

Зарубежная литература

УДК 821.111.0

DOI: 10.31249/litzhur/2026.71.11

И.В. Пешков

© Пешков И.В., 2026

ШЕКСПИР КАК ЦЕЛОЕ: ВТОРОЕ ВВЕДЕНИЕ В ПРОБЛЕМУ

Аннотация. Проблема единства произведений Шекспира до сих пор остается не просто не решенной, но даже не совсем поставленной. Возможно, причина кроется в том, что Шекспир оказывал влияние на мир в разное историческое время разными своими произведениями. Однако интуитивное ощущение целостности творчества Великого барда требует аналитической проработки. Прежде всего речь идет о целостности драматургии Шекспира. В статье предложено несколько подходов к постановке проблемы. Во-первых, исходным моментом стоит считать изначально заданное единство Первого фолио. Во-вторых, нужно оценить весь мотивно-сюжетный комплекс собранных в этом фолио драматических произведений Шекспира. В-третьих, попытаться нащупать их смысловое единство. Причем второе и третье лучше осуществлять на основе первого, т.е. мы рассматриваем основные мотивы в порядке их выдвижения в Первом фолио. Хотя чисто мотивный анализ представляется явно недостаточным в герменевтике искомого единства, но сразу переходить к сюжетике тоже сложно. Между мотивом и сюжетом должен быть еще один уровень анализа, или вернее – нужен еще один инструмент. В качестве такого инструмента предлагается анализ ключевой фабульной схемы, выявляющий мотивы или линии взаимоотношения героев, которые необходимы при выстраивании сюжета. С опорой на эту схему и общий анализ мотивов делается попытка подойти к единству комедийного раздела на основе трактовки названий пьес и последовательности их расположения в разделе. В результате выявляется исключительное своеобразие комедий Шекспира в общем русле европейской комедиографии.

Ключевые слова: Шекспир; ключевая фабульная схема; мотив; сюжет.

Получено: 25.10.2025

Принято к печати: 27.11.2025

Информация об авторе: *Пешков* Игорь Валентинович, доктор филологических наук, аналитик ИФИ РГГУ, Миусская пл., д. 6, 125047, Москва, Россия.

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0001-9881-3429>

E-mail: ivpeshkov@gmail.com

Для цитирования: *Пешков И.В.* Шекспир как целое: второе введение в проблему // Литературоведческий журнал. 2026. № 1(71). С. 173–193.

DOI: 10.31249/litzhur/2026.71.11

Igor' V. Peshkov

© Peshkov I.V., 2026

SHAKESPEARE AS A WHOLE: THE SECOND INTRODUCTION TO THE PROBLEM

Abstract. The problem of the unity of Shakespeare's works still remains not only unresolved, but not even fully posed. Perhaps the reason lies in the fact that Shakespeare influenced the world at different historical times with his various works. However, an intuitive sense of the integrity of the Bard's work requires some kind of analytical study. First of all, we are talking about the integrity of Shakespeare's drama. The article suggests several approaches to the problem statement. Firstly, the initial unity of the First Folio should be considered as the starting point. Secondly, it is necessary to evaluate the entire motive-plot complex of dramatic works. Thirdly, try to find their semantic unity. Moreover, it is better to implement the second and third points on the basis of the first point, that is, we consider the main motives in the order of their nomination in the First Folio. Although a purely motivic analysis seems to be clearly insufficient in the hermeneutics of unity, it is also difficult to immediately move on to the plot. There should be another level of analysis between the motive and the plot, that is the concept of a key plot scheme as revealing such relationships of characters that cannot be eliminated when plotting. Based on this scheme and a general analysis of the motives, an attempt is made to approach the unity of the comedy section by interpreting the names of the plays and the sequence of their location in the section. As a result, in the first approximation, the exceptional originality of Shakespeare's comedies is revealed in relation to the general trend of the entire European comedigraphy.

Keywords: Shakespeare; key plot scheme; motive; plot.

Received: 25.10.2025

Accepted: 27.11.2025

Information about the author: Igor' V. Peshkov, DSc in Philology, Analyst, Institute of Philology and History of the Russian State University for the Humanities, Miusskaya Square, 6, 125047, Moscow, Russia.

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0001-9881-3429>

E-mail: ivpeshkov@gmail.com

For citation: Peshkov, I.V. "Shakespeare as a Whole: The Second Introduction to the Problem". *Literaturovedcheskii zhurnal*, no. 1(71), 2026, pp. 173–193. (In Russ.)

DOI: 10.31249/litzhur/2026.71.11

...Нет, это не формалисты: его интересует историческое измерение. Когда сюжет стал рождаться из жизни, и т.п.

Типа реализм. Но надо вообще почитать. Но кстати: фабула – сюжет по формалистам ведь восходит к риторике:

Риторика к Гереннию различает ordo naturalis

(как все было на самом деле)

и ordo artificialis (в каком порядке поэт рассказал).

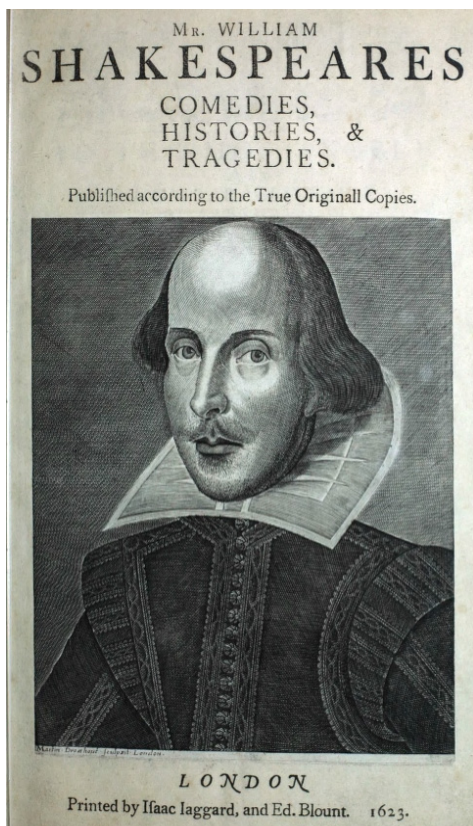
(Из письма А.Е. Махова от 20.03.2013 автору этих строк)

Десять лет назад в «Литературоведческом журнале» появилась статья «К проблеме единства драматических произведений Шекспира. Принципы сюжетостроения» [5]. Это был мой первый подступ к проблеме, первое введение в нее. Однако проблема единства шекспировского творчества, рассмотренного пусть и в определенном, заданном аспекте, настолько сложная, что единственного введения явно недостаточно, и парой статей тут не обойдешься. Но будем действовать последовательно.

Единство драматургии Шекспира с 1623 г. обеспечивалось включением 36 пьес в том Первого фолио [13; 20]. Это и до сих пор дает некую стартовую объективную базу данных, бесспорный реестр несомненно шекспировских творений для сцены, который в течение столетий по-разному дополнялся и сейчас еще дополняется [17; 19; 6]. Но все эти более или менее адекватные дополнения, основанные на текстологическом анализе различных кварто шекспировского времени с именем или без имени «Шекспир» на обложке, не могут отменить безусловное единство Первого фолио, подтвержденного Вторым фолио (1632). Вот только какое это единство – общесмысловое, жанрово дифференцирующее или кри-

тически-оценивающее – сказать не так просто. Если бы все три характеристики этому единству соответствовали, то тогда можно было бы думать о единстве замысла. Взглянем на эти характеристики в обратном порядке. С точки зрения оценки сомневаться не приходится. Да, это действительно избранные драматические произведения автора, лучшее шекспировское, то, на что веками в первую очередь ориентировались издатели [23].

Далее, в основу компоновки Первого фолио положен жанровый принцип, прямо отраженный в заглавии «Шекспировские комедии, хроники и трагедии» [19]. Этого триединства не отменишь, хотя жанровые определения различным пьесам шекспироведы давали и дают разные (мрачные комедии или трагикомедии все равно комедии).



И наконец, остается содержательное единство, самое проблематичное. За решение этой проблемы брался Л.Е. Пинский, но если и решил, то в самом первом приближении, на, пожалуй, до- (или пост-) терминологическом уровне абстракции [8; 9]. Его огромных заслуг самой постановки проблемы (а это, может быть, важнее всего!) такая оценка совершенно не отменяет [5, с. 62–72].

Я попытался сузить и терминологически специфицировать подход к смысловому единству драматургии Шекспира, вычленив в ней ведущие сюжетные мотивы и наиболее частотную ключевую фабульную схему. Ключевая фабульная схема подра-

зумеает такое взаимодействие персонажей, без которого пьеса вообще была бы невозможна, на этой схеме построен сюжет. Например, *Отелло ревнует ни в чем не повинную Дездемону*, без такого фабульного остова шекспировский «Отелло» непредставим. В этой трагедии фабульная схема выпукла. Такая выпуклость схемы не редкость для драматургии Шекспира, но и не обязательное ее качество. В некоторых пьесах фабульную схему обнаружить нелегко. *Гамлет ревнует мать (напрасно?) и мстит за нее*. Для главной трагедии Шекспира эта фабульная схема совсем не очевидна, однако анализ подводит именно к такой схеме [21].

Найти сюжетные мотивы, конечно, проще, чем фабульные схемы. Абсолютно ведущим мотивом в пьесах Первого фолио является мотив борьбы за власть, этот мотив с разной степенью доминирования присутствует в 14–20 пьесах (из 36!). На втором месте мотив ревности: по семь пьес из разделов комедий и трагедий включают в себя этот фабульный мотив, итого: максимум 14. И, наконец, мотив любви первостепенную или более или менее существенную роль играет в 5–14 пьесах. Разумеется, все это предварительные цифры, их предварительность связана с неполной определенностью самого мотива. (Например, если исходить из того, что ревность без любви невозможна, то количество пьес с мотивом любви, конечно, возрастет.)

Фабульная схема – более определенная категория, но ключевую фабульную схему каждой конкретной пьесы, а особенно группы пьес, вычленить не так просто, как мотив. Например, по мотиву борьбы за власть какой-то общей фабульной схемы для хроник я пока усмотреть не смог. Также и мотив любви фигурирует в разных фабульных схемах. И только мотив ревности соотносится с такой фабульной схемой, которая для целого ряда пьес дает устойчивый инвариант: **мужчина** (в большинстве случаев муж) **ревнует невинную женщину** (чаще всего жену).

Лишь в двух из нижеперечисленных девяти пьес, выстраивающих сюжет по этой фабульной схеме, женщина предстает не совсем невинной жертвой: менее определенно в «Гамлете» и более определенно в «Троиле и Крессиде» [5, с. 79–89]. Замечено, что во всем шекспировском «хроникально-трагедийном каноне единственной героиней, действительно изменившей своему мужу», оказывается леди Фоконбридж [3, с. 207], которая не устояла перед Ричардом Львиное Сердце, и то это случилось в предыстории сюжета хроники «Король Джон». Можно расширить утверждение

Н.Э. Микеладзе: леди Фоконбридж единственная во всем драматическом шекспировском каноне женщина, которая уличена в адюльтере, т.е. и в разделе «Комедии» жен (невест и под.), уличенных в измене, тоже нет. Представительницы женского пола в мире Шекспира исключительно верные и надежные. Чего не скажешь о представителях мужского пола.

Итак, по меньшей мере девять пьес из двадцати шести комедий и трагедий Шекспира построены по вышеобозначенной ключевой фабульной схеме: «Виндзорские насмешницы», «Много шума из ничего», «Сон в летнюю ночь», «Зимняя сказка», «Троил и Крессида», «Ромео и Джульетта», «Гамлет», «Отелло», «Цимбелин». Больше, чем каждая третья (9 из 26). А во всем Первом фолио – каждая четвертая (9 из 36). Означает ли это, что в Первом фолио есть какой-то сюжетный (или хотя бы фабульный) стержень? Пока можно только поставить такой вопрос, он напрашивается. Но ведь фабульная схема – это форма с минимальным содержанием. Попробуем искать общее и в более содержательных формах. Для начала проанализируем названия пьес.

Прежде всего, надо заметить, что в разделе комедий и двух других разделах Первого фолио разный подход к семантизации названий. В хрониках и трагедиях почти все главные герои – заглавные, т.е. название пьесы включает имя одного из главных героев, причем этот формальный принцип выдерживается до такой степени, что при сохранении в хрониках главного героя в нескольких пьесах приходится давать им последовательный номер в качестве дополнительного различия (Генрих 6, часть 1, например, или Генрих 4, часть 2). В комедиях же принципы озаглавливания не такие четкие, в некоторых комедиях связь названий с содержанием произведений прослеживается слабо или эта связь чисто формальная, по крайней мере, на первый взгляд. В трагедиях эта связь безусловна в той мере, в какой имена персонажей связаны с содержанием пьесы: кроме «Цимбелина» и «Юлия Цезаря» в заглавии трагедий вынесены только главные герои, но и в этих двух пьесах обоих заглавных героев можно отнести к категории главных (хотя Цимбелин, пожалуй, самый неглавный из главных в пьесе).

Итак, только для раздела комедий имеет смысл отдельно анализировать названия произведений, чем мы и займемся. Попутно посмотрим, всегда ли адекватно названия комедий переводятся на русский язык (курсивом даются существующие в тра-

диции варианты, вопрос в скобках относится к сомнительным по адекватности случаям перевода). Цифра соответствует месту комедии в Первом фолио.

1. The Tempest
Буря, Этап времени
2. The two Gentlemen of Verona
Два веронца (?), Два джентльмена из Вероны, Два джентльмена Вероны, Два благородных веронца
3. The Merry Wives of Windsor
Виндзорские проказницы (?), Веселые уиндзорские жены (?), Виндзорские кумушки (?), Виндзорские насмешницы (?), Веселые виндзорские кумушки (?), Удачливые жены из Виндзора, Веселые жены из Виндзора, Беспокойные жены из Виндзора
4. Measure for Measure
Мера за (?) меру, Око за око (?), Мера для меры, Каким аршином мерять?
5. The Comedy of Errors
Комедия ошибок (?), Комедия блужданий, Комедия заблуждений
6. Much ado about Nothing
Много шума (?) из ничего, Много шума (?) попусту, Много забот / беспокойства ни о чем
7. Loves Labor Lost
Бесплодные усилия любви, Напрасный труд любви, Пустые хлопоты любви, Напрасные усилия любви, Утраты любовных трудов, Тщета любовных потуг, Потуги любви напрасны
8. Midsummer Nights Dream
Сон в Иванову (?) ночь, Сон в летнюю ночь (?), Сон в ночь летнего солнцестояния, Бред сумасшедшего (?)
9. The Merchant of Venice
Венецианский купец, Венецианский жид (?), Купец из Венеции
10. As you Like it
Как вам это понравится (?), Раз тебе это нравится, Поскольку ты похож на это
11. The Taming of the Shrew
Укрощение строптивой, Усмирение своенравной (?), Приручение зловредного / звериного
12. All is well, that Ends well
Все хорошо, что хорошо кончается, Конец всему делу венец, Конец – делу венец, Все хорошо, что кончается хорошо

13. Twelfth Night, or what you will

Двенадцатая ночь, или Что угодно, Двенадцатая ночь, или Что вы завещаете, Двенадцатая ночь, или Чего желаете

14. The Winters Tale

Зимняя сказка, Бабушкины сказки, Пустые рассказы

Смысл заглавия любой комедии практически всегда нужно специально «вычислять» (порой буквально). Всего три раза название связано с косвенным именованием героев (*The two Gentlemen of Verona*; *The Merry Wives of Windsor*; *The Merchant of Venice*) и то лишь в первом случае можно определенно говорить о главных героях. И очевидно, что название всех трех пьес соотносится с местом действия [8, с. 58]. В четырех случаях названия, возможно, намекают на основную идею произведения (*Measure for Measure*; *Loves Labor Lost*; *The Taming of the Shrew*; *All is well, that Ends well*), и то в последнем случае это вызывает сомнения; какое-то отношение к сюжету имеет еще *The Tempest*, но это отношение скорее чисто внешнее. Получается, шесть-восемь комедий названы как-то условно, вне очевидной связи с содержанием пьес. Остается искать глубинной связи каждой пьесы и ее названия или предполагать, что эти названия имеют связь с чем-то внешним, не совсем имманентным текстам соответствующих произведений.

Допустимо также думать, что если пьесы расположены в каноне не случайным образом, то и названия приобретают какой-то смысл в общей конфигурации раздела и Первого фолио в целом. Попробуем найти этот смысл уже на достаточно высоком уровне отвлечения от текстов пьес с тем, чтобы в дальнейшем проверить результат в последовательном подробном анализе каждой пьесы.

В связи с вышеизложенным стоит заметить, что «Буря» практически безоговорочно считается последним, так сказать, итоговым произведением Шекспира [22, р. 63–64], и это, пожалуй, не случайно: итог может быть подведен в конце трудов жизненных или творческих, но именно в качестве главного итога пьеса может быть поставлена первой в собрании трудов. К тому же пьеса местами похожа на дайджест некоторых других пьес Первого фолио. И при этом в целом она с точки зрения поэтики совершенно не похожа на все остальные драмы Шекспира.

В оригинале название первой пьесы канона *The Tempest* имеет двойной смысл. Буря, *непогода*, *шторм* – это очевидный, связанный со стартовым событием пьесы уровень. Этот вариант

имеет и переносное значение как *возникновение неустойчивости* в человеческих отношениях, личных или общественных. Однако для гуманистов тут очевиден и латинский корень: *tempestas* с первым значением «период времени» и последним (пятым) «множество» [2, с. 1002]. Это значение хорошо сочетается с определенным артиклем в отличие от главного смысла, для которого при первом употреблении такой артикль не очень подходит. Период времени имеет в пьесе нумерологическую составляющую, модную в эпоху Возрождения. Двенадцать лет – это время, проведенное Просперо и Мирандой на острове, число, конечно, не случайное: как 12 месяцев это полный годовой цикл, так и 12 лет – определенный этап в жизни общества и человека. Случайно или не случайно, но ровно 12 лет прошло между вероятной постановкой пьесы при дворе (1611) и годом выхода в свет Первого фолио. И еще нюанс: через 12 ночей проявляются последствия бури в прямом и переносном смысле слова – в комедии «Двенадцатая ночь».

В буре циклов времени (*The Tempest*) дана аллегория борьбы животного и духовного начала под управлением человека разумного (Просперо). Разум, каким ему и положено быть в христианском варианте, отталкивается от, с одной стороны, невинной (Миранда), а с другой – покаянной любви. Итак, любовь начинает свой экспериментальный путь по канону Шекспира, путь, продолженный в «Двух веронцах», вернее, продолженный двумя джентльменами из Вероны. Однако они и вдвоем почти ничего не могут добиться: один верен своей любви, но почти безынициативен, второй инициативен до коварства, но неверен. Эту неверность можно трактовать как ревность к чужой возлюбленной, т.е. ключевая фабульная схема канона здесь вывернута наизнанку: основание ревновать у субъекта ревности есть, но социального права ревновать нет, такая ревность справедливо трактуется как неверность: Протей изменяет и своей предыдущей любви, и своей дружбе. За дело берутся верные влюбленные женщины, – одна из которых прячет свою сущность, переодевшись юношей, а вторая смело бросается за возлюбленным в лес, – и спасают ситуацию: верность побеждает неверность и неуверенность! Мужчины, по Шекспиру, редко способны на такой деятельный радикализм.

Верховенство женщин в любовных делах сохраняется и после свадьбы (*The Merry Wives of Windsor*). Если мужчины здесь в основном стремятся использовать женский пол в своих мало связанных с любовью интересах (какое-то отношение к любви имеет

лишь патологическая ревность Форда), то их жены развлекаются вовсю, защищая свою честь и выставляя дураками мужчин: как мужей, так и потенциального любовника, заодно в дураках оказываются и официальные женихи.

В «Буре» до доминантной в каноне фабульной схемы нужно специально докапываться и едва ли можно назвать ее для пьесы ключевой, а уже третья пьеса канона эту доминантную схему демонстрирует чуть ли не с брехтовской обнаженностью, причем схема работает не для одной, а для нескольких пар героев. Есть здесь и классическая любовная схема, но она – лишь бледный фон для схемы несправедливой ревности.

В двух сразу следующих за «Бурей» пьесах Шекспир использует почти весь запас названий, как-то связанных с главными героями: одна называется по двум героям-мужчинам, другая – по двум героиням-женщинам. Женщины оказываются более достойными, сообразительными и удачливыми в обеих комедиях.

Попытку отыгаться мужчины предпринимают в пьесе «Мера для меры» (*Measure for Measure*; «Мера за меру» почти бессмысленный перевод, не имеющий к содержанию комедии практически никакого отношения), стремясь силой закона остановить любовную власть женщин. Но попытка оказывается безуспешной: борец с неосвященной религией любовной страстью сам попался в ее силки и пытается порвать их, перекраивая закон. Меры для закона он не находит, но вместо этого находит возможным этот закон нарушить в личных целях. Все, как и положено в комедиях, хорошо, хотя и крайне витиевато и многослойно, кончается: настоящая любовь торжествует, а коррупционная страсть – наказана. Однако обуздание животного начала в человеке получается несколько формальным, так же, как формальные заблуждения преследуют героев в «Комедии заблуждений» (обычно переводят «Комедия ошибок»). Это практически единственный в разделе случай, когда Шекспир полностью заимствует сюжет, причем заимствует демонстративно из античной комедии, названием подчеркивая жанр. И его обращение к паллиате не затрагивает магистральную схему европейской комедии [1, с. 53], тем выбор античной пьесы для переработки (пародии?) и показателен. Эта перелицованная пьеса и ключевую шекспировскую схему ревности перелицовывает: единственный для всего канона случай, когда женщина ревнует мужчину.

В последней паре пьес использованы два метода именования: в первой («Мера для меры») – по основному смыслу пьесы с потенциальным намеком на ее мораль, во второй – по чисто формальным жанровым признакам. В конце пьесы на античный сюжет блуждающие *qui pro quo* свои формальные заблуждения легко преодолевают.

Более глубокие заблуждения разрешаются уже в пьесе, которая своим названием никак не связана ни с содержанием, ни с формой произведения, – «Много забот ни о чем» (*Much ado about Nothing*), традиционный перевод «Много шума из ничего», но никакого особого шума в пьесе нет, а есть ревность без реальной причины (с этим ли связано «ни о чем» в названии?), ревность не мужа, а жениха, – так сказать, фьючерсная ревность, – который не доверяет невинности невесты: герой верит своим глазам (и ушам), а не своему сердцу, хотя глазам-то можно всегда устроить оптический обман (козни, интриги). Но в этой, шестой пьесе канона все-таки тщетными оказываются усилия злокозненности и ревности погубить любовь в зародыше, как тщетными остаются усилия целенаправленного построения любви в седьмой комедии канона «Тщета любовных усилий» (*Loves Labor Lost*), любви от разума или, наоборот, от нежелания подчиняться рассудочному самоограничению. Любовь, возникшая из своего рода природной вредности, оказывается недостижимой, как недостижима и плановая, пусть и временная отмена любви, по некоему формальному закону (здесь переключка с «Мерой для меры»). Эта недостижимость и тщета прямо отражается в названии пьесы.

Восьмая, открывающая вторую половину раздела комедий, пьеса канона, как и первая его пьеса, содержит ключевую фабульную схему латентно, хотя и гораздо более открыто, чем «Буря»; просто схема носит рамочный характер. Впрочем, здесь рамка абсолютно необходима для построения всего остального сюжета, несколько размытого. Название (*Midsummer Nights Dream*) связано не столько с главной идеей (мотив сна, конечно, строит некоторые сюжетные линии, но скорее может считаться формальным приемом), сколько с фоном действия, временем происходящего события. В противовес сковывающей рассудочности, пусть и разбавленной неутраченной игривой каламбурностью «Тщетных усилий любви», в пьесе «Мечта / сон в зените лета» (традиционный перевод «Сон в летнюю ночь», но в оригинале речь идет не вообще о летней ночи, а о ночи летнего солнцестояния – с

23 на 24 июня) теплый летний лес раскрепощает природные инстинкты, пары, как во сне, меняют партнеров, отказываясь от любого социального принуждения, промискуитет распространяется не только на людей, но и на богов и животных (Титания, Основа-осел), все герои как бы одурманены теплом и летом и погружены в эротическую утопию, единственным противовесом которой становится даже не верховная власть, а сила искусства, – пусть и примитивного, – в пьесе о Пираме и Фисбе наглядно демонстрирующего трагичность столкновения любви с дикой природой (последняя выступает в образе льва), которая оказывается для любви губительнее социальных преград (намек на «Ромео и Джульетту» [1, с. 58]).

Любовь в самом широком смысле слова преодолевает как социальные преграды, так и преграды, идущие от звериного начала человека, в девятой пьесе «Купец из Венеции» (*The Merchant of Venice*, традиционный перевод «Венецианский купец» придает названию несвойственную оригиналу помпезность, что может привести к путанице по вопросу, кто же в пьесе главный герой), в которой Шекспир в последний раз прибегает к названию комедии по герою, причем по отношению к магистральному движению любовных мотивов совсем не главному.

Любовь как всеохватывающая страсть человека может погубить его, если он не знает меры. Любовь сметает грубые социальные барьеры и запреты (ради любви дочь готова предать отца), но сама нуждается в культуре для своего существования. Культуру христианского самопожертвования, а значит, высший уровень любви к людям и демонстрирует заглавный герой, купец Антонио. Антигерой ростовщик (Шейлок), наоборот, показывает непонимание сути любви к ближнему, он привержен лишь конфессиональному и корпоративному единству, не связанному с общечеловеческими качествами, что на фоне христианской любви выглядит простой дикостью.

Прямое приручение, окультуривание человека, проявляющееся в феномене уже общечеловеческой любви, начинается в десятой пьесе канона «Раз тебе это нравится» (*As you Like it*, традиционное «Как вам это понравится» кроме корня основного глагола, не связано с оригиналом ни смыслом, ни модальностью), где один из героев страдает от недостатка образованности и воспитания и наверстывает упущенное в театральном обучении любви, устроенном его возлюбленной, самую себя представившей

в образе юноши. Инициатива в любви здесь снова принадлежит женщине. Название можно интерпретировать как скрытое обращение героини к герою, а не как обращение автора к зрителям.

Мужским реваншем по отношению практически ко всем предыдущим пьесам, кроме первой, можно считать одиннадцатую пьесу. Приручение того, что еще не было приручено, укрощение того, что еще не было укрощено, продолжается в комедии – «Укрощение дикого» («Укрощение строптивой» очень суживающий смысл перевод: название *The Taming of the Shrew* ничего не говорит о гендерной принадлежности укрощаемого / приручаемого, зато закрепляет идею окультуривания, приручения на терминологическом метауровне) и завершается в двенадцатой пьесе канона «Все хорошо, что хорошо кончается» (причем здесь укрощается как раз мужчина, неверный муж) и затем – особенно мощно, хотя и более отвлеченно-назидательно, – в финальной пьесе раздела комедий «Зимняя сказка» (*The Winters Tale*), где зима внезапного помешательства рассудка мужа на почве ревности кончается весной его возрождения, долгого покаяния и окончательного воздаяния любви за раскаяние.

Но перед последней, четырнадцатой комедией (где собственно комического в нынешнем понимании очень мало) появляется еще «Двенадцатая ночь, или Что вы желаете / завещаете» (*Twelfth Night, or what you will*), где любовь сразу же предстает в облагороженном культурой облике, а способы ее достижения применяются изысканно риторические. Тут никто никого не укрощает, но каждый лишь пытается тонко приручить другого, избранного, и готов отвечать за прирученного. В сущности, решается проблема правильного выбора спутника жизни. «Двенадцатая ночь» – тринадцатая пьеса в каноне, получается, если в праздники днем (вечером) при дворе игрались комедии, то промежуток между ними составлял ночь, а значит, двенадцатая ночь шла перед тринадцатой пьесой, тогда первая часть названия приобретает какой-то смысл внутри Первого фолио. Подзаголовок (единственный случай подзаголовка в Первом фолио), т.е. продолжение названия пьесы после союза «или» означает либо исполнение желаний (каждый герой нашел свою половину), либо поставленный вопрос о завещании, ответ на который в смысловом плане дается в «Зимней сказке»: первом завещании-назидании автора. Эта четырнадцатая и последняя пьеса раздела «Комедии», как и первая, носит во многом аллегорически-назидательный характер, предвещая своей

формой классицизм в искусстве). Тем и кончаются комедии, в средневековом понимании этого термина: произведения со счастливым концом.

Четырнадцатая, последняя пьеса раздела «Комедии» это уже по оригинальному названию (*The Winters Tale*) и «Последняя сказка», «Сказка человека преклонных лет» и «Окончательные итоги», но – возможно, главное, по крайней мере, лежащее на поверхности в качестве смысла устойчивого словосочетания в целом, а не сочетания отдельных смыслов двух слов – это *рассказни, слухи*, пустая «Праздная сказка», самым название подчеркивающая, что так в жизни не бывает.

Христианская культура любви побеждает природное начало варваров и разумно-дозированное исполнения телесных запросов (*mens sana in corpore sano*) античной цивилизации Средиземноморья, побеждает в первом разделе за явным преимуществом, почти без борьбы. Если это отражение жизни, то отражение ее со стороны долженствования. *Так быть должно*, по слову и мысли Шекспира. Конечно *зеркало* драматурга, – воспользуемся еще одним термином из «Гамлета», – отражает не только должное, но и наличное, поэтому следующий раздел Первого фолио именуется «Хроники», вернее «Истории», как составляющие одной большой христианской Истории (на примере Британии), здесь Шекспир показывает, как *было* в жизни, это не какие-то более или менее праздные сказки, здесь он не выдумывает сюжеты, как в комедиях (а в комедиях он их именно изобретает, лишь иногда комбинируя чужие схемы, вопреки расхожему мнению о том, что большинство сюжетов Шекспир просто заимствовал). Напротив, сюжеты хроник Шекспир берет из известных исторических сочинений, он интерпретирует готовые исторические события, дает им этическую и эстетическую оценку.

Что же общего можно найти в комедиях, рассмотренных с высоты птичьего полета их названий с помощью грубого транспорта ключевых схем? Все пьесы тестируют отношения мужчины и женщины. В рукотворной «Буре» эти отношения только запускаются и герои совершенно невинны, в «Двух веронцах» эти отношения тоже на самом старте – до такой степени, что один из заглавных героев еще не способен сосредоточиться на одной-единственной женщине и влюбляется в каждую, что оказывается близко. В «Виндзских насмешниках» эти отношения предъяв-

ляются по всей номенклатуре: от Анны и Фентона, продвинувшихся едва ли дальше Миранды и Фердинанда из «Бури», до пары малоинициативных и глуповатых женихов. Плюс еще две пары в браке и буффонадная возня двух верных жен с «любовником» Фальстафом. Но это именно комическая номенклатура гендерных взаимоотношений без всякого специального углубления.

В «Мере для меры» эти отношения проверяются на законопослушность, и результаты теста показывают, что любовная страсть закону неподвластна. Запрещать ее бессмысленно. В «Комедии ошибок» выясняется, что и жена может ревновать мужа, в пьесе «Много шума из ничего» – что жених может злобно ревновать невесту, а насмехающиеся друг над другом и любовью молодые люди легко поддаются общественному мнению и начинают верить в любовь друг друга. В «Тщете любовных усилий» любовь пытаются ограничить уже не законом, а неким общественным договором, но в условиях договора любовь тоже не живет. В «Сне в летнюю ночь» любовь, наоборот, не знает никаких ограничений, как во сне. В «Венецианском купце» проваливается попытка ограничить любовь конфессионально и патриархально (отец-иудей не может оторвать дочь от возлюбленного ею христианина). В пьесе «Как вам это понравится» речь идет об обучении любовным отношениям, причем учитель мужчины – переодетая в мужской костюм женщина. В «Укрощении строптивой» обучение продолжается: на этот раз муж обучает жену быть послушной. В пьесе «Конец делу венец», наоборот, жена сложным сюжетным путем учит мужа любви, приручает его. В «Двенадцатой ночи» речь идет о подборе правильных любовных пар. А в «Зимней сказке» демонстрируются мрачные многолетние последствия мужской ревности и в конце концов все возвращается к любви юных.

В целом уже на этом уровне анализа можно сказать, что шекспировские комедии не застряли в колее классической европейской комедии, продолжавшей метасюжет новой¹ аттической комедии и римских Плавта и Теренция: «Сюжет паллиаты заключается в том, что юноша влюблен в гетеру, которую нужно срочно выкупить у торговца гетерами; вся интрига строится на перипетии добывания денег и, тем самым, гетеры» [11, с. 36], деньги добывает раб юноши. Христианская европейская комедия, разумеется,

¹ В.Н. Ярхо сумел реконструировать похожую сюжетную схему для средней аттической комедии (до Менандра) [12, с. 106].

заменяет гетеру невинной девушкой, впрочем, зачастую оказывается таковой и в самой паллиате начинающая гетера, когда-то будучи подброшенной (т.е. ее гражданское состояние реабилитируется). А раз так, то препятствия при добывании возлюбленной оказываются более разнообразными. Шекспир прекрасно знал эту ключевую фабульную схему европейской комедии, вариант ее формулировки дает герой комедии «Сон в летнюю ночь» [1, с. 53; 7, с. 353], и, вероятно, сознательно ее игнорировал: единственная четко построенная по этой схеме пьеса, связанная с именем «Шекспир» («Перикл»), не вошла в Первое фолио. Правда, можно подключать к этой классической схеме еще и комедию «Укрощение строптивой» [1, с. 54], но само название подчеркивает, что ее основная сюжетная схема не эта. Античная схема размыта между второстепенными героями и как бы опровергается концовкой комедии: классические добытчики жен получили совсем не то, что ожидали, а герой, взявший в жены девушку без всякого преодоления внешних преград, с помощью личного тюнинга получил то, что хотел. Так что и здесь традиционная схема европейской комедии не столько исполняется, сколько преодолевается.

Попробуем разобраться, чем шекспировские комедии соответствуют или не соответствуют магистральному сюжету европейской комедии, где структура действия предельно ясна: молодой человек домогается (любви) девушки. Есть препятствие – надо платить, а денег нет, или какое-то иное. Синтаксически это отвечает одному из ключевых поворотов волшебной сказки, только там (в сказке) герой исходит не из собственного желания, а получает задание, при выполнении которого возникают препятствия, но их можно преодолеть с помощью волшебного помощника или средства. Задача поставлена, и сказочный герой задачу решает так или иначе [10]. Женщина достается обычно как побочный приз за достижение цели, хотя, несомненно, желанный.

Метацелью (правда, тоже побочной) в сказке, кроме невесты, является как минимум еще и власть (но с этим мы будем разбираться, когда перейдем к хроникам Шекспира). В европейской же комедии женщина и есть прямая и непосредственная цель, преодолеть препятствия на пути к этой цели обычно помогает раб, а с отменой рабства и возрождением комедии в Средние века – слуга, причем уже два «золотых века» (испанской и английской литературы) демонстрируют в своих вершинах – Шекспир, Лопе де Вега, Кальдерон – вполне самостоятельного комедийного героя,

редко нуждающегося в помощи слуг для решения своих любовных задач.

В результате инвариант общеевропейской сюжетной схемы (метасюжет европейской комедии) получается таким.

Женщина (цель) → Препятствие (отсутствие денежных средств или что-то иное) → Средство (а) для преодоления препятствия → Достижение цели (свадьба или другой тип связи).

Таким образом, при генетическом движении от сказки к комедии женщина конкретизируется как главная или частная цель, а возможно, и как единственная цель вообще. Конфликт (препятствие) лежит где-то на пути к этой цели. Можно сказать, что комедия то ли учится у жизни, то ли учит жизнь целеполаганию, причем как содержательному, так и структурному. (Не в этом ли причина столь длительного зрительского успеха комедии?) Но Шекспир идет дальше: он предполагает возможность искать цель не только в женщине. В этом «дальше» можно видеть и некоторое возвращение к сказке, где герой добивался вовсе не женщины. Но у героя сказки отсутствовала и собственная, сформированная им самим цель. Европейская комедия и до и после Шекспира учила героя самостоятельно определять свои стремления (а они всегда сводятся к женщине) и давала помощников в их осуществлении. У Шекспира вроде бы женщина как цель сохранилась, но герой Шекспира в принципе для достижения этой цели не видит препятствий (максимально «барьерный» для любви случай уводит нас в раздел трагедий – «Ромео и Джульетта», но и в нем препятствия преодолеваются моментально), а значит, внимание переносится на сами отношения между мужчиной и женщиной, возможно поэтому и ключевой фабульной схемой становится схема ревности, ведь ревность возникает в уже сложившихся отношениях любви.

Несмотря на то, что Шекспир как гуманист Возрождения вырастает из Античности [14], «любить» в его драматургии не равняется традиционно-комедийному «хотеть обладать». Его ключевая фабульная схема показывает, что желание безраздельно обладать женщиной может вывернуть любовь наизнанку, превратить в ревность. Настоящая любовь в комедиях Шекспира уходит из фабульной схемы и тематизируется, невзирая на сущность конфликта, хотя и в зависимости от него. Важно не достижение цели, а процесс любви. Шекспир наслаждается сам и предлагает зрителям-читателям наслаждаться созерцанием влюбленных людей.

Он стремится освободить и тех и других от целеполагания хотя бы на время любовной утопии. И в этом противоборстве с традиционной сюжетикой развивается комедиография Великого барда.

Таким образом, Шекспир стал первым независимым европейским автором комедии. Революция Шекспира, создавшего свой, неповторимый комедийный мир, не была поддержана другими европейскими драматургами (кроме, возможно, Лопе де Вега, развивавшим комедию во многом параллельно Великому барду), которые вплоть до Чехова двигались в русле единой магистрали [1, с. 185, 197], по сути, доавторской комедии. (Напоминаем, что мы пишем введение в проблему, поэтому и наш финальный тезис – вводный, возможно, даже излишне нацеленный на полемику, которую мы тем не менее приветствуем.)

Список литературы

1. Андреев М.Л. Классическая европейская комедия: структура и формы. М.: РГГУ, 2011. 234 с.
2. Дворецкий И.Х. Латинско-русский словарь. М.: Русский язык, 1976. 1096 с.
3. Микеладзе Н.Э. Шекспир и Макиавелли. Тема маккивеализма в шекспировской драме. М.: «ВК», 2005. 492 с.
4. Пешков И.В. Апокрифическая суть авторства (Рец. на кн.: Kirwan P. Shakespeare and the idea of apocrypha: Negotiating the boundaries of the dramatic canon. Cambridge, 2015 // Новое литературное обозрение. 2017. № 146. С. 343–347.
5. Пешков И.В. К проблеме единства драматических произведений Шекспира. Принципы сюжетостроения // Литературоведческий журнал. 2015. № 36. С. 62–96.
6. Пешков И.В. Шекспир и проблема совместного творчества в золотом веке английской литературы (Размышления по поводу новых книг о театре эпохи Шекспира) // Новое литературное обозрение. 2019. № 3(157). С. 351–362.
7. Пешков И.В. Шекспир как теоретик комедии и перипетии классического жанра (Рец. на кн.: Андреев М.Л. Классическая европейская комедия: структура и формы. М., 2011) // Новое литературное обозрение. 2014. № 6(130). С. 351–359.
8. Пинский Л.Е. Магистральный сюжет. М.: Советский писатель, 1989. 416 с.
9. Пинский Л.Е. Шекспир: основные начала драматургии. М.: Художественная литература. 1971. 603 с.
10. Пропп В.Я. Морфология сказки. Л.: Academia, 1928. 152 с.
11. Фрейденберг О.М. Миф и театр. М.: ГИТИС, 1988. 132 с.

12. Ярхо В.Н. Менандр: у истоков европейской комедии. М.: Лабиринт, 2004. 445 с.
13. Appause Facsimile: The First Folio of Shakespeare, 1623. London; New York: Applause Books, 1995. 896 p.
14. Bate J. How the classics made Shakespeare. Princeton; Oxford: Princeton University Press, 2019. XVI, 361 p.
15. Black M. Shakespeare's Seventeenth Century Editors // Proceedings of the American Philosophical Society. 1936. Vol. 76. No. 5. P. 707–717.
16. Gregg W.W. The Shakespeare First Folio: Its Bibliographical and Textual History. New York; Oxford: Oxford University Press, 1955. XVI, 496 p.
17. Kirwan P. Shakespeare and the idea of apocrypha: Negotiating the boundaries of the dramatic canon. Cambridge: Cambridge University Press, 2015. XII, 258 p.
18. Mr. William Shakespeares comedies, histories, & tragedies: Published according to the true originall copies. London: Printed at the charges of W. Iaggard, Ed. Blount, 1623. URL: <https://archive.org/details/mrvvilliamshakes00shak/page/n11/mode/2up> (дата обращения: 10.09.2025).
19. The New Oxford Shakespeare: Authorship Companion / Eds. G. Taylor and G. Egan. Oxrord: Oxford University Press, 2017. 741 p.
20. Norton Facsimile: The First Folio of Shakespeare. Based on Folios in the Folger Shakespeare Library Collection. The second edition. New York; London: W.W. Norton and Company, 1996. 928 p.
21. Schleiner L. Latinized Greek Drama in Shakespeare's Writing of Hamlet // Shakespeare Quarterly. 1990. No. 41. P. 29–48.
22. The Tempest. Orgel St. (ed.) Oxford: Oxford University Press, 1987 (The Oxford Shakespeare). X, 248 p.
23. West A.J. The Shakespeare First Folio: The History of the Book. V. II: A new worldwide census of first folios. Oxford: Oxford University Press, 2001. 428 p.

References

1. Andreev, M.L. *Klassicheskaya evropeiskaya komediya: struktura i formy* [Classical European Comedy: Structure and Forms]. Moscow, RGGU Publ., 2011, 234 p. (In Russ.)
2. Dvoretckii, I. Kh. *Latinsko-russkii slovar'* [Latin-Russian Dictionary]. Moscow, Russkii yazyk Publ., 1976, 1096 p. (In Russ.)
3. Mikeladze, N. Eh. *Shekspir i Makiavelli. Tema makkivealizma v shekspirovskoi drame* [Shakespeare and Machiavelli. The Theme of Machiveallianism in Shakespearean Drama]. Moscow, "VK" Publ., 2005, 492 p. (In Russ.)

4. Peshkov, I.V. "Apokrificheskaya sut' avtorstva" ["The Apocryphal Essence of Authorship"] (Book review: Kirwan, P. Shakespeare and the idea of apocrypha: Negotiating the boundaries of the dramatic canon. Cambridge, 2015)]. *Novoe literaturnoe obozrenie*, no. 146, 2017, pp. 343–347. (In Russ.)
5. Peshkov, I.V. "K probleme edinstva dramaticheskikh proizvedenii Shekspira. Printsipy syuzhetostroeniya" ["On the Problem of the Unity of Shakespeare's Dramatic Works. Principles of Plot Construction"]. *Literaturovedcheskii zhurnal*, no. 36, 2015, pp. 62–96. (In Russ.)
6. Peshkov, I.V. "Shekspir i problema sovmestnogo tvorchestva v zolotom veke angliiskoi literatury (Razmyshleniya po povodu novykh knig o teatre ehpokhi Shekspira)" ["Shakespeare and the Problem of Co-creation in the Golden Age of English Literature (Reflections on New Books about Shakespearean Theatre)"]. *Novoe literaturnoe obozrenie*, no. 3(157), 2019, pp. 351–362. (In Russ.)
7. Peshkov, I.V. "Shekspir kak teoretik komedii i peripetii klassicheskogo zhanra (Rets. na knigu: Andreev, M.L. Klassicheskaya evropeiskaya komediya: struktura i formy. M., 2011)" ["Shakespeare as a Theorist of Comedy and the Vicissitudes of the Classical Genre (Book review: Andreev, M.L. Classical European comedy: structure and forms. Moscow, 2011)"]. *Novoe literaturnoe obozrenie*, no. 6(130), 2014, pp. 351–359. (In Russ.)
8. Pinskiy, L.E. *Magistral'nyi syuzhet [The Main Plot]*. Moscow, Sovetskii pisatel' Publ., 1989, 416 p. (In Russ.)
9. Pinskiy, L.E. *Shekspir: osnovnye nachala dramaturgii [Shakespeare: the Basic Principles of Drama]*. Moscow, Khudozhestvennaya literatura Publ., 1971, 603 p. (In Russ.)
10. Propp, V. Ya. *Morfologiya skazki [Morphology of Fairy Tales]*. Leningrad, Academia Publ., 1928, 152 p. (In Russ.)
11. Freidenberg, O.M. *Mif i teatr [Myth and Theater]*. Moscow, GITIS Publ., 1988, 132 p. (In Russ.)
12. Yarho, V.N. *Menandr: u istokov evropeiskoi komedii [Menander: at the Origins of European Comedy]*. Moscow, Labirint Publ., 2004, 445 p. (In Russ.)
13. *Appause Facsimile: The First Folio of Shakespeare, 1623*. London, New York, Applause Books, 1995, 896 p. (In English)
14. Bate, J. *How the Classics Made Shakespeare*. Princeton, Oxford, Princeton University Press, 2019, XVI, 361 p. (In English)
15. Black, M. "Shakespeare's Seventeenth Century Editors". *Proceedings of the American Philosophical Society*, vol. 76, no. 5, 1936, pp. 707–717. (In English)
16. Gregg, W.W. *The Shakespeare First Folio: Its Bibliographical and Textual History*. New York, Oxford, Oxford University Press, 1955, XVI, 496 p. (In English)

17. Kirwan, P. *Shakespeare and the idea of apocrypha: Negotiating the boundaries of the dramatic canon*. Cambridge: Cambridge University Press, 2015, XII, 258 p. (In English)
18. *Mr. William Shakespeares comedies, histories, & tragedies: Published according to the true originall copies*. London: Printed at the charges of W. Iaggard, Ed. Blount, 1623. Available at: <https://archive.org/details/mrvvilliamshakes00shak/page/n11/mode/2up> (date of access: 10.09.2025). (In English)
19. *The New Oxford Shakespeare: Authorship Companion*, Eds. G. Taylor and G. Egan. Oxford, Oxford University Press, 2017, 741 p. (In English)
20. *Norton Facsimile: The First Folio of Shakespeare. Based on Folios in the Folger Shakespeare Library Collection*. The second edition. New York, London, W.W. Norton and Company, 1996, 928 p. (In English)
21. Schleiner, L. "Latinized Greek Drama in Shakespeare's Writing of Hamlet". *Shakespeare Quarterly*, no. 41, 1990, pp. 29–48. (In English)
22. *The Tempest*. Orgel St. (ed.) Oxford, Oxford University Press, 1987 (The Oxford Shakespeare), X, 248 p. (In English)
23. West, A.J. *The Shakespeare First Folio: The History of the Book*. V. II: A new worldwide census of first folios. Oxford, Oxford University Press, 2001, 428 p. (In English)