

От
Шекспира
до
Гарри Поттера:

Как британская
литература
покорила мир

ИИ
Ольга Росолесье

Ольга Росолесье

**От Шекспира до Гарри
Поттера: Как британская
литература покорила мир**

«Автор»

2026

Росолесье О.

От Шекспира до Гарри Поттера: Как британская литература покорила мир / О. Росолесье — «Автор», 2026

Шекспир, Джойс, Толкин и создатель «Гарри Поттера» — писатели одной страны? За одной полкой скрываются разные языки, нации и спорные границы канона. Как литература Британских островов стала мировой — от театра Возрождения до экранизаций? Это не парадный список классиков, а история многоголосой словесности: от «Беовульфа» и Чосера до Шекспира, Остин и Диккенса; от романтизма и викторианского романа до модернизма, послевоенной прозы и новых голосов XXI века. Книга показывает, как литература отвечала на войны, революции и распад империи — и как издательства, переводы, театр и кино помогли ей пересечь границы. Для тех, кто любит читать и хочет понять, как рождается классика, что скрывает знакомый сюжет и почему книги обретают новую жизнь в каждой эпохе. После этого путешествия привычная книжная полка станет картой культурных споров и открытий. Книга создана с помощью ИИ. Обложка: GPT Image - Лицензия

© Росолесье О., 2026

© Автор, 2026

Содержание

Что значит «британская литература»: острова, языки, границы канона и пути к мировому читателю	6
До Шекспира: англосаксонская, валлийская и гэльская словесность — от «Беовульфа» до Чосера	10
Театр и город эпохи Возрождения: Шекспир, его современники и рождение мирового драматического канона	15
Просвещение и рождение романа: Дефо, Свифт, Ричардсон, Филдинг и Джейн Остин	19
Конец ознакомительного фрагмента.	20

Ольга Росолесье
От Шекспира до Гарри Поттера: Как
британская литература покорила мир
От Шекспира до Гарри Поттера: Как британская литература покорила мир
Ольга Росолесье

Что значит «британская литература»: острова, языки, границы канона и пути к мировому читателю

В книжном магазине всё начинается с одной полки. На ней — Шекспир, Джеймс Джойс, Дилан Томас и Зэди Смит. Корешки стоят рядом, будто эти книги — части одного семейного альбома. Но стоит открыть их, и полка распадается на разные миры: раннемодерная Англия, Ирландия, Уэльс, современный Лондон, английский язык с его региональными голосами и историческими наслоениями.

Почему же книги оказались вместе? По языку? По месту рождения авторов? По государству, в котором они жили? По тому, как их называют сами писатели? Или потому, что издатель решил: так покупателю будет проще?

Это не придирка к ярлыку на полке. Это главный вопрос нашей книги: **что делает произведение британским?** Ответ меняется в зависимости от того, что именно мы называем Британией — остров, государство, культурное пространство или спорную область литературной памяти.

Сначала разведём понятия

В повседневной речи «Британия» часто означает Соединённое Королевство. Но для точного разговора полезно различать географию и политику.

Великобритания — остров, на котором расположены Англия, Шотландия и Уэльс. **Соединённое Королевство** — государство, включающее эти три части, а также Северную Ирландию. **Англия** — только одна из его частей, хотя её литературная традиция нередко заслоняет собой остальные. Выражение **«Британские острова»** обычно используют как географическое название архипелага, в который входят Великобритания, Ирландия и множество меньших островов. Однако в Ирландии этот термин может восприниматься как политически нагруженный: он объединяет географически близкие земли названием, которое некоторым кажется связанным с британским господством. Поэтому применять его стоит осознанно, а не как нейтральную бирку.

Литературные границы тоже не совпадают с государственными. Уэльс оказался тесно включён в английскую политическую систему ещё в XVI веке, но сохранил собственный язык и литературную традицию. Шотландия и Англия объединились в одно государство в 1707 году; до этого у них были отдельные короны, учреждения и культурные центры. В 1801 году возникло Соединённое Королевство Великобритании и Ирландии. Ирландское государство появилось после раздела острова в начале 1920-х годов, а Северная Ирландия осталась частью Соединённого Королевства.

Эти даты важны не потому, что по ним можно раз и навсегда рассортировать писателей, а потому, что они показывают: государство менялось, а литература не переставала существовать и не начинала каждый раз с нуля.

Джеймс Джойс родился в Дублине в 1882 году, когда Ирландия входила в состав Соединённого Королевства Великобритании и Ирландии. Но это не превращает его автоматически в британского писателя: Джойса обычно считают ирландским автором, и его ирландская принадлежность существенна для чтения его книг. Исторический паспорт — важное обстоятельство, но не единственный ответ на вопрос о культурной идентичности.

Так же и Дилан Томас: он был валлийцем, писал по-английски и вошёл в англоязычную поэтическую традицию, не перестав быть частью литературной истории Уэльса. Зэди Смит родилась в Лондоне в семье с английскими и ямайскими корнями. Её английский язык, британское место действия и семейная история связаны с более широкими темами миграции, класса и городской жизни. Шекспир, в свою очередь, принадлежит английской литературе раннего

Нового времени. Одно книжное отделение способно вместить всех четверых, но не объясняет, почему их нельзя свести к одной и той же истории.

Язык — не просто обложка

Под выражением «**английская литература**» могут понимать литературу, написанную по-английски, литературу Англии или обе традиции сразу. Это не одно и то же. Произведение, написанное на английском языке в Уэльсе, может входить в англоязычный литературный процесс и одновременно быть частью валлийской культурной истории. Язык текста и самоопределение автора пересекаются, но не обязаны совпадать.

Английский язык занимает в общепринятом каноне центральное место. На нём написана большая часть произведений, которые традиционно изучают в школах и университетах, переиздают крупные издательства и переводят для мировой аудитории. Но литература островов никогда не была только англоязычной.

Уэльс обладает давней литературой на валлийском языке. Её средневековые произведения сохранились в рукописях, а традиция продолжилась в более поздние эпохи и живёт сегодня. Шотландская гэльская и ирландская — родственные, но отдельные языки; у каждого своя история устной и письменной словесности. Их не следует путать с **скотс**, или Scots, — языком с германскими корнями, отличным и от английского, и от шотландского гэльского. Корнский и мэнский языки пережили периоды резкого ослабления, а затем стали предметом возрождения и культурной работы.

У этих традиций разные масштабы, институциональные возможности и положение в общем каноне. Важно не создавать впечатление, будто все языки одинаково представлены в школьных программах и международных книжных каталогах. Англоязычный корпус значительно заметнее. Но меньшая заметность не равна меньшей ценности: часто она говорит о неравномерном доступе к образованию, печати, финансированию, переводам и признанию.

Есть и другая сложность: один автор может жить между языками. Он пишет на английском, но слышит в нём валлийский ритм, шотландскую речь, карибские интонации или следы языка семьи. Иногда язык присутствует в книге не только как текст, но и как память: в именах, песнях, переводах, умолчаниях. Читая, полезно спросить не только «на каком языке написано?», но и «какие языки слышны за этим языком?».

Канон не падает с неба

Канон — это не список «лучших книг», высеченный раз и навсегда. Так называют произведения, которые поколения читателей, учителей, издателей и исследователей снова и снова включают в круг важного: их переиздают, преподают, обсуждают, переводят. В этом круге есть выдающиеся художественные достижения, но есть и история институтов, которые решали, что именно следует считать важным.

Школы создают привычки чтения. Университеты поддерживают одни направления исследований и реже обращаются к другим. Издатели определяют, какие книги получают редактора, рекламу и доступ к зарубежным рынкам. Антологии дают образ эпохи — но любой том конечен, а значит, кто-то в нём окажется, а кто-то нет. Крупные литературные центры, прежде всего Лондон, исторически имели больше возможностей формировать общенациональный вкус, чем небольшие региональные издательства или сообщества читателей на языках меньшинств.

Это не обязательно результат тайного сговора. Скорее, канон складывался через множество привычных решений: какой автор кажется «центральным», какой язык считается подходящим для экзамена, какие книги удобно включить в учебник, на что есть бюджет перевода. Когда решения повторяются десятилетиями, они выглядят естественными — будто других вариантов никогда не существовало.

Печатная культура и образование постепенно укрепляли позиции английского. Книгопечатание помогало распространять тексты, но само по себе не создавало единого стандарта;

нормы языка складывались долго, через печать, административную практику, школы и рост общего рынка читателей. Позднее школьные программы и университетские курсы сделали одни литературные линии особенно видимыми. В XIX веке антологии и истории литературы помогали рассказывать национальную культуру как связную последовательность авторов. Такие книги могли открывать читателям великие произведения, но одновременно задавали рамку: вот главные имена, вот центральная традиция, а остальное — приложение или специальная тема.

Поэтому читая знакомый список, стоит задавать ему вопросы. Кто его составил? Для кого? Какие языки и регионы представлены? Какие авторы включены как «британские», а какие вынесены в раздел «ирландской», «шотландской» или «постколониальной» литературы? Разделение бывает полезным, но оно также может скрывать связи между традициями. А иногда, наоборот, объединение под одним ярлыком стирает важные различия.

Карта вместо одной полки

Чтобы не путать географию, язык, историческое время и признание, полезно мысленно накладывать друг на друга четыре карты. У каждой — свой вопрос.

Слой карты

Что мы выясняем

На что обращаем внимание

Территория

Где жил автор, где происходит действие, к какому месту обращается текст?

Рождение и место действия не всегда совпадают с самоидентификацией

Язык

На каком языке написано произведение и какие языки присутствуют в его мире?

Английский не отменяет валлийских, шотландских или ирландских связей

Исторический период

Какие границы, институты и отношения власти существовали тогда?

Современные государства нельзя механически переносить в прошлое

Институты признания

Кто издавал, преподавал, переводил и критиковал книгу?

Видимость в каноне зависит не только от художественных достоинств

Эта карта не выдаёт автору один окончательный ярлык. Она помогает увидеть, как несколько принадлежностей могут быть верны одновременно. Например, Дилан Томас — валлийский поэт, писавший на английском; его творчество можно изучать в англоязычной литературе и в литературной истории Уэльса. Джойс — ирландский автор, родившийся в политическом контексте, который изменился при его жизни; упоминать этот контекст важно, но не значит присваивать его британскому канону без оговорок. А Зэди Смит — британская писательница, чьё творчество невозможно полноценно понять без разговора о Лондоне, миграции и культурных связях за пределами островов.

Попробуйте применить карту к книге, которую вы уже читали:

1. Запишите, к каким местам обращается произведение: место рождения автора, его жизнь, пространство сюжета.

2. Определите язык текста и отметьте, слышны ли в нём другие языки или региональные формы речи.

3. Восстановите исторический контекст: какие тогда существовали границы и кто обладал политической властью?

4. Посмотрите, как книгу представляют издатель, библиотека, учебник или книжный магазин. Совпадает ли эта классификация с тем, что вы обнаружили?

Последний шаг особенно полезен. Каталог — не просто зеркало книги; это ещё и карта, нарисованная учреждением. Один каталог поставит роман на полку «британская литература», другой — «современная проза», третий — «литература диаспоры». Ни один ярлык не заменит чтения. Но каждый расскажет, какую сторону книги библиотека решила сделать видимой.

Как книги доходят до мира

Британская литература стала мировой не одним способом. Английский язык распространялся через империю, торговлю, образование и миграцию; эта история включала неравенство и принуждение, а не только добровольный обмен. Затем свою роль сыграли издательские рынки, школьные программы за пределами островов, театр, критика и переводы. Шекспир путешествовал по миру через сцену и переводы; позднее романы и стихи пересекали границы вместе с издательскими сетями и читателями.

Но мировая известность не доказывает, что один язык или один канон «естественно» важнее остальных. Переводу нужны редакторы, деньги, издатели и читатели, которым книгу предложат. Поэтому путь к мировому читателю — часть истории литературы, а не последняя отметка в её паспорте. Успех книги может говорить и о её художественной силе, и о том, какие каналы для неё открылись.

Полезно смотреть на эту дорогу в обе стороны. Что иностранный читатель узнаёт о Британии из романа? А что произведение может потерять в переводе — игру слов, региональную речь, отсылку к местной истории? Иногда перевод делает книгу доступнее, иногда подчёркивает её непереводаемость, а часто делает и то и другое одновременно.

Соберите собственную карту

В следующий раз, увидев на одной полке Шекспира, Джойса, Томаса и Смит, не обязательно требовать от книжного магазина идеальной классификации. Лучше спросить, какая связь собрала их рядом и какие связи полка оставила за кадром. Язык? Британский рынок? Программа школы? История издательского успеха? А затем добавьте то, чего не хватает: валлийский текст, роман на гэльском, произведение шотландского автора на Scots, книгу писателя, чья семья и язык связывают острова с другими частями света.

Так вы получите не одну прямую линию от Шекспира к современности, а живую карту пересечений. На ней английская традиция остаётся мощной и влиятельной, но перестаёт выдавать себя за весь ландшафт. На ней Ирландия связана с британской историей, но не растворена в британской идентичности. На ней валлийский, гэльский и другие языки не служат декоративными примечаниями к английскому, а обладают собственной историей — пусть и неравной по доступу к общему вниманию.

Британская литература — не единый перечень авторов, а исторически меняющееся поле языков, регионов, институтов и культурных связей. Чем внимательнее мы читаем его карту, тем меньше принимаем привычную полку за естественную границу — и тем больше книг способны увидеть на ней и за её пределами.

К этому разговору мы ещё вернёмся: прежде чем появились Шекспир и привычная школьная история английской литературы, уже существовали разные словесные миры островов — англосаксонский, валлийский, гэльский. Чтобы понять, откуда начинается эта многоголосая карта, нужно отправиться глубже в прошлое.

До Шекспира: англосаксонская, валлийская и гэльская словесность — от «Беовульфа» до Чосера

Представьте, что вы стоите у музейной витрины и слушаете, как актёр читает первые строки «Беовульфа» на древнеанглийском. В звуке слышатся резкие согласные, длинные гласные, непривычные ударения. Вы узнаете отдельные корни, но целиком речь кажется чужой. Легко решить: это ещё не литература — скорее археологический предмет, который нужно изучать, а не читать.

Но попробуйте на миг убрать стекло. В зале горит огонь, вокруг него сидят люди. Кто-то знает историю о герое, кто-то слышал её от отца, кто-то добавляет к знакомому сюжету новую подробность. Позже другой человек выводит слова на пергамент. Ещё через столетия переписчик бережно складывает рукопись на полку. Поэма не перемещается из «доистории» в литературу: она живёт сразу в нескольких мирах — голосе, памяти, письме. И далеко не всё, что звучало, когда-нибудь попало на страницу.

Раннюю словесность Британских островов важно читать именно так: не как ровную лестницу, ведущую к Шекспиру, а как множество дорог, проложенных на разных языках. Англосаксонский, валлийский и гэльский миры соприкасались, но не сливались в одну традицию. Их тексты сохранялись неравномерно: одни переписывали монахи, другие жили в профессиональной памяти поэтов, третьи дошли до нас лишь в гораздо более поздних списках. Поэтому история литературы здесь начинается не с одного автора, а с вопроса: чей голос оказался достаточно удачлив, чтобы пережить время?

Сначала — голос

В средневековом зале песня была не украшением вечера. Она помогала помнить род, славу, поражение, долг перед предками. Поэт или певец — англосаксонский *scop*, валлийский бард, гэльский учёный-поэт — работал с формами, которые облегчали запоминание: повтором, ритмическими опорами, формульными выражениями, устойчивыми образами. Это не значит, что каждый исполнитель механически повторял один и тот же текст. Скорее, традиция давала ему прочный каркас, внутри которого история могла звучать по-разному.

Англосаксонская поэзия строится преимущественно не на рифме, как мы часто ожидаем от стиха, а на ударениях и аллитерации — повторении согласных звуков. Строка делится ощутимой паузой, а звуковое переключение связывает её части. Слух здесь не второстепенный помощник чтения: он один из главных инструментов понимания. Современному читателю это можно проверить простым способом: прочитав перевод стихотворения вслух и отметить, где голос сам просит замедлиться или усилить звук.

Однако устная культура не означает «литературы без текста», а письменная — не означает «литературы без голоса». Средневековый текст мог быть записан, затем прочитан вслух, пересказан, снова изменён при переписывании. Кроме того, память сохраняет не всё одинаково. Лучше выживали истории, которые были важны для общины, удобны для исполнения или интересны людям, способным оплатить их запись. А иногда рукопись сохранялась просто потому, что её случайно не сожгли, не выбросили и не пустили на переплёт для другой книги.

«Беовульф»: поэма о славе и утрате

«Беовульф» — самый знаменитый памятник древнеанглийской поэзии, но начинать историю островной словесности с него — всё равно что объявить единственную уцелевшую фотографию целой эпохой. Поэма сохранилась в одной средневековой рукописи — кодексе, известном как Nowell Codex и входящем в собрание Cotton Vitellius A.xv. Записана она примерно около 1000 года, хотя время создания поэмы и история её формирования остаются предметом споров. В 1731 году рукопись пострадала при пожаре: края страниц обгорели, и

часть текста оказалась особенно уязвима. Памятник, который кажется нам монументальным, сам висел на тонкой нити случайности.

Поэма начинается обращением, которое часто передают как «Слушайте!» или «Вот». За ним — память о прежних правителях датчан и их деяниях. В одном из возможных переводов этот зов можно услышать так: «Слушайте о делах копыеносцев Дании». Уже первая строка предлагает не просто следить за приключениями героя, а принять участие в общем воспоминании. Мы не зрители перед сценой, а слушатели, которым поручено запомнить.

Беовульф приходит из народа геатов, чтобы помочь датскому королю Хротгару: его пиршественный зал Хеорот разоряет Грендель. Зал здесь больше, чем место действия. Это пространство щедрости и союза: король раздаёт дары, воины подтверждают верность, поэт воспекает подвиги. Монстр разрушает не только стены — он вторгается в общественный порядок. Позднее Беовульф сражается с матерью Гренделя, а в старости выходит против дракона. В юности он спасает других, в конце жизни защищает свой народ, но гибнет, и вместе с ним уходит последняя опора людей, оставшихся без наследника и сильного защитника.

Поэму часто упрощают до столкновения «язычества» и «христианства». На деле её мир сложнее. Персонажи живут по героическим обычаям, приносят дары, чтят предков и не знают христианского откровения в привычном читателю виде. При этом повествователь связывает происхождение Гренделя с Каином и смотрит на прежний мир через христианскую систему представлений. Текст не похож на аккуратный спор двух лагерей. В нём слышны разные временные слои: старая героическая память и взгляд христианской эпохи, которая записала эту память.

Христианские переписчики не обязательно считали старые сюжеты бесполезными или враждебными. Они могли сохранять их, придавая им новое смысловое окружение. Сам факт записи «Беовульфа» людьми книжной культуры не доказывает, что монахи сочинили его целиком; но и представлять дошедший текст совершенно нетронутой песней, спетой за несколько столетий до записи, было бы слишком смело. Между исполнением и рукописью могла лежать долгая, изменчивая история.

В поэме есть образ моря как «дороги китов» — древнее сложное слово, в котором привычное пространство превращается в поэтическую метафору. Есть золотой зал, светящийся среди холода; есть сокровище дракона, которое уже некому унаследовать. Золото переживает владельцев, но не спасает их. В этом смысле «Беовульф» — не только песнь о победе над чудовищем. Это поэма о том, что даже слава не отменяет времени. Её финал не обещает бессмертия герою: он показывает общину, которая должна оплакать защитника и бороться будущего.

Рядом с «Беовульфом» существовали и другие древнеанглийские тексты. «Гимн Кэдмона», известный прежде всего благодаря рассказу Беды Достопочтенного, сохранился в разных рукописных версиях; его начало можно передать словами: «Ныне должны мы славить Хранителя небес». «Сон о Кресте» соединяет христианский сюжет с образностью героического мира: Крест предстает не просто орудием казни, но участником страдания и победы. Эти произведения напоминают, что англосаксонская словесность не состояла из одной воинской эпики. В ней были религиозная поэзия, загадки, элегии, рассказы о преходящести земного благополучия.

Валлийские дороги памяти

Теперь сменим язык и вслушаемся в валлийскую традицию. Она не была боковой тропой к английской литературе, а жила собственным временем и собственными правилами. Её памятники дошли до нас в рукописях, составленных гораздо позже предполагаемого появления некоторых песен. Поэтому здесь особенно важно не путать древность предания с датой списка, в котором оно записано.

Так, «Гододдин» традиционно связывают с поэтом Анейрином и битвой при Катраете, которую обычно относят к раннему Средневековью. Но поэма сохранилась в «Книге Аней-

рина», средневековой рукописи XIII века, а вопрос о слоях и времени формирования текста остаётся сложным. Перед нами не стенограмма события, а литературная память о воинской славе и гибели. Герои здесь измеряются не только тем, кто выжил, но и тем, как достойно они пали и будут ли их помнить.

Другой мир открывается в прозе, известной как «Мабиногион». Это современное собирательное название для рассказов, записанных в том числе в «Белой книге Риддерха» XIV века и «Красной книге Хергеста» конца XIV — начала XV века. Четыре ветви Мабиноги рассказывают о Пуйле, Бранвен, Манавидане и Мате; рядом существуют сказания о героях и волшебных испытаниях. В этих историях чудесное не отделено от повседневного: судьба, родство, гостеприимство и власть могут измениться из-за одного неосторожного решения. Знакомые позднейшему читателю артуровские мотивы тоже имеют валлийские формы и собственную историю, а не возникают внезапно в английском романе.

Валлийская поэзия развивалась не только как наследие глубокой древности. Поэт XIV века Дафид ап Гвиллим писал о любви, природе, ревности, встречах и обмане. Его стихи подчинены сложной звуковой организации, в том числе традициям валлийского стихосложения, где созвучия могут быть устроены чрезвычайно изобретательно. Это важная поправка к распространённому представлению, будто средневековая поэзия была только грубой песней о битве. Перед нами высокоразвитое ремесло, которому учили и которое ценили.

Гэльский мир: между островами

Гэльская традиция ещё яснее показывает, как мало подходят к Средневековью современные границы. Ирландский гэльский и шотландский гэльский — родственные языки с общей ранней историей, но это не одна и та же литературная культура. В разные века связи между Ирландией и Шотландией поддерживали передвижение людей, текстов и сюжетов; со временем местные различия становились всё заметнее.

Многое из ранней гэльской письменности связано с монастырями. Латинский язык был языком образованной христианской Европы, но монахи записывали и тексты на ирландском. В рукописях сохранялись легенды, жития, поэзия и прозаические повествования. Книга Бурой Коровы, «Лебор на Хуидре», составлена около начала XII века; «Книга Лейнстера» относится к XII столетию. В рукописных версиях «Похищения быка из Куальнге» — центрального повествования Ольстерского цикла — разные пласты предания соединены не так, как в современном романе с единственным окончательным текстом. Сюжет жил, передавался и складывался.

Особенно трогательный пример — короткая староирландская песня о коте Паннгуре Бане, сохранившаяся в монастырской рукописи IX века. Монах сравнивает свою сосредоточенную работу с охотой кота за мышью. В пересказе её тихая мысль звучит примерно так: «Я и Паннгур Бан, мой кот, заняты каждый своим делом». За строкой о книжнике, углублённом в учёность, вдруг проступает бытовая сцена: человек, кот, работа и дружеское наблюдение. Средневековье оказывается не только эпохой королей и пророчеств, но и временем маленьких, узнаваемых радостей.

В Шотландии гэльские поэты тоже обладали собственными профессиональными традициями. Но дошедшие до нас сборники не дают прямого доступа к каждой песне, которую когда-либо пели. «Книга декана Лисморского», составленная в начале XVI века, сохраняет гэльские стихи и предания в шотландском контексте. Она ценна именно как рукописное свидетельство, но не является прозрачным окном, через которое можно без поправок увидеть древнейшее прошлое. Запись всегда что-то отбирает: язык, орфография и выбор текстов несут на себе след времени и собирателя.

От очага к странице — и дальше

Представим три способа передачи слова. Первый — исполнение в зале: слушатели реагируют, помнят удачные строки, уносят историю с собой. Второй — монастырская переписка: рука выводит текст на дорогом пергаменте, рядом появляются заголовки, поправки, иногда

комментарии. Третий — чтение стихов Чосера в городской среде XIV века: рукопись принадлежит ограниченному кругу, но её текст можно читать вслух, обсуждать, передавать дальше.

Это не три ступени, на каждой из которых предыдущая исчезает. Песни продолжали исполнять, когда их уже записывали; рукописи звучали, когда их читали перед группой; письменный текст мог сохранять след устного рассказа. Но менялись возможности распространения. Исполнение зависит от присутствующих и памяти. Рукопись может пережить отдельный вечер, хотя её копируют медленно и в небольшом количестве. Городская аудитория связывает слово с новыми группами читателей и слушателей — чиновниками, ремесленниками, придворными, торговцами.

Практический способ почувствовать эту перемену — устроить себе маленькое чтение в три шага.

1. Найдите короткий фрагмент «Беовульфа» в переводе и прочитайте его вслух. Отметьте повторяющиеся звуки и места, где строка будто требует паузы.

2. Посмотрите на изображение средневековой рукописи и сравните его с печатной транскрипцией. Обратите внимание: современный текст кажется цельным и удобным, но за ним стоят решения редактора — как разбить строки, прочесть букву, обозначить утрату.

3. Возьмите несколько строк Чосера в оригинале и в переводе. Прочитайте их вслух, не стремясь сразу понять каждое слово. Сначала послушайте ритм и голос рассказчика.

Упражнение не заменит филологического исследования, зато меняет отношение к тексту. Вы перестаете спрашивать только «что здесь написано?» и добавляете: «кто мог это услышать, кому было важно сохранить и что утрачено между исполнением и записью?»

Чосер — рубеж, но не начало

К Джефффри Чосеру мы приходим не потому, что до него не существовало английской литературы, а потому, что в XIV веке литературный английский становится особенно заметным участником многоязычной культуры. В Британии писали и говорили на английском, валлийском, гэльском, латинском, французском и других языках. После нормандского завоевания французский долго играл важную роль при дворе и среди элиты, латинский был языком церкви и учёности, но английский никуда не исчезал. Он развивался в разных регионах и социальных средах.

Чосер писал на среднеанглийском — языке, который современный читатель уже не может принять за привычный без подготовки. В «Кентерберийских рассказах» паломники едут к святыне и по очереди рассказывают истории. Рыцарь, мельник, жена из Бата, торговец и другие персонажи не складываются в один безликий голос. Их речи различаются по тону, амбициям и представлению о том, что такое достойная жизнь. Поэма осталась незавершённой: замысел рассказов о пути туда и обратно не был осуществлён полностью. Это тоже часть истории — даже канон не всегда представляет собой законченный памятник.

Чосер важен не как «изобретатель английского», а как мастер, показавший, сколько голосов может вместить этот язык. Он не единственный рубеж. Уильям Ленгленд создавал «Видение о Петре Пахаре», Джон Гауэр писал по-английски, по-французски и по-латыни, автор «Жемчуга» работал в иной поэтической традиции. В Шотландии Джон Барбор создавал «Брюса» на языке, который развивался в самостоятельную литературную форму. Английский канон рос не в пустоте и не в одиночку.

При этом у Чосера появляется новая сцена — городская и подвижная. Текст существует не только при дворе и не только в монастыре: его могут переписывать, читать вслух, обсуждать люди, чьи занятия и происхождение различны. Печатный станок появится в Англии позже, в XV веке, и изменит масштабы распространения книги. Но ещё до печати уже складывается важная привычка: литература обращается к аудитории, состоящей из множества социальных голосов. Здесь есть мост к театру — к миру, в котором слово вскоре будет не только читаться, но и разыгрываться перед толпой.

Итак, до Шекспира не было пустоты, которую заполняет великий драматург. Были песни, запомненные у огня; рукописи, переписанные в монастырях; валлийские и гэльские поэтические системы; английские поэмы о славе, хрупкости и смерти; городские читатели и слушатели Чосера. Канон сохранил лишь часть этого мира. Остальное — утраченные голоса, поздние записи и традиции, которые нельзя свести к одной линии происхождения. Читать раннюю литературу — значит не искать в ней несовершенную репетицию будущего, а входить в её собственное время, слушая не только то, что уцелело, но и тишину вокруг уцелевшего.

Театр и город эпохи Возрождения: Шекспир, его современники и рождение мирового драматического канона

Представьте: Лондон, около 1600 года. Вы пробираетесь сквозь уличную толчею, пересекаете Темзу и выходите на южный берег, в Саутуарк. Здесь, среди трактиров, лавок и заведений, которые городской власти хотелось бы держать подальше от благопристойных кварталов, стоит театр «Глобус». За один пенни вы входите внутрь — не в тишину, а в гул. Перед вами открытая сцена, вокруг неё — галереи, над головой — лондонское небо. Кто-то пришёл поразвлечься, кто-то — посмотреть на актёра, которого уже знает, кто-то пока ещё ищет место поудобнее. Спектакль вот-вот начнётся, но публика уже здесь: шумит, переминается, замечает соседей и приглядывается к сцене.

Если сегодня услышать «Быть или не быть», легко представить Шекспира одиноким гением, произносящим вечные истины в безвременье. Но около четырёхсот лет назад его пьесы существовали не в безвременье и не только на странице. Они были частью рискованного городского бизнеса, зависели от актёров, труппы, властей, покровителей и зрителей, которым можно было наскучить, рассмешить их, разозлить или заставить прийти снова.

Дорога к сцене

Лондонский зритель добирался в театр не так, как мы добираемся в зал, где погаснет свет и все замолчат. Южный берег Темзы, где находился «Глобус», лежал за пределами строгой юрисдикции лондонского Сити. Городские власти с подозрением смотрели на театры: большие скопления людей означали риск беспорядков и распространения болезни. Во время эпидемий чумы представления закрывали. Поэтому театры возникали за городской чертой, рядом с другими развлечениями, которые тоже вызывали неодобрение у пуританских проповедников и чиновников.

Сам «Глобус» открылся в 1599 году. Его построила труппа «Слуги лорда-камергера»; для здания использовали, в частности, древесину разобранного театра «Театр», принадлежавшего семье Бёрбеджей. Упомянутый пенни — цена входа для зрителей, стоявших внизу, перед сценой. Галереи стоили дороже, так что публика была не только разнообразной, но и разделённой по возможностям и привычкам. Пенни не следует переводить в современные деньги с ложной точностью: важнее понять сам принцип — театр предлагал разные уровни доступа и зарабатывал на большом числе посетителей.

Представление шло днём: открытый театр пользовался естественным светом. Современному зрителю пришлось бы привыкать к тому, что зал не темнеет, а сцена не отделена от публики невидимой стеной. Актёры выступали на площадке, выдвинутой в пространство зрителей. Декорации не обязаны были подробно изображать улицу, спальню или поле битвы: место действия создавали костюмы, реквизит и, прежде всего, слова. Если персонаж сообщал, что сейчас ночь, зритель не ждал, пока сцену затемнят. Он слушал — и воображал.

Такой театр не был ни примитивной версией кино, ни собранием людей, обречённых терпеть длинные монологи. Это было событие, происходившее между сценой и залом. Реакция публики становилась частью его ритма: актёр чувствовал, где нужно выдержать паузу, публика — где можно засмеяться или ахнуть. Слово «groundlings» — «стоящие внизу» — появится даже в «Гамлете». Когда принц наставляет актёров, он язвит о зрителях, которые будто бы понимают только шум и зрелище. Это не беспристрастный отчёт о вкусах лондонцев, а реплика персонажа, но она напоминает: авторы прекрасно знали, что перед сценой стоит живая и не всегда управляемая толпа.

Не один автор, а целая труппа

Шекспир писал не для будущего школьного сборника. Он работал внутри профессиональной театральной компании. «Слуги лорда-камергера», а после восшествия на престол Якова I в 1603 году — «Слуги короля», были не случайным кружком любителей. Труппа играла, репетировала, покупала пьесы, хранила костюмы и реквизит, искала покровительство и следила за тем, чтобы зритель возвращался.

Шекспир был не только драматургом, но и актёром и совладельцем компании. Это важно: его интересы были связаны с тем, сможет ли пьеса работать на сцене и выдержит ли она конкуренцию. Автор не обладал современным представлением об интеллектуальной собственности: пьесы создавались и переделывались в условиях, где права труппы, выплата драматургу и возможность сотрудничества могли зависеть от конкретной договорённости. Некоторые тексты писали сообща; в поздних пьесах Шекспира, например, исследователи находят следы сотрудничества с Джоном Флетчером.

И сама пьеса проходила через множество рук. Её нужно было распределить между актёрами, приспособить к сцене, выучить, порой сократить или изменить. Роли часто учили по отдельным текстам с репликами персонажа и подсказками, а не обязательно по полной пьесе. Кроме того, действовала цензура: надзирающий чиновник мог потребовать изменений. Темы власти и мятежа были опасны не в отвлечённом смысле. В 1601 году участники заговора графа Эссекса специально заказали труппе представление «Ричарда II» — пьесы с изображением свержения монарха. Театр мог быть развлечением, но его легко было превратить в политический жест, а потому за словами следили.

Итак, путь зрителя был частью театрального устройства. Он переходил реку, платил за место, видел сцену и одновременно знал: перед ним не частная исповедь автора, а работа артистов, зависящая от денег, дозволенного и реакции зала.

«Мышеловка»: зритель наблюдает за зрителем

Чтобы понять, как Шекспир рассчитывал на эту живую связь, посмотрим на один эпизод — «Мышеловку» из «Гамлета» (акт III, сцена II). Принц подозревает, что Клавдий убил его отца. Чтобы проверить подозрение, Гамлет поручает актёрам разыграть убийство, похожее на преступление, описанное призраком. Он просит Горацио следить за королём. Затем сам занимает место рядом с придворными — и внимательно наблюдает за реакцией Клавдия.

В этой сцене зритель театра видит сразу несколько уровней игры. На сцене — актёры, исполняющие пьесу внутри пьесы. Внутри «Гамлета» — Гамлет, наблюдающий за королём. Рядом с ним — Горацио, тоже наблюдатель. А в настоящем театре публика следит за всеми. Вот как устроен этот эпизод:

Вопрос

Что происходит в сцене

Как меняется смысл

Кто действует?

Актёры разыгрывают убийство; Гамлет заранее задаёт спектаклю цель и вставляет в него опасный намёк.

Представление становится ловушкой, расставленной не мечом, а сюжетом.

Кто наблюдает?

Клавдий смотрит пьесу, Гамлет смотрит на Клавдия, Горацио проверяет наблюдение Гамлета.

Каждый зритель внутри пьесы может стать объектом чужого взгляда.

Что слышит зал?

Слова о яде, влитом в ухо спящего правителя, повторяют способ убийства, о котором говорил призрак.

Сценическая история начинает звучать как обвинение.

Как смысл меняется в исполнении?

Клавдий прерывает представление и требует: «Света! Уходим!»

Его жест превращает догадку Гамлета в сильное подтверждение — хотя не в независимое судебное доказательство.

Убийство в разыгрываемой пьесе не просто рассказывают: его показывают. Яд вливают спящему королю в ухо — так, как, по словам призрака, убили отца Гамлета. Публика знает больше, чем многие персонажи, и поэтому может одновременно следить за сюжетом инсценировки и за лицом Клавдия. Когда тот вскакивает и требует огня, на открытой сцене не обязательно действительно гаснет свет: важнее, что его команда становится видимым знаком испуга и ухода. Представление оборвано — но эффект уже произведён.

Звучат и слова, которые легко превратить в привычную цитату, забыв об их первоначальной обстановке. Гамлет называет спектакль «Мышеловкой» и, ранее, объясняет Горацио замысел: «Пьеса — вот чем поймаю я совесть короля» (акт II, сцена II; перевод может различаться). Это не отвлечённое рассуждение об искусстве. Это план конкретного сценического эксперимента: сыграть историю и посмотреть, как отзовётся на неё человек, которому она слишком близка.

Но спектакль проверяет не только Клавдия. Гамлет поддразнивает мать вопросом о том, нравится ли ей пьеса. Королева Гертруда отвечает о королеве внутри разыгрываемой истории: «Дама уж слишком клянётся, по-моему». Эту фразу часто цитируют отдельно от контекста, однако на сцене она — момент неловкого узнавания: персонажи обсуждают чужую верность, а зрители помнят о сомнениях, окружающих саму Гертруду. Слова получают дополнительный смысл благодаря тому, кто их произносит, кому они адресованы и что публика уже знает.

И здесь важна словесная игра. Название «Мышеловка» обещает ловушку, но не сообщает, кто именно окажется пойман. Гамлет режиссирует спектакль и в то же время сам участвует в нём: комментирует происходящее, провоцирует короля, играет роль человека, которого в этот момент будто бы интересует только шутка. Его поведение неотделимо от исполнения. В этом театр Шекспира особенно практичен: реплика не просто украшает сцену, она меняет отношения между действующими лицами.

Попробуйте проверить это на себе. Возьмите фрагмент сцены и прочитайте его вслух в группе, распределив роли Гамлета, Горацио и Клавдия. Затем повторите, изменив только три решения: насколько настойчиво Гамлет следит за королём, как долго Клавдий сохраняет неподвижность и с каким тоном Гертруда произносит замечание о «слишком клянущейся» даме. Обсудите, когда подозрение становится почти уверенностью, а когда сцена снова кажется двусмысленной. Не ищите единственно верного исполнения. Разделяйте то, что прямо сообщает текст, и то, что актёры добавляют взглядом, паузой и движением.

Соперники, соавторы, лаборатория

Шекспир был велик не потому, что вокруг него никто не писал хороших пьес. Напротив: ему пришлось работать в насыщенной театральной среде. Томас Кид в «Испанской трагедии» сделал месье двигателем сценического действия и помог утвердить популярность трагедии мести. Кристофер Марлоу в «Тамерлане» и «Докторе Фаусте» показал, какую энергию может дать белый стих и герой, одержимый безграничной властью или знанием. Бен Джонсон строил комедии на пристальном наблюдении за городскими типами и нравами.

Это не перечень соперников, которых Шекспир должен был «победить», а карта общей мастерской. Драматурги пользовались похожими сюжетами и сценическими приёмами, заим-

ствовали и спорили, проверяли, что сработает. Шекспир мог взять знакомую форму — хронику, комедию ошибок, трагедию мести — и изменить её изнутри, столкнув несколько способов видеть мир. Его индивидуальность проявилась не в бегстве от театральной индустрии, а в искусстве работать в ней.

У сцены были и свои ограничения. В публичных театральных труппах женщин не допускали к профессиональной игре на сцене; женские роли исполняли юноши. Современный зритель видит в этом прежде всего исключение женщин из профессии. Зрители того времени, напротив, могли воспринимать игру юноши в женской роли как часть условности театра, хотя конкретный эффект зависел от роли, костюма и исполнения. После восстановления монархии в 1660 году женщины вышли на английскую публичную сцену уже как профессиональные актрисы. Так менялись не только пьесы, но и люди, которым театр позволял представлять себя перед публикой.

Как сцена стала мировой

Театральная жизнь не закончилась, когда актёры расходились по домам. Пьесы попадали в печать, хотя печатный текст не всегда был окончательной версией сценического произведения. В 1603 году появился ранний, значительно более короткий вариант «Гамлета», известный как Первое кварто; в 1604–1605 годах — гораздо более пространное издание. Различия между ранними печатными версиями напоминают: пьеса могла жить в нескольких текстовых формах.

В 1623 году, через семь лет после смерти Шекспира, его товарищи по труппе Джон Хеминг и Генри Конделл подготовили Первое фолио — собрание 36 пьес. Для многих из них это стало первой публикацией. Фолио помогло сохранить тексты, но не превратило их в неподвижный памятник. Печатная страница позволяла возвращаться к репликам, сравнивать их, перепечатывать и переводить. Сцена, в свою очередь, продолжала изменять то, как эти реплики звучали.

В последующие века пьесы редактировали и приспособляли к новым вкусам. В эпоху Реставрации, например, трагедию «Король Лир» в версии Наума Тейта переписали так, что в ней появлялся счастливый финал; эта адаптация надолго закрепилась в английском театре. Сам факт, что зрители могли считать такой конец уместнее шекспировского, говорит о многом: канон складывается не только из почтения к автору, но и из решений постановщиков и ожиданий публики.

Затем к театру и печати добавилось образование. Шекспировские пьесы стали читать и разбирать в школах, издавать в авторитетных собраниях, включать в национальные литературные истории. Переводы и постановки вывели его за пределы английского языка. Важно, однако, не воображать этот процесс простым путешествием готового шедевра из Лондона в остальной мир. Пьесы приживались, когда их заново ставили в других культурах и обстоятельствах.

Акира Куросава перенёс мотивы «Макбета» в японский мир военной борьбы в фильме «Трон в крови», а сюжет «Короля Лира» переосмыслил в «Ране». В индийском кино Вишал Бхардвадж разместил истории «Макбета», «Отелло» и «Гамлета» в узнаваемых современных обстоятельствах. Это не просто «пересказ Шекспира»: такие произведения проверяют, что в его сюжетах продолжает волновать людей, и добавляют собственные ответы. Мировой канон не живёт в музейной витрине — он живёт в переводах, на сценах и в новых историях.

Шекспир стал мировым драматургом не потому, что его пьесы якобы не зависели от своего времени. Их долговечность выросла из конкретных условий: шумного лондонского театра, профессиональной труппы, конкуренции, печатных изданий, образования и непрерывных новых постановок. В следующий раз, читая сцену из «Гамлета», задержитесь на простом вопросе: кто здесь говорит — и кто именно его слушает? Иногда этого достаточно, чтобы учебный текст снова превратился в событие.

Просвещение и рождение романа: Дефо, Свифт, Ричардсон, Филдинг и Джейн Остин

Представьте: вы открываете книгу о человеке, который потерпел кораблекрушение и оказался один на острове. Первые страницы не спешат к чудесам. Они сообщают, что было спасено с корабля, сколько осталось пороха, как устроено жилище, когда посеяно зерно и как оно возшло. Читатель будто бы не читает выдумку, а проверяет записи выжившего: вот след на песке, вот запас провизии, вот тяжёлый труд, которому не до литературных украшений.

Так начинается один из самых влиятельных опытов Даниэля Дефо — роман «Робинзон Крузо», опубликованный в 1719 году. Его хитрость не в том, что он обещает невероятное. Хитрость в том, что невероятное снабжено таким количеством убедительных мелочей, что мы на время принимаем их за улики. И здесь возникает важный вопрос: как роман научился казаться правдой?

Не за один год и не благодаря одному гению. В XVIII веке складывалась новая читательская культура: расширялся рынок печатной продукции, росли грамотность и городская аудитория, множились газеты, журналы и книжные лавки. Торговля приучала людей следить за счетами, договорами и новостями издалека; частная жизнь всё чаще становилась предметом чтения. В 1710 году в Великобритании приняли Статут королевы Анны — ранний закон об авторском праве, признавший книгу не только плодом ума, но и товаром с определёнными правами на публикацию. Однако роман не «родился» по указу или в одной книге: он собирал себя из путешествий, мемуаров, писем, духовных автобиографий, сатиры и старых повествовательных форм.

Новая проза училась доверять читателю и одновременно им управлять. Дефо предлагал свидетельство; Джонатан Свифт показывал, как свидетельство можно использовать для сатиры; Сэмюэл Ричардсон впускал аудиторию в частное переживание; Генри Филдинг напоминал, что рассказчик не невидим; Джейн Остин превращала социальную жизнь в тонкий прибор для измерения самообмана. Вместе они не изобрели единственный рецепт романа — они показали, сколько разных способов существует заставить выдумку работать как правда.

Конец ознакомительного фрагмента.

Текст предоставлен ООО «Литрес».

Прочитайте эту книгу целиком, [купив полную легальную версию](#) на Литрес.

Безопасно оплатить книгу можно банковской картой Visa, MasterCard, Maestro, со счета мобильного телефона, с платежного терминала, в салоне МТС или Связной, через PayPal, WebMoney, Яндекс.Деньги, QIWI Кошелек, бонусными картами или другим удобным Вам способом.