

Научная статья
УДК 821.111
doi: 10.17223/23062061/28/11

**РЕЦЕНЗИЯ НА КНИГУ Э. СМИТ
«И ВСЕ ЭТО ШЕКСПИР. САМАЯ ЭРОТИЧНАЯ КОМЕДИЯ,
САМАЯ ДРАМАТИЧНАЯ ТРАГЕДИЯ, СГОРАЮЩИЕ
ОТ СТЫДА МУЖЧИНЫ, КАРТОННЫЕ ЗЛОДЕИ,
ФЕМИНИСТКИ, ЗВЕЗДЫ ШОУ-БИЗНЕСА
И МНОГОЕ ДРУГОЕ»
(пер. с англ. М. Сухотиной; науч. ред. Д. Иванов, В. Макаров.
М.: Манн, Иванов и Фербер, 2020. 288 с.)**

**Наталья Евгеньевна Ерофеева¹,
Елена Владиленовна Киричук²**

¹ *Российский государственный гидрометеорологический университет,
Санкт-Петербург, Россия, natali-erof@yandex.ru*

² *Омский государственный университет им. Ф.М. Достоевского, Омск, Россия,
kirichuk@bk.ru*

Аннотация. Э. Смит предлагает актуальное прочтение текстов Шекспира, опирающееся на театральные постановки и экранизации его произведений XX–XXI вв. Актуализация шекспировского наследия реализуется в современном театре и кинематографе как попытка сближения сложного и многообразного содержания трагедий и комедий писателя с масс-культурой. В результате возникает опыт ее соединения с глубокой философской проблематикой шекспировского театра.

Ключевые слова: трагедия, комедия, Уильям Шекспир, театр, интерпретация, английская литература

Для цитирования: Ерофеева Н.Е., Киричук Е.В. Рецензия на книгу Э. Смит «И все это Шекспир. Самая эротичная комедия, самая драматичная трагедия, сгорающие от стыда мужчины, картонные злодеи, феминистки, звезды шоу-бизнеса и многое другое» // Текст. Книга. Книгоиздание. 2022. № 28. С. 167–179. doi: 10.17223/23062061/28/11

Original article

**BOOK REVIEW: SMITH, E. (2020) *THIS IS SHAKESPEARE*.
TRANSLATED INTO RUSSIAN BY M. SUKHOTINA.
MOSCOW: MANN, IVANOV AND FERBER**

Natalia E. Erofeeva¹, Elena V. Kirichuk²

¹ *Russian State Hydrometeorological University, St. Petersburg, Russian Federation, natali-erof@yandex.ru*

² *Dostoevsky Omsk State University, Omsk, Russian Federation, kirichuk@bk.ru*

Abstract. Modern literary criticism offers the reader a whole sphere of Shakespearean studies based on the ideas of historical poetics. In accordance with the latter, we understand the images and problems of dramas, comedies and tragedies of the great English playwright in the key of romantic, symbolist, psychoanalytic, and other interpretations. Emma Smith offers a relevant reading of Shakespeare's texts, based on theatrical productions and film adaptations of his works in the 20th and 21st centuries. The actualization of the Shakespearean heritage is being implemented in modern theater and cinema as an attempt to bring the complex and diverse content of the writer's tragedies and comedies closer to mass culture. As a result, there appears the effect of inversion, of a break-off with the deep philosophical problems of the Shakespeare theater. The chapters of the book somehow address the problem of interpretation – contemporary with Shakespeare and with our time. The author's arsenal includes psychology and psychoanalysis, cultural and sociological approaches, which are combined with the actual philological analysis of plays. However, the book discusses the evolution of themes and genres the least. The works chosen for the analysis are well known to readers and experts. The book includes 20 chapters, each dedicated to one play. We stress that, in the educational process, this structure is very convenient because it draws one's attention to the work as much as possible and allows determining one's own perception, consent or disagreement with the author of the book. This feature has been tested in practical work with students in classes on Shakespeare's works. We analyze all the interpretations of Shakespeare's tragedies and comedies, both modern and historical, given in Smith's book. The author of the book is interested, first of all, in topical approaches to understanding the plays of the English playwright, this is dictated by the very aim of the study – to interest the reader and show Shakespeare as our contemporary. The author of the book speaks a modern language with her reader, relying on the experience of attracting both wide readers and experts to reading Shakespeare's works.

Keywords: tragedy, comedy, William Shakespeare, theater, interpretation, English literature

For citation: Erofeeva, N.E. & Kirichuk, E.V. (2022) Book review: Smith, E. (2020) *This Is Shakespeare*. Translated into Russian by M. Sukhotina. Moscow: Mann, Ivanov and Ferber. *Tekst. Kniga. Knigoizdanie – Text. Book. Publishing*. 28. pp. 167–179. (In Russian). doi: 10.17223/23062061/28/11

В настоящее время творчество великого английского драматурга и поэта У. Шекспира привлекает внимание многочисленных исследователей, как отечественных, так и зарубежных. Проблемы биографии Шекспира, загадки его авторства, философская проблематика его пьес затрагиваются в различных книгах, посвященных ему. Шекспироведение на сегодняшний день стало значительной ветвью филологии, так же как проблема «чтений», интерпретаций шекспировских текстов, в связи с чем мы обратили внимание на книгу о Шекспире, которая предлагает описание различных подходов к творчеству драматурга.

В 2020 г. в издательстве «Манн, Иванов и Фербер» опубликована книга Эммы Смит «И это все Шекспир» в переводе Марии Сухотиной. Автор книги – профессор Оксфордского университета, известный шекспировед Эмма Смит. Уже во введении она предлагает читателю ответить на вопрос, «чем его (Шекспира. – *Н.Е., Е.К.*) наследие ценно для XXI века» [1. С. 14]. Автор сразу заявляет свою позицию, которая будет и далее отчетливо заметна на страницах книги: «Мне интересен совсем другой Шекспир: проблемный, неоднозначный, во многом вылепленный культурой своего века, но при этом неожиданно близкий и созвучный нашему времени» [Там же].

Восприятие структуры и самого материала книги рассчитано как на широкого читателя, так и на специалиста-филолога: «Каждая глава в книге посвящена отдельной пьесе и рассматривает ее в особом ключе <...>. Каждая глава так или иначе затрагивает проблему интерпретации, современной Шекспиру и современной нам <...>. Мне хотелось дать читателю представление об эволюции тем и жанров <...> поэтому пьесы буду обсуждаться в хронологическом порядке. При этом я старалась сделать каждую главу более или менее самостоятельной, чтобы вы могли, к примеру, прочесть одну из них перед походом в театр или начать с конца, если там найдется что-то интересное лично для вас» [Там же. С. 17–18]. В арсенале автора психология и психоанализ, культурологический и социологический подходы, которые сочетаются с собственно филологическим анализом пьес. Правда, об эволюции тем и жанров в книге говорится меньше всего.

Позволим себе опираться на более традиционный взгляд на творчество Шекспира и понять, почему книга Э. Смит достойна внимания и может быть рекомендована современным студентам при изучении его наследия в вузе в качестве дискуссионного материала.

Книга включает в себя 20 глав, каждая посвящена одной пьесе. Заметим сразу, что в образовательном процессе эта структура очень удобна, потому что позволяет максимально привлечь внимание читателя к произ-

ведению и определить его собственное восприятие, согласие или несогласие с автором книги. Эта особенность проверена в практической работе со студентами на занятиях по творчеству У. Шекспира.

Э. Смит предлагает не оценивать пьесы в соответствии с теми представлениями, которые складывались годами (и даже веками), а посмотреть на их содержание и персонажей с разных сторон и с учетом всех точек зрения современного общества и искусства. Поэтому она делает акцент на том, что шекспировские тексты в первую очередь ставят вопросы, а не дают ответы. «Вот почему они остаются вечно острыми и провокационными, вот почему мы сами становимся творцами их смысла, и почему они так настоятельно требуют нашего внимания» [1. С. 17–18]. Такой подход определил и своеобразный подзаголовок книги, вынесенный на титульный лист: «Самая зрелищная комедия, самая драматичная трагедия, сгорающие от стыда мужчины, картонные злодеи, феминистки, звезды шоу-бизнеса и многое другое» [Там же. С. 5].

Так, уже в первой главе, посвящённой «Укрощению строптивой», учитываются и мнения режиссеров, и интерпретация актеров, исполняющих роли Катарины и Петруччо, постоянно подчёркивается, что конфликт пьесы, образы главных героев «можно трактовать по-разному, главное, понять Шекспира и научиться его читать» [Там же. С. 21]. Автор убеждена, что при прочтении пьесы «мы сами вкладываем в произведение тот смысл, который считаем нужным» [Там же. С.21].

Исследователь акцентирует контекст, на который необходимо обращать внимание, вчитываясь в каждое слово пьесы. Для Э. Смит важны исторический, культурный, политический контексты, которые как раз и позволяют каждому поколению читателей и зрителей оценивать и сюжеты, и конфликты, и персонажей Шекспира, отвечать на актуальные сегодня в европейском обществе вопросы (например, о расизме в «Отелло»: Яго и Отелло представляются двумя полюсами добродетели, отражающими новый взгляд на человека, его ценностный потенциал, а цвет кожи – это лишь акцент, благодаря которому зритель учился принимать человека по его делам, а не по внешности. Однако, следуя за Э. Смит, можно поставить под сомнение эти завоевания эпохи Возрождения).

Безусловно, нестандартный подход Э. Смит к Шекспиру вызывает интерес, хотя некоторые моменты ее интерпретаций спорны, как, например, восприятие Ричарда III сквозь призму вопроса о том, «как центральная роль Ричарда на подмостках отображает радикальные перемены в области политики и сценического искусства» [1. С. 33]. Анализируя образ Ричарда, автор книги обращает внимание на особенности структуры пьесы, которая открывается монологом главного героя, что нехарактерно для

манеры Шекспира («начать шекспировскую пьесу не самая легкая задача») [Там же. С. 31]. Ломается привычное представление о Ричарде и после утверждения о том, что он умеет привлечь зрителя на свою сторону доверительностью, откровенностью, в том числе рассуждениями о собственной внешности. Рассматривая роль Ричарда в ряду образов королей периода войны Алой и Белой розы, Э. Смит делает интересный вывод: «Ричард III незамедлительно проявляет бульдожью хватку: он вцепляется и в зрителя, и в роль и не отпускает до самого конца. Авторитарная драматургия пьесы предельно точно передает стальную политическую волю героя» [Там же. С. 34]. И далее Ричард представлен как искусный лицедей, играющий свою ведущую роль сознательно и с удовольствием: «Тонкость не входит в арсенал Ричарда: его стиль – сплошная гипербола, сознательный перебор, почти маниакальный размах» [Там же]. Чуть ранее была проведена ассоциация с современным кино: «...однако история восхождения Ричарда на английский трон и его последующей гибели на поле боя больше похожа на современную кинобиографию известного преступника. Исторические детали здесь не так важны, как сам извечный сюжет о взлете и падении» [Там же. С. 31–32]. Трактровка пьесы отражает, скорее, взгляд современного постановщика, создающего спектакль «по пьесе Шекспира» или «по мотивам пьесы Шекспира».

Э. Смит вообще предлагает пересмотреть отношение к шекспировскому Ричарду, как и Ричмонду, его антиподу. И дело не только в том, что критика XX в. стремилась убедить в миролюбии тех, кто покончил с Ричардом. По мнению автора, вся проблема в престолонаследии, потому что «время Тюдоров – хоть об этом и не рекомендовалось говорить вслух – как династии подходило к концу: она исчерпала все свои ресурсы и осталась без наследников» [Там же. С. 38]. Э. Смит говорит о «прочтении» пьесы литературоведами 1940–2000-х гг., о драматургических трактовках указанного периода, и в центре оказывается проблема тирании. «Ричард III» – первая из хроник, рассмотренных Э. Смит. Затем следуют главы 4 «Ричард II» и 8 «Генрих IV» (Часть первая). В главе о «Ричарде II» Э. Смит тоже рассматривает текст хроники в контексте политики и ценностей времен Шекспира. Однако исторический контекст удивительным образом расширен в этой главе, включая современное общество: например, подчеркивается акцент на гомосексуальных отношениях при дворе «...в современных постановках <...> в телецикле Би-би-си „Пустая корона“ (2012) с Беном Уишоу в роли Ричарда эта тема порой выдвигается на первый план» [1. С. 59].

Своеобразно автор книги трактует идеи драматурга, заложенные в центральные фигуры его исторических хроник и трагедий. Говоря о бу-

душем королевской власти, она ссылается на мнение медиевиста Э. Канторовича, который «назвал „два тела короля“»: одно физическое и брэнное, второе символическое и вечное, и заключает, что смерть монарха не означает конец монархии. В этой схеме мироздания смерть одного конкретного правителя фактически лишена трагизма: она необходима и неизбежна для возобновления монаршей роли. Наследственная монархия, как и сама история, фактически противоположна трагедии [Там же. С. 60]. Интересны размышления о топосе мученичества в связи с образом Ричарда: «Ричард, застрявший в жанре трагедии, – фигура пассивная, тогда как Болингброк твердо намерен вершить историю и потому активен. Ричард пытается вписать себя в трагедию через топос мученичества, и Шекспир отчасти ему помогает, вкладывая в его уста монолог трагического героя, где раскрываются его душевные метания...» [Там же].

И здесь не обходится без сравнения с интерпретацией текста Шекспира режиссерами и актерами, которых, подобно М. Богданову (1986) или Р. Гулду (2012), привлекает антитеза в основе сюжета пьесы. Интерпретация темы через сценический костюм, безусловно, будет интересна тем, кто занимается историей современного театра.

В главе о «Генрихе IV» данная хроника толкуется как «историческая пьеса, которой очень не хочется быть исторической пьесой. Она с неохотой изображает героические деяния, битвы и политические интриги, да и вообще часто игнорирует заглавного персонажа, короля. Она весьма вольно трактует исторические факты и свидетельства хронистов. Бражничать в таверне ей интереснее, чем вершить судьбы мира при дворе. Благодаря таким особенностям возникает необычный и притягательный образчик исторического жанра» [Там же. С. 108]. Автор говорит со своим читателем о хронике Шекспира современным языком: «О популярности первой части хроники свидетельствует тот факт, что она, словно современный блокбастер, породила сиквел, пытавшийся повторить успех оригинала. <...> Однако „Часть вторая“ не единственный спин-офф популярной пьесы» [Там же. С. 109], и далее: «История этих сиквелов наглядно свидетельствует, что театр раннего Нового времени уже использовал в качестве маркетингового хода обратную связь со зрителем, чтобы монетизировать успех лучших постановок» [Там же. С. 109–110]. Говоря о триумфе Фальстафа в первой части, Э. Смит напоминает трактовку образа известными литературоведами и критиками разных лет, сама же рассматривает его сквозь призму роли Фальстафа в исполнении одного из актеров, полагая, что актерская интерпретация образа позволяет современным читателям и зрителям проникнуть глубже в понимание шекспировского героя. Его тучность, по утверждению Э. Смит, становится мета-

форой: «...словно это громадное тело оказывается слишком велико для отдельно взятого человека и обретает символическую функцию. Он и сам стремится к расширительной, неоднозначной трактовке» [1. С. 114], «Фальстаф являет собою – ни много ни мало – все лучшее в мире. Неудивительно, что он круглый, как глобус, – и это в век, упоенно открывающий для себя шар земной!» [Там же. С. 114–115]. В этом контексте образ предлагается отнести к архетипическим фигурам карнавала, но дальше рассуждения о Фальстафе проводятся в сравнении с мультипликационным персонажем Гомером, и разговор подводится к заключению о высокопарности, самовлюбленности и цинизме шекспировского героя, что и делает его столь обаятельным: «Он откровенно не дотягивает до высокой моральной планки, которую ставит наша культура, и тем самым словно бы выдает индульгенцию нам, зрителям» [Там же. С. 115]. «Повышенное внимание к антигерою Фальстафу нарушает моральный телос притчи о блудном сыне, подменяя его коммерческим ходом, направленным на удовлетворение публики» [Там же. С. 120].

Вопросы чести в связи с натурой Фальстафа выводят автора книги на образ блудного сына. «Библейский мотив подсказывает дальнейшее развитие сюжета: как и в евангельской притче, безрассудный повеса должен взяться за ум. Уже в начале пьесы нам дают понять, что принц Хел намерен стратегически разыграть карту «блудного сына» [Там же. С. 117]. Однако в итоге весь разговор вновь ведется только вокруг Фальстафа, фигура которого, по убеждению автора, «антиисторическое архитектурное излишество», заслонившее собою исторический сюжет. Фальстаф угрожает принципам преемственности, которые обеспечивают исторический прогресс и тем самым тормозит ход истории [Там же. С. 121].

Нестандартно мыслящий ученый предлагает нестандартный взгляд и на трагедии Шекспира. Мы уже упоминали об «Отелло». Не менее дискуссионным является анализ «Ромео и Джульетты» (глава 5) и «Юлия Цезаря» (глава 10).

Прежде всего, нам предлагают посмотреть на сюжет «Ромео и Джульетты» как на трагический и комический в качестве альтернативного прочтения (герои остаются живы), но пролог, по мнению Э. Смит, звучит как предупреждение зрителю о том, что финал предопределен, комические элементы вписаны в трагический сюжет. Возможность подобной трактовки исследователю дают издания разных редакций пьесы, опубликованных и сохранившихся до наших дней. Более того, историю влюбленных автор книги вписывает в массовое сознание нашего времени, оценивает пьесу в контексте массовой культуры, делая резкий переход от шекспировской эпохи к нашей: «Возможно, нашей культуре такие пред-

ставления ближе, чем кажется. Посмотрите трейлер к любому фильму, и вам станет предельно ясно, что в нем происходит» [1. С. 72]. Одним словом, «Ромео и Джульетта» представляется как «плод культуры, где оригинальность и неожиданность не пользовались у публики особым спросом» [Там же]. А сам жанр трагедии пропускается сквозь призму эмоционального сценического восприятия действия и, отталкиваясь от Ж. Ануя, объявляется жанром с определённым набором характерных черт (неотвратимость и предопределённость), иллюстрацией которых и стала пьеса Шекспира [Там же. С. 73].

Рассматривая трактовку трагедии «Юлий Цезарь», отметим тягу автора книги к обобщениям, в связи с чем она рассматривает сюжет трагедии в сравнении с «Ричардом II», «Макбетом», много говорит об истории и ее интерпретации в пьесе. Как отмечает сама исследовательница, «наше собственное знание о судьбе Цезаря придает <...> сну любопытное качество – разом и пророческое, и ретроспективное, что вообще характерно для рассуждений о будущем в исторической драме» [Там же. С. 139].

Размышления о судьбах героев вновь подводят Э. Смит к проблеме имени героев, как и в главах, посвященных комедии, и вновь она делает заявление о том, что имена в пьесах Шекспира играют особую роль: «В силу наших исторических познаний каждый персонаж в пьесе становится заложником своего имени...» [Там же. С. 144]. Так, в «Комедия ошибок», по мнению Э. Смит, «нам показан мир, где человек находится во власти высших сил, и роль этих сил мироздания берет на себя сюжет. Появление близнецов с самого начала опрокидывает наши представления о персональной идентичности и ее границах: близнецы одновременно отделены и неотделимы друг от друга. Визуальный опыт встречи с ними заставляет усомниться в личной уникальности, в том числе нашей собственной» [Там же. С. 47]. Образ капли воды в океане лишь доказывает это: «Антифол не просто неотличим от брата-близнеца, на чем и строится сюжет комедии; речь идет о более глубоком, экзистенциальном переживании. Он неотличим и от всех остальных: не только от ближайшего родственника, на которого так похож, но и вообще от безликой людской массы. Наличие брата-двойника лишь подчеркивает его непримечательность, невыделенность из толпы. Индивидуальные черты совершенно стираются...» [Там же. С. 48]. Углубление в вопросы психологии личности приводит автора книги к заключению о том, что в пьесе «Шекспир словно говорит: имя собственное утратило свое предназначение. Оно подчеркнуто не выполняет свою задачу: отличать одного человека от другого. Имя как маркер личной идентичности перестает работать и в сюжете, и в ремарках» [1. С. 49]. Заметки Э. Смит по поводу подбора актера, как правило,

одного на роль обоих близнецов, окончательно уводит ее в мир психологических поисков внутреннего и внешнего самовыражения. И здесь уже каждый интерпретатор, считает она, должен сделать свой выбор. Будет ли понят Шекспир в этом случае, остается непроясненным.

Обращаясь к классической трагедии У. Шекспира «Гамлет», Э. Смит упоминает известный фильм с Л. Оливье (1948), версию М. Алмерейды с И. Хоуком в роли Гамлета (2000) и малознакомый отечественному зрителю экспериментальный фильм С. Коронадо (1976), в котором образ Гамлета решен в контексте «раздвоения личности». Этот «артхаусный китч», по словам автора, наиболее интересен, поскольку он заставляет перечитать оригинальный текст. При этом Э. Смит предлагает читателю театральную ретроспективу, т.е. выстраивает связь шекспировского текста с предшествующими ему образцами трагедий и драм, которые могли оказать влияние на драматурга. Двойственность Гамлета автор книги обосновывает, исследуя источники формирования образа. Выводом из предпринятого экскурса служит заключение: «Итак, когда Клавдий говорит Гамлету, что затянувшийся траур по отцу противоестествен естеству, он не просто показывает себя циником. Он выражает иное мировоззрение, иное понимание телеологии. Клавдий смотрит вперед, Гамлет – назад» [Там же. С. 154].

В связи с развитием действия в трагедии Э. Смит анализирует реалии исторической действительности эпохи Шекспира – вопросы престолонаследия, религии, театральной традиции. Она также высказывает мнение об отражении умонастроений елизаветинской эпохи в трагедии, но не личных, эмоциональных потрясений ее автора. В свете этих тезисов понятно, что проблема авторства Шекспира мало интересует исследователя, скорее, она предлагает своему читателю погружение в мир Шекспира, чтение и понимание его текстов, а также их современных интерпретаций.

Трагедия «Король Лир» представлена именно таким образом – в контексте уже сложившихся ее интерпретаций от романтических – А.В. Шлегеля, С.Т. Кольриджа – к современной, автором которой является литературовед С.Э. Брэдли (свой взгляд он отразил в книге «Шекспировская трагедия»). Попытки осмыслить безжалостность развязки трагической истории короля Лира сводятся к трем вариантам: чрезмерная бессердечность финала, оставленная зрителю надежда, жестокость, обусловленная самой жизнью. Э. Смит напоминает, что пьесу пытались переписать, приводя пример версии ирландского поэта и драматурга Нейема Тейта 1681 г., в которой Глостер и Лир оставались в живых. Пьеса была названа «История короля Лира», в финале Корделия выходит замуж за сына

Глостера, а Лир произносит умиротворяющий монолог. Но в XX в. появляется экзистенциальная версия шекспировского сюжета в книге Я. Котта «Шекспир – наш современник». Мрачная концепция в стиле «В ожидании Годо» С. Беккета демонстрирует абсурдный юмор и гротеск. О какой-либо надежде или нравственном уроке речь не заходит. Король, Шут, Слепец и Безумец превращаются в фигуры колоды Таро и образы фатального опустошения, пустой Вселенной. Я. Котт считает трагедию вариантом пьесы для антитеатра Ионеско и Беккета. Проблема жестокости, казалось бы, подвигнет Э. Смит к ожидаемой и актуальной для искусства XX в. интерпретации в русле концепции театра жестокости А. Арто, но этого сравнения не проводится. Напротив, Э. Смит осуществляет анализ переработки текста трагедии самим автором, что объясняется риторическим вопросом к читателю в конце главы: «История этих поисков есть история ответов на вопрос: чего мы ждем от трагического искусства – утешения, эмоционального подъема, беспощадного анализа?» [1. С. 212].

Анализ трагедии «Макбет» автор книги начинает со сравнения трактата Р. Бертона «Анатомия меланхолии» 1621 г. и пьесы Шекспира, которые, по мнению Э. Смит, ставят общие вопросы о природе вещей и причинно-следственной связи явлений. Именно поэтому легендарный эпизод с пророчеством трех ведьм, который обычно принято трактовать в мистическом ключе, Э. Смит рассматривает как театральный прием, позволяющий протагонисту «режиссировать» свою драму. Знаменитый монолог Макбета, слова из которого процитировал У. Фолкнер в названии своего романа «Шум и ярость», трактуется как отражение размышлений актера над метафорой *Theatrum mundi* – «Весь мир – театр», и демонстрирует зрителю другого Макбета – актера, сидящего на подмостках театра «Глобус» и мучительно отбывающего свою роль в спектакле. По словам Э. Смит, возможно, и «Макбет» нам интересен до настоящего времени потому, что не дает ответов, а лишь ставит вопросы.

В главах 12 и 13 предложен анализ двух комедий У. Шекспира – «Двенадцатая ночь» и «Мера за меру». Эти произведения Э. Смит анализирует подробно, выявляя функции персонажей, смысловой контекст их интерпретации, привлекая современные структуралистские и психоаналитические учения. Так, по убеждению Э. Смит, в «Двенадцатой ночи» второстепенный персонаж Антонио, казалось бы, избыточный, спасающий Себастьяна, бросает обвинение в предательстве ничего не подозревающей, переодетой в мужчину Виоле, вносит в комическое действие гомозротический ландшафт. Это не единственная его функция – Э. Смит цитирует Н. Фрая, который утверждает необходимость присутствия тра-

гического героя, ускользающего в финале действия, но воплощающего смысл трагического. Антонио не нужен в счастливой, «брачной» развязке комедии, он просто исчезает. Э. Смит сравнивает его с образом шута из «Короля Лира», который также утрачивает в развязке трагедии свою функциональность.

«Мера за меру» также рассматривается как комедия с начатками трагического сюжета. Автор книги отвергает сложившееся мнение, что это не самая удачная комедия Шекспира, повторяющая коллизии из «Двенадцатой ночи», «Сна в летнюю ночь», «Комедии ошибок» и др. Со свойственной своему стилю иронией Э. Смит замечает, что эта комедия имеет, скорее, трагический смысл. Умиротворяющая развязка похожа на счастливый финал «Двенадцатой ночи», но браки, заключенные в этой пьесе, вовсе не являются результатом преодоления препятствий на пути влюбленных, а похожи на «браки поневоле»: «Шекспир словно бы спрашивает нас: ну что, хотите комедию? Сильно хотите? Как далеко вы готовы зайти, чтобы ее получить?» [1. С. 186].

Следующие главы посвящены «римским трагедиям» У. Шекспира «Антоний и Клеопатра» и «Кориолан», которые объединяются с трагедией «Юлий Цезарь». Если первая трагедия вызывает у автора книги ироническое сравнение с историей персонажей глянцевого журнала, то вторая оценена как глубоко безысходная, не оставляющая надежды на иную развязку – гибель Кориолана неизбежна. Трагедия гибели Антония и Клеопатры интерпретирована Э. Смит в рамках концепции, изложенной в книге Р. Бенедикт «Хризантема и меч» 1946 г., посвященной японской культуре, антропологическое изучение которой оказалось необходимым после Второй мировой войны. Называя эту книгу спорной, Э. Смит все же переносит определения «культуры стыда» и «культуры греха (вины)» на характеристику смысловой содержательности протагонистов, их трагедийной функции.

Самые загадочные пьесы «Зимняя сказка» и «Буря» представлены как поздние творения У. Шекспира в последних главах книги. Жанровый анализ этих пьес позволяет автору сделать вывод об экспериментах драматурга «на стыке» комедии и трагедии. Э. Смит сравнивает основную идею, на которой строится действие в этих драмах, – грехи отцов могут исправить лишь их дети. В «Зимней сказке» эта задача решается с помощью мимесиса – показа, а в «Буре» – с помощью диегезиса – рассказа. Маг Просперо вспоминает о прошлом, когда ему пришлось бежать от своих врагов на далекий остров, а в первых трех частях «Зимней сказки» зритель становится свидетелем совершившейся трагической ошибки Леонта, в результате которой он лишается дочери и жены. Вторая часть

этих историй завершается, по мнению исследовательницы, счастливой развязкой, которая свойственна жанру комедии. Э. Смит предлагает читателю версию творческой мастерской Шекспира, в которой счастливый финал исключал возможность инцеста между Леонтом и его повзрослевшей дочерью, а для Просперо – возможность стать злым манипулятором, играющим судьбами дочери и других героев пьесы. В романе Д. Фаулза «Волхв» (в подлиннике «Magus»), где звучат реминисценции к «Буре», главный герой принимает именно такое обличье, как бы отвергая возможность счастливой развязки, и она действительно не наступает. Но автор книги предлагает читателю сравнение с циклами романов Д. Роулинг о Гарри Поттере и сагой-фэнтези Д.Р.Р. Толкиена «Властелин колец» как образцами литературы о конфликте между злой и доброй магией. Думается, «Буря» – это драма, которая затрагивает, скорее, не вопросы магии, а гротескную эстетику (уродство и красота), возмездие и прощение, вопрос Иова, и, как справедливо замечает автор книги, «...ближайший родич „Бури“ – демонический „Доктор Фауст“ (1589) блестящего елизаветинца Кристофера Марло» [1. С. 272].

В Эпilogue автор книги замечает, что сам Шекспир гораздо шире любовью возможной интерпретации его творений, и выражает надежду на то, что его творчество всегда будет доставлять радость читателю.

Мы же в заключении рецензии отметим, что книга Э. Смит «И все это Шекспир» является современным, ярким исследованием, сочетающим подход филолога-шекспироведа с современными концепциями восприятия классического наследия прошлого. Книга отражает творческую индивидуальность ученого, написавшего одновременно научно-популярное и оригинальное исследование, в котором просто говорится о сложном, выражается авторское понимание предмета и читателям предлагается нестандартно мыслить, когда речь идет о произведениях великого английского драматурга.

Список источников

1. Смит Э. И все это Шекспир. Самая эротичная комедия, самая драматичная трагедия, сгорающие от стыда мужчины, картонные злодеи, феминистки, звезды шоу-бизнеса и многое другое / пер. с англ. М. Сухотиной; науч. ред. Д. Иванов, В. Макаров. М. : Манн, Иванов и Фербер, 2020. 288 с.

References

1. Smith, E. (2020) *I vse eto Shekspir. Samaya erotichnaya komediya, samaya dramatichnaya tragediya, sgorayushchie ot styda muzhchiny, kartonnye zlodei, feministki, zvezdy shou-biznesa i mnogoe drugoe* [This is Shakespeare. The most erotic comedy, the most dramatic tragedy, men burned by shame, cardboard villains, feminists, show business stars and more]. Translated from English by M.G. Sukhotina. Moscow: Mann, Ivanov and Ferber.

Сведения об авторах:

Ерофеева Н.Е. – доктор филологических наук, профессор кафедры русского языка и литературы Российского государственного гидрометеорологического университета (Санкт-Петербург, Россия). E-mail: natali-erof@yandex.ru

Киричук Е.В. – доктор филологических наук, профессор кафедры русской и зарубежной литературы Омского государственного университета им. Ф.М. Достоевского (Омск, Россия). E-mail: kirichuk@bk.ru

Вклад авторов: все авторы сделали эквивалентный вклад в подготовку публикации. Авторы заявляют об отсутствии конфликта интересов.

Information about the authors:

N.E. Erofeeva, Dr. Sci. (Philology), professor, Russian State Hydrometeorological University (St. Petersburg, Russian Federation). E-mail: natali-erof@yandex.ru

E.V. Kirichuk, Dr. Sci. (Philology), professor, Dostoevsky Omsk State University (Omsk, Russian Federation). E-mail: kirichuk@bk.ru

Contribution of the authors: the authors contributed equally to this article. The authors declare no conflicts of interests.

*Статья поступила в редакцию 09.03.2022;
одобрена после рецензирования 17.03.2022; принята к публикации 17.03.2022*

*The article was submitted 09.03.2022;
approved after reviewing 17.03.2022; accepted for publication 17.03.2022*