) и «Аппассионату» ор. 57, f-moll (1804).

финн Я. Сибелиус (Jean Sibelius; 1865–1957), американец швейцарского происхождения Э. Блох (Ernest Bloch, 1880–1959), русские композиторы А. А. Алябьев (1787–1851), М. А. Балакирев (1836/1837–1910), П. И. Чайковский (1840–1893), С. С. Прокофьев (1891–1953), Д. Б. Кабалевский (1904–1987), Д. Д. Шостакович (1906–1975) и многие другие (Берлиоз, 1870; Альшванг, 1970; Асафьев, 1971; Захарова, 2009; История русской музыки, 1994; Конен, 1981; Левик, 1973; Орджоникидзе, 1964; Розеншильд, 1969; Соллертинский, 1963; Шекспировская энциклопедия, 2002; Фрид, 1964; Чайковский, 1953; Черная, 1964; Штейнпресс, 1968; Ширинян, 1981).

В Британии вообще можно говорить о целом шекспировском направлении в музыке, практически тоже самое можно сказать и о большинстве других национальных культур. Одно только перечисление выдающихся композиторов, чье творчество было вдохновлено его образами и сюжетами, достаточно красноречиво: Джон Доуленд (John Dowland, 1563–1626), Роберт Джонсон (Robert Johnson, ок. 1583–1633), Мэтью Локк (Matthew Locke, ок. 1621–1677), Ричард Леверидж (Richard Leveridge, ок. 1670–1758), Джон Кристофер Смит (John Christopher Smith/ Johann Christoph Schmidt, 1712–1795), Чарльз Дибдин (Charles Dibdin, 1745–1814), Томас Линли-младший (Thomas Linley the younger, 1756–1778), Отто Николаи (Carl Otto Ehrenfried Nicolai, 1810–1849), Амбруаз Тома (Charles Louis Ambrose Thomas, 1811–1896), Бедржих Сметана (Bedřich Smetana, 1824–1884), сэр Чарльз Виллерз Стэнфорд (Sir Charles Villiers Stanford, 1852–1924), сэр Эдвард Элгар (Sir Edward William Elgar, 1857–1934), сэр Эдуард Герман (Sir Edward German, 1862–1936), Густав Хольст (Gustavus Theodore Von Holst, 1874–1934), Роджер Куилтер (Roger Quilter, 1877–1953), Ральф Воан-Уильямс (Ralph Vaughan Williams, 1872–1958), Марио Кастелнуово-Тедеско (Mario Castelnuovo-Tedesco, 1895–1968), Франк Мартин (Frank Martin, 1890–1974), Питер Уорлок/Филип Хезелтайн (Peter Warlock/Philip Arnoldne, 1894–1930), Джеральд Финци (Gerald Raphael Finzi, 1901–1956), сэр Уильям Уолтон (Sir William Turner Walton, 1902–1983), лорд Бенджамин Бриттен (Edward Benjamin Britten, 1913–1976) и др.

Проблема музыкальности произведений британского драматурга, эстетическое и этическое значение музыкальных элементов в художественной ткани его пьес, их жанровая специфика и т. п. достаточно хорошо изучены и проанализированы (см.: Шекспир и музыка, 1964; Richmond, 1923; Naylor, 1931; Long, 1955–1971; Wilson, 1977; Lindley, 2006). Влияние шекспировского наследия на творчество классических композиторов в той или иной степени также просто не могли не попасть в поле зрения музыковедов и шекспироведов.

«Золотым веком» и кульминацией развития шекспиризма и шекспиризации в музыке традиционно считается XIX столетие (см., например: Захарова, 2009b). Этот факт сложно оспорить, однако в истории мировой критической мысли можно встретить и достаточно «крайние» точки зрения о том, насколько европейская классическая музыка «подходит» для постановок шекспировских пьес. Так, в 1933 г. Энид Хилл (Enid Hill) высказала мнение, что использование современных музыкальных инструментов значительно искажает восприятие постановок по произведениям драматурга: «…хотя наши интеллектуальные музыкальные способности могли вырасти примерно с 1650 г., наше физическое наслаждение [от нее] уменьшилось или огрубело. <…> Музыка в его пьесах должна всегда быть душевной, мелодичной и понятной. Ни скрипка и виолончель не могут заменить виолу да гамба, ни современная флейта — блок-флейту, ни пианино — вёрджинели... <…> Сомнительно, что современный оркестр смог бы удовлетворить его (Шекспира. — *авт.*)» (“…though our intellectual capacity for music may have increased since about 1650, our physical enjoyment has lessened, or has become coarsened. <…> The music in his plays must always be intimate, sweet and clear. The violin and ‘cello cannot replace the viola da gamba, nor the modern flute the recorder, nor the piano the virginals… <…> It is doubtful whether a modern orchestra would have contented him”) (Hill, 1933: 42–43).

Ее точка зрения довольно спорна, но не лишена доли истины. Сложно сказать, знала ли исследователь о более ранних опытах использования народной музыки в шекспировских спектаклях . Еще сложнее сказать то, каким образом она отреагировала бы на музыку в более поздних постановках и экранизациях. И уж точно она была бы, скорее всего, шокирована, если бы попала, к примеру, на какую-нибудь шекспировскую постановку, в которой широко используется современная рок-музыка.

В качестве примеров можно привести следующие спектакли: «Двенадцатая ночь» режиссера А. Б. Плетнева в исполнении студентов и выпускников актерского факультета РАТИ при Калужском государственном драматическом театре (2007), в которой звучала музыка таких классических рок-групп, как Uriah Heep, Deep Purple, Shocking Blue, Animals, Rolling Stones (см.: Фалалеев, 2007; Старосельская, 2008; Захаров, Гайдин, 2008); постановка рок-н-ролльной адаптации «Гамлета» Мандо Алварадо (*Mando Alvarado*) под названием «Король бесконечного пространства» (“A King of Infinite Space”) в постановке режиссера Джерри Руиз (*Jerry Ruiz*) в нью-йоркском театре HERE (2012), в которой живые музыканты исполняли сочинения американской группы Pearl Jam (A King of Infinite Space, Электронный ресурс; Hay,

2012; Oran, 2012; Kaye, 2012); спектакль «Эти бумажные пули!» (These Paper Bullets!) — рок-н-ролльная адаптация шекспировской комедии «Много шума из ничего» Ролин Джонс (Rolin Jones) в постановке режиссера Джексона Гея (Jackson Gay) на сцене Йельского репертуарного театра (2014), музыку для которой написал лидер американской поп-панк группы Green Day Билли Джо Армстронг (*Billie Joe Armstrong*) (These Paper Bullets!, Электронный ресурс; Healy, 2013; Isherwood, 2014).

На наш взгляд, каждое поколение имеет право на «своего Шекспира», на свое понимание его произведений, сюжетов, образов и т. д. Изучение же Шекспира в контексте современной культуры может дать пищу для размышлений, необходимую для более глубокого понимания происходящего в наше время.

Многочисленные примеры использования персонажей, цитат, реминисценций и т. п. из произведений Шекспира, а также образа самого Барда при создании оригинальных музыкальных произведений и артистических концепций свидетельствуют, что музыканты Новейшего времени не потеряли интереса к наследию британского поэта и драматурга. С начала XX века и особенно после Второй мировой войны, когда музыкальная индустрия получила бурное развитие вследствие распространения новых технологий звукозаписи, а также грамофонных пластинок и магнитной ленты в качестве звуконосителей и развитием музыкального телевидения, появилось большое количество песен, альбомов, мюзиклов, опер, музыкальных клипов и т. п., в которых в той или иной степени имеется «шекспировский след».

Влияние Шекспира на историю мировой музыки трудно переоценить. Наше исследование призвано ответить на вопросы, почему творчество Шекспира и его личность по-прежнему привлекают внимание новых поколений композиторов и музыкантов и есть ли какие-либо отличия рецепции шекспировского наследия в контексте современных музыкальных жанров и субкультур от примеров шекспиризации и шекспиризма[348], которые можно обнаружить в музыкальных произведениях прошлых эпох.

Анализ конкретных «шекспировских» и «околошекспировских» музыкальных произведений самых разнообразных стилей и направлений XX–XXI вв. (джаз, кантри, блюз, рок, регги, панк, хеви-метал, рэп, инди и т. д.), а также научной литературы по этой теме дает все основания говорить, что основная часть авторов подобных произведений ограничивается использованием лишь отдельных цитат, аллюзий и реминисценций из Шекспира (неошекспири-

[348] См. монографии: Захаров, 2008; 2009b; Захаров, Луков, 2011b; а также статьи: Захаров, 2006; 2007; 2009ac; 2011; Захаров, Луков, 2009ab; 2011ab; 2012; Луков, 2010abcd; 2011bc; Луков, Захаров, 2008abc; Луков, Захаров, Гайдин, 2010; Гайдин, 2013; Гайдин, Кислицын, 2013 и др.

зация[349]). Тем не менее, в творчестве некоторых из них можно обнаружить явные и скрытые элементы шекспировского мировидения, проявляющиеся сквозь призму персональных и коллективных тезаурусов как самих музыкантов, так и их слушателей (неошекспиризм[350]).

Одними из первых рок-музыкантов с подобным шекспировским опытом стали The Beatles, которые не только цитировали Барда в своих песнях, но даже играли сцены из его произведений на британском телевидении (см., например: A Midsummer Night's Dream by William Shakespeare, акт 5, сцена 1). В 2008 г. британский музыкант Крис О'Нил (Chris O'Neill) положил шекспировские сонеты на музыку ливерпульской четверки и назвал свою постановку A Bard Day's Night. В дальнейшем шекспировский 18 сонет исполнял Дэвид Гилмор (*David Gilmour*) из группы Pink Floyd, имена персонажей Шекспира и сам драматург стали названием для сотни групп: например, Shakespeare's Sister, Macbeth, металкор-группа Caliban, The Metal Shakespeare Company и др. Свой первый альбом посвятила Шекспиру немецкая хеви-метал группа Rebellion, работа вышла в 2002 году под названием «Шекспировский Макбет — стальная трагедия» (Shakespeare's Macbeth — A Tragedy In Steel).

Известная австралийская рок-группа AC/DC косвенно является «наследниками» музы Шекспира в рок-музыке. Так, Гарри Ванда (*Harry Vanda*) и Джордж Янг (*George Young*) из некогда самого популярного рок-коллектива Австралии The Easybeats спродюсировали первые шесть альбомов AC/DC. Мало кто помнит, что именно этот тандем создал уникальный глэм-роковый проект под «скромным» названием William Shakespeare (наст. имя — Джонни Кейв/Johnny Cave; род. 19.11.1948 — ум. 5.10.2010) в далеком 1974 г. Все песни альбома "Can't Stop My Self from Loving You" представлены в виде сонетов. Альбом получился интересным во всех отношениях и достаточно популярным, был издан не только в Австралии, но и в Голландии в 1976 г.

«Шекспировский след» можно обнаружить в творчестве следующих современных музыкантов самых разных жанров (это может быть, как цитирование отдельных строк из произведений драматурга, так и авторские концепции, отсылающие к наследию драматурга).

Песня "Pull Me Under" американской прогрессив-метал группы Dream Theater, изданная лейблом Atco Records в 1992 г. на альбоме *Images and Words*. Текст Кевина Мура (Kevin Moore) содержит множество отсылок к «Гамлету»

[349] См.: Гайдин, 2014.
[350] См.: Луков, 2010ab.

Шекспира. Приведем текст песни, поскольку, на наш взгляд, ее вполне можно считать своеобразным современным вариантом монолога принца Датского:

Lost in the sky
Clouds roll by and I roll with them
Arrows fly
Seas increase and then fall again

This world is spinning around me
This world is spinning without me and
Every day sends future to past
Every breath leaves me one less to my last

Watch the sparrow falling
Gives new meaning to it all
If not today nor yet tomorrow then some other day

I'll take seven lives for one
And then my only father's son
As sure as I did ever love him I am not afraid

This world is spinning around me
The whole world keeps spinning around me and
All life is future to past
Every breath leaves me one less to my last

Pull me under, pull me under
Pull me under, I'm not afraid
All that I feel is honor and spite
All I can do is set it right

Dust fills my eyes
Clouds roll by and I roll with them
Centuries cry
Orders fly and I fall again

This world is spinning inside me
The whole world is spinning inside me

Every day sends future to past
Every step brings me closer to my last

Pull me under, pull me under
Pull me under, I'm not afraid
Living my life too much in the sun
Only until your will is done
<…>
Oh that this too
Too solid flesh
Would melt.

(Цит. по: Pull Me Under Lyrics … , б/д: Электронный ресурс.)

Уже в первых строках слова "arrows" и "seas" дают ощущение аллюзии на гамлетовский монолог «Быть или не быть»: "To be, or not to be — that is the question: // Whether 'tis nobler in the mind to suffer // The slings and *arrows* of outrageous fortune // Or to take arms against a *sea* of troubles, // And by opposing end them. To die — to sleep…" [III, 1; курсив наш. — *авт.*; в переводе актера Н. П. Россова (Пашутина): «Быть иль не быть? Вот в чем вопрос. Что глубже: // Сносить безропотно удары стрел // Безжалостной судьбы иль стать лицом // Пред морем бедствий и окончить их // Борьбою? Умереть — уснуть…» (Цит. по: Монолог «Быть или не быть» … , 1994: 663)].

Строки "Watch the sparrow falling // Gives new meaning to it all" — прямая отсылка к знаменитой фразе Гамлета "There's a special providence in the fall of a sparrow" (V, 2; в переводе М. Л. Лозинского — «И в гибели воробья есть особый промысел»), которая, в свою очередь, является библейской аллюзией: «Не две ли малые птицы продаются за ассарий? И ни одна из них не упадет на землю без воли Отца вашего; // у вас же и волосы на голове все сочтены; не бойтесь же: вы лучше многих малых птиц» (Мф. 10: 29–31).

Энгельберт Фалер (Engelbert Thaler) выдвинул предположение, что текст песни вложен в уста Гамлета (Thaler, 2008: 163). Действительно строки "And then my only father's son // As sure as I did ever love him <…> All that I feel is honor and spite // All I can do is set it right" говорят о том, что перед героем стоит задача отстоять честь своего любимого отца [ср. шекспировские строки "The time is out of joint; O curs'd spite, That ever I was born to set it right!"; в пер. Б. Л. Пастернака: «Разлажен жизни ход, и в этот ад // Закинут я, чтоб все пошло на лад!» (цит. по: Шекспир, 1985: 342)].

Интересно, что в оригинальной версии можно различить, как вокалист группы Джеймс ЛаБри (*Jas LaBrie*) в конце песни используют прямую цитату из другого монолога Гамлета “Oh that this too, too solid flesh would melt” [I, 2; в пер. М. Л. Лозинского: «О, если б этот плотный сгусток мяса // Растаял, сгинул, изошел росой!» (цит. по: Шекспир, 1936: 17)].

Сложно сказать, насколько сильно эти шекспировские аллюзии и цитаты влияют на слушателей. Скорее всего, не многие из них сразу же воспринимают отсылку к «великой трагедии» Шекспира. Гипотетически можно предложить, что среди любителей творчества Dream Theater могут быть как те, кто хотя бы отчасти знаком с шекспировским «Гамлетом», так и те, кто никогда о нем не слышал. Очевидно, что первым проще открыть для себя новые смыслы в тексте песни, вторые чаще воспримут его более поверхностно. Как бы то ни было, именно песня “Pull Me Under” считается многими «визитной карточкой» группы и одной из лучших в ее дискографии.

Кроме прямого и косвенного цитирования современные музыканты при написании своих текстов используют шекспировские образы. По всей видимости, лидерство здесь принадлежит вечным образам Ромео и Джульетты. Песни с использованием этих образов есть у большого количества исполнителей. Например, у Элвиса Пресли (Elvis Presley; “Fever”; 1960)[351], рок-групп Genesis (“Romeo and Juliet”, 1974, также одноименный альбом), Blue Öyster Cult (“(Don’t Fear) The Reaper”; 1976), Dire Straits (“Romeo and Juliet”, 1980), Wipers (“Romeo”, 1981) и мн. др. Так, в базе данных Allmusic в конце октября 2014 г. насчитывалось 87674 результата по запросу “Romeo and Juliet”. Из них: 67299 песен, 10155 исполнителей, 8498 альбомов и 1722 сочинения (Top Search Results for “Romeo and Juliet”, 2014: Электронный ресурс). Для сравнения — данные того же интернет-ресурса по запросу “Hamlet” в то же время: всего —

[351] Отметим, что «король рок-н-ролла» был далеко не первым и не последним исполнителем этой песни, написанной Джоном Давенпортом (John Davenport; настоящее имя: Отис Блэквелл/Otis Blackwell) и Эдди Кули (Eddie Cooley; Эвард Дж. «Эдди» Кули/Edward J. “Eddie” Cooley) в 1956 г. Первый исполнитель: Литлл Вилли Джон (Little Willie John); известны кавер-версии множества музыкантов, среди них: Пегги Ли (Peggy Lee, Норма Делорис Эгстром/Norma Deloris Egstrom, 1958); Хелен Шапиро (Helen Shapiro, Хелен Кейт Шапиро/Helen Kate Shapiro, 1964); рок-группы The Kingsmen (1964), Paul Revere & the Raiders (1965), The McCoys (1965); Джеймс Браун (James Brown, Джеймс Джозеф Браун мл./James Joseph Brown Jr., 1967); Ла Лупе (La Lupe, Лупе Виктория Йоли Раймонд/Lupe Victoria Yolí Raymond, 1968); Рита Кулидж (Rita Coolidge, 1972); Сьюзи Кварто (Suzi Quatro, Сьюзан Кей Кватрович/Susan Kay Quatro, 1975); поп-группа Boney M. (1976); Уша Утхуп (Usha Uthup, 1978); группы The Cramps (1980), The Jam (1982); Аманда Лир (Amanda Lear, урожд. Аманда Тапп/Amanda Tapp, 1982); Джо Кокер (Joe Cocker, Джон Роберт Кокер/John Robert Cocker, 1989); Мадонна (Madonna, Мадонна Луиза Чикконе/Madonna Louise Ciccone, 1992); Том Верлен (Tom Verlaine, Томас Миллер/Thomas Miller, 1993); Чарли Гарсия (Charly García, Карлос Альберто Гарсия Морено Ланге/Carlos Alberto García Moreno Lange, 1995); Майкл Бубле (Michael Bublé, 2003); Бейонсе (Beyoncé, Бейонсе Жизель Ноулз-Картер/Beyonce Giselle Knowles-Carter, 2003); Кейт Себеранo (Kate Ceberano, 2004); Бетт Мидлер (Bette Midler, 2005); группа Fishtank Ensemble (2010); Барри Гибб (Barry Gibb, Барри Алан Кромптон Гибб/Barry Alan Crompton Gibb, 2012); Лулу Роман (Lulu Roman, Берта Луиза Хабле/Bertha Louise Hable, 2013); и др.

48185, песен — 39833; альбомов — 4257, исполнителей — 3491, сочинений — 604 (Top Search Results for “Hamlet”, 2014: Электронный ресурс)[352].

Лидерство Ромео и Джульетты можно объяснить тем, что с их образами связан мотив вечной любви, который является одним из самых распространенных в мировой музыке. Поэтому неудивительно, что современные музыканты (как и кинорежиссеры) столь часто обращаются к их образам при создании своих произведений. Так, Стивен Бюлер (*Stephen Buhler*) отмечает, что хотя и другие шекспировские персонажи (главным образом, Гамлет и Офелия) используются в текстах песен, тем не менее именно эти несчастные влюбленные здесь доминируют (см.: Buhler, 2002a). Джули Сандерс (Julie Sanders) называет этот феномен популярной музыки «эффектом Ромео и Джульетты» (“Romeo and Juliet effect”). Безусловно, большую роль здесь сыграл сначала успех мюзикла «Вестсайдская история» (*West Side Story*, 1957) композитора Леонарда Бернстайна (Leonard Bernstein) и поэта Стивена Сондхайма (Stephen Sondheim), а затем его оскароносной киноверсии 1961 года режиссеров Роберта Уайза (Robert Wise) и Джерома Роббинса (Jerome Robbins) (Sanders, 2007: 188). Наблюдается все увеличивающаяся тенденция взаимовлияния музыки, кинематографа и телевидения (см., например: Алиев, 2014) (особенно MTV), некий сплав которых можно обнаружить, например, в романтической драме 1996 года «Ромео + Джульетта» (*Romeo + Juliet*) База Лурмана (Baz Luhrmann) (см.: Hansen, 2010: 48–50).

Среди самых последних примеров, в которых проявляется взаимовлияние музыки и других видов искусства можно отметить следующие несколько примеров.

30 июля 2014 г. лидер хеви-метал группы Twisted Sister Ди Снайдер (*Dee Snider*, настоящее имя — Дэниел Снайдер, англ. Daniel Snider, род. 15 марта 1955 г. в Нью-Йорке) представил спродюсированную им постановку пьесы Шекспира «Кукольный Тит Андроник» — травестийную версию самой кровавой пьесы Шекспира «Тит Андроник». Для реализации замысла он привлек кукольную театральную труппу из Нью-Йорка «Актеры кукольного Шекспира» (The Puppet Shakespeare Players), продюсерами спектакля являются сам Ди и его компания STT Productions.

«Многие люди спрашивают меня, какая связь существует между мной и марионетками, но это ближе к хеви-металу, чем темы [из оригинальной пьесы]: убийство и нанесение увечий», — сообщил Ди в интервью телеканалу Fox 411. Он полагает, что шоу должно объединить поклонников рок-музыки и почитате-

[352] К сожалению, в 2016 г. статистику обновить не удалось в связи с тем, что теперь в базе отражаются точные данные только тогда, когда число менее 1 000.

лей Шекспира: «Когда я увидел его в первый раз, я был поражен тем, каким образом можно сделать Шекспира доступным для масс, — сказал Ди. — Моя идея в том, что, если вы любите Шекспира, вам понравится марионеточный Шекспир. Если вы ненавидите Шекспира, вы полюбите кукольного Шекспира».

Сын Снайдера, комик Шейн Снайдер (Shane Snider), также занят в шоу. «Это замечательно, мы уже сделали так много вещей вместе — от реалити-шоу до [видео-клипа] Mack the Knife... а теперь это», — сказал он.

«Актеры кукольного Шекспира» — труппа, избравшая своей миссией распространение произведений Шекспира в массах. Для этого они переделывают трагедии Барда в комедии, адаптируют их для кукольного театра, используют другие средства, оставаясь верными первоначальному смыслу и духу его пьес. Как они считают, это способствует налаживанию диалога между носителями разных культур и поколений посредством поэзии и развлечения.

Трудно судить, какой эффект произвело это действо на публику. Критики, как всегда, не сошлись в едином мнении, но сам факт, что человек, который открыто признает свою нелюбовь к классику, тем не менее берется за его постановку, или по крайней мере за активное участие в проекте, свидетельствует сам за себя.

В 2016 г. вышла экранизация «Двух веронцев» режиссера Кэтрин Стюарт (Katherine Stewart). В ней ощутимо влияние современной музыкальной индустрии, поскольку Сильвия здесь поп-звезда, ее отец Герцог Миланский — владелец лейбла, глупый Турио — магнат, промышляющий в жанре ритм-н-блюз (R&B)[353].

Часто использование шекспировского наследия в собственных музыкальных произведениях несет в себе иронический (иногда самоиронический) подтекст. Шекспир здесь часто воспринимается как представитель высокой культуры, иногда как национальная икона, которая сильно контрастирует с общим содержанием той или песни, концепцией альбома или жанра, в котором работает тот или иной исполнитель.

Иногда Шекспир выступает как некое авторитетное лицо, которое позволяет артисту придать своему произведению более интеллектуальный характер. Тем не менее, это, конечно, не значит, что большинству современных артистов не хватает уверенности в собственном творчестве и нечего сказать своей публике. К примеру, Адам Хансен (Adam Hansen) в своем исследовании «Шекспир и популярная культура» пришел к выводу, что «напротив, многие примеры использования Шекспира говорят об уверенности популярной музыки в своих си-

[353] См. официальный аккаунт фильма в Twitter (Two Gentlemen (@2GentsofVerona), Электронный ресурс) и официальный сайт: 2 Gentlemen of Verona … , Электронный ресурс.

лах. Исполнители могут выражать стремление [достигнуть чего-либо], когда они цитируют или копируют его слова или образы, но они не обязательно претендует на его статус *элитарного* культурного авторитета, поскольку его успех и популярность давно устоялись» (“On the contrary, many uses of Shakespeare reveal popular music’s self-confidence. Artists may express aspiration when they quote or copy his words and images, but they are not necessarily aspiring to his status as an *elite* cultural authority, as much as his long-standing *popular* success”; Hansen, 2010: 157). Довольно часто шекспировская цитата и аллюзия — всего лишь отправная точка для выражения собственной позиции или творческого посыла, которые могут выражаться в «дерзких заявлениях, посредством которых поп-музыка сигнализирует о своей силе как выдержать, так и преодолеть влияние Шекспира» (“In some cases, this self-confidence communicates itself in brash statements through which pop signals its power to both sustain and surpass Shakespeare’s impact”; ibid.). В качестве примера исследователь приводит песню Мадонны “Cherish”, в которой она заявляет, что Ромео и Джульетта никогда не чувствовали всего того, что пришлось пережить ей: “Romeo and Juliet they never felt this way I bet / So don’t underestimate my point of view”.

Сама природа некоторых жанров современной музыки подразумевает определенную остроту, дерзость, иногда граничащую с непристойностью, а иногда откровенно неприличного характера. Высокая поливалентность шекспировских образов, метафоричность его языка — настоящий кладезь для современных исполнителей.

Взаимовлияние Шекспира и современных представителей музыкальной индустрии позволяет первому оставаться в тезаурусе новых поколений, а вторым находить новые формы для выражения своих творческих идей и находок.

Таким образом, можно с уверенностью констатировать, что шекспировские мотивы, образы, сюжеты получили в современной музыке большое распространение. Описанные выше примеры — всего лишь небольшая часть огромного и разнообразного массива продуктов современного мира музыки. К примеру, только по запросу “Shakespeare” в октябре 2014 г. одна из крупнейших онлайновых музыкальных баз данных Allmusic, архив которой включает информацию о более чем 6 млн композиций, выдавала 3138 результатов. Из них: 86 исполнителей, 286 альбомов, 2554 песни, 212 сочинений (Top search results for “Shakespeare”, Электронный ресурс). База данных музыкальных исполнителей, релизов и лейблов Discogz в декабре 2016 г. имела 11 365 результатов. Их них: 9563 релизов (песни, альбомы и т. п.), 1583 профессиональных музыкантов, использовавших каким-либо образом эту фамилию в

своем творчестве, 199 исполнителя с такой фамилией / псевдонимом / названием и 20 лейблов.

Интересна статистика данного ресурса по жанрам. С большим отрывом лидирует регги 5596. Далее следуют: рок (2148), электронная музыка (1464), поп (1436), классическая музыка (997), музыка для спектаклей и саундтреки (746), аудиокниги и записи спектаклей (735), фанк/соул (628), фолк, этническая музыка и кантри (543), хип-хоп (452), джаз (448), блюз (87), латиноамериканская музыка (49), детская музыка (30), духовая и военная музыка (5). Статистика по десятилетиям показывает, что значительный рост числа использований фамилии “Shakespeare” в музыкальном творчестве начался в 1950-х гг. (92 против 8 в 1940-х гг.). В следующие десятилетия это число только росло, достигнув пика в 1980-е гг. (1960-е гг. — 601; 1970-е гг. — 1532; 1980-е гг. — 2681; 1990-е гг. — 2068; 2000-е гг. — 1817). За шесть лет 2010-х гг. в базе данных Discogz уже есть 872 записи по данному запросу (Searching for “Shakespeare” … , Электронный ресурс).

Если Allmusic наполняют профессиональные музыковеды и критики, то Discogz открыта для редактирования обычными интернет-пользователями. Таким образом, можно судить, каков масштаб шекспировского влияния на современных независимых и непрофессиональных музыкантов, многие из которых никогда не попадут в поле зрения музыкальных изданий и крупных лейблов.

Безусловно, не все результаты будут релевантными. Какая-то часть не будет иметь хоть какого-то отношения к Шекспиру и его творчеству. Каждый случай требует осторожности и тщательного анализа. Главным образом, большое значение здесь будут играть собственно тексты песен, концепции альбомов, циклов и т. п., а также точки зрения самих исполнителей, которые можно обнаружить в интервью, мемуарах или авторских блогах. Большой интерес также представляет изучение того, насколько осознанно тот или иной автор произведения делает отсылку к шекспировскому наследию[354], и то, каким образом Шекспир вообще попадает в его тезаурус.

К примеру, интересным является, на наш взгляд, случай с альбомом Боба Дилана (Bob Dylan, при рождении — Роберт Аллен Циммерман/Robert Allen Zimmerman). В его песнях специалисты находят множество отсылок к наследию Барда (см., например: Corcoran, 2002; Charles, 2010). Шекспир в тезаурусе Дилана занимает значительное место. К примеру, Кристофер Рикс (Cristopher Ricks) в своем исследовании, посвященном творчеству американского поэта и музыканта (Ricks, 2004), насчитал 42 прямые ссылки на Шекспира, что сравни-

[354] Слушайте, к примеру, лекцию А. Хансена в рамках Кингстонского шекспировского семинара (Kingston Shakespeare Seminar) от 27 ноября 2014 г. в театре «Роза»: Hansen, 2014: Электронный ресурс.

мо с влиянием Т. С. Элиота. Оба поэта немного уступают только Библии (около 50 отсылок) (см.: Hansen, 2010: 40). Таким образом, неудивительно, что, когда в 2012 г. вышел 35-й студийный альбом Дилана под названием *Tempest*, многие восприняли это как своеобразный намек на то, что это будет последний альбом артиста. Тем не менее в интервью журналу Rolling Stone он опроверг опасения своих поклонников: «Последняя пьеса Шекспира называется “The Tempest”. Он не назвал ее просто “Tempest”. Название моей записи — просто “Tempest”. Это два разных названия» (“Shakespeare’s last play was called *The Tempest*. It wasn’t called just plain *Tempest*. The name of my record is just plain *Tempest*. It’s two different titles”; цит. по: Gilmore, 2012: Электронный ресурс).

Тем не менее, некоторые исследователи все же смогли обнаружить и в этом альбоме аллюзии на шекспировское творчество. Так, Дональд Браун (Donald Brown) отметил, что в одноименной песне “Tempest” Боб Дилан описывает одну из самых знаменитых морских катастроф в мировой истории — гибель британского парохода «Титаник». Как известно, шекспировская «Буря» начинается с кораблекрушения, которое спровоцировал волшебник Просперо. Дилановские строчки “In the long and dreadful hours // The wizard’s curse played on” можно довольно легко интерпретировать как аллюзию на шекспировского героя. Более того, у Дилана корабль погибает не из-за столкновения с айсбергом, а из-за урагана. Судно с влюбленным Лео на борту (отсылка к Леонардо Ди Каприо, сыгравшему одну из главных ролей в фильме Джеймса Кэмерона «Титаник») попадают именно в природную стихию с ветром и молниями: “He walked into the whirlwind // Sky splitting all around”. Эта деталь опять же отсылает к шекспировской пьесе, а не к реальным историческим фактам (см.: Brown, 2014: 232).

Можно предположить, что «Буря» Шекспира оказала влияние на Боба Дилана при создании песни о гибели «Титаника», однако ему в данном случае не понравилось сравнение его альбома с пьесой Шекспира, для которого, по мнению многих критиков, эта пьеса стала своеобразным «творческим завещанием», хотя она и не является его последним произведением. После «Бури», как считают некоторые шекспироведы, драматург написал еще утерянную пьесу «Кардениo», а также историческую хронику «Генрих VIII» и трагикомедию «Два благородных родича» (предположительно в соавторстве с Дж. Флетчером) (см., например: McMullan, 2009: 9).

Можно по-разному относиться к тому или иному музыканту, тому или иному стилю или направлению. Тем не менее представляется, что использование примеров неошекспиризации (а иногда, хотя и не очень часто, неошекспиризма) в современной музыке может помочь в образовательном процессе найти

с обучающимся общий язык, показать новым поколениям, что творчество Шекспира не является чем-то устаревшим, архаичным и малоинтересным в наше время. На уже хотя бы немного знакомом материале легче показать связь поколений, связь эпох и культур, всемирное значение культурных констант, подобных Шекспиру. Это еще один повод говорить о том, что изучение Шекспира и его наследия в контексте современной музыки представляется вполне обоснованным и небезынтересным.

Альтернативная музыка: шекспировские стратегии

Изучая «шекспировский опыт» в музыке, мы неизбежно сталкиваемся с несколькими ключевыми проблемами.

1) Музыкальная часть шекспировского театра в его историческом понимании невосполнимо утрачена, и не ясно, насколько она вообще была связана с текстом и логикой пьесы[355] (кроме тех случаев, как, например в «Буре», когда она очевидно была созвучна замыслу автора).

2) Так как, в отличие от словесного и театрального искусств, в музыке (как и в живописи) нет единой «шекспировской традиции», каждое появление Шекспира, его героев, сюжетов или цитат, опосредовано границами между формами искусств. Именно поэтому, анализируя шекспиросферу современной альтернативной музыки, исследователи с облегчением хватаются за тексты к песням. Трудно представить себе, что современный музыкант, желая упомянуть в песне шекспировского героя или сделать любую отсылку к наследию драматурга, будет непременно делать это с помощью музыки Верди, Адеса или любого другого композитора-создателя музыкальной шекспирианы. Словесный и драматический Шекспир «переливается» в смежные формы искусства без каких-либо преград. Аналогично в живописи существует шекспировская портретная традиция (см.об этом раздел II) и ряд очень популярных изображений шекспировских героев (например, Офелия Дж. Э. Милле), но каждое такое изображение, в сущности, создает свой отдельный виртуальный мир — даже портреты Шекспира, которые мы не можем свести в одну галерею, воспринимаемую как нечто целое.

3) Поэтому вопрос о шекспировских «влияниях» и «адаптациях» в музыке — в том числе поп-музыке, роке, инди и др. стилях — очень сложен.

[355] О попытках реконструкции музыки в «Глобусе» и других связанных с этим проблемах см.: Van Kampen, Claire. Music and aural texture at Shakespeare's Globe. // Shakespeare's Globe: A Theatrical Experiment. Pp: 79-89;. Curtin, Adrian. Designing Sound for Shakespeare. // Designers' Shakespeare. 2016. P.152; Lindley, David. Shakespeare and Music. Bloomsbury Publishing, 2014.

Анализируя текст песни отдельно от ее музыки, теряем ли мы нечто «шекспировское»? если да, то как проблематизировать такой поиск в музыке? К примеру, фронтмен «Секс Пистолз» Джонни Роттен (наст. имя Джон Лайдон) в одном из интервью признавался в любви к «Макбету», воспринимая трагедию как «прекрасную мерзость»: «I loved *Macbeth* — a gorgeous piece of nastiness. The characters did what they felt, not exclusively because they were evil, but because they didn't have the inclination to behave any another way»[356]. Ясно, что Роттен проблематизирует «Макбета» в духе панк-эстетики — но можно ли сказать, что та или иная композиция «Секс Пистолз» «макбетовская»? Необходимо ли для этого прямое признание автора или достаточно субъективной уверенности критика?

4) Наконец, шекспиросфера крайне многообразна, и часто трудно быть уверенным, какие именно формы шекспировского опыта свойственны данному автору. Например, альбом группы Laibach "Macbeth" (1990) содержит музыку к постановке шекспировской трагедии в Гамбурге в 1987 году. Можно ли анализировать эти композиции, не ознакомившись предварительно со спектаклем — например, в видеозаписи? При этом на них, конечно, оказала влияние индустриально-маршевая стилистика группы — для современных альтернативных жанров это очень важный фактор. Записывая «шекспировский» альбом, панк-рок-группа вряд ли выполнит его в «проговой» стилистике. Учитывать приходится и влияние предшественников: так, *Sonic Youth* (в рамках своего кратковременного сайд-проекта *Ciccone Youth*) записали культовую инструментальную композицию *Macbeth*, на которую режиссер Дэвид Марки снял клип (правда, совсем не шекспировский)[357].

Стилевая маркированность, связь современной музыки (особенно альтернативной) с субкультурами и их стилями одежды и поведения, а также индивидуальный шекспировский опыт авторов и исполнителей создают гигантское разнообразие стратегий «шекспировской» саморепрезентации.

Одной из ее видов можно считать персонификацию Шекспира как «барда-соперника», культурную фигуру, которой исполнитель бросает вызов. Адам Хансен показал, как работает эта стратегия на примере рэппера Akala, который утверждает себя в качестве современного Шекспира[358]. К его анализу хотелось бы, однако, добавить, что у такого самопозиционирования есть слабое место — плохое знание исторического Шекспира превращает его образ у Akala в карикатурного Барда — «звезду» елизаветинского Лондона, с которым непременно

[356] Цит по: Hansen: 104.
[357] https://www.youtube.com/watch?v=yyE6--wXKJ0
[358] См.: Hansen. P. 82–85.

нужно сравняться, чтобы обеспечить себе эквивалентное положение в современной культуре.

Как и в компьютерных играх (см. предыдущую главу), важное место здесь отведено приему «переигровки» Шекспира, в котором в полной мере проявляется резилиентность шекспировских миров. Вероятно, один из наиболее известных примеров — песня группы Radiohead “Exit Music: For A Film”. Песня получила известность как часть саундтрека к фильму База Лурманна «Romeo + Juliet” (1996), и в этом смысле интересна игра слов в ее названии: exit — это неудачный побег героев, о котором рассказывается в песне, и их уход-смерть, и выход зрителей из кинотеатра (песня звучала на финальных титрах). Сюжет с побегом героев неоднократно подчеркивал[359] в интервью фронтмен Radiohead Том Йорк: будучи подростком, он мечтал, чтобы это произошло с героями фильма Дзеффирелли. Вместе с тем, в песне есть и тема холода и отчужденности, которые ничто не в силах преодолеть, — общая для всего альбома OK Computer:

Sing us a song
A song to keep us warm
There’s such a chill
Such a chill

Неудача побега (который, возможно, и вовсе не состоялся) и смерть героев в песне никак не объяснены, что еще сильнее подчеркивает резилиентность шекспировского сюжета: «бунт» против него бессилен, герои обречены погибнуть. В концовке композиции ее герой призывает мщение на головы тех, кто олицетворяет «правила» и «мудрость»:

And you can laugh
A spineless laugh
We hope your rules and wisdom choke you
Now we are one in everlasting peace
We hope that you choke, that you choke
We hope that you choke, that you choke
We hope that you choke, that you choke

Лишенный здесь детальных черт образ, несомненно, связан с самодовольным обывателем, «свиньей в клетке на антибиотиках» из композиции Fitter Happier, а неудачный побег героев — с «туристом» из заключительной компо-

[359] Thom Yorke: An Interview with Humo Magazine, July 22, 1997.

зиции альбома, вырвавшимся из «крысиной гонки» и ставшим невидимым. Интересно, что проклинаемые «вы» должны умереть от отсутствия воздуха — именно того, чего метафорически не хватает самим Ромео и Джульетте[360].

Еще ряд примеров такой стратегии могут быть связаны с «пересмотром» роли героя в шекспировской пьесе, часто путем прямого обращения к нему. Джон Кейл в песне «Макбет» обращается к шекспировскому герою, пришедшему в новый дом (очевидная метафора смерти):

> Welcome home Macbeth
> It’s been a long long time
> And everyone knows you’re here
> It’s easy to see they care

В отличие от земной жизни, здесь судьба Макбета кого-то волнует, и он уже не является игрушкой в руках своей жены:

> She knew it all
> And made you see things all her way

В заключительном куплете Кейл создает мэшап из двух трагедий, обращаясь к Макбету с парафразом знаменитой гамлетовской реплики: “Alas for poor Macbeth”, который таким образом занимает место Йорика, а сам герой — место Гамлета.

Наконец шекспировский герой может совмещаться с неким неопределенным адресатом песни, как это происходит в композиции группы Titus Andronicus [361]“Richard II or Extraordinary Popular Delusions and the Madness of Crowds» (Альбом The Monitor (2010)). Мэшап здесь возникает уже в названии — шекспировская хроника и книга Чарльза Маккея (1841), а адресат композиции — некий властный герой-разрушитель, отрицающий за автором право называться и быть человеком. При полном отсутствии конкретных отсылок к пьесе Шекспира очевидно присутствие ее основных тем: власть и ее лишение, открытие человека в «голой жизни», которое предстоит адресату, произвол в отношениях:

> And you’ll be cutting ears off of dead men
> Pumping shells into the carcass for hours on end
> Then you’ll swear that we’ve always been friends
> And be unable to conceive it could ever happen again <…>

[360] Менее известно, что для фильма была написана и песня “Talk Show Host” о желании и невозможности «стать кем-то другим».

[361] Анализ шекспировских аллюзии в первом альбоме группы см. в кн: Hansen, 130–134.

Oh, and at the end of the day
To whatever extent that you hate yourself, it isn't enough[362].

Герой защищает свою человечность как последнее оставшееся у него достояние, достояние обреченного на смерть человеческого рода (предчувствие катастрофы — одна из самых важных тем для группы и для шекспировской хроники: после Ричарда II начинается вражда, а затем война Ланкастеров и Йорков):

I will not deny my humanity
I'll be rolling in it like a pig in feces
'Cause there's no other integrity
In awaiting the demise of our species.

Но и здесь сохраняется некоторая многозначность как эквивалент «приема сложности» в компьютерных играх — неясно, к кому из героев относится заглавие книги Маккея. Учитывая, что композиция начинается с перехода без паузы от предыдущей песни — «No Future Part Three: Escape From No Future», в которой под бой военных барабанов[363] многократно повторяется фраза «You will always be a loser»[364], вероятно, что с точки зрения условного «Ричарда» человечность — это «заблуждения масс».

В завершение стоит обратить внимание на опыты более детальной музыкально-поэтической реконструкции шекспировских миров и шекспировской Англии. В 2011 г. Деймон Олбарн (*Damon Albarn*), фронтмен группы Blur и участник проекта Gorillaz, написал и поставил оперу о знаменитом маге, астрологе и математике Елизаветинской Англии Джоне Ди (*John Dee*). «Доктор Ди: английская опера»[365] написана для оркестра, в котором классические музыкальные инструменты сочетаются с виолой и лютней XVII века, а также с африканскими ударными. В записи оперы принимал участие филармонический оркестр Би-Би-Си. В июне и июле 2012 г. несколько представлений оперы было дано в рамках «Культурной Олимпиады»[366].

По первоначальному плану, либретто оперы должен был написать автор всемирно известных графических романов «V — значит Вендетта», «Хранители» и «Лига выдающихся джентльменов» Алан Мур (Alan Moore). В постановке также принимал участие создатель образов виртуальной группы Gorillaz ху-

[362] http://lyrics.wikia.com/wiki/Titus_Andronicus:Richard_II
[363] Концептуальный альбом — отсылка к событиям Гражданской войны в США.
[364] К которой в самом конце добавляется — "and that's OK"
[365] http://doctorjohndee.tumblr.com/
[366] http://www.london2012.com/cultural-olympiad

дожник Джейми Хьюлетт (Jamie Hewlett). Премьера оперы прошла в июле 2011 г. в Манчестере, где Ди провел несколько лет жизни.

Интерес современной культуры к жизни и личности Джона Ди не случаен. Так, можно вспомнить роман «Дом Доктора Ди» Питера Акройда (1993, перевод на русский — 1995). По мнению Элбарна, Ди первым вообразил себе Британскую империю, у истоков которой стояла Англия Елизаветы Тюдор и из которой вышла Англия Елизаветы Виндзор (“One thread is the idea of the British Empire, which Dee was the first person to imagine and talk about. I wanted to use this as a way of articulating what I felt about both Dee’s Elizabethan England and mine”)[367]. Ди, подобно шекспировскому Просперо, привлекает Элбарна своей творческой свободой.

В более подробном интервью для передачи “Front Row” радио BBC4 Элбарн рассказал о том, как во время работы над оперой он почувствовал странную эмоциональную связь с «этой населенной привидениями, магической Англией» (“I’ve got a really strange emotional connection, and it really gets to me — that haunted, magical England”)[368]. Привлекла его так же палитра чувственного восприятия доктора Ди: «Удивительно, сколько в его идеях цвета. Только представьте себе современных англичан, если бы мы сохранили его дух в сердце» (“It’s just amazing how much colour there is in his ideas. Just imagine the English now if we had kept that spirit in our hearts”)[369].

В последние годы стала заметна интересная тенденция — мир английской культуры и истории XVI–XVII веков становится основной темой уже не отдельных песен, а именно концептуальных альбомов. Кроме уже упомянутой оперы Олборна, можно вспомнить альбомы “The Violence” и “Bugbears”, записанные бывшим солистом группы *Hefner* Дарреном Хэйменом (*Darren Hayman*) на тему гражданской войны в Англии и процессов над ведьмами. Возможно, именно хрупкость и нестабильность раннего Нового времени, в котором сочетаются золотые мечты и прожекты алхимика Ди с насилием и острым чувством беззакония и нарушенных прав, делает эту эпоху столь сходной с нашим временем — с точки зрения интеллектуала.

Тенденцию продолжил и новый 90-минутный альбом “The Argument” бывшего вокалиста и ударника группы *Hüsker Dü* Гранта Харта (*Grant Hart*) — музыкальное переложение «Потерянного рая» Джона Мильтона. Музыкальный сайт *The Pitchfork* оценил альбом на 8 баллов из 10, а критик и автор докумен-

[367] http://www.telegraph.co.uk/culture/music/opera/8606376/Damon-Albarn-interview-for-Dr-Dee-opera-Manchester-International-Festival.html

[368] http://www.bbc.co.uk/news/entertainment-arts-13996665

[369] http://news.bbc.co.uk/today/hi/today/newsid_9502000/9502946.stm

тальных фильмов о группах *The Replacements* и *Hüsker Dü* Горман Бекард (*Gorman Bechard*) даже назвал альбом «библией пост-панка»[370].

Перед выходом альбома Грант Харт дал большое интервью[371] журналу *The Village Voice*. “The Argument”, рассказывает Харт, вырос из набросков драматического переложения «Потерянного рая», найденных в архиве Уильяма Берроуза (Харт был знаком с писателем и даже назвал один из своих проектов *The Nova Mob* в честь романа Берроуза *The Nova Express*). Семейная трагедия — смерть родителей и пожар в фамильном доме Хартов, построенном в начале XX века, усилили размышления Харта о жизни и смерти, аде и рае. Харт признается, что всегда хотел написать что-то подобное опере «Иисус Христос — Суперзвезда», где о вечности говорится, не «бросая Библию в лицо». Оставив в стороне библейскую историю падения ангелов и человека, Харт «заполняет пробелы» в мильтоновской поэме, чтобы сделать ее понятной и доступной современному слушателю. Само название альбома — «Спор» (*The Argument*) — предоставляет слушателям возможность самим рассудить, где истина.

Изменяется и язык поэмы Мильтона, теряя единый метр, но сохраняя смысл. Вот так, к примеру, Люцифер призывает ангелов следовать за ним:

> I would never serve in Heaven
> When in Hell I can command.
> Let us leave this boiling brimstone;
> come and join me on solid land...

В интервью NPR[372] Харт рассказывает, как неожиданно он возвращался к мильтоновским стихам и мотивам, иногда просто желая подвести строки под уже написанную музыку. Такие озарения он с иронией называет «судьба похлопала меня по плечу» (“a nice — nice tap on the shoulder from the fates”).

Профессор Дэвид Харпер подробно пишет о мильтоновских мотивах в альбоме “The Argument”[373], напоминая, что в XVII веке уже существовало музыкальное переложение «Потерянного рая», либретто к которому написал Джон Драйден, — своеобразная поп-культурная адаптация поэмы Мильтона. Альбом “The Argument” для Харпера — еще одна, самая современная (несмотря на некоторые ошибки) попытка сделать «Потерянный рай» близким и понятным (“the latest attempt to update Milton”).

---

[370] http://caughtinthecarousel.com/a-masterpiece-for-a-post-husker-du-world-grant-harts-the-argument/
[371] http://blogs.villagevoice.com/music/2012/04/grant_hart_interview.php?page=1
[372] http://www.npr.org/templates/transcript/transcript.php?storyId=203347286
[373] http://www.sharperspace.net/2013/07/24/all-fall-grant-harts-the-argument/

Харт хотел бы видеть “The Argument” поставленным на сцене как некое синкретическое музыкальное действо, сочетающее черты оперы и балета (“What I would like to do is do it as a ballet; kind of like a perverted ballet where the band and the singers are accompanied by dancers on stage.”).

Шекспиросфера современной альтернативной музыки заслуживает дальнейшего изучения. Интерес разного рода деятелей современной массовой культуры, которые обращаются к наследию Шекспира, по-своему интерпретируя его и конструируя свое собственное видение главных тем его пьес, образов, мотивов и персонажей, показателен как никогда.

Глава 11
Поп-шекспироведение, антишекспиризм и«постбардовский» Шекспир

11.1. Поп-шекспироведение: к постановке проблемы

В. С. Макаров

Острие полемики вокруг биографии и трудов Шекспира в последние полтора века было направлено против антистратфордианцев (Edmondson, Wells, 2011; Shakespeare beyond doubt … , 2013) — сторонников альтернативных теорий авторства шекспировских текстов, не признающих в качестве их создателя Уильяма Шекспира из Стратфорда. Аналогия вместо рациональных доводов, догадки вместо изучения архивов, эмоциональный пафос «разоблачения» вместо методичного отделения фактов от гипотез — все эти присущие антистратфордианству методологические приемы и делают его, в сущности, «антишекспиризмом».

Три приведенных ниже примера раскрывают иной феномен современной науки и паранауки — поп-шекспироведение, которое пока не было предметом исследований, если не считать рецензий. Более подробное исследование поп-шекспироведения — это дело будущего, мы же ограничимся пока некоторыми общими замечаниями.

Поп-шекспироведение — более сложное и неоднозначное явление, чем антишекспиризм. Также следует отличать его от популярного шекспироведения (Maguire, Smith, 2012), которое доступно рассказывает о последних достижениях мировой гуманитарной науки, оставаясь в рамках исключительно научного — с его требованиями к логическому построению системы аргументов и т. д. Единое определение поп-шекспироведения предложить сложно, поэтому постараемся вычленить некоторые его основные черты.

1. В рамках шекспиросферы (Захаров, Луков В., Луков Вл., 2012: Электронный ресурс; Луков В., Захаров, Луков Вл., Гайдин, 2012: Электронный ресурс; Лисович, Макаров, 2014) поп-шекспироведение не функционирует как текст единого субъекта. За исходным текстом всегда тянется шлейф медийных интерпретаций, которые, с одной стороны, делают его интересным не только специалистам-шекспироведам, с другой — огрубляют и упрощают основной его тезис.

2. Предметом поп-шекспироведения обычно становится статья или монография, которая намекает на возможность некоторого прорыва или открытия в

шекспироведении, новая пьеса в каноне, неизвестный факт шекспировской биографии или даже какой-то артефакт (портрет или посмертная маска). При этом сама исходная работа не отрицает авторства Шекспира (для шекспироведения эта позиция является ключевой в отличие антистратфордианства от поп-шекспироведения), ее автор может достаточно бережно обращаться с фактами. «Прорыв» именно лишь намечен, догадку в утверждение чаще всего превращают журналисты.

3. Авторская гипотеза должна иметь мощный медийный потенциал. Все, что связано с новым знанием о Шекспире, вследствие его уникального положения в европейской и мировой культуре такой статус имеет по умолчанию. В отличие от антишекспиризма, поп-шекспироведение не имеет постоянной склонности к «моральному предпринимательству», но может реагировать на моральные скандалы вокруг Шекспира (его семейная жизнь, «ростовщические» практики и т. д.). В этом отношении интересно заметить, что антистратфордианцы, как и другие представители конспирологических и паранаучных теорий, могут сочетать позицию силы, дающую им возможность становиться «моральными крестоносцами» (термин Говарда Беккера), с «позицией слабости», которой обусловлены их жалобы на «стратфордскую мафию», захват университетских кафедр оппонентами, насильственную индоктринацию студентов и т. д. Антистратфордианцев также привлекает медийный потенциал поп-шекспироведения: в комментариях к любому медиатексту немедленно появляются сторонники, например, авторства графа Оксфорда, осуществляя своеобразный «виртуальный сквоттинг» (захват обсуждения проблемы), даже если сам автор недвусмысленно высказался против антистратфордианских гипотез.

4. Медийная компонента поп-шекспироведения склонна к дихотомии и далеко идущим выводам, часто намного превосходящим гипотезу исходного текста. Отсюда разрыв, возникающий между исходным текстом (который, как правило, опубликован в узкотематическом научном журнале) и его медийными метаморфозами, в которых гипотеза («предположительно, Шекспир мог быть одним из авторов пьесы NN») превращается в тезис («Шекспир написал пьесу NN»). Исчезают оттенки смысла, детали возможного, в которых, собственно, и заключается основной интерес исторического исследования как попытки преодолеть барьер, отделяющий современного ученого от давно прошедших событий.

5. Невозможно тем не менее представить, чтобы гипотеза появилась без исходного текста. Для того чтобы ее выдвинуть, нужны специальные знания и владение именно научной методологией, а также авторитет принадлежности к научному миру. В этом принципиальное отличие поп-шекспироведения от ан-

тишекспиризма, где авторы либо открыто гордятся своим «внеположением» по отношению к академическому миру, либо жалуются на происки «стратфордской мафии». Здесь, как нам кажется, скрыт ключ к пониманию положения университета в современном мире. С одной стороны, в глазах публики он — по-прежнему «башня из слоновой кости», где ученые добывают арканное знание, нуждающееся в разъяснении, чтобы оно стало понятным, с другой — отдаленность от общества и создает эффект «незаинтересованного знания», которое интересно читателям. Отсюда популярность сниженной аргументации в комментариях — аргументации, которая ищет даже в научной полемике конфликты интересов и пытается выяснить qui prodest. Также реконструируется и способ мышления людей шекспировской Англии.

6. Остается пока открытым вопрос о связи между научным и медийным текстом. Как информация о подготовке статьи с новой гипотезой попадает в медийные круги? Означает ли это, что научные журналы, внедряя новые издательские практики (например, режим «раннего доступа» к электронной версии статьи), сами нагнетают такой интерес широкой читательской публики? Возможно ли, что инициатива исходит и от авторов, желающих увеличить свою узнаваемость в массмедиа? И до какой степени вообще сохраняется связь между тем, что хотел в статье или интервью сказать автор, и тем, как его гипотеза освещается в СМИ?

Попробуем найти подтверждение выдвинутых нами тезисов в ряде примеров.

«Барыга», «спекулянт», «удачливый предприниматель»: зачем судить Шекспира?

Мировую медиасферу сотрясли сотни перепечаток статьи из лондонской «Санди таймс». 31 марта 2013 г. научный редактор газеты Джонатан Лик опубликовал пересказ своего интервью с профессором Аберистуитского университета Джейн Арчер (*Jayne Archer*) под названием «Плохой Бард уклонялся от налогов и наживался во время голода» (Leake, 2013a: Электронный ресурс).

Это не первый скандал, в котором замешан герой так называемого ликгейта (Lambert, 2010: Электронный ресурс). В 2010 г. Лик в одном из своих материалов неверно передал мнение одного из экспертов по глобальному потеплению. В статье о Шекспире тоже достаточно неточностей для еще одного «ликгейта». Чего стоит хотя бы утверждение, что Шекспир был «одним из крупнейших землевладельцев Уорикшира» (“one of the biggest landowners in Warwickshire”) (Leake, 2013a: Электронный ресурс).

Вслед за публикацией «Санди таймс» началась волна перепечаток и пересказов, в которых слова «безжалостный делец», «укрывающийся от налогов» и «спекулянт, припрятывающий продовольствие» (“ruthless profiteer”, “tax evader”, “food hoarder”) повторяются подозрительно часто. Как подметила Пэт Моррисон, критика «барыги Шекспира» удачно совпала с находкой могилы Ричарда III (Morrison, 2013: Электронный ресурс). Слава «оклеветанного короля» взлетела до небес, а на репутации «тюдоровского пропагандиста» появилось еще одно большое пятно.

Из перепечаток и оригинальных публикаций ясно несколько общих мест: (1) Шекспир, как следует из «недавно обнаруженных документов», «спекулировал зерном»: покупал его задешево, ждал неурожая или голода и продавал по завышенной цене; (2) за это на него «завели дело», но, видимо, благодаря связям в Лондоне, «беспринципный барыга» не пострадал; (3) зато он сам преследовал своих должников, требуя уплаты долга.

Размер статьи позволяет сосредоточиться лишь на одном из аспектов — обвинении в «спекуляциях зерном» как наиболее антиисторичном, позволяющем «сделать вывод», что «Бард» был «плохой» (Leake, 2013a: Электронный ресурс). «Эйвонский лебедь», оказывается, больно клевался, и голос у него был противный.

Единственный способ скорректировать «морального предпринимателя» — обратиться к истории.

Известно, что документ об «укрывателях зерна», где стоит имя Шекспира, был опубликован еще в конце XIX в. и долгое время экспонировался в шекспировском музее в Стратфорде. Он упоминается в большинстве современных биографий Шекспира и подробно рассмотрен в монографии Роберта Бермана Shakespeare in the Stratford Records (Bearman, 1994).

Урожаи 1596–1597 гг. в Уорикшире были плохими, поэтому по приказу королевского Тайного совета мировым судьям и городскому самоуправлению нужно было составить список семей, у которых есть излишки зерна, купленные не для потребления. Знакомый Шекспира и его будущий сват Ричард Куини (Kathman: Электронный ресурс) 4 февраля 1597/1598 г. написал (или переписал своей рукой) так называемую «Записку о зерне и солоде» (The Noate of Corne and Malte), оригинал которой, вероятно, был отправлен в Лондон. Полный текст документа был издан еще в XIX в. Джеймсом Халлиуэллом (Halliwell, 1848: 167–171). Список семей, как видим из «Записки…», разделен по приходам, в каждом приходе отдельно указаны запасы полноправных горожан (townsmen) и

хранившееся у них чужое зерно (strangers). А дальше — то, чего, к сожалению, не узнает читатель «Санди таймс».

В списке «укрывателей» более 70 семей (при всем населении Стратфорда в полторы тысячи). Шекспир — «один из крупнейших землевладельцев» — во втором десятке (если точнее, на 14-м месте). «Записка…» лаконично сообщает: «Wm. Shackespere x. quarters»: десять четвертей зерна, или восемьдесят бушелей. Только в его собственном приходе (Чэпел-стрит, где семья Шекспира жила в уже купленном ими Нью-Плейс), наравне с Шекспиром оказались учитель и директор грамматической школы Стратфорда Александр Эспинолл (11 четвертей) и викарий приходской церкви Ричард Байфилд (6 четвертей записано на самого Байфилда и 4 — на сестру). В семье самого Куини хранилось 13 четвертей непереработанного зерна, не считая солода. Больше 17 четвертей зерна, как у Томаса Диксона (вероятно, потомок владельца трактира «Лебедь» и самого богатого стратфордского перчаточника), нет ни у одной семьи.

Если верить журналисту, что «Записка…» означала судебное преследование, значит, вся стратфордская «элита» должна была оказаться в тюрьме или заплатить штраф. Ясно, что никакого преследования «Записка…» не подразумевала, ее истинная цель — подсчитать, сколько излишков зерна есть в Стратфорде, на случай если в графстве начнется реальный голод. Голодный бунт был вполне возможен. 24 января 1597/1598 г. Абрахам Стерли (5 четвертей своего зерна и 23 — чужого в его амбарах) в письме Ричарду Куини предлагает поддержать Шекспира, желающего купить землю в Шоттери, недалеко от Стратфорда (судя по упоминанию десятины, право на сбор которой имеет владелец, имеются в виду бывшие церковные земли). Стерли пишет, что бедные ремесленники Стратфорда отправляют депутации к богатым землевладельцам: старому сэру Эдварду Гревиллу и его сыну сэру Фалку, сэру Томасу Люси и др. с просьбой повлиять на горожан, укрывающих зерно. Один из ремесленников, некий Джон Греннем, якобы даже надеялся, что скоро в Стратфорд прибудет граф Эссекс и повесит всех укрывателей прямо у двери их собственных домов (“I hope, saith Jho. Grannams, if God send mi Lord of Essex downe shortli, to se them hanged on gibbettes att their owne dores”) (там же: 173).

Городское самоуправление, вероятно, разрывалось между желанием обезопасить свои семьи на случай голода и стремлением не допустить бунта. Совет Стратфорда уже не первый год пытался «пробить» для города новую хартию самоуправления (к слову, осенью 1598 г. оказавшийся по этому делу в Лондоне Ричард Куини поиздержался и просил у Шекспира взаймы 30 фунтов). Приходилось быть осторожным. Тайный совет давал местному самоуправле-

нию понять, что городские советы и мировые судьи прежде всего сами ответственны за поддержание порядка. Но как бы то ни было, никаких «летучих отрядов» сборщиков «продразверстки» в шекспировском Стратфорде не было и быть не могло.

А что, если и вправду начался бы голод? Вероятно, члены совета собрались бы в ратуше и решили, кто и сколько зерна пожертвует для предотвращения бунта. Кстати, как отмечают многие исследователи, в списке указан только Уильям Шекспир, но не его отец, у которого либо не было излишков, либо он жил вместе с семьей сына в Нью-Плейс. Жермен Грир в книге «Жена Шекспира» вообще считает, что за все сделки с зерном отвечал не Уильям, а его жена Энн (Greer, 2008: 22).

Еще один исторический фактор, о котором не напишут в статьях о «барыге», — это переориентация Стратфорда с традиционных ремесел на экспорт солода (Sharp, 2007: 42). Кризис традиционных ремесел, которые часто не выдерживали конкуренции с лондонским экспортом, заставлял искать новые пути (например, многие перчаточники в 1590-е гг. стали торговать солодом). Одновременно резкий рост населения Лондона требовал все возрастающего импорта солода в столицу. Солод и зерно стали для Стратфорда своеобразной резервной валютой, в которую вкладывались, чтобы избежать разорения (о рынке солода в Стратфорде см. также в блоге Алана МакЛеода: McLeod, 2013: Электронный ресурс). В такой ситуации понятен и призыв бедных ремесленников «соблюдать законы королевства», и двусмысленное положение Тайного совета: богатые горожане были основными налогоплательщиками, и их не следовало ожесточать, но и голос бедных нельзя было не услышать в отсутствие постоянной армии и полиции.

Если восстановить этот контекст, ясно, что Шекспир не нуждается ни в оправдании, ни в осуждении. То, что он делал, делали, вероятно, все люди его положения в Стратфорде — Диксон, Стерли, Куини и даже учитель и викарий. Конечно, многим это не нравилось — свидетельством тому является множество памфлетов и сатир «против укрывателей зерна». Но в историческом Стратфорде были и профессиональные спекулянты зерном, и провинциальные «элиты», которые скупали зерно как резерв, и те, кто совмещали обе роли.

А что же Джейн Арчер и ее соавторы, литературовед и поэт Ричард Маргграф Терли и биохимик Ховард Томас? В последнем выпуске журнала Shakespeare’s Quarterly за 2012 г. вышла их статья «Осенний король: память о земле в “Короле Лире”» (Archer et al., 2012). Вспоминая историю с несостоявшимися голодными бунтами в Стратфорде на рубеже веков, Шекспир, по мне-

нию авторов, вкладывает особый смысл в историю Лира. Гибнущий на полях урожай, плевелы в венке сумасшедшего Лира — все это не просто метафора распадающегося сезонного цикла. Владеть королевством — значит владеть землей, при крахе политической власти рушится и господство над природой.

Сама Джейн Арчер в интервью Джонатану Лику сказала примерно то же самое: Шекспир не был уверен, что лондонские заработки создадут прочное благосостояние, и продолжал прибегать к методам, хорошо известным стратфордским торговцам: уклоняться от налогов, укрывать продукты и пускать деньги в рост ("There was… no sense that his plays could generate future income... That drove him to dodge taxes, illegally hoard [food] and act as a moneylender"). В конце концов, ему приходилось заботиться о приданом для двух дочерей ("He had two surviving daughters and would have seen himself as providing for them"), даже если это подрывало попытки правительства накормить людей ("undermining the government's attempts to feed people") (Leake, 2013b: Электронный ресурс). Последняя фраза с ее гипертрофированным презентизмом, конечно, звучит несколько забавно, ведь «кормить» людей все равно пришлось бы городскому совету Стратфорда, а не условному «правительству». Ричард Терли в своем блоге также подчеркивает, что они не собирались осуждать или оправдывать Шекспира, их работа помогает, например, увидеть связь между плевелами в венке Лира (считалось, что плевелы самозарождаются в пшенице) и ядовитым «предательством» Эдмунда Глостера и дочерей Лира (Turley, 2013: Электронный ресурс). В стратфордском кризисе, как и в собственных драмах, Шекспир — и автор, и актер.

Ясно, что сенсации не состоялось. Откуда же такое внимание к «барыге» из Стратфорда? Можно процитировать традиционное замечание А. С. Пушкина о записках Дж. Байрона, но, на наш взгляд, есть более глубокие причины. Называя Шекспира «удачливым бизнесменом» или «спекулянтом», мы замкнуты в рамках одной и той же «культуры успеха», которая не терпит многозначности: Шекспир либо «гений», «Бард» и «Эйвонский лебедь», либо «кулак» и «барыга», не имеющий отношения к литературе и театру. Кто-то скажет, что Шекспир предвосхитил Адама Смита с его протестом против ограничения экономической свободы (Worstall, 2013: Электронный ресурс). Другой — что гений не может не быть на стороне страдающего большинства. Третий — что гению все равно, и он живет в своем мире. В любом случае перед нами — не настоящий, а «успешный» Шекспир, человек или автор, который добился того, чего хотел, как бы мы к этому ни относились.

Анализируя дошедшие до нас документы и тексты, мы видим, насколько сложнее реальная жизнь и как трудно описать ее, хотя бы рассказать историю одного документа на нескольких страницах. «Моральному предпринимательству» и «культуре успеха» не нужен Шекспир. Зачем вдаваться в самоотрицающие тонкости текста, где сочувствие к голодным мешается с желанием сохранить свое благосостояние и однозначный вывод невозможен? В общем-то, и Англия XVII в. нужна «культуре успеха» только для примера. Незачем разбираться в городской политике Стратфорда, чтобы выносить безапелляционные вердикты.

Но если преодолеть пропасть между гением и ничтожеством, между «победителями» и «проигравшими», то ясно, что в этой пропасти и лежит вся сложность и богатство жизни, в которой любое действие — всегда во многом неудача. Прав Александр Ли, завершая свою статью в History Today призывом отказаться от «барда» и «лебедя» и попытаться хоть отчасти открыть исторического Шекспира, чьи пьесы можно понять только сквозь призму его собственного опыта (“It goes to illustrate the extent to which the true import of Shakespeare’s plays only becomes clear when viewed through the lens of his own life as it really was”). Такой исторический Шекспир, — «полный… эля», по словам Бертрана Рассела, которые очень вовремя вспоминает Ли, — намного нужнее и интереснее для нас (Lee, 2013: Электронный ресурс).

«Психологическая подпись» Шекспира

Не хочется начинать с известной всем цитаты, но невозможно не вспомнить пассаж А. Н. Веселовского о литературе как res nullius, куда набегают в поисках трофеев все кому не лень. Такие «набеги» хорошо освещены в массмедиа, так что поп-шекспироведение часто занимает внимание читателя гораздо сильнее, чем глубокие и интересные исследования. Кроме откровенного антишекспировского бреда приходится обсуждать и неглубокие работы, информация о которых волной расходится в Интернете, каждый раз как будто с нуля, словно никто об этом не писал раньше.

Шекспиросфера — прекрасный пример такой аберрации внимания. Шекспировский канон в целом почти не изменился, о самом Шекспире мы, увы, вряд ли узнаем что-то принципиально новое, а огромный интерес к его личности, текстам и театру требует постоянно чего-то нового, каких-то сенсационных открытий, портретов, новых текстов. Вот так и возникают рядом с глубокими исследованиями, например Брайана Викерса и Гэри Тэйлора о совместном авторстве некоторых пьес, широкие и необоснованные обобщения, ря-

дом со спорами ученых об атрибуции портретов — чуть ли не ежегодно новые изображения Шекспира, аргументированные в терминах «Великой Игры».

В начале апреля сенсацией поп-шекспироведения стала статья двух психологов из Техасского университета — профессора Джеймса Пеннебейкера и аспиранта Райана Бойда, опубликованная в журнале Psychological Science (Boyd, Pennebaker, 2015: Электронный ресурс). Анализируя нечто, названное авторами «психологической подписью» (*psychological signature*), они доказывают, что пьеса «Двойной обман» (Double Falsehood) написана Шекспиром и Джоном Флетчером, а считавшийся ее автором Льюис Тибальд (Lewis Theobald) почти не менял доставшийся ему текст.

Фактологически опровергать здесь, в общем-то, нечего. В историю «Двойного обмана» ничего нового Бойд и Пеннебейкер не добавляют. Многие шекспироведы и раньше полагали, что «Двойной обман» — переделка шекспировского «Кардении», который, в свою очередь, был основан на сюжете одной из глав «Дон Кихота». В 2010 г. пьеса впервые за много лет была переиздана, причем в серии The Arden Shakespeare, под редакцией Брина Хэммонда (Double Falsehood, 2010). К этому изданию мы отсылаем всех желающих узнать, как у известного критика и шекспировского издателя могла оказаться рукопись «Кардении», почему пьеса не попала ни в шекспировское, ни во флетчеровское фолио и что с ней произошло после превращения в «Двойной обман». Существует и альтернативная точка зрения: «Двойной обман» — удачная подделка начала XVIII в., которой удалось избежать детальной критики лишь потому, что автор (в отличие от Уильяма Айрленда с его «Вортигерном») не выдал ее прямо за шекспировский текст, а осторожно указал на обложке, что пьеса «изначально написана» (“written originally”) Шекспиром, а затем переработана (“revised”) Тибальдом.

Не вдаваясь в спор, результат которого непредсказуем, ограничимся несколькими заметками о методе поп-шекспироведения. Метод «психологической подписи» основан на компьютерной стилометрии по ряду показателей, которые в конце концов сводятся к стилистическому обобщению о «категорическом» или «динамическом» методе письма и таблице словоупотребления.

В качестве образцов для анализа авторы отобрали 33 пьесы Шекспира (исключая некоторые ранние, но можно предложить исключить и все три части «Генриха VI» — вполне вероятно, что Шекспир перерабатывал более ранний текст), все пьесы Флетчера, где его единоличное авторство не подвергают сомнению, и 12 пьес Тибальда. Контрольные данные сверили с результатами ана-

лиза «Двойного обмана» и получилось, что по всем группам показателей текст ближе к шекспировскому и флетчеровскому.

Бойд и Пеннебейкер совершили серьезную ошибку уже на первом этапе, когда перевели все тексты в современную орфографию. Если до нас и не дошли рукописи Шекспира и Флетчера, в их фолио есть тонкие детали написания одних и тех же слов, которые теряются при упорядочивании (к примеру, известно пристрастие Томаса Миддлтона к стяженным формам). Двух приведенных примеров — “threat’ning” превращается в “threatening”, а “prithee” в “pray thee” — достаточно, чтобы уничтожить следы авторских или издательских написаний и стереть разницу между началом XVII в. и началом XVIII в.

К самой «психологической подписи» тоже очень много вопросов. Допустим, что с точки зрения лингвопсихолога начала XXI в. действительно можно сказать, что «категорический» метод мышления и письма подразумевает повышенную частотность существительных, артиклей и предлогов (“People whose writing is at the categorical (high) end of the continuum tend to use nouns, articles, and prepositions at high rates”), а «динамический» скорее связан с вспомогательными глаголами и наречиями и в целом больше подходит для сюжетного повествования и постановки социальных проблем (“People who are dynamic thinkers tend to live more in the here7and7now and like to tell stories, and are often more focused on social matters...”) (Boyd, Pennebaker, 2015: Электронный ресурс). Но откуда авторы взяли, что психология языкового мышления XVII–XVIII вв. работает так же? Почему тип мышления и тип письма для них — одно и то же, так что даже и вопрос об этом не возникает? И главное, как можно не замечать, что драматический текст — это не прямое высказывание, и судить по нему о способе мышления?

Не удивительно, что психологические выводы Бойда и Пеннебейкера неубедительны и примитивны: активное использование предлогов предполагает обучение в грамматической школе. Как известно, нет никаких данных об образовании Шекспира, но традиционно предполагают, что он учился в Стратфордской грамматической школе, Флетчер как минимум год провел в университете, а Тибальд, вероятно, учился в одной из школ Лондона. Неясно, как из словоупотребления можно сделать вывод о карьерных амбициях Шекспира (“Shakespeare was socially focused and interested in clim7 bing higher on the social ladder”) (там же), если все аргументы сводятся к тому, что автора относят к одному из типов мышления, и к цитате из одной из шекспировских биографий.

Да и сама постановка вопроса об авторстве выдает склонность авторов редуцировать сложность авторского процесса до простых дихотомий: напи-

сали ли «Двойной обман» Шекспир и Флетчер или это подделка начала XVIII в.? (“Was “Double False7 hood” written by Shakespeare and Fletcher, or is it a well7executed forgery by a man who was knowledgeable in both theater practice and Shakespeare’s many works?”) (там же). Реальность может быть гораздо сложнее: текст мог пройти несколько переработок по пути от Шекспира и Флетчера к Тибальду, мог дойти лишь частично или только в сюжетном пересказе (Stern, 2011).

Но все эти сложности авторы обходят умолчанием, их путь лежит к воссозданию шекспировской психологии. «Нам не нужна машина времени или анкета, чтобы понять, какой личностью был Шекспир», сказал профессор Пеннебейкер в интервью университетской газете (“We don’t need a time machine and a survey form to figure out what type of person Shakespeare was”) (Griess, 2015: Электронный ресурс). Увы, на этот вопрос ответить невозможно. Такой метод анализа, без психологических выводов, мог бы сработать, только если применить его к другим переделкам шекспировских пьес, например сделанных Нейумом Тейтом, Уильямом Давенантом или Джоном Драйденом, когда границы исходного текста и его адаптации ясны. В противном случае плохое шекспироведение неизбежно портит и психологию, превращая ее в бессмысленное упражнение наподобие соционики. Был ли Шекспир «гамлетом» или «дон кихотом»? С сожалением думаем, что и такое исследование могло бы попасть в заголовки газет.

Первое издание «сонетов»: гипотеза Джеффри Кэвени

В конце зимы 2015 г. в журнале Notes and Queries вышла статья молодого ньюйоркского исследователя Джеффри Кэвени «‘Mr. W. H.’: Stationer William Holme (d. 1607)» (Caveney, 2015: Электронный ресурс). Notes and Queries — журнал небольших заметок, в которых обычно уточняются исторические и текстологические детали. Не стала исключением и статья Кэвени, вот только деталь в ней особенно важная и интересная более чем для узкого круга специалистов: Кэвени предлагает видеть в таинственном W. H., благодарность которому печатник и книгоиздатель Томас Торп (Thomas Thorpe) высказывает в первом издании «Сонетов» Шекспира, книгоиздателя Уильяма Холма.

Как признает Кэвени, имя Уильяма Холма уже появлялось в списке кандидатов на место W. H., но лишь в приложении к изданию «Сонетов» в серии New Variorum Shakespeare и как иронический ответ Генри Роллинса, предлагавшего кандидатуру помощника печатника Уильяма Холла: если уж предла-

гать, то логичнее не Холла, а Холма (Rollins, 1944: 217). О Холме мельком упоминает и Сэмюэл Шенбаум в «Жизнях Шекспира» (Schoenbaum, 1991: 377). Кэвени впервые попытался восстановить биографию Уильяма Холма, показав, что под этим именем иногда смешивают двух тезок и родственников — старшего и младшего. Род Холмов происходит из Честера (графство Чешир). Кэвени утверждает, что и Томас Торп родом из Чешира (традиционно его считают уроженцем Миддлсекса), опираясь на данные чеширских документов, опубликованных в конце XIX в. в сборнике The Cheshire Sheaf. Одно из оснований для такой идентификации — то, что и в чеширских актах, и в записи о принятии Торпа в члены Компании книготорговцев фамилия пишется как Throp. Как бы то ни было, Торп и Холм-младший могли познакомиться в Лондоне середины 1580-гг., где оба были подмастерьями этой компании. Став ее полноправным членом, Холм сменил несколько адресов своих книжных магазинов: вначале магазин у большой северной двери св. Павла, потом у Сарджентс-Инна на Флит-стрит и под знаком Агнца на Ладгейт-хилл.

Уильям Холм, среди прочего, издал несколько книг поэта Томаса Чёрчьярда (*Thomas Churchyard*) и несколько очень известных книг: «Гипнеротомахию» Франческо Колонны (Francesco Colonna), первое кварто «Всяк вне своего нрава» Бена Джонсона и «Синеты» Роберта Парри (*Robert Parry*), а также несколько богословских трактатов.

28 июля 1607 г., как подтверждают несколько источников, некий «книготорговец Уильям Холмс» был похоронен на кладбище церкви св. Дунстана на Флит-стрит.

Для Кэвени эта дата очень важна. Со смертью Холма он связывает внесение в Регистр компании книготорговцев ряда пьес в течение первой недели августа 1607 г. Пьесы в регистр внесли Томас Торп и Джордж Элд (George Eld; типограф, напечатавший «Сонеты»). Кэвени предлагает простое объяснение этому совпадению: Торп и его коллеги разобрали архив рукописей, которые Холм собрал, и, возможно, начал готовить к изданию. Возможно, он получал их через своего брата Рэндла, помощника герольда графства Чешир. С 1607 г. Рэндл состоял на службе принца Генри (правда, назначение он получил весной, так что рукописи пришлось бы доставать довольно быстро, чтобы они могли оказаться у Уильяма). Впрочем, Уильям Холм мог иметь и собственные связи в театрах, — правда, неясно, почему он не успел издать потенциально прибыльные тексты при жизни.

Кэвени полагает, что среди рукописей, которые «достал» Холм (автор предполагает трактовать слово begetter, которое Торп употребляет в посвяще-

нии, как «возвышенный» вариант более традиционного procurer), были и «Сонеты» Шекспира. Вновь неясно: что заставило его еще почти два года держать рукопись у себя? В Регистре компании книготорговцев она появилась только 20 мая 1609 г. Традиционное объяснение, что театры были закрыты на время чумы, здесь не работает: они были закрыты весь 1607 г. и частично в 1608 г.

Несмотря на то что в поддержку новой гипотезы осторожно высказался сэр Стэнли Уэллс (Alberge, 2015: Электронный ресурс), в ней слишком многое остается непонятным и основанным на догадке. Сомнительно, что получить рукопись «Сонетов» можно было прежде всего через связи в высшем обществе. Вряд ли удастся прояснить, какие отношения могли быть у Шекспира с книготорговцами и издателями. Тем не менее в том, что издатели получали рукописи после смерти или отъезда их предыдущего владельца или автора, действительно нет ничего необычного. Торп и его друг Эдвард Блаунт (Edward Blount; соиздатель Первого фолио Шекспира), именно так получили доступ к рукописям уехавшего в Виргинию переводчика Компании книготорговцев Джона Хили (John Healey).

Вопрос о том, кто скрывается под именем W. H., не может быть решен, пока неясно, авторизовано ли было издание «Сонетов». Если, как полагает Стэнли Уэллс, издание не было выполнено с согласия автора, “the onlie begetter” вполне может оказаться ловким «пиратом»-книготорговцем. К сожалению, мы слишком мало знаем о членах Компании книготорговцев, даже о таких известных, как Торп и Блаунт. Как они доставали рукописи? Были ли соглашения с авторами и театрами о времени и форме издания? Все эти вопросы осложняют проблему идентификации таинственного W. H.

Из приведенных выше примеров ясно, что отнюдь не каждый научный текст потенциально может пополнить ряды поп-шекспироведения. Поп-интерпретация (или мизинтерпретация) появляется там, где логика исходной статьи также допускает аналогии или догадки или основывается на эмоциональности. Здесь и образуется «точка связи» с медийной компонентой поп-шекспироведения. Это не означает, что существуют работы, которые в принципе невозможно перевести в эту категорию. И все же продуманная логика и обоснованность гипотез как будто «усыпляют» интерес к научному труду, оставляя его на медийной периферии, — кроме, конечно, медиа для высокообразованной аудитории вроде New York Review of Books или London Review of Books. Но такие издания часто сотрудничают с филологами-профессионалами. Это и дает нам ответ на вопрос: что делать, если поп-шекспироведение уводит интерес читателя к сенсационалистским прочтениям научных гипотез? Публи-

ковать в СМИ самих шекспироведов, как в Англии делает Стэнли Уэллс, в США — Стивен Гринблатт, или, по крайней мере, сопровождать пересказ гипотезы интервью с ее автором. Хорошим примером того, как можно избегнуть опасностей поп-шекспироведения, в России стали материалы Максима Руссо (Руссо, 2015: Электронный ресурс) и Дмитрия Иванова (Иванов, 2015: Электронный ресурс).

Поп-шекспироведение — феномен модерного сознания, мира, в котором культ Шекспира — дело свершившееся и привычное. Как и в случае антистратфордианцев, здесь происходит то, что я бы назвал «обратным вписыванием»: от современников Шекспира ожидается знакомство с тонкостями его биографии. Понятно, когда Бен Джонсон в комедии шутит над девизом в новоприобретенном гербе соперника-драматурга, но совершенно неправдоподобно, что весь Лондон будет знать фамилию матери Шекспира или цвет фона его герба. То же самое происходит, когда жизненные практики литераторов XVIII–XX вв. применяют, как в случае со «спекуляцией зерном», к шекспировской Англии. Анахронистическое «обратное вписывание» можно считать философской основой поп-шекспироведения. Именно оно обеспечивает его тесную связь с шекспиросферой в ее современном состоянии.

11.2. Суета вокруг черепа: поп-шекспироведение, переходящее в антишекспиризм

В. С. Макаров, Н. В. Захаров

Мировые таблоиды взбудоражила очередная новость, связанная с могилой и останками Уильяма Шекспира[374]. К стенам собора Святой Троицы в Стратфорде-на-Эвоне с киркой и лопатой подкралась «очередная» Делия Бэкон.

Так, вслед за последними открытиями ученых, связанных с изучением останков Ричарда III (см. раздел III данной книги), команда под руководством антрополога профессора Фрэнсиса Теккерея (*Francis Thackeray*) из Университета Витватерсранда (University of the Witwatersrand) в Йоханнесбурге решила прославить себя в истории и науке, предложив исследовать прах Барда.

По его мнению, эксгумация Шекспира поможет получить новые данные о его образе жизни, болезнях и привычках, о том, что ел и пил писатель. Также Теккерей намерен проверить свою гипотезу о том, действительно ли писатель курил марихуану. Обнаруженные несколько лет назад следы каннабиса на

[374] http://www.telegraph.co.uk/news/earth/environment/archaeology/11503440/Academic-calls-for-Shakespeares-grave-to-be-exhumed.html

24 курительных трубках[375], найденных в саду у старого дома Шекспира и ранее вызывали у него желание подвернуть судебно-медицинской экспертизе останки поэта[376].

До сих пор исследователей останавливала известная эпитафия на надгробной плите Шекспира, которая содержала недвусмысленное обращение к потомкам:

Good Friend, for Jesus sake, forbear
To dig the Dust enclosed here.
Blest be the Man that spares these Stones,
And curs'd be he that moves my Bones.

Добрый друг, во имя Иисуса,
не извлекай праха, погребенного здесь.
Да благословен будет тот, кто не тронет эту плиту,
и да будет проклят тот, кто потревожит мои кости[377].

Завещание Шекспира не тревожить его прах уже было препятствием во время реставрации могильного камня в 2008 г.[378], когда рабочие ни за какие деньги не соглашались притронуться к просевшей могиле поэта. Знатоки творчества Шекспира, которые поддерживают мнение о том, что поэт панически боялся эксгумации, напоминают, что эти опасения не беспочвенны: как минимум в шестнадцати его пьесах присутствует непочтительное обращение с трупами ("Experts who back the theory Shakespeare feared exhumation suggest his anxieties regarding the mishandling of corpses surface in a minimum of 16 of his plays")[379]. Они, правда, не учитывают тот факт, что подавляющее большинство своих сюжетов Шекспир не сочинял, а заимствовал, и негуманное отношение к усопшим могло быть перенесено из фабулы первоисточника.

Ведущие шекспироведы встретили предложения Теккерея с большой долей скептицизма. Противники исследования останков Шекспира, включая главу Британской шекспировской ассоциации (British Shakespeare Association) Стюарта Хэмптона-Ривза (*Stuart Hampton-Reeves*), ставят под сомнение значение предлагаемого исследования. Ведь «ни на один из важнейших вопросов — как поэт работал, как ставил свои спектакли — исследование костей не даст ответа. Подобная экспертиза подымет много шумихи в прессе и совсем мало даст науке», — заявил Хэмптон-Ривз изданию The Telegraph ("None of the big ques-

[375] См. подробнее: http://rus-shake.ru/menu/news/13538.html

[376] http://rus-shake.ru/menu/news/13539.html

[377] Цит. по: Langbaine G. An account of the English dramatick poets. Or, Some observationsand remarks on the lives and writings, of all those that have publish'd either comedies, tragedies, tragi-comedies,pastorals, masques, interludes, farces, or opera's in the English tongue. Oxford: Printed by L[eonard]. L[ichfield]. for George West and Henry Clements, an. Dom. 1691. P. 469. Перевод цит. по: Аникст А. А. Творчество Шекспира. М., 1963. С. 27.

[378] http://www.rus-shake.ru/menu/news/5232.html

[379] http://rt.com/uk/245301-shakespeare-richard-grave-exhume/

tions — how he worked, how he put the plays together, what it was like to be at a performance — are going to be solved by examining the bones. It would produce a lot of publicity, and not much research.")[380].

По мнению профессора Фрэнсиса Теккерея, разного рода суеверия не должны быть помехой, чтобы в целях генетического исследования получить небольшой образец зубной эмали поэта, ведь Шекспир в своем проклятии ничего не говорил о зубах: «Возможно, — настаивает на своем Теккерей, — однажды мы получим возможность изучить крохотный кусочек эмали зуба или дентин, которые можно использовать для анализа ДНК. Технологии для этого хорошо развиты» ("Perhaps we may, one day, be granted the opportunity to study an extremely small sample of tooth enamel or dentine which could be analyzed for DNA. Techniques for doing this have been developed…"). Также южноамериканский ученый считает, что посредством лазерного сканирования можно провести реконструкцию лица Шекспира.

Впрочем, есть у Теккерея и авторитетные сторонники. Так, один из ведущих мировых исследователей и издателей творческого наследия Шекспира, бывший директор Шекспировского института, председатель Попечительского совета Фонда «Дом-музей Шекспира» (Shakespeare Birthplace Trust) в Стратфорде-на-Эйвоне, профессор Стэнли Уэллс, поддерживает это предложение: «Я был бы счастлив, если бы они вскрыли её (могилу. — *авт.*), поскольку это могло бы положить конец многим бесплодным слухам» ("I would be happy if they did open it up because it could put an end to a lot of fruitless speculation")[381].

Напомним, что еще в 2011 г. запрос Теккерея об обеспечении доступа к останкам Шекспира был отклонен. Тем не менее он надеется, что недавнее успешное исследование могилы Ричарда III (см. раздел III) поможет переубедить большинство скептиков. Хотя в знаменитой пьесе Шекспира «Трагедия о короле Ричарде III» он представлен чудовищным злодеем, некоторые историки утверждают, что обстоятельства реальной жизни правления английского короля XV столетия опровергают образ, нарисованный драматургом. Недавний анализ останков Ричарда III подтверждает, что тот страдал от сколиоза и был убит сильным ударом по голове.

Вопрос об извлечении праха Шекспира может стать не только поводом для полемики ученых, но и серьезно взбудоражить общественное мнение. Это серьезная биоэтическая проблема, которая может быть разрешена только при серьезном обсуждении. У нас есть его «проклятое завещание», высеченное на

[380] http://www.telegraph.co.uk/news/earth/environment/archaeology/11503440/Academic-calls-for-Shakespeares-grave-to-be-exhumed.html

[381] http://www.dailymail.co.uk/sciencetech/article-2007037/Shakespeare-Scientists-bid-dig-grave.html

камне, а его нарушение лишь спровоцирует акты вандализма. История знает не только о неудачной попытке Делии Бэкон (*Delia Salter Bacon*) вскрыть могилу, чтобы найти в ней архив рукописей, но и более серьезные происшествия. Так, в 1973 г. неизвестные злоумышленники вытащили статую Шекспира из ниши надгробного памятника и причинили ей «незначительные повреждения» (см. свидетельство американского шекспироведа Сэмюэля Шенбаума: Schoenbaum S. William Shakespeare: A Compact Documentary Life. Oxford University Press, 1987). Полиция пришла к выводу, что внутри памятника злоумышленники пытались обнаружить неизвестные рукописи Шекспира.

Вопросы, связанные с этической стороной эксгумации останков, коснулись не только Шекспира, но и возможных претендентов на авторство его творческого наследия. Так, в 2009 г. исследователи саркофага Фалька Гревилла (*Fulke Greville*), захороненного в английской соборной церкви святой Марии в Уорвике, добивались разрешения на то, чтобы вскрыть могилу земляка и современника Шекспира, полагая найти там рукописи некоторых пьес. Георадарное сканирование выявило, что в саркофаге находятся три объекта, напоминающих ящики[382]. Исследователи намеревались спустить в могилу камеру-эндоскоп, но «по этическим причинам» работа не была одобрена епархиальной комиссией и советом по церковным зданиям. Фальк Гревилл и Уильям Шекспир жили на одной улице, вращались в одних и тех же литературных кругах, скорее всего, имели общих друзей.

Интересно, что совсем недавно в Испании обнаружена потерянная могила[383] другого современника Шекспира — Сервантеса. Останки всемирно известного испанского писателя Мигеля Сервантеса (1547–1616) и его жены Каталины де Салазар были найдены в крипте мадридского монастыря Ордена босых тринитариев (Орден Пресвятой Троицы). В апреле 2014 г. судмедэксперт-антрополог Франциско Этчеберриа (*Francisco Etxeberría*) и члены его команды использовали инфракрасные камеры, георадары и 3D-сканеры. Во время раскопок археологи обнаружили в склепе следы 240 захоронений, в одной из 33 ниш нашли высеченные инициалы писателя. В могиле обнаружили останки ещё 14 человек, возраст костей и тканей одежды датируют началом XVII века.

Проведению ДНК-анализа мешает тот факт, что потомки Сервантеса пока не известны. Но, как и в случае с останками Ричарда III, у Сервантеса была своя особая примета, вызванная физическим увечьем. В 1571 г. он сражался с турками в битве при Лепанто и получил три огнестрельных ранения. Одна пуля ис-

[382] http://www.telegraph.co.uk/culture/culturenews/5995083/Tomb-search-could-end-riddle-of-Shakespeares-true-identity.html

[383] http://www.vesti.ru/doc.html?id=2437897

крошила предплечье писателя, и до конца жизни он не мог полноценно использовать левую руку.

В 2016 г. отмечалось 400-летие со дня смерти Сервантеса. Напомним, что Сервантес умер 23 апреля 1616 года в возрасте 68 лет. (Одна дата смерти впоследствии породила миф о мистическом совпадении дня ухода из жизни сразу трех писателей: Шекспира, Сервантеса и Инки Гарсиласо-де ла Веги[384]. Однако фактически Эйвонский Лебедь ушел из жизни на десять дней раньше своих современников из Испании и Перу.) Скорее всего, к тому времени будет проведена полная идентификация останков, и они с почестями будут перезахоронены в реконструированном склепе на территории монастыря Тринитариос.

В любом случае, вопрос об эксгумации останков Шекспира остался открытым. Доктору Теккерею и его сторонникам не терпелось вскрыть могилу Шекспира к юбилейной дате и осчастливить мир сенсационными подробностями личной жизни Барда, противникам оставалось противодействовать подобной перспективе. Пресс-секретарь англиканской церкви заявлял, что ему ничего не известно о просьбе, но в любом случае решение должны принимать на епархиальном уровне. Так или иначе хотелось надеяться, что воля драматурга будет сохранена и прах его останется непотревоженным.

Следующий акт, вероятно, бесконечной драмы начался в 2015 году. 29 февраля 2016 г. британская телерадиовещательная компания Би-би-си сообщила[385], что в Стратфорде-на-Эйвоне было произведено сканирование могилы Уильяма Шекспира.

Известно, что в алтарной части церкви находятся пять надгробий членов семьи драматурга. Под ними покоится прах его жены Энн (*Ann Shakespeare*, в девичестве Хэтэуэй / *Hathaway*), дочери Сюзанны (в замужестве Холл / *Susanna Hall*), зятя Джона Холла (*John Hall*), а также Томаса Нэша (*Thomas Nash*), первого мужа внучки Шекспира Элизабет (в девичестве Холл / *Hall*, затем — Нэш / *Nash*, во втором браке — Леди Барнард / *Lady Barnard*). Полагали, что под церковным полом может находиться семейный склеп с различными артефактами. Высказывались предположения, что там могут быть найдены рукописи Шекспира, велись дебаты, есть ли в могиле череп, который, по легенде, был похищен в 1769 г. доктором Фрэнком Чемберсом (*Dr Frank Chambers*) для Хораса Уолпола, 4-го графа Орфорда (тж. Гораций, Хорейшо; *Horatio* / *Horace Walpole, 4th Earl of Orford*) за £300 и находится ныне в церкви Святого Леонарда графства Вустершир. По мнению исследователей, результаты сканирования должны

[384] См. подробнее: http://around-shake.ru/news/4224.htm
[385] http://www.bbc.com/news/education-35688546

пролить свет на тайну захоронения. Доктор Пол Эдмондсон (*Paul Edmondson*) скептически отнесся к самой идее раз и навсегда узнать все тайны Шекспира: если исследовательский интерес к драматургу не угасает, то и «его жизнь никогда не будет завершена». Результаты исследований были представлены 23 марта в документальном фильме «Могила Шекспира» (Shakespeare's Tomb) производства Channel 4.

«Сенсационное открытие», что в могиле Шекспира отсутствует его череп, оказалось всего лишь недоказанным предположением. Жанр «волшебная машина разгадывает древнюю загадку» отнюдь не нов и далеко не в первый раз применяется к Шекспиру. «Загадка» тоже не нова: могилу, как древнее заклятие, охраняет выбитая на камне просьба не трогать прах покоящегося в ней, а также особая корпорация «жрецов», на роль которой чаще всего назначают сотрудников Шекспировского института и фонда «Дом-музей Шекспира». В этот раз, правда, стражем покоя Шекспира оказался викарий церкви Святой Троицы Патрик Тейлор (Patrick Taylor), отказавшийся обсуждать возможность эксгумации Шекспира с документалистом Хелен Кастор (Helen Castor).

Фильм распадается на две весьма неоднозначные части, причем трудно избежать впечатления, что из него с самого начала планировали сделать нечто в стиле «Индиана Джонс и утраченный череп». За 14 сезонов цикла «Тайная история» вышло немало фильмов, похожих на этот, анализировать которые стоит именно так — как художественный текст.

В первой части, посвященной работе археолога Кевина Коллза (Kevin Colls) из Стаффордширского университета и специалиста по геосканированию Эрики Утси (*Erica Utsi*), больше науки и меньше предположений. Сама идея обойти запрет вскрывать могилу с помощью георадара интересна, хотя, вероятно, стоило сразу сказать зрителям, что никаких останков на изображении видно не будет — георадар настроен только на обнаружение пустот и металлических объектов.

Железа (даже гвоздей от гроба) в могиле Шекспира не нашли, а вот пустоты в той части захоронения, где должна быть голова Шекспира, обнаружились. Отсюда и уникальная по своей двусмысленности фраза из официального пресс-релиза про «странное повреждение в головной части <могилы>» ("an odd disturbance at the head end"). Все, что мы видим на экране георадара, — нечеткие темные пятна, указывающие на пустоты. "Disturbance" в данном случае скорее на поверхности — надгробный камень Шекспира действительно короче, чем камни пола над могилами его жены и родственников.

С этого «короткого камня» начинает раскручиваться «загадка»: что стало с надгробной плитой? Коллз логично предполагает, что она треснула пополам из-за проседания грунта, но откуда такая уверенность, что это произошло именно из-за кражи черепа? (“It’s very very convincing to me that his skull isn’t at Holy Trinity at all”). Сломать просевшую плиту вполне могли, например, неловкие рабочие при попытке вытащить ее или подсыпать под нее земли, тем более что георадар подтвердил: могилы Шекспира и его жены меньше метра глубиной, поэтому плиты положили прямо на слой земли.

Отдельно надо упомянуть о том, как часто в первой части фильма надпись на могиле Шекспира называют «проклятием» (хотя проклятие нарушившему покой в ней действительно есть). Как, собственно, и показано в фильме, Шекспир мог бояться, что его кости попадут в оссуарий, некогда стоявший рядом с церковью Троицы. Слова «проклятие» и «археолог» заставляют с некоторой иронией вспомнить не столько собственно о «проклятии фараонов», сколько о статье, написанной в поддержку этого мифа романисткой Марией Корелли (Marie Corelli): в некогда принадлежавшем ей доме в пяти минутах ходьбы от церкви теперь располагается Шекспировский институт.

И все же, какова связь между первой и второй частями фильма — между интересным исследованием, хотя и приведшим к слишком далеко идущим предположениям, и откровенной фантазией на тему утраченного и обретенного черепа, фантазией, которую сэр Стэнли Уэллс (*Sir Stanley Wells*) назвал «готической» (“gothic fiction”)?

Фантазия отсылает нас к тексту под названием «Как был украден и найден череп Шекспира» (“How Shakespeare’s Skull Was Stolen and Found”), опубликованному в 1879 г. сначала в журнале The Argosy, а в 1884 г. — отдельной брошюрой (A Warwickshire man, 1884). Без лишних подробностей сюжет ее таков: в 1794 г. некий доктор Фрэнк Чемберс (Frank Chambers) нанимает нескольких темных личностей, чтобы выкопать череп Шекспира, который он хочет продать писателю и политику Хорасу Уолполу (Horace Walpole), автору знаменитого «Замка Отранто» (“The Castle of Otranto”). Сделка не удается, но и череп не возвращается на место, он остается в одной из церквей недалеко от Стратфорда. Там его и находит герой второй части брошюры — местный священник. Под псевдонимом «Житель Уорикшира» скрывался именно местный священник — Чарльз Лэнгстон (*Charles Langston*), а череп якобы находится в церкви св. Леонарда деревни Бьюли (Beoley), настоятелем которой он был. Сильвия Моррис (*Sylvia Morris*) права: сам текст Лэнгстона — готический роман или что-то вроде наброска в стиле «Лунного камня» Уилки Коллинза

(*Wilkie Collins*) (Morris, 2015: Электронный ресурс). Здесь и тайна, и псевдодокументальный текст, написанный от имени героя, и случайные совпадения.

Шекспироведам этот текст известен: о нем писал Сэмюэл Шенбаум (Samuel Schoenbaum) в работе «Жизни Шекспира» (Shakespeare's Lives) в главе, посвященной викторианской эпохе, тоже назвав его «фантазией» ("lurid fiction") (Schoenbaum, 1991: 340). Эту фантазию перед нами частично инсценируют во второй части фильма, после чего на арену снова выходит наука: съемочная группа с камерами отправляется в семейный склеп Шелдонов в церкви св. Леонарда, и на помощь опять приходит волшебная машина: сканер создает трехмерное изображение «шекспировского» черепа. Наконец, заключительный аккорд: ливерпульский антрополог Кэролайн Уилкинсон (*Caroline Wilkinson*), проанализировав трехмерный скан черепа, признает, что он принадлежал женщине, умершей в возрасте около 70 лет.

Фильм «Могила Шекспира» вполне подходит под критерии попшекспироведения: в нем до неразличимости переплетается научное и медийное, предположения превращаются в факты, когда не хватает научных данных, а дальше на смену им приходят натяжки и мифы. Наука представлена не как критическое осмысление фактов, а как работа на сложном приборе, который сам дает ответ на вопрос, а ученый этот ответ только интерпретирует. В отличие от текстов, о которых речь шла в статье, в фильме научное исследование и его медийная интерпретация не разделены временем, а вплетены в единый нарратив.

И все же какой-то важной части этого нарратива не хватает. Почему ученые хватаются за откровенную фантазию викария из Бьюли? Где тот герой, который соединяет обе части нарратива?

Совсем недавно легенда о церкви св. Леонарда стала основой нарратива о Шекспире. Несколько лет назад бывший сценарист сериалов и историк-любитель Саймон Эндрю Стерлинг (Simon Andrew Stirling) написал книгу «Кто убил Уильяма Шекспира? : Убийца, мотив, способ» (Who Killed William Shakespeare? : The Murderer, the Motive, the Means) (Stirling, 2013), наиболее драматичная часть которой связана именно с историей смерти и похорон драматурга. Пересказывать полет фантазии автора, да еще сухим стилем обзора — дело неблагодарное. Шекспир у Стерлинга — представитель католического подполья, ставший в детстве и юности свидетелем мученичества за веру многих близких ему людей. Место, которое у И. М. Гилилова занимает «Великая Игра», Стерлинг отводит Великой Борьбе за выживание истинной религии. В этой борьбе у Шекспира есть соперник и злой гений — Бен Джонсон. Именно он, чтобы помешать выдать тайну короля, приезжает в Стратфорд и убивает Шекспира по-

сле дружеской встречи в пабе. Родственники-католики хоронят его голову в склепе семьи Шелдонов, а могила в Стратфорде изначально замышлялась как кенотаф. Тайна, возможно, была известна Уильяму Дэвенанту, которого Стерлинг, веря прижизненным слухам, считает внебрачным сыном Шекспира (в этом году вышла написанная им биография Дэвенанта — Shakespeare's Bastard: The Life of Sir William Davenant (Stirling, 2016a)).

Почему для Стерлинга так важен череп из церкви св. Леонарда? Потому, что он якобы может стать уликой. Автор утверждает, что Джонсон убил Шекспира ударом ножа в глаз, как за двадцать три года до того убили Кристофера Марло (доказательство единого заговора?). Стерлинг даже написал «научную статью», опубликованную Голдсмит-колледжем Лондонского университета (Goldsmiths, University of London), где сравнил почти все известные портреты Шекспира и увидел в них одну общую черту — птоз левого верхнего века, а в фотографиях черепа из Бьюли заметил следы удара ножом в тот самый левый глаз (Stirling, 2013–2014: Электронный ресурс). Вероятно, боясь надругательства над телом (а может, исполняя волю самого Шекспира — мученика за веру), родственники спрятали череп в склепе, принадлежавшем одной из самых богатых католических семей Уорикшира и Вустершира.

Стерлинг резко критикует Шекспировский институт, сотрудники которого, как ему кажется, не хотят обращать внимание на очевидные факты (еще одна черта, знакомая нам по антистратфордианцам). Признание Бена Джонсона убийцей Шекспира должно, как ему кажется, произвести «революцию в шекспироведении». Птоз левого века явно виден на портрете, который Стерлинг и Стив Уодлоу (Steve Wadlow) представили в Голдсмит-колледже как шекспировский, но вот незадача — на остальных портретах все далеко не так очевидно.

В своем блоге Стерлинг рассказывает: он должен был принять участие в фильме как главный сторонник идеи, что череп из Бьюли принадлежит Шекспиру, критикует выводы Уилкинсон и особенно продюсеров «Канала 4» (Stirling, 2016b: Электронный ресурс).

Они якобы обманули его, сказав, что съемки в церкви св. Леонарда будут очень короткими. Еще в январе Стерлинг дал интервью романистке Джулии Робб (Julia Robb) и рассказал, как он вышел на связь с продюсером канала, предложил помощь в работе, узнав, что журналисты интересуются черепом из Бьюли. Вместе с руководством канала Стерлинг безуспешно обращался в церковный суд за разрешением вынести череп из склепа Шелдонов, но суд разрешил только осмотреть и сканировать череп внутри склепа. В итоге канал отка-

зался рассматривать в фильме версию о католичестве Шекспира, а продюсер перестала выходить на связь со Стерлингом. Интервью завершается рядом выпадов против Шекспировского института и «медийщиков» (media people). Поражение в церковном суде Стерлинг приписывает влиянию Стэнли Уэллса и Пола Эдмондсона (Paul Edmondson), которые якобы читают его блог. Столь же критически Стерлинг оценил прошедшие в Стратфорде юбилейные торжества: «триумф Шекспира вне контекста» (Stirling, 2016c: Электронный ресурс).

Зачем так глубоко изучать очевидно ошибочное и предвзятое мнение историка-любителя, который преуспел бы гораздо больше, если бы написал не историческое исследование, а сценарий сериала о Шекспире-католике? На наш взгляд, это важно для того, чтобы понять, как практики меняют свое значение, переходя из текста в текст. Стерлинг очень близок антистратфордианцам тем, что видит жизнь своего героя в рамках вечной борьбы «добрых» со «злыми»; тем, что считает литературный текст отсылкой к определенным событиям «реальной жизни», шифром, который можно разгадать и «закрыть тему»; наконец, тем, что в любом обоснованном сомнении видит происки врагов. Но именно возрожденная им фантазия о черепе из Бьюли привлекла внимание продюсеров и авторов фильма «Могила Шекспира». Эту фантазию обсуждали ученые — историк, геофизик, археолог, антрополог, она заставила новостные агентства и авторитетнейшие СМИ передавать сенсацию о «не обнаруженном в могиле черепе Шекспира».

На наш взгляд, эта метаморфоза очень важна для понимания современной шекспиросферы. Профессионалы и любители, ученые и журналисты — к сожалению или к счастью — более не отгорожены друг от друга непреодолимой стеной. При всех особенностях своих практик и методов они погружены в единое медийное поле, в некий искусственный диалог. Неважно, правду ли говорит Саймон Эндрю Стерлинг, обвиняя авторов фильма в том, что под давлением Шекспировского института те похитили и извратили его идею. Сам драматический нарратив о потерянном и найденном черепе требует именно такого пропагандиста, такого героя распространенного им мифа. Возможно, в могиле действительно отсутствует череп или вообще нет останков Шекспира. Поп-шекспироведение деградирует до откровенного антишекспиризма и заменяет спор о Шекспире «суетой вокруг черепа», которая не может существовать без «красивого» и драматичного нарратива. Раз его невозможно избежать, то ученым надо заново сформулировать свою роль — роль критического голоса, который не обличает «врагов» и декларативно защищает «добро», а восстанавливает истину через поиск противоречий в мифах и нарративах.

11.3. Что значит «понимать Шекспира»?

В. С. Макаров

Наверное, в Великобритании не осталось крупной газеты или новостного агентства, которые не сообщили бы об итогах опроса, проведенного компанией YouGov по заказу Британского совета. Заголовки полны тревоги и самоуничижения: «Шекспир популярнее за рубежом, чем в Британии» (Brown, 2016: Электронный ресурс), «Четверо из десяти британцев не любят или не понимают Шекспира» (Furness, 2016: Электронный ресурс). «Дейли Мейл» цитирует шекспировского Антония: «Удар из всех ударов злейший…» (пер. М. А. Зенкевича; Rielly, 2016: Электронный ресурс).

Сюжет традиционен: ученик превзошел учителя, бывшие колонии и экономически зависимые территории перегоняют приходящую в упадок «порфироносную вдову» и т. д. Настолько ожидаемо традиционен, что очень интересно посмотреть — как же на самом деле построено это исследование.

Компания YouGov — одна из наиболее известных на британском полл-стерском рынке (к слову, ее сооснователем и исполнительным директором является Стефан Шекспир (Stephan Shakespeare)). По заказу Британского совета компания провела уже не одно исследование; не первый опыт анализа общественного мнения это и для Аласдера Доналдсона (Alasdair Donaldson). Итоговый текст появился на сайте под заголовком All the World’s (Donaldson, 2016) — оборванной цитатой из пьесы «Как вам это понравится».

Важнее всего в этом документе даже не собственно Шекспир, а идея «мягкой силы». Авторы теории «мягкой силы» и крупнейшие современные теоретики «комплексной взаимозависимости» в международных отношениях Роберт Киохан (Robert Keohane) и Джозеф Най (Joseph Nye) проводят важное различие между «высокой» (собственно межгосударственные отношения) и «низкой политикой» (экономика, культура и все то, что связывает общества, а не правительства). Авторы исследования поставили цель именно выяснить, чем Шекспир может быть полезен для британской «мягкой силы», — с учетом того, что за рубежом его чаще считают символом Британии, чем королеву или «Битлз» (этими данными открывается основной текст исследования, см.: Ibid.: 5).

Предисловие, написанное министром культуры и цифровой экономики Соединенного Королевства Эдом Вэйзи (Ed Vaize), тоже ловко соединяет политическое и культурное. Оно завершается фразой: «По словам самого Барда, “весь мир — театр”, и его собственное наследие помогает Британии блистать на

мировой арене» (“In the words of the Bard himself, ‘all the world’s a stage’, and his legacy helps Britain to shine in the global arena”; ibid.: 2). Сцена шекспировского театра и подмостки мировой политики — эта метафора повторяется на сорока страницах доклада настолько часто, что кажется, авторы начинают верить: автор «Кориолана» уже давно поднимается на сцену именно как герой спектакля о «мягкой власти». Неоднозначно начинает звучать и само слово «роль», которую Шекспиру выпало сыграть в ее укреплении (“…the role hiswork can play to support the UK’s soft power”).

Этой же логике подчинен и выбор стран, в которых проводился опрос. Единый критерий не назван, но в двух разных фрагментах упоминаются страны, «экономически и стратегически важные для Соединенного Королевства» (“of significant economic and strategic importance to the UK”; ibid.: 6) и обладающие «быстро растущей экономикой и возрастающим геополитическим влиянием» (“major high growth economies and places of increasing geopolitical influence…”; ibid.: 3). Пример последних — Индия. Из стран Евросоюза присутствуют Франция и Германия, также опрос проводился в США, Австралии, Индии, Бразилии, Мексике, Турции, Китае, Гонконге, ЮАР, Южной Корее, Индонезии и Египте и в самой Великобритании. Всего в нем участвовало более 18 000 человек (не менее 1000 в каждой из стран).

YouGov не дает детального описания опроса, ограничиваясь кратким указанием, что онлайн-опрос наиболее оптимален по соотношению цены и результата. Компания обычно проводит такие опросы на собственной платформе (в ее региональных локализациях). Респонденты — те, кто зарегистрирован на ней и получает баллы за участие в опросе. Скорее всего, не стал исключением и опрос о Шекспире. Если это так, то мы имеем дело с аудиторией, интересующейся культурой и общественной жизнью Британии (то есть несколько отличающейся от среднего показателя для своей страны). Авторы исследования это тоже понимают, но им не кажется, что это делает опрос менее репрезентативным: те, кто регистрируется на платформе YouGov, — будущие активные граждане, заинтересованные в развитии связей с Британией (“people who are more likely to be interested in and able to benefit from future international connections, and more likely to be current or future influencers and decision makers within their countries”; ibid.: 38).

Во все заголовки газет попало распределение ответов на первую группу вопросов — любят ли и понимают ли Шекспира респонденты, и согласны ли они, что его труды остаются важными для наших дней (“To what extent do you

agree or disagree that you like Shakespeare, understand Shakespeare's work and find Shakespeare's work relevant today?"; ibid.: 9).

Невозможно не заметить, что сама формулировка первой части вопроса содержит логическое противоречие. Как подтвердить понимание Шекспира? Что вообще значит «понимать Шекспира»? Достаточно ли для этого посмотреть один-два фильма, прочитать один-два сонета или нужно более глубокое знакомство с его творчеством (насколько глубокое)? Опрос не дает основания для выводов, но приведенные в нем данные (где вновь смешаны англоязычные и неанглоязычные страны) показывают, что по частоте ассоциаций с именем драматурга с огромным отрывом лидирует трагедия «Ромео и Джульетта», далее идут «Гамлет», «Макбет», «Король Лир», «Венецианский купец», «Сон в летнюю ночь», «Отелло», «Укрощение строптивой», «Как вам это понравится» (см.: Ibid.: 18). Слова «сонет» среди самых частотных ассоциаций, как ни странно, нет.

Избежать такого противоречия можно было бы, если бы существовали единые критерии понимания. Но это невозможно в ситуации, когда «шекспировский опыт» респондентов настолько радикально отличается. В англоязычных странах практически все изучали Шекспира в школе, в отличие от респондентов из стран третьего мира. В англоязычных странах опыт «театрального Шекспира» накладывается на уже существующий опыт «школьного Шекспира», в Турции, Китае или Бразилии опыт «школьного Шекспира» может просто отсутствовать. В этом глубокая ошибка разработчиков опроса — ошибка, которая делает необратимо тенденциозной всю дальнейшую интерпретацию его результатов, настолько тенденциозной, что о «любви» и «понимании» в этом смысле просто не получается писать без кавычек.

Респондент, работающий с платформой британской компании, заинтересован в том, чтобы считать себя понимающим Шекспира, — даже не ради того, чтобы получить за это баллы, а потому что так крепче чувство причастности к «британскости». Показательно, что различие в числе «любящих» и «понимающих» Шекспира в Великобритании и остальных странах лежит почти в пределах статистической погрешности (59–65% в вопросе о «любви» к Шекспиру, 58–59% — в вопросе о понимании). Серьезные различия появляются, когда мы говорим о «нелюбви» (34% респондентов-британцев и 19% в других странах) и «непонимании» (36% и 25% соответственно). Как и следовало ожидать, британцы, имея более глубокий и разнообразный шекспировский опыт, сильно поляризованы в отношении к нему (всего 5% неопределившихся против 14% за рубежом).

Структура «любви» и «понимания» по странам почти неизменна: впереди Индия, Мексика, Бразилия, Турция и ЮАР (страны с более долгим и разнообразным опытом национальной адаптации Шекспира, где его «любят» 73–89% респондентов, а «понимают» 71–83%). Замыкают оба списка Гонконг, Индонезия, Франция и Германия, правда, в несколько разном порядке (44–55% «любят» Шекспира и 39–47% его «понимают»). А. Доналдсон прав в том, что эти результаты трудно возвести к единственной причине. Низкое положение Франции и Германии, вероятно, действительно можно объяснить тем, что респондентов из этих стран очень многое связывает с британской культурой, и для Шекспира здесь остается не так много места. Интересно, что Китай и по «любви», и по «пониманию» Шекспира значительно обгоняет Гонконг с его давней историей образования на английском языке.

Напрашивается и традиционный вывод о том, что англоязычные респонденты вынуждены читать Шекспира на «архаичном» ранненовоанглийском, в то время как переводы обычно делаются на современный язык (“Shakespeare’s relatively lower popularity in anglophone countries could therefore be partly related to the growing inaccessibility of his language to native English speakers”; ibid.: 11). Однако Доналдсон сам же отмечает, что в таком случае непонятно, почему множество современных переводов не помогают французам и немцам больше «любить» и «понимать» Шекспира.

К сожалению, журналисты, прочитав обобщенные результаты исследования на первых страницах, редко доходят до того этапа, когда авторы пытаются выяснить хотя бы какие-то детали о «шекспировском опыте» респондентов. Здесь — снова ошибочно противопоставляя не англоязычные и неанглоязычные страны, а Великобританию и все остальные — поллстеры наконец узнают, что 14% респондентов-небританцев (и 6% британцев) вообще не имеют никакого шекспировского опыта. Конечно, таких респондентов стоило бы сразу исключить из выборки. Всего 30% небританцев (разумеется, прежде всего американцы и австралийцы) изучали Шекспира в школе или вузе на английском языке (в Великобритании — 70%; а почему бы, кстати, не спросить и про родной язык?). Относительно близки показатели только по вопросу о знакомстве с поэзией Шекспира (44% небританцев и 54% британцев) и среди тех, кто знает о Шекспире, но шекспировского опыта не имеет (9% и 10% соответственно).

Перед нами столь разительно несхожие траектории шекспировского опыта, что не стоило бы вообще объединять их в одном опросе. А авторы делают именно это, подходя к своей главной полемической цели — показать, что именно изучение Шекспира в школах и вузах делает его «нелюбимым» (“It is

possible that teaching them academically might not always be the optimal way to introduce them to people; ibid.: 3). Тут идут в ход все аргументы: истоки творчества Шекспира — в массовых празднествах ("…given that the origin of Shakespeare's plays was as popular entertainment…"; ibid.), сам он не был «ученым» (вероятно, в том смысле, что не имел университетского образования) ("He was not a scholar producing erudite works in a now distant and literary tradition"; ibid.: 22) и т. д.

Эта искусственная дихотомия совершенно не оправдана исторически: Шекспир брал сюжеты и детали из книг, которые писали и читали «ученые» (от хроник Р. Холиншеда и Э. Холла до биографий Плутарха) и вносил в текст немало отсылок к малоизвестным в деталях массовому зрителю трудам — от Аристотеля до М. Монтеня. Но и это не подтверждает гипотезу, что во всем виновата система образования.

Отвечая на вопрос, какие факторы помогли им «полюбить» (или «не полюбить») Шекспира, респонденты на первые три места в обоих случаях поставили фильмы на шекспировские сюжеты, чтение поэзии Шекспира и изучение его на английском языке в школе или вузе (в последнем случае немногим более 40% считают это влияние положительным и чуть более 30% респондентов — отрицательным). Изучение Шекспира на родном языке (неанглийском) реже воспринимается как отрицательный фактор (чуть более 10%), но реже — и как положительный (примерно 25%). Изучать Шекспира на английском языке могли не более 40% всех респондентов (а смотреть фильмы и читать поэзию — все 100%, так как в вопросе язык не указан), поэтому проблема не в низком проценте «полюбивших» Шекспира благодаря школьным урокам, а в относительно высоком проценте «не полюбивших» по этой причине.

Авторы исследования всеми силами подталкивают нас к выводу, что для многих приятнее и лучше смотреть фильмы и спектакли, чтобы «полюбить» и «понять» Шекспира ("Indeed, there is some evidence that people may appreciate Shakespeare's plays more when they watch stage or film adaptations than when they learn about them in school; ibid.: 3). Все это сочетается с популярной среди «эффективных менеджеров» манерой говорить о культуре в терминах рынка: Шекспир — британский «актив» ("asset") и «культурная продукция» ("cultural output"), которую «потребляют» во всем мире (ibid.).

Но настоящий смысл исследования кроется в последней группе вопросов — о том, насколько Шекспир изменяет представление респондентов о Британии. Тут, конечно же, образование отходит на второй план (около 35% респондентов упомянули как положительный фактор изучение Шекспира на ан-

глийском и примерно 30% — на родном языке, данные по Великобритании здесь исключены из выборки), зато крайне высока роль фильмов и поэзии. Причину этого понять нетрудно: образование на английском языке не сводится к изучению одного автора, да и странно делать выводы о современной Британии, читая Шекспира. Но для авторов все то, что заставляет лучше думать о Британии, априори прекрасно. Роль Шекспира как рыцаря «мягкой силы» на школьных подмостках незаметна? Или опять перепутан шекспировский опыт англоязычных и неанглоязычных респондентов?

Отвечая на последний вопрос, участники опроса предсказуемо указали, что их повысившееся (или понизившееся) мнение о Британии и ее культуре в первую очередь (70% или 60% в случае негативного ответа) порождает у них желание или нежелание посетить страну в качестве туриста. Правда, совершенно неясно, при чем тут Шекспир — разве не могло их отношение измениться под влиянием других факторов?

Хорошо и приятно ограничиваться фильмами, когда, в сущности, неважно, что и как будут знать о Шекспире и его текстах, главное, чтобы культурный герой покрепче ассоциировался с современной Британией. Конечно, есть в исследовании и брошенные мельком замечания о том, как, например, пьеса «Ромео и Джульетта» способна помочь маргинализованным сообществам во всем мире (“Adaptations of Shakespeare’s plays, and perhaps Romeo and Juliet in particular, have the potential to reach out to marginalised communities around the world…”; ibid.: 20). Реплика совершенно верная, но в одном ряду с потребительской риторикой крайне неуместная. Маргинализованные группы в любом случае сделают Шекспира орудием борьбы за то, чтобы субалтерн смог заговорить. Им нужен свой Шекспир, культурно локализованный, но глобальный в социальном смысле. Попытка продать им британского «Барда» как кратчайший путь к туристической визе вряд ли вызовет у них понимание. Как, в общем-то, и вся стратегия апроприации Шекспира в пользу туристской индустрии.

Вполне возможно, что такая путаница в мотивациях британских и иностранных «потребителей» Шекспира вновь вызовет к жизни колониальный «эффект бумеранга», о котором писала Ханна Арендт (Hannah Arendt; см.: Arendt, 1951). Чтобы максимально увеличить культурную притягательность Великобритании, образовательный элемент (ведь он дал такую волну «нелюбви» к Шекспиру) в «мягкой силе» подавляется в пользу развлекательного. А потом бумеранг может ударить уже по изучению Шекспира в самой Англии и других англоязычных странах, ведь посмотреть фильм намного проще, чем прочитать

пьесу и подумать над ней или поставить ее в школьном театре, или научиться видеть современные проблемы в оригинальном тексте XVI–XVII вв.

Чтобы избежать этого, необходимо серьезное и критическое исследование стратегий шекспировского опыта в разных странах, языковых и образовательных ситуациях. С чего начинается знакомство с Шекспиром? На каком этапе наступает разочарование? Какими способами текст четырехсотлетней давности может быть связан с современностью и, в частности, с личным опытом?

…

Когда этот текст был уже написан, на сайте Бирмингемского университета появилась резко полемическая реплика директора Шекспировского института профессора Майкла Добсона (*Michael Dobson*), озаглавленная «Шекспир — не национальный поэт» (Dobson, 2016: Электронный ресурс). Вывод Добсона недвусмыслен — в текстах Шекспира нет ничего, что напрямую служило бы интересам правительственного Агентства по делам туризма и в целом современного британского государства (“...there is nothing in his plays and poems which lends itself directly to the purposes of either the English Tourist Board or the modern British state”; ibid.).

М. Добсон прав: Шекспир принадлежит не только своей эпохе, тем графствам и городам, где он жил и бывал, но и любым другим временам и регионам мира, где люди переживают опыт встречи с его творчеством. Все попытки сделать из него рупор общеизвестных истин терпят неудачу. Знаменитый монолог Гонта о величии Британии в «Ричарде II» звучит в момент, когда монархия крайне непрочна. О «порядке» в мире «Троила и Крессиды» рассказывает герой, наиболее склонный манипулировать «порядком» — Улисс. Любая пьеса в целом сложнее, глубже и многозначнее, чем любой отдельный ее фрагмент или монолог. Точно так же, полагает Добсон, и сам Шекспир сразу «перерос» рамки Англии, и не случайно история «европейских» и «мировых Шекспиров» началась еще при его жизни — в Германии и Польше, где его пьесы ставили труппы странствующих актеров.

Эта реплика директора Шекспировского института очень важна. Нередко даже на конференциях слышны упреки, что Шекспир «слишком британский», что британские литературоведы монополизируют право на Шекспира, превращают себя в оракулов «Барда». Если бы это действительно было так, британским ученым было бы очень удобно присоединиться к глашатаям «мягкой силы»: да, Шекспир — наше национальное достояние, приезжайте к нам поклониться и причаститься его мощам. Ничего подобного: изучение «мировых Шекспиров» стало одним из основных направлений в современной науке, и это

подтверждают такие издания, как недавно вышедший в свет двухтомный «Кембриджский путеводитель по мирам Шекспира» — его второй том полностью посвящен «шекспировскому опыту» в культурах всего мира (The Cambridge Guide … , 2016; см. также: Захаров, 2015).

Не может быть единого «понимания» Шекспира, он принадлежит всем, и всем по-разному. Исследователи — филологи, историки, театроведы и многие другие, — подобно шекспировскому Пэку (или Ариэлю, если более возвышенный образ вам приятнее), мгновенно преодолевают разрывы времени и пространства, переходя от одного шекспировского опыта к другому, но сам этот опыт доступен каждому из нас. Шекспиросфера — это не только вечные образы и герои, это также и стратегии превращения их сценического опыта в наш повседневный (см.: Лисович, Макаров, 2014).

Конечно, все это верно для любого автора, не только для Шекспира. Но без уникального опыта глобальной шекспиросферы мы вряд ли бы это поняли.

11.4. Выставка «Шекспир/тайна/400»: мыльный пузырь «шекспировского вопроса»

Б. Н. Гайдин, Н. В. Захаров, В. С. Макаров

13 ноября 2016 г. в Москве закончила свою работу выставка-аллюзия «Шекспир/тайна/400», посвященная 400-летию со дня смерти великого драматурга. Организаторы позиционируют ее как «единственную выставку в мире, исследующую тайну личности»[386] Шекспира. К сожалению, экспозиция знакомит посетителей не столько с творческим наследием У. Шекспира, сколько с историей «шекспировского вопроса», который по-прежнему популярен в нашей стране[387]. По всей видимости, именно на этот интерес и рассчитывали создатели выставки как на средство привлечь максимальное число зрителей.

Замысел выставки был воплощен в жизнь продюсерами, которые до этого организовали выставку-иллюзию «Алиса в Стране чудес»: автор идеи — продюсер и режиссер Мария Милютина; генеральный продюсер — Алла Ключни-

[386] См.: shakespeare400 [Электронный ресурс]. URL: http://shakespeare400.ru/#glavnaya (дата обращения: 25.11.2016).

[387] О причинах этого см., например: Макаров В. С. Феникс и меланхолия: теория и практика постсоветского антистратфордианства // XXV Шекспировские чтения — 2014 : «Шекспир в русско-английском культурном диалоге» (25th Shakespeare Readings 2014 : Shakespeare Mirrored: A Look at Cultural Relationship). М. : Изд-во Моск. гуманит. ун-та, 2014. 203 с. С. 19–21. Видео доклада можно посмотреть здесь: https://youtube.com/watch? v=iB9ou2ZRZtU.

кова; PR-директор — Мария Зимина; технический-директор — Константин Розенблюм[388].

24 мая 2016 г. выставка открылась в особняке Салтыковых-Чертковых на Мясницкой улице[389], а затем 5 сентября продолжила свою работу в Галерее на Солянке. Если судить по информации на различных ресурсах, первоначально устроители планировали закрыть выставку в сентябре[390], но в итоге она проработала почти полгода. По всей видимости, это свидетельствует о том, что задумка устроителей себя оправдала и их детище пользовалась определенной популярностью среди москвичей и гостей столицы.

Что предложили авторы проекта посетителям?

У входа их встречала большая афиша со стилизованным Друшаутским портретом Шекспира и надписью «Найди своего Шекспира здесь». Внутри — стойка с книгами и сувенирами, а над ней — другой плакат с названием выставки и черепом в цветочном венке. Далее — указатель входа (на нем Шекспир, одетый в камзол с черепами), стена с отзывами, большой ящик для писем, адресованных Джульетте, а также несколько плакатов с информацией о выставке и биографией драматурга. Спустившись по лестнице, посетители могли увидеть стол с ящиком Почты России, черепом, различными вариантами писем Джульетте и перьями[391]. К столу можно было вернуться после экскурсии и со-

[388] В подготовке экспозиции приняли участие сотрудники Государственного центрального Театрального музея им. А. А. Бахрушина, студенты кафедры сценического искусства (рук. Р. А. Хомская) факультета сценографии и театральной технологии Школы-студии им. В. И. Немировича-Данченко при МХАТ им. А. П. Чехова, мастерской под руководством Э. В. Герц художественного факультета ВГИК им. С. А. Герасимова, кафедры сценографии (рук. — В. И. Севрюкова) факультета сценографии РИТИ — ГИТИС, художники группы «Нити», художник-дизайнер Виктор Делог, художник-сценограф Татьяна Спасоломская, художники Борис и Петр Пророковы, художник-график Юлия Бугуева, а также парфюмер Вероника Бруховецкая. На странице выставки также выражена благодарность некому «московскому объединению авторских кукол» (там же: http://shakespeare400.ru/#o_kom), информации о котором мы на просторах Интернета найти не смогли, поэтому, возможно, имеется в виду Международное объединение авторов кукол. Но даже если мы допустили ошибку, хотелось бы все же высказать пожелание, чтобы организаторы этой и других подобных выставок более тщательно подходили к проверке текстов на своих официальных сайтах (тем более что их объем обычно легко позволяет сделать это), чтобы не создавалось впечатление, что контент сайта подготовили на скорую руку.

[389] См., например, следующие отзывы: Игумнова З. Шекспир поселился на Мясницкой [Электронный ресурс] // Известия. 2016. 24 мая. URL: http://izvestia.ru/news/615182 (дата обращения: 13.11.2016); Жук М. На Мясницкой «играют в Шекспира» [Электронный ресурс] // Добрые люди. 2016. 27 мая. URL: http://dobrieludi.com/articles/1856/ (дата обращения: 13.11.2016); Королёва А. М. Обзор выставки «Шекспир/тайна/400» [Электронный ресурс] // Exit, Pursued By A Bear. 2016. 30 мая. URL: http://dtbooks.net/2016/05/40030.html (дата обращения: 13.11.2016); Нина вместе. Выставка-аллюзия «Шекспир/тайна/400» [Электронный ресурс] // Отдых с детьми. 2016. 26 июня. URL: http://osd.ru/respinf.asp?nws=12957 (дата обращения: 13.11.2016).

[390] См., например: В Москве к 400-летию со дня смерти Шекспира откроется «Почта Джульетты» [Электронный ресурс] // ТАСС. 2016. 23 мая. URL: http://special.tass.ru/obschestvo/3306568 (дата обращения: 13.11.2016).

[391] Печально, на столе не было чернил. Возможность написать письмо гусиным пером и чернилами добавила бы выставке некоторую аутентичность. Интересно, что одним из партнеров выступила Почта России, которая гарантировала, что все послания, написанные на «эксклюзивной почтовой открытке», которые были

чинить свое письмо, которое организаторы обещали отправить в Верону. Далее нужно было пройти вдоль узкого и немного зловещего коридора с различными инсталляциями и портретом Шекспира, нарисованным прямо на стене. Интересной частью выставки стали 37 иллюстраций (по числу пьес т. н. «шекспировского канона») к «Гамлету» работы графика и скульптура Юлии Бугуевой (проект «ГАМЛЕТЙОРИК»).

Собственно экскурсия начиналась перед тремя портретами Шекспира на стене (Чандосовский[392], Коббовский и Друшаутский), где экскурсовод вводил посетителей в суть «шекспировского вопроса». Там же стояла небольшая (примерно метр в длину) и грубо сколоченная «вторая по качеству кровать», вся в паутине, а рядом — старый чемодан. Трудно себе представить, чтобы Шекспир, будучи довольно состоятельным джентльменом, не мог позволить себе более изысканную и удобную мебель. Но создатели экспозиции предпочли акцентировать таким образом внимание на строке из завещания Шекспира, которую так любят вспоминать антистратфордианцы, указывая на якобы мелочность и жадность «Шакспера, сына перчаточника из Стратфорда» и на его пренебрежительное отношение к своей жене Энн. Между тем, никто еще не смог опровергнуть предположение, что «первая по качеству кровать» предназначалась для гостей, а супруги Шекспиры спали именно на «втором по качеству» ложе. Именно поэтому драматург вполне мог завещать супруге эту кровать[393].

В следующих залах можно было посмотреть на модель театра «Глобус», рыцаря в доспехах (Призрак отца Гамлета), Минотавра, разнообразные куклы, театральный реквизит, топор и плаху палача, и даже на нарисованных на стене участников группы «Битлз», играющих на музыкальных инструментах и одетых в костюмы времен Шекспира. Там же — репродукции картин различных художников (например, «Орфей и звери» Ханса Лея Младшего, «Смерть Адониса (с Венерой, тремя грациями и Амуром)» Питера Пауля Рубенса, «Медея» Ансельма фон Фейербаха, «Пейзаж с Орфеем и животными» Альберта Кёйпа) на античные сюжеты, которые встречаются и в пьесах Шекспира. Все это не вызывает возражений и только демонстрирует, насколько тесно творчество Шекспира связано с мировой культурой (причем не только в заимствованных

брошены в «ящик Джульетты» посетителями выставки (по крайней мере, до сентября), будут доставлены в Верону, а те, кто написал обратный адрес, возможно, получат ответ из Клуба Джульетты.

[392] Портрет, названный на выставке Чандосовским, если нам не изменяет память, является его видоизменным вариантом.

[393] См., например: The Oxford Encyclopedia of British Literature : in 5 vols. / ed. by D. S. Kastan. Oxford ; New York : Oxford University Press, 2006. Vol. 1: Abbey Theater — Caryl Churchill. P. 484; Garber M. B. Profiling Shakespeare. N. Y. ; L. : Routledge, 2008. P. 167–181. Отметим, что экскурсовод об этом сказал. Небольшой размер кровати он объяснил тем, что люди во времена Шекспира предпочитали спать сидя или полулежа, чтобы им не снились сны, которые могла наслать на них нечистая сила.

сюжетах, но и в оригинальных — в пьесах «Бесплодные усилия любви», «Сон в летнюю ночь», «Веселые виндзорские кумушки» и «Буря»). Даже «Битлз» здесь уместны не только потому, что они — известные во всем мире соотечественники Барда, но и потому, что Шекспир оказал влияние на их творчество[394]. Интересна задумка с запахами разных шекспировских пьес, которые мог попробовать на нюх каждый посетитель. Забавна и идея с переносным туалетом на три персоны — хотя выбор условных артефактов, символизирующих эпоху, не всегда, на наш взгляд, мотивирован.

Идея выставки построена на коммерческой стороне шекспировской, а точнее сказать «антишекспировской» индустрии — на конспирологической спекуляции пресловутым «шекспировским вопросом». Обидно, что подобный подход привлекает молодых людей, некоторые из которых уходят с нее с убеждением, что за именем «Уильям Шекспир» скрывался, без всяких сомнений, кто-то иной.

Текст на выставке вообще не в чести. Основная часть платьев, костюмов и других экспонатов вообще не подписаны. Непонятно, имеют ли они хоть какое-то отношение к творческому наследию Шекспира. А ведь можно было постараться более обстоятельно показать богатую театральную отечественную шекспириану — с учетом заявленного сотрудничества с Бахрушинским музеем.

Но главная проблема не в этом. Свободу интерпретаций организаторы выставки (например, на одной из информационных табличек и неоднократно — устно) почему-то мотивируют тем, что «ничего подлинного от Шекспира не сохранилось. Нет ни дневников, ни рукописей, ни личных вещей. Все, что в мире по Шекспиру экспонируется, — предполагаемое или воссозданное, включая новый театр «Глобус» в Лондоне и дом Шекспира в Стратфорде-на-Эйвоне». Как будто если бы где-то были подлинные шекспировские артефакты, владельцы отдали бы их на московскую экспозицию!

Заявляя, что от Шекспира, мол, до нас дошли только тексты, и поэтому бессмысленно делать выставку в любом формате, кроме «аллюзии», ее авторы одновременно призывают «найти своего Шекспира» и отнимают у посетителей этот шанс. «Аллюзию» можно постигать только под аккомпанемент экскурсовода (правда, после экскурсии можно погулять по залам без сопровождения, но экспонаты все равно не подписаны). Получается, есть предпочтительные для организаторов пути к «своему Шекспиру»?

[394] В 1964 г. «ливерпульская четверка» даже сыграла концовку «Сна в летнюю ночь» на телевидении в честь 400-летия со дня рождения Шекспира.

Безусловно, лишь часть артефактов в музеях и на выставках в Стратфорде или в Лондоне, могла действительно принадлежать Шекспиру — например, известное кольцо с печаткой с инициалами W.S., которое в начале XIX века обнаружили в поле рядом с церковью Троицы в Стратфорде[395]). Но ведь были найдены как минимум три юридических документа, на которых Шекспир также оставил свои подписи: дело Беллотта против Маунтджоя (Bellott v. Mountjoy, 1612), в котором драматург проходил в качестве свидетеля[396]; подпись на купчей на дом в лондонском «Блэкфрайерсе» от 10 марта 1613 г., а также закладная на тот же дом от 11 марта 1613 г.[397] И это не говоря уже о его завещании, о котором на том же информационном стенде сказано так: «Правда, есть один документ — завещание, но лучше бы Шекспир его не писал… Ведь именно с него начинается череда сомнений в официальной версии, которые в итоге привели к возникновению Шекспировского Вопроса…»[398]

Еще один иллюзорный выбор — декларируемое равенство всех теорий шекспировского авторства. Это прием не новый: антишекспиристы и раньше утверждали, что «шекспировский вопрос» в сущности не биографический, а литературоведческий, поэтому надо обеспечить равный доступ и равный интерес ко всем теориям. Но никакого равенства здесь быть не может. Антишекспиризм, который мягче называют антистратфордианством, — дилетантский вымысел.

Постулируя в интервью, что «наука разделилась на стратфордианцев и нестратфордианцев»[399], авторы выставки таким образом повышают собственную значимость (ср. постоянный рефрен в соцсетях о том, что продюсер «чувствует себя как рыба в воде в двух непримиримых лагерях: стратфордианцев и нестратфордианцев»). Так как этот спор «рассудить невозможно», в выигрыше остаются те, кто якобы предлагает площадку для «беспристрастного» изложе-

---

[395] См., к примеру: Wells S. W. Shakespeare: For All Time. Oxford, UK ; New York : Oxford University Press, 2003. P. 268.

[396] См., например: Kornstein D. Kill All the Lawyers? Shakespeare’s Legal Appeal. Lincoln, NE : University of Nebraska Press, 2005. P. 18–19; Kathman D. Living with the Mountjoys // The Shakespeare Circle: An Alternative Biography / ed. by P. Edmondson, S. Wells. Cambridge, UK : Cambridge University Press, 2015. P. 174–175; 179–184. На русском языке об этом деле можно прочитать в книге антистратфордианцев Б. Джеймс и У. Д. Рубинстайна: Джеймс Б., Рубинстайн У. Д. Тайное станет явным. Шекспир без маски. М. : Весь мир, 2008. (Глава «Беллот против Маунтджоя»). Более подробно о жизни Шекспира в доме Маунтджоев можно узнать из работы Ч. Николла «Жилец: Шекспир на Сильвер-стрит»: Nicholl C. The Lodger: Shakespeare on Silver Street. London : Allen Lane, 2007.

397 См., например: Lee S. A Life of William Shakespeare. Biography: With Portraits and Facsimiles. London : Macmillan & Co., 1898. P. 284.

[398] Сохранена орфография и стилистика оригинала.

[399] См. видеозапись интервью: Хочу всё знать. Неизвестный Шекспир. К 400-летию памяти поэта : интервью с М. Милютиной [Электронный ресурс] // Радио Маяк. 2016. 17 июля. URL: http://radiomayak.ru/videos/video/id/1548788/ (дата обращения: 13.11.2016).

ния всех возможных мнений. Мы, мол, не замыкаемся в узких рамках, а даем каждому возможность озвучить гипотезу, да еще и от имени «науки».

По подсчетам экскурсовода, кандидатов в Шекспиры насчитывается 77. На некоторых из них заведены «дела» — тонкие папки с информационным досье об их предполагаемой причастности к шекспировскому наследию (кстати, дела на Шекспира из Стратфорда мы там не заметили — а как же «равенство»?) На предложение выбирать своего «кандидата» можно ответить только традиционным «оба хуже».

Академическую науку упрекают в предвзятости, но она гораздо более свободна, чем контролируемое путешествие в мир аллюзий. В том же интервью Мария Милютина утверждает, что «стратфордианцы» поддерживают «исключительно официальную версию», а вот их оппоненты — «очень активные люди», меняют общественное восприятие проблемы авторства[400]. К сожалению, кроме «активности», больше у антишекспиристов ничего нет — ни доказательств, ни часто даже знания английского языка, литературы и истории.

Создатели выставки, кажется, серьезно убеждены, что без монархов, аристократов и прочих «звезд» ничего шекспировского никогда не получилось бы. Без смеха невозможно слушать рассуждения продюсера выставки в интервью «Маяку», что, мол, королева Елизавета обожала «Сон в летнюю ночь» и ассоциировала себя с Титанией (а кто, интересно, был в таком случае плотником с ослиной головой?), а королева Виктория вообще якобы возродила в Англии интерес к Шекспиру. Конечно, в такой компании удел провинциала из Стратфорда — молча отойти в сторону, ведь вперед идут аристократы, «розенкрейцеры» (ну как же без них!). Река времен на выставке поглощает все человеческое, остаются только мыльные пузыри конспирологического гламура, плавающие над островками антиисторических аллюзий.

Именно спекуляция на «шекспировском вопросе» придает экспозиции бестолковую сенсационность, выпячивает худшее из того, что внесла русская культура в мировую шекспировскую копилку. Конечно, можно сказать, что антишекспиризм имеет на русской почве свою историю. К примеру, Н. Г. Чернышевский отмечал, что «мода сделала половину каждой драмы Шекспира негодною для эстетического наслаждения в наше время»[401], а Л. Н. Толстой вообще отрицал художественные достоинства ряда пьес Шекс-

[400] См. видеозапись интервью: Хочу всё знать. Неизвестный Шекспир. К 400-летию памяти поэта : интервью с М. Милютиной [Электронный ресурс] // Радио Маяк. 2016. 17 июля. URL: http://radiomayak.ru/videos/video/id/1548788/ (дата обращения: 13.11.2016).

[401] Чернышевский Н. Г. Эстетические отношения искусства к действительности // Чернышевский Н. Г. Полн. собр. соч. : в 15 т. М. : Гослитиздат, 1949. Т. 2. С. 50.

пира[402]. Можно вспомнить первого народного комиссара просвещения РСФСР А. В. Луначарского и журналиста, сценариста и актера Ф. П. Шипулинского, автора книги «Шекспир — Ретлэнд. Трехвековая конспиративная тайна истории» (1924), их последователей И. М. Гилилова, М. Д. Литвинову и др., чьи досужие домыслы не вызвали в мировом шекспироведении ничего, кроме недоумения и смеха.

В книге «Шекспир дает отпор: не такой уж и аноним» (“Shakespeare Bites Back: Not So Anonymous”) известные британские шекспироведы Стэнли Уэллс и Пол Эдмондсон рассказывают о такой встрече:

«Ученый-шекспировед садится в такси в Лос-Анжелесе. Русский водитель спрашивает пассажира, откуда он.

— Стратфорд-на-Эйвоне.

— А… Шекспир.

— Да, именно.

— Мы так мало знаем о Шекспире. Ведь его пьесы написаны не им.

И путешествие, которое могло бы быть спокойным, превращается в монолог пассажира, приводящего доказательства в пользу того, что стратфордский Шекспир был автором приписываемых ему пьес. Водитель такси внимательно прослушал и, кажется, все понял. Но убедила ли его лекция пассажира, который вышел из такси у музея Гетти, дав щедрые чаевые?» (пер. И. С. Приходько).

К чему, казалось бы, эта бесполезная, бесперспективная и даже разрушительная эксплуатация проблемы авторства (которой, заметим, совершенно не было у современников Шекспира, как и нет ее для мирового академического сообщества). Нам, носителям великой русской культуры, навязывают нелепый миф о Шекспире, играя на невежестве «публики», зарабатывают репутационные очки под видом «культурной игры» в шарады.

Подход в стиле «Скандалы. Интриги. Расследования» ничего не дает, кроме приятного самовозвеличения. Шекспировская Англия? Деревянная кровать в метр длиной, ведь даже состоятельные люди якобы боялись спать, вытянувшись в полный рост, иначе демоны нашлют плохие сны или вообще отнимут душу (давно опровергнутое представление — кто не верит, может хотя бы посмотреть музейные каталоги с фотографиями кроватей в семьях уровня шекспировской). Сплошная грязь, невежество, все подряд умирают от сифилиса — а на фоне этого нестерпимый блеск гениальности, к которой мы приобща-

[402] Толстой Л. Н. О Шекспире и о драме (критический очерк) // Толстой Л. Н. Собр. соч. : в 22 т. М. : Художественная литература, 1983. Т. 15. С. 258–314.

емся через «великих творцов». Не удивительно ли, что когда наука наконец научилась видеть Шекспира не титаном, возвышающимся над пигмеями, а одним из плеяды драматургов рубежа XVI–XVII вв. — в этот самый момент навсегда сданное в музей знамя «Великого Барда» подбирают антишекспиристы и рисуют на нем новые лица?

Шекспир прежде всего был драматургом, который писал оригинальные пьесы для труппы, переделывал для ее нужд чужие пьесы, что нисколько не умаляет его дарование. Кто из выдуманных претендентов работал в труппе и сочинял пьесы под каждого конкретного актера? (Об этом достаточно много и точно говорил и писал председатель Шекспировской комиссии РАН профессор А. В. Бартошевич.)

Конечно, тем, кому не нужно знание о Шекспире, приятна магия круглых чисел, юбилеев и легкого приобщения к чему-то возвышающему. Но, в сущности, надо сказать горькую правду — Шекспира здесь нет. Череп в венке — гораздо более точный образ якобы непостижимого прошлого, украшенного веночком аллюзий.

На страницах выставки в социальных сетях показательно часто повторяется выражение «нескучный Шекспир». Исторический Шекспир, конечно же, «скучный», потому что сложный, потому что нарушает наши ожидания и не собирается подтверждать мнения людей XXI столетия. Тут нужен не Шекспир, а красивый рассказ о Шекспире, где нет места тому, что провинциал может выучить иностранные языки, приехать в столицу и получить признание публики. Этот рассказ режет историю по живому — и в этом неотъемлемое право его создателей — вот только не надо маскировать его под поиски истинного «шекспировского духа». Никто не против аллюзий и ассоциаций, но организаторы выставки к ним подходят совершенно нерефлективно. В их случае лучше было бы говорить «мой Шекспир», «наш Шекспир», «такой Шекспир, как нам бы хотелось», но не играть в раскрытие надуманных тайн.

Количество ошибок, в том числе и абсолютно диких «ляпов» в речи экскурсовода зашкаливало, и, к сожалению, многие из них прозвучали в том же интервью продюсера выставки. Завещание Шекспира якобы занимает 139 страниц, хотя в Интернете очень легко найти его факсимильные версии — на самом деле оно уместилось на двух с половиной рукописных листах[403]. «Домик» Шекспира в Стратфорде якобы «восстановлен» (похоже, никто из участ-

[403] См., например: Луков Вл. А. Последняя воля и текст завещания Уильяма Шекспира: проблемы и предположения [Электронный ресурс] // Информационный гуманитарный портал «Знание. Понимание. Умение». 2012. № 4 (июль — август). URL: http://zpu-journal.ru/e-zpu/2012/4/Lukov_Shakespeare-Will-and-Testament/ (дата обращения: 13.11. 2016).

ников проекта не был в Стратфорде — дом на Хенли-стрит, где родился Шекспир, они путают с утраченным Нью-Плейс). Экскурсовод поражает маломальски знакомых с шекспировской темой слушателей перлами вроде следующих: Кристофер Марло — первый ученик розенкрейцера Фрэнсиса Бэкона; Первое фолио — собрание сочинений Шекспира в восьми томах (и даже знает, что там напечатано в пятом томе!); театр «Глобус» — созданный Шекспиром стартап; 70% текста «Мальтийского еврея» и «Венецианского купца» почти полностью совпадают, и т. д. Не просто печально, а постыдно, что человек, который якобы открывает слушателям мир Шекспира, ничего не знает о работе театральных компаний, никогда не видел Первое фолио (но зато умеет рассказывать про «Великий проект»). Удивительно ли, что он — ратлендианец? Апломб и безграмотность часто характеризуют антишекспиристов.

Наконец, организаторы выставки не гнушаются и прямой подтасовкой цитат и фактов. На странице «Шекспир-Тайна-400» в социальной сети «ВКонтакте», например, утверждается, что даже А. С. Пушкин был антистрадфордианцем: «Мало кто знает, что Шекспиром Пушкин считал графа Рэтленда, о котором мы, конечно, подробно поговорим»[404].

Чуть раньше, в день рождения Пушкина, читателям страницы выставки в Facebook также «напоминали», что «даже Пушкин соглашался с антишекспиристами и сомневался в авторстве некоторых его произведений!»[405][20]. Далее приводится начало известной цитаты из пушкинской заметки «О “Ромео и Джюльете” Шекспира», опубликованной в «Северных цветах на 1830 год» с примечанием: «Извлечено из рукописного сочинения А. С. Пушкина»: «Многие из трагедий, приписываемых Шекспиру, ему не принадлежат, а только им поправлены. Трагедия “Ромео и Джюльета”, хотя слогом своим и совершенно отделяется от известных его приемов, но она так явно входит в его драматическую систему и носит на себе так много следов вольной и широкой его кисти, что ее должно почесть сочинением Шекспира.

В ней отразилась Италия, современная поэту, с ее климатом, страстями, праздниками, негой, сонетами, с ее роскошным языком, исполненным блеска и concetti. Так понял Шекспир драматическую местность. После Джюльеты, после Ромео, сих двух очаровательных созданий шекспировской грации, Меркутио, образец молодого кавалера того времени, изысканный, привязчивый, благородный Меркутио есть замечательнейшее лицо изо всей трагедии. Поэт из-

[404] Стена: Шекспир-Тайна-400 // ВКонтакте. 2016. 14 ноября. URL: https://vk.com/wall-120352804219 (дата обращения: 13.11.2016).

[405] Шекспир-Тайна-400 — Хроника // Facebook. 2016. 6 июня. URL: https://facebook.com/shakespeare400.ru/posts/1184084141636836 (дата обращения: 13.11. 2016).

брал его в представители итальянцев, бывших модным народом Европы, французами XVI века»[406].

Где авторы проекта обнаружили в словах Пушкина антишекспиризм? Поистине фантазии интерпретаторов нет предела! В отличие от антистратфордианцев Пушкин легко угадывал и узнавал Шекспира среди его современников.

Насколько нам известно, это первый российский опыт тематической выставки, посвященной Шекспиру. Безусловно, подобные попытки интересны и нужны. Однако хотелось бы, чтобы основная идея выставки была бы построена не на пресловутом «шекспировском вопросе», а на тексте шекспировских пьес и их богатейшей истории в театре, кино, музыке и других видах искусства. Все это намного более исторично и потому интересно. Не случайно в отзывах из всех элементов экспозиции чаще всего упоминают именно макет «Глобуса» (хотя он, конечно, далеко не «единственный в мире»). Попытки «утереть нос» всему академическому шекспироведению и открыть «тайну Шекспира» с помощью пасьянса из лжи и недостоверных фактов в смеси с достоверными обречены оставаться тщетными.

С 15 декабря 2016 г. выставка продолжила свою работу в Санкт-Петербурге во Всероссийском музее А. С. Пушкина, Музее-усадьбе Г. Р. Державина. Петербуржцы и гости Северной столицы могут увидеть все своими глазами и высказать свое мнение. Планируется, что выставка будет открыта до 15 мая 2017 г. Отметим, что теперь по выходным дням за дополнительную плату можно поучаствовать еще и в квесте «Игра в Шекспира»: за час предлагается «почувствовать себя детективом», «вычислить автора пьеса Шекспира» и, наконец, «раскрыть тайну Ордена Розенкрейцеров»[407].

Будем ждать новых экспозиций, посвященных драматургу и его творчеству.

11.5. Шекспир «бардовский» и «постбардовский»

В. С. Макаров

В исследовании шекспиросферы мы сталкиваемся с двумя типами реакции читателей.

Первый — возмущенный: ну зачем же филологам-шекспироведам играть в компьютерные игры, слушать современную музыку, и так далее, когда еще столько нерешенных проблем! (Почему -то этот аргумент очень любят антишекспиристы, — вероятно, полагают, что обсуждать по бесконечному

[406] Цит. по: Пушкин А. С. «Ромео и Джюльета» Шекспира // Пушкин А. С. Собр. соч. : в 10 т. М. : ГИХЛ, 1962. Т. 6: Критика и публицистика. С. 30.

[407] См.: QWEST [Электронный ресурс] // shakespeare400. URL: http://shakespeare400.ru/qwest.html (дата обращения: 13.11.2016).

кругу недоказуемую Великую игру намного полезнее) Настоящих проблем тоже, конечно, много; и то, что современная культура делает с Шекспиром — среди них.

Но тут вмешивается второй тип реакции: любой творческий акт по умолчанию шекспировский, прямое продолжение его «волшебства». Шекспир якобы не может существовать иначе, чем в сценических, кинематографических и прочих адаптациях, а значит, ученым остается только бесконечно комментировать панораму, которая развертывается перед ними. Новая постановка там, новая выставка здесь, — остается лишь выбрать между ролью хроникера (на заре русского Интернета так хотелось, чтобы «весь Шекспир» был собран «в одном месте) и ролью критика.

На обоих путях, тем не менее, очень трудно увидеть самое интересное — то, как мир шекспировских пьес «наносит ответный удар», как любая адаптация теряет что-то шекспировское, стараясь убедить себя и нас в обратном. В этом смысле шекспиросфера — прекрасное начало для нового типа исследований, которого, мне кажется, гуманитарной науке очень не хватает. Его можно определить труднопереводимым выражением «failure studies», «наука о неудачах» — но она пишется не кистенем критика, а скорее тонким острием скальпеля, который проникает в трещины заявленных концепций, чтобы в конце концов понять: и само искусство, и любая его интерпретация не равны самим себе, а без постоянной саморефлексии обречены на самоповторение и довольство собой.

Если у такого подхода к шекспиросфере и есть «противник», то это представление о шекспировских текстах и самом Шекспире как «проекте». Пресловутое «Что хотел сказать этим автор?» за последние десятилетия с языка идеологической верности перешло почти что на язык KPI, но позиции «Великого Барда», кажется, наконец пошатнулись. Шекспироведение за последние полвека значительно приблизилось к цели, к которой шло с начала XIX века — пробилось к Шекспиру-человеку, который мог прятать солод на пиво в неурожайный год, подавать на соседей в суд за долги, дописывать чужие пьесы в начале карьеры и позволять другим дописывать за собой в ее конце.

Попытки интеллектуалов XVIII — начала XIX века показать, что искусство способно менять общество, что Шекспир — не просто имя с пыльной книжной страницы, заставили их прибегнуть к шекспировскому мифу[408].

[408] См. о нем работы Грэма Холдернесса, прежде всего: Holderness G. Cultural Shakespeare: Essays in the Shakespeare Myth. Univ of Hertfordshire Press, 2001. 230 p. Начало культа Барда подробно рассмотрено в получившей заслуженное признание работе Майкла Добсона: Dobson M. The Making of the National Poet : Shakespeare, Adaptation and Authorship, 1660–1769: Shakespeare, Adaptation and Authorship, 1660-1769. Clarendon Press,

В Барде сплелись локальное прославление Стратфорда и графства Уорикшир[409] и Англии в целом. Барда превозносили как национального гения, выросшего в небольшом городке, который стал одним из символов «старой доброй Англии». Как таран, имя Шекспира помогало сохранять исторические памятники, реформировать политику и общество. Шекспира цитировали политики, Шекспир помог интеллектуалам осознать свою власть и востребованность. Побочным продуктом всего этого был Бард, культ которого — как в академических и интеллектуальных кругах, так и в упрощенном виде т.н. «бардолатрии», — со временем все больше и больше отрывался от Шекспира и начинал жить своей жизнью и служить политическим целям, личной карьере и т. д.

Если «шекспировская индустрия» еще относительно безобидна и ненавязчива (в конце концов, никто не заставляет покупать статуэтки, чернильницы и точилки для карандаша с изображением Барда), то другой плод бардолатрии гораздо страшнее. Антишекспиризм во всех вариантах т. н. «проблемы авторства» — искаженное эхо споров о природе гения, о герое и злодее, о моральной роли писателя, которые не умолкали в позапрошлом столетии. Отсюда и поиски числовых «бэконовских» шифров, и мелькание аристократических претендентов в Шекспиры. В новых воплощениях антишекспиризма обветшавшая бардолатрия все сильнее сливается с культом жизненного успеха.

Спорить с антишекспиристами бесполезно и не нужно. Ученые просто должны сделать шаг вперед и заговорить о Шекспире на новом языке. Компьютерная стилометрия наконец дала возможность перевести дискуссию о соавторстве с языка фантазий в научное русло. Интерес к Шекспиру как к одинокому несравненному гению сменился на интерес к драматургу в его «окружении», благодаря чему мы уже очень многое узнали об авторских стратегиях и саморепрезентации писателя рубежа XVI–XVII вв.

Бард пережил самого себя. Он возвышается среди других культурных концептов как памятник ранним попыткам понять, чем мировая культура обязана Шекспиру; памятник, за которым многие не могут или не хотят видеть исторического Шекспира. Теперь, когда Бард остался позади, ученым тем более нет смысла превращаться ни в группу поддержки «гениальных творцов» современности, ни в суровых критиков, держащих монополию на Шекспира. Этот новый дискурс о Шекспире можно назвать «постбардовским». Это не означает

1992. 282 p. См. также: Dugas D.-J. Marketing the Bard: Shakespeare in Performance and Print, 1660–1740. University of Missouri Press, 2006. 288 p.

[409] Знаменитое гарриковское «бард всех бардов» в других строфах заменялось на “вор всех воров” (отнял у Природы больше, чем другие”) — и все эти обороты в последней строке каждой строфы приписывались Уорикширу — “For the bard of all bards was a Warwickshire bard!”. См.: Garrick D., Pedicord H.W., Bergmann F.L. The Plays of David Garrick: Garrick’s own plays, 1767-1775. SIU Press, 1980. P. 108–109.

что «шекспировская полиция» из строгих ученых соберет и уничтожит магниты, брелки и т. д., что будет свернута шекспировская индустрия. Все останется как есть, но все больше и больше почитателей Шекспира будет уметь проводить различие между его сложными мирами и более простым, «меметическим» миром Барда.

Поэтому от трех лет изучения шекспиросферы прежде всего (хотелось бы надеяться) останется не столько анализ портретов, музыки, постановок и компьютерных игр, сколько способ повторить окончательный переход гуманитарной науки от Барда к Шекспиру. Дать в руки читателю критический инструментарий — лучшего результата для исследования я бы не мог придумать.

Перенести мир шекспировской пьесы в новые медиа — еще не значит доказать, что «Шекспир жив!» (за последние три года этот лозунг уже почти превратился в мантру). Стремление осовременить Шекспира только крепче приклеивает на его лицо маску Барда, мастера длинных монологов, повелителя тысяч слов и творца их из ничего[410], машины, безостановочно производящей гениальность. Шекспир — часть своего времени (и тем важнее, что впервые слова «ты для всех времен» (пер. В.Рогова) сказал его современник), «Бард» — вечно опережающий, понятный только потомкам, которые с ним на дружеской ноге, несмотря на формальный культ. Антишекспиристы не могут без Барда, ведь так приятно стать между гением и толпой и объяснять в бесконечной экскурсии по темной комнате, что означает тот или этот несуществующий знак и кем он помещен в этот «проект».

Конечно, полностью отделить Шекспира от Барда в современной культуре невозможно, да и не нужно. Достаточно понимать, что с любой точки соприкосновения с застывшим над временами Бардом может начаться путешествие к Шекспиру. Но что-то должно подтолкнуть на этом пути, вывести из «зоны комфорта». Бард устроен так, что вызывает только положительные чувства: это и гений, изрекающий сквозь тьму столетий истины (и только мы можем их правильно понять и истолковать), и смешной лысоватый человечек с большой головой и тонкой бородкой, который научит нас всему, что мы хотим узнать — стоит только нажать на кнопку или кликнуть на иконку. При этом мы все время боимся, что он скажет «что-то непонятное», что Шекспир не в нашем распоряжении и не собирается нас ничему учить, его приходится понимать и проби-

[410] Разоблачение мифа об огромном словаре Шекспира и поразительном количестве «изобретенных» им слов. См., например, главу “Shakespeare Had a Huge Vocabulary” в книге Л. Магуайр и Э. Смит «30 великих мифов о Шекспире» (Maguire, Smith, 2012: 137–142); см. также: Craig H. Shakespeare’s Vocabulary: Myth and Reality // Shakespeare Quarterly. 2011. Vol. 62. № 1. P. 53–74. Неакадемическому читателю удобнее всего начать с поста в блоге Холджера Сайма: Syme, Holger. Shakespearean Mythbusting I: The Fantasy of the Unsurpassed Vocabulary. URL: http://www.dispositio.net/archives/501

ваться к нему. Здесь нужен немалый читательский, зрительский, да и научный опыт.

Бард очень удобен. В него можно вставить любую теорию, повернуть ручку, и он подтвердит, что эта теория права, что «Укрощение строптивой» — это пьеса за женщин против мужчин или наоборот, расскажет про тюдоровский абсолютизм или разложение английского дворянства. Бард никогда не скажет и не сделает того, что нас огорчит или заставит взглянуть на жизнь по-другому. Мир Шекспира всегда сопротивляется нашему вторжению, в нем всегда есть сомнение, утверждение обратного и саморазрушение. Эти критические заметки— о том, как внести полезный диссонанс в похвалы Барду, приятному во всех отношениях, — особенно если не всегда есть способ перейти сразу к Шекспиру.

Лучшее средство радикально уменьшить словарь Барда, или Шекспир в эмодзи

Об эмодзи и их роли в современном общении написано уже опасно много. «Клиповая культура», — вздыхают моралисты. «Визуальные практики»,- оживляются исследователи визуального. «Шекспир в опасности!» — бьют тревогу пуристы, узнав про попытки переложить его пьесы (насколько это возможно) на язык эмодзи, — как раньше они переживали из-за комиксов, осовременивающих постановок и так далее.

В этом переложении самом по себе, как в любом языке искусства, нет ничего катастрофического. Шекспир, хотя и в урезанном виде, вполне может не теряться и на языке, где к словам добавляются графические символы. Неплохой пример — вышедшие за последние два года четыре книги серии «OMG Shakespeare!»[411] Само название серии выдает то ли страх: «О Боже, Шекспир! Как к нему подойти?», то ли удивление и восхищение.

Диалоги заменены чатами и перепиской в сети, причем эта среда иногда интересно адаптирует Шекспира. Марцелл сообщает о призраке, отправляя в групповой чат фото призрака с хэштэгом nofilter. Клавдий сожалеет о смерти брата и объявляет о свадьбе в двух подряд постах в некоей соцсети (под вторым постом комментарий Гамлета: “Srsly?”) Монологи героев об их планах представлены в виде записей в ежедневнике, а появление на сцене при перемене места действия — в виде чек-инов (илл. 1). Основа появляется перед Титанией в

[411] Shakespeare W., Carbone C. srsly Hamlet. Random House Children’s Books, 2015. 168 p.; Shakespeare W., Wright B. YOLO Juliet. Random House Children’s Books, 2015. 149 p.; Shakespeare W., Carbone C. Macbeth #Killingit. Random House Children’s Books, 2016. 114 p.; Shakespeare W., Wright B. A Midsummer Night #Nofilter. Random House Children’s Books, 2016. 114 p.

виде аватара на сайте знакомств Fairy Fling (илл. 2), а Макбет ищет убийц с помощью сервиса Kingslist. Горацио комментирует поединок Гамлета с Лаэртом в соцсети, а Макбет обеспокоен тем, «трендится» ли его героическое селфи с поля боя (т. е. поднимается ли хэштэг в рейтинге популярности). Его волнует, откуда ведьмы взяли его номер телефона (илл. 3), а когда они исчезают, связь разрывается, и сообщения им остаются недоставленными. Кстати, те герои, которым в эмодзи-версии места не нашлось, упомянуты в списке действующих лиц как «люди без смартфона» (People w/o Smartphone).

Те, кто хотел бы отдохнуть от текстуальной, «гутенберговской» культуры и приветствуют эмодзи как вторжение визуального в стену слов, не будут себя чувствовать уютно в мире OMG Shakespeare. Здесь фиксируется все, даже мысли превращаются в записи. Здесь нет иллюзии, что речь, обращенная к зрителям со сцены, спонтанна: все текстуально, каждое слово если не обдумано, то написано сознательно, а может, еще и потом отредактировано. Связь между героями чрезвычайно жесткая — оставить телефон просто невозможно, без него герои не существуют. Чекиниться и заходить в групповой чат приходится даже призраку Банко. Любое общение, кроме чата, здесь невозможно (вспомним трех ведьм, таинственным образом узнавших номер Макбета), а значит, вдвойне необходимо присутствие того, кто объединит все эти логи, разделит их на традиционные акты и сцены. «Добровольный отказ от недоверия» здесь не действует, или действует весьма косвенно — ведь перед нами якобы реальное общение героев. Не случайно на всех обложках серии — классические иллюстрации или картины на темы шекспировских пьес, где лица героев «заклеены» смайликами. Эмодзи-Шекспир — «надстройка» над хорошо известным читателю шекспировским текстом, но никак не замена ему. Сам по себе текст нуждается в словаре (и такой словарь всегда есть в конце, даже два — толкования эмотиконов (эмодзи в виде лица, выражающего ту или иную эмоцию) и список аббревиатур типа TTFN вместо Ta ta for now).

Да и сами эмодзи остаются вторичными по отношению к тексту, даже полностью переписанному. Вот Бернардо и Франсиско обсуждают смену караула (илл. 4): Горацио и Марцелл «кивер-часы» (на посту до(?) двух часов). Вот ведьма рассказывает, как она отняла желуди у жены шкипера (илл. 5). Что может получиться из эмодзи с держащейся за руки парой, парусной лодкой, желудем без шляпки и свиным пятачком? Неудивительно, что рассказ не следует за шкипером в Алеппо, а обрывается фразой «скажу только, для нее это плохо закончилось». Ощущение такое, что на одном экране читатель должен пролистывать книгу из серии OMG Shakespeare, а на другом — полный шекспировский

текст, иначе некоторые места остаются просто темными, как тесты «угадай пьесу по набору эмодзи»[412].

Пока эмодзи используются лишь как эмоциональный комментарий к тексту, они выглядят в целом уместно. Полная эмотиконов (т. е. условных изображений лица в состоянии какой-либо эмоции) переписка Лизандра, Гермии, Деметрия и Елены или Ромео и Джульетты — вполне удачный опыт осовременивания шекспировского языка. По крайней мере, он придает отрывочным смскам, которыми перебрасываются герои, некоторый эмоциональный накал, и выделяет критические точки развития сюжета.

Дублирующие текст эмодзи работают как своеобразные хэштэги (например, хрустальный шар ясновидящей в конце сцены с ведьмами, после слов «зелье готово») — завершают фрагмент и дублируют смысл последней фразы. После слов Титании о перепутавшихся временах года — 4 соответствующих эмодзи (илл. 6, хотя сам фрагмент в целом не о том). Впрочем Так, последнее «слово» умирающего Гамлета — эмодзи с двумя друзьями, адресованное Горацио в эльсинорском чате, и это редкий момент, когда реплика «звучит» действительно трогательно — даже забываешь, что предыдущее его сообщение заканчивается хэштегами #RIP #ВсеКромеКлавдия.

Но когда эмодзи начинают заменять слова, даже такой фрагментарный текст начинает рваться, в нем образуются «дыры». Когда предложение Лизандра сбежать в лес передано с помощью пиктограмм елки и бегущего человека, это, наоборот, снижает остроту ситуации. «Теперь он ударил (эмодзи корона)!» — куда же все-таки попал удар Гамлета в изложении Горацио — в корону или в короля? Иногда авторы сами играют с тем, как трудно понять пиктограммы. «Не пытайтесь убедить меня (эмодзи — губы) и (эмодзи — губная помада)» — отвечает Лаэрт королю в пятом акте «Гамлета», и удивленный король отвечает «Зачем мне заставлять тебя (эмодзи — губная помада)?», на что Лаэрт вынужден ответить словом «make up», подчеркивая, что он имел в виду значение «заискивать» или «примириться», а не «макияж». Синонимия, омонимия и неопределенность части речи, которая соответствует конкретной пиктограмме, превращают чтение в непрерывную дешифровку.

Особенно страдают именно «кровавые» сцены трагедий и сцены открытия истины. Сколько бы ножей, черепов и колоколов Макдуф не вставил в пост о смерти короля Дункана, сама ситуация неестественна. Ее невозможно срав-

[412] См., например: Can You Guess The Shakespeare Play From These Emojis? https://www.buzzfeed.com/leilak46c14ea7e/guess-the-shakespeare-play-1bmnx Кстати, подзаголовок статьи — “Make the Bard proud”. Еще бы! См. также наборы эмодзи Джейми Ректора по мотивам шекспировских пьес: http://www.jamierector.co.uk/

нить с криком «Набат, набат! Измена и убийство!», потому что последнее претендует на спонтанность. Культура соцсетей еще не дошла до такого автоматизма, который заставил бы немедленно оповещать френдов о найденном трупе. Всплывающее напоминание «12:00 — пора убивать Дункана» и уведомление аудиоплейера «Макбет слушает Metallica — “Enter Sandman”» еще в целом понятны, но фото двух окровавленных ножей, которое Макбет отправляет жене в подтверждение того, что убийство совершено, сразу вырывает нас из реальности, в которой убийца вряд ли стал бы оставлять такое количество улик в столь открытом для постороннего вмешательства пространстве, как собственный смартфон. Понятно, что перед нами параллельный шекспировский мир, а идеальным персонажем в нем был бы хакер, который бы взломал телефоны злодеев и предъявил их переписку героям: современный вариант Маргариты из «Много шума из ничего» с ее рассказом о злодействе Дона Хуона и Борачио[413].

Прежде чем текст такого рода станет полностью естественным, мы должны оказаться в обществе, где каждый ведет постоянную трансляцию собственной жизни. Поэтому, когда Фортинбрас, зачекинившись в Эльсиноре с хэштэгом #СлишкомМногоТрупов, спрашивает, что произошло, а Горацио предлагает ответить на этот вопрос IRL (в реальной жизни), ему совершенно не хочется верить. Никакой отличной от сетевой «реальной жизни» здесь нет, а если есть, то она заклеена смайликом[414].

Серия OMG Shakespeare — наиболее радикальный и потому наиболее естественный опыт переложения Шекспира не просто на язык эмодзи, а в особый мир со своей собственной сценичностью. Чаще эмодзи возникают просто как способ осовременить Шекспира, открыть к нему дорогу тем, кто якобы другим путем пройти не может.

Весной 2016 г. манчестерская студия дизайна MagneticNorth при поддержке Би-Би-Си в пробном режиме запустила сервис ShakespeareMe, в котором из 269 цитат из шекспировских пьес и 21 пиктограммы, соответствующей определенной эмоции, можно было собирать «наборы»: какие цитаты, например, соответствовали бы паре «ревность» + «страх». Эксперимент продлился до

[413] См. также анализ этой серии книг в работе Эрин Ритчи: Ritchie, Erin. Wherefore art thou, bae Romeo? or, An Argument for Modernizing Shakespeare’s Texts. URL: http://scholarsarchive.byu.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1081&context=english_symposium

[414] Интересно, что Джонатан Кальб — профессор школы театра Хантер-колледжа, в своем ролике о том, как с помощью эмодзи можно изучать Шекспира, тоже закрывает всплывающими пиктограммами свое лицо. См.: Hunter College Professor Recites Shakespeare Soliloquy in Emojis (https://www.dnainfo.com/new-york/20150528/upper-east-side/video-hunter-college-professor-recites-shakespeare-solioquy-emojis). Интерес к дополнительным средствам передачи эмоций у Кальба возник после того, как он стал страдать парезом лицевых мышц. См. его статью в журнале «Нью-Йоркер»: Calb, Jonathan. Give me a smile. http://www.newyorker.com/magazine/2015/01/12/give-smile

начала лета, и был затем удален с сайта Би-Би-Си[415]. Продюсер Дженни Чапмен объясняет его смысл, исходя из традиционного страха, что Шекспир (или все-таки Бард?) окажется нерелевантен современности.

Если главное в шекспировском тексте — эмоция, а язык ее передачи уже малопонятен, то эмодзи становятся своеобразным «переходником» или универсальным и якобы неизменным референтом. Однако исследователи семиотики эмодзи нередко подчеркивают, что они не могут иметь универсальное значение[416], напротив — они культурно специфичны. Вместо объективного референта перед нами на самом деле еще одна интерпретация, вдобавок сводящая сложный комплекс эмоций к набору более простых (если вы чувствуете радость + волнение + надежду, какая цитата подойдет вам?). Так, эмотиконы гнев + разбитое сердце + сожаление соответствуют обращенной к Макдуфу реплике Малкольма: «Дай скорби // Стать злобой. Не тупи, разгневай сердце» (пер. М. Лозинского). Это не осовременивает Шекспира, а упрощает его, оставляя мало пространства для альтернативных толкований.

Наконец, свой пример шекспировских эмодзи появился и в России. При поддержке Британского совета сайт Арзамас (http://arzamas.academy) выпустил мобильное приложение Emoji Shakespeare (http://arzamas.academy/special/shakemoji/)[417]. Страница игры полна традиционного «хайпа»: «Лучший способ узнать, из чего сделан Уильям Шекспир» (вероятно, из взаимозаменяемых слов и картинок?). Мантра «Shakespeare Lives!» на странице отсылает к программе Британского совета, в рамках которой игра выпущена. Британский совет, в свою очередь, тоже не стесняется в обещаниях, предлагая скачавшим игру «проникнуть в дух Шекспира, узнать лучше его сочинения и, возможно, даже выучить что-то наизусть» (“get into the spirit of Shakespeare, get to know his works better and maybe even learn something by heart”)[418].

Как по 31 отрывку, сгруппированному в пять разделов (сонеты, трагедии, хроники, комедии и «другое»), можно узнать что-то о Шекспире, остается неясным. В отличие от серии OMG Shakespeare, где в текст не просто вставлены эмодзи, а имитируется определенная форма коммуникации, арзамасовская

[415] Но сохранился в архивной версии (https://web.archive.org/web/20160422194647/http://www.bbc.co.uk/taster/projects/shakespeare-me/inside-story) и в актуальной на другом сайте (http://shakespeare-me.pilots.bbcconnectedstudio.co.uk/).

[416] См., например: Danesi M. The Semiotics of Emoji: The Rise of Visual Language in the Age of the Internet. Bloomsbury Publishing, 2016. 209 p. С. 30–31. См. также: http://www.bbc.co.uk/mediacentre/latestnews/2016/shakespeareme

[417] Чуть раньше появилась похожая игра, где цитаты подобраны из поэтов разных эпох — Emoji Poetry (http://arzamas.academy/special/emoji/english).

[418] http://www.shakespearelives.org/get-involved/emoji-shakespeare-app

игра — упражнение ради упражнения. После выбора жанра и отрывка все предполагаемые эмодзи размещены внизу экрана, и мы должны перетащить их на место пропущенных слов. Вот, например, как выглядит начало того же монолога «Гамлета» (в английском и русском вариантах) (см.: илл. 7, 8).

Недостающие слова можно было бы подобрать по ритму — если знать, какому именно слову соответствует эмодзи. Песочные часы это или время? Волна или море? Восход солнца или заход? Вместо стрелы, выпущенной из лука — стрелка указательная, и что прекраснее всего, вместо слова «конец» в английском варианте — еще один указатель направления, но с тем же самым словом «конец», как на дорожном знаке. То же и в знаменитом монологе Макбета о шуме и ярости (илл. 9): «тень» — эмодзи в виде неперсонализированного аватара, «актер» — две театральные маски, «крик» — стилизованное лицо с картины Мунка, «шаги» — желтый идущий человечек, «побегал» — такой же, но бегущий. Когда головоломка решена и вместо картинок подставляются слова, невольно вздыхаешь с облегчением: текст — снова текст, в нем как будто бы все ясно и «ни единого разрыва». Едва вступив в диалог со словом, пиктограммы проигрывают его: ими нельзя сказать ничего, кроме недвусмысленности[419]. Если невозможно по ритму строки отгадать слово, «пройти» отрывок получается только перебором вариантов.

Для тех, кто знает текст наизусть, это упражнение не лишено интереса, но и всем остальным вначале необходимо «угадать слово», а потом понять, какая картинка ему соответствует. Интересно было бы посмотреть, какие эмодзи находят быстрее и точнее, чем остальные на всех трех языках программы — русском, украинском и английском. Рискну предположить, что те, где играющие лучше знают текст (или подсказка в устоявшейся речевой формуле).

Иногда замены создают просто комический эффект: “high” и “low” в песне Шута из «Двенадцатой ночи» — кривые роста и падения, “sweet” — леденец на палочке, или откровенно неверны: несколько раз “cry” перепутано с “weep”, слово “English” в отрывке из «Генриха V» предлагается заменить на британский флаг, в отрывке из «Ричарда III» (илл. 10) разработчики не поняли, что “die” — это единственное число от “dice”, а не глагол «умереть».

Еще хуже у языка эмодзи с «метафизическими» стихотворениями Донна (илл. 11–13) «Душа» в виде толстенького эмодзи-ангелочка с нимбом, сотрясающийся в лихорадке мир в виде глобуса, «хвала» душе Элизабет Друри хлопушками и фейерверком… и наконец, грустный смайлик на месте «летар-

[419] Хотя, как показывает известное исследование разработчиков Инстаграмма, одно и то же эмодзи может заменять довольно большое множество схожих слов: https:// engineering.instagram.com/emojineering-part-1-machine-learning-for-emoji-trendsmachine-learning-for-emoji-trends-7f5f9cb979ad#.wec4a6yjb.

гии» — так пересказать Донна могла бы Эллочка Щукина. Нет боли, нет страсти, нет даже эффекта неожиданности. Эмодзи расклассифицированы (хотя и не по единой логике — если изображение уха означает «слышать», а глаза — «видеть», почему «идти» — это не ноги, а человечек «целиком?). Вероятно, нет» лучше способа уменьшить пресловутый «шекспировский словарь» (см. сноску 1 о его мифическом размере), чем перевести как можно больше слов в эмодзи.

Чтобы еще сильнее подчеркнуть «бардовость» приложения, можно рекомендовать довести игровую модель до конца: добавить парную игру на время, список рекордов, уровни, призовые эмодзи (а может, и возможность загружать и зашифровывать свои тексты). Но тогда придется убрать весь хайп про «из чего сделан Шекспир» и как проникнуться его духом. Игра поможет запомнить, что у Шекспира есть трагедии, комедии и т. д., написанные стихами — вот, пожалуй, и все. Отгадывание каждого отдельного слова мешает вдуматься в общий смысл отрывка — да и как можно было бы его понять, если от всей пьесы мы видим лишь фрагмент в несколько десятков строк?

Антишекспиристы яростно спорят о том, как «на самом деле» подписывался Шекспир. А в приложении “Emoji Shakespeare” авторскую подпись, пожалуй, поставить легко. Подобную придумали программисты Твиттера к прошедшему в апреле шекспировскому юбилею[420]. Шекспир, превращенный в эмодзи, разумеется, обязан выглядеть именно так: лысина, бородка, широкий воротник, гусиное перо — типичный портрет Барда.

«Гамлет» не для метро

В прошедшем году Британский совет напоминал москвичам о Шекспире не только игрой от «Арзамаса». Весной 2016 г. в метро появился тематический шекспировский поезд (вначале на Филевской линии, а затем — на Арбатско-Покровской). Его оформила Студия Артемия Лебедева, причем, по их весьма похвальному обыкновению, подробно задокументировала весь процесс[421].

Для «Шекспира в метро» создали специальный мини-сайт[422], откуда можно перейти к планам школьных уроков по Шекспиру, разработанных при поддержке Британского совета, или на арзамасовский мини-курс о Шекспире (лекции Д. А. Иванова) — а можно и скачать игру “Emoji Shakespeare”, о которой говорилось чуть выше.

[420] http://thenextweb.com/shareables/2016/04/22/is-this-an-emoji-i-see-before-me/
[421] https://www.artlebedev.ru/metro/shakespeare/process/
[422] https://shakespeare-metro.ru/

Замысел поезда (особенно в первоначальном исполнении) выше всяких похвал. В скучном, привычном мире метро, где время от спуска до подъема как будто вычеркнуто из жизни — и вдруг шекспировский поезд, совершенно другой мир. «Осторожно, двери закрываются» звучит как третий звонок, и мы на полчаса или час оказываемся в мире шекспировской пьесы (или сразу нескольких). Фантазия дизайнеров заработала: нарисовать на дверях и стенах вагона снаружи занавес![423] Сделать тематические вагоны по отдельным пьесам![424] (что и логично, и познавательно) Приклеить на окна и стены изнутри цитаты в «речевых пузырях» (как будто их произносят пассажиры)![425] Наконец добавить в оформление портреты актеров и современников Шекспира, как будто они смешиваются в час пик с толпой внутри вагона[426].

Хочется мечтать и дальше. Какое интересное пространство могло бы получиться, в котором XXI век смешивался бы с шекспировской эпохой и историей театра — и переходы между ними были бы совершенно непредсказуемы. Сама неожиданность этого сопоставления заставила бы цитаты звучать современно. Пьесу, представленную как последовательность ключевых сцен, было бы интересно прочитать или посмотреть. Но на пути этого плана стал не кто иной, как заказчик.

Здесь он уже не столько повелитель слов, сколько повелитель эмоций Из переписки с дизайнерами видно, насколько последовательно Британский совет уничтожал идею проникновения в шекспировский мир. «Мы не уверены, что Гамлет будет уместен в метро», — пишет, например, заказчик дизайнеру. Почему? Из-за многочисленных смертей? Но «Ромео и Джульетта» не вызывает претензий. Может быть, все напоминающее о боли и страдании, вообще изгнать из шекспировского поезда? Хотя, например, в лондонском метро среди рекламы уже много лет висит цитата из «Короля Лира», напоминающая пассажирам о «беспомощных нагих горемыках»[427]. В лондонском метро, как и в московском, таких «горемык» немало, и когда взгляд останавливается на этой цитате, кто-то вспоминает перерождение самого Лира, а кто-то просто задумывается.

Такие реакции пассажиров нельзя ни предсказать, ни контролировать. И с точки зрения заказчика это очень плохо. Они бомбардируют дизайнера требованиями детально предсказать «интерактивное взаимодействие с пассажирами в каждом вагоне», спрашивают, «о чем именно должны люди за-

[423] https://img.artlebedev.ru/everything/metro/shakespeare/process/shakespear-process-01.jpg
[424] https://img.artlebedev.ru/everything/metro/shakespeare/process/shakespear-process-17.jpg
[425] https://img.artlebedev.ru/everything/metro/shakespeare/process/shakespear-process-08.jpg
[426] https://img.artlebedev.ru/everything/metro/shakespeare/process/shakespear-process-11.jpg
[427] http://poetrysociety.org.uk/wp-content/uploads/2016/07/Set94-3fromKingLear.jpg

думаться/заинтересоваться в связи с этой пьесой?» В таком контролируемом, дистиллированном пространстве не должно быть ничего неожиданного, а приблизиться к этой цели можно только одним способом — исключить все неоднозначное, сплющить Шекспира как можно сильнее, короче говоря — заменить его на Барда.

Шекспир «сделан» из небольшого набора как можно более простых состояний, и они растиражированы снаружи и внутри вагона. На языке концепции это называется «поезд едет, эмоции стремительно меняются». Слов остается все меньше (все равно они, мол, не видны), а картинок все больше. Вместо мира, в который мы могли бы проникнуть, перед нами огромное плоское зеркало, которое стремится нас убедить, что повелитель эмоций писал именно о нас.

С помощью эмодзи, полагают дизайнеры, «можно связать между собой персонажей» (правда, совершенно неясно, как именно). Интересно, что им кажется, что эмодзи также связывают и прошлое с настоящим: «Бурные переживания прошлого, представленные в современных декорациях, становятся ближе и понятнее при помощи эмодзи — пиктографического языка наших дней»[428]. Но шекспировский язык уже прошел одну стадию осовременивания в переводе, зачем его еще приближать к воображаемой современности? Эмодзи работают как некая отсылка к таинственной власти Барда над неизменной человеческой природой, но эта власть работает как аналитическая машина: каждой фразе назначается набор эмоций, которые потом нужно «раскодировать», освободить от словесной оболочки и вручить пассажиру как ядрышко ореха, выращенного Бардом.

Теперь к работе приступает шекспировед, подбирающий цитаты по заданным ключевым словам. Цитаты короткие, обычно не больше 7–8 слов. Впрочем, непонятно, зачем тут вообще нужен шекспировед — поиск по онлайн-конкорданции[429] обошелся бы гораздо дешевле и быстрее. Вспомогательная роль ученого в такой ситуации уже не удивляет: шекспировед — это тот, кто предлагает глубже зайти в шекспировские миры, а это не согласуется с концепцией.

Итак, власть над эмоциями решено показать на двух уровнях. На крупные фотографии современных молодых людей наложены исторические костюмы, что, видимо, должно сразу «шекспиризировать» ситуацию. Искаженные лица отыгрывают «эмоцию» так, что все равно непонятно, страх это, зависть или,

[428] https://www.artlebedev.ru/metro/shakespeare/

[429] Например, в той, что предлагает проект OpenSourceShakespeare (opensourceshakespeare.org/concordance/), или просто в любом онлайн-издании на русском языке.

например, ненависть[430]. Но этого показалось недостаточно: к цитатам внутри вагона нужно добавить хэштэги и эмодзи, чтобы ни у кого не оставалось сомнений, чему соответствует эта цитата[431]

Выбор эмодзи либо трудно объяснить: «И часто ум у дурака в руках, / А умный остается в дураках» — ограненный бриллиант, голова в чалме и удивленный эмотикон[432]; либо он просто банален: «Любовь — над бурей поднятый маяк» — сердце, волна и смерч[433]; «Прекрасней красота, когда верна / она себе...» — красная роза, губная помада и женское лицо. Чуть ниже, мелким шрифтом, — оригинал цитаты и фамилия переводчика.

Понятно, что каждая из цитат по отдельности и весь поезд вместе должны быть прекрасным фоном для фотографий (в том числе и селфи). Пассажиры вдобавок получают хороший набор афоризмов, освященный авторитетом Шекспира. Печально, что это зеркало все время подбрасывает зрителю упрощенные и приятные версии Шекспира, а точнее, конечно — Барда. Растяни рот и сделай такое же лицо, как на фотографии — и получится восторг, или ревность, или гнев — весь короткий и неизменяемый алфавит пьес, все неизменяемые состояния героев. Если они и меняются, то только мгновенным переходом из одного состояния в другое. «Людей разных эпох роднит способность испытывать схожие чувства», — полагают дизайнеры, — поэтому не стоит и задумываться, что они могли и могут испытывать их по-разному. Каждая «страсть» намертво приклеена к определенному выражению лица.

А вот и сам Бард с серым британским котом на руках[434], видимо, наблюдает за тем, как пассажиры усваивают нормативные эмоции и реакции на них. Информационный стенд сообщает, что «его мемы знают те, кто не читал ни единой строчки. Он писал о...» (дальше в эмодзи) — сердце, держащаяся за руки пара, злой эмотикон, мешок со знаком долларов, глаза, зеленая змея, красная роза. Трудно понять, о чем писал Бард, но ведь это же все равно, правда, если он — повелитель всех эмоций?

Одномерная концепция методично отвергает все идеи, которые хоть как-то помогали проникать внутрь шекспировских миров. Вот дизайнеры предлагают оживить мир застывших страстей новостной лентой: «...писать сухим новостным языком: «В ручье было обнаружено тело молодой женщи-

[430] https://img.artlebedev.ru/everything/metro/shakespeare/process/shakespear-process-20.jpg

[431] Пользовательские фотографии из шекспировского поезда можно посмотреть в инстаграме по хэштэгу #шекспировскиестрасти: https://www.instagram.com/explore/tags/шекспировскиестрасти/. Предварительный визуальный анализ показывает, что чаще всего фотографируют цитаты с ключевым словом «любовь».

[432] https://www.instagram.com/p/BNORrEVgdkx/

[433] https://www.instagram.com/p/BLh_b0GAKsq/

[434] Интересно, что из трех вариантов выбрали именно этот (https://img.artlebedev.ru/everything/metro/shakespeare/process/shakespear-process-39.jpg).

ны, опознанной как Офелия»». Сразу вспоминаются уроки Генриэтты Пасторфилд из романа «Вверх по лестнице, ведущей вниз» — уложить содержание произведения в новостной заголовок, но и этому невинному развлечению здесь места не остается.

Настоящая история и настоящий Шекспир — это непредвиденность, это внезапное осознание того, как по-новому он становится актуален в каждый новый момент. Забавно, что заказчики не поняли, что все получилось именно так, как им бы не хотелось: «Воплощение идеи с эмоциями уходит слишком далеко от Шекспира». Какие пьесы и детали пассажир запомнит за полчаса, проведенные в поезде? Пикселизированные эмодзи — разумеется. Исторические детали костюмов — возможно. Две-три шекспировские фразы, вырванные из контекста и окаменевшие до стадии афоризма — может быть. Никто ему не расскажет, как интересно узнать, что знаменитое «всего превыше: верен будь себе» на самом деле произносит персонаж, которому так и не удастся сохранить себя при лживом дворе Клавдия.

Глупо было заботиться об «узнаваемости проекта». В московском метро не так много брендированных поездов и уж точно всего один шекспировский. Британский совет в России в рекламе не нуждается, но роль «главного по Шекспиру» ему точно не по силам[435]. «Яркой и позитивной гаммой» передать Шекспира не получится — в нем есть много и светлого, и темного, подходящего для метро и не подходящего, но цензурировать Шекспира по принципу «приятности» — это гораздо хуже, чем выкидывать из его текста непристойные (по мнению критика) слова. В начале XIX века так поступил печально известный Томас Боудлер в его «семейном» издании Шекспира[436].

В подзаголовке Боудлер заявлял, что ничего не добавил к Шекспиру, только удалил то, что приличия не позволяют прочитать вслух в присутствии всей семьи. Вероятно, он тоже полагал, что семейнаМАкя нравственность во все века одна и та же — но по крайней мере, уже на титульном листе он признался в сделанном. Сейчас, в XXI веке ради «приличий» (читай: а вдруг кто-то «оскорбится») то же самое сделали уже не на словесном, а на эмоциональном уровне. От шекспировских миров остались только бардовские «страсти».

Стоит остерегаться подделок.

---

[435] О том, как Шекспира по его заказу подчиняют «мягкой силе» см.: Макаров, 2016: Электронный ресурс.

[436] Shakespeare W., Bowdler T. The family Shakespeare, in one volume; in which nothing is added to the original text, but those words and expressions are omitted which cannot with propriety be read aloud in a family. London Longman, Brown, Green & Longmans, 1847. 1038 p. https://archive.org/stream/familyshakespear00shakuoft#page/n7/mode/2up

Парадокс Канторовича и предупреждение королям

В одной из статей[437] я предложил рассматривать взгляд многих историков идей, экономистов или политологов на Шекспира в свете того, что можно назвать «парадоксом Канторовича». Вторая глава знаменитой работы, посвященной средневековой концепции о двух телах короля — «природном» и «политическом»[438] полностью посвящена тому, как идея «двух тел» связана с хроникой Шекспира о Ричарде II.

Эрнст Канторович, разумеется, понимал, что читатель прежде всего задаст ему два вопроса: знал ли Шекспир эту концепцию и можно ли вообще в историческом исследовании приводить литературный текст в качестве примера. В самом начале главы историк идей пытается ответить на оба вопроса. Шекспир (с чем нельзя не согласиться) мог знать об идее «двух тел» из юридических трудов или общения с литераторами — выпускниками Судебных иннов и юристами. В ответе на второй вопрос, собственно, и заключается парадокс.

Канторович отметает как не особенно важный только что данный им ответ: «Вообще-то не столь и важно, был ли знаком Шекспир с тонкостями юридического языка или нет. Его поэтическое видение двойственной природы короля не зависело от конституционных представлений...»[439], утверждая автономию и принципиальную непознаваемость работы шекспировского гения. Нельзя не сказать спасибо Канторовичу, что на этом он не остановился и попытался хотя бы описать извне, как этот гений работает: «Как-никак, живой дух его искусства состоял именно в том, чтобы раскрывать множественность сущностей, действующих в каждом человеке, сталкивать их друг с другом, смешивать их или поддерживать равновесие между ними, всецело в зависимости от того жизненного образа, который он вынашивал в сознании и который стремился воссоздать» (depending all upon the pattern of life he bore in mind and wished to create anew)[440]. Но в том и состоит парадокс, что свободный художник у Канторовича по собственной воле выбирает именно воссоздание (to create anew) той идеи, которую изучает юрист и специалист по интеллектуальной истории.

---

[437] Макаров В. С. «Дисгармоничная музыка»: интеллектуал, «тело без органов» и шекспировский «Ричард II» // Литературоведческий журнал. 2015. № 36. С. 26–43.

[438] Kantorowicz, Ernst H. The King's Two Bodies: A Study in Mediaeval Political Theology. Princeton, NJ, 1957. Канторович, Э. Два тела короля. Исследование по средневековой политической теологии / пер. А. Ю. Серегиной. М. : Изд-во Института Гайдара, 2014.

[439] Канторович Э. Два тела короля… С. 27.

[440] Там же. Kantorowicz, Ernst H. The King's Two Bodies… P. 25–26.

Далее следует двадцать страниц анализа «Ричарда II» и того, как в короле распадается единство двух тел, и они гибнут друг за другом. Этот анализ подтверждает, что вся пьеса действительно построена на этой теории и связанных с ней образах (например, солнце) и что Шекспир действительно нигде от нее не отступает: крах двух тел неизбежно влечет за собой их смерть. Для зрителя, знакомого с историей, конец, действительно, «немного предсказуем». Свободы в воссоздании сюжета о жизни и смерти Ричарда II здесь, действительно, быть не может. И все равно не отпускает ощущение, что Канторович описывает работу Шекспира с помощью приема остранения: вот носитель «живого духа искусства» выбирает сюжет, вот начинает развиваться «поэтическое видение», вот он заканчивает воссоздавать образ по модели того, что он «вынашивал в сознании». Здесь есть какое-то неуловимое упрощение — оно приходит всякий раз, когда автор литературного текста попадает в исследование идей.

Нельзя не согласиться с Канторовичем, что для нас идея «двух тел» жива в первую очередь благодаря Шекспиру, который «обессмертил» (eternalized) эту метафору. И все же второй, еще более глубокий, парадокс в том, что разрыв двух тел, который в политической теории означает несчастье для монарха и беду для государства, у Шекспира оказывается не только катастрофой, а падением, за которым следует новое обретение себя для Ричарда-человека. Конечно, Канторович это понимал и отчасти попытался описать; но формально подтверждая теорию, трагедия о Ричарде ее одновременно и опровергает: открытие себя в человеке оказывается на одном уровне с благом государства. Иначе зачем вписывать в V акт монологи Ричарда, которым у хронистов не оказывается никакого соответствия? Не случайно Канторович их не цитирует — они лежат в пределах той ночи, куда спускается герой, выходя за пределы мира, где «два тела» значат очень многое. Ученый только намекает на возвышение «нового природного тела»[441], но новое оно только для Ричарда. Он отсылает нас к идее христоподобного короля-мученика — но и эту идею нельзя наложить на Ричарда так, чтобы ничего не начало ей противоречить.

Разумеется, все это не в упрек Канторовичу — на такой взгляд на Шекспира его обрекает сама концепция книги. Все, что торчит из-под наложенной на пьесу теории, приходится если не обрезать, то уж, конечно, проигнорировать. Но на самом деле такая «машина противоречий» — это не гений Шекспира, а особенность любого литературного текста, и в особенности театрального. Даже если Шекспир садился за «Ричарда II» с желанием подтвердить теорию (или с

[441] Канторович Э. Два тела короля… С. 39. Kantorowicz, Ernst H. The King’s Two Bodies… P. 25–26.

соответствующим заказом), у него неизбежно должно было получиться что-то другое. В этом — а не в выборе наиболее точного отражения идеальной модели или реальной истории — и состоит «живой дух искусства», и вряд ли можно еще многое о нем сказать.

Переходя на более современный язык, можно вспомнить книгу Ричарда Страйера о тексте как «резистентной структуре», которая сопротивляется любой гипотезе. За этим сопротивлением не стоит никакая скрытая истина, никакая усвоенная теория[442]. В тексте невозможно видеть застывший янтарь, в котором застыла метафизическая пчела — он слишком текучий для этого. «Сущности», с которыми он работает, — не совсем те, с которыми работали юристы, поэтому я сомневаюсь, что Шекспиру было «кстати <...> обнаружить, что такие вечно соперничающие между собой сущности узаконены королевской «христологией» юристов и с готовностью предоставлены в его распоряжение»[443]. Скорее юристам среди зрителей шекспировского театра было странно следить, что с их «сущностями» происходит на сцене.

Здесь удобно вспомнить и недавний фильм Владимира Познера «Шекспир: предостережение королям...»[444]. Он, разумеется, не свободен от ошибок — например, традиционно преувеличенной «опасности» елизаветинской Англии с ее казнями и пытками. Довольно нелепо сравнение Шекспира с Пушкиным по скромности: если английский автор ни разу не воскликнул: «Я памятник себе воздвиг нерукотворный...» (как это, кстати, часто делали его коллеги-поэты, перелагавшие Горация), из этого еще ничего не следует. Вероятно, и вывод о том, что Шекспир относился к власти «не лучшим образом», довольно поспешен и необоснован. И хотя сама идея о том, что Шекспир — не часть власти, а отдельный ее субъект, совершенно очевидна, напоминать об этом всегда полезно.

Фильм Познера — прекрасный урок того, как не упрощать Шекспира в главном. В нем много мелких ошибок, попадаются анахронизмы (например, когда «Шекспировский глобус» показывают, не упоминая, что это реконструкция; вряд ли в пабах можно было говорить о том, правильно ли ведут себя короли и королевы; Шекспир вряд ли размышлял о «типах человека у власти»). Но в фильме есть главное — в нем мало Барда и много Шекспира. Монолог Джона Гонта из «Ричарда II» показан в контексте гибели и запустения Англии по вине короля — конечно, Шекспир вряд ли бросал этот упрек в лицо власти как тако-

[442] Strier R. Resistant Structures: Particularity, Radicalism, and Renaissance Texts. University of California Press, 1997. 260 p. P. 3–5.

[443] Канторович, Э. Два тела короля… С. 27.

[444] См. видео: http://pozneronline.ru/2016/12/17682/, а также дополнительные материалы на сайте: http://pozneronline.ru/category/filmy-v-poznera/shekspir/

вой. Виноват «неправильный» король, но Шекспир действительно показал, каков был тот или иной монарх под королевской «маской». Разрыв между ролью, которую монарх играет и им самим, на шекспировской сцене вполне реален. Реальны те изменения, которые власть производит в монархе. Реальна и театральность монархии как таковой.

«Политическая теология» Шекспира — это политическая теология человека театра, профессионального автора, который не может смотреть на политическую власть изнутри. Это, конечно, не совет «доктора Вильяма Шекспира», это предупреждение исходит от человека, которого работа драматурга заставляла возводить королей на престол и низвергать их — на сцене. Трудно сказать, была ли у него та «ускользающая правда», которой завершает эссе о политическом Шекспире Екатерина Шульман[445] — или во всяком случае, мог ли он ее (хотя бы для самого себя) сформулировать.

Это эссе (наверное, самый лучший в России текст о Шекспире за последний год) великолепно показывает, что «парадокс Канторовича» не страшен автору, если заранее принять, что слава его героя обусловлена «исторической конъюнктурой» и что сам герой-драматург это понимает и принимает, «пишет всеми стилями и во всех жанрах, именно тогда, когда этот стиль и жанр становятся популярны». И тем не менее, амбивалентность автора — тоже романтический троп, сродни гениальности Барда. Шекспир амбивалентен не в силу его особой гениальности, а потому что, вчитываясь в него несколько столетий, мы постепенно научились видеть эту амбивалентность и теперь с гордостью применяем это умение на любом материале — в том числе и на современных сериалах.

Именно в Голливуд Шульман отправляет современного Шекспира: если бы он жил сейчас, то был бы сценаристом сериалов и соавтором Тарантино. Наверное, это было бы слишком просто. Я не уверен, что через несколько столетий будут отмечать четырехсотлетие смерти кого-либо из нынешних сценаристов. Но урок того, как не склоняться перед властью толпы, зрителей, жанра, традиции, власти самой власти — этот шекспировский урок, надеюсь, усвоили те, кому мало одного только Барда.

Эссе начинается с лукавой цитаты из «Гения Шекспира» Джонатана Бейта. На последних страницах книги Бейт неожиданно задается вопросом, что было бы, если бы поход Непобедимой Армады к английским берегам удался? Ве-

[445] Шульман Е. Политическое шекспироведение: обыденность и амбивалентность // Иностранная литература. 2016. № 5. С. 259–265. URL: http://magazines.russ.ru/inostran/2016/5/politicheskoe-shekspirovedenie-obydennost-i-ambivalentnost.html (дата обращения: 13.12.2016).

роятно, мне пришлось бы писать книгу «Гений де Веги» — пишет Бейт[446]. Но мощное культурное влияние Англии и США не превратило испанистов в англистов, а специалистов по Сервантесу не заставило стать шекспироведами.

Из всех интерпретаций текста стоило бы выбрать ту, в которой автору как субъекту остается самое большое пространство для маневра, где он движется то в стороны, то назад, то вперед, отступает и наступает, соглашается и критикует — просто потому, что он не рука с пером, высунувшаяся из-за занавеса и не создатель «проекта». Это пространство даем автору мы в не меньшей степени, чем его современники, цензурные условия, особенности сцены и воспринятые им теории и концепции. Шекспировское предупреждение нам как власти — в том, чтобы этого пространства хватало не только ему, но и любому другому автору.

К «постбардовскому Шекспиру»

Есть еще люди, которые мечтают быть Бардом, но сейчас это уже трудно воспринимать серьезно. Разозленный Канье Уэст кричит на собеседника: «Я Уорхол! Я самый влиятельный художник нашего поколения! Я Шекспир во плоти!»[447], но неромантическое слово «impactful» выдает, что Шекспир здесь скорее меметический, идеальный автор всех времен.

Мы многим обязаны Барду, нельзя не признать. Без его культа не было бы ни Шекспировского театра в Стратфорде, ни Шекспировского института там же. Не нашлось бы Сэма Уонамейкера на то, чтобы построить в Лондоне новый «Глобус» — как даже участие знаменитых актеров не помогло собрать денег на то, чтобы восстановить «Розу» в двух кварталах от нового «Глобуса».

Теперь мы все вместе — ученые, актеры, режиссеры, менеджеры и чиновники — говорим, что «Шекспир жив», но кто из его современников не жив? Театр Сэма Уонамейкера и студенческие университетские труппы устраивают публичные читки пьес XVI–XVII вв. под общим названием “Read Not Dead”[448]. Трудно найти даже едва известного автора шекспировской эпохи, о котором за последние десятилетие не написано ни одной работы, как будто в том, чтобы быть современником Шекспира, есть какая-то особая заслуга.

Директор Шекспировского института Майкл Добсон, который, казалось бы, по должности обязан защищать «национального Шекспира», резко крити-

[446] Bate, J. The Genius of Shakespeare. Oxford University Press, 1998. 416 p. P. 340.

[447] “I am Warhol. I am the No. 1 most impactful artist of our generation. I am Shakespeare in the flesh”. URL: http://www.spin.com/2013/11/kanye-west-sway-interview-screaming-fashion-shakespeare-warhol/

[448] http://www.shakespearesglobe.com/education/events/productions/read-not-dead

кует опрос Британского совета о том, что Шекспир — это часть «мягкой силы» британского влияния (см.«Что значит «понимать Шекспира?»» выше в этом разделе). В этот момент понимаешь, что разбросанные по миру локальные Шекспиры связаны между собой какой-то уходящей в историю нитью — каким бы странным это ни показалось историческому Шекспиру. Он, в отличие от Барда, не привязан к Англии, к Стратфорду, к какому-то конкретному месту, но свободно бродит по миру. Без него десятки шекспировских институтов и обществ в разных странах выглядели бы как нити лилипутов, не дающие Гулливеру подняться.

В глобализированном мире современности Шекспир, предупреждающий об опасности упрощений, нужен более, чем когда бы то ни было раньше — прежде всего чтобы предупреждать каждого из нас, что все равно все получится не так, как мы задумали.

Мне бы хотелось закончить эту главу и раздел (прежде чем вы перейдете к заключению) надеждой на то, что «постбардовский Шекспир» решит многие накопившиеся проблемы шекспиросферы, о которых мы говорили в этой книге.

Прежде всего он обессмыслит «шекспировский вопрос». Дискурс постбардовского Шекспира не будет основан на гениальности одного и меланхолии миллионов от того, что гениальность непостижима. Непостижимо любое творчество, поэтому странно превращать его в игру вокруг всего лишь одного человека. У каждого автора своя уникальная саморепрезентация, в которой есть то, что понятно лишь его современникам, но есть и нечто непреходящее.

Во-вторых, «постбардовский Шекспир» отделит здравое зерно в попшекспироведении от того, что роднит его с антишекспиризмом. Биологические, криминологические и т. п. исследования Шекспира-человека могут принести много пользы, если лишатся сенсационности, вернее, уступят его Барду. И ученые, и любители повысят планку своих исследований, исчезнет странный двойной стандарт, когда размышления о гении задают ожидания, неприемлемые в исследованиях строго исторического характера.

В-третьих, «постбардовский Шекспир» позволит точнее анализировать глобальные и локальные адаптации Шекспира. Шекспировская индустрия будет продолжать жить своей жизнью, порождая новые мемы, портреты и т. д., но каждая точка в мире, где индустрия пускает корни, станет местом перехода к более глубокому пониманию Шекспира — или по крайней мере, местом попытки такого перехода.

В-четвертых, больше внимания будут уделять таким проблемам, как «прием сложности», рассмотренный нами на примере компьютерных игр. Ста-

нет больше сложных шекспировских аллюзий, а соответственно, и сложнее будут становиться создаваемые сейчас виртуальные миры.

В-пятых, «постбардовский Шекспир» сохранит темпы «нарастания» научного аспекта шекспиросферы, увеличит внимание к цифровым проектам, что вызовет дальнейшее развитие пользовательских приложений, основанных на самых новых технологиях.

В-шестых, разнообразие шекспировских постановок и адаптаций в театре, кино, на трансмедийных площадках будет только возрастать, если поддерживается определенный уровень требований к ним. Без понимания сложности Шекспира и того, как противоречия внутри миров его пьес действуют в гигантском многообразии исторических ситуаций и мест действия, остаются только две основных тенденции: Шекспир становится либо сухо академическим, либо жестко адаптированным, в котором убрано все, что не устраивает режиссера.

В-седьмых, идея «постбардовского Шекспира», который исторически действовал в сложном и интересном мире, будет стимулировать новые виртуальные реконструкции. Исключительная роль Шекспира в мировой культуре уже привела к тому, что мы представляем себе Лондон рубежа XVI–XVII веков полнее и точнее, чем в другие исторически сопоставимые периоды — включая положение дел в искусстве и политике и даже то, как выглядели исторические здания. С развитием искусственного интеллекта эти виртуальные миры будут только совершенствоваться.

Наконец должно измениться преподавание Шекспира в школе и университете по всему миру, где нужно найти баланс между «осовремениванием» и текстом в его историческом виде. Шекспировские аллюзии в комиксах и современной музыке, в театре и кино здесь незаменимы.

Какие конкретно формы примет «постбардовский Шекспир», покажет будущее. Хочется думать, что этот процесс необратим, что шекспиросфера, вечно перестраивая внутренние связи и иерархии, и дальше пойдет по пути их усложнения.

Самый последний кейс в этой книге — грустный. В декабре 2016 студенты Университета Пенсильвании сняли со стены над лестничным маршем портрет Шекспира и отнесли его на кафедру английского языка, а вместо него повесили портрет поэтессы Одри Лорд. В этом жесте видится признание, что Бард не соответствует ни времени, ни месту — он принадлежит прошлому, Британии и только одной кафедре университета. Но поступок студентов на самом деле не очень печалит — они просто еще не поняли, чем Шекспир отличается от Барда.

Барда, пережившего время, когда действительно нужны Барды.

Скорее всего, для них на портрете был изрекатель скучных истин, тот, кто не говорит на их языке, кто развлекает богатых.

Бард, приятный во всех отношениях, не умеющий поставить в тупик внезапной ситуацией и заставить искать выход.

Бард, бесконечно играющий в свою игру вместе с королями.

Бард однозначности, поддерживающий любую идею.

Бард, портрет которого действительно хочется снять со стены.

Но, к счастью, не имеет смысла. Нужно просто открыть для себя Шекспира и вернуть портрет обратно.

Вместо заключения

И. И. Лисович, Н. В. Захаров, В. С. Макаров, Б. Н. Гайдин

Театр Шекспира возник в период образования европейских государств Нового времени. Шекспировский язык, образы и сюжеты шекспировских пьес и поэзии стали основой английскости, фактором расширения влияния англоязычной культуры, частью мирового тезауруса, в том числе и русского.

Шекспиросфера — явление историческое. В XVIII в. она включала читателей и зрителей из образованной части общества. Позже, благодаря романтическому культу и изучению произведений Шекспира в школьной программе, круг его поклонников расширился. В XX в. Шекспир вдохновляет не только поп-культуру (кино, музыка, комиксы), но и создателей компьютерных игр, интерактивных форм коммуникации (МООКах, социальных сетях, цифровых приложениях), становится контентом цифровых проектов, в которых происходит визуализация миров. Пьесы Шекспира порождают новые виды визуальных и традиционных искусств, цифровых и образовательных технологий. Их изменение привело к расширению, диверсификации и усложнению шекспиросферы.

Творчество и личность Шекспира часто становятся предметом рефлексии и интерпретаций, которые стремятся занять доминирующее положение, оттесняя Шекспира на второй план, что видно на примере антистратфордианских теорий, интерпретаций шекспировских героев и ситуаций, смещения внимания на социокультурный контекст елизаветинской и шекспировской Англии. В центре актуального восприятия оказывается не сам Шекспир и его тексты, а претенденты на роль Шекспира, споры об искусстве, информационной среде и научном методе. Тексты Шекспира становятся поводом для презентизма и модернизации в соответствии с текущими политическими, социальными и этическими проблемами.

Популяризация Шекспира часто оборачивается против него. Отдаленность культурной эпохи делает ее не только экзотичной, но и непонятной. Желание сделать ее ближе возвращает потребителей к ним самим: в свой культурный багаж они включают не Шекспира, его современников и эпоху, а себя пытаются вписать в круг героев Шекспира, занять место в его текстах; не впитать шекспировские метафоры, а заменить его речь своим сленгом. Так происходит «присвоение», «переписывание» и «редактирование» текстов У. Шекспира, что расширяет и опрокидывает шекспиросферу в текучую повседневность с ее зыбкостью, мимолетностью и обыденностью. Тем не менее «тезаурус» и культурные паттерны маркируют ментальные структуры, придающие смысл обыден-

ным действиям людей и их сообществам, что позволило проанализировать, как шекспиросфера реализует себя в виртуальных мирах, которые не только опираются на актуальную обыденность, но и отклоняются от нее, оказывая воздействие на комплекс социальных структур и процессов, социокультурных институтов, связанных с памятью о прошлом и ее реактуализацией в настоящем.

Язык, сюжеты и персонажи Шекспира, стремительно распространяясь в информационном пространстве, не только привносят английскость в иную культуру, но и приобретают новую окраску. В инонациональных культурах возникает свой виртуальный Шекспир, своя шекспиросфера. Разбросанные по миру локальные Шекспиры связаны между собой уходящей в историю нитью, но они, в отличие от Барда, не привязаны к Англии, к Стратфорду, к какому-то конкретному месту, но свободно бродят по миру, меняя свой облик.

Виртуальная шекспиросфера, представляет собой совокупность явлений, возникающих вокруг личности и творчества Шекспира как иконической фигуры, включая попытки его «деканонизации». В этом виртуальном мире апелляция к прошлому и его актуализация в настоящем происходят посредством создания индивидуальных и коллективных артефактов, представляющих шекспировскую эпоху и формирующих шекспировский миф. Важным элементном шекспиросферы является также стремление реконструировать великую эпоху, наполнить ее событиями, фигурами, представить через социокультурные практики не только в искусстве и цифровых проектах, но и в научных исследованиях. Развитие «шекспиросфера» предстает нелинейным неструктурируемым процессом, который парадоксальным образом равномерен и неравномерен, симметричен и асимметричен, однороден и неоднороден, целостен и фрагментарен.

Виртуальность, основанная на рациональности и одновременно на воображении ученого, формируется в ранее Новое время, причем ученые создают воображаемые утопические проекты, изобретают научный метод, новые области исследования, научный язык, публичные формы демонстрации научного знания, в том числе и театрализованные, повышают свой социокультурный статус. В науке происходят те же процессы, что и в поэзии. Это позволило научным дискурсам проникнуть в тексты У. Шекспира и в сферу культуры в целом (поэзию, живопись, архитектуру и проч.).

В английской культуре рубежа XVI–XVII вв. фантазия писателей, ученых, читателей и зрителей создавало идеальные миры прошлого, настоящего и будущего. Обмен научных и поэтических дискурсов продолжается в современ-

ной культуре, но уже в доминирующей позиции научного знания и рациональности, что порождает и особые проблемы.

С одной стороны, исключительная роль Шекспира в мировой культуре и развитие культурно-исторических исследований привели к тому, что мы представляем себе Лондон рубежа XVI–XVII вв. полнее и точнее, чем в другие исторически сопоставимые периоды — включая положение дел в искусстве и политике и даже то, как выглядели исторические здания. С развитием искусственного интеллекта и — шире — цифровой культуры эти виртуальные миры будут только совершенствоваться.

С другой стороны, любая реконструкция чревата подменой, что видно в появлении «альтернативных Шекспиров» и «постбардовского Шекспира». Разнообразие шекспировских постановок и адаптаций в театре, кино, на трансмедийных площадках возможно только, если поддерживается определенный уровень требований к ним. Необходимо понимание сложности Шекспира и того, как противоречия внутри его пьес развиваются в гигантском многообразии исторических ситуаций и мест действия.

В юбилейные годы рождения и смерти поэта шекспиросфера стремительно расширяется, коммерциализуется и омассовляется за счет манипулятивных медиатехнологий: скандалов, сенсаций, обострения «шекспировского вопроса». Это, с одной стороны, пробуждает интерес к шекспировской эпохе и его современникам, с другой — превращает критику в произвольную игру фантазии.

Вечно перестраивая иерархии, шекспиросфера все дальше идет по пути усложнения. Основным трендом развития становится ее визуализация, втягивание потребителя в интерактивное, виртуально перевоссоздаваемое шекспировское пространство, причем мода на научно реконструированную «древность» и «аутентичность» сталкивается с «гламурностью» и редукцией поп-культуры. Биологические, криминологические и т. п. исследования Шекспира-человека могут принести пользу, если вместо сенсаций ради сенсаций обратятся к Барду.

Современные технологии виртуализации обогащают шекспиросферу, не всегда обогащая ее новым содержанием, но сосуществуют в ней наравне с традиционными формами искусства: театром, литературой, изобразительным искусством, а также с наукой и образованием.

Виртуальная шекспиросфера — бесконечно расширяющаяся вселенная, постоянно порождающая смыслы и новые траектории развития. Возможно, эта книга поможет вам в путешествия по этим мирам.

Библиографический список

Августин, А. (1998a) Творения : в 4 т. / сост. и подгот. текста к печати С. И. Еремеева. СПб. : Алетейя ; Киев : УЦИММ-Пресс. Т. 3: О Граде Божием. Книги I–XIII. 595 с.

Августин, А. (1998b) Творения : в 4 т. / сост. и подгот. текста к печати С. И. Еремеева. СПб. : Алетейя ; Киев : УЦИММ-Пресс. Т. 4: О Граде Божием. Книги XIV–XXII. 586 с.

Августин, А. (2000) Творения : в 4 т. / сост. и подгот. текста к печати С. И. Еремеева. Изд. 2-е. СПб. : Алетейя ; Киев : УЦИММ-Пресс. Т. 1: Об истинной религии. 742 с.

Алиев, Э. В. (2014) Новые «языки» культуры: взаимовлияние интернет-технологий, телевидения и кино // Вестник Томского государственного педагогического университета. № 2 (142). С. 56–58.

Альшванг, А. А. (1970) Людвиг ван Бетховен. Очерк жизни и творчества. Изд. 4-е. М. : Советский композитор. 559 с.

Амосова, Т. Ю. (2012) Разработка урока «С днем рождения, Шекспир!» // Иностранные языки в школе. № 7. С. 29–32.

Андерсон, Б. (2001) Воображаемые сообщества. Размышления об истоках и распространении национализма / пер. В. Николаева ; вступ. ст. С. Баньковской. М. : КАНОН-пресс-Ц ; Кучково поле. 288 с.

Аникст, А. А. (1964) Шекспир. М. : Молодая гвардия. 368 с.

Анцыферов, М. Ю. (2012) «Гамлет» Андрея Тарковского [Электронный ресурс] // Информационный гуманитарный портал «Знание. Понимание. Умение». № 5 (сентябрь — октябрь). URL: http://www.zpu-journal.ru/e-zpu/2012/5/Antsyferov_Hamlet-Tarkovsky/ (дата обращения: 10.12.2016).

Аристотель. (1978, 10981, 1983) Сочинения. : в 4 т. / под ред. В. Ф. Асмуса, З.Н. Микеладзе и др. М. : Мысль. –Т. 1. 1978. 54950 с.;

Артемьева, Л. С. (2012) «Иванов» А. П. Чехова: Гамлет русский и Гамлет шекспировский // Вестник Нижегородского университета им. Н. И. Лобачевского. № 5–3. С. 7–13.

Асафьев, Б. В. (1971) Музыкальная форма как процесс. Л. : Музыка. 376 с.

Багдасарян, О. Ю. (2013) Авторизированная трансгрессия: вторичный текст в современной драматургии (С. Кузнецов, О. Богаев «Нет повести печальнее на свете», Клим «Djulia end Romeo») // Уральский филологический вестник. Серия: Русская литература XX–XXI веков: направления и течения. № 2. С. 41–51.

Барабанов, О. Н. (2011) Британская империя: идеология глобального доминирования от Джона Ди до Сесила Родса [Электронный ресурс] // Око плане-

ты. 23 декабря. URL: http://oko-planet.su/politik/politikdiscussions/94909-britanskaya-imperiya-ideologiya-globalnogo-dominirovaniya-ot-dzhona-di-do-sesila-rodsa.html (дата обращения: 10.12.2016).

Баранов, А. Н. (2015) О переводе Первого кварто «Гамлета», сделанном А. А. Корчевским // Шекспир в междисциплинарных гуманитарных исследованиях : коллективная монография по материалам Международного научного семинара / ред.-сост. В. С. Макаров, Н. В. Захаров, Б. Н. Гайдин. М. : Изд-во Моск. гуманит. ун-та. 238 с. С. 78–89.

Барт, Р. (1989) Риторика образа // Барт, Р. Избранные работы.: Семиотика. Поэтика : пер. с фр. / сост., общ. ред. и вступ. ст. Г. К. Косикова. М. : Прогресс. 616 с. С. 297–318.

Бартошевич, А. В. (2010) Гамлеты наших дней // Шекспировские чтения. Науч. совет РАН «История мировой культуры» / гл. ред. А. В. Бартошевич. М. : Изд-во Моск. гуманит. ун-та. 404 с. С. 209–216.

Баршт, К. А. (2015) Об атрибуции портретных рисунков Достоевского [Электронный ресурс] // Неизвестный Достоевский. Т. 2. №2. С. 77–109. URL: http://unknown-dostoevsky.ru/ files/redaktor_pdf/1447754821.pdf (дата обращения: 10.12.2016). DOI: 10.15393/j10.art.2015.2467

Бачурина, Н. (2012) Уильям Шекспир: квантованный текст и задания в тестовой форме // Педагогические измерения. № 3. С. 95–98.

Бейт, Дж. (2016) Стратфордская грамматическая школа (глава из книги «Душа века») / пер. Л. Б. Сумм // Иностранная литература. № 5. С. 36–47.

Бейт, Дж. (2016) Шекспир на рубеже тысячелетий (заключительная глава книги «Гений Шекспира») / пер. Е. М. Доброхотовой-Майковой // Иностранная литература. № 5. С. 207–219.

Белый, Ю. А. (1971) Иоганн Кеплер. М. : Наука. 296 с.

Берлиоз, Г. (1870) Мемуары : в 2 ч. СПб.

Бертон, Р. (2005) Анатомия Меланхолии / пер. с англ., вступ. ст. и комм. А. Г. Ингера. М. : Прогресс-Традиция. 830 с., ил.

Бодрийяр, Ж. (2013) Симулякры и симуляция / пер. с франц. и вступ. ст. О. А. Печенкиной. Тула : Тульский полиграфист. 204 с.

Бонфуа, И. (2016) Интервью и два рассказа на тему «Гамлета» / пер. М. С. Гринберга // Иностранная литература. № 5. С. 124–137.

Брейтман, А. С. (2004) Традиционные ценности русской культуры в эпоху постмодернизма (на материале «нового» кино России) // Известия Российского государственного педагогического университета им. А. И. Герцена. Т. 4. № 7. С. 165–177.

Брентон, Э. (2007) Шекспир — русский / пер. с англ. И. О. Шайтанова // Вопросы литературы. № 4. С. 214–223.

Бродова, И. А. (2014) Шекспир и музыка (пути театрализации музыки в драматургии и спектакле) // Актуальные проблемы гуманитарных и естественных наук. № 6–2. С. 158–165.

Бруно, Дж. (2000) Избранное. Самара : Агни. 590, [1] с., ил.

Бэкон, Ф. (1971) Сочинения. : в 2 т. / сост., общ. ред и вступ. ст. А. Л. Субботина, пер. Н. А. Федорова, Я. М. Боровского. М. : Мысль. Т. I. 56790 с.

Бэкон, Ф. (1972) Соч. : в 2 т. / сост., общ. ред и вступ. ст. А. Л. Субботина, пер. З. Е. Александровой, А. Н. Гутермана, С. Красильщикова, Е. С. Лагутина, Н. А. Федорова. М. : Мысль. Т. II. 582 с.

Везалий, А. (1950–1954) О строении человеческого тела в семи книгах. : в 2 тт. / пер. с лат. В. Н. Терновского и С. П. Шестакова, ред. В. Н. Терновского . ; послесл. И. П. Павлова. М.– ; Л. : Изд-во АН СССР. Т. 1. , 1950. –1056 с.

Везалий, А. (1954) О строении человеческого тела в семи книгах : в 2 т. / пер. с лат. В. Н. Терновского и С. П. Шестакова, ред. В. Н. Терновского ; послесл. И. П. Павлова. М. ; Л. : Изд-во АН СССР. ; Т. 2, 1954. — 960 с.

Венцлова, Т. (2016) Скажите Фортинбрасу : стихотворение / пер. Г. И. Ефремова // Иностранная литература. №5. С. 163.

Вергилий, П. М. (1994) Собрание сочинений / пер. С. Ошерова; под ред. Ф. Петровского. СПб. : Изд-во Биографический институт «Студиа Биографика». 474 с.

Вершинин, И. В. (2001) Чаттертон. СПб. : Книжный дом. 275 с.

Влюбленный Шекспир [Электронный ресурс] // КиноПоиск. URL: http://kinopoisk.ru/film/7662/ord/rating/perpage/50/#list (дата обращения: 30.11.2016).

Вылегжанина, Н. (2014) Феномен формата: молодёжь работает в традициях классического русского кинематографа [Электронный ресурс] // Новгородские Ведомости. 1 октября. URL: http://novved.ru/kultura/32421-fenomen-formata.html (дата обращения: 30.11.2016).

Высшее образование для XXI века: III Межд. науч. конф., МосГУ, 18–20 октября 2006 г. : доклады и материалы. Вып. 10 / отв. ред. Н. В. Захаров, Вл. А. Луков. М. : Изд-во Моск. гуманит. ун-та. 91 с. С. 49–53.

Гаврилова, Е. И. (1985) Портрет Шекспира, рисованный Лермонтовым // Лермонтовский сборник. Л. : Наука. 344 с. С. 246–250.

Гайдин, Б. Н. (2008) Интерпретации «гамлетовского вопроса» и комплексное изучение человека // Комплексное изучение человека: проблемы методологии : сб. науч. тр. Вып. 2 / отв. ред. Б. Г. Юдин. М. : Изд-во Моск. гуманит. ун-та. 80 с. С. 19–32.

Гайдин, Б. Н. (2009a) Вечные образы в системе констант культуры // Знание. Понимание. Умение. № 2. С. 224–230.

Гайдин, Б. Н. (2009b) Вечные образы как константы культуры (интерпретация «гамлетовского вопроса») : дис. … канд. филос. наук. М. 194 с.

Гайдин, Б. Н. (2011a) В поисках определений понятия «константа культуры» в философско-культурологическом дискурсе // Горизонты гуманитарного знания: В честь 75-летия Игоря Михайловича Ильинского : монография / под общ. ред. В. А. Лукова, Вл. А. Лукова. М. : ГИТР. 348 с. С. 189–199.

Гайдин, Б. Н. (2011b) Вечные образы как константы культуры: тезаурусный анализ «гамлетовского вопроса» : монография. Saarbrücken : Lambert Academic Publishing. 212 с.

Гайдин, Б. Н. (2011c) Образ Гамлета как константа русской культуры: концепция исследования [Электронный ресурс] // Информационный гуманитарный портал «Знание. Понимание. Умение». № 6 (ноябрь — декабрь). URL: http://www.zpu-journal.ru/e-zpu/2011/6/Gaydin_Image-of-Hamlet/ (дата обращения: 10.12.2016).

Гайдин, Б. Н. (2011d) Образовательные и научные интернет-проекты МосГУ // Вестн. Рос. центра науки и культуры в Минске. Вып. 1: Интернет и образование : материалы круглого стола (30 сентября 2011 г.) / редкол.: А. Б. Щербаков (науч. ред.) и др. Минск. 61 с. С. 35–42.

Гайдин, Б. Н. (2012a) Гамлет для глупцов: гамлетизация в тезаурусе современной русской массовой культуры // Тезаурусный анализ мировой культуры : сб. науч. тр. Вып. 24 : Специальный выпуск : Высшее образование для XXI века: IX Международная научная конференция. Москва, 15–17 ноября 2012 г. : доклады и материалы. Симпозиум «Тезаурусный анализ мировой культуры» / под общ. ред. Вл. А. Лукова. М. : Изд-во Моск. гуманит. ун-та. 78 с. С. 8–19.

Гайдин, Б. Н. (2012b) Идея констант культуры // Инновации в корпусе гуманитарных идей : материалы конференции Института фундаментальных и прикладных исследований МосГУ 16–17 февраля 2012 г. Ч. 2 : сб. науч. трудов / под ред. В. А. Лукова, Вл. А. Лукова ; Моск. гуманит. ун-т., Ин-т фундамент. и прикл. исследований. М. : Изд-во Моск. гуманит. ун-та. 91 с. С. 15–32.

Гайдин, Б. Н. (2012c) Образ Гамлета в русской культуре на рубеже XX–XXI вв. [Электронный ресурс] // Информационный гуманитарный портал «Знание. Понимание. Умение». № 6 (ноябрь — декабрь). URL: http://www.zpu-journal.ru/e-zpu/2012/6/Gaydin_Hamlet-Russian-Culture (дата обращения: 10.12.2016).

Гайдин, Б. Н. (2013a) Неошекспиризация в тезаурусе современной художественной культуры: постановка проблемы // Тезаурусный анализ мировой

культуры : сб. науч. тр. Вып. 27 : Специальный выпуск : Высшее образование для XXI века: X Междунар. науч. конф. Москва, 14–16 ноября 2013 г. : докл. и материалы Симпозиум «Тезаурусный анализ мировой культуры» / под общ. ред. Вл. А. Лукова. М. : Изд-во Моск. гуманит. ун-та. 80 с. С. 33–42.

Гайдин, Б. Н. (2013b) Образ Гамлета на отечественном экране второй половины XX — начала XXI века // Знание. Понимание. Умение. № 4. С. 170–182.

Гайдин, Б. Н. (2014a) Неошекспиризация // Знание. Понимание. Умение. № 4. С. 345–354.

Гайдин, Б. Н. (2014b) Неошекспиризация в аспекте диалога культур // Материалы Междунар. науч. конф. «XXVI Пуришевские чтения: Шекспир в контексте мировой художественной культуры», Москва, МПГУ, 8–11 апреля 2014 г. / отв. ред. Е. Н. Черноземова. М. : Сам Полиграфист. 196 с. С. 9–10.

Гайдин, Б. Н. (2014c) Шекспир в современной популярной музыке [Электронный ресурс] // Информационный гуманитарный портал «Знание. Понимание. Умение». № 5 (сентябрь — октябрь). URL: http://zpu-journal.ru/e-zpu/2014/5/Gaydin_Shakespeare-Contemporary-Music/ (дата обращения: 10.12.2016).

Гайдин, Б. Н. (2014d) Шекспиросфера в современном кино: постановка проблемы [Электронный ресурс] // Информационный гуманитарный портал «Знание. Понимание. Умение». № 4 (июль — август). URL: http://www.zpu-journal.ru/e-zpu/2014/4/Gaydin_Shakespearean-Sphere-Cinema/ (дата обращения: 10.12.2016).

Гайдин, Б. Н. (2014e) «Шум за сценой» [Электронный ресурс] // Электронная энциклопедия «Мир Шекспира». URL: http://world-shake.ru/ru/Encyclopaedia/4673.html (дата обращения: 30.11.2016).

Гайдин, Б. Н. (2015) Неошекспиризация в современном кинематографе // Мировая культура в русском тезаурусе: I Академические чтения памяти Владимира Андреевича Лукова, 27 марта 2015 г. : сб. науч. трудов / редкол.: В. А. Луков (отв. ред.), Н. В. Захаров, Т. Ф. Кузнецова, Ч. К. Ламажаа, В. П. Трыков. М. : Изд-во Моск. гуманит. ун-та. 280 с. С. 177–198.

Гайдин, Б. Н., Захаров, Н. В. (2006) «Русский Шекспир» в киберпространстве // Шекспировские штудии II : «Русский Шекспир» : исследования и материалы науч. семинара, 26 апреля 2006 г. / отв. ред. Вл. А. Луков ; Моск. гуманит. ун-т., Ин-т гуманит. исследований. М. : Изд-во Моск. гуманит. ун-та. 96 с. С. 80–100.

Гайдин, Б. Н., Захаров, Н. В. (2013) Международная научная конференция «Шекспир в лохмотьях: сопоставление его произведений в кино и на телевидении» (г. Феррара, 9–11 мая 2013 г.) // Знание. Понимание. Умение. № 3. С. 327–329.

Гайдин, Б. Н., Кислицын, К. Н. (2013) Черты неогамлетизации в пьесе «Гамлет-машина» Х. Мюллера и сборнике новелл «Тень отца Гамлета» Р. П. Сагабаляна [Электронный ресурс] // Информационный гуманитарный портал «Знание. Понимание. Умение». № 5 (сентябрь — октябрь). URL: http://www.zpu-journal.ru/e-zpu/2013/5/Gaydin_Kislitsyn_Neo-Hamletization/ (дата обращения: 18.10.2016).

Гален, К. (1971) О назначении частей человеческого тела / пер. С. П. Кондратьева; под ред. В. Н. Терновского. М. : Медицина. 555 с.

Галлямова, М. С. (2012) На пути к романтической трагикомедии вслед за Уильямом Шекспиром (на материале пьесы «Марина» Джорджа Лилло) // Европейский журнал социальных наук. Т. 2. № 10. С. 138–144.

Гарвей, В. (1948) Анатомическое исследование о движении сердца и крови у животных / пер., ред. и комм. К.М. Быкова. М. : АН СССР. 234, [4] с.

Гашева, Н. Н. (2010) Преодоление постмодернизма в стратегиях современного российского кино // Вестник Московского государственного университета культуры и искусств. № 6. С. 219–224.

Гашева, Н. Н. (2011) Контекст русской идеи в отечественном кино 2000-х гг. // Вестник Вятского государственного гуманитарного университета. № 1–1. С. 144–147.

Герасимова, И. Г. (2012) Основные изменения в системе английских глаголов при переходе среднеанглийского языка к современному английскому языку (на материале пьес В. Шекспира “The Taming of the Shrew”, “Hamlet”, “Macbeth”, “King Lear”) // Вестник Орловского государственного университета. Серия: Новые гуманитарные исследования. № 4. С. 250–253.

Гильберт, У. (1956) О магните, магнитных телах и большом магните — Земле. Новая физиология, доказанная множеством опытов и аргументов / под ред. А.Г. Калашникова; пер. с лат. А.И. Доватура. М. : АН СССР. 413 с.

Го-Бланке, Д. (2016) Елизаветинская историография и шекспировские источники : фрагмент статьи / пер. и вступл. Т. Я. Казавчинской // Иностранная литература. № 5. С. 68–71.

Гринблатт, С. (1999) Формирование «я» в эпоху Ренессанса: от Мора до Шекспира (главы из книги) / пер. Г. М. Дашевского // Новое литературное обозрение. № 1 (35). С. 34–77.

Гринблатт, С. (2016) Шекспир и Монтень / пер. Е. А. Суриц // Иностранная литература. № 5. С. 51–60.

Гуманитарные константы (2008) : материалы конференции Ин-та гуманит. исследований Моск. гуманит. ун-та, 16 февр. 2008 г. : сб. науч. статей / отв. ред. Вал. А. Луков. М. : Изд-во Моск. гуманит. ун-та. 101 с.

Гуревич, П. С. (2013) «Бред полноценней смысла» // Филология: научные исследования. № 1. С. 3–4.

Данилкина, И. И. (2008) Визуальное воображение в трансформации культурной среды // Аналитика культурологии. № 10. С. 40–44.

Даррелл, Л. (2016) «О нашем дорогом Гамлете...» : из писем Лоуренса Даррелла Генри Миллеру / пер. и вступл. А. В. Нестерова // Иностранная литература. № 5. С. 138–145.

Декарт, Р. (1953) Рассуждение о методе с приложениями: Диоптрика, Метеоры, Геометрия / ред., пер. с франц. и послесл. Г. Г. Слюсарева и А. П. Юшкевича. М. :М.: АН СССР. 656 с.

Деррида, Ж. (2006) Призраки Маркса. Государство долга, работа скорби и новый Интернационал / пер. с франц. Б. Скуратова под общ. ред. Д. Новикова. М. : Logos-altera ; Ecce homo. 256 с.

Дмитрий Дюжев не подошел на роль принца (2009) [Электронный ресурс] // Теленеделя. 28 июля. URL: http://teleweek.ru/dugev_princ [страница недоступна; архивировано в БД «Русский Шекспир» и WebCite] (дата обращения: 30.11.2016).

Добсон, М. (2016) Шекспир и идея национальных театров / пер. Е. Ю. Калявиной // Иностранная литература. №5. С. 106–120.

Донн, Дж. (2009) Стихотворения и поэмы / изд. подгот. А. Н. Горбунов, Г. М. Кружков, И. И. Лисович, В. С. Макаров ; отв. ред. А. Н. Горбунов. М. : Наука. 567 с. (Литературные памятники).

Дьяков, Л. А. (2006) Страна обетованная Ефима Честнякова // Человек без границ. № 4 (5). С. 46–50.

Дюрер, А. (1957) Дневники. Письма. Трактаты : в 2-х т. / пер. с ранневерхненем., вступ. ст. и комм. Ц. Г. Нессельштраус. М. : Искусство. Т. 1.

Жолковский, А. К. (2016) Разгадка Гамлета // Иностранная литература. № 10. С. 158–173.

Замок Гамлета Кронборг (2012) [Электронный ресурс] // Путешествия онлайн. URL: http://lady-uspech.ru/daniya/zamok-gamleta-kronborg (дата об ращения: 23.04.2014).

Заславский, Г. (1998) Несколько капель крови. Премьера «Гамлета» Петера Штайна // Независимая газета. 14 октября. № 191. С. 7.

Захаров, Н. В. (2005) Информационно-исследовательская база данных «Русский Шекспир» // Знание. Понимание. Умение. № 2. С. 153–155.

Захаров, Н. В. (2006) Шекспиризм Пушкина // Знание. Понимание. Умение. № 3. С. 148–155.

Захаров, Н. В. (2007а) Идея «шекспиризма» в русской литературе XIX века: введение в проблему // Шекспировские штудии VII : сб. науч. тр. Материа-

лы круглого стола, 7 декабря 2007 г. / отв. ред. Н. В. Захаров, Вл. А. Луков ; Моск. гуманит. ун-т., Ин-т гуманит. исследований. М. : Изд-во Моск. гуманит. ун-та. 68 с. С. 55–62.

Захаров, Н. В. (2007b) Шекспиризм в русской литературе // Знание. Понимание. Умение. № 3. С. 175–180.

Захаров, Н. В. (2007c) Шекспировские штудии VI: Изображение Шекспира в рисунках Пушкина (опыт атрибуции) : монография / отв. ред. Вл. А. Луков. М. : Изд-во Моск. гуманит. ун-та. 47 с.

Захаров, Н. В. (2007d) Гамлет в культурных тезаурусах поколений // Тезаурусный анализ мировой культуры : сб. науч. тр. Вып. 12 / под общ. ред. Вл. А. Лукова. М. : Изд-во Моск. гуманит. ун-та. 88 с. С. 14–19.

Захаров, Н. В. (2008a) Гуманитарные константы в диалоге культур: шекспиризация, шекспиризм // Шекспировские штудии X: Шекспировские чтения 2008 : материалы Междунар. науч. конф. (Москва, 29 сентября — 3 октября 2008 г.) / отв. ред. Н. В. Захаров, Вл. А. Луков ; Моск. гуманит. ун-т., Ин-т фундамент. и прикл. исследований. М. : Изд-во Моск. гуманит. ун-та. 90 с. С. 36–40.

Захаров, Н. В. (2008b) Шекспиризм русской классической литературы: тезаурусный анализ / отв. ред. Вл. А. Луков ; Моск. гуманит. ун-т,. Ин-т фундамент. и прикл. исследований ; МАН (IAS). М. : Изд-во Моск. гуманит. ун-та. 320 с.

Захаров, Н. В. (2009a) Процесс шекспиризации в русской литературе XVIII–XIX вв.: пример М. Н. Муравьева // Знание. Понимание. Умение. № 2. С. 130–139.

Захаров, Н. В. (2009b) У истоков русского шекспиризма: А. П. Сумароков, М. Н. Муравьев, Н. М. Карамзин : моногр. М. : Изд-во Моск. гуманит. ун-та. (Шекспировские штудии XIII).

Захаров, Н. В. (2009c) У истоков шекспиризма в России: Н. М. Карамзин, А. А. Петров и Я. М. Р. Ленц // Знание. Понимание. Умение. № 3. С. 119–129.

Захаров, Н. В. (2011) Концепция шекспиризма в русской классической литературе // Знание. Понимание. Умение. № 2. С. 145–150.

Захаров, Н. В. (2012) Международная научная конференция «Шекспировские чтения 2012» (9–13 июля 2012 г., Государственный институт искусствознания Министерства культуры РФ, Московский гуманитарный университет) // Знание. Понимание. Умение. № 4. С. 347–352.

Захаров, Н. В. (2014a) «Кембриджская всемирная шекспировская энциклопедия» на бумаге и в Интернете // Знание. Понимание. Умение. № 4. С. 275–282.

Захаров, Н. В. (2014b) Кембриджский всемирный Шекспир в Интернете [Электронный ресурс] // Информационный гуманитарный портал «Знание. Понимание. Умение». № 5 (сентябрь — октябрь). URL: http:// www.zpu-journal.ru/e-zpu/2014/5/Zakharov_Cambridge-World-Shakespeare/ (дата обращения: 10.12.2016).

Захаров, Н. В. (2014c) Шекспиризм в творчестве А. С. Пушкина // Знание. Понимание. Умение. № 2. С. 235–249.

Захаров, Н. В. (2014d) Ш-рок: обращение к творческому наследию Шекспира в современной альтернативной рок-музыке [Электронный ресурс] // Информационный гуманитарный портал «Знание. Понимание. Умение». № 4 (июль — август). URL: http://www.zpu-journal.ru/e-zpu/2014/4/Zakharov_Sh-Rock/ (дата обращения: 18.10.2016).

Захаров, Н. В. (2015) Кембриджский гид к всемирному Шекспиру // Научные труды Московского гуманитарного университета. №1. С. 75–83. DOI: 10.17805/trudy.2015.1.12

Захаров, Н. В. (2016) Портретные изображения Шекспира в виртуальной шекспиросфере // Знание. Понимание. Умение. №1. С. 263–270. DOI: 10.17805/zpu.2016.1.22

Захаров, Н. В. и др. (2010b) Гуманитарные науки и новые информационные технологии: интернет-проекты / Н. В. Захаров, В. А. Луков, Вл. А. Луков, Б. Н. Гайдин // Культура глобального информационного общества: противоречия развития / отв. ред. А. В. Костина. М. : Изд-во Моск. гуманит. ун-та. 544 с. С. 72–83.

Захаров, Н. В., Гайдин, Б. Н. (2006a) Грамматические школы в эпоху ренессанса: чему учился Шекспир // Высшее образование для XXI века: III Межд. науч. конф., МосГУ, 18–20 октября 2006 г. : доклады и материалы. Вып. 10 / отв. ред. Н. В. Захаров, Вл. А. Луков. М. : Изд-во Моск. гуманит. ун-та. 91 с. С. 49–53.

Захаров, Н. В., Гайдин, Б. Н. (2006b) Грамматические школы в эпоху ренессанса: чему учился Шекспир // Шекспировские штудии III: Линии исследования : сб. науч. трудов. Материалы научного семинара, 14 ноября 2006 г. / Моск. гуманит. ун-т., Ин-т гуманит. исследований ; отв. ред. Н. В. Захаров, Вл. А. Луков. М. : Изд-во Моск. гуманит. ун-та. 95 с. С. 32–36.

Захаров, Н. В., Гайдин, Б. Н. (2007) Гамлет в культурных тезаурусах поколений // Тезаурусный анализ мировой культуры : сб. науч. тр. Вып. 12 / под общ. ред. Вл. А. Лукова. М. : Изд-во Моск. гуманит. ун-та. 88 с. С. 14–19.

Захаров, Н. В., Гайдин, Б. Н. (2008) [Отеллонов, Гамлетов] Гимн хиппующему Шекспиру (спектакль А. Б. Плетнева «Двенадцатая ночь») // Шекспировские штудии X: Шекспировские чтения 2008 : Материалы Международной

научной конференции (Москва, 29 сентября — 3 октября 2008 года) / отв. ред. Н. В. Захаров, Вл. А. Луков ; Моск. гуманит. ун-т. Ин-т фундамент. и прикл. исследований. М. : Изд-во Моск. гуманит. ун-та. 90 с. С. 84–87.

Захаров, Н. В., Гайдин, Б. Н. (2009) Шекспировская индустрия // Знание. Понимание. Умение. №4. С. 246–250.

Захаров, Н. В., Гайдин, Б. Н., Макаров, В. С. (2016) Всемирный год Шекспира — 400 лет бессмертия поэта // Знание. Понимание. Умение. № 2. С. 287–306. DOI: 10.17805/zpu.2016.2.26

Захаров, Н. В., Луков, В. А., Луков, Вл. А. (2012) Шекспиросфера [Электронный ресурс] // Электронное периодич. науч. изд. «Вестник Международной академии наук. Русская секция». № 2. С. 70–75. URL: http://heraldrsias.ru/online/2012/2/238/ (дата обращения: 10.12.2016).

Захаров, Н. В. и др. (2010a) Гуманитарные интернет-проекты / Н. В. Захаров, В. А. Луков, Вл. А. Луков, Б. Н. Гайдин // Тезаурусный анализ мировой культуры : сб. науч. тр. Вып. 20 / под общ. ред. Вл. А. Лукова. М. : Изд-во Моск. гуманит. ун-та. 80 с. С. 65–76.

Захаров, Н. В. и др. (2010b) Гуманитарные науки и новые информационные технологии: интернет-проекты // Культура глобального информационного общества: противоречия развития / отв. ред. А. В. Костина. М. : Изд-во Моск. гуманит. ун-та. 544 с. С. 72–83.

Захаров, Н. В., Луков, Вл. А. (2008a) «Мир Шекспира»: Электронная энциклопедия в сети Интернет // Знание. Понимание. Умение. № 4. С. 54–57.

Захаров, Н. В., Луков, Вл. А. (2008b) Тезаурусное поле шекспироведения: основные понятия // Захаров Н. В. Шекспиризм русской классической литературы: тезаурусный анализ. М. : Изд-во Моск. гуманит. ун-та. 320 с. С. 9–37.

Захаров, Н. В., Луков, Вл. А. (2009a) Шекспир и шекспиризм в России // Знание. Понимание. Умение. № 1. С. 98–106.

Захаров, Н. В., Луков, Вл. А. (2009b) Шекспир как константа и шекспиризм как идейно-эстетический принцип русской классической литературы // Шекспировские штудии XI: Шекспир как константа культуры : сб. науч. трудов. Исследования и материалы научного семинара 23 апреля 2009 года / отв. ред. Н. В. Захаров, Вл. А. Луков ; Моск. гуманит. ун-т. Ин-т фундамент. и прикл. исследований: Межд. акад. наук (IAS). М. : Изд-во Моск. гуманит. ун-та. 88 с. С. 3–15.

Захаров, Н. В., Луков, Вл. А. (2011a) Культ Шекспира: теория и всемирные масштабы // Известия Самарского научного центра Российской академии наук. Т. 13. № 2-–1. С. 148–154.

Захаров, Н. В., Луков, Вл. А. (2011b) Шекспир, шекспиризация : моногр. : для обсуждения на научном семинаре 23 апреля 2011 г. / Моск. гуманит. ун-т.,

Ин-т фундамент. и прикл. исследований ; МАН (IAS). М. : Изд-во Моск. гуманит. ун-та. 104 с. (Шекспировские штудии XVII).

Захаров, Н. В., Луков, Вл. А. (2011c) Шекспироведение как следствие культа Шекспира // Филология: научные исследования. № 1. С. 86–93.

Захаров, Н. В., Луков, Вл. А. (2012a) Гений на века: Шекспир в европейской культуре : науч. моногр. М. : ГИТР. 504 с.

Захаров, Н. В., Луков, Вл. А. (2012b) Идея русского шекспиризма // Инновации в корпусе гуманитарных идей: материалы конференции Института фундаментальных и прикладных исследований МосГУ 16–17 февраля 2012 года. Ч. 2 : сб. науч. трудов / под ред. В. А. Лукова, Вл. А. Лукова ; Моск. гуманит. ун-т., Ин-т фундамент. и прикл. исследований.. М. : Изд-во Моск. гуманит. ун-та. 91 с. С. 50–61.

Захаров, Н. В., Луков, Вл. А., Гайдин, Б. Н. (2010) Шекспир в информационных проектах Института фундаментальных и прикладных исследований Московского гуманитарного университета // Знание. Понимание. Умение. №4. С. 234–238.

Захаров, Н. В., Луков, Вл. А., Гайдин, Б. Н. (2011) Шекспир и новые информационные технологии в России (шекспироведение и интернет-проекты в Московском гуманитарном университете) [Электронный ресурс] // Информационный гуманитарный портал «Знание. Понимание. Умение». № 5 (сентябрь — октябрь). URL: http://zpu-journal.ru/e-zpu/2011/5/Zakharov~Lukov~Gaydin_Shakespeare-New-Information-Technologies/ (дата обращения: 10.12.2016).

Захаров, Н. В., Луков, Вл. А., Гайдин, Б. Н. (2012) «Шекспировская индустрия» от истоков до наших дней [Электронный ресурс] // Информационный гуманитарный портал «Знание. Понимание. Умение». № 1 (январь — февраль). URL: http://www.zpu-journal.ru/e-zpu/2012/1/Zakharov~Lukov~Gaydin_Shakespeare-Industry/ (дата обращения: 10.12.2016).

Захаров, Н. В., Макаров, В. С. (2014) Проект «Современники Шекспира» как часть виртуальной шекспиросферы // Материалы Междунар. науч. конф. «XXVI Пуришевские чтения: Шекспир в контексте мировой художественной культуры», Москва, МПГУ, 8–11 апреля 2014 г. / отв. ред. Е. Н. Черноземова. М. : Сам Полиграфист. 196 с. С. 7–9.

Захарова, О. А. (2009a) Бриттен Эдвард Бенджамин [Электронный ресурс] // Энциклопедия «Мир Шекспира». URL: http://www.world-shake.ru/ru/Encyclopaedia/3922.html (дата обращения: 18.10.2016).

Захарова, О. А. (2009b) Шекспир и музыка (К 445-летию со дня рождения У. Шекспира) : монография : для обсуждения на научном семинаре 25 ноября

2009 года / отв. ред. Н. В. Захаров, Вл. А. Луков. М. : Изд-во Моск. гуманит. ун-та. (Шекспировские штудии XV). 64 с.

Захарова, О. А. (2009c) Шекспир и музыка [Электронный ресурс] // Энциклопедия «Мир Шекспира». URL: http://www.world-shake.ru/ru/Encyclopaedia/3954.html (дата обращения: 18.10.2016).

Захарова, О. А. (2010) Уолтон Уильям Тёрнер, сэр [Электронный ресурс] // Энциклопедия «Мир Шекспира». URL: http://www.world-shake.ru/ru/Encyclopaedia/4061.html (дата обращения: 18.10.2016).

Иванов, Д. А. (2015) Портрет господина У. Х. Кому на самом деле посвящено первое издание сонетов Шекспира [Электронный ресурс] // Meduza. 9 февраля. URL: https://meduza.io/feature/2015/02/09/portret-gospodina-u-h (дата обращения: 10.12.2016).

Иванов, Д. А. (2016a) «Гамлет»: режиссерская версия / Д. А. Иванов (корр.), А. М. Королева // Иностранная литература. № 5. С. 276–283.

Иванов, Д. А. (2016b) Кристофера Марло официально признали соавтором Шекспира [Электронный ресурс] // N + 1. 24 октября. URL: https://nplus1.ru/news/2016/10/24/marlowe-shakespeare (дата обращения: 10.12.2016).

Ильинский, И. М. (2014) «Знание — понимание — умение» как формула перспективной научной и образовательной политики // Знание. Понимание. Умение. № 1. С. 5–17.

Ингер, А. Г. (2005) Summa Меланхолии // Бертон Р. Анатомия Меланхолии / пер. с англ., вступ. ст. и комм. А. Г. Ингера. М. : Прогресс-Традиция. 830 с.

История русской музыки (1994) : в 10 т. М. : Музыка. Т. 7–9.

Казак, С. (2011) Эклектика эклектике рознь [Электронный ресурс] // Новости Крыма. 20 августа. URL: http://news.allcrimea.net/news/2011/8/20/1313845140/ (дата обращения: 30.11.2016).

Казючиц, М. Ф. (2011) Язык экранных искусств: от кино к интернет-коммуникациям // Артикульт. № 2. С. 42–51.

Кальвин, Ж. (1998) Наставление в христианской вере : в 3 т. / пер. с фр. А. Д. Бакулова. М. : Изд-во Рос. гос. гуманит. ун-та. Т. 2: Кн. 3. 479 с.;

Карпова, О. М. (2012) Шекспировская лексикография Нового времени: возвращение глоссариев // Вестник Ивановского государственного университета. Серия: Гуманитарные науки. № 1. С. 48–53.

Ковалевская, Т. В (2012) Понятие *Ambition* в трагедиях Уильяма Шекспира («Гамлет», «Макбет», «Король Лир») // Вестник Российского государственного гуманитарного университета. № 18. С. 135–146.

Козинцев, Г. М. (1966) Наш современник Вильям Шекспир. Л. ; М. : Искусство. 350 с.

Колесник, Е. С. (2013) О типах художественной интерпретации текста (на примере «Короля Лира» В. Шекспира) // Вестник Ишимского государственного педагогического института им. П. П. Ершова. № 3. С. 44–49.

Комарова, В. П. (2000) Античность в сочинении Роберта Бёртона «Анатомия Меланхолии» / XVII век в диалоге эпох и культур: Материалы научной конференции. Серия «Symposium». Вып. 8. СПб. : Изд-во Санкт-Петербургского философского общества. С. 112–115.

Коменский, Я. А. (1955) Избранные педагогические сочинения / под ред. А. А. Красновского. М. : ГУПИ Мин. Просвещения РСФСР.

Кондратенко, О. (2014) Артемий Троицкий: «Я не считаю, что наш кинематограф умирает» [Электронный ресурс] // Комсомольская правда. 14 января. URL: http://kp.ru/daily/26180/3070287/ (дата обращения: 30.11.2016).

Конен, В. (1981) История зарубежной музыки. М. : Музыка. 534 с.

Конкурс «Re : Шекспир» (2016) [Электронный ресурс] // British Council. Россия. URL: http://britishcouncil.ru/events/re-shakespeare-competition (дата обращения: 10.12.2016).

Конкурс для школьников на лучшую иллюстрацию к Шекспиру (2016) [Электронный ресурс] // British Council. Россия. URL: http://britishcouncil.ru/events/shakespeare-illustrationcompetition (дата обращения: 10.12.2016).

Корецкий, В. (2006) Поле брани [Электронный ресурс] // Сеанс. № 29–30. URL: http://seance.ru/n/29-30/filmyi/izobrazhaya-zhertvu/pole-brani/ (дата обращения: 30.11.2016).

Корчевский, А. А. (2015a) «Знакомо и неожиданно» // Современная драматургия. № 3. С. 210.

Корчевский, А. А. (2015b) О новом переводе Первого кварто «Гамлета» // Шекспир в междисциплинарных гуманитарных исследованиях : коллективная монография по материалам Международного научного семинара / ред.-сост. В. С. Макаров, Н. В. Захаров, Б. Н. Гайдин. М. : Изд-во Моск. гуманит. ун-та. 238 с. С. 68–78.

Крайний, А. (2012) Андрей Кончаловский: «Мы на периферии западной цивилизации» [Электронный ресурс] // KM.RU. 23 октября. URL: http://km.ru/kino/2012/10/23/persony-i-sobytiya-v-mire-kino/695548-andrei-konchalovskii-my-na-periferii-zapadnoi- (дата обращения: 30.11.2016).

Красавченко, Т. Н. (2008) Эволюция понятия «остроумие» в английской поэзии, поэтике и эстетике // Литературоведческий журнал. № 23. С. 146–169.

Кристева, Ю. (2004) Избранные труды: Разрушение поэтики / пер. с франц. М. : Российская политическая энциклопедия (РОССПЭН). 656 с. (Серия «Книга света»).

Кудрявцев, О. Ф. (2008) Флорентийская Платоновская академия: очерк истории духовной жизни ренессансной Италии. М. : Наука. 477 с.

Кузнецов, Б. Г. (1979) Идеи и образы Возрождения. М. : Наука. 280 с.

Кузнецова, Т. Ф. (2008) Картина мира [Электронный ресурс] // Информационный гуманитарный портал «Знание. Понимание. Умение». № 4 — Культурология. URL: http://www.zpu-journal.ru/e-zpu/2008/4/ Kuznetsova/ (дата обращения: 10.12.2016).

Левик, Б. В. (1973) Музыкальная литература зарубежных стран. Вып. 4. М. : Музыка. 493 с.

Левит, А. (2011) Юрий Кара: «На одну из ролей в “Гамлете” я хотел взять Джуда Лоу, но женщины, с которыми советовался, выбрали Дмитрия Дюжева» [Электронный ресурс] // Факты и комментарии. 5 октября. URL: http://fakty.ua/140972-yurij-kara-na-odnu-iz-rolej-v-gamlete-ya-hotel-vzyat-dzhuda-lou-no-zhencshiny-s-kotorymi-sovetovalsya-vybrali-dmitriya-dyuzheva (дата обращения: 30.11.2016).

Лефевр, А. (2010) Социальное пространство [Электронный ресурс] // Неприкосновенный запас. № 2 (70) С. 3–14. URL: http://magazines.russ.ru/nz/2010/2/le1.html (дата обращения: 10.12.2016).

Липгарт, А. А. и др. (б/д) Уильям Шекспир в историко-культурной традиции: загадки, мифы, реальность [Электронный ресурс] // Университет без границ. Центр развития электронных образовательных ресурсов МГУ им. М. В. Ломоносова. URL: http://distant.msu.ru/course/view.php?id=409 (дата обращения: 10.12.2016).

Лисович, И. И. (2009) Грэшем-колледж и имперские амбиции Лондона XVII в. // Социокультурное пространство современного города : сб. науч. ст. / сост. и ред. Л. В. Карцевой. Казань : Казанский гос. ун-т культуры и искусствКазГУКИ. 286 с. С. 71–79.

Лисович, И. И. (2012a) Наука как национальный проект в дискурсивных практиках Англии раннего времени // Шекспировские чтения 2012: Шекспир в национальных культурах : сб. аннотаций докладов. 2-е изд., испр., электронное. М. : Изд-во Моск. гуманит. ун-та. 70 с. С. 28–30.

Лисович, И. И. (2012b) Опера о Докторе Ди: “If We Had Kept that Spirit in Our Hearts” [Электронный ресурс] // Информационно-исследовательская база данных «Современники Шекспира : электронное научное издание». 18 марта. URL: http://around-shake.ru/news/3824.htm (дата обращения: 10.12.2016).

Лисович, И. И. (2012c) Поэзия и наука: дискурсивная трансгрессия в Англии раннего Нового времени // Предел, граница, рамка: интерпретация культурных кодов : сб. науч. ст. / сост. и общ. ред. В. Ю. Михайлина, Е. С. Решетниковой. Саратов ; СПб. : ЛИСКА. 196, [3] с. С. 145–161.

Лисович, И. И. (2012d) Поэзия и наука: наслаждение, воображение и остроумие в Англии раннего Нового времени // Знание. Понимание. Умение. № 3. С. 227–233.

Лисович, И. И. (2013a) Визуальная репрезентация ученого в европейской культуре раннего Нового времени // Диалог со временем. № 45. С. 251–270.

Лисович, И. И. (2013b) Визуальное как путь к истине: Платон, Фичино, Дюрер и начало научной революции // Вестник Казанского государственного университета культуры и искусствВестн. Казанск. гос. ун-та культуры и искусств. № 2. С. 42–47.

Лисович, И. И. (2013c) Трансформация культурной памяти и научное знание в Европе раннего Нового времени // Знание. Понимание. Умение. № 4. С. 103–110.

Лисович, И. И. (2015) Скальпель разума и крылья воображения: научные дискурсы в английской культуре раннего Нового времени : моногр. М. : Изд. дом Высшей школы экономики. 440 с. (Серия «Исследования культуры»).

Лисович, И. И., Макаров, В. С. (2014) Научно-исследовательский проект «Виртуальная шекспиросфера: трансформации шекспировского мифа в современной культуре» // Знание. Понимание. Умение. № 2. С. 264–282.

Лотман, Ю. М. (1992) Избранные статьи : в 3 т. Таллин : Александра. Т. 1: Статьи по семиотике и топологии культуры. 479, [1] с.

Лотман, Ю. М. (2010) Семиосфера; Культура и взрыв; Внутри мыслящих миров; Статьи; Исследования; Заметки (1968–1992). СПб. : Искусство-СПБ. 704 с.

Луков, В. А. (2005) Хип-хоп культура // Знание. Понимание. Умение. № 1. С. 147–151.

Луков, В. А. и др. (2012) Шекспиросфера (Шекспир, его современники, его эпоха в культуре повседневности) / В. А. Луков, Н. В. Захаров, Вл. А. Луков, Б. Н. Гайдин [Электронный ресурс] // Информационный гуманитарный портал «Знание. Понимание. Умение». № 3 (май — июнь). URL: http://zpu-journal.ru/e-zpu/2012/3/Lukov~Zakharov~Lukov~Gaydin~Shakespeare-sphere/ (дата обращения: 10.12.2016).

Луков, В. А., Захаров, Н. В., Луков, Вл. А. (2012) Шекспиросфера // Захаров Н. В., Луков Вл. А. Гений на века: Шекспир в европейской культуре. М. : ГИТР. 504 с. С. 324–336.

Луков, В. А., Луков, Вл. А. (2008) Тезаурусы: Субъектная организация гуманитарного знания. М. : Изд-во Нац. ин-та бизнеса. 784 с.

Луков, В. А., Луков, Вл. А. (2013) Тезаурусы II: тезаурусный подход к пониманию человека и его мира. М. : Изд-во Нац. ин-та бизнеса. 640 с.

Луков, В. А., Луков, Вл. А. (2014a) Методология тезаурусного подхода: стратегия понимания // Знание. Понимание. Умение. № 1. С. 18–35.

Луков, В. А., Луков, Вл. А. (2014b) Шекспиросфера // Материалы Междунар.одной науч.ной конф.еренции «XXVI Пуришевские чтения: Шекспир в контексте мировой художественной культуры», Москва, МПГУ, 8–11 апреля 2014 г. / отв. ред. Е. Н. Черноземова. М. : Сам Полиграфист. 196 с. С. 4–7.

Луков, В. А., Луков, Вл. А. (2014c) Шекспиросфера и культурные константы // Знание. Понимание. Умение. № 2. С. 200–208.

Луков, Вл. А., Луков, М. В. (2009) Куросава Акира [Электронный ресурс] // Электронная энциклопедия «Мир Шекспира». URL: http://world-shake.ru/ru/Encyclopaedia/3773.html (дата обращения: 30.11.2016).

Луков, Вл. А. (1995) Виртуальная реальность и литература // Научные труды Московского педагогического государственного университета им. В. И. Ленина. Серия: Гуманитарные науки / отв. ред. Вл. А. Луков. М. : Прометей. С. 151.

Луков, Вл. А. (2004) Шекспиризация // Компаративистика: современная теория и практика : международная конференция и XIV Съезд англистов (13–15 сентября 2004 г.) : в 2 т. Самара : Изд-во Самар. гос. пед. ун-та. Т. 2. С. 388–403.

Луков, Вл. А. (2005) Шекспиризация (к теории и истории принципов-процессов) // Шекспировские штудии: Трагедия «Гамлет» : материалы науч. семинара, 23 апреля 2005 г. / отв. ред. Вл. А. Луков ; Моск. гуманит. ун-т, Ин-т гуманит. исследований. М. : Изд-во Моск. гуманит. ун-та. 75 с. С. 3–20.

Луков, Вл. А. (2006a) Культ писателя: формирование научного понятия в современной культуре // Тезаурусный анализ мировой культуры : сб. науч. тр. Вып. 4 / отв. ред. Вл. А. Луков. М. : Изд-во Моск. гуманит. ун-та. 58 с. С. 49–57.

Луков, Вл. А. (2006b) Культ Шекспира: введение в исследование // Шекспировские штудии II: ««Русский Шекспир»» : исследования и материалы науч. семинара, 26 апреля 2006 г. / отв. ред. Вл. А. Луков ; Моск. гуманит. ун-т., Ин-т гуманит. исследований. М. : Изд-во Моск. гуманит. ун-та. 96 с. С. 3–11.

Луков, Вл. А. (2006c) Культ Шекспира: тезаурусный анализ понятия // Литература Великобритании и романский мир : тезисы докладов Междунар. науч. конференции и XVI съезда англистов 19–22 сентября 2006 г. / НовГУ имени Ярослава Мудрого. Великий Новгород. 150 с. С. 81–82.

Луков, Вл. А. (2006d) Шекспироведение в свете исследования констант европейских культурных тезаурусов // Шекспировские штудии III: Линии исследования : сб. науч. тр. : материалы науч. семинара, 14 ноября 2006 г. / отв. ред. Н. В. Захаров, Вл. А. Луков ; Моск. гуманит. ун-т., Ин-т гуманит. исследо-

ваний ; . отв. ред. Н. В. Захаров, Вл. А. Луков. М. : Изд-во Моск. гуманит. ун-та. 95 с. С. 3–31.

Луков, Вл. А. (2006e) Культ Шекспира как научная проблема // Вестник Международной академии наук (Русская секция). № 2. С. 70–72.

Луков, Вл. А. (2008a) «Культ Шекспира»: обоснование понятия // Шекспировские штудии X: Шекспировские чтения 2008 : сб. науч. трудов : материалы междунар. науч. конференции (Москва, 29 сент. — 3 окт. 2008 г.) / отв. ред. Н. В. Захаров, Вл. А. Луков ; Моск. гуманит. ун-т., Ин-т фундамент. и прикл. исследований.. М. : Изд-во Моск. гуманит. ун-та. 90 с. С. 24–30.

Луков, Вл. А. (2008b) Диалог культурных тезаурусов [Электронный ресурс] // Информационный гуманитарный портал «Знание. Понимание. Умение». № 9 — Комплексные исследования: тезаурусный анализ мировой культуры. URL: http://zpu-journal.ru/e-zpu/2008/9/Lukov_Dialogue/ (дата обращения: 30.11.2016).

Луков, Вл. А. (2008c) Культ Шекспира как научная проблема // Вестник Международной академии наук (Русская секция). № 2. С. 70–72.

Луков, Вл. А. (2008d) Культурология объектная и субъектная // Знание. Понимание. Умение. № 1. С. 72–79.

Луков, Вл. А. (2009–) Экранизации произведений Уильяма Шекспира [Электронный ресурс] // Электронная энциклопедия «Мир Шекспира». URL: http://world-shake.ru/ru/Encyclopaedia/3781.html (дата обращения: 30.11.2016).

Луков, Вл. А. (2010a) От шекспиризма к неошекспиризму: развитие культурной тенденции в XX веке // Шекспировские чтения. Науч. совет «История мировой культуры» РАН / гл. ред. А. В. Бартошевич. М. : Изд-во Моск. гуманит. ун-та. 404 с. С. 162–169.

Луков, Вл. А. (2010b) От шекспиризма к неошекспиризму: развитие культурной тенденции в XX веке // Шекспировские штудии XVI: Шекспир: текст и контекст : сб. науч. трудов. : исслед. и мат. науч. семинара 23 апреля 2010 г. / отв. ред. Н. В. Захаров, Вл. А. Луков ; Моск. гуманит. ун-т, Ин-т фундамент. и прикл. исследований ; МАН (IAS). М. : Изд-во Моск. гуманит. ун-та. 80 с. С. 7–17.

Луков, Вл. А. (2010c) Шекспир в русском культурном тезаурусе // Знание. Понимание. Умение. № 1. С. 254–257.

Луков, Вл. А. (2010d) Шекспир на экране: «неошекспиризация» и «неошекспиризм» // Наука телевидения : научный альманах. Вып. 7. М. : Изд-во Гуманит. ин-та телевидения и радиовещания им. М. А. Литовчина ГИТР. С. 3182–3282.

Луков, Вл. А. (2011a) Возможности культурологии как парадигмы гуманитарного знания // Знание. Понимание. Умение. № 1. С. 68–71.

Луков, Вл. А. (2011b) Культ Шекспира и шекспиризация в европейском предромантизме // Проблемы изучения русской литературы XVIII века. Вып. 15. СПб. ; Самара : ООО «Издательство “Ас Гард”». 469 с. С. 20–39.

Луков, Вл. А. (2011c) Культ Шекспира и шекспиризация в европейском предромантизме // Шекспировские чтения. 2006 / [гл. редактор А. В. Бартошевич ; отв. ред. и сост. выпуска И. С. Приходько] ; Науч. совет «История мировой культуры» РАН. М. : Наука. 469 с. С. 182–196.

Луков, Вл. А. (2012) Последняя воля и текст завещания Уильяма Шекспира: проблемы и предположения [Электронный ресурс] // Информационный гуманитарный портал «Знание. Понимание. Умение». № 4 (июль — август). URL: http://zpu-journal.ru/e-zpu/2012/4/Lukov_Shakespeare-Will-and-Testament/ (дата обращения: 10.12.2016).

Луков, Вл. А. (2013) Родственники Уильяма Шекспира [Электронный ресурс] // Информационный гуманитарный портал «Знание. Понимание. Умение». № 2 (март — апрель). URL: http://www.zpu-journal.ru/e-zpu/2013/2/Lukov_Shakespeares-Relatives/ (дата обращения: 10.12.2016).

Луков, Вл. А. (2014) Концепция тезаурусных сфер // Знание. Понимание. Умение. № 1. С. 307–326.

Луков, Вл. А., Захаров, Н. В. (2008a) Гуманитарные константы в диалоге культур: шекспиризация, шекспиризм // Гуманитарные константы : материалы . конф. Ин-та гуманит. исследований Моск. гуманит. ун-та, 16 февраля 2008 г. : сб. науч. тр. / отв. ред. Вал. А. Луков. ; Моск. гуманит. ун-т, Ин-т гуманит. исследований. М. : Изд-во Моск. гуманит. ун-та. 101 с. С. 35–40.

Луков, Вл. А., Захаров, Н. В. (2008b) Культ Шекспира // Знание. Понимание. Умение. № 1. С. 132–141.

Луков, Вл. А., Захаров, Н. В. (2008c) Культ Шекспира как социокультурный феномен // Вестник Международной академии наук (Русская секция). № 1. С. 65–68.

Луков, Вл. А., Захаров, Н. В. (2008d) Шекспиризм // Шекспировские штудии IX : К 444-летию со дня рождения Шекспира : мат. круглого стола, 23 апреля 2008 г. : сб. науч. тр. / отв. ред. Н. В. Захаров, Вл. А. Луков ; Моск. гуманит. ун-т, Ин-т фундамент. и прикл. исследований. 2-е изд., исправ. и доп. М. : Изд-во Моск. гуманит. ун-та. 84 с. С. 69–72.

Луков, Вл. А., Захаров, Н. В. (2008e) Шекспиризация // Шекспировские штудии IX : К 444-летию со дня рождения Шекспира : мат. круглого стола, 23 апреля 2008 г. : сб. науч. тр. / отв. ред. Н. В. Захаров, Вл. А. Луков ; Моск. гуманит. ун-т, Ин-т фундамент. и прикл. исследованийсб. науч. трудов. 2-е изд., исправ. и доп. М. : Изд-во Моск. гуманит. ун-та. 84 с. С. 6872–6973.

Луков, Вл. А., Захаров, Н. В. (2008f) Шекспиризация vs шекспиризм // Шекспировские штудии VIII : Проблемы перевода : материалы. заседания Шекспировской комиссии РАН 29 февраля 2008 года. : сб. науч. трудов. / отв. ред. Н. В. Захаров, Вл. А. Луков ; Моск. гу-манит. ун-т, Ин-т гуманит. исследований. М. : Изд-во Моск. гуманит. ун-та. 91 с. С. 3–7.

Луков, Вл. А., Захаров, Н. В. (2008g) Шекспиризация и шекспиризм // Знание. Понимание. Умение. № 3. С. 253–256.

Луков, Вл. А., Захаров, Н. В. (2009–) Шекспиризация [Электронный ресурс] // Электронная энциклопедия «Мир Шекспира». URL: http://world-shake.ru/ru/Encyclopaedia/3668.html (дата обращения: 10.12.2016).

Луков, Вл. А., Захаров, Н. В., Гайдин, Б. Н. (2010) Гамлет как вечный образ русской и мировой литературы : моногр. Изд. 2-е, испр. (электронное). М. : Изд-во Моск. гуманит. ун-та. 90 с. (Шекспировские штудии IV).

Луков, Вл. А., Луков, М. В. (2009–) Куросава Акира [Электронный ресурс] // Электронная энциклопедия «Мир Шекспира». URL: http://world-shake.ru/ru/Encyclopaedia/3773.html (дата обращения: 30.11.2016).

Льюис, К. С. (2016) Новое знание и новое невежество (из книги «Английская литература XVI века, за исключением драмы») / пер. Д. А. Иванова // Иностранная литература. № 5. С. 6–35.

Льюис, У. (2016) Лев и лис : фрагменты книги / пер. и вступл. Т. Я. Казавчинской // Иностранная литература. № 5. С. 84–90.

Макаров, В. С. (2011) «Монструозные фигуры» в Англии XVII века: Воображаемый монстр как конструкт // Новое литературное обозрение. № 1 (107). С. 118–136.

Макаров, В. С. (2012a) WordSeer: какие слова у Шекспира чаще всего определяют существительное «жизнь»? [Электронный ресурс] // Информационно-исследовательская база данных «Современники Шекспира». 18 июня. URL: http://around-shake.ru/news/3989.htm (дата обращения: 10.12.2016).

Макаров, В. С. (2012b) iBard: год «мобильного Шекспира» продолжается [Электронный ресурс] // Информационно-исследовательская база данных «Современники Шекспира». 21 июня. URL: http://around-shake.ru/news/3996.htm (дата обращения: 10.12.2016).

Макаров, В. С. (2012c) Проект «Рецепты»: еда, магия, наука и медицина [Электронный ресурс] // Информационно-исследовательская база данных «Современники Шекспира». 8 октября. URL: http://around-shake.ru/news/4084.htm (дата обращения: 10.12.2016).

Макаров, В. С. (2012d) Прошлое Лондона: новый геоинформационный проект [Электронный ресурс] // Информационно-исследовательская база дан-

ных «Современники Шекспира». 5 сентября. URL: http://around-shake.ru/news/4047.htm (дата обращения: 10.12.2016).

Макаров, В. С. (2012e) Раннее Новое время возвращается? (: Комментарий к дебатам о презентизме и историзме) // Иностранные языки в современном мире: актуальные проблемы обучения языкам для профессиональных специальных целей : сб. материалов. V Междунар. науч.-практ. конф. Казань : Казанский ун-т. 608 с. С. 257–263.

Макаров, В. С. (2012f) Уникальный проект Oxford University Press [Электронный ресурс] // Информационно-исследовательская база данных «Современники Шекспира». 20 февраля. URL: http://around-shake.ru/news/3764.htm (дата обращения: 10.12.2016).

Макаров, В. С. (2012g) Шекспировский спринт: нужен ли еще один электронный вариант Первого фолио Шекспира? [Электронный ресурс] // Информационно-исследовательская база данных «Современники Шекспира». 9 октября. URL: http://around-shake.ru/news/4086.htm (дата обращения: 10.12.2016).

Макаров, В. С. (2012h) Карта Лондона раннего Нового времени и «цифровые гуманитарные науки» [Электронный ресурс] // Информационно-исследовательская база данных «Современники Шекспира». 2 мая. URL: http://around-shake.ru/news/3901.htm (дата обращения: 10.12.2016).

Макаров, В. С. (2012i) «Что нам делать с этим пьяным моряком?»: проект Marine Lives приглашает к участию [Электронный ресурс] // Информационно-исследовательская база данных «Современники Шекспира». 9 сентября. URL: http://around-shake.ru/news/4052.htm (дата обращения: 10.12.2016).

Макаров, В. С. (2012j) Совместное транскрибирование рукописей Фолджеровской библиотеки [Электронный ресурс] // Информационно-исследовательская база данных «Современники Шекспира». 28 октября. URL: http://around-shake.ru/news/4106.htm (дата обращения: 10.12.2016).

Макаров, В. С. (2012k) Ацедия и текстуальные сообщества: вербализация интеллектуальных практик в раннее Новое время // Стратегии визуализации и вербализации социокультурных практик : сб. науч. трудов / под ред. И. И. Лисович, В. С. Макарова. Казань : Изд-во КазГУКИ. С. 7–24.

Макаров, В. С. (2013–) Бертон Роберт [Электронный ресурс] // Информационно-исследовательская база данных «Современники Шекспира». URL: http://around-shake.ru/personae/4303.html (дата обращения: 15. 02.2015).

Макаров, В. С. (2014a) «Что бы вы спросили у Шекспира?» [Электронный ресурс] // Информационно-исследовательская база данных «Современники Шекспира». 6 апреля. URL: http://around-shake.ru/news/4722.htm (дата обращения: 10.12.2016).

Макаров, В. С. (2014b) Феникс и меланхолия: теория и практика постсоветского антистратфордианства // XXV Шекспировские чтения — 2014 : «Шекспир в русско-английском культурном диалоге» (25th Shakespeare Readings 2014 : Shakespeare Mirrored: A Look at Cultural Relationship) : сб. аннотаций докладов. М. : Изд-во Моск. гуманит. ун-та. 203 с. С. 19–210.

Макаров, В. С. (2015a) МООКи о Шекспире: британский и российский опыт // Образовательные технологии. №1. С. 19–27.

Макаров, В. С. (2015b) Поп-шекспироведение: к постановке проблемы // Знание. Понимание. Умение. № 2. С. 216–230. DOI: 10.17805/zpu.2015.2.23.

Макаров, В. С. (2016) Что значит «понимать Шекспира»? [Электронный ресурс] // Информационно-исследовательская база данных «Современники Шекспира». 16 мая. URL: http://around-shake.ru/news/5011.htm (дата обращения: 13.12.2016).

Макаров, В. С., Гайдин, Б. Н. (2013) Гений Шекспира // Знание. Понимание. Умение. 2013. № 1. С. 313–318.

Макаров, В. С., Захаров, Н. В., Гайдин, Б. Н. (2015) Шекспир в междисциплинарных гуманитарных исследованиях: итоги первого года семинара [Электронный ресурс] // Информационный гуманитарный портал «Знание. Понимание. Умение». № 6 (ноябрь — декабрь). С. 38–55. URL: http://zpu-journal.ru/e-zpu/2015/6/Makarov_Zakharov_Gaydin_Shakespeare-Interdisciplinary-Humanities-Research/ (дата обращения: 10.12.2016).

Макаров, В. С., Лисович, И. И. (2012) Бытовые практики в Англии раннего Нового времени // Шекспировские штудии XVIII (1): Современники Шекспира: избранные характеристики : Ч. 1: разделы 1–3 : сб. науч. тр. Исследования и материалы науч. семинара 23 апреля 2012 г. / отв. ред. Н. В. Захаров, Вл. А. Луков, Б. Н. Гайдин ; Моск. гуманит. ун-т,. Ин-т фундамент. и прикл. Исследований ; МАН (IAS). М. : Изд-во Моск. гуманит. ун-та. 84 с. С. 75–81.

Мак-Люэн, М. (2004) Галактика Гутенберга: сотворение человека печатной культуры. К. : Ника-Центр. 432 с. (Серия «Сдвиг парадигмы»; Вып. 1).

Малов-кино. (2012) Здравствуй, мальчик-раздолбай! [Электронный ресурс] // КиноПоиск. 7 сентября. URL: http://kinopoisk.ru/user/2153925/comment/1607990/ (дата обращения: 30.11.2016).

Мандресси, Р. (2012) Вскрытие и анатомия // История тела : в 3 т. / под ред. А. Корбена, Ж.-Ж. Куртина, Ж. Вигарелло; пер. с фр. М. Неклюдовой, А. Стоговой. М. : НЛО. Т. 1: От Ренессанса до эпохи Просвещения. С. 235–253.

Мантел, Х. (2016) Письмо Шекспиру / пер. Т. Я. Казавчинской // Иностранная литература. № 10. С. 136–137.

Матвиевская, Г. П. (1987) Альбрехт Дюрер — ученый. 1471–1528. М. : Наука. 240 с.

Мейзер, К. (2016) Великий датчанин : с Кеннетом Браной беседует Керри Мейзер / К. Мейзер (корр.), К. Брана ; пер. Е. Малышевой // Иностранная литература. № 10. С. 174–179.

Метод Терзопулоса (2015) : [интервью с Т. Терзопулосом] / беседовала Л. Артемьева, пер. К. Климовой // СИНЕ ФАНТОМ. 19–31 января. № 2 (139). С. 3. URL: http://cnftm.ru/gazeta/138-intervyu/2015/2521-metod-terzopulosa.html (дата обращения: 30.11.2016).

Микеладзе, Н. Э. (2013) Евангельская притча о плевелах в «Гамлете» Шекспира [Электронный ресурс] // Медиаскоп. № 1. URL: http://www.mediascope.ru/node/1276 (дата обращения: 10.12.2016).

Миллс, Ч. Р. (1998) Социологическое воображение : пер. с англ. О. А. Оберемко ; под общ. ред. и с предисл. Г. С. Батыгина. М. : Стратегия. 264 с.

Монолог «Быть или не быть» в русских переводах XIX–XX вв. (1994) // Шекспир У. «Гамлет» в русских переводах XIX–XX вв. М. : Интербук. 672 с. С. 652–665.

Москвин, В. П. (2013) Пастиш // Москвин В. П. Интертекстуальность: Понятийный аппарат. Фигуры, жанры, стили. 2-е изд., стереот. М. : Книжный дом «Либроком». 168 с. С. 92–94.

Мурзина, М., Полянко, П., Изгаршев, И. (1999) Русский мальчик по имени Гамлет // Аргументы и факты. 1999. 27 мая. № 21.

Николаева-Чинарова, А. П., Геращенко, Л. Л. (2014) Игра в экранной культуре или мифологический багаж современного потребителя экранной продукции // Аналитика культурологии. № 29. С. 21–30.

Николаева-Чинарова, А. П., Геращенко, Л. Л. (2014) Игра в экранной культуре или мифологический багаж современного потребителя экранной продукции // Аналитика культурологии. № 29. С. 21–30.

О проекте (б/д) [Электронный ресурс] // Arzamas. URL: https://arzamas.academy/about (дата обращения: 10.12.2016).

Одиноков, В. Г. (2012) Трагедия и комедия «потрясенного сознания»: В. Шекспир в художественной памяти Н. В. Гоголя // Вестник Новосибирского государственного университета. Серия: История, филология. 2012. Т. 11. № 2. С. 146–155.

Орджоникидзе, Г. (1964) Музыка в творчестве Шекспира // Шекспир и музыка. Л. : Музыка. С. 17–34.

Остер, П. (2016) Смерть сэра Уолтера Рэли : рассказ / пер. и вступ. А. В. Нестерова // Иностранная литература. №5. С. 61–67.

Первушина, Е. А. (2008) «Пусть узнает мир о том, что знаю… лишь я один» («Гамлет» Шекспира в постановке Виталия Поплавского) // Шекспировские штудии X: Шекспировские чтения 2008. : материалы Международной.

научной. конференции. (Москва, 29 сентября — 3 октября 2008 года.) / отв. ред. Н. В. Захаров, Вл. А. Луков ; Моск. гуманит. ун-т., Ин-т фундамент. и прикл. исследований. М. : Изд-во Моск. гуманит. ун-та. 90 с. С. 79–84.

Первушина, Е. А. (2010) Шекспировские чтения 2010 // Шекспировские чтения. Науч. совет РАН «История мировой культуры» / отвгл. ред. А. В. Бартошевич. 404 с. М. : Изд-во Моск. гуманит. ун-та. С. 378–385.

Первушина, Е. А. (2016) Памяти Игнатия Михайловича Ивановского [Электронный ресурс] // Информационно-исследовательская база данных «Русский Шекспир». 7 октября. URL: http://rus-shake.ru/menu/news/14055.html (дата обращения: 10.12.2016).

Першина, М. А. (2012) «Шекспировский текст» в творчестве Н. С. Лескова // Известия Волгоградского государственного педагогического университета. Т. 72. № 8. С. 130–132.

Платон. (1993) Собр. соч. : в 4 т. / под общ. ред. А. Ф. Лосева, В. Ф. Асмуса, А. А. Тахо-Годи. М. : Мысль. Т. 2.

Платон. (1994) Собр. соч. : в 4 т. / под общ. ред. А. Ф. Лосева, В. Ф. Асмуса, А. А. Тахо-Годи. М. : Мысль. Т. 3.

Плуцик, Х. (2016) Горацио : поэма (Глава V. Карл : отрывок) / пер. и вступл. А. В. Нестерова // Иностранная литература. №10. С. 180–186.

Погорский, Э. К. (2012) Картина мира // Знание. Понимание. Умение. № 4. С. 322–323.

Познин, В. Ф. (2009) Выразительные средства экранных искусств: эстетический и технологический аспекты : автореф. дис. ... д-ра искусствоведения. СПб. 345 с.

Поплавский, В. Р. (2016) Жанр шекспировского «Гамлета» в российских постановках второй половины XX века // Иностранная литература. № 5. С. 158–162.

Попов, П. Г. (2003) Погоня за призраком: опыт режиссерского анализа трагедии Шекспира «Гамлет». М. : ВЦХТ. 160 с. («Я вхожу в мир искусств»).

Поэт Григорий Кружков стал лауреатом премии Александра Солженицына (2016) [Электронный ресурс] // Коммерсант.ru. 29 февраля. URL: http://kommersant.ru/doc/2926724 (дата обращения: 10.12.2016).

Празднование жизни и наследия Уильяма Шекспира в 2016 году (2016) [Электронный ресурс] // GOV.UK. 6 января. URL: https://gov.uk/government/world-location-news/celebrating-the-life-and-legacy-of-shakespeare-in-2016.ru (дата обращения: 10.12.2016).

Приходько, И. С. (2014) Из истории Шекспировской комиссии Российской академии наук // Знание. Понимание. Умение. № 2. С. 208–223.

Радлов, С. Д. (2016) О Полном собрании сочинений Шекспира : проект Университетского издательского консорциума, Санкт-Петербург // Иностранная литература. № 5. С. 284–300.

Рамантова, О. В. (2012) Коммуникативная асимметрия ситуации передачи слухов и ситуации злословия (на материале пьес В. Шекспира) // Вестник Санкт-Петербургского университета. Серия 9: Филология. Востоковедение. Журналистика. № 4. С. 100–105.

Распопин, В. Злые спят спокойно (Чем хуже человек, тем лучше он спит) [Электронный ресурс] // Интерпретации. URL: http://raspopin.den-za-dnem.ru/index_c.php?text=1590 (дата обращения: 30.11.2016).

Ребель, Г. М. (2013) Посрамление Шейлока в спектакле Театра-Театра «Венецианский купец» // Филолог. № 23. С. 16–17.

Розеншильд, К. (1969) История зарубежной музыки. М. : Музыка. 531 с.

Роу, Д. (2016) Шекспир и Макиавелли : фрагмент книги / пер. Т. Я. Казавчинской // Иностранная литература. № 5. С. 96–105.

Русские новости Канн: заработал российский павильон, представлены «Утомленные солнцем — 2» Никиты Михалкова, Юрий Кара рассказал о своем «Гамлете». (2009) [Электронный ресурс] // Российская газета. 15 мая. URL: http://rg.ru/2009/05/15/rusnews-anons.html (дата обращения: 30.11.2016).

Руссо, М. (2015) Тайна господина W. H. [Электронный ресурс] // Полит.Ру. 7 февраля. URL: http://polit.ru/article/2015/02/07/ps_wh/ (дата обращения: 10.12.2016).

Савельева, И. М. (2011) Что случилось с «Историей и теорией?» : препринт WP6/2011/03. М. : Изд. дом Высшей школы экономики. 44 с. URL: https://hse.ru/data/2011/07/16/1215209161/WP6_2011_03_ff.pdf (дата обращения: 10.12.2016).

Савченко, О. (2011) «Гамлет XXI век». Странный мир [Электронный ресурс] // KinoCosmos.com. 27 июля. URL: http://kinocosmos.com/article/recenzii/410-gamlet-xxi-vek.html (дата обращения: 30.11.2016).

Самарская, Е. А. (2006) Жан Бодрийяр и его вселенная знаков (послесловие) // Бодрийяр Ж. Общество потребления. Его мифы и структуры / пер. с фр., послесл. и примеч. Е. А. Самарской. М. : Культурная революция ; Республика. 269 с. С. 251–264.

Сапрыкин, Д. Л. (2001) «Regnum Hominis»: Имперский проект Френсиса Бэкона. М. : Индрик. 223 с.

Свалов, А. Н. (2015) О тезаурусных сферах. К развитию концепции [Электронный ресурс] // Информационный гуманитарный портал «Знание. Понимание. Умение». № 6 (ноябрь — декабрь). С. 5–14. URL: http://zpu-journal.ru/e-zpu/2015/6/Svalov_Thesaurus-Spheres/ (дата обращения: 30.11.2016).

Сердечная, В. В., Лисина, Е. А. (2012) Связующая нить: «Гамлет» шекспировский и современный // Язык. Словесность. Культура. № 4. С. 8–38.

Сидни, Ф. (1982) Астрофил и Стелла. Защита поэзии / пер. с англ. ; сост. Л. И. Володарской. М. : Наука. 367 с., ил.

Смирнов, А. А. (1957) «Ричард III» // Шекспир У. Полн. собр. соч. : в 8 т. / под общ. ред. А. А. Смирнова и, А. А. Аникста. М. : Искусство. Т. 1. С. 607–610.

Смирнова, Н. А. (2008) Гамлет на горизонте… // Шекспировские штудии X: Шекспировские чтения 2008. : материалы. Международной. научной . конференции. (Москва, 29 сентября — 3 октября 2008 года.) / отв. ред. Н. В. Захаров, Вл. А. Луков ; Моск. гуманит. ун-т., Ин-т фундамент. и прикл. исследований. М. : Изд-во Моск. гуманит. ун-та. 90 с. С. 77–79.

Соллертинский, И. (1963) Исторические этюды. 2-е изд. Л. : Музыкальное государственное издательство. 395 с.

Старосельская, Н. (2008) Люди в черном играют Шекспира. «Двенадцатая ночь» в Калужском драмтеатре // Газета «Культура». Еженедельная газета интеллигенции. № 5 (7618). 7–13 февраля.

Степанов, Ю. С. (2004) Константы: словарь русской культуры. 3-е изд., испр. и доп. М. : Академический проект. 992 с.

Сыромятников, О. И. (2012) Раскольников и Гамлет — духовные параллели и перекрёстки // Вестник Нижегородского университета им. Н. И. Лобачевского. № 1–1. С. 330–337.

Тихомиров, Б. Н. (2014a) Достоевский рисует Шекспира // XXV Шекспировские чтения 2014: «Шекспир в русско-английском культурном диалоге» (25th Shakespeare Readings 2014 : Shakespeare Mirrored: A Look at Cultural Relationship) : сб. аннотаций докладов. М. : Изд-во Моск. гуманит. ун-та. 203 с. С. 27–29.

Тихомиров, Б. Н. (2014b) Портретные зарисовки Достоевского: из новых атрибуций [Электронный ресурс] // Неизвестный Достоевский. № 1–2. С. 83–94. URL: http://unknown-dostoevsky.ru/files/redaktor_pdf/1438176448.pdf (дата обращения: 10.12.2016). DOI: 10.15393/j10.art.2014.7

Ульянов, Н. И. (1964) Новый Гамлет // Новое русское слово. 31 мая. С. 2.

Ульянов, Н. И. (1998) Новый Гамлет // Знание — сила. № 2 (848). С. 148–152.

Фалалеев, А. (2007) Калужанам показали «Двенадцатую ночь» // Калужский Перекресток. 13 ноября.

Фантастический Шекспир (2016) : сборник / сост. В. Балашова, под ред. Д. Володихина. Севастополь : Шико-Севастополь. 182 с. (Серия «Антология МиФа»).

Фичино, М. (1981) Комментарий на «Пир» Платона, о любви // Эстетика Ренессанса. М. : Искусство. Т. 1. С. 139–242.

Фракасторо, Дж. (1956) О сифилисе / перевод. с лат. В. О. Горенштейна. М. : МЕДГИЗ.

Фрид, Э. (1964) Мусоргский и Шекспир // Шекспир и музыка. Л. : Музыка. С. 171–211.

Хёрли, Д. (2016) Макиавелли и его идеи в пьесах Шекспира : фрагменты лекции, прочитанной в Хиросиме, апрель 2009 / пер. Т. Я. Казавчинской // Иностранная литература. № 5. С. 91–95.

Хлебникова, В. (2006) «Подворье прокаженных»-2 [Электронный ресурс] // Сеанс. № 29–30. URL: http://seance.ru/n/29-30/filmyi/izobrazhaya-zhertvu/podvore-prokazhennyih-2/ (дата обращения: 30.11.2016).

Чайковский, П. И. (1953) Музыкально-критические статьи. 2-е изд. М. : Музыкальное гос. изд-во. 437 с.

Черная, Е. (1964) Моцарт и Шекспир // Шекспир и музыка. Л. : Музыка. С. 35–57.

Чернейк, У. (2016) Вступление к историческим пьесам Шекспира : фрагменты книги / пер. Т. Я. Казавчинской // Иностранная литература. № 5. С. 72–83.

Чосер, Дж. (2012) Кентерберийские рассказы / пер. с англ. ; сост. и ред. А. Н. Горбунов, В. С. Макаров. М. : Наука. 950 с.

Шайтанов, И. О. (2012) Речевая судьба жанра, или что Шекспир сделал в «Гамлете»? // Известия Южного федерального университета. Филологические науки. № 4. С. 32–47.

Шайтанов, И. О. (2013a) Обстоятельства и проблемы творческой биографии Шекспира (до 1594 года) // Вопросы литературы. № 2. С. 72–109.

Шайтанов, И. О. (2013b) Шекспир / под ред. В. В. Эрлихмана. М. : Молодая гвардия, 2013. 474, [6] с. (Жизнь замечательных людей: сер. биогр.; вып. 1425).

Шайтанов, И. О. (2014) «Шекспировская энциклопедия» — русский вариант // Иностранная литература. № 5. С. 272–280.

Шекспир в междисциплинарных гуманитарных исследованиях (2015) : коллективная монография по материалам Международного научного семинара / ред.-сост. В. С. Макаров, Н. В. Захаров, Б. Н. Гайдин. М. : Изд-во Моск. гуманит. ун-та. 238 с.

Шекспир в меняющемся мире (1966) : сб. статей / пер. с англ. ; ред. и предисл. Ю. Ф. Шведова. М. : Прогресс. 381 с.

Шекспир и музыка (1964) : сб. ст. / Ленингр. гос. ин-т театра, музыки и кинематографии им. Н. К. Черкасова ; отв. ред. Л. Н. Раабен. Л. : Музыка. 320 с.

Шекспир, В. (1936) Трагедия о Гамлете, принце Датском / перевод М. Л. Лозинского // Шекспир В. Полн. собр. соч. : в 8 т. / под ред. А. А. Смирнова. М. ; Л. : Academia. Т. 5. С. 1–175.

Шекспир, У. (1958) Ромео и Джульетта / пер. Т. Л. Щепкиной-Куперник // Шекспир У. Полн. собр. соч. : в 8 т. / под общ. ред. А. А. Смирнова, А. А. Аникста. М. : Искусство. Т. 3. 566 с. С. 5–130.

Шекспир, У. (1985) Гамлет / пер. Б. Л. Пастернака // Шекспир У. Гамлет. Избранные переводы : сборник / сост. А. Н. Горбунов. М. : Радуга. 640 с. С. 447–560.

Шекспир, У. (1993) Ромео и Джульетта / пер. Б. Л. Пастернака // Шекспир У. Полн. собр. соч. : в 14 т. / художник А. О. Машезерская ; прим. А. А. Смирнова. М. : ТЕРРА. Т. 6. 544 с. С. 5–198.

Шекспир, У. (2015) Трагическая история Гамлета, принца Датского. Первое кварто / пер. А. А. Корчевского // Современная драматургия. № 3. С. 211–234.

Шекспир, У. (2016a) Венера и Адонис : поэма : с параллельным английским текстом / пер. В. А. Куллэ // Иностранная литература. № 10. С. 138–157.

Шекспир, У. (2016b) Сонеты / изд. подгот. А. Н. Горбунов, В. С. Макаров, Е. А. Первушина, В. С. Флорова, Е. В. Халтрин-Халтурина ; отв. ред. А. Н. Горбунов. М. : Наука. (Литературные памятники).

Шекспир, У. (2016c) Трагическая история Гамлета, принца Датского. Первое кварто (1603) / пер. и предисл. А. А. Корчевского, послесл. М. Д. Литвиновой. М. : Текст. 272 с.

Шекспир, У., Флетчер, Дж. (2016) Двойное вероломство, или Влюбленные в беде : в редакции Льюиса Теобальда / пер. А. А. Корчевского // Современнаядраматургия. № 3. С. 212–235.

Шекспировская энциклопедия (2002) / под ред. С. Уэллса при участии Дж. Шоу ; пер. А. Шульгат. М. : Радуга. 270 с.

Шекспировские чтения 2012: Шекспир в национальных культурах (2012) : сб. аннотаций докладов. 2-е изд., испр., электронное. М. : Изд-во Моск. гуманит. ун-та, 2012. 70 с. Режим доступа: http://rus-shake.ru/file.php/id/f11644/name/Shakespeare-Readings-2012-Abstracts.pdf

Шекспировские штудии XI : Шекспир как константа культуры (2009) : Сб. научных трудов. Исследования и материалы научного семинара 23 апреля 2009 г. / отв. ред. Н. В. Захаров, Вл. А. Луков; Моск. гуманит. ун-т., Ин-т фудамент. и прикл. Исследований ; Межд. акад. наук (IAS). М. : Изд-во Моск. гуманит. ун-та. 88 с.

Шипилова, Н. В. (2012a) «Мера за меру» У. Шекспира и сюжет о переодетом правителе // Вестник гуманитарного научного образования. 2012. № 8. С. 33–34.

Шипилова, Н. В. (2012b) Двойной сюжет и персонажи-двойники в комедии У. Шекспира «Двенадцатая ночь» // Вестник Орловского государственного университета. Серия: Новые гуманитарные исследования. 2012. № 3. С. 417–420.

Ширинян, Р. (1981) Оперная драматургия Мусоргского. М. : Музыка. 284 с.

Штейнпресс, Б. (1968) Музыка XIX века. М. : Советский композитор. 484 с.

Элиот, Т. С. (2004) Избранное. Т. I–II. Религия, культура, литература / пер. с англ. под ред. А.Н. Дорошевича; сост., послесл. и комм. Т. Н. Красавченко. М. : РОССПЭН. 752 с.

«День Шекспира» пройдет в российских школах в день рождения драматурга (2016) [Электронный ресурс] // РИА Новости. 18 апреля. URL: http://ria.ru/culture/20160418/1414139767.html (дата обращения: 10.12.2016).

«Сеансу» отвечают: Изображая жертву. (2006) [Электронный ресурс] // Сеанс. № 29–30. URL: http://seance.ru/n/29-30/filmyi/izobrazhaya-zhertvu-2/izobrazhaya-zhertvu-3/ (дата обращения: 30.11.2016).

«Шекспириада» (2016) [Электронный ресурс] // British Council. Россия. URL: http://british-council.ru/programmes/shakespeare_olympiad (дата обращения: 24.04.2016).

42-й ежегодный съезд Шекспировской ассоциации Америки (2014) [Электронный ресурс] // Информационно-исследовательская база данных «Современники Шекспира». URL: http://around-shake.ru/news/4726.htm (дата обращения: 10.12.2016).

A companion to film theory (2004) / ed. by T. Miller, R. Stam. Oxford : Blackwell. vi, 428 p.

A king of infinite space [Электронный ресурс] // HERE. URL: http://www.here.org/shows/detail/988/ (дата обращения: 18.10.2016).

A Shakespeare encyclopaedia (1966) / ed. by O. J. Campbell, E. G. Quinn. L. ; N. Y. : Methuen & Co LTD. 1014 p.

A Warwickshire man [Langston, C. J., Rev.] (1884) How Shakespeare’s skull was stolen and found. L. : Elliot Stock. 46 p.

Aarseth, E. J. (1997) Cybertext: Perspectives on ergodic literature. Baltimore, MD : Johns Hopkins University Press. 203 p.

Adriaen Backer (ca 1635–1684). Anatomy Lesson by Prof. Frederik Ruysch, 1670. [Электронный ресурс] URL: http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/6/64/Anatomy_Lesson_by_Dr._F._Ruysch_1670_Adriaen_Backer.jpg?uselang=ru (дата обращения: 10.12.2016).

Alberge, D. (2015) Has the mystery of Shakespeare's Sonnets finally been solved? [Электронный ресурс] // The Guardian: Culture. January 31. URL: https://www.theguardian.com/culture/2015/jan/31/shakespeare-sonnets-mr-wh-dedication-mystery (дата обращения: 10.12.2016,).

Alberge, D. (2016) Christopher Marlowe credited as one of Shakespeare's co-writers [Электронный ресурс] // The Guardian. October 23. URL: https:// theguardian.com/culture/2016/oct/23/christopher-marlowe-credited-as-one-of-shakespeares-co-writers (дата обращения: 10.12.2016).

Anderegg, M. A. (2004) Finding the Playwright on Film // M. A. Anderegg. Cinematic Shakespeare. Lanham, MD : Rowman & Littlefield. xvi, 227 p. P. 27–53.

Archer, J. E., Turley, R. M., Thomas, H. (2012) The Autumn King: Remembering the land in King Lear // Shakespeare Quarterly. 2012. Vol. 63. No. 4. P. 518–543. DOI: 10.1353/shq.2012.0059

Arendt, H. (1951) The origins of totalitarianism. N. Y. : Harcourt, Brace and Co. xv, 477 p. Brown, M. (2016) Shakespeare more popular abroad than in Britain, study finds [Электронный ресурс] // The Guardian. April 19. URL: https://theguardian.com/culture/2016/apr/19/shakespeare-popular-china-mexico-turkey-than-uk-british-council-survey (дата обращения: 10.12.2016).

Armstrong, E., Stathers-Tracey, J. (2014) Lighting up Shakespeare: The metamerism of Jacobean stage lighting using LED technology // Colour studies: A broad spectrum / ed. by W. Anderson, C. P. Biggam, C. Hough, C. Kay. Amsterdam : John Benjamins Publishing Company. xiv, 417 p. P. 397–412. DOI: 10.1075/z.191.26arm

Article 102 — Letter from William Beecher to Edward Alleyn presenting a candidate for the almshouse, with a draft letter regarding money on the versos by Alleyn to his father-in-law John Donne, complaining about Donne's 'manie vnkind passages' and especially the 'vnkind, vnexspecketed and vndeserved deniall of yt comon curtesie afforded to a frend', c. 1625 (s.d.) [Электронный ресурс] // Henslowe-Alleyn Digitisation Project. URL: http://www.henslowe-alleyn.org.uk/images/MSS-3/Article-102/01v.html (дата обращения: 10.12.2016).

Arundel House (2015) [Электронный ресурс] // MoEML: The Map of Early Modern London. URL: http://mapoflondon.uvic.ca/ARUN1.htm (дата обращения: 10.12.2016).

Athena Swan 1997 — Athena Swan: Women in science. URL: https://www.nds.ox.ac.uk/about-us/women-in-science [1999] (дата обращения: 12.10.2016).

Audio culture: Readings in modern music (2004) / ed. by C. Cox, D. Warner. N. Y. ; L. : Continuum. xvii, 454 p.

Bacon, F. Of the advancement and proficience of learning, tr. Gilbert Wats. Oxford, 1640 [Электронный ресурс] // The British Museum. URL: http://www.

britishmuseum.org/research/collection_online/collection_object_details/collection_image_gallery.aspx?assetId=511277&objectId=3136627&partId=1 (дата обращения: 10.12.2016).

Bassett, K. (2014) Shakespeare in Love at the Noel Coward Theatre [Электронный ресурс] // The Times. July 24. URL: http://thetimes.co.uk/tto/arts/stage/theatre/article4155609.ece (дата обращения: 30.11.2016).

Basu, A. (2012a) Visualizing Shakespearean plots as interactive networks [Электронный ресурс] // Texture: Text ∩ Tech. March 11. URL: http://abasu.net/blog/shakespeare-plot-networks/ (дата обращения: 10.12.2016).

Basu, A. (2012b) The early modern theater as collaborative network [Электронный ресурс] // Texture: Text ∩ Tech. March 6. URL: http://abasu.net/blog/early-modern-theater-network/ (дата обращения: 10.12.2016).

Bate, J. (1997) The genius of Shakespeare. L. : Picador. xii, 386 p.

Bate, J. (2008) Soul of the age: The life, mind and world of William Shakespeare. L. : Viking. x, 500 p.

Bate, J. (2015) <A post on Twitter> [Электронный ресурс] // Twitter. May 20. URL: https://twitter.com/provbate/status/601049552120983552 (дата обращения: 10.12.2016).

Bate, J. (2016) The genius of Shakespeare. Pan Macmillan. xxii, 406 p.

Bate, J. et al. (б/д) Shakespeare and his world [Электронный ресурс] // FutureLearn. URL: https://futurelearn.com/courses/shakespeare-and-his-world (дата обращения: 10.12.2016).

Beal, P. (s.d.) Ben Jonson’s autograph fair copies of two poems (MSS 1, Articles 135 and 136) [Электронный ресурс] // Henslowe-Alleyn Digitisation Project. URL: http://www.henslowe-alleyn.org.uk/essays/jonsonpoems.html (дата обращения: 10.12.2016).

Bearman, R. (1994) Shakespeare in the Stratford records. Alan Sutton Publishing. viii, 88 p.

Bearman, R. (1994) Shakespeare in the Stratford records. Far Thrupp, Stroud, Gloucestershire ; Dover, NH : Alan Sutton ; Stratford-upon-Avon : Shakespeare Birthplace Trust. 88 p.

Bevington, D. (2015) William Shakespeare (English author) [Электронный ресурс] // Britannica.com. June 28. URL: http://global.britannica.com/biography/William-Shakespeare (дата обращения: 10.12.2016).

Biddle, M. (2005) Nonsuch palace: The material culture of a noble restoration household. Oxford : Oxbow Books. xxiv, 544 p.

Bieber, M. et al. (2002) Toward virtual community knowledge evolution / M. Bieber, D. Engelbart, R. Furuta, S. R. Hiltz, J. Noll, J. Preece, E. A. Stohr, M. Turoff,

B. van de Walle // Journal of Management Information Systems. Vol. 18. No. 4. P. 11–35.

Billington, M. (2014) Shakespeare in Love Review — A Heady Celebration of the Act of Theatre [Электронный ресурс] // The Guardian. July 24. URL: http://theguardian.com/culture/2014/jul/24/shakespeare-in-love-theatre-review (дата обращения: 30.11.2016).

Billson, A. (1986) The emperor (review) // Time Out. March 12.

Bloom, G. (2015) Videogame Shakespeare: En-skilling audiences through theater-making games // Shakespeare's Studies. Vol. 43. P. 114–127.

Bogost, I. (2006) Unit operations: An approach to videogame criticism. Cambridge, MA : MIT Press. xv, 243 p.

Bossy, J. (1992) Giordano Bruno and the Embassy Affair. L.: Vintage. XIX, 294 p.

Bourdieu, P. (1988) Homo Academicus. Stanford: Stanford Univ. Press. 300 p.

Boyd, R. L., Pennebaker, J. W. (2015) Did Shakespeare write Double Falsehood? Identifying individuals by creating psychological signatures with text analysis [Электронный ресурс] // Psychological Science. Vol. 26. No. 5. P. 570–582. URL: http://pss.sagepub.com/content/26/5/570 (дата обращения: 10.12.2016, доступ ограниченный). DOI: 10.1177/0956797614566658

Boyd, R. L., Pennebaker, J. W. (2015) Did Shakespeare write Double Falsehood? Identifying individuals by creating psychological signatures with text analysis [Электронный ресурс] // Psychological Science. Vol. 26. No. 5. P. 570–582. URL: http://pss.sagepub.com/content/26/5/570 (дата обращения: 25.04.2015). DOI: 10.1177/0956797614566658

Boyle, R. (1661) The Sceptical Chymist: or Chymico-Physical Doubts & Paradoxes : touching the spagyrist's principles commonly call'd hypostatical, as they are wont to be propos'd and defended by the generality of alchymists. Whereunto is præmis'd part of another discourse relating to the same subject. L. : Printed by J. Cadwell for J. Crooke, and are to be sold at the Ship in St. Paul's Church-Yard. [18], [2], 442 p.

Boyle, R. (1662) A defense of the doctrine touching spring and weight of the air. Examen of Mr. T. Hobbes his Dialogus physicus de naturâ aëris. Variant Title: New Experiments Physico-Mechanical, Touching the Spring of the Air, and its Effects (Made, for the Most Part, in a New Pneumatical Engine). Oxford: Printed by H. Hall, printer to the University, for Tho: Robinson. [16], 207 p. : ill.

Boyle, R. (1772) The Works of the Honourable Robert Boyle : in 6 vols. / ed. by T. Birch. L. : J. & F. Rivington et al. Vol. II.

Brown, D. (2014) Bob Dylan: American Troubadour. Lanham : Rowman & Littlefield. xl, 267 p.

Buckley, R. et al. (2013) ‘The king in the car park’: New light on the death and burial of Richard III in the Grey Friars Church, Leicester, in 1485 / R. Buckley, M. Morris, J. Appleby, T. King, D. O’Sullivan, L. Foxhall // Antiquity. Vol. 87. No. 336. P. 519–538. DOI: 10.1017/S0003598X00049103

Buhler, S. M. (2002a) Reviving Juliet, repackaging Romeo: Transformations of character in pop and post-pop music // Shakespeare after mass media / ed. by R. Burt. N. Y. : Palgrave. xii, 340 p. P. 243–264.

Buhler, S. M. (2002b) Shakespeare in the cinema: Ocular proof. Albany, NY : State University of New York Press. xi, 213 p.

Burnett, M. T. (2007) Filming Shakespeare in the global marketplace. Basingstoke ; N. Y. : Palgrave Macmillan. xi, 227 p.

Burton, J. (2015) A closer look at ‘sonnet’ NGram [Электронный ресурс] // Dr John Burton. March 13. URL: http://drjohnburton.com/2015/03/13/a-closer-look-at-sonnet-ngram/ (дата обращения: 10.12.2016).

Burton, R. (1990) The anatomy of melancholy : in 3 vols / ed. by N. K. Kiessling, T. C. Faulkner, R. L. Blair. Oxford : Clarendon Press. Vol. II. viii, 443 p.

Burton, R. (1994) The anatomy of melancholy : in 3 vols / ed. by N. K. Kiessling, T. C. Faulkner, R. L. Blair. Oxford : Clarendon Press. Vol. III. xiii, 807 p.

Cain, S. (2014) Shakespeare in Love Reviews — Not Bard, but Very Good [Электронный ресурс] // The Guardian. July 24. URL: http://theguardian.com/stage/2014/jul/24/shakespeare-in-love-reviews-not-bard-but-very-good (дата обращения: 30.11.2016).

Caines, M. Shakespeare, naturally [Электронный ресурс] // The TLS blog. 19 May URL: http://timescolumns.typepad.com/stothard/2015/05/shakespeare-naturally.html (дата обращения: 31.05.2015).

Cambridge world Shakespeare online (б/д) [Электронный ресурс] // Blogs at Bryn Mawr College. URL: http://cwso.blogs.brynmawr.edu/ (дата обращения: 10.12.2016).

Canby, V. (1992) “Noises Off” — Review/film; Americanizing an English farce. Hmmm. Quite so [Электронный ресурс] // The New York Times. March 20. URL: http://nytimes.com/movie/review?res=9E0CE4DE123DF933A15750C0A964958260 (дата обращения: 30.11.2016).

Carr, D. et al. (2014) Computer games: Text, narrative and play / D. Carr, D. Buckingham, A. Burn, G. Schott. N. Y. : John Wiley & Sons. 220 p.

Cartwright J. (2005) Science and literature in seventeenth-century England // Literature and science: Social impact and interaction / ed. by J. H. Cartwright, B. Baker. Santa Barbara, CA : ABC-CLIO. P. 61-92.

Castronova, E. (2005) Synthetic worlds: The business and culture of online games. Chicago : University of Chicago Press. xi, 332 p.

Castronova, E. et al. (2007) What is a synthetic world? / E. Castronova, J. J. Cummings, W. Emigh, M. Fatten, N. Mishler, T. Ross, W. Ryan // Space time play. Computer games, architecture and urbanism: The next level / ed. by F. von Borries, S. P. Walz, M. Böttger. Basel ; Boston ; Berlin : Birkhäuser. 495 p. P. 174–177.

Catalogue of English Literary Manuscripts 1450–1700 (CELM) (s.d.) [Электронный ресурс] // Institute of English Studies. URL: https://ies.sas.ac.uk/research/current-projects/catalogue-english-literary-manuscripts-1450-1700-celm (дата обращения: 10.12.2016).

Caveney, G. (2015) 'Mr. WH': Stationer William Holme (d. 1607) [Электронный ресурс] // Notes and Queries. (Early view version). URL: http://nq.oxfordjournals.org/content/early/2015/01/24/notesj.gju233.full.pdf (дата обращения: 10.12.2016). DOI: 10.1093/notesj/gju233

Cerasano, S. P. (s.d.) An inventory of theatrical apparel (c. 1601/2) (MSS 1, Article 30) [Электронный ресурс] // Henslowe-Alleyn Digitisation Project. URL: http://www.henslowe-alleyn.org.uk/essays/costumelist.html (дата обращения: 10.12.2016).

Charles, D. (2010) Bob Dylan and William Shakespeare: A Reference Guide Part I [Электронный ресурс] // David Charles: Not as Brave as Kemp; Not as Funny as Palin. December 2. URL: http://davidcharles.info/2010/12/bob-dylan-and-william-shakespeare-html/ (дата обращения: 18.10.2016).

Clamp, R. Portrait of William Gilbert. Engraving stipple, published 1796 [Электронный ресурс] // National Portrait Gallery. URL: http://npg.org.uk/collections/search/portraitLarge/mw127432/William-Gilbert?LinkID=mp88117&search=sas&sText=William+Gilbert&role=sit&rNo=0 (дата обращения: 10.12.2016).

Clarke, D. (2012) Being philosophical about scholarly editions [Электронный ресурсус] // Oxford Scholarly Editions Online. February 8. URL: http://oxfordscholarlyeditions.com/2012/02/08/being-philosophical-about-scholarly-editions/ (дата обращения: 10.12.2016).

Clein Francis. Mohammed, Appoloneus Tyaneus, Sir Edward Kelly, Roger Bacon, Paracelsus, John Dee. Engraving, possibly early to mid 17th century. [Электронный ресурс] // National Portrait Gallery. URL: http://www.npg.org.uk/collections/search/portraitLarge/mw127577/Mohammed-Appoloneus-Tyaneus-Sir-Edward-Kelley-Roger-Bacon-Paracelsus-John-Dee?LinkID=mp88170&search=sas&sText=Franz+Klein&role=art&rNo=0 (дата обращения: 10.12.2016).

Closterman John. Portrait of Sir Christopher Wren. Painting, oil on canvas, 1690. [Электронный ресурс] URL: https://pictures.royalsociety.org/image-rs-9545 (дата обращения: 10.12.2016).

Clout, M. (1991) Rose and Globe Theatre excavations // The Times Literary Supplement. No. 4624. P. 17.

Cole, M. J. (1981) A New Account of the Burning of the Globe // Shakespeare Quarterly. Vol. 32. No. 3. P. 352.

Colman, F. (2014) Film Theory: Creating a Cinematic Grammar. N. Y. ; L. : Wallflower Press. 136 p.

Communication in the age of virtual reality (1995) / ed. by F. Biocca, M. R. Levy. Hillsdale, NJ : L. Erlbaum Associates. viii, 401 p.

Cooper, S. (2013) The soul of film theory. Houndsmills, Basingstoke, Hampshire ; N. Y. : Palgrave Macmillan. x, 209 p.

Cooper, T. (2006) Searching for Shakespeare / with essays by M. Pointon, J. Shapiro, S. Wells. New Haven, CT : Yale University Press ; L. : National Portrait Gallery. 239 p.

Corbett, M., Lightbown R.W. (1979) The Comely Frontispiece: The Emblematic Title-page in England, 1550–1660. L.: Routledge and Kegan Paul. P. 49–57.

Corcoran, N. (2002) Do You, Mr Jones? : Bob Dylan with the Poets and Professors. L. : Chatto & Windus. 378 p.

Course LGB1004-008: Shakespeare: The supreme dramatist — Julius Caesar, Hamlet, Henry V (б/д) [Электронный ресурсус] // LibertasU. URL: http://www.libertasu.com/Courses/LGB1004.html (дата обращения: 10.12.2016).

Cowling, G. H. (1913) Music on the Shakespeare Stage. Cambridge : Cambridge University Press. 154 p.

Crystal, D. (2012) Think on my words: Exploring Shakespeare's language. Cambridge : Cambridge University Press. xii, 254 p.

Crystal, D., Crystal, B. (2002) Shakespeare's words: A glossary and language companion. L. ; N. Y. : Penguin. xxviii, 650 p.

Dávidházi, P. (1998) The Romantic cult of Shakespeare: Literary reception in anthropological perspective. N. Y. : St. Martin's Press. 240 p.

Dawkins P. The Great Instauration. [Электронный ресурс] URL: http://www.fbrt.org.uk/pages/essays/essay-gt_inst.html (дата обращения: 10.12.2016).

Descartes, R (1956) Oeuvres de Descartes. Publiées par Charles Adam et Paul Tannery. Paris: J. Vrin, v. III. Pp. 47-49 (письмо №186, 1 апреля 1640), 85 (письмо № 192, 11 июня 1640).

Dobson, M. (1992) The making of the national poet: Shakespeare, adaptation and authorship, 1660–1769. Oxford : Clarendon Press ; N. Y. : Oxford University Press. viii, 266 p.

Dobson, M. (2010) John Philip Kemble // Great Shakespeareans. Vol. 2: Garrick, Kemble, Siddons, Kean / ed. by P. Holland. L. : Continuum. x, 217 p. P. 55–104. DOI: 10.5040/9781472554925.ch-002

Dobson, M. (2011) Shakespeare and amateur performance: A cultural history. Cambridge ; N. Y. : Cambridge University Press. xiii, 265 p.

Dobson, M. (2016) Shakespeare, not the national poet [Электронный ресурс] // University of Birmingham. URL: http://birmingham.ac.uk/research/perspective/shakespeare.aspx (дата обращения: 10.12.2016).

Dobson, M. et al. (б/д) Shakespeare's Hamlet: Text, performance and culture [Электронный ресурс] // FutureLearn. URL: https://www.futurelearn.com/courses/shakespeares-hamlet (дата обращения: 10.12.2016).

Donaldson, A. (2016) All the world's: How Shakespeare is viewed around the globe and the role his work can play to support the UK's soft power / ed. by M. Lotten. S. n. : British Council. 41 p.

Donne, J. (1994) The Collected Poems / Roy Booth (ed.). L.: Wordsworth Editions. XXXII, 368 p.

Donne, J. (1994) The collected poems of John Donne / ed. with an introduction, chronology, notes, bibliography and glossary by R. Booth. Ware : Wordsworth Editions Limited. xxxii, 368 p.

Double Falsehood (2010) / ed. by B. Hammond. L. : Methuen, A&C Black. (The Arden Shakespeare: Third series). 464 p.

Dovey, J., Kennedy, H. W. (2006) Game cultures: Computer games as new media. Maidenhead ; N. Y. : Open University Press. x, 171 p.

Duncan, R. (1999–2000) Toward a theory of comic book communication // Academic Forum. No. 17 / ed. by M. L. Beggs, M. Lloyd. Arkadelphia, AR : Henderson State University. P. 71–88.

Duncan, R., Smith, M. J. (2009) The power of comics: History, form and culture. N. Y. ; L. : Continuum. x, 346 p.

Earhart, A. (2011) Review of WordSeer, produced by Aditi Muralidharan, Marti Hearst, and Bryan Wagner [Электронный ресурс] // Journal of Digital Humanities. Vol. 1. No. 1. URL: http://journalofdigitalhumanities.org/1-1/reviews/wordseer/ (дата обращения: 10.12.2016).

Easthope, A. (1993) Contemporary Film Theory. L. ; N. Y. : Longman. x, 218 p.

Ebert, R. (1998) Shakespeare in Love Movie Review (1998) [Электронный ресурс] // Roger Ebert.Com. December 25. URL: http://rogerebert.com/reviews/shakespeare-in-love-1998 (дата обращения: 30.11.2016).

Edmond, M. (1990) The builder of the Rose Theatre // Theatre Notebook. Vol. 44. No. 2. P. 50–54.

Edmondson, P., Wells, S. (2011) Shakespeare bites back: Not so anonymous. Stratford-upon-Avon : Shakespeare Birthplace Trust. 40 p.

EEBO-TCP Phase I Public Release: What to expect on January 1 (2014) [Электронный ресурсус] // Text Creation Partnership. December 24. URL: http://www.textcreationpartnership.org/2014/12/24/eebo-tcp-phase-i-public-release-what-to-expect-on-january-1/ (дата обращения: 10.12.2016).

Egan, G. (2001) John Heminges's Tap-House at the Globe // Theatre Notebook. Vol. 55. P. 72–77. URL: https://dspace.lboro.ac.uk/dspace-jspui/handle/2134/413 (дата обращения: 10.12.2016).

Egan, G. (2004) Shakespeare and Marx. Oxford : Oxford University Press. 168 p. (Oxford Shakespeare Topics).

Egan, G. (2006) Green Shakespeare: From ecopolitics to ecocriticism. L. ; N. Y : Routledge. xii, 203 p. (Accents on Shakespeare).

Elder, D. T. (1972) The staging of plays at the Rose Theatre 1587–1599 : Diss. Raleigh, NC : Duke University. iv, 133 l.

Elsaesser, T., Hagener, M. (2015) Film Theory: An Introduction through the Senses. N. Y. : Routledge. viii, 237 p.

Engelbart, D. C. (1962) Augmenting human intellect: A conceptual framework. Menlo Park, CA : Stanford Research Institute. 134 p.

Engelbart, D. C. (2002) Augmenting human intellect: A conceptual framework (1962) // Multimedia: From Wagner to virtual reality (Expanded edition) / ed. by R. Packer, K. Jordan. N. Y. ; L. : W. W. Norton & Company. xxxviii, 458 p. P. 64–90.

England's Immigrants 1330–1550 — launch of the database (2015) [Электронный ресурс] // Medieval Studies at York. February 17. URL: http://york-medieval.com/2015/02/17/englands-immigrants-1330-1550-launch-of-the-database/ (дата обращения: 10.12.2016).

England's medieval immigrants revealed by universities (2015) [Электронный ресурс] // BBC News. February 17. URL: http://www.bbc.com/news/uk-england-york-north-yorkshire-31462885 (дата обращения: 10.12.2016).

Evelyn, J. (1955) The diary of John Evelyn : in 6 vols. / ed. by E. S. de Beer. Oxford : Clarendon Press. Vol. III.

Exploring English: Shakespeare (б/д) [Электронный ресурсус] // FutureLearn. URL: https://futurelearn.com/courses/explore-english-shakespeare (дата обращения: 10.12.2016).

Eye Shakespeare [Электронный ресурс] // iTunes. URL: https://itunes.apple.com/us/app/eye-shakespeare/id529117003 (дата обращения: 10.12.2016).

Fabricius, J. (1994) Syphilis in Shakespeare's England. London, Bristol, PA: Jessica Kingsley Publishers.

Facts and figures (s.d.) [Электронный ресурс] // The Historical Thesaurus of English. URL: http://historicalthesaurus.arts.gla.ac.uk/stats-and-figures/ (дата обращения: 10.12.2016).

Felts, J. H. (2000) Richard Lower: Anatomist and physiologist // Annals of Internal Medicine.Vol. 132. Issue 5 (March 7). P. 420–423.

Film and theory (2011) : An anthology / ed. by R. Stam, T. Miller. Malden, MA : Blackwell Publishers. xviii, 862 p.

Film theory and criticism: Introductory readings (1974) / comp. by G. Mast, M. Cohen. N. Y. : Oxford University Press. xv, 639 p.

Film theory and philosophy (1997) / ed. by R. Allen, M. Smith. Oxford : Clarendon Press ; N. Y. : Oxford University Press. xi, 474 p.

Foakes, R. A. (1991) The discovery of the Rose Theatre: Some implications // Shakespeare Survey. No. 43. P. 141–148. DOI: 10.1017/CCOL0521395291.013

For those wondering what middle English sounded like (2014) [Электронный ресурс] // Reddit. October 7. URL: https://www.reddit.com/r/history/comments/2ijzal/for_those_wondering_what_middle_english_sounded/ (дата обращения: 10.12.2016).

Fracassati, C. (1666) An account of some experiments of injecting liquors into the veins of animals // Philosophical Transactions. No. 2. P. 490–491.

French, E. (2006) Shakespeare in Love // French E. Selling Shakespeare to Hollywood: The marketing of $ilmed Shakespeare $daptations from 1989 into the new millennium. Hatfield : University of Hertfordshire Press. P. 133–168.

Fromme, J., Unger, A. (2012) Computer games and new media cultures : A handbook of digital games studies. Dordrecht ; N. Y. : Springer. viii, 710 p.

Furness, H. (2016) Four in ten Brits don’t like or understand Shakespeare [Электронный ресурс] // The Telegraph. April 19. URL: http://telegraph.co.uk/news/2016/04/18/four-in-ten-brits-dont-like-or-understand-shakespeare/ (дата обращения: 10.12.2016).

Garber, M. (2009) Shakespeare and modern culture. N. Y. : Anchor Books. xxxv, 326 p.

Gatti, H. (2010) Essays on Giordano Bruno. Princeton : Princeton University Press. 376 p.

Gaydin, B. N., Lukov, Vl. A. (2012) Investigations into Shakespeare made in the Theory and History of Culture Center of the Institute of Fundamental and Applied Studies at Moscow University for the Humanities for the conference “Shakespeare Readings 2012” [Электронный ресурс] // Информационный гуманитарный портал «Знание. Понимание. Умение». № 6 (ноябрь — декабрь). URL: http://www.zpu-journal.ru/e-zpu/2012/6/Gaydin_Lukov_Investigations-into-Shakespeare/ (дата обращения: 10.12.2016).

Gilbert, W. De Magnete, 1628 ed. [Электронный ресурс] // Wikepedia. URL: http://en.wikipedia.org/wiki/File:De_Magnete_Title_Page_1628_edition.jpg (дата обращения: 10.12.2016).

Gilmore, M. (2012) Bob Dylan on his dark new album, 'Tempest' [Электронный ресурс] // Rolling Stone. August 1. URL: http://www.rollingstone.com/music/news/bob-dylan-on-his-dark-new-album-tempest-20120801 (дата обращения: 18.10.2016).

Graves, R. B. (1999) Lighting the Shakespearean stage, 1567–1642. Carbondale, IL : Southern Illinois University Press. x, 275 p.

Greenblatt, S. (1980) Renaissance self-fashioning: From More to Shakespeare. Chicago : University of Chicago Press. 321 p.

Greenblatt, S. (1988) Shakespearean negotiations: The circulation of social energy in Renaissance England. Berkeley, CA : University of California Press. xi, 205 p.

Greenblatt, S. (2001) Hamlet in purgatory. Princeton, NJ ; Oxford : Princeton University Press. xii, 322 p.

Greenblatt, S. (2004) Will in the world: How Shakespeare became Shakespeare. N. Y. ; L. : W. W. Norton & Company. 430 p.

Greenblatt, S. (2010) Shakespeare's freedom. Chicago ; L. : The University of Chicago Press. xiii, 144 p.

Greene, R. (1905) The plays & poems of Robert Greene : in 2 vols. / ed., with introductions and notes, by J. Churton Collins. Oxford : Clarendon Press.

Greer, G. (2008) Shakespeare's wife. London : Bloomsbury. 406 p.

Griess, R. (2015) Shakespeare wrote contested play, suggests psychological text analysis [Электронный ресурс] // UT News. April 10. URL: http://news. utexas.edu/2015/04/10/shakespeare-wrote-contested-play-suggests-text-analysis (дата обращения: 10.12.2016).

Griffiths, M. (2015) A country controversy // Country Life. May 27. P. 66–71.

Griffiths, M. (2015) The true face of Shakespeare: further evidence of its authenticity [Электронный ресурс] // Country Life. May 21. URL: http://www. countrylife.co.uk/features/the-true-face-of-shakespeare-why-the-fourth-man-cant-be-anybody-but-shakespeare-72456 (дата обращения: 10.12.2016).

Griffiths, M. (2015) Why the fourth man can't be anybody but Shakespeare [Электронный ресурс] // Country Life. May 22. URL: http://www.countrylife.co.uk/features/the-true-face-of-shakespeare-further-evidence-of-its-authenticity-72418 (дата обращения: 10.12.2016).

Griffiths. M. (2015) Face to face with Shakespeare // Country Life. May 20. P. 120–138.

Griggs, Y. (2010) Shakespeare's King Lear: A close study of the relationship between text and film. L. : Methuen Drama. x, 214 p. (Screen adaptations).

Guerrini, A. (1980) The ethics of animal experimentation in seventeenth-century England // Journal of the History of Ideas. Vol. 50. No. 3. P. 391–407.

Guidelines, aims and restrictions (2013) [Электронный ресурс] // Pudding Lane Productions. URL: http://puddinglanedmuga.blogspot.ru/2013/02/guidelines-aims-and-restrictions.html (дата обращения: 10.12.2016).

Guldi, J. (б/д) What is the Spatial Turn? Spatial Humanities [Электронный ресурс] // Spatial Humanities. URL: http://spatial.scholarslab.org/spatial-turn/what-is-the-spatial-turn/ (дата обращения: 10.12.2016).

Gundersheimer, W. (1989) The Rose Theatre // The Times Literary Supplement. No. 4510. P. 973.

Guo, P. (2013) Optimal video length for student engagement [Электронный ресурс] // edX. November 13. URL: https://www.edx.org/blog/optimal-video-length-student-engagement (дата обращения: 10.12.2016).

Gurr, A. (1989) The Rose Theatre // The Times Literary Supplement. No. 4500. P. 719.

Halliwell, J. O. (1848) The life of William Shakespeare. Including many particulars respecting the poet and his family never before published. London : J. R. Smith. xvi, 336 p.

Hammerschmidt-Hummel, H. (2006) The true face of William Shakespeare: The poet's death mask and likenesses from three periods of his life / transl. from the German by A. Bance. L. : Chaucer Press. 208 p.

Hansen, A. (2010) Shakespeare and popular music. L. ; N. Y. : Continuum. ix, 185 p.

Hansen, A. (2014) "I heard the sounds of long ago": The politics of popular music in contemporary Shakespearean performance [Электронный ресурс] // Backdoor Broadcasting Company. November 27. URL: http://backdoorbroadcasting.net/2014/11/adam-hansen-i-heard-the-sounds-of-long-ago-the-politics-of-popular-music-in-contemporary-shakespearean-performance/ (дата обращения: 18.10.2016).

Harrison, P. (2006) The Fashioned Image of Poetry or the Regular Instruction of Philosophy? Truth, Utility, and the Natural Sciences in Early Modern England // Science, Literature, and Rhetoric in Early Modern England / ed. by D. Burchill, J. Cummins. Aldershot : Ashgate. P. 15–35.

Hay, T. (2012) Musical Combining Hamlet & Pearl Jam to Debut in New York [Электронный ресурс] // Guerrilla Candy. July 17. URL: http://www.guerrillacandy.com/2012/07/17/musical-combining-hamlet-pearl-jam-to-debut-in-new-york/ (дата обращения: 18.10.2016).

Healy, P. (2013) Billie Joe Armstrong to Write Songs for Yale Repertory Theater Show [Электронный ресурс] // New York Times. March 14. URL:

http://artsbeat.blogs.nytimes.com/2013/03/14/billie-joe-armstrong-to-write-songs-for-yale-repertory-theater-show/ (дата обращения: 18.10.2016).

Heim, M. (1993) The metaphysics of virtual reality. N. Y. ; Oxford : Oxford University Press. xxiii, 175 p.

Heim, M. (1998) Virtual realism. N. Y. ; Oxford : Oxford University Press. xiii, 238 p.

Hill, C. (1964) William Harvey and the idea of monarchy // Past & Present. No. 27 (April). P. 54–72.

Hill, E. (1933) Shakespeare and contemporary music // Music and Letters. Vol. 14. No. 1. P. 40–43.

Hindley, C. (2011) A history of the cries of London: Ancient and modern. Cambridge : Cambridge University Press. 272 p.

Hoenselaars, T. (1997) 'As catching as the plague, though not all so general': Syphilis in Tudor and Stuart literature // Actes des congrès de la Société française Shakespeare. Vol. 15. P. 45–52.

Hoffman, C. (1955) The man who was Shakespeare. L. : M. Parrish. 256 p.

Hoffman, C. (1960) The murder of the man who was "Shakespeare". N. Y.: Grosset & Dunlap. 264 p.

Hollar Wenceslaus, after John Evelyn etching. Frontispiece to "The History of the Royal-Society of London" by Thomas Sprat. Engraving. L., 1667. [Электронный ресурс] // National Portrait Gallery. URL: http://www.npg.org.uk/collections/search/portrait/mw91090/Frontispiece-to-The-History-of-the-Royal-Society-of-London-by-Thomas-Sprat?search=sp&sText=Royal+Society&firstRun=true&rNo=5 (дата обращения: 10.12.2016).

Hooke, R. (1665 (1961)) Micrographia. L. : John Martyn and James Allestry. (Facsimile. N. Y. : Dover Publications, Inc.).

Houbraken Jacobus, after Wilhelm von Bemmel. Portrait of William Harvey. Engraving, line engraving. L.: Published by John & Paul Knapton, 1739. [Электронный ресурс] URL: http://www.npg.org.uk/collections/search/portraitLarge/mw132684/William-Harvey?LinkID=mp02074&search=sas&sText=William+Harvey&role=sit&rNo=8 (дата обращения: 10.12.2014).

Hove Frederick Hendrik, van; after Simon de Passe, Portrait of Francis Bacon, Viscount St Alban. Engraving, line engraving, circa 1650–1690 [Электронный ресурс] // National Portrait Gallery. URL: http://www.npg.org.uk/collections/search/portraitLarge/mw112483/Francis-Bacon-Viscount-St-Alban?LinkID=mp00201&search=sas&sText=Francis+Bacon&role=sit&rNo=16/ (дата обращения: 10.12.2016).

Huang, A. (2009) Chinese Shakespeares: Two centuries of cultural exchange. N. Y. : Columbia University Press. xiii, [3], 350 p.

Isherwood, Ch. (2014) ‘These Paper Bullets!’ Opens at Yale Rep [Электронный ресурс] // New York Times. March 27. URL: http://www.nytimes.com/2014/03/28/theater/these-paper-bullets-opens-at-yale-rep.html (дата обращения: 18.10.2016).

Jan van Neck. Les van Dr. Frederick Ruysch. 1686 [Электронный ресурс] // Wikimedia. URL: http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/8/83/De_anatomische_les_van_Dr._Frederick_Ruysch.jpg (дата обращения: 10.12.2016).

Jenstad, J. (2011) Using Early Modern Maps in Literary Studies: Views and Caveats from London // Geohumanities: Art, Text, and History at the Edge of Place. N. Y. : Routledge. xviii, 326 p. P. 112–119.

John Dee. General and Rare Memorials pertaining to the Perfect Arte of Navigation. 1577. Title-page [Электронный ресурс] // St John’s Colledge. URL: http://www.joh.cam.ac.uk/sites/default/files/images/article_images/Aa_4_47%285%29tpthumb.jpg (дата обращения: 10.12.2014).

John Dee: Interdisciplinary studies in English Renaissance thought (2006) / ed. by S. Clucas. Dordrecht : Springer. 350 p. (Series “International Archives of the History of Ideas”, vol. 193).

John Skelton’s ‘Speke Parott’ (s.d.) [Электронный ресурс] // Medievalists.net. URL: http://www.medievalists.net/2014/10/10/john-skeltons-speke-parott/ (дата обращения: 10.12.2016).

John Skelton’s “Speke Parott” (2014) [Электронный ресурс] // YouTube. October 7. URL: https://www.youtube.com/watch?v=tCckcTHWqKw (дата обращения: 10.12.2016).

Juul, J. (2005) Half-Real: Video games between real rules and fictional worlds. Cambridge, MA : MIT Press. ix, 233 p.

Juul, J. (2013) The art of failure: An essay on the pain of playing video games. Cambridge, MA : Mit Press. xiii, 157 p.

Juvan, M. (2013) The Spatial Turn, Literary Studies, and Mapping : Paper for the seminar “Changing Paradigms in Inter / Disciplinary Humanities”, Academia Europaea Annual Conference, Wroclaw, September 16–19, 2013 [Электронный ресурс] // Academia. URL: https://academia.edu/6500121/The_Spatial_Turn_Lite-rary_Studies_and_Mapping (дата обращения: 10.12.2016).

Kathman, D. (s.d.) Shakespeare’s Stratford friends [Электронный ресурс] // The Shakespeare Authorship. URL: http://shakespeareauthorship.com/friends.html (дата обращения: 10.12.2016).

Kaye, B. (2012) Pearl Jam Music Featured in New Hamlet Adaptation [Электронный ресурс] // Consequence of Sound. July 19. URL: http://consequenceofsound.net/2012/07/pearl-jam-music-featured-in-new-hamlet-adaptation/ (дата обращения: 18.10.2016).

Kennedy, M., Foxhall, L. (2015) The bones of a king: Richard III rediscovered. Chichester : Wiley-Blackwell. xi, 219 p.

Kepler, J. (1627) Tabulae Rudolphinae. Ülm : Jonas Saurii. URL: http://193.206.220.110/Teca/Viewer?an=334726# (дата обращения: 10.10.2016).

Keynes, M. (2006) The portrait of Dr William Harvey in the Royal Society since 1683 [Электронный ресурс] // Notes and Records. Vol. 60. Issue 3. URL: http://rsnr.royalsocietypublishing.org/content/60/3/249.full (дата обращения: 10.12.2016). DOI: 10.1098/rsnr.2006.0152

Killgrove, K. (2016) Here's the anatomical story behind that new GBP 2 Shakespeare skull coin [Электронный ресурс] // Forbes. January 4. URL: http:// forbes.com/sites/kristinakillgrove/2016/01/04/heres-the-anatomical-story-behind-that-new-2-shakespeare-skull-coin/ (дата обращения: 10.12.2016).

King, E. (1666) An account of an easier and safer way of transfusing blood out of one animal into another // Philosophical Transactions. No. 2. P. 449–451.

King, E. (1667) An account of the experiment of transfusion, practiced upon a man in London // Philosophical Transactions. No. 2. P. 557–564.

Kipen, D. (2006) The Schreiber theory: A radical rewrite of American film history. Hoboken, NJ : Melville House Publishing. 172 p.

Kneller Godfrey. Portrait of Sir Christopher Wren. Painting, oil on canvas, 1711. [Электронный ресурс] // National Portrait Gallery. URL: http://www.npg.org.uk/collections/search/portrait/mw06939/Sir-Christopher-Wren?LinkID=mp04934&search=sas&sText=Christopher+Wren&role=sit&rNo=0 (дата обращения: 10.12.2016).

Kneller Godfrey. Portrait of Sir Isaac Newton. Painting, oil on canvas, feigned oval, 1702 [Электронный ресурс] // National Portrait Gallery. URL: http://www.npg.org.uk/collections/search/portraitLarge/mw04660/Sir-Isaac-Newton?LinkID=mp03286&search=sas&sText=Sir+Isaac+Newton&role=sit&rNo=1 (дата обращения: 10.12.2016).

Knowledge Transfer (s.d.) [Электронный ресурс] // De Montfort University. https://www.dmu.ac.uk/research/knowledge-transfer/knowledge-transfer.aspx (дата обращения: 10.12.2016).

Ko, Yu Jin, Arciniegas, D. et al. (б/д) Shakespeare: On the page and in performance [Электронный ресурс] // edX. URL: https://edx.org/course/shakespeare-page-performance-wellesleyx-eng112x (дата обращения: 10.12.2016).

Kümin, B., Usborne, C. (2013) At home and in the workplace: A historical introduction to the "spatial turn" // History and Theory. Vol. 52. No. 3. P. 305–318.

Kyte Francis. Worthies of Britain (Sir Isaac Newton; Edmond Halley; Nicholas Saunderson; John Flamstee). Engraving. Published by John Bowles mezzotint, circa

1720–1745 [Электронный ресурс] // National Portrait Gallery. URL: http://www.npg.org.uk/collections/search/portraitLarge/mw81686/Worthies-of-Britain-Sir-Isaac-Newton-Edmond-Halley-Nicholas-Saunderson-John-Flamsteed?LinkID=mp03286&search=sas&sText=Isaac+Newton&role=sit&rNo=10 (дата обращения: 10.12.2016).

Lambert, T. (2010) Leakegate: Jonathan Leake caught misrepresenting another scientist [Электронный ресурс] // ScienceBlogs. February 15. URL: http://scienceblogs.com/deltoid/2010/02/15/leakegate-jonathan-leake-caugh/ (дата обращения: 10.12.2016, доступ свободный).

Lange, M. E. (2002) Humourous grief: Donne and Burton read melancholy // Speaking grief in English literary culture: Shakespeare to Milton / ed. by M. Swiss, D. A. Kent. Pittsburgh : Duquesne University Press. P. 69–97.

Lanier, D. M. (2002) Shakespeare and modern popular culture. Oxford ; N. Y. : Oxford University Press. ix, 187 p.

Lanier, D. M. (2006) Shakespeare and cultural studies: An overview // Shakespeare. Vol. 2. Issue 2. P. 228–248. DOI: 10.1080/17450910600983893

Lapsley, R., Westlake, M. (1988) Film Theory : An Introduction. Manchester, UK : Manchester University Press ; N. Y. : St. Martin’s Press. viii, 248 p.

Latham, R. (1995) The dictionary of computer graphics and virtual reality. 2nd ed. N. Y. : Springer. xi, 169 p.

Laurel, B. (1993) Computers as theatre. Reading, MA: Addison-Wesley Pub. Co. xxv, 227 p.

Leake, J. (2013) Bad Bard: A tax dodger and famine profiteer [Электронный ресурс] // The Sunday Times. March 31. URL: http://www.thesundaytimes.co.uk/sto/news/uk_news/Arts/article1238374.ece (дата обращения: 10.12.2016, доступ ограниченный).

Leake, J. (2013) The Bard faced jail over tax dodging [Электронный ресурс] // The Sunday Times. March 31. URL: http://www.thesundaytimes.co.uk/sto/news/uk_news/Arts/article1238514.ece (дата обращения: 10.12.2016, доступ ограниченный).

Lee, A. (2013) “Making a famine where abundance lies”: Shakespeare the Hoarder [Электронный ресурс] // History Today. April 3. URL: http://www.historytoday.com/blog/2013/04/%E2%80%9Cmaking-famine-where-abundance-lies%E2%80%9D-shakespeare-hoarder (дата обращения: 10.12.2016).

Leggatt, A. (1980) Shakespeare and the theory of comedy // Shakespeare Quarterly. Vol. 31. No. 3. P. 449–452.

Leonard, K. P. (2009) Shakespeare, Madness, and Music: Scoring Insanity in Cinematic Adaptations. Lanham : Scarecrow Press. ix, 153 p.

Letts, Q. (2014) Bard with a Touch of Blackadder in this Skittish Delight [Электронный ресурс] // Daily Mail Online. July 23. URL: http://dailymail.co.uk/tvshowbiz/article-2703465/Bard-touch-Blackadder-skittish-delight-QUENTIN-LETTS-night-review.html (дата обращения: 30.11.2016).

LibertasU (б/д) [Электронный ресурс] // YouTube. https://www.youtube.com/user/LibertasEducation (дата обращения: 10.12.2016).

Lindley, D. (2006) Shakespeare and music. L. : Thomson Learning. xii, 284 p.

London's early modern tourists (2015) [Электронный ресурс] // MoEML: The Map of Early Modern London. URL: http://mapoflondon.uvic.ca/TOUR1.htm (дата обращения: 10.12.2016).

Long, J. H. (1955–1971) Shakespeare's use of music : in 3 vols. Gainesville : University of Florida Press.

Lund, M. A. (2010) Melancholy, medicine and religion in early modern England: Reading "The Anatomy of Melancholy". Cambridge : Cambridge University Press. xii, 223 p.

Luyendijk-Elshout, A. M. (1964) Introduction // Frederick Ruysch. Dilucidatio valvularum in vasis lymphaticis et lacteis / ed. by A. M. Luyendijk-Elshout. Nieuwkoop : Hes & De Graaf. P. 34–37.

Lynch, K. (2014) William Shakespeare turns 450 — Ten startling great Bard-themed world records [Электронный ресурс] // Guinness World Records. April 23. URL: http://guinnessworldrecords.com/news/2014/4/william-shakespeare-turns-450-ten-startling-great-bard-themed-world-records-56900/ (дата обращения: 30.11.2016).

Lynch, W. (2001) Solomon's Child: Method in the Early Royal Society of London. Stanford: Stanford Univ. Press. xi, 292 p.

Magical Transformations on the Early Modern English Stage : Studies in Performance and Early Modern Drama (2014) / L. Hopkins, H. Ostovich (eds.). Aldershot: Ashgate Publishing, Ltd. IX, 265 p.

Maguire, L. E., Smith, E. (2012) 30 great myths about Shakespeare. Oxford : Wiley-Blackwell. vi, 216 p. DOI: 10.1002/9781118326770

Makarov, V. S. (2012) Shakespeare's contemporaries: Project overview [Электронный ресурс] // Информационный гуманитарный портал «Знание. Понимание. Умение». №2 (март — апрель). URL: http://zpu-journal.ru/e-zpu/2012/2/Makarov_Shakespeares-Contemporaries/ (дата обращения: 10.12.2016).

Malagola, C. (1888) Statuti delle Università e dei Collegi dello Studio Bolognese. Bologna.

Malebranche, N. (1958) Oeuvres completes / ed. par G. Rodis-Lewis. Paris : J. Vrin. Vol. 2.

Marotti, A. F. (1982) “Love is Not Love”: Elizabethan sonnet sequences and the social order // ELH. Vol. 49. No. 2 (Summer). P. 396–428. DOI: 10.2307/2872989

Marshall William (printmaker). Portrait of Francis Bacon, the philosopher, seated at a table writing in a book, wearing hat and medal; the frontispiece to his «Advancement of Learning», Engraving, 1640 [Электронный ресурс] // British Museum. URL: http://www.britishmuseum.org/system_pages/beta_collection_introduction/beta_collection_object_details/beta_collection_image_gallery.aspx?assetId=115198&objectId=1513678&partId=1 (дата обращения: 10.12.2016).

Martirosyan, A. (2014) Dostoevsky draws Shakespeare: The fascinating discovery [Электронный ресурс] // Huffington post. December 16. URL: http://huffingtonpost.co.uk/annie-martirosyan/dostoevsky-draws-shakespe_b_6327176.html (дата обращения: 10.12.2016).

Maslin, J. (1998) Shakespeare saw a therapist? : Shakespeare in Love (1998) Film review [Электронный ресурс] // The New York Times. December 11. URL: http://nytimes.com/movie/review?res=9B05E4D9103AF932A25751C1A96E958260 (дата обращения: 30.11.2016).

Matthew, H. C. G. (s.d.) Leslie Stephen and the New DNB (Leslie Stephen Lecture for 1995) [Электронный ресурс] // Oxford Dictionary of National Biography. URL: http://global.oup.com/oxforddnb/info/freeodnb/shelves/lslecture1/ (дата обращения: 10.12.2016).

McCrea, S. (2005) The case for Shakespeare: The end of the authorship question. Westport, CT ; L. : Praeger. xiv, 280 p.

McDonald, K. (2016) Film theory: The basics. L. ; N. Y. : Routledge, Taylor & Francis Group. 195 p.

McLeod, A. (2013) The state of English fuel and malt in 1593-ish [Электронный ресурс] // A Good Beer Blog. February 27. URL: http://beerblog.genx40.com/archive/2013/february/thestateof (дата обращения: 10.12.2016).

McLuhan, M. (1962) The Gutenberg galaxy: The making of typographic man. Toronto : University of Toronto Press. 293 p.

McLuhan, M. (1964) Understanding media: The extensions of man. N. Y. : McGraw Hill. vii, 359 p.

McLuhan, M., Fiore, Q. (1968) War and peace in the global village. N. Y. : Bantam. 190 p.

McMullan, G. (2009) What Is a ‘Late Play’? // The Cambridge Companion to Shakespeare’s Last Plays / ed. by C. M. S. Alexander. Cambridge ; N. Y. : Cambridge University Press. P. 5–28.

Medium. N. Y. : Fordham University Press. xiv, 408 p. P. 277–294.

Metz, W. (2004) Engaging film criticism: Film history and contemporary American cinema. N. Y. : Peter Lang. xiii, 226 p.

Michell, J. (1996) Who wrote shakespeare? N. Y. : Thames & Hudson. 272 p.

Mierevelt Michiel Jansz, van. Anatomy lesson of Dr. Willem van der Meer. Painting, oil on canvas, 1617 [Электронный ресурс] // Web Gallery of Art. URL: http://www.wga.hu/support/viewer/z.html (дата обращения: 10.12.2016).

Milburn, C. (2004) Syphilis in faerie land: Edmund Spenser and the syphilography of Elizabethan England // Criticism. Vol. 46. No. 4. P. 597–632.

Mitchell, P. D. et al. (2013) The intestinal parasites of King Richard III / P. D Mitchell, Hui-Yuan Yeh, J. Appleby, R. Buckley // The Lancet. No. 382. Issue 9895. P. 888. DOI: 10.1016/S0140-6736(13)61757-2

Moraes, F. (2012) Numeracy in “Shakespeare in Love” [Электронный ресурс] // Frankly Curious. February 5. URL: http://franklycurious.com/LMNucleus/index.php?itemid=1249 (дата обращения: 30.11.2016).

Môri Motonari (б/д) [Электронный ресурс] // The Samurai Archives Japanese History Page. URL: http://samurai-archives.com/motonari.html (дата обращения: 30.11.2016).

Morris, M., Buckley, R. (2014) Richard III, the King under the car park: The story of the search for England’s last Plantagenet king. University of Leicester. Rev. edn. Leicester : University of Leicester Archaeological Services. 64 p.

Morris, S. (2015) The tale of “Shakespeare’s skull” [Электронный ресурс] // The Shakespeare blog. November 10. URL: http://theshakespeareblog.com/2015/11/the-tale-of-shakespeares-skull/ (дата обращения: 10.12.2016).

Morrison, P. (2013) Shakespeare: All about the pounds and pence, not the poetry? [Электронный ресурс] // Los Angeles Times. April 1. URL: http://articles.latimes.com/2013/apr/01/news/la-ol-shakespeare-all-about-the-pounds-and-pence-not-the-poetry-20130401 (дата обращения: 10.12.2016).

MSS 7: Diary and account book of Philip Henslowe, 1592–1609 (s.d.) [Электронный ресурс] // Henslowe-Alleyn Digitisation Project. URL: http://henslowe-alleyn.org.uk/catalogue/MSS-7.html (дата обращения: 10.12.2016).

Muralidharan, A. (2010) WordSeer: Exploring language use in slave narratives [Электронный ресурс] // Text Mining and the Digital Humanities. December 7. URL: http://mininghumanities.com/2010/12/07/wordseer/ (дата обращения: 10.12.2016).

Muralidharan, A. (2011a) “Beautiful” in Shakespeare [Электронный ресурс] // Text Mining and the Digital Humanities. December 7. URL: http://mininghumanities.com/2011/12/07/beautiful-in-shakespeare/ (дата обращения: 10.12.2016).

Muralidharan, A. (2011b) WordSeer: “love” in Shakespeare’s tragedies and comedies [Электронный ресурс] // Text Mining and the Digital Humanities. December 15. URL: http://mininghumanities.com/2011/12/15/wordseer-compares-love-in-tragedies-and-comedies/ (дата обращения: 10.12.2016).

Murray, J. (1998) Hamlet on the holodeck: The future of narrative in cyber-space. Cambridge, MA : MIT Press. xii, 324 p.

Murray, J. (2014) Inventing the medium: The radical challenge of hu-manistic digital design // Humanistic perspectives in a technological world. Atlanta : School of Literature, Media, and Communication, Georgia Institute of Technology. 140 p. P. 57–60.

Murray, J. H. (1997) Hamlet on the holodeck: The future of narrative in cyber-space. N. Y. ; L. ; Toronto ; Sydney; Singapore : The Free Press. xii, 324 p.

Murray, K. (2013) Shakespeare and world cinema: A critical overview // Liter-ature Compass. Vol. 10. Issue 4. P. 369–382.

Mytens Daniel. Portrait of William Harvey. Painting, oil on canvas, circa 1627 [Электронный ресурс] // National Portrait Gallery. URL: http://www.npg.org.uk/collections/search/portraitLarge/mw02970/William-Harvey?LinkID=mp02074&search=sas&sText=William+Harvey&role=sit&rNo=0 (дата обращения: 10.12.2014).

Narrative across media: The languages of storytelling (2004) / ed. by M.-L. Ryan. Lincoln, NE : University of Nebraska Press. vi, 422 p.

Nayar, P. K. (2004) Virtual worlds: Culture and politics in the age of Cyber-technology. New Delhi ; Thousand Oaks, CA ; L. : Sage Publications. 343 p.

Naylor, E. W. (1896) Shakespeare and Music: With Illustrations from the Music of the 16th and 17th Centuries. L. : J. M. Dent & Co. ; Aldine House, E. C. xi, 225 p.

Naylor, E. W. (1931) Shakespeare and Music, With Illustrations from the Mu-sic of the 16th and 17th Centuries. L. ; Toronto : J. M. Dent and Sons ; N. Y. : E. P. Dutton & Co. xii, 212 p.

Neckermann, C. N. (2016) Spooky Shakespeare HarvardX course debuts on Halloween [Электронный ресурс] // The Harvard Crimson. October 31. URL: https://thecrimson.com/article/2016/10/31/shakespeare-harvardx-hamlet-course-debut (дата обращения: 10.12.2016).

Nelson, R. J. (1958) Play within a Play; The Dramatist’s Conception of His Art: Shakespeare to Anouilh. New Haven : Yale University Press. xiii, 182 p.

Nesbit, E. (2013) Beautiful Stories from Shakespeare : eBook. [Lanham, MD] : Start Publishing.

Noises Off... (1992) Movie Script (б/д) [Электронный ресурс] // Springfield! Springfield! URL: http://springfieldspringfield.co.uk/movie_script.php?movie=noises-off (дата обращения: 30.11.2016).

North, R. (2013) To be or not to be: That is the adventure. Breadpig. 740 p.

Novelist Sues Shakespeare Makers (1999) [Электронный ресурс] // BBC News. March 23. URL: http://news.bbc.co.uk/2/hi/entertainment/301620.stm (дата обращения: 30.11.2016).

O'Hanlon, J. et al. (б/д) Much Ado about Nothing: In performance [Электронный ресурс] // FutureLearn. URL: https://futurelearn.com/courses/much-ado-about-nothing (дата обращения: 10.12.2016).

O'Malley, Charles D. (1964) Andreas Vesalius of Brussels, 1514-1564. Berkeley: University of California Press.

O'Sullivan, D. et al. (б/д) England in the time of King Richard III [Электронный ресурс] // FutureLearn. URL: https://futurelearn.com/courses/england-of-richard-third (дата обращения: 10.12.2016).

Oran, N. (2012) Pearl Jam's music featured in rendition of Hamlet [Электронный ресурс] // Paste. July 19. URL: http://www.pastemagazine.com/articles/2012/07/pearl-jam-music-featured-in-rendition-of-hamlet.html (дата обращения: 18.10.2016).

Orrell, J. (2011) The quest for Shakespeare's Globe. Cambridge : Cambridge University Press.

Ortiz, J. M. (2011) Broken harmony: Shakespeare and the politics of music. N. Y. : Cornell University Press. xiv, 261 p.

Osborne, L. (2010) iShakespeare: Digital art/games, intermediality, and the future of Shakespearean film // Shakespeare Studies. Vol. 38. P. 48–57.

Packer, R., Jordan, K. (2002) Ouverture // Multimedia: From Wagner to virtual reality (Expanded edition) / ed. by R. Packer, K. Jordan. N. Y. ; L. : W. W. Norton & Company. xxxviii, 458 p. P. XV–XXXVIII.

Palfrey, S., Smith, E. (2016) Shakespeare's dead: Stages of death in Shakespeare's playworlds. Oxford : Bodleian Library. 192 p.

Pearson, R. E. (2004) Heritage, Humanism, Populism: The Representation of Shakespeare in Contemporary British Television // Janespotting and Beyond: British Heritage Retrovisions since the Mid-1990s / ed. by E. Voigts-Virchow. Tübingen : Gunter Narr. 212 p. P. 87–98.

Peary, G. (1986) Akira Kurosawa (The Boston Herald. July) [Электронный ресурс] // Gerald Peary. URL: http://geraldpeary.com/interviews/jkl/kurosawa.html (дата обращения: 30.11.2016).

Pietropinto, R. (1999) Like Softest Music to Attending Ears. Professor James Shapiro '77 on Shakespeare in Love [Электронный ресурс] // Columbia College. Spring. URL: http://college.columbia.edu/cct_archive/spr99/24a_fr.html (дата обращения: 30.11.2016).

Piper, D. (1964) O sweet Mr. Shakespeare I'll have his picture: The changing image of Shakespeare's person, 1600–1800. L. : National Portrait Gallery. 40 p.

Portillo, R., Salvador, M. (2003) Spanish Productions of Hamlet in the Twentieth Century // Four Hundred Years of Shakespeare in Europe / ed. By Á.-L. Pujante, T. Hoenselaars ; with a foreword by S. Wells. Newark : University of Delaware Press ; L. ; Cranbury, NJ : Associated University Presses. 274 p. P. 180–195.

Prikhodko, I. S. (2016) Iconic characters: Othello // The Cambridge guide to the worlds of Shakespeare : in 2 vols. / general ed. B. R. Smith. New York, NY : Cambridge University Press. Vol. 2: The world's Shakespeare 1660 — present. xvii, 1033–2031 p. P. 1332–1334.

Prince, S. (2013) Audio Commentary to the Criterion Collection DVD Release of Ran. 2005 [Электронный ресурс] // Criterion Commentaries. URL: http://criterioncommentaries.com/post/41885656058/ran-criterion-oop (дата обращения: 30.11.2016).

Pudding Lane Productions (б/д) [Электронный ресурс]. URL: http://pudding-lanedmuga.blogspot.ru/ (дата обращения: 10.12.2016).

Pull Me Under lyrics — Dream Theater (б/д) [Электронный ресурс] // LyricsFreak. URL: http://www.lyricsfreak.com/d/dream+theater/pull+me+under_20043361.html (дата обращения: 18.10.2016).

Purves, L. (2014) Shakespeare in Love — Noel Coward Theatre SW1 [Электронный ресурс] // Theatrecat. July 24. URL: http://theatrecat.com/2014/07/24/shakespeare-in-love-noel-coward-theatre-sw1/ (дата обращения: 30.11.2016).

Quétel, C. (1990) History of syphilis. Baltimore : Johns Hopkins University Press.

Qvortrup, L. (2002) Virtual space: Spatiality in virtual inhabited 3D worlds. L. ; N. Y. : Springer. xxiii, 307 p.

Radden, J. (2000) The nature of melancholy: From Aristotle to Kristeva. Oxford : Oxford University Press. xv, 373 p. : ill.

Ray, J. (1693) Synopsis methodica animalium quadrupedum et serpentini generis. L. : S. Smith & B. Walford.

Rembrandt Harmensz van Rijn. The Anatomy Lesson of Dr. Johan Deijman. Fragment, 1656.

Rembrandt Harmensz. van Rijn. Anatomiese les van Dr. Nicolaes Tulp, 1632, Mauritshuis, Den Haag [Электронный ресурс] // Wikimedia. URL: http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/5/53/Rembrandt_Harmensz._van_Rijn_007.jpg?uselang=ru (дата обращения: 10.12.2016).

Richmond, H. M. (2004) Shakespeare's theatre: A dictionary of his stage context. L.; N. Y. : Continuum. ix, 570 p.

Richmond, N. (1923) Shakespeare's use of song : with the text of the principal songs. [Oxford] : Oxford University Press ; Humphrey Milford. 160 p.

Ricks, C. (2004) Dylan's visions of sin. N. Y. : Ecco. 517 p.

Rielly, B. (2016) The unkindest cut? Shakespeare more popular abroad than in Britain [Электронный ресурс] // Daily Mail Online. April 19. URL: http:// dailymail.co.uk/wires/reuters/article-3547902/The-unkindest-cut-Shakespeare-pop ular-abroad-Britain.html (дата обращения: 10.12.2016).

Rollins, H. E. (1944) Appendix VIII // Shakespeare W. The Sonnets : in 2 vols. Vol. II. Philadelphia ; L. : J. B. Lippincott Company. (A New Variorum Edition of Shakespeare). 531 p.

Rosenfield, L. C. (1968) From beast-machine to man-machine. Animal soul in French letters from Descartes to La Mettrie / with a pref. by P. Hazard. N. Y. : Octagon Books.

Salingar, L. (1974) Shakespeare and the traditions of comedy. L. ; N. Y. : Cambridge University Press. x, 356 p.

Salvador, M. (1999) Shakespeare in Love (The Screenplay) by Marc Norman; Tom Stoppard // Atlantis. Vol. 21. No. 1/2. P. 158–164.

Sams, E. (1995) The real Shakespeare: Retrieving the early years, 1564–1594. New Haven, CT : Yale University Press. xvi, 256 p.

Sanders, J. (2007) Shakespeare and Music: Afterlives and Borrowings. Cambridge, UK ; Malden, MA : Polity. ix, 232 p.

Saunders, B. (1969) The life and letters of James Macpherson; containing a particular account of his famous quarrel with Dr. Johnson, and a sketch of the origin and influence of the Ossianic poems. N. Y. : Greenwood Press. xi, 327 p.

Saunders, J. W. (1960) Staging at the Globe, 1599–1613 // Shakespeare Quarterly. Vol. 11. No. 4. P. 401–425.

Schmitt, C. (2009) Hamlet or Hecuba: The intrusion of the time into the play. N. Y. : Telos Press Publishing. li, 119 p.

Schoenbaum, S. (1991) Shakespeare's lives. Oxford : Clarendon Press ; N. Y. : Oxford University Press. xix, 612 p.

Screening Shakespeare in the twenty-first century (2006) / ed. by M. T. Burnett, R. Wray. Edinburgh : Edinburgh University Press. iv, 218 p.

Searching for "Shakespeare" within on Discogs [Электронный ресурс] // Discogs. URL: http://www.discogs.com/search/?q=Shakespeare (дата обращения: 18.10.2016)

Shakespeare beyond doubt : evidence, argument, controversy (2013) / ed. by P. Edmondson, S. Wells. Cambridge ; New York : Cambridge University Press. xiv, 284 p.

Shakespeare in a changing world (1964) : Essays / ed. by A. Kettle. N. Y. : International Publishers. 269 p.

Shakespeare in community (б/д) [Электронный ресурсус] // Coursera. URL: https://www.coursera.org/course/virtualshakespeare (дата обращения: 10.12.2016).

Shakespeare in Love [Электронный ресурс] // Rotten Tomatoes. URL: http://rottentomatoes.com/m/shakespeare_in_love/ (дата обращения: 30.11.2016).

Shakespeare meets Machiavelli — 12/10/13 (2013) [Электронный ресурс] // YouTube. 18 декабря. URL: https://www.youtube.com/playlist?list=PLJBR2Cl 10cJ6mrfcAjkWzFA7K8h8l4U5c (дата обращения: 10.12.2016).

Shakespeare on film (1998) : Contemporary critical essays / ed. by R. Shaughnessy. Basingstoke : Macmillan Press ; N. Y. : St Martin's Press. xi, 206 p.

Shakespeare, W. (2002) The complete sonnets and poems / ed. by. C. Burrow. Oxford ; N. Y. : Oxford University Press. ix, 750 p. (Oxford World's Classics).

Shakespeare: An illustrated stage history (1996) / ed. by J. Bate, R. Jackson. Oxford ; N. Y. : Oxford University Press. xiii, 253 p.

Shakspearean characters (s.d.) // Google Таблицы. URL: https://docs. google.com/spreadsheet/ccc?key=0AiBFgzdwEiEDdDlNZHQ1ZkNNYXlodUVEME dUdWZmNGc#gid=0 (дата обращения: 10.12.2016).

Shapiro, J. (2010) Contested will: Who wrote Shakespeare? L. : Faber and Faber. x, 367 p.

Sharp, B. (2007) Shakespeare's Coriolanus and the crisis of the 1590s // Law and authority in early modern England : essays presented to Thomas Garden Barnes / ed. by B. Sharp, M. C. Fissel. Newark : University of Delaware Press. 246 p. P. 27–63.

Shea, C. D. (2016) New Oxford Shakespeare edition credits Christopher Marlowe as a co-author [Электронный ресуср] // The New York Times. 10 December. URL: http://www.nytimes.com/2016/10/25/books/shakespeare-christopher-marlowe-henry-vi.html (дата обращения: 18.10.2016).

Sidney, P. (1962) The poems of Sir Philip Sidney / ed. by W. A. Ringler.. Oxford : Clarendon Press. lxx, 578 p.

Smith John, after Sir Godfrey Kneller. Portrait of Sir Christopher Wren. Bt. mezzotint, 1713 (1711?) (б/д) [Электронный ресурс] // National Portrait Gallery. URL: http://www.npg.org.uk/collections/search/portraitLarge/mw143419/Sir-Christopher-
Wren?LinkID=mp04934&search=sas&sText=Christopher+Wren&role=sit &rNo=2 (дата обращения: 10.12.2016).

Smith, S. (б/д) Introduction to "Shakespeare in Love" (film) [Электронный ресурс] // Messiah College: Dr. Samuel Smith. Professor of English. URL: http://home.messiah.edu/~ssmith/documents/IntroductiontoShakespeareinLove.pdf (дата обращения: 30.11.2016).

Smyth, A. (2005) A New Record of the 1613 Globe Fire During a Performance of Shakespeare's King Henry VIII // Notes and Queries. Vol. 52. No. 2. P. 214–216.

Spencer, Ch. (2014) Shakespeare in Love, Review: 'The Best British Comedy since One Man, Two Guvnors' [Электронный ресурс] // The Telegraph. July 23. URL: http://telegraph.co.uk/culture/theatre/theatre-reviews/10983777/Shakespeare-in-Love-review-the-best-British-comedy-since-One-Man-Two-Guvnors.html (дата обращения: 30.11.2016).

Spinoza, B. (1955) The chief works of Benedict de Spinoza : in 2 vols. / transl. by R. H. M. Elwes. N. Y. : Dover. Vol. II.

Stam, R. (2000) Film Theory: An Introduction. Malden, MA : Blackwell. x, 381 p.

Stern, T. (2011) "The Forgery of some modern Author"?: Theobald's Shakespeare and Cardenio's Double Falsehood // Shakespeare Quarterly. Vol. 62. No. 4. P. 555–593.

Stirling, S. A. (2013) Who killed William Shakespeare? The murderer, the motive, the means. Stroud : The History Press. 296 p.

Stirling, S. A. (2013–2014) The faces of Shakespeare: Revealing Shakespeare's life and death through portraits and other objects [Электронный ресурс] // GLITS-e: A journal of criticism. No. 4. URL: http://gold.ac.uk/glits-e/glits-e2013-2014/the-faces-of-shakespeare-revealing-shakespeares-/ (дата обращения: 10.12.2016).

Stirling, S. A. (2016a) Shakespeare's bastard: The life of Sir William Davenant. Stroud : History Press. 254 p.

Stirling, S. A. (2016b) The mind's construction in the face [Электронный ресурс] // Art & Will. April 4. URL: http://artandwill.blogspot.ru/2016/04/the-minds-construction-in-face.html (дата обращения: 24.04.2016).

Stirling, S. A. (2016c) Context is everything [Электронный ресурс] // Art & Will. April 24. URL: http://artandwill.blogspot.com/2016/04/context-is-everything.html (дата обращения: 10.12.2016).

Stroup, A. (1990) A Company of Scientists: Botany, Patronage, and Community at the Seventeenth-Century Parisian Royal Academy of Sciences. Berkeley, Los Angeles; Oxford : University of California Press. xv, 387 p.

Sullivan, E. (2007) Anti-Bardolatry through the Ages, or, Why Voltaire, Tolstoy, Shaw and Wittgenstein Didn't Like Shakespeare [Электронный ресурс] // Opticon1826. Issue 2. URL: http://opticon1826.com/articles/abstract/10.5334/opt.020708/ (дата обращения: 10.07.2015). DOI: 10.5334/opt.020708

Tarlinskaja, M. (2014) Shakespeare and the versification of English drama, 1561–1642. Farnham, Surrey ; Burlington, VT : Ashgate. x, 411 p.

Taylor, G. (2016) General editors' preface / G. Taylor, J. Jowett, T. Bourus, G. Egan // The New Oxford Shakespeare. Modern Critical Edition : The Complete Works / ed. by G. Taylor, J. Jowett, T. Bourus, G. Egan. Oxford ; N. Y. : Oxford University Press. ix, 3382 p. P. iv–vi.

Taylor, G., Bourus, T. (2016a) Why read Shakespeare's complete works? // The New Oxford Shakespeare. Modern Critical Edition : The Complete Works / ed. by G. Taylor, J. Jowett, T. Bourus, G. Egan. Oxford ; N. Y. : Oxford University Press. ix, 3382 p. P. 1–44.

Taylor, G., Bourus, T. (2016b) Why read *this* complete works? // The New Oxford Shakespeare. Modern Critical Edition : The Complete Works / ed. by G. Taylor, J. Jowett, T. Bourus, G. Egan. Oxford ; N. Y. : Oxford University Press. ix, 3382 p. P. 45–58.

Taylor, P. (2014) Shakespeare in Love, Noel Coward Theatre, review: Deliciously funny and absurd [Электронный ресурс] // The Independent. July 23. URL: http://independent.co.uk/arts-entertainment/theatre-dance/reviews/shakespeare-in-love-noel-coward-theatre-review-deliciously-funny-and-absurd-9623905.html (дата обращения: 30.11.2016).

Testelin Henri. Colbert présentant à Louis XIV les membres de l'Académie royale des Sciences. Château de Versailles. Painting, circa 1667 [Электронный ресурс] // Wikimedia. URL: http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/2/26/Testelin%2C_Henri_-_Colbert_Presenting_the_Members_of_the_Royal_Academy_of_Sciences_to_Louis_XIV_in_1667.jpg (дата обращения: 10.12.2016).

Thaler, E. (2008) Teaching English Literature. Paderborn ; München ; Wien ; Zürich : Schöningh. 231 p.

The Cambridge companion to Shakespeare and popular culture (2007) / ed. by R. Shaughnessy. Cambridge ; N. Y. : Cambridge University Press. ix, 291 p.

The Cambridge guide to the worlds of Shakespeare (2016) : in 2 vols. / ed. by B. R. Smith, K. Rowe. N. Y. : Cambridge University Press. Vol. 2: The world's Shakespeare, 1660 — present. xvii, 998 p.

The creation and re-creation of Cardenio: Performing Shakespeare, transforming Cervantes (2013) / ed. by T. Bourus, G. Taylor. N. Y. : Palgrave Macmillan. xviii, 329 p.

The Guinness book of records 1999 (1998) / ed. by M. Young. [S.l.] : Guinness World Records Ltd. 336 p.

The LibertasU platform (б/д) [Электронный ресурсус] // LibertasU. URL: http://www.libertasu.com/platform.html (дата обращения: 10.12.2016).

The map of early modern London (б/д) [Электронный ресурс]. URL: http://mapoflondon.uvic.ca/ (дата обращения: 10.12.2016).

The palaeography self-Tutorial project (2002) [Электронный ресурс] // Learning Development Unit, University of Leeds. June 24. URL: http://www.ldu.leeds.ac.uk/ldu/projects/cit/cit10.htm (дата обращения: 10.12.2016).

The project (s.d.) [Электронный ресурс] // England's Immigrants 1330–1550. URL: http://www.englandsimmigrants.com/page/ (дата обращения: 10.12.2016).

The quest for Cardenio: Shakespeare, Fletcher, Cervantes, and the lost play (2012) / ed. by D. Carnegie, G. Taylor. Oxford : Oxford University Press.xiv, 420 p.

The Routledge Encyclopedia of Film Theory (2014) / ed. by E. Branigan, W. Buckland. L. ; N. Y. : Routledge, Taylor & Francis Group. xl, 526 p.

The Shakespeare circle: An alternative biography (2015) / ed. by P. Edmondson, S. Wells. Cambridge : Cambridge University Press. ix, 358 p.

Theall, D. F. (2001) The virtual Marshall McLuhan. Montreal : McGill-Queen's University Press. xii, 305 p.

These Paper Bullets! [Электронный ресурс] // Yale Repertory Theatre. URL: http://www.yalerep.org/on_stage/2013-14/paperbullets.html (дата обращения: 18.10.2016).

Top Search Results for "Hamlet" (2014) [Электронный ресурс] // AllMusic. URL: http://www.allmusic.com/search/all/Hamlet (дата обращения: 18.10.2016).

Top Search Results for "Shakespeare" (2014) [Электронный ресурс] // AllMusic. URL: http://www.allmusic.com/search/all/Shakespeare (дата обращения: 18.10.2016).

Trevor, D. (2003) John Donne and scholarly melancholy // Literature Criticism from 1400 to 1800. Vol. 91. / ed. by M. L. LeBlanc. Detroit : Gale. P. 74–85.

Turley, R. M. (2013) The Bankster Bard… [Электронный ресурс] // Richard Marggraf Turley. April 1. URL: http://www.richardmarggrafturley.com/blog/the-bankster-bard (дата обращения: 10.12.2016).

Two Gentlemen (@2GentsofVerona) [Электронный ресурс] // Twitter. URL: https://twitter.com/2gentsofverona (дата обращения: 18.10.2016).

Unknown artist, after Kerseboom Johann. Portrait of Robert Boyle. Painting, oil on canvas, circa 1689–1690 [Электронный ресурс] // National Portrait Gallery. URL: http://www.npg.org.uk/collections/search/portraitLarge/mw00728/Robert-Boyle?LinkID=mp00522&role=sit&rNo=1 (дата обращения: 10.12.2016).

Unknown artist, after Lely Peter. Portrait of Dr William Harvey. Painting, oil on canvas, ca. 1660s–1670s. [Электронный ресурс] // The Royal Society. URL: https://pictures.royalsociety.org/image-rs-9274 (дата обращения: 10.12.2016).

Unknown artist. Portrait of Francis Bacon, Viscount St Alban. Painting, oil on canvas, after 1731 (circa 1618) [Электронный ресурс] // National Portrait Gallery. URL: http://www.npg.org.uk/collections/search/portrait/mw00261/Francis-Bacon-Viscount-St-

Alban?LinkID=mp00201&search=sas&sText=Francis+Bacon&role=sit&rNo=3 / (дата обращения: 10.12.2016).

Unknown artist. Portrait of John Dee. Painting, oil on canvas, 1594? [Электронный ресурс] // Wikimedia. URL: http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/4/40/John_Dee_Ashmolean.jpg (дата обращения: 10.12.2016).

Unknown artist. Portrait of Sir Isaac Newton. Studio of Enoch Seeman. Painting, oil on canvas, circa 1726 [Электронный ресурс] // National Portrait Gallery. URL: http://www.npg.org.uk/collections/search/portraitLarge/mw04661/Sir-Isaac-Newton?LinkID=mp03286&search=sas&sText=Isaac+Newton&OConly=true&role=sit&rNo=2 (дата обращения: 10.12.2016).

Vandewark, S. (2012) Exploring the traditional [Электронный ресурс] // Hamlet in the Humanities Lab. URL: http://engl203.ucalgaryblogs.ca/2012/04/exploring-the-traditional/ (дата обращения: 10.12.2016).

Vertue George, after Johann Kerseboom. Portrait of Robert Boyle. Engraving. 1739 [Электронный ресурс] // National Portrait Gallery. URL: http://www.npg.org.uk/collections/search/portraitLarge/mw128899/Robert-Boyle?LinkID=mp00522&role=sit&rNo=13 (дата обращения: 10.12.2016).

Virtual Paul's Cross project (б/д) [Электронный ресурс]. URL: https://vpcp.chass.ncsu.edu/ (дата обращения: 10.12.2016).

Virtual printing press (s.d.) [Электронный ресурс] // GabrielEgan.com. URL: https://www.gabrielegan.com/virtualprintingpress/index.htm (дата обращения: 10.12.2016).

Waddell, B. (2015) Who were 'the people' in early modern England? Part I: Some evidence from 44,313 printed texts [Электронный ресурс] // The many-headed monster. February 23. URL: https://manyheadedmonster.wordpress.com/2015/02/23/who-were-the-people-in-early-modern-england-part-i-some-evidence-from-44313-printed-texts/ (дата обращения: 10.12.2016).

Waks, L. J. (2016) The evolution and evaluation of massive open online courses: MOOCs in motion. N. Y. : Palgrave Macmillan. xvii, 136 p.

Walker-Wraight, A. D. (1994) The story that the sonnets tell. L. : Adam Hart. vi, 585 p.

Weber, S. (2004) "The virtual reality of theater": Antonin Artaud // Weber S. Theatricality as medium. N. Y. : Fordham University Press. xiv, 408 p. P. 277–294. DOI: 10.2307/j.ctt13wzzq3.16

Weddle, D. (2003) Lights, Camera, Action. Marxism, Semiotics, Narratology [Электронный ресурс] // Los Angeles Times. July 13. URL: http://articles.latimes.com/2003/jul/13/magazine/tm-filmschool28 (дата обращения: 30.11.2016).

Wells, S. (2003) Shakespeare: For all time. Oxford ; N. Y. : Oxford University Press. xxi, 442 p.

Wells, S. (2006) Shakespeare & Co. : Christopher Marlowe, Thomas Dekker, Ben Johnson, Thomas Middleton, John Fletcher and the other players in his story. L. : Allen Lane. xv, 285 p.

Wells, S. (2015) This ‘new image of Shakespeare’ is obviously not Shakespeare — but I’ll tell you who it might be [Электронный ресурс] // The Spectator. May 22. URL: http://blogs.spectator.co.uk/culturehousedaily/2015/05/this-new-image-of-shakespeare-is-obviously-not-shakespeare-but-ill-tell-you-who-it-might-be/ (дата обращения: 10.12.2016).

West, A. (2006) The rules for long S [Электронный ресурсус] // BabelStone Blog. June 12. URL: http://babelstone.blogspot.ru/2006/06/rules-for-long-s.html (дата обращения: 10.12.2016).

Wickham, G., Berry, H., Ingram, W. (2000) English professional theatre, 1530–1660. Cambridge University Press. xliv, 714 p.

William Shakespeare (2016) [Электронный ресурс] // iMDB. 30 ноября. URL: http://imdb.com/name/nm0000636/ (дата обращения: 30.11.2016).

Wilmington, M. (2005) Ran: Apocalypse Song [Электронный ресурс] // The Criterion Collection. November 21. URL: http://criterion.com/current/posts/402-ran-apocalypse-song (дата обращения: 30.11.2016).

Wilson, C. (1977) Shakespeare and Music. N. Y. : Da Capo Press. xiii, 170 p.

Winwood, R., Sawyer, E. (1725) Memorials of affairs of state in the reigns of Q. Elizabeth and K. James I / coll. (chiefly) from the original papers of the right hon. Sir Ralph Winwood : in 3 vols. L. : Printed by W. B. for T. Ward. Vol. 3. 507 p.

Worstall, T. (2013) So Will Shakespeare was a money grubbing food speculator. Hurrah for Will Shakespeare! [Электронный ресурс] // Forbes.com. February 4. URL: http://www.forbes.com/sites/timworstall/2013/04/02/so-will-shakespeare-was-a-money-grubbing-food-speculator-hurrah-for-will-shakespeare/ (дата обращения: 10.12.2016).

Wotton, H. (1685) Reliquiae Wottonianae; or, A collection of lives, letters, poems, with characters of sundry personages: and other incomparable pieces of language and art. Also additional letters to several persons not before printed. By the curious pencil of the eveer memorable Sir Henry Wotton, Kt. late Provost of Eaton College. 4th edn. L. : Printed for B. Tooke, at the ship in St. Paul’s churchyard, and T. Sawbridge at the Three Flower de Luce’s in Little Britain. [84], 713 p.

Zakharov, N. V. (2015) Productions of “Hamlet” on the post-Soviet stage in Russia // Знание. Понимание. Умение. № 4. С. 246–256. DOI: 10.17805/zpu.2015.4.23

Zakharov, N. V. (2016) Iconic characters: Hamlet as iconic image in Russian culture // The Cambridge guide to the worlds of Shakespeare : in 2 vols. / general ed. B. R. Smith. New York : Cambridge University Press. Vol. 2: The world's Shakespeare 1660 — present. xvii, 1033–2031 p. P. 1336–1338.

Zakharov, N. V. et al. (2012) Digital Shakespeare in Russia / N. V. Zakharov, Vl. A. Lukov, V. S. Makarov, B. N. Gaydin [Электронный ресурс] // Информационный гуманитарный портал «Знание. Понимание. Умение». № 5 (сентябрь — октябрь). URL: http://www.zpu-journal.ru/e-zpu/2012/5/Zakharov-et-al_Digital-Shakespeare/ (дата обращения: 10.12.2016).

Zohrab, I. (2002) Re-assessing A. N. Ostrovsky's "Groza": From the classical tradition to contemporary critical approaches // New Zealand Slavonic Journal. Vol. 36: Festschrift in honour of Arnold McMillin. P. 303–320.

Zurcher, A. (2012) Antiquity and newfangleness [Электронный ресурсус] // OUPblog. February 17. URL: http://blog.oup.com/2012/02/antiquity-newfangleness-edit-renaissance-text-digital-age/ (дата обращения: 10.12.2016).

#BBCtrending: The 500-year-old poem that captivated Reddit (2014) [Электронный ресурс] // BBC News. October 8. URL: http://www.bbc.com/news/blogs-trending-29536411 (дата обращения: 10.12.2016).

1/2 penny (Warwickshire — Stratford Shakespeare halfpenny tokens) [Электронный ресурс] // Numista. URL: http://en.numista.com/catalogue/pieces20504.html (дата обращения: 10.12.2016).

2 Gentlemen of Verona — Bright lights, big city, blank verse [Электронный ресурс]. URL: http://www.2gentlemenofveronamovie.com/ (дата обращения: 18.10.2016).

Научное издание

Шекспиросфера: виртуальные миры Шекспира и его современников

Монография

Издание второе
исправленное и дополненное

Дизайн обложки — П. К. Лисович

В редакции авторов
Оригинал-макет подготовлен авторами

Подписано в печать 25.03.2025. Формат 60×84 1/16.
Печ. л. 28. Тираж 300 экз. Заказ № 78

Издательство Московского гуманитарного университета
111395, г. Москва, ул. Юности, 5