

# История с пропущенными главами Бахтин и Пинский в контексте советского шекспироведения

И. О. ШАЙТАНОВ

Вся история русской мысли в советское время — история с пропущенными главами. Даты написания и публикации порой расходились на десятилетия. Позже (в моменты идеологического потепления или перестройки) книги, статьи начинали печатать, «возвращали» в историю, но часто уже не в ее живое течение. То, что произошло, происходило без них или в их потаенном присутствии, которое обнаруживало себя лишь легкими завихрениями на поверхности, позволяющими предполагать, что под ними таится неведомая глубина. Кому-то что-то становилось известно до печати, помимо печати, каким-то образом сказывалось или могло сказаться в официально разрешенном знании.

Более полувека идеи М. М. Бахтина сначала подспудно, а потом гласно сопровождали шекспироведение в России. Дважды эти идеи пришли в прямое с ним соприкосновение через тех, кто были ключевыми фигурами в этой области знания. Трудно гадать, как бы выглядел «русский Шекспир» в XX веке, если бы этим идеям сосланного и непечатаемого ученого было позволено развиваться и стать предметом научной дискуссии.

Речь, конечно, не только о Бахтине. Шекспировские работы одних ученых так же, как и бахтинские, напечатаны спустя десятилетия после их написания, например, — великого психолога Л. С. Выготского. Идеи других окажутся неудобными и преданными забвению; третьи предпочтут не высказывать никаких идей, кроме официально одобренных, и промолчат возможность вписать свои главы. Пример «советского Шекспира» — это выразительная модель того, какими путями и в рамках каких ограничений существовала гуманитарная наука и — шире — гуманитарная мысль.

*Свое* слово трудно давалось в атмосфере, которую в письме к М. М. Морозову, одному из блестящих знатоков Шекспира, Борис Пастернак с метафорической уклончивостью назвал «непроевтриваемой» (15. 07. 1942). Тем не менее, в пунктирном развитии «советского» (по его хронологической привязке, но не всегда по его сути) шекспироведения то возникает знаменательная переключка с ходом мировой науки, то обозначается возможность самостоятельного слова, рожденного в русской филологической школе.

## «В объятиях социолога»

Во второй половине 20-х годов спор шел не столько о том, следовать ли социологическому методу, сколько о том, каким этому методу быть. Сам по себе он представлялся верным (или неизбежным) марксистским вариантом литературоведения, пока его не объявили в 1929—1930 годах «вульгарным»,

а потом строго-настрого не запретили.

В отношении Шекспира этот метод был утвержден академиком-марксистом В. М. Фриче. Наиболее памятным его достижением на пути изучения Шекспира значилось «неопровержимое» социологическое доказательство того факта, что не Шекспир, а граф Ретленд — истинный автор всех пьес, поэм и сонетов, поскольку автор «был человек весьма аристократических убеждений и аристократического мироотношения, и чтобы объяснить этот “аристократизм” актера В. Шекспира <...> приходилось утверждать, что он “подделывался” под воззрения и чувства знати, покровительствовавшей тогда поэтам и театру»<sup>1</sup>.

Оригинальность своего прочтения «в огромной, веками накопленной, шекспировской литературе» Фриче видел в небывалом прежде разрешении противоречия между «феодално-аристократической окраской его ‘психики’» и отпечатком, который наложила на творчество Шекспира «слаговашаяся в Англии буржуазная культура»<sup>2</sup>. Этим он и занимался в своей небольшой книжечке, время от времени вспоминая о Ретленде (хотя под конец едва удержавшись от того, чтобы не примкнуть к сторонникам теории, будто Шекспиром был Фрэнсис Бэкон).

В исполнении Фриче социологический метод далек от социологической поэтики, попытка которой была предпринята в книге, опубликованной под именем П. Н. Медведева, но считающейся одним из «спорных» текстов М. М. Бахтина: «Формальный метод в литературоведении. Критическое введение в социологическую поэтику» (Л.: Прибой, 1928)<sup>3</sup>. Полемизируя с формалистами (которые к этому времени, нужно сказать, уже таковыми перестали быть), Бахтин/Медведев оспаривает некоторые положения их теории и развивает, поправляя, другие, прежде всего категорию жанра. Назвав жанр «непосредственной ориентацией слова, как факта, точнее — как исторического свершения в окружающей действительности», — Бахтин/Медведев отметил: «Эта сторона жанра была выдвинута в учении А. Н. Веселовского <...> Он учитывал то место, которое занимает произведение в реальном пространстве и времени. . .»<sup>4</sup>

Социологизируя, можно было идти либо по простому и накатанному пути, выписывая социальные адреса авторам и героям, либо попытаться увидеть, как произведение выполняет социальную функцию, участвуя «в реальном пространстве и времени», и как допускает реальное время в собственное пространство. Вторым путем попытался пойти самый яркий из советских шекспироведов этого периода И. А. Аксенов<sup>5</sup>.

Иван Александрович Аксенов (1884—1935) прожил жизнь деятельную, временами бурную: в 1908 г. пережил ссылку за причастность к солдатско-

<sup>1</sup> Фриче В. Вильям Шекспир. — М.; Л.: Госиздат, 1926. Критико-биографическая серия. С. 5.

<sup>2</sup> Там же. С. 7.

<sup>3</sup> Не будем вдаваться в спор об авторстве, не имеющий без новых документов безусловного решения. Книга создавалась в процессе кружкового общения, идеи и стиль Бахтина в ней безусловно различимы, о форме участия Медведева можно лишь строить предположения.

<sup>4</sup> Медведев П. Н. Формальный метод в литературоведении. М., 1993. С. 146.

<sup>5</sup> Его жизнь и творчество превосходно представлены в кн.: И. А. Аксенов. Из творческого наследия в двух томах. — М.: РА, 2008.

му бунту и пытки в румынском плену в 1917-м. Математик по образованию, авангардист по вкусам, поэт, воспитанный на французских «проклятых», автор первой в мире книги о Пикассо, переводчик «театра жестокости» и современников Шекспира, директор театральных мастерских при Театре В. Э. Мейерхольда... Когда Пастернак писал о своей футуристической юности: «Нас мало. Нас может быть трое...» — он имел в виду и Аксенова (свидетельство Н. Вильмонта). Последние годы своей жизни (завершившейся скорострительно накануне повальных репрессий) Аксенов — шекспировед, великолепно знающий Шекспира, елизаветинскую драму и предающийся некоторым социологическим фантазиям.

Трудно сказать, читал ли он «Формальный метод в литературоведении», хотя формализмом интересовался. Во всяком случае, ссылок на эту работу нет в его первой шекспироведческой (и в каком-то смысле единственной посвященной собственно Шекспиру, поскольку его, как переводчика и исследователя, более интересовали «елизаветинцы») книге «Гамлет и другие опыты в содействие отечественной шекспиологии» (1930). Но ссылки могли бы быть, так как, в сущности, Аксенов пытается работать на уровне и поэтики, и социологии, показывая, как социология вторгается в поэтику и формирует окончательный текст произведения.

Его версия «Гамлета» (в англоязычном литературоведении она высказывалась ранее) основана на том, что полный текст пьесы до нас не дошел. Каким он должен быть, Аксенов предполагает, сравнивая с произведениями того же жанра — «трагедии мести»: «Гамлет» — трагедия мести. Каждый жанр имел свой канон...»<sup>6</sup>

Дошедший до нас текст — это не то, что написал Шекспир, а то, что ставилось на сцене: «...текст нашей трагедии является произведением, передающим последнюю редакцию сценического словесного материала...»<sup>7</sup>

Вполне в согласии с новыми веяниями английской шекспиологии Аксенов сосредоточен не на Гамлете, а на «Гамлете»<sup>8</sup>: «Положения, в которые ставится этот Гамлет, — не жизненные, а сценические... Судить о части, не принимая во внимание целого, неправильно...»<sup>9</sup> О целом Аксенов говорит по аналогии «с тематическим анализом музыкальных произведений», например вагнеровских<sup>10</sup>.

В «Гамлете» три мстителя — три темы: Фортинбраса, Гамлета, Лаэрта. Пресловутая загадочность «Гамлета» объясняется тем, что первая тема по каким-то причинам была вырезана при постановке и до нас не дошла. Причины тому могли быть разные: чисто театральная, бытовая — не нашлось актера. Или стремление к единству действия, иначе распадающегося. Но, как предполагает Аксенов, решающим было идеологическое соображение: «...Фортинбрас и был слабым местом идеологического построения трагедии, да и не только идеологического»<sup>11</sup>. Смысл пьесы — антифеодальный, а «потомок феодалов» Фортинбрас оказывался для этой цели малоподходящим.

---

<sup>6</sup> Аксенов И. А. Гамлет и другие опыты в содействие отечественной шекспиологии. — М.: Федерация, 1930. С. 65.

<sup>7</sup> Там же. С. 56.

<sup>8</sup> См.: Элиот Т. С. Назначение критики. — Киев: AirLand; М: ЗАО «Совершенство», 1997. С. 151.

<sup>9</sup> Аксенов И. А. Гамлет и другие опыты в содействие отечественной шекспиологии. С. 54.

<sup>10</sup> Там же. С. 58.

<sup>11</sup> Там же. С. 86.

Так что, в конце концов, социологической поэтикой Аксенов не занимался. Он предполагал лишь некоторые социологические мотивы для формальных изменений. Но время, как для критического, так и любого другого введения в социологическую поэтику, уже прошло. Оно кончилось для литературной социологии вообще. Это далеко не сразу поняли, полагая, что достаточно исправить некоторые оплошности предшественников и этим исполнить «социальный заказ».

В 1934 году А. А. Смирнов публикует книгу — по сути дела первую советскую монографию об английском классике — «Творчество Шекспира». Дело ответственное и амбициозное. Даже спустя 30 лет в биографическом очерке о своем уже покойном коллеге по Ленинградскому университету В. М. Жирмунский пытается увидеть в ней достоинства: книга «была его первым опытом целостного обобщающего истолкования всего наследия великого английского драматурга на фоне исторической эпохи, литературы и театра его времени. Особенно важное значение имела в этой книге борьба А. А. Смирнова против популярной в то время вульгарно-социологической концепции акад. В. М. Фриче, расчистившая поле для подлинно научного, марксистского понимания Шекспира»<sup>12</sup>.

В этом отзыве есть лукавство. Смирнов спорит с Фриче, но, не отступая от социологии, а лишь меняя социологический диагноз: «В бодром, жизне-радостном, полном бурной энергии радости реалисте — Шекспире В. Фриче разглядел лишь упадочного аристократа-феодала...»<sup>13</sup> А он отнюдь не таков: «Шекспир — идеолог реформирующегося, приобретающего, в контакте с развивающейся буржуазией, новое качество дворянства»<sup>14</sup>. Смысл этой переклассификации вполне понятен: во времена Фриче тех, кто писал «до 17 года» легко сбрасывали с корабля новой современности, к тридцатым же годам классиками научились дорожить, а их самих если и не вербовать для дела социалистического культурного строительства, то ободрять прогрессивной для своего времени исторической ролью.

В быстро меняющейся идеологической атмосфере А. А. Смирнов, человек из другого времени, не уловил того, что время социологической аргументации прошло. Ему об этом внятно будет сказано рецензентом книги В. С. Кеменовым: «Шекспира объявляют реакционным феодалом (В. М. Фриче и П. С. Коган) и тогда не замечают в творчестве Шекспира сокрушительной критики феодализма (... так как это противоречило бы принятой социологической схеме); или объявляют приверженцем прогрессивной буржуазии (А. А. Смирнов, С. Радлов, А. Пиотровский) и тогда не замечают резко отрицательного отношения Шекспира к явлениям, вызванным наступлением капитализма (так как это противоречило бы другой социологической схеме)»<sup>15</sup>.

---

<sup>12</sup> Жирмунский В. А. А. Смирнов (1983—1962) // Смирнов А. Из истории западноевропейской литературы. — М.—Л.: Художественная литература, 1965. С. 5.

<sup>13</sup> Смирнов А. А. Творчество Шекспира. — Л.: Государственная академия искусствознания, 1934. С. 18.

<sup>14</sup> Там же. С. 41.

<sup>15</sup> Кеменов В. Шекспир в объятиях «социолога» // Литературный критик. 1936. №1. С. 227.

Смирнову подсказали новое направление мысли, которой ему предстояло овладеть и которой он скоро овладеет, показав себя восприимчивым к идеологическим веяниям: «Смирнов не понял решающего в творчестве Шекспира — его глубочайшей народности»<sup>16</sup>.

Обратившись к Шекспиру<sup>17</sup>, Смирнов недвусмысленно заявил о своих претензиях на место покойного Фриче или, во всяком случае, на одно из вершинных мест в официальной научной иерархии. Продолжай он переводить ирландские саги и заниматься кельтским средневековьем, эти претензии остались бы неосновательными. А вот биография Шекспира могла испугать недостатки его собственной биографии.

Александр Александрович Смирнов (1883—1962) по тогдашней терминологии происходил из «бывших». Он учился в университете параллельно с Блоком, да и сам начинал как поэт, посетитель декадентских салонов, в том числе у Мережковских<sup>18</sup>. Поэты, ему близкие — Ф. Сологуб, А. Ахматова, М. Кузмин...

Однако в конце концов Смирнов выбрал не поэзию, а академическую деятельность. Он успел поучиться у А. Н. Веселовского, пожить за границей — в Италии, Испании, Ирландии, где и совершенствовал свою медиевистскую выучку, специализируясь в кельтских древностях. Два года в Париже он служил редактором «*Revue Celtique*» (1912—1913). А по возвращении стал основоположником российской кельтологии и на протяжении почти полувека преподавал в Ленинградском университете. Занявшись Шекспиром, Смирнов быстро выдвинулся на первые позиции, что было не так уж трудно с его подготовкой. Он пишет о Шекспире, редактирует его издания. Ему же присылают на рецензию новые переводы.

На почве редактуры переводов у него выходит конфликт с Пастернаком, который, вспомнив о том, что Смирнов — коллега по университету его двоюродной сестры О. М. Фрейденберг, беспокоится, не обидит ли он ее своей реакцией. Она ему отвечает письмом, заверяя, что ни в коем случае не обидится, и дает убийственную характеристику Смирнову как человеку и как ученому: «Полное ничтожество» (31. 01. 1947)<sup>19</sup>.

Ольга Михайловна — не самый объективный свидетель и не самый складистый человек. Может быть, там было что-то личное. Очень вероятно, ее раздражало то, что она могла воспринимать как двурушничество человека, стремящегося не просто выжить при новой власти, а исполнить ее приказ. Об этом вспоминали и другие знавшие Смирнова (например, Е. Г. Эткинд), но скорее с сожалением о том, «как тончайший знаток Шекспира А. А. Смирнов вынужден был в монографии о нём писать о загнивании по-

---

<sup>16</sup> Там же. С. 231.

<sup>17</sup> Первые его журнальные статьи вышли в связи с шекспировским юбилеем 1916 года. В 1923-м Смирнов написал статью (пропущенную в шекспировской библиографии): Английский театр в эпоху Шекспира // Очерки по истории европейского театра // Под ред. А. А. Гвоздева, А. А. Смирнова. — Пг.: Academia, 1923. Смирнов много работал для этого издательства в последующие годы, в том числе и по Шекспиру.

<sup>18</sup> Участие А. А. Смирнова в событиях и изданиях «серебряного века» обстоятельно представлено в статье о нем М. Ю. Эдельштейна (при участии А. А. Холикова) в биографическом словаре «Русские писатели. 1800—1917». Т. 5.

<sup>19</sup> Переписка Бориса Пастернака. — М.: Художественная литература, 1990. С. 235.

родившей его буржуазии, о разоблачении её самим Шекспиром в “Гамлете” и доказывать, что “подлинный революционный Шекспир нужен пролетариату”. А дома посмеивался над обязательностью темы классовой борьбы, говоря на русско-французском волапюке: “Sans la lutte des classes <без классовой борьбы> не печатают нас”<sup>20</sup>.

Шекспира Смирнов знал и любил. Из его письма Бахтину: «Работаю в редкие свободные часы над Шекспиром, но больше детализирую, суммирую и наслаждаюсь (эстетически и духовно), чем действительно что-нибудь исследую» (10. 03. 1946)<sup>21</sup>. Переписка с Бахтиным у Смирнова завязалась по поводу рукописи о Рабле, которую он прочел накануне войны одним из первых, оценил и поддержал, не изменив своего мнения в ходе трудной защиты диссертации<sup>22</sup>.

Смирнов искренне любил Шекспира и, вероятно, столь же искренне хотел написать о нем то, что могло быть востребовано временем. Если в 1934 году он еще попал в «объятия “социолога”», то через два года освободился из этих объятий, получив в 1936 году возможность провести работу над ошибками в статье о Шекспире для идеологически важного сборника «Ранний буржуазный реализм». В ней меньше социологии, больше народности (как ему и подсказывал рецензент!) и реализма. Половину ее составит текст, впоследствии напечатанный отдельной статьей, — «Шекспир и его источники»<sup>23</sup>. Беглый набросок для «Отелло» и «Короля Лира», но тогда, в 30-е годы, вопрос об источниках оставался новинкой и для мирового шекспироведения. В одной из первых проблемных статей на эту тему — в 1941 году — В. К. Уитэкер сожалел о том, что вопрос об источниках, очевидный для каждого, кто занимается той или иной пьесой, никогда не получал системного анализа, где источники были бы рассмотрены как важнейший «формообразующий элемент»<sup>24</sup>.

Смирнов ставит этот вопрос одновременно с тем, как он являлся универсально насущным. Пусть его проработка источников не поражает основательностью или глубиной, но она практически предваряла комментарий для собрания сочинений 1957—1960 годов<sup>25</sup>. Ничего более подробного, в том числе и об источниках шекспировских пьес, на русском языке пока что не существует.

Репутация Смирнова, который «по общему признанию <...> был крупнейшим советским шекспирологом»<sup>26</sup>, складывается начиная с его первой монографии и вплоть до этого собрания сочинений, которое он редактирует вместе с А. А. Аникстом. Аникст — тогда еще фигура в шекспироведении новая (автор нескольких рецензий и учебных текстов). Различие в статусе подчер-

<sup>20</sup> Эткинд Е. Записки незаговорщика. Барселонская проза / Вступ. стат. Н. Гучинской, Э. Либс-Эткинд; Послесл. С. Лурье. — СПб.: Академ. проект, 2001. С. 303.

<sup>21</sup> Бахтин М. М. Собр. соч. Т. 4 (1). — М.: Языки славянских культур, 2008. С. 964. В дальнейшем ссылки на это издание даются в тексте: номер тома (при его первом упоминании — год) и страница.

<sup>22</sup> См. текст его выступления: 4 (1). С. 999—1007.

<sup>23</sup> Смирнов А. Из истории западноевропейской литературы. С. 249—267.

<sup>24</sup> Whitaker V. K. Shakespeare's Use of his Sources // *Philological Quarterly*. V. XX. №3. P 377. .

<sup>25</sup> Шекспир У. Полн. собр. соч. в 8 тт. — М.: Искусство, 1957—1960.

<sup>26</sup> Жирмунский В. А. А. Смирнов (1983—1962) // Смирнов А. Из истории западноевропейской литературы. С. 4.

кивалось тем, что их фамилии стояли не по алфавиту — Смирнов значился первым, и он написал предисловие ко всему изданию.

Это предисловие — обретение «советского Шекспира», вырванного из «объятий социолога» и теперь полностью реабилитированного.

### **Реабилитированный классик и его репрессированные исследователи**

Классиков начали активно реабилитировать накануне «большого террора». В культуре требовались столь же безусловные фигуры, как в политике. Это создавало нужную для авторитарной власти аналогию. Классикам простили неправильное происхождение и то, что они не доросли до истинного марксизма. Патент на благонадежность им выдавали под знаком народности и реализма, который на последующие десятилетия станет обязательным заклиниванием для любого шекспироведа или историка Возрождения.

Будь то Бахтин или Пинский, но расписаться в графе «реализм» было условием допуска к классику. В какой мере это понятие становилось необходимой частью их концепции, это уже другой вопрос, но без его применения и разработки обойтись было невозможно. Диссертация Бахтина называлась «Франсуа Рабле в истории реализма» (1940—1946). Первая монография Пинского — «Реализм эпохи Возрождения» (1961).

По горькой иронии Пинский и тот, кто изгонял его (и других «космополитов») с филфака МГУ — Р. М. Самарин, оперировали одной руководящей формулой. Правда, когда в 1964 году вышла книжечка Самарина «Реализм Шекспира», и формула, и книжечка воспринимались уже анахронично. Дискредитации формулы послужило в данном случае и мрачное имя автора, десятилетиями руководившего кафедрой зарубежной литературы МГУ (с 1947) и сектором зарубежных литератур в ИМЛИ (с 1953). Переводчик Владимир Владимирович Рогов, во второй половине 60-х попытавшийся наладить шекспировский семинар на филфаке МГУ, но быстро бросивший эту затею, простился с университетом, переименовав пушкинскую эпиграмму (цитирую по памяти):

Не то беда, Роман Самарин,  
Что ты в воззрениях вульгарен,  
Что ты в науке интриган,  
Что в свете ты Фаддей Булгарин...  
Беда, что видом ты кабан.

Самарин был экспертом, чей отзыв в 1952 г. поставил окончательный крест на шестилетней борьбе в ВАКе за присуждение Бахтину звания доктора филологических наук. По тем временам еще хорошо, что согласились утвердить кандидатом (в ходе обсуждения раздавались соответствующие реплики: «В общем порядке надо проверить — подходит ли она к кандидатской диссертации»<sup>27</sup>). Самарин высказал много претензий стилистического, но

<sup>27</sup> Материалы к книге о Рабле (1930 — 1950-е гг.) // *Бахтин М. М. Собр. соч.* Т. 4 (1). С. 1093. Реплика принадлежит зам. Председателя ВАКа специалисту по электрометаллургии А. М. Самарину. Однофамильцу или родственнику?

главное — идеологического порядка: «Есть ли в диссертации М. М. Бахтина марксистско-ленинский анализ народно-освободительного движения во Франции XVI века...?» Его нет.

И реализм не спас, тем более что был неверно истолкован: «...правильная предпосылка о реализме Рабле получила неверное истолкование...» (4 (1). С. 1110).

Издавая свой текст о Рабле в 1965-м, Бахтин снимет из названия книги слово «реализм», поменяв его на другую магическую формулу — «народная культура», которая действительно была предметом его исследования. Хотя и по этому поводу Самарин в 1952 г. остался недоволен: «Тов. Бахтин не рассмотрел вопрос о народной культуре специально, как того требовала его работа, не обосновал этот вопрос на исследовании возникновения и формирования французской нации. Без марксистского анализа этой проблемы, сделанного на основе марксистско-ленинского учения о нации и национальном вопросе, нельзя прийти ни к каким сколько-нибудь научным выводам...» (4 (1). С. 1110)

Классика была реабилитирована, но ее изучение находилось под строгим идеологическим присмотром и поручалось только проверенным товарищам.

Шекспир не возбранялся даже в годы борьбы с космополитизмом. Его продолжали широко играть по всему Советскому Союзу, переводить, издавать. В шекспировских сонетах на русском языке заговорила современная лирика, фактически запрещенная. С конца 1945 года, когда в сдвоенном номере «Нового мира» (№11—12) появились 16 сонетов в переводе С. Маршака, они широко распечатываются, возбуждая всенародную любовь. В отношении к классике интересы власти и народа совпали: она была нормативным образцом для одних и отдушиной для других.

С 1948 года одно за другим выходят отдельные издания сонетов. В 1949 году завершен восьмитомник (начатый в 1937-м под редакцией С. С. Динамова и А. А. Смирнова; поскольку Динамов не пережил «большого террора», Смирнов заканчивал издание в одиночку). В последнем томе полностью даны сонеты в переводе Маршака.

В сорок девятом увидел свет двухтомник пастернаковских переводов (под редакцией М. М. Морозова). В 1953 году все переводы Пастернака вышли в одном томе плюс «избранные сонеты» С. Маршака (а так как Пастернак не переводил комедий, то жанр был представлен «Много шуму из ничего» в переводе Т. Щепкиной-Куперник). Постоянно появляются отдельные пьесы в пастернаковских переводах, нередко с предисловием и комментарием М. М. Морозова.

Михаил Михайлович Морозов (1897—1952) — еще одно свидетельство тому, что советское шекспироведение создавалось незаурядными личностями. О нем написано немало мемуаров и литераторами, и деятелями театра<sup>28</sup>. Его биографию начинают со знаменитого портрета мальчика Мики Морозова работы Серова. Мальчик с лучистыми глазами, выросший в лучшего зна-

<sup>28</sup> Они печатались приложением к посмертным сборникам: *Морозов М. Избранное.* — М.: Искусство, 1979; *Морозов М. М. Театр Шекспира.* — М.: ВТО, 1984.



тока шекспировского текста и его эпохи, происходил из знаменитой семьи Морозовых-Мамонтовых, меценатов русского искусства. В советской «непробитываемой обстановке» меценатство могло быть только интеллектуальным: «Михаил Михайлович Морозов на протяжении многих лет был неизменным помощником и советчиком всех, кто переводил, ставил или играл на советской сцене Шекспира»<sup>29</sup>, — свидетельствовал С. Маршак.

На языке нашего времени Шекспировский кабинет при Всесоюзном театральном обществе, руководимый М. М. Морозовым, оценивается как один «из “очагов сопротивления” культуры» в тридцатых-сороковых годах<sup>30</sup>. Морозов ужаснулся бы такой оценке, но, по сути, она верна. Остается гадать, как ему удалось уцелеть: то ли помнили о том, что Морозовы «спонсировали» не только русское искусство, но и русскую революцию; или на столь важном идеологическом участке фронта, как шекспировский, должны были оставаться знатоки своего дела; или просто по непредсказуемой логике террора.

Два главных события шекспироведения 40-х — выход в 1947 г. биографии Шекспира, написанной М. М. Морозовым для ЖЗЛ, и «Шекспировского сборника 1947», изданного Кабинетом Шекспира. В нем — обзоры, связанные с театром, хроника Кабинета; «Шекспир в России» М. Загорского; «разоблачение» западного шекспироведения: В. Узин — «Шекспир мертвый и Шекспир живой»... Но при этом и статьи, написанные как бы в стороне от идеологии (что по тем временам было почти немислимо): режиссерские размышления Козинцева над «Отелло», «Метафоры Шекспира как выражение характеров действующих лиц» Морозова.

Сборник был слишком хорош для своего времени. Так что следующий «Шекспировский сборник» появится лишь в 1958 г., а этот удостоится разности в журнале «Советская книга» (1949, №1). О характере журнала говорят годы его существования — 1946—1953 — и имя главного редактора — П. Ф. Юдин (сталинский философ, бывший для философии приблизительно тем же, кем для генетики был Т. Д. Лысенко). И имя рецензента знакомо — Р. М. Самарин.

Рецензия разгромная, но не погромная, не предполагающая незамедлительных посадок: «хороший замысел» — «показать приоритет советской науки и искусства в вопросах шекспироведения», но «сильно проигрывает при осуществлении». Недостаточность критики формализма, низкопоклонства перед Западом (хорошо, что не собственно — формализм и низкопоклонство). Немало стилистических и фактических недостатков, в определении которых Самарин, человек образованный и с прекрасной памятью, был, действительно, дока. И умел остро срезать, как в случае с Г. Козинцевым, упомянувшим о фрегате в «Отелло»: «Отелло также несовместим с фрегатами, как Нельсон — с торпедным катером».

Отмечены даже пара удач, к которым относится статья В. С. Кеменова «О трагическом у Шекспира». Кеменов (автор той самой рецензии — «В объятиях “социолога”») — чиновный искусствовед, до 1948 года глава ВОКСа —

<sup>29</sup> Морозов М. Избранное. — М.: Искусство, 1979. С. 623.

<sup>30</sup> Перельмутер В. Литературоведение Сигизмунда Кржижановского // Кржижановский С. «Страны, которых нет» Статьи о литературе и театре. Записные тетради. — М.: Радикс, 1994 (Записки Мандельштамовского общества. Т. 6). С. 9.

Всесоюзного общества культурной связи с заграницей, не просто идеологической, а полуразведывательной организации. Так что плохой статьи глава ВОКСа написать не мог (хотя на одной неправильной интерпретации классиков марксизма Самарин его все-таки ловит).

Статья В. Кеменова «О трагическом у Шекспира». Трагический пафос гуманиста следовало отнести к его собственной эпохе «первоначального накопления капитала» и похвалить за оптимистическую веру в «творческие возможности человечества», которые неотвратимо указывали в направлении светлого будущего<sup>31</sup>.

Но уже тогда существовала и другая точка зрения на трагизм Шекспира. Как явствует из отчета о работе Кабинета, на восьмой шекспировской конференции в 1946 году «рядом с докладами и выступлениями, касающимися прошлой и настоящей жизни Шекспира в России и Советском Союзе <...> были поставлены теоретические доклады...»: «О комическом начале» говорил С. Д. Кржижановский, «О трагическом начале у Шекспира» — Л. Е. Пинский.

Пинского в том самом 1946 году, когда он сделал шекспировский доклад, начнут постепенно отстранять от преподавания в МГУ — «видимо, для ослабления вредного влияния»<sup>32</sup> (он был слишком популярен у студентов). В 1950-м он будет арестован, осужден и отправлен в лагерь, откуда вернется только в начале 1956-го. Свой доклад Пинский превратит в статью в 1958-м (Трагическое у Шекспира // Вопросы литературы, 1958, №2). Она станет главой книги «Реализм эпохи Возрождения», мало изменившись с 1946 года.

Об этом есть свидетельство А. А. Аникста, соученика Пинского по довой аспирантуре в Московском государственном педагогическом институте у Франца Петровича Шиллера (Пинский у него не доучился, поскольку Шиллер был репрессирован) и Бориса Ивановича Пуришева:

Статью о трагическом у Шекспира Л. Пинский написал еще до ареста, но не успел тогда опубликовать ее. По возвращении снова встал вопрос об ее издании. Перечитав ее, я удивился — в ней ничего не было изменено. Я спросил: неужели тяжкий жизненный опыт не побудил его углубить выражение трагизма? Ответ был типичный для Пинского: «Когда меня бьют по спине, это не отражается на голове»<sup>33</sup>.

«Государственное издательство художественной литературы», где «Реализм эпохи Возрождения» увидит свет, в процессе подготовки пошлет рукопись на внутреннюю рецензию — А. А. Смирнову. Тот всячески ее одобрит и письмом известит автора, что идеи Пинского, особенно в части, касающейся Рабле, показались ему близкими мыслям, высказанным в одной диссертации, в защите которой он, Смирнов, еще в 1946 году принял участие в качестве оппонента. Имя диссертанта — Бахтин.

Тогда это имя ничего не говорило Пинскому. Он пошел в архив, прочитал текст и написал его автору. Завязалась переписка, в начале 1964 года Пинский побывал у Бахтина в Саранске, позже они встречались в Малеевке и в

<sup>31</sup> Шекспировский сборник. 1947. М.: ВТО [1947]. С. 142, 145.

<sup>32</sup> Лысенко Е. Биографический очерк // Пинский Л. Минимы. — Л.: Издательство Ивана Лимбаха, 2007. С. 483.

<sup>33</sup> Аникст А. Л. Е. Пинский // Пинский Л. Магистральный сюжет. — М.: Советский писатель, 1989. С. 5.

Москве. Вначале Пинский способствовал издательской судьбе книги Бахтина о Рабле. Затем Бахтин выступил как внутренний рецензент книги Пинского «Драматургия Шекспира. Основные начала»<sup>34</sup>. Таким было первоначальное название.

Так встретились единомышленники. Единомыслие, однако, не исключало разногласий. Шекспир проявил их в полной мере.

### «Топография» или история?

Поскольку история с пропущенными главами — история с двойной хронологией, при ее изложении нужно выбрать порядок событий: ориентироваться на даты публикации или на даты написания? Если исходить из даты публикации, то развернутое высказывание Бахтина о Шекспире будет завершающим аккордом в его научном диалоге с Пинским, прозвучавшим после смерти обоих. «Дополнения и изменения к Рабле» появились в 1992-м в журнале «Вопросы философии» и в 1995-м — в составе пятого тома собрания сочинений (который увидел свет первым).

Если исходить из даты написания, то эти «Дополнения» несколькими годами предшествуют докладу Пинского о трагическом у Шекспира. Бахтин начал дополнять и изменять рукопись диссертации в надежде на то, что она может быть опубликована, накануне войны — и продолжил работу в последующие годы. «Дополнения» датируются 1943 годом (когда Бахтин после кустанайской ссылки жил под Москвой — в Савелово<sup>35</sup>).

Оттуда он и отправил экземпляр диссертации А. А. Смирнову. Тот подтвердил, что получил письмо и ожидает рукопись (12. XII. 1940). Спустя три месяца (22. III. 1941) Смирнов сообщал, что «ознакомился» с книгой еще не во всем объеме внимательно, но уверен: «Это — замечательная работа, в основу которой положена, по-моему, очень глубокая и верная мысль» (4 (1). С. 931).

«Теперь встает вопрос, что делать практически с Вашей работой? Не думали ли Вы поставить вопрос о ее представлении на ученую степень? Я горячо поддержал бы это и оказал бы содействие в меру всех моих сил». Дальше Смирнов обсуждает возможности публикации частями или книгой, обещает свое участие: «...буду хлопотать и искать путей». Он сдержит свое слово, но до начала войны остается ровно три месяца.

Тем не менее Бахтин берется за переработку. На этом этапе он дополняет рукопись по существу. Позже, стараясь удовлетворить требованиям ВАКа, он будет вынужден обеспечить ей «подстраховку» из марксистско-ленинских цитат, которой ужаснется в 60-х как «отвратительной вульгарщине», снятой им (или редактором) в процессе подготовки к изданию книги о Рабле<sup>36</sup>. Об этом, так сказать, втором направлении переработки сейчас есть смысл упомянуть как о свидетельстве того, что Бахтин учитывал ситуацию и был готов отзываться на нее

<sup>34</sup> Рецензия М. М. Бахтина впервые опубликована в блоке материалов (подготовленном Н. А. Паньковым), касающихся отношений Бахтина с Пинским: Диалог. Карнавал. Хронотоп. 1997. № 2 (7). С. 63—72. См. также: Бахтин М. М. Собр. соч. Т. 6. — М., 2002. С. 440—450.

<sup>35</sup> История работы над диссертацией и ее защиты на фоне биографии ученого впервые восстановлена в публикациях Н. А. Панькова, позже в его биографии Бахтина. Теперь она отражена также в 4 (1) томе собрания сочинений — «Материалы к книге о Рабле (1930—1950-е гг.)», подготовленные И. Л. Поповой.

<sup>36</sup> Диалог. Карнавал. Хронотоп. 1997. №1. С. 147, 177.

— необязательно подстраховываясь так прямолинейно, как это приходилось делать перед лицом ВАКа, но реагируя на полемику и в столкновении идей, заостря направленность собственных. Фоном для его высказывания о Шекспире в 1943 году, как кажется, послужило отталкивание от осужденной концепции «вульгарного социологизма» и предпочтение, официально отданное «народности». И то, и другое было созвучно Бахтину, но получило у него развитие, совершенно непредусмотренное идеологической схемой.

«Дополнения» предназначались для главы по истории смеха. Они незавершенны, фрагментарны, оставлены для дальнейшего обдумывания. Однако общее направление мысли в ее новизне (и в проявленности тех аспектов, которые были затенены) очевидно. Прежде всего, с новой значительностью и в иной смысловой огласовке возникает понятие «серьезности»:

Кроме серьезности официальной, серьезности власти, устрашающей и пугающей серьезности, есть еще неофициальная серьезность страдания, страха, напуганности, слабости, серьезность раба и серьезность жертвы... (5, 1996. С. 81).

Параллельно с «Дополнениями» или чуть ранее Бахтин набрасывает фрагмент о «Проблеме серьезности» (включенный редакторами Собрания сочинений в состав другого фрагмента — «Философские основы гуманитарных наук»). «Серьезность» теперь выступает не как официальный оппонент «смеху», но как дополнительная к нему «классификационная категория» (комментарий Л. А. Гоготышвили; 5. С. 386). И по этой аналогии Шекспир выступает дополнително к Рабле, поскольку на фоне универсальности карнавала им выведена индивидуальность человека: «Шекспиру принадлежит открытие и оправдание индивидуальной жизни внешнего человека во внешних же топографических координатах мира» (комментарий И. Л. Поповой; 5. С. 400).

Имея в виду будущий диалог с Пинским, здесь есть смысл наметить как сближения, так и различия. Модель «трагического начала» у Шекспира будет, по Пинскому, сходной, но универсальный план трагедии для него представлен не карнавалом, а «эпическим моментом»<sup>37</sup>. Обладатель же «индивидуальной жизни» мыслится не как «внешний человек», а как рефлектирующий герой, хотя и не знающий еще «позднейшего раздвоения»<sup>38</sup>.

«Эпический момент», соотнесенный с «эпическим состоянием общества», для Пинского — характеристика исторического бытия. У Бахтина, в его понимании Шекспира, историческое хотя и присутствует, но не должно играть роли в *осмыслении* трагедии.

В ценностном порядке шекспировского мира первый, по Бахтину, глубинный уровень назван *топографическим*, поскольку на нем задаются основные пространственные и смысловые координаты: «... верх, низ, зад, перед, лицо, изнанка, нутро, внешность...» (Дополнения и изменения к Рабле. 5. С. 84). Второй план связан с проблематикой юридической законности и зем-

<sup>37</sup> Пинский Л. Реализм эпохи Возрождения. — М.: Государственное издательство художественной литературы, 1961. С. 258.

<sup>38</sup> Там же. С. 267.

<sup>39</sup> Выступая на Бахтинском конгрессе в Калгари (1997), Г. С. Морсон предложил термин, точно соответствующий именно этому плану бахтинской иерархии смысла — *tempics* по аналогии с термином *prosaics* для обозначения поэтики Бахтина (термин был введен Г. С. Морсоном и К. Эмерсон и получил распространение).

ной власти, всего того, над чем властвует не миф, а Время<sup>39</sup>. «Далее идет третий план, конкретизирующий и актуализирующий образы уже в разрезе его исторической современности (этот план полон намеков и аллюзий); этот план непосредственно сливается и переходит в орнамент...» (Дополнения и изменения к Рабле. 5. С. 87).

Выстроив свою смысловую иерархию, Бахтин высказывает категорическое суждение о том, что «все существенное у Шекспира может быть до конца осмыслено только в первом (топографическом) плане», — и даже более того: «Шекспир — драматург первого (но не переднего) глубинного плана» (5. С. 87).

Два слова требуют комментария. Первое — «топографический», так как оно ощущается как замена более привычному в этом смысле понятию «мифологический». Замена произведена сознательно: для Бахтина «запретна» категория «мифа», а также «символа» по причинам их «сакральной центрирующей роли» у современных платоников. Бахтин настолько избегает термина «миф», что, по мнению комментатора ((Л. А. Гоготшвили), именно здесь «в его концепции ощутима некоторая терминологическая “пустота”, частично заполняемая понятием “топографически единая картина мира”» (5. С. 388).

Понятие непривычно, но прозрачно в желании избавиться от перегрузки символизацией и развернуть пространственную картину мира, свободную от навязанных и слишком общих смыслов. На фоне английского шекспироведения эта терминология подсказывает аналогию с намерением одного из создателей современного шекспироведения Дж. Уилсона Найта выяснить «пространственную» природу шекспировских пьес<sup>40</sup>. Бахтин своим смысловым ходом, который может показаться причудливым и исключительно индивидуальным, неожиданно выводит мысль к тому руслу, которое уже стало классическим для мирового шекспироведения.

В его топографии с большим трудом поддается истолкованию еще одно слово — «только». Почему «только» на глубине топографии действуют механизма шекспировских сюжетов? Почему все относящееся к быту, политике, истории выносится за скобки смыслообразования?

Именно универсализация карнавала в «Рабле» (не его наличие как всеобщего бытия, а как бытия на все времена) казалась спорным моментом и смущала не только недоброжелателей (см. выше отзыв Самарина), но и единомышленников, того же Пинского. В передаче его вдовы Е. М. Лысенко это мнение дано с прямолинейной недвусмысленностью:

Леонид Ефимович находил, что у Михаила Михайловича в книге о Рабле есть какая-то внеисторичность, что открытая им смеховая культура низов накладывается на все эпохи и теряет свою специфику средневековую и времен Ренессанса» (запись Н. А. Панькова<sup>41</sup>).

В рецензии Пинского на книгу о Рабле если и сказано об опасности такого рода, то скорее как об опасности неверного истолкования Бахтина, когда он (Пинский это предчувствовал!) превратится в «моду»:

<sup>40</sup> Knight W. G. The Wheel of Fire. Interpretations of Shakespearean Tragedy. L.: Methuen and co, 1978. P. V (первое издание — 1930).

<sup>41</sup> Диалог. Карнавал. Хронотоп. 1994. №2 (7). С. 109—110.

Легко предвидеть, что оригинальные и блестяще аргументированные идеи исследования М. М. Бахтина могут стать «модными», что неумеренные поклонники попытаются придать им чуть ли не универсальный характер. Никакая теория не гарантирована от вульгаризации. Что касается автора, то он достаточно четко указал пределы «карнавального», «гротескного», «амбивалентного» мировоззрения, которое не распространяется ни на серьезные формы эпоса, лирики и драмы фольклорного происхождения, ни на трагедии Шекспира с их «сосуществованием серьезного и смешового аспекта мира»...<sup>42</sup>

Далее Пинский говорит о том, как тонко Бахтин отделяет гротеск у Рабле от смеховой культуры XVII столетия и от будущих гротескных форм — в романтизме, у сюрреалистов и Кафки. А еще ранее в тексте рецензии он отводит от Бахтина возможный упрек во внеисторичности: «Перед нами, по сути, исследование одновременно социально-историческое (художественная традиция определенной среды и эпохи) и типологическое...»<sup>43</sup>

Что же, Е. М. Лысенко подвела память? Едва ли. Пинский менее всего намеревался развернуть полемику с Бахтиным (чья книга проходила с таким трудом и могла повлечь за собой идеологический разнос) в открытой печати. Но расхождение, именно в том плане, о котором свидетельствует Е. М. Лысенко, подтверждается объективным расхождением, засвидетельствованном работами двух ученых, и прежде всего — в отношении Шекспира.

Казалось бы, Шекспир, открывший историю и современность, дает прямой повод не только к «серьезности», но и к историчности. Однако Бахтин заостряет мысль, настаивая исключительно на топографическом пространстве. Достаточным ли объяснением будет здесь желание оттолкнуться от недавней (для 1943 года) социологической модели? Едва ли. Даже если такое тактическое соображение присутствовало как мотив, то явно неглавный и недостаточный в момент проговаривания столь концептуальной мысли. Объективно — для читателя — Бахтин обозначил момент разрыва с тем, что преобладало в шекспироведении не только в 30-х, но заранее разошелся с тем, что утверждает себя в 60-х как исторический подход к Шекспиру. Этот подход будет основным в такой степени, что, казалось, исключит какую-то иную возможность, но окажется способным вместить в себя все варианты историчности: и «Шекспир — наш современник», и Шекспир — историк своего времени, каким его представит Ю. Ф. Шведов в книге «Исторические хроники Шекспира» (1964), первой у нас посвященной этому жанру и в рамках исторической концепции очень дельной.

Пинский также откроет книгу «Шекспир» главой о хрониках. Эта глава — едва ли не лучшая в книге, поскольку как автор хроник и поэт истории Шекспир был ему особенно близок. К тому же в хрониках, в шекспировской концепции Времени, таятся начала двух его других жанров — трагедии и комедии. Так полагал Пинский.

А Бахтин утверждал, что «все существенное у Шекспира может быть до

---

<sup>42</sup> Пинский Л. Новая концепция комического // Пинский Л. Магистральный сюжет. С. 365. При первой публикации текста этой рецензии Пинского ее название было другим: «Рабле в новом освещении» (Вопросы литературы. 1966. № 6).

<sup>43</sup> Там же. С. 361.

конца осмыслено только в первом (топографическом) плане». Заметим, что он не говорит, будто все у Шекспира *совершается* в этом плане, но *только* «может быть до конца *осмыслено*»...

Решение Лира не может быть осмыслено как акт старческого слабоумно-го тщеславия, а убийство, совершенное Макбетом, — как уголовное преступление. И то и другое есть символическое действие, соотнесенное с короной, с властью и, тем самым, — «надъюрисдикционное преступление всякой самоутверждающейся жизни (implicite включающей в себя как свой конститутивный момент убийство отца и убийство сына), надъюрисдикционное преступление звена в цепи поколений, враждебно отделяющегося, отрывающегося от предшествующего и последующего...» (5. С. 85—86).

Речь не о том, что Макбета нельзя рассматривать как преступника и политика-макьявеллиста. Можно, но не теряя из виду глубинный план происходящего и только в нем *осмысляя* трагический сюжет. Об этой глубине, слишком часто и упорно не замечаемой, теряемой из виду в разговорах как нравственных, так и политических, напоминает Бахтин. Он дает примеры только из великих трагедий, в событиях которых преобладает ритуальность глубинной топографии.

Но у Шекспира есть пьесы, не менее сложные для нашего понимания, — оттого, что смысловые планы в них странным образом перекрещиваются и интерпретатору предстоит в каждый отдельный момент решить, каким образом топографическая подсветка меняет значение происходящего в пространстве исторического Времени. Возникает подозрение, а не нарушена ли в подобных пьесах цельность смысла и действия? Таковы «проблемные пьесы». В них нужно уметь различить глубину топографии, и тогда смысл раскрывается неожиданным образом, устанавливающим связи, которые казались безнадежно оборванными.

Именно такую процедуру произвел уже упомянутый Дж. Уилсон Найт с последней шекспировской комедией «Мера за меру», веками считавшейся «неудачной». Прочитанная на фоне жанра моралите, она вдруг озарилась смыслом и выдвинулась в число самых популярных пьес Шекспира, конкурируя в театре XX века с великими трагедиями<sup>44</sup>. Таков действенный, практический смысл подхода, которому Бахтин дает имя — топографический.

Пинский скорее всего не знал неопубликованных «Дополнений и изменений к Рабле», но склад бахтинской мысли ему было известен. Он проявил себя и во внутренней рецензии на книгу Пинского «Шекспир», заказанную издательством «Художественная литература» и написанную Бахтиным в апреле 1970 года.

Статус Бахтина в течение 60-х, после публикации «Поэтики Достоевского» и книги «Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса», решительно повысился. Теперь он мог оказать ответную поддержку — и сделал это с первых же слов своего отзыва: «Книга Л. Е. Пинского — замечательная по своеобразие и глубине монография о Шекспире-

---

<sup>44</sup> См. об этом подробнее: *Шайтанов И.* Две «неудачи»: «Мера за меру» и «Анджело» // Вопросы литературы. 2003. №1. 123—148.

драматурге...» Если вначале у него есть возражения, то только по поводу того, что автор умалет значение им сделанного:

Не могу согласиться с автором, когда он предлагает считать («на худой конец») свою чрезвычайно богатую конкретным материалом и, в сущности, совершенно полную и завершённую по мысли книгу «лишь разросшимся теоретическим введением к несколько по-новому прочитанному “Королю Лиру”» (стр. VI). Мне кажется, что это утверждение следовало бы исключить из «Предисловия» (6, 2002. С. 440).

Очень высоко мнение Бахтина по поводу первого жанрового раздела — «Комедии» (увы, но именно этот раздел будет снят в книге по соображениям объёма; напечатан отдельными статьями сначала в «Шекспировском сборнике 1967», а потом в полном объёме в книге «Магистральный сюжет»). Здесь Бахтин с полным на то основанием узнает наибольшую близость к своей собственной концепции. И Пинский особенно ценил вклад Бахтина именно в область комического и теорию смеха. При посмертной перепечатке (в книге «Магистральный сюжет»), вероятно, было восстановлено первоначальное название рецензии Пинского на Рабле (по какой-то причине измененное в журнале?): «Новая концепция комического».

Бахтину близко понимание шекспировской комедии как «смеющейся», смех которой восходит к «народным увеселениям и играм карнавального типа» (6. С. 441—442). Воплощение этого смеха — Фальстаф: «Фальстафовские страницы одни из лучших в книге» (6. С. 443). Замечательно то, что комический герой попадает в другой жанр — в хронику. Или, по Пинскому, в другой магистральный сюжет — Время, в то время как в комедии властвует Природа. Глава о Фальстафе названа с концептуальной афористичностью: «История и Природа перед взаимным судом».

Любопытно, что в рецензии Бахтина это название чуть изменено: «Время и природа». Так было в рукописи или сработало бахтинское подсознание, заменив неблизкое ему понятие «история» на универсальное и философичное «время»?<sup>45</sup> У Пинского оно присутствовало в лишь подзаголовке главы: «*Время и фон*».

Если разделы о комедии и хронике Бахтин безусловно одобрил, сказав высокие слова, то в оценке раздела о трагедии возникли если не замечания, то критические соображения — начиная с объёма, несоразмерно большого в общей композиции книги: «752 страницы из 972 (комедии и хроники вместе занимают 220 страниц» (6. С. 444). Далее Бахтин достаточно подробно предлагает иную, более «пропорциональную разбивку» третьей части.

Бахтин не подвергает сомнению «историческое определение основы трагического» (6. 446) как слома эпох, но сомневается в том, можно ли достичь на историческом пути полного объяснения. «Л. Е. Пинский прекрасно раскрывает всемирность» шекспировского театра, но почему не пойти далее и не увидеть «космичность» шекспировских образов (6. С. 447)?

Историчность — космичность: казалось бы, Бахтин продолжает говорить о природе трагического, но одновременно и о ее форме, поскольку «траге-

---

<sup>45</sup> В том же году, что и книга, в журнале «Вопросы философии» (1971. №6) печаталась фальстафовская глава под названием «Образ Фальстава». В ее подзаголовке понятия переставлены, но они те же, что и в книге: «Природа и история...»



дия как художественный жанр» не может быть объяснена только «историческим кризисом», она возникла, «когда созрели для нее формально жанровые предпосылки, которые вызревали столетиями» (6. С. 448).

И вот здесь очень мягко, но со всей определенностью Бахтин указывает на главную слабость в части о трагическом: Шекспир «является прямым наследием средневекового театра и народно зрелищных форм», это формообразующая основа его трагедии, которую Пинский учитывает в отношении комедии, но «при анализе трагического театра Шекспира он на этом вопросе почти вовсе не останавливается» (6. С. 447). А не останавливаясь на нем, нарушает логику собственного исследования, обещанную в кратком Предисловии:

Цель этой книги, не претендующей на то, чтобы быть монографией о творчестве Шекспира,— выяснение единства, тематического и структурного, драматургии Шекспира: того, что дает основание говорить о «шекспировском стиле» драмы. Из «основных начал» главное внимание уделено жанру, с чем связано и членение книги на отделы. Трудно согласиться с мнением, распространенным в наше время на Западе (в значительной мере под влиянием Бенедетто Кроче), о несущественности для поэзии, в частности для Шекспира, категории поэтического жанра как недостаточно конкретной, мало определяющей личное своеобразие великого художника (а значит, и его стиля), как слишком «школьной» категории искусства. Анализ основных начал показывает, напротив, что жанровая природа пьес Шекспира не менее характерно и конкретно развита, чем в «правильной» драматургии классицизма, от которой шекспировская драма отличается большей органичностью «внутренней формы»...<sup>46</sup>

Принцип, принятый автором, — жанровый, хотя Пинский дает понять, что знает о его скомпрометированности в глазах эстетики еще начала XX столетия. И в то же время это подход, созвучный стремлению в классическом шекспироведении — уйти от «характерологии», обратиться к целому: не Гамлет, но «Гамлет».

По Пинскому, общее для шекспировского жанра — «театральное видение», определяется формулой «мир — театр» и преломляется «в каждом жанре на свой лад»<sup>47</sup>. Характер этого преломления зависит от магистрального сюжета: Природа для комедии, Время — для хроники, «личность героя»<sup>48</sup> для трагедии. Как уже было сказано, по соображениям объема в книге остаются только два жанра: хроника и трагедия.

Сейчас, спустя сорок лет, несколько странно обсуждать возможность редакционных изменений в плане книги. Но жаль, что Пинский не отнесся более внимательно к композиционным замечаниям Бахтина. Жаль, что по соображениям объема он снял часть о комедиях, а не преобразовал, сокращая, непомерно разросшуюся часть о жанре трагедии.

Хотя понятно и то, что сокращать ее было бы трудно. Она стройна в смысле концептуального плана. Сокращать — означало менять концепцию и переписывать книгу. Понятно, что на это Пинский пойти не мог.

---

<sup>46</sup> Пинский Л. Е. Шекспир. С. 4.

<sup>47</sup> Там же.

<sup>48</sup> Там же. С. 102.

Стройность построения в данном случае — стройность гегельянской системы, построенной по принципу триады. Это его мыслительная ориентация, о которой он писал Бахтину в процессе работы над «Шекспиром» ((21. 04. 1966)):

Как идет работа над «Жанрами»? Помните, что Бог тройку любит! А для меня, неисправимого гегельянца, вне триады нет мысли. Вот и я — как дошел до третьего раздела своей «Драматургии Шекспира», до трагедий (после комедий и хроник) — получилась хроническая трагикомедия, из которой я не могу выбраться уж года полтора, торчать мне еще в ней и торчать» (6. С. 702)<sup>49</sup>.

Работа над «Жанрами», т. е. как продвигается у Бахтина работа над «Проблемой речевых жанров». Ею интересуется Пинский, поскольку это подход, обещанный им самим в Предисловии к «Шекспиру». Так что разработка этой теоретической проблемы имеет для него инструментальное значение.

Его собственная гегельянская работа не только затягивается во времени, но и приводит к непомерному разрастанию объема. И, в конце концов, отвлекает от жанрового мышления, воплощенного в частях о комедии и хронике. Но когда комедия была снята, жанровая триада нарушилась. А сам гегельянский принцип стал навязчиво повторяться в разделе о трагедии. На уровне героя: актер Времени, сознательный актер Времени, трагически знающий актер. На уровне типа трагедии: «натуральная» трагедия раннего периода, «субъективная» трагедия доблести, «социальная» трагедия состояния мира. Триады продолжают множиться и на других уровнях (Гегель попутал!): «три типа театральной игры», «три архетипических образа» в «Лире»...<sup>50</sup>

Разговор же о пьесах, их жанровый анализ, дробится и распадается. Блестящая в разделе о хронике, «глубокая и оригинальная» (6. С. 449) во многих оценках и эпизодах второй части, книга все-таки сместилась от жанра к триаде, от Шекспира к Гегелю. Целое шекспировского произведения в ней дробится на классификационных уровнях, а сама она, как целое, неизбежно утяжеляется.

Можно о чем-то сожалеть или с чем-то не соглашаться, но «Шекспир» Пинского — лучшая русская книга о Шекспире. Она завершила шестидесятые годы XX века, которые были предварены и по сей день самым авторитетным изданием Шекспира. Внутри этого десятилетия — знаменитые фильмы, спектакли, публикация статей Л. С. Выготского, мыслей М. М. Бахтина (хотя и не самого его развернутого высказывания о Шекспире)... Насыщенное десятилетие, поднявшее русскую мысль о Шекспире на высоту, на которой она не смогла долго удержаться, разлетевшись театральными рецензиями, не слишком частыми диссертациями, перемежаемыми еще более редкими удачами популяризации, компиляции и учебной литературы. В годы «перестройки» и это было заслонено тем, чего востребовал «массовый» вкус — а он хотел «загадок», «тайн», для которых Шекспир (чаще биография, чем творчество) служил лишь поводом.

<sup>49</sup> Письма Л. Е. Пинского М. М. Бахтину, находящиеся в архиве последнего, остаются неопубликованными.

<sup>50</sup> Пинский Л. Е. Шекспир. С. 339.