

*На правах рукописи*

**Шипилова Наталья Витальевна**

**ПОЭТИКА ДВОЙНОГО СЮЖЕТА В ПЬЕСАХ У.ШЕКСПИРА**

Специальность — 10.01.03 — литература народов стран зарубежья  
(европейская и американская литература)

Автореферат  
диссертации на соискание ученой степени  
кандидата филологических наук

1 1 ОКТ 2012

Москва — 2012



005053225

Работа выполнена на кафедре истории зарубежной литературы филологического факультета Московского государственного университета имени М.В.Ломоносова

**Научный руководитель:** доктор филологических наук, профессор  
**Горбунов Андрей Николаевич**

**Официальные оппоненты:** **Микеладзе Наталья Эдуардовна,**  
доктор филологических наук, профессор,  
Московский государственный университет  
им. М.В.Ломоносова,  
профессор кафедры зарубежной журналистики  
и литературы

**Захаров Николай Владимирович,**  
кандидат филологических наук,  
доктор философии (Ph.D.),  
Институт фундаментальных и прикладных  
исследований Московского гуманитарного  
университета,  
заместитель директора

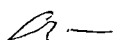
**Ведущая организация:** Институт мировой литературы  
им. А.М.Горького

Защита диссертации состоится «25» октября 2012 г. в 16 часов на заседании диссертационного совета Д-501.001.25 при Московском государственном университете имени М.В.Ломоносова по адресу: 119991, ГСП-1, г. Москва, Ленинские горы, МГУ имени М.В.Ломоносова, 1-ый учебный корпус, филологический факультет.

С диссертацией можно ознакомиться в библиотеке 1-го учебного корпуса Московского Государственного Университета имени М.В.Ломоносова.

Автореферат разослан «24» сентября 2012 г.

Ученый секретарь  
диссертационного совета,  
кандидат филологических наук,  
доцент



Сергеев  
Александр Васильевич

## ОБЩАЯ ХАРАКТЕРИСТИКА РАБОТЫ

Настоящая работа посвящена исследованию двойного сюжета английской ренессансной драматургии в контексте творчества Уильяма Шекспира.

Использование параллельных или переплетающихся сюжетов, взаимовлияние двух и более сюжетных линий является одним из наиболее характерных приемов английской ренессансной драматургии. В англоязычном литературоведении начиная с 1930-х годов за этим явлением утвердилось название «двойной сюжет» (double plot), иногда употребляется также название «множественный сюжет» (multiple plot).

Хотя отдельные элементы двойного сюжета рассматриваются во множестве литературоведческих работ, все это, как правило, отдельные статьи и предисловия к пьесам или же фрагменты работ, сосредоточенных в целом на иной проблеме. Как правило, речь идет либо об отдельно взятой пьесе, либо о поверхностном обзоре большого количества произведений. На русском языке не выходило исследований, полностью посвященных проблеме двойного сюжета и анализу его эволюции в творчестве отдельного драматурга, что позволяет говорить об **актуальности исследования**.

**Предметом** настоящего исследования выступают пьесы Уильяма Шекспира «Укрощение строптивой», «Двенадцатая ночь», «Мера за меру», «Гамлет» и «Король Лир». Выбор произведений как наиболее репрезентативных для анализа обусловлен тем, что вышеуказанные пьесы относятся к разным жанрам и периодам в творчестве драматурга: ранняя комедия, зрелая романтическая комедия, пьеса «проблемного» жанра и, наконец, две зрелых трагедии, где поэтика двойного сюжета реализуется во всей полноте. Они также представляют наиболее характерные жанры английской ренессансной драматургии.

**Цель работы** — исследование поэтики двойного сюжета в драматургии У. Шекспира, выявление общих принципов его эволюции от комедии к трагедии.

Для достижения данных целей были поставлены следующие задачи:

1) предпринять опыт систематизации исследований двойного сюжета в современном литературоведении;

2) проследить историю зарождения английского двойного сюжета и его связь с аналогичными явлениями в литературе античности и итальянского Возрождения;

3) подробно проанализировать выбранные пьесы и сопоставить их между собой;

4) выявить особенности построения двойного сюжета в каждом из произведений и их связь с жанром.

В основе методологии исследования лежит комплексный текстуальный анализ материала, а также структурно-исторический и культурологический методы.

Теоретико-методологическую базу диссертации составили работы исследователей, посвященные драматургии английского Ренессанса и творчеству Шекспира (И. А. Аксенов, А. А. Аникст, А. Н. Горбунов, Л. Е. Пинский, Н. Bloom, M. C. Bradbrook, L. G. Clubb, M. Doran, U. Ellis-Fermore, W. Empson, J. Ford, P. Gay, J. Goldberg, H. Levin, R. Levin, M. Marrapodi, N. Marsh, R. Miles, R. Moulton, T. G. Pavel, N. Rabkin, M. J. Redmond, I. Ribner, A. Righter, M. Rose, L. Salingar, S. Snyder, C. Spurgeon, D. L. Stevenson, E. M. Tillyard, D. A. Traversi, M. Van Doren) и интерпретации понятия «сюжет» (Е. С. Добин, В. Е. Хализев, Л. С. Левитан, Л. М. Цилевич).

**Научная новизна** состоит в исследовании двойного сюжета в зависимости от жанра. Предпринята попытка выделить два типа построения двойного сюжета. Большое внимание в работе уделяется проблеме системы персонажей в двойном сюжете и видам их сопоставления.

**Практическая ценность** диссертационного исследования заключается в возможности использования результатов работы в курсе истории зарубежной литературы эпохи Ренессанса в вузах, в спецкурсах и спецсеминарах по

изучению истории английской драматургии.

**Апробация результатов диссертации.** Диссертация была обсуждена и рекомендована к защите на кафедре истории зарубежной литературы филологического факультета Московского государственного университета имени М.В.Ломоносова. Отдельные положения исследования были представлены в виде доклада на Шекспировских чтениях (Москва, 2012). По теме диссертации опубликованы три статьи, в том числе две — в изданиях, рекомендованных ВАК.

**Структура и композиция работы.** Структура работы обусловлена поставленными задачами и объектами изучения. Работа состоит из введения, трех глав, заключения. Список литературы включает 216 наименований, из них 164 на английском языке.

## **ОСНОВНОЕ СОДЕРЖАНИЕ ДИССЕРТАЦИИ**

Во введении обосновывается актуальность выбора темы, формулируются главная цель и задачи исследования. Далее излагаются представления о методологии исследования, указывается круг изучаемых текстов. Введение содержит также обзор основных этапов литературной критики двойного сюжета и ключевых работ, посвященных этому явлению.

С конца девятнадцатого века в литературоведении утвердился догматический классицистский взгляд на двойной сюжет. Хотя его существование в пьесах невозможно было отрицать, он, как правило, игнорировался в литературоведческих работах. Собственно «пьесой» назывался только основной сюжет произведения. Кульминации эта тенденция достигла в антологии елизаветинской драмы 1929 года, составленной Олифантом, где часть строк, относящихся к побочным сюжетам, была вовсе вынесена на поля, дабы лишний раз не портить впечатление от основного текста.

На изменение отношения критики к двойному сюжету повлияли возросшая популярность техники «пристального чтения» и значимость

психологической и мифологической школ литературоведения. Еще одной причиной послужили новые историко-литературные исследования, изучавшие истоки комедийных сюжетов.

Первооткрывателями в области изучения второго сюжета стали в 1930-е годы Уильям Эмпсон и Мюриэль Брэдбрук.

В своей работе «О некоторых разновидностях пасторали»<sup>1</sup> Эмпсон высказал утверждения, которые могут считаться классическими: двойной сюжет создает иллюзию полноты, всеохватности, позволяет читателю непредвзято судить об изображенных в пьесе событиях, так как ситуация проигрывается дважды с участием разных персонажей.

Сходные идеи Эмпсон высказывал и ранее, в лекциях, которые, в свою очередь, вдохновили Мюриэль Брэдбрук: в том же, 1935 году, она выпускает книгу «Темы и принципы елизаветинской трагедии», где рассматривает в том числе и проблему второстепенного сюжета<sup>2</sup>. Второстепенный сюжет, по Брэдбрук, — размышление на тему главного сюжета: либо его критическое переосмысление, либо контрастная ситуация.

Практически одновременно с британскими исследованиями в СССР выходит статья И. Аксенова «Гамлет», посвященная анализу двойного сюжета в трагедии (1937)<sup>3</sup>.

Примерно к 1970-м годам точка зрения литературоведов полностью изменилась: теперь необходимость изучения двойного сюжета признается всеми безоговорочно. Тем не менее, работ, посвященных специфически этой проблеме, и по сей день немного. Как правило, двойной сюжет лишь упоминается в исследованиях, посвященных иной проблематике. Среди крупных работ, посвященных двойному сюжету, следует назвать вторую книгу М. Брэдбрук «Развитие и структура елизаветинской комедии», «Второстепенный сюжет в якобитской драматургии» Л. Дж. Смита,

<sup>1</sup> Empson, William. *Some Versions of Pastoral*. New York, 1960, pp. 25-52.

<sup>2</sup> Bradbrook, Muriel Clara. *Themes and Conventions of Elizabethan Tragedy*. Cambridge, 1979, p.46.

<sup>3</sup> Аксенов И. А. Гамлет. // Аксенов И. А. Шекспир. Статьи. Ч. 1. М., 1937.

«Устремления искусства» М. Доран, «Двойной сюжет в елизаветинской драматургии» Н. Рэбкина. В России исследованиями, связанными с отдельными проблемами двойного сюжета, занимался А. Аникст.

Л. Е. Пинский в работе «Магистральный сюжет комедий» рассматривал в том числе проблему двойного сюжета. Сам термин он не использует, предпочитая говорить о параллелизме, и речь у Пинского действительно идет преимущественно о параллельных любовных линиях в сюжете, которые он делит на два типа в зависимости от состава сюжета. Пинский, как и Эмпсон, приходит к выводу о важности двойного сюжета как средства универсализации поставленных в пьесе проблем<sup>4</sup>.

В целом для Пинского двойной сюжет остается преимущественно приемом комедии. В своей главной работе о трагедии специально исследованием двойного сюжета Пинский не занимается, хотя упоминает отдельные его элементы (например, параллелизм сюжетных линий Гамлета и Офелии).

Среди англоязычных литературоведческих работ отдельно можно отметить такую книгу, как «Множественный сюжет в драматургии английского Ренессанса» Ричарда Левина; в своей работе исследователь предпринимает попытку создать типологию множественного сюжета и выделяет четыре основных типа, причем в качестве критерия их выделения использует четыре аристотелевские причины.

В 1985 году Томасом Пейвелом была предпринята попытка исследовать сюжет, в том числе двойной, ренессансной драматургии с опорой на литературные теории структурализма, создать некий свод правил, «грамматику сюжетов» Возрождения<sup>5</sup>. Пейвел создал схему, иллюстрирующую, как сюжет постепенно разворачивается в пьесе; для этого он позаимствовал из теории игр термин «стратегия» ('move'). Стратегия предполагает выбор действия из числа нескольких альтернатив в определенных ситуациях и согласно определенным

<sup>4</sup> Пинский Л. Е. Комедии Шекспира. // Пинский Л. Е. Магистральный сюжет. М., 1989. С. 130.

<sup>5</sup> Pavel Thomas G. The Poetics of Plot. The Case of English Renaissance Drama. Manchester, 1985.

правилам. Соответственно, персонаж понимается Пейвелом как игрок, выбирающий наиболее оптимальный ход, то есть способ решения проблемы.

Анализ «Короля Лира», выполненный Пейвелом на основе своей теории, позволяет увидеть как достоинства, так и недостатки структуралистского подхода. Большая заслуга Пейвела в том, что он не сводит сюжет до уровня нарратива и, в отличие от Греймаса и Бремона, придает большое значение персонажам, напрямую связывая персонажа и действия, что для драматургического произведения имеет первостепенную важность, но его схема работает только в применении к пьесам с интригой в чистом виде и игнорирует сюжетно-тематическое сходство.

В первой главе диссертации «Двойной сюжет и его интерпретация в эпоху Ренессанса» рассматриваются античные и средневековые источники, повлиявшие на формирование техники двойного сюжета в английском Возрождении, его связь со схожим явлением в драматургии итальянского Ренессанса, а также анализируется интерпретация двойного сюжета в ренессансной критике.

Возникновение в английской драматургии такого явления, как двойной сюжет, и его необычная распространенность закономерны и обусловлены тем разнообразием влияний, которые испытал театр Ренессанса.

С одной стороны, существовала классическая, ставшая впоследствии классицистской, традиция: «Поэтика» Аристотеля, переведенная сначала на латынь (в 1498 году), а потом на итальянский (первый перевод 1549 года был выполнен Бернардо Сеньи), вместе с давно известной «Наукой поэзии» Горация стали для гуманистов самыми важными и авторитетными теориями создания литературного произведения. Самые значительные работы по теории искусства («Поэтика» Цезаря Скалигера, «Поэтика» Аристотеля, изложенная на народном языке и истолкованная» Лодовико Кастельветро) создавались как комментарий к Аристотелю. Аристотелевская поэтика категорически не признает многосюжетности: «...фабула, служащая подражанием действию, должна быть



изображением одного и притом цельного действия...»<sup>6</sup>.

С другой стороны, существовала живая и непрерывная средневековая традиция постановки мистерий, сюжет которых основывался на библейском предании, и мираклей, повествующих о чудесах святых. Уже начиная с двенадцатого века, с тех пор, как латынь в религиозной драматургии начала сменяться национальными языками, в основной сюжет мистерий вводятся бытовые сценки, часто комического характера, не связанные напрямую с основным действием. Похожие сцены возникают в ранних пьесах английского Возрождения, так называемых «народных» трагедиях, представляющих собой промежуточное звено между средневековой драмой и пьесой Нового Времени («Орест» Джона Пикеринга, «Камбиз» Томаса Престона).

Средневековая традиция не только не порицала существование второстепенных сюжетных линий, но даже превратила их в некоторой степени в обязательный элемент пьесы. Казалось бы, в шестнадцатом веке, когда гуманисты заново открывают и ставят на сцене античную драму, две традиции обязательно должны были вступить в противоречие, но этого не произошло. Если обратиться к римской комедии, на которую опиралось Возрождение, можно увидеть, что сюжет ее далеко не всегда отличается строгостью или стройностью, в отличие от трагедии, действие которой концентрируется вокруг фигуры главного героя.

Если сюжеты Плавта не являются двойными в полном смысле слова, а только содержат комическое удвоение персонажей, то в комедиях Теренция уже можно наблюдать элемент, который можно назвать двойным сюжетом в том смысле, в каком этот термин применяется к драме английского Возрождения: несколько сюжетных линий, неразрывно связанных друг с другом так, что ни одна не поддается изъятию без ущерба для пьесы в целом. Так, три сюжетных мотива вычлняются в «Евнухе».

Помимо средневековой и античной, на английский театр Возрождения

---

<sup>6</sup>Аристотель. Поэтика. Риторика. С-Пб., 2007. С. 35.

влияет также и современная ему итальянская драматургия, где действие в комедиях отличалось высокой дискретностью, часто вплоть до полного исчезновения логических связей между отдельными сюжетными линиями.

В эпоху Возрождения в Италии существовал еще один жанр, для которого наличие нескольких сюжетов было необходимым условием, – это героическая рыцарская поэма. Возможно, именно благодаря ей многосюжетность получила оправдание в ренессансной критике. Джиральди, а вслед за ним его ученик Пинья утверждали, что рыцарская поэма – совершенно новая форма, а потому законы эпоса, сформулированные Аристотелем, не могут быть к ней применены. Главная характеристика поэмы – подражание многим действиям многих людей.

Дальше всех из итальянских теоретиков эпохи Возрождения заходит Кастельветро, чья поэтика наименее догматична и создает более гибкую эстетическую базу. Сравнивая единство в драме и эпосе, он отмечает следующее: «Фабула трагедии и комедии по необходимости содержит одно действие одного лица или два взаимозависящих, а фабула эпопеи содержит одно действие одного лица не по необходимости, но для выявления совершенного мастерства поэта...»<sup>7</sup>. Следовательно, ни в эпосе, ни в драме единство действия не является чем-то изначально присущим соответствующему роду литературы. Наконец в одном месте своей «Поэтики» Кастельветро даже прямо заявляет, что во всех хорошо организованных драматических сюжетах присутствуют две линии действия, и приводит в пример «Девушку с Андроса» Теренция.

Нельзя достоверно утверждать, что труды итальянских теоретиков Ренессанса были известны английским драматургам и каким-то образом повлияли на них, но общая тенденция – опора на Аристотеля в сочетании с попытками несколько осовременить его теорию и приспособить ее к современным условиям – очевидна.

<sup>7</sup> Кастельветро Л. «Поэтика» Аристотеля, изложенная на народном языке и истолкованная. // Литературные манифесты западноевропейских классицистов. М., 1980. С. 95.

Хотя полноценной английской поэтики в годы расцвета двойного сюжета создано не было, своеобразную апологию техника двойного сюжета получает в работе Драйдена «Эссе о драматической поэзии», написанной в 1668 году, но опирающейся на произведения ренессансного периода. Драйден сопоставляет английский двойной сюжет с классицистическим французским сюжетом, где действие сосредотачивается исключительно вокруг фигуры главного героя, и приходит к выводу, что многосюжетность часто становится слабым местом английской драматургии, так как не всем драматургам удается объединить отдельные линии действия. Тем не менее, гармония между отдельными сюжетами достижима: в доказательство Драйден приводит такие пьесы, как «Трагедия девушки» Бомонта и Флетчера, «Алхимик» и «Молчаливая женщина» Бена Джонсона.

**Вторая глава диссертации «Эволюция комедийного второстепенного сюжета»** состоит из трех параграфов.

В первом параграфе рассматривается двойной сюжет в ранней комедии «Укрощение строптивой». Двойной сюжет в «Укрощении строптивой» строится на ярком контрасте: парадоксальная ситуация главной линии действия противопоставлена классической комедийной ситуации ухаживания второстепенного сюжета, которая дополнительно усложняется тройной интригой (три претендента на руку Бьянки). При этом уже в ранней комедии Шекспир уделяет второстепенному сюжету достаточно много места.

Благодаря появлению дополнительного персонажа, Гортензно, интрига второго сюжета с переодетыми женихами-учителями-отцами-слугами нарочно доводится практически до абсурда. При этом она остается драматургически выигрышной (это особенно заметно при просмотре пьесы в театре) и выгодно оттеняет главный сюжет.

Все непосредственно важные для действия сцены непонимания оказываются перенесенными во второй сюжет. Таким образом драматург выстраивает то, что Б. Эванс назвал «лестницей обманов» — персонажи

располагаются на разных ступеньках этой лестницы в зависимости от своей степени осведомленности о происходящем<sup>8</sup>. При этом интрига основного сюжета необычным для комедии образом строится только вокруг психологии главных героев; мотивы обмана и самообмана отсутствуют.

Общая фарсовость постоянных перепалок Катарины и Петруччо, сцены укрощения тоже, на первый взгляд, далеки от взаимоотношений «ведущей» любовной пары классической комедии. «Мнимость» же великой любви между героями второго сюжета замаскирована многочисленными лирическими излияниями Люченцио и обманчиво кротким поведением Бьянки.

По сравнению с более поздними пьесами структура двойного сюжета в «Укрощении строптивой» остается достаточно свободной. Зависимость между событиями главного и второстепенного сюжета, конечно, существует, как в глобальном плане (замужество Катарины позволяет выйти замуж Бьянке), так и в эпизодах (Петруччо приводит Гортензио в дом Баптисты под видом учителя музыки).

Тем не менее, сюжет Катарина-Петруччо не определяет все перипетии сюжета Бьянка-Люченцио. История укрощения с момента встречи Катарины и Петруччо развивается вне зависимости от многоступенчатой интриги, связанной с «лестницей обманов». Объединение двух сюжетов также происходит как бы по воле случая: по дороге в Падую Петруччо и Катарина случайно встречают Винченцио.

Во втором параграфе, озаглавленном «Двенадцатая ночь»: поэтика карнавальности», рассматривается использование народной карнавальной традиции во второстепенном сюжете как важного конструктивного принципа пьесы.

Главный сюжет «Двенадцатой ночи» практически лишен сенсационных и авантурных подробностей, которые были характерны для послуживших ему источником произведений — итальянской пьесы «Обманутые» (постановка

<sup>8</sup> Evans, Bertrand. "The Taming of the Shrew," from Shakespeare's Comedies. // Bloom's Shakespeare Through the Ages. The Taming of the Shrew. NY, 2008, p. 119.

сиенской Академии, 1531) и прозаического переложения Барнеби Рича «Аполониус и Силла» (сборник 1581). Типичная комедийная интрига, связанная с неузнаванием идентичных близнецов, становится у Шекспира источником не сколько внешних перипетий, сколько душевных терзаний и, в конечном счете, духовного роста, взросления героев.

Второстепенный комический сюжет при этом также далек от злободневности; старинная праздничная традиция, в конце шестнадцатого века уже отошедшая в прошлое, позволяет придать второстепенному сюжету ностальгически-лиричную окраску, сопоставимую с меланхолией персонажей любовного сюжета.

Но если ностальгическая грусть по уходящему времени свойственна обоим сюжетам, то равно они оба проникнуты и духом сатурналий. Законы существования перевернутой карнавальной вселенной с ее полным отсутствием логики делают тему безумия одной из главных в комедии.

В отличие от поздней яacobитской пьесы, всеобъемлющая сила безумия в «Двенадцатой ночи» еще не предстает как разрушительная сила, а вселяет надежду. Человеческое в человеке проверяется по его способности забыть о здравом смысле и включиться в карнавальную игру. Показательно, что слова mad и fool в их бытовом, негативном значении в пьесе использует только главный антагонист Мальволио.

На протяжении всей пьесы, то сравниваясь, то противопоставляясь, взаимодействуют два образа, “sad madness” безответной любви и “merry madness” карнавальных увеселений, причем их невозможно противопоставить друг другу как безумие «высокое» и «низкое».

Сэр Тоби и Мария в пьесе поочередно выступают в роли предводителя карнавала, в то время как третий крупный персонаж второстепенного сюжета, Фесте, занимает в комедии уникальное положение: он творит не интригу, а атмосферу карнавала, являясь, по сути, ожившим воплощением праздника.

В «Двенадцатой ночи» отсутствует классический комедийный конфликт,

столкновение между юностью и старостью, а единственной авторитетной фигурой, которая может создать конфликтную ситуацию, становится дворецкий Мальволио. Таким образом, внешний драматический конфликт полностью смещается во второстепенный сюжет.

Фигура Мальволио как главного антагониста карнавала наделяется большой символической силой. Он оказывается противником комедии как строя человеческого существования, при котором нарушения установленного порядка и поиск двойных смыслов воспринимаются как путь к спасению и обретению счастья.

Двойной сюжет «Двенадцатой ночи» строится на идеально выверенной системе зеркальных отражений. В дополнение к главной паре, идентичным близнецам, многие другие персонажи по мере развития действия обретают двойников. Помимо классического античного удвоения, в пьесе присутствуют также фальшивые двойники: они сопоставлены по параметру, который в ходе пьесы оказывается фикцией. Ситуация ухаживания за Оливией решена с помощью сложной комбинации отражений, исследующих тему искренности/фальши: романтический Орсино имеет двух пародийных двойников, сэра Эндрю и Мальволио, а самый неправильный, в силу своего пола, из претендентов, переодетая Виола оказывается для Оливии единственным идеалом.

Наконец, в пьесе существуют и подлинные двойники, сопоставленные не по внешнему признаку или драматургической функции, а по внутренним качествам. Один герой из каждой подобной пары — персонаж основного сюжета, другой — побочного.

Орсино и Мальволио сопоставлены не только как претенденты на руку Оливии, но как гордецы-себялюбцы и как оторванные от подлинной жизни интеллектуалы. Антонио и сэр Эндрю, совершенно не схожие по характеру, темпераменту, социальному происхождению, драматургически оказываются поставлены в одинаковую ситуацию, их связывает незнание, причем эта

ситуация трактуется скорее как трагическая, обозначая границу праздничного времени.

Виола и Фесте, олицетворяющие дух карнавала, предстают как главная пара двойников комедии — их встреча в третьем акте символически помещена в самый центр пьесы. Они свободно путешествуют между сюжетами, объединяя их, и разрушают театральную иллюзию, вступая во взаимодействие с залом. Оба они шуты в высоком смысле этого слова, герои и актеры одновременно. Виола и Фесте связаны с идеей музыки как объединяющей стихии, способной преобразовывать хаос человеческого существования в стройную гармонию.

Колоссальную роль в поэтике двойного сюжета «Двенадцатой ночи» играет языковая игра. Если каламбур демонстрирует, как одну и ту же последовательность звуков можно применить к двум разным контекстам, доказывает нестабильность всякого значения, то двойной сюжет как прием воплощает то же самое сходство-различие, перенося его из чисто языковой сферы в сферу человеческого поступка.

В третьем параграфе «Мера за меру»: **городская комедия как второстепенный сюжет** рассматривается уникальный для творчества Шекспира случай использования традиций яcobитской городской комедии во второстепенном сюжете.

Определенная аморфность сатирических сцен, лишенных развернутой интриги, определяется спецификой жанра: городская комедия стремится передать атмосферу большого города, поэтому не сосредотачивает действие вокруг одного персонажа или даже группы персонажей. Дробность действия осознанно имитирует многообразие разнонаправленных стремлений и противоречий, существующих в неупорядоченном, почти анархическом обществе.

При относительно небольшом количестве персонажей второстепенного сюжета (десять поименованных героев) в пьесе достигается впечатление чрезвычайной скученности городской жизни. Для этой цели используются

внесценические персонажи и двойники-копии (приятели Люцио, Пена).

Пьеса на первый взгляд строится на четком и бескомпромиссном противостоянии Закона и Города, причем город здесь практически приравнивается к пригороду, городской окраине (suburbs), куда стекаются нечистоты не только в прямом, но и в метафорическом смысле и где все человеческие отношения поражены нечистоплотностью.

Мир Закона, напротив, связан с темой изоляции, как физической, так и духовной, однако не избавлен от влияния извне. Четко заданная граница между ними постепенно начинает размываться. Две противоположности оказываются схожи: полный аскетизм, как и неистовое потакание желанием, искажает сам строй человеческого существования, приводя либо к крайнему одиночеству, либо, в самом страшном варианте, к следованию тем же инстинктам в их самой уродливой, насильственной форме.

Тема двойничества в «Мере за меру» - это в первую очередь тема фальшивой замены, подмены одного персонажа другим. Замена одного персонажа на другого, даже если это обман, может использоваться в благих целях и спасать жизни, но самая первая по счету из замен (законного правителя на Анджело) оказывается роковой и чуть не приводит к трагической развязке. Собственно, все прочие обманы становятся необходимыми только из-за этой первой замены — законное, но ошибочное действие запускает цепную реакцию новых обманов и хитростей.

С темой лживой копии связано и уже упоминавшееся проникновение порока в мир закона, напоминающее постепенное заражение; отсюда обилие метафор, связанных с заражением, с болезнями. Показательно, что среди семи менее значительных персонажей второго сюжета четверо, то есть больше половины, являются слугами закона (судья, палач, тюремщик и констебль), при этом они принадлежат миру скорее сатирической комедии, а не трагедии, что подчеркивает иллюзорность четко заданной границы между мирами.

С мотивом замены связан, однако, и иной мотив — милосердие в самом



высоком смысле, умение поставить себя на место другого человека; этот мотив встречается как в главном сюжете (Изабелла), так и во второстепенном (Люцио).

Одной из важнейших тем двойного сюжета в «Мере за меру» является тема языка. Городской сленг и фольклор всегда активно использовались в якобитской городской комедии. Для жанра не характерна интерпретация шутки, каламбура как средства создания праздничной комедийной атмосферы, чаще подчеркивается сиюминутность городского фольклора, воспроизводимость штампов, отсутствие личного остроумия у персонажей.

В шекспировской «мрачной» комедии роль играющего языком шута исполняют Помпей и, в большей степени, Люцио. Концентрация его каламбуров наиболее высока в первой сцене третьего акта. С образом клеветника Люцио связана также интерпретация языка как разрушительной силы, смертельно опасной как для объекта клеветы, так и для самого говорящего.

Но в пьесе отчетливо прослеживается и иное понимание языка, не как силы, а как слабости. Ключевой для понимания ее важности может считаться первая сцена второго акта, принадлежащая, несмотря на участие Анджело, второстепенному сюжету, — слушание дела о жене констебля. Сцена осознанно строится драматургом так, что зритель или читатель не может получить ясного представления о случившемся. В репликах персонажей исследуются границы языка, но не с помощью исключительного остроумия, что более характерно для шекспировской комедии, а с помощью исключительной глупости.

Речь Локтя состоит из огромного числа малапропизмов (*precise-precious, detest-protest, benefactors-malefactors, cardinally-carnally, respected-suspected, supposed-deposed, Hannibal-cannibal*), которые совершенно затрудняют понимание, а попытки остальных персонажей сочинить каламбур или шутку поражают своей беспомощностью. Сам язык в принципе не имеет возможности адекватно передать сложность человеческих взаимоотношений.

Эта тема, решенная во второстепенном сюжете в абсурдистском ключе, приобретает трагическое звучание в главном. Сразу же за слушанием дела о жене Локтя следует сцена, в которой Изабелла просит Анджело о помиловании брата, и, несмотря на красноречие героини, эта сцена заканчивается полной коммуникативной неудачей. Если этот случай «недостаточности» языка связан с непониманием прочими персонажами истинной природы Анджело, то следующая схожая ситуация — тщетность попыток убедить Клаудио стойчески принять смерть — еще более трагична, потому что не связана изначально с каким-либо заблуждением.

Наконец, третий случай бессмысленности языка, сцена с Бернардином в четвертом акте, служащая зеркальным отображением сцены с приговоренным к смерти Клаудио, снова решает тему в абсурдистском ключе. Если в реальности язык закона наделен непреодолимой силой и его слова не могут быть оспорены, то в абсурдной вселенной Бернардина возможно одной только силой воли освободиться от любых условностей общества, в том числе и от условности языка.

В параграфе также предпринимается попытка в контексте двойного сюжета рассмотреть сюжет, связанный с герцогом Винченцио. Винченцио одновременно включен в интригу и находится вне ее. Это связано с тем, что образ герцога отчасти происходит от типично для начала семнадцатого века итальянизированного сюжета о переодетом правителе, получившего в англоязычном литературоведении название 'Italianate disguised duke play'.

Третья глава диссертации озаглавлена «Двойной сюжет как основа поэтики в трагедиях».

Ее первый параграф, «Гамлет»: многовариантность «трагедии мести», рассматривается, как с помощью параллельных сюжетных линий в трагедии разнообразно интерпретируется чрезвычайно популярная в драматургии английского Ренессанса тема мести и мстителя.

В источниках трагедии присутствовал только один мститель, но уже там

описывались ситуации, которые могли бы повлечь за собой месть сыновей: поединок, аналогичный поединку отца Гамлета с норвежским королем, убийство спрятавшегося в спальне королевы придворного. Шекспир придумывает образы сыновей обоих погибших, тем самым усложняя композицию трагедии в соответствии с классическим принципом елизаветинской драматургии.

Главный сюжет и образ главного героя пьесы не характерны для трагедии мести, более того, отчасти противоположны ей. Сама тема мести трактуется двойственно: борьба со злом обязывает борца совершать зло самому. Сюжет, который мог бы быть реализован в рамках придворной интриги, многократно усложняется обостренной рефлексией интеллектуала. Образ традиционного для елизаветинской драматургии героя-мстителя реализован и отчасти спародирован в сюжетных линиях Лаэрта и Фортинбраса.

Соприкосновение всех трех сюжетов происходит уже во второй сцене первого акта, причем Фортинбрас первым оказывается в центре внимания, но так значительно начинавшийся норвежский сюжет в середине пьесы внезапно обрывается. По-видимому, с возникновением и развитием образа Лаэрта еще одна развернутая история прямолинейной мести стала ненужной, а изображение Фортинбраса в качестве сугубо положительного героя было невозможно.

Лаэрт является самым важным из всех персонажей, введенных Шекспиром и не имевших прообраза в более ранних из известных источников.

В первой сцене с семейством Полония практически отсутствует драматическое напряжение. При ее анализе заметно, что источник двойного сюжета как приема — это комедия или нейтрально-бытовые сцены в мистерии.

В рамках пьесы сопоставлены не только отцы, но и сыновья: образ Полония явственно проецируется на образ Гамлета-короля, превращаясь в его комическое зеркало. Земным практическим способом — подослав к сыну соглядатая — Полоний делает то, что отец Гамлета осуществляет куда более

возвышенным сверхъестественным путем. Но комический Полоний, как и трагический король Гамлет, погибает по-настоящему, и после его смерти его дети становятся персонажами трагедии. В четвертом акте Лаэрт начинает играть роль пламенного мстителя, изначально предназначавшуюся Фортинбрасу.

Для множественного сюжета «Гамлета» важна тема театральности как модуса человеческого существования: слишком аффектированного, на публику проявления чувств, искусственной мотивации поступков. Лаэрт не дотягивает до полноценного героя-мстителя, но пунктуально соблюдает все требования, которые выдвигаются жанром для такого героя. Театральная мотивация руководит и действиями Фортинбраса. Он разыгрывает даже не специфически героя «трагедии мести», как Лаэрт, а главного героя вообще, ведомого совершенно надуманными, театральными представлениями о чести и героизме.

Гамлет подсознательно хорошо понимает эту опасность театральности. Как персонаж он противостоит всему ходу трагического сюжета, который пытается навязать ему слишком тесные для Гамлета роли Мстителя и Короля, однако и сам не вполне избегает театральных жестов.

В рамках генеральной темы преступления и мести, а главное, связанной с ней темой взросления личности сюжетную линию Офелии также можно рассматривать как параллель к главному сюжету. Сходство между ними усиливается общей для обеих линий темой безумия.

В мире Шекспира безумие может являться одним из способов познания Вселенной с «перевернутой», неправильной, но по-новому глубокой точки зрения, но лишь как временный опыт. Гамлет отказывается от безумия, понимая его опасность (даже разыгранное безумие по-своему опасно, потому что любому актеру свойственно заигрываться). Потеря рассудка может вести к смерти не только самого безумца, но и окружающих его людей.

Офелия принимает свое безумие как единственный выход, единственный источник защиты от жестокого мира. Во время безумия она, как и Гамлет,

прозревает, но это знание для Офелии бесполезно. Она может пассивно воспринять его, но не способна его пережить и выстроить новую схему мышления, основанную на этом новом знании.

В пьесе существуют также сюжетные параллели между Гамлетом и Клавдием. В то время, как Гамлет пытается, сначала имитируя безумие, потом с помощью «Мышеловки», узнать, прав ли был призрак, Клавдий, в свою очередь, проводит собственное расследование, чтобы выяснить причины странного поведения принца. Во втором и третьем актах сюжеты-расследования и Гамлета, и Клавдия разворачиваются параллельно; кульминация обоих наступает в сцене «Мышеловки». Но сюжет этот не получает в пьесе полного развития, а саму сюжетную параллель следует назвать скорее «псевдо-двойным сюжетом».

В «Гамлете» есть пары комедийных по происхождению идентичных двойников, то есть людей, абсолютно взаимозаменяемых. Это Розенкранц и Гильденстерн и норвежские послы Вольтеманд и Корнелиус, герои уже не комедийного, а абсурдного мира. Великий идеал человека в реальности искажается, личности становятся обезличенными марионетками, бездумно исполняющими чужую волю.

В «Гамлете» больше, чем в какой-либо шекспировской пьесе, удвоение как прием используется на уровне речевых фигур. Их в речи употребляют Полоний (простое удвоение), Лаэрт (гендиадис), Клавдий (антитетон). Стилистические фигуры, основанные на удвоении, неоднократно использует и сам Гамлет. Это и свидетельство духовных колебаний принца, и знак осознания им изначальной двойственности мира, где невозможно разгадать до конца, был ли Призрак духом короля или посланцем ада и действительно ли Гертруда невиновна в гибели первого супруга.

Во втором параграфе рассматривается трагедия «Король Лир» как вершина развития двойного сюжета в творчестве Шекспира.

Ни в одном из источников, повествующих о Лире и, вероятно,

использовавшихся Шекспиром, второго сюжета не существовало. Известно, что история Глостера была заимствована драматургом из независимого источника – «Аркадии» Филиппа Сидни.

Хотя традиционно считается, что события второго сюжета «Короля Лира» начинают разворачиваться со второй сцены первого акта, Глостер появляется уже в первой сцене. Более того, именно беседой его с Кентом и открывается пьеса. Обычный бытовой разговор (он написан прозой) при всей своей, казалось бы, заурядности вводит две важнейшие темы пьесы: Глостер первым заговаривает о грядущем разделе королевства и рассказывает Кенту о своем незаконнорожденном сыне. Темы власти и ее наследования проходят через всю последующую большую сцену раздела королевства, что позволяет впервые провести параллель между Лиром и Глостером.

Во второй сцене первого акта связь второстепенного сюжета с основным становится очевидной. Уже через день после раздела королевства Лиром Глостер оказывается в сходной ситуации: он также отрекается от лучшего из своих детей. При этом Глостер, в отличие от Лира, всего лишь пассивная жертва своего бастарда. Вторая сцена позволяет также проследить, как два параллельных сюжета сопоставлены на уровне лексики. Слово “Nothing”, одно из ключевых в трагедии, сначала произносится Корделией, не желающей льстить отцу, но тем же словом Эдмунд отвечает на вопрос Глостера, что за письмо он читал. Здесь же возникает мотив духовной слепоты, имеющий ключевое значение для обоих сюжетов.

Начиная со второй половины первого акта, второй сюжет Глостера уже сильно отстает по времени от основного сюжета, связанного с Лиром. Только в третьем акте он вновь зазвучит в полную силу. На сцене, где разыгрывается представление космических сил, Глостеру делать нечего: его личность по масштабу несопоставима с личностью Лира.

Встреча безумного Лира и слепого Глостера в шестой сцене четвертого акта является кульминационной для развития двойного сюжета.

Глостера нельзя назвать в полной мере трагическим героем: личности его просто не хватает трагического масштаба, а его трагедия целиком остается в семейно-бытовых рамках, в то время как трагедия Лира потрясает не только всю страну, но и основы мироздания.

Ситуации, приведшие к краху обоих отцов, схожи, но создаются по-разному. Соответственно их дети, сопоставленные друг с другом на уровне сюжета Лир-Глостер (Регана с Гонерильей и Эдмунд как дурные дети, Корделия и Эдгар как дети хорошие), при известном параллелизме образов ведут себя по-разному. Если Гонерилья и Регана не думают о том, чтобы избавиться от сестры, – ее изгнание их поначалу поражает, – а лишь пользуются плодами старческого слабоумия, то Эдмунд сам строит свою судьбу. В отличие от «яростных», животных сестер и Корнуолла, Эдмунд, не только наделенный цепким практическим умом, но и склонный к философским обобщениям, – практик-макиавеллист.

Из пары «хороших детей» дочь Лира, напротив, сильнее. Корделия, как и отец, сама избирает собственную судьбу. До некоторой степени она унаследовала своеволие Лира и при всей привлекательности образа ее вряд ли можно счесть полностью невиновной в сложившейся ситуации. Корделия никем не обманута – свое роковое «Ничего» она произносит сама и стоит на своем до конца. Любовь к отцу не заставляет ее потакать его прихотям.

Эдгар в начале пьесы не оказывается в ситуации выбора, в отличие от Корделии. Формально он мог бы отказаться верить брату, но внутренняя логика характера, в первом акте совершенно пассивного, фактически не оставляет ему простора для волевых решений. Эдгар тоже повторяет своего отца, но не гордостью, а слабостью: как и старший Глостер, он легковерен и любит Эдмунда, при этом совершенно не понимая его.

В первом акте Корделия и Эдгар оказываются сопоставлены только своим местом в системе персонажей. Однако у них есть по-настоящему зеркальные сцены в четвертом акте — сцены, которые можно было бы назвать «исцелением

отцов». Здесь уже и Корделия, и Эдгар схожим образом предстают как носители деятельного, активного добра; между тем сцены резко отличаются друг от друга по внутреннему наполнению.

Реплики Корделии и короля Лира в сцене воссоединения решены Шекспиром в подчеркнuto не-театральной манере. В трагедии, переполненной всяческого рода обманами, где даже положительные персонажи либо специально скрывают свое истинное лицо под маской, либо трагически заблуждаются на счет себя и других, шестая сцена четвертого акта выглядит уникальной: здесь отсутствует не только нарочный обман, но и тень какого-либо недопонимания между любящими отцом и дочерью. На этом фоне еще более причудливым и даже избыточным кажется фантастический «экзорцизм» Эдгара. При восхождении на несуществующую скалу Эдгар, по сути, делает то же самое, что делал Эдмунд: эксплуатирует доверчивость или, скорее, суеверность своего отца. Отношения между Глостером и его страшим сыном из-за слабости обоих продолжают строиться на обмане вплоть до самой смерти Глостера.

В созданной Эдгаром иллюзии присутствует образ воображаемого Дувра, который в рамках двойного сюжета превращается в символ-доминанту текста. Он то представляется утопией добра, согласия между людьми, то связывается с иллюзорностью, обманом и, в конечном итоге, трагичностью бытия.

Двойной сюжет «Короля Лира» как явление всеобъемлющее предполагает также двойственность интерпретации: до определенной степени его можно понимать как сопоставление сюжетных линий не только Лира и Глостера, но также Лира и Эдгара.

Эдгар сам осознает сходство между судьбой короля и своей собственной и формулирует его в короткой емкой фразе: "...he childed as I fathered!" (III, 6, 113). Оба они – изгнанники, преданные самими близкими людьми. Они не просто «несправедливо обиженные»; они люди, которым предстоит прийти к высшей мудрости через страдание, в том числе и метафизическое (что



недоступно Глостеру) – утрату собственного «Я» и обретение его заново. Оба они – люди, которые познали безумие.

Но если Лир, пережив безумие, последовательно отрекается от внешнего мира, то Эдгар вынужден отказаться от своей новой стоической философии: ему приходится учиться жить в постапокалиптическом мире и управлять страной.

Существует и еще один персонаж, история которого на сюжетном уровне сопоставима с судьбами Лира и Эдгара (а отчасти и Глостера), – это герцог Альбани, прошедший путь от духовной лености и апатии до активного сопротивления злу благодаря пробудившейся возможности сострадать. Главной целью создания множественного сюжета в «Лире» является именно возможность духовного перерождения личности, которое доступно не только людям с колоссальной силой духа, таким, как Лир, но и личностям, казалось бы, вполне заурядным.

Парадоксальным образом трагедия содержит и возможность сопоставления Лира и Эдмунда. Эти персонажи не сталкиваются в открытом конфликте, как Гамлет и Клавдий, но резко противопоставлены друг другу как самый дряхлый и самый юный персонажи (в интерпретации Пинского), как совершенно не знающий себя и единственный, знающий себя в полной мере (в интерпретации Блума). Однако их можно и сопоставить как 'overteachers' в духе Марло: они оба во главу угла ставят собственную волю и в своей вере в ее могущество, способность изменит мир согласно пожеланию волеизъявляющего человека доходят практически до абсурда. История Эдмунда — это еще одна интерпретация сюжета «о падении» монарха.

В заключении подводятся итоги исследования.

Двойной сюжет как художественный прием изначально разрабатывался в комедии и для комедии, в меньшей степени для романтико-авантюрного жанра, что обусловило сниженность модуса второстепенного сюжета по сравнению с главным практически во всех произведениях.

При этом, благодаря характерной для английской драматургии авторской

свободе в трактовке жанрового канона, двойной сюжет как прием у Шекспира больше не связан исключительно с комедией — лучшие образцы двойного сюжета у Шекспира встречаются в трагедиях либо используются в комедиях для исследования серьезной, некомедийной темы.

В шекспировской драматургии нельзя выделить единую схему композиционной организации двойного сюжета. Только развязки главного и второстепенного сюжетов, как правило, совпадают в большой финальной сцене пятого акта, хотя уже в «Короле Лире» о совпадении можно говорить только достаточно условно из-за преждевременной и происходящей за сценой смерти Глостера.

Завязки сюжетов могут практически совпадать («Укрощение строптивой»), совершенно различаться («Двенадцатая ночь») или же, формально не совпадая, перекликаться друг с другом как ситуационно, так и идейно (две ситуации отречения от «добрых» детей в «Короле Лире»). Драматургическая интрига как противостояние в зависимости от конкретной задачи драматурга также может переноситься преимущественно во второстепенный сюжет, как это происходит в «Двенадцатой ночи», где хитроумие и изобретательность персонажей второстепенного сюжета оттеняет лиризм главного, и в «Короле Лире», где трагедия главного сюжета развертывается в душе главного героя, а классический интриган-Макьявель выступает героем второго сюжета.

Колоссальную роль в создании двойного сюжета играет система персонажей. В зависимости от ее компоновки шекспировские пьесы с двойным сюжетом в целом можно разделить на два типа:

1) Пьесы, сосредоточенные на фигуре главного героя, где и в главном, и во второстепенном сюжете можно выделить героев-двойников, а сюжеты протекают параллельно. Такой принцип организации двойного сюжета встречается в комедии античного классического типа, с ее характерным удвоением любовной пары, и в трагедии, которая как жанр уже предполагает

яркую индивидуализацию характеров, а значит, и возникновение протагониста в том числе и во второстепенном сюжете.

2) Система персонажей второго типа, используемая Шекспиром в романтической и «мрачной» комедии, не предполагает наличие ведущего персонажа во второстепенном сюжете. Как правило, в таком случае невозможно выделить одного главного героя и в основном сюжете, их не менее трех-четырех. Параллелизм интриги между двумя сюжетами в таком случае отсутствует, а связь между сюжетами поддерживается в первую очередь благодаря сюжетно-тематическим переключкам.

Все проблемы и темы, анализируемые с помощью двойного сюжета как литературного приема, принадлежат к числу ключевых проблем ренессансной драматургии: видимость/внутреннее содержание (проблема, одинаково популярная как в комедиях, так и в трагедиях), необходимость/неоправданность мести, безумие как полное разрушение личности/как способ обретения новой самоидентичности, закон/милосердие, соотношение гендерных ролей.

Все эти проблемы не могут, и не должны, иметь однозначного решения. Для английского Ренессанса и для Шекспира в частности раз и навсегда заданная однозначность решений невозможна — двойной сюжет позволяет реализовать многозначность трактовок не последовательно в разных произведениях, а одновременно, на материале одного и того же текста.

**Основное содержание диссертации отражено в следующих публикациях:**

1. Шипилова Н. В. Двойной сюжет и персонажи-двойники в комедии У. Шекспира «Двенадцатая ночь» // Вестник Орловского государственного университета. – 2012. – № 3 (23). – С. 417-419.

2. Шипилова Н. В. Двойной сюжет в драматургии английского Возрождения // Мир науки, культуры, образования. - 2012. – № 3 (34). – С. 399-401.

3. Шипилова Н. В. «Мера за меру» У. Шекспира и сюжет о переодетом правителе // Вестник гуманитарного научного образования. – 2012. – № 8 (22).

Отпечатано в копицентре « СТ ПРИНТ »  
Москва, Ленинские горы, МГУ, 1 Гуманитарный корпус.  
e-mail: [globus9393338@yandex.ru](mailto:globus9393338@yandex.ru) тел.: 8 (495) 939-33-38  
Тираж 100 экз. Подписано в печать 19.09.2012 г.