

ШЕКСПИРОВСКАЯ ТЕМА В ТВОРЧЕСТВЕ М. И. ЦВЕТАЕВОЙ¹

Аннотация.

Актуальность и цели. В контексте реконструкции образа Шекспира, сформированного воображением М. И. Цветаевой, рассматриваются интереснейшие аспекты ее взаимоотношений с А. А. Ахматовой, Б. Л. Пастернаком, М. А. Волошиным, В. Э. Мейерхольдом, Н. С. Гончаровой, родными и близкими, до сих пор не являвшиеся объектом изучения. Многие суждения М. И. Цветаевой о Шекспире были обусловлены событиями современной ей театральной жизни (общением с актрисой Второй студии МХТ С. Е. Голлидей; предполагавшейся постановкой «Макбета» Ю. А. Завадским и отношением к этой постановке П. Г. Антокольского), стремлением увидеть различия и внутреннюю взаимную непримиримость между поэтом и актером, размышлениями о голосе актера как «большом обаятеле» публики и др.

Материалы и методы. Фактический материал представлен во всем его многообразии, причем осмыслены не только общеизвестные произведения («гамлетовские» стихотворения 1923 г. «Офелия – Гамлету», «Офелия – в защиту королевы», «Диалог Гамлета с совестью», «На назначенное свиданье...», «По набережным, где седые деревья...»), но и тексты из сводных тетрадей и записных книжек, переписки поэтессы, не привлекавшие широкого внимания. В работе использовались сравнительно-исторический, сравнительно-типологический и историко-культурный методы исследования.

Результаты. В статье впервые систематизированы факты, характеризующие специфику образа Шекспира, созданного воображением М. И. Цветаевой. Значительное внимание в статье уделено своеобразной альтернативной шекспириане «гамлетовских» стихотворений, существенно трансформировавшей понимание образов Гамлета, Офелии, Королевы; отмечено, что и в данном стихотворном цикле, и в других цветаевских произведениях шекспировские образы, да и сам облик Шекспира, возникают в разрезе личных чувств, переживаний и эмоций поэтессы.

Выводы. На основе конкретных фактов доказаны суждения А. А. Саакянц о «поистине шекспировской натуре» М. И. Цветаевой, «шекспировских бурях» в ее душе.

Ключевые слова: Шекспир, поэзия, традиция, воображение, межкультурная коммуникация, компаративистика, рецепция, реминисценция, лирический диалог, преемственность.

D. N. Zhatkin, T. S. Kruglova

SHAKESPEARE'S THEME IN THE WORKS OF M. I. TSVETAEVA

Abstract.

Background. In view of M. I. Tsvetaeva's reconstruction of Shakespeare's image, the article considers the most interesting aspects of mutual relations between

¹ Исследование осуществлено в рамках реализации проекта № 2232 «Междисциплинарные социально-гуманитарные исследования в контексте инновационного развития и международных связей» базовой части государственного задания Министерства образования и науки РФ.

the poetess and A. A. Akhmatova, B. L. Pasternak, M. A. Voloshin, V. E. Mejerhold, N. S. Goncharova, her relatives and friends, that still have not been the object of study. Lots of M. I. Tsvetaeva's opinions about Shakespeare were caused by the events in the life of theatre of her time (her dialogue with S. E. Gollidei, an actress of the Second studio of Moscow Art Theatre; the assumed performance of "Macbeth" by Y. A. Zavatsky and the attitude of P. G. Antokolsky to this performance), her aspiration to see some difference and internal mutual irreconcilability between the poet and the actor, her reflections about actor's voice as of a "great tempter" of audience etc.

Materials and methods. The actual material is presented in all its variety and not only well-known works ("Hamlet" poems of 1823 "Ophelia – to Hamlet", "Ophelia – in protection of Queen", "The dialogue of Hamlet with his conscience", "On an appointed date...", "Along the quays, where gray-haired trees...") are comprehended, but also the texts from some summary writing-books and notebooks of the poetess, her correspondences which have not drawn much attention up to now. History comparative, typology comparative, biographical methods of investigation were used in the article.

Results. The article for the first time systematizes the facts describing specificity of W. Shakespeare's image in M. I. Tsvetaeva's imagination. The significant attention in the article is paid to the original alternative of Shakespearian "Hamlet" poems, which essentially transforms the understanding of images of Hamlet, Ophelia and the Queen. It is also noted that in the given poetic cycle and in other Tsvetaeva's works both the image of Shakespeare and Shakespeare's characters arise as a part of personal feelings, experiences and emotions of the poetess.

Conclusions. The A. A. Saakyants's statements of "M. I. Tsvetaeva's real Shakespearian nature" and of "Shakespearian storms" in her soul have been proved by the concrete facts.

Key words: Shakespeare, poetry, tradition, imagination, the intercultural communications, comparative analyses, reception, reminiscence, lyrical dialogue, continuity.

Говоря о взаимодействии двух хронологически отдаленных эпох – Ренессанса и Серебряного века, В. В. Иванов писал, что «по интенсивности открытий в самых разных областях (от живописи и театра до физики и биологии) первая четверть XX века сопоставима именно с такими бурными эпохами, как шекспировская» [1, с. 463]. В этой статье мы не будем обращаться к столь широким историко-литературным параллелям, ограничившись частным вопросом – проблемой восприятия Шекспира в воображении Мариной Цветаевой сквозь призму гуманистической концепции личности.

Своеобразной эстетическо-мировоззренческой базой для восприятия некоторых черт ренессансной культуры у Цветаевой стали ее неоромантические установки. Самодовлеющая человеческая личность, замкнутая в себе и вступающая в непримиримую драматическую борьбу с миром на типологическом уровне, коррелирует с концепцией ренессансного человека, ибо возрожденческий антропоцентризм предполагает примат личности и относительность общепринятых ценностей. Ценность личности выше ценностей социальных, так как жизнь утверждает себя через посредство личности. При этом личность понимается не как абстрактно-отвлеченная сущность, но как определенная телесная субстанция. Так, А. Ф. Лосев пишет о том, что в эстетике Ренессанса большую роль играет категория человеческой телесности, в стихию которой погружаются художники Возрождения. Эта чувственная

математика, по мнению философа, есть сущностная черта ренессансного мышления. Отсюда и «антропоцентризм, и стихийно утверждающая себя индивидуальная человеческая личность, доходившая до артистически творческого самоутверждения» [2]. Эта мировоззренческая особенность, имеющая гуманистические корни, ярко проявляется в «гамлетовских» стихотворениях Цветаевой.

Созданию в 1923 г. «гамлетовского» цикла Цветаевой предшествовали шекспировские мотивы в ее ранних поэтических произведениях. Так, мотив «Ромео и Джульетты» встречается в первом сборнике поэтессы «Вечерний альбом» (1910) в стихотворении «Камерата», написанном под впечатлением от истории жизни графини Камераты, кузины герцога Рейхштадтского, близкой Цветаевой благодаря ее увлечению творчеством Эдмона Ростана, в частности его драмой «Орленок»: «Что Вам Ромео и Джульетта, / Песнь соловья меж темных чаш!» [3, т. 1, с. 30]. В первом стихотворении цикла «Асе» (11 июля 1913 г.), обращенного к сестре А. И. Цветаевой, возникает отзвук шекспировской поэзии: «Мы одни на рынке мира / Без греха. / Мы – из Вильяма Шекспира / Два стиха» [3, т. 1, с. 183]. В датированном 16 октября 1914 г. первом стихотворении цикла «Подруга», обращенного к подруге и возлюбленной (в 1914–1915 гг.) С. Я. Парнок, Цветаева сближала адресата с героинями трагедий Шекспира: «Всех героинь шекспировских трагедий / Я вижу в Вас. / Вас, юная трагическая леди, / Никто не спас!» [3, т. 1, с. 216]. В поэтическом фрагменте «1918 г. (Отрывок из баллады)» появляются трансформированные воображением образы Ромео и Джульетты как символы неземной любви, становящейся иллюзорной и идиллической, особенно в условиях новой жизни: «Ромео не пришел к Джульетте, / Клоун застрелился на рассвете, / Вождь слушает ворожею...» [3, т. 1, с. 427]. Известен и один перевод поэтессы из Шекспира: Цветаева перевела песню Стефано из второго акта драмы У. Шекспира «Буря» «Капитан, пушкарь и боцман...» [3, т. 2, с. 374].

Все «гамлетовские» стихотворения М. И. Цветаевой были созданы в Праге в 1923 г., но не одновременно: 28 февраля – «Офелия – Гамлету» («Гамлетом – перетянутым – натуго...») и «Офелия – в защиту королевы» («Принц Гамлет! Довольно червивую залежь...»), 5 июня – «Диалог Гамлета с совестью» («На дне она, где ил...»), 18 июня – «На назначенное свиданье...», 28 сентября – «По набережным, где седые деревья...». К тому же периоду относится и упоминание о Шекспире в датированном 18 марта 1923 г. втором стихотворении обращенного к Б. Л. Пастернаку цикла «Провода»: «Чтоб высказать тебе... да нет, в ряды / И в рифмы сдавленные... Сердце – шире! / Боюсь, что мало для такой беды / Всего Расина и всего Шекспира!» [3, т. 2, с. 326]. Наиболее очевидные реминисценции из «Гамлета» можно видеть в стихотворениях «Диалог Гамлета с совестью» (здесь и Офелия, утонувшая в реке («На дне <...>, где ил» [3, т. 2, с. 199]), и слова Гамлета из V акта трагедии («Но я ее любил / Как сорок тысяч...» [3, т. 2, с. 200])) и «На назначенное свиданье...», где Офелия, согласно шекспировской традиции, появляется с рутей, символизирующей одновременно горе и раскаяние («<...> не дрогнул / Вкус Офелии к горькой руте!»; [3, т. 2, с. 202]). Рассуждая о лирике Цветаевой чешского периода, А. А. Саакянц и Л. А. Мнухин отмечали ее «погружение в “единоличье чувств” самых разноречивых и равно, как всегда, сильных», приводившее, в числе прочего, к сугубо цветаевской

трактовке коллизии Гамлета и Офелии: «Цветаева, как всякий крупный художник, творила в русле мировой культуры, перенося великие создания человеческого духа в свою поэтическую “страну”, переосмысляя их на свой лад» [4, с. 585].

Человек в неоромантических стихотворениях Цветаевой – это не только центр мира, это существо, обладающее собственной вполне конкретной мифологической телесностью. Необходимо заметить, что эта телесность в шекспировских стихотворениях Цветаевой связывается с образом женщины, при этом ключевым мотивом в этом случае оказывается мотив страсти. Страсть в лирике Цветаевой обладает положительными коннотациями, соотносится с силой и оказывается чрезвычайно интенсивной. Таким образом, создается определенное семантическое поле, включающее в себя образ женщины, мотивы телесности и страсти. Ср., например, подобные корреляции в стихотворении «Офелия – в защиту королевы»: «Принц Гамлет! Довольно червивую залежь / Тревожить... На розы взгляни! / Подумай о той, что – единого дня лишь – / Считает последние дни. / Принц Гамлет! Довольно царицыны недра / Порочить... Не девственным – суд / Над страстью. Тяжеле виновная – Федра: / О ней и поныне поют» [3, т. 2, с. 171]. Этот ключевой мотивно-образный пучок «страсть-телесность-женщина» является семантическим фильтром, обуславливающим подбор иных, нешекспировских персонажей. Так в стихотворении появляется расиновская Федра. Возможно, что здесь также сыграл свою роль и жанровый код (трагедия), однако несомненно одно: Цветаева на основе шекспировских аллюзий создает своеобразную художественную типологию женских персонажей, которые объединяются двумя ключевыми признаками: сила и страсть (или трагическая интенсивность переживания).

Таким образом, шекспировская модель в этом стихотворении как бы переворачивается, происходит своеобразная смена точек зрения. Мужская точка зрения оказывается периферийной, женская же – ставится в центр. Об этой смене точек зрения так писала А. А. Саакянц: «Казалось бы, этой душе, некупленной и свободной, должен быть близок шекспировский Гамлет с его неустанно бьющимися мыслью и совестью. Но у Цветаевой все всегда о двух концах. Ее лирическая героиня, преображенная в потерявшую рассудок Офелию, прозревает, а прозрев – презирает этого “девственника, женоненавистника, вздорную нежить предпочевшего” – живой любви. Более того: она защищает Королеву, оправдывает ее, и тем сильнее презирает принца датского с его бесплодными умствованиями» [5, с. 339]. Эта же исследовательница обратила отдельное внимание и на кажущееся странным переплетение шекспировских образов с образом расиновской Федры, причем не только в стихотворении «Офелия – в защиту королевы» («Принц Гамлет! Довольно червивую залежь...»), но и в поэтической драме «Федра», в которой накалялись «античные бури рока, сплетаясь с шекспировскими страстями героев» [5, с. 486], в которой была создана «шекспировская фигура» кормилицы, «женщины из народа, наделенной сокрушительными, но нереализованными страстями: недолюбившей, в сущности – *нежившей*...» [5, с. 488].

Черты ренессансного человека в женских образах Цветаевой появляются и в стихотворении «Офелия – Гамлету». Здесь Цветаева вступает в творческий диалог с Шекспиром и по-иному (в сравнении с оригиналом) трактует

образ Офелии. Е. С. Демичева справедливо отмечает, что Офелия, которая у Шекспира предстает образцом добродетели и чистоты, у Цветаевой выступает в «роли носительницы идей “горячего сердца”» [6, с. 313].

Идея страсти, превалирующая в этом шекспировском женском образе, связывается с мотивом целостности человеческой личности. В противовес психологически раздробленному Гамлету Офелия являет собой образец целостного восприятия жизни, отличающийся интенсивностью лирических переживаний. Поэтому Гамлет не имеет права судить «воспаленную кровь» («вздорную нежить предпочевший» – говорит о нем цветаевская Офелия).

Эта любовная ситуация может интерпретироваться в трагическом ключе, причем цветаевский трагизм типологически соотнесен со спецификой мироощущения позднего Ренессанса. Одна из важнейших констант духа ренессансной культуры заключалась в том, что человек оказывался не просто самодостаточным, но становился творцом новой вселенной. Так, А. Ф. Лосев отмечает, что «у теоретиков возрожденческой эстетики встречается такое, например, сравнение: художник должен творить так, как Бог творил мир, и даже совершеннее того. Здесь средневековая маска вдруг спадает и перед нами оголяется творческий индивидуум Нового времени, который творит по своим собственным законам» [2]. Однако в эпоху позднего Ренессанса к гуманистическому мотиву «человек как Бог» начинают примешиваться нотки трагизма: мир оказывается неподвластной, вечной ускользающей стихией. Результатом этого конфликта становится отстранение человека от мира (именно это отстранение и оказывается важной темой шекспировского «Гамлета»). Можно сказать, что эстетика Ренессанса «есть результат буйного индивидуального самоутверждения человека вместе с осознанием невозможности такой абсолютизации», поэтому «все гениальные художники Высокого Возрождения вместе с глубинами самоутвержденной человеческой личности чрезвычайно остро, глубоко и вплоть до настоящего трагизма ощущают ограниченность и даже беспомощность человеческого субъекта» [2].

В литературе XX в. отчуждение от мира, как правило, реализовывается в парадигме индивидуалистических мотивов, в которых сквозь призму романтической эстетики преломляют возрожденческий «титанизм». Что касается цветаевских стихотворений, то в них, в соответствии с этими имплицитными установками, обусловленными шекспировским интертекстом, меняется сама стратегия диалога. Возникает интересный феномен «двойного» диалога. Так, с одной стороны, в этих стихотворениях осуществляется лирический диалог самой Цветаевой с Шекспиром, который может пониматься как вольная поэтическая интерпретация шекспировских героев, но, с другой стороны, в самом тексте стихотворения, судя по его заглавию, должен возникнуть диалог иного рода: диалог шекспировских персонажей, представляющих собой две лирические точки зрения.

И здесь возникает интересный парадокс. Несмотря на диалогичность заголовка стихотворения, в самом тексте эта диалогичность отсутствует. Гамлет оказывается подразумеваемым персонажем, к которому обращен монолог Офелии! Так требует лирическое сознание Цветаевой, ориентированное на романтическое утверждение личности в мире, и так требует сама концепция женского образа Офелии, который является своеобразной мифологемой, оказывающейся своеобразной версией воплощения ренессансного

антропоцентризма. Самодовлеющая личность обладает монологичным сознанием. В таком контексте сам заголовок стихотворения может прочитываться не просто как установка на диалогичность, но как установка на противостояние двух типов сознания, одно из которых дано имплицитно. В сущности, такое противостояние также является диалогом, но диалогом особенным, построенным по несколько иным принципам.

Ю. М. Лотман доказал, что в основе любого диалога лежат две частично перекрывающиеся семантические области: область понимания и область непонимания. Частичные пересечения этих областей порождают новое знание. При полном совпадении областей возникает эффект обратной переводимости, при абсолютном различии эти системы нельзя свети друг к другу в принципе. Системы же, которые базируются на диалоге, предполагающем частичное пересечение смысловых зон, Ю. М. Лотман называет креативными [7, с. 158–159]. В результате такого креативного перевода часто возникает некий новый текст – это особенно ясно видно на примере цветаевской интерпретации ситуации из шекспировской трагедии.

Такая модель диалога предполагает, что точка пересечения может смещаться как в сторону «общности» кодов, так и в сторону их «различия». В последнем случае возникает модель, близкая к тому, что обнаруживается у Цветаевой. Такой сдвиг семиотической границы диалога на мировоззренческом уровне опять же может объясняться установкой на примат личности, имеющий в данном случае ренессансную подоплеку. Поэтому правильной сказать, что в этом стихотворении мы имеем дело скорее с диалогом Цветаевой и Шекспира, нежели с диалогом Гамлета и Офелии.

В стихотворении «Диалог Гамлета с совестью» установка на внутреннюю коммуникативность текста задается уже в самом заглавии – сильной позиции. Это более типичная для Цветаевой модель диалога, поскольку в данном случае речь идет не о «внешнем диалоге» (видимость которого была в стихотворении «Офелия – Гамлету»), но о внутреннем: Гамлет беседует со своим внутренним психологическим «Я», которое воплощено в образе совести. Внутренний диалог в этом стихотворении оказывается признаком психологической «раздробленности» и отсутствия целостности. В этом плане образ Офелии – сильной, целостной и страстной женщины – противопоставлен образу Гамлета – запутавшегося и сомневающегося мужчины. Сама же внутренняя беседа Гамлета со своим «Я» становится бессмысленной, поскольку ответа на искомый вопрос Гамлет так и не находит, более того, в финале стихотворения звучит нота сомнения в своей любви. Примечательно, что в этом стихотворении в отличие от предыдущих собеседник лирического героя присутствует эксплицитно. На это указывает сама драматическая (диалоговая) форма построения стихотворения. Гамлет разговаривает со своей совестью, которая последовательно опровергает его реплики.

Центральной темой этого диалога-противостояния является тема любви-страсти, которая, как мы уже указывали, является лейтмотивной для шекспировских стихотворений Цветаевой. Именно в этом тексте Гамлет «выходит на сцену» (в предыдущих стихотворениях он был имплицитным собеседником), и читатель получает возможность сравнить различное отношение Гамлета и Офелии к проблеме страсти, которое обуславливается разными типам героев: героиня – целостная, герой – сомневающийся, психологически неоднозначный.

С учетом шекспировского контекста такую бинарность можно объяснить концепцией возрожденческого антропоцентризма, который, как прекрасно показал А. Ф. Лосев, имел и свою «теневую сторону»: «Вся невероятная и небывалая гениальность художников Ренессанса заключается именно в глубочайшем индивидуализме, доходящем до изображения мельчайших физических черт этого индивидуализма и этой небывалой до тех пор психологии, и в то же самое время в неумолимой самокритике деятелей Возрождения, в чувстве недостаточности одной только изолированной человеческой личности и в трагизме творчества, отошедшего от антично-средневековых абсолютов, но еще не пришедшего ни к какому новому и достаточно надежному абсолютизму» [2].

Таким образом, практически по мифологическому «принципу тени» в Возрождении оказываются противопоставленными две концепции личности. С одной стороны, сильный, «стихийный» человек, а с другой – человек сомневающийся. У Шекспира этой бинарной пары нет. Однако Цветаева, может быть, почувствовав этот смысловой «нерв» эстетики позднего Возрождения, воплощает эту бинарность в диалогической паре «Офелия – Гамлет».

Однако справедливости ради надо отметить, что подобная диспозиция образов может иметь в качестве своего прецедента не только ренессансные мировоззренческие установки, но также и антропоцентрические посылки романтизма, который по времени к Цветаевой был гораздо ближе. Так, если мы обратимся к жанру русской романтической поэмы, то увидим, что драматические сцены, которые свернуты Цветаевой до размера лирического стихотворения, разворачиваются, образуя традиционный романтический сюжет отчуждения. В этом сюжете ключевую роль могут играть два героя, и часто бывает так, что женский персонаж отличается более целостным, «природным» восприятием жизни, в то время как герой-мужчина оказывается представителем цивилизации, пытающимся вести «естественную» жизнь, что и обуславливает его психологическую раздробленность. Например, мы находим реализацию этой ситуации в пушкинских поэмах «Кавказский пленник» и «Цыганы».

Мы полагаем, что в шекспировских стихотворениях Цветаевой удалось совместить оба кода, и романтическая ситуация стала своеобразной «интерпретантой» по отношению к возрожденческой модели личности, которая была явлена у Шекспира.

В целом же эта коммуникативная ситуация, если ее рассматривать не в рамках отдельного текста, а в контексте всех шекспировских стихов Цветаевой, чревата экзистенциальными парадоксами. Так, Офелия, казалось бы, ориентированная на диалогичность, тем не менее оказывается без собеседника – собеседник становится видимостью, «поводом для высказывания». С другой стороны, Гамлет, который не отвечает на страсть Офелии, все-таки беседует со своим внутренним «Я». Возникает ощущение, что пересечение этих двух принципиально разных коммуникативных областей невозможно, что и приводит к мотиву трагической глухоты и молчания.

Такая коммуникативная модель может объясняться общими онтологическими установками Цветаевой. Одной из важнейших констант поэтической миромодели Цветаевой является ее убеждение о том, что в основе человеческого бытия лежит нарушение Божественного Замысла. Изначально мир был

«построен на созвучьях», задуман «как единство и цельность» [8, с. 118]. Поэтому в таком мире оказывается возможным «идеальная коммуникация» и «идеальный собеседник». Однако коммуникативная ситуация, перенесенная в координаты обычного мира, оказывается принципиально иной: современный «обмельчавший» мир оказывается в оппозиции к живой душе, из чего следует невозможность идеальной коммуникации. Этот философский комплекс инспирирует ее поэтический диалог с Шекспиром, в ходе которого она предлагает свою версию.

Такая интерпретация коммуникации может иметь множество параллелей в поэзии Серебряного века. Достаточно вспомнить типологически сходные поиски Владимиром Маяковским идеального собеседника. Но Маяковский, в силу своих футуристических устремлений, отрекался от прошлого культуры, в то время как Цветаева ищет похожие лирико-драматические модели, обращаясь к опыту западноевропейской литературы и на свой лад интерпретирует Шекспира. Однако, в конечном счете, идеальным собеседником оказывается «двойник» лирической героини и, обращаясь к «Другому», героиня Цветаевой обращается к себе же, что может объясняться наличием неоромантических установок, наложенных на семиотический код позднего Ренессанса.

Как видим, стихотворения Цветаевой действительно отражают авторский взгляд на «Гамлета», авторское отношение к персонажам трагедии. При этом поэт создает своего рода альтернативную шекспириану. В зависимости от восприятия Цветаевой трансформируются образы Гамлета, Офелии, королевы Гертруды. Офелии приписываются несуществующие и даже невозможные в контексте пьесы Шекспира диалоги с Гамлетом, а рефлексия Гамлета направляется не на эпохальные проблемы, а на личные чувства и переживания [6, с. 314].

Следует отметить, что многие суждения Цветаевой о Шекспире обусловлены событиями современной ей театральной жизни, преломленными через призму ее восприятия. Так, в «Повести о Сонечке», относящейся ко второй половине 1930-х гг. и посвященной памяти актрисы Второй студии МХТ С. Е. Голлидэй, дважды упомянут образ Джульетты: «Ряд видений <...>. Все девические видения Диккенса... Джульетта... Мирэй...» [3, т. 4, с. 310]; «<...> не поцелуй я его, я бы уж никогда не посмела играть Джульетту» [3, т. 4, с. 316]. Описывая свое отношение к Сонечке Голлидэй, Цветаева провела интересную параллель между своими мыслями о Сонечке, необходимой как сахар, и репликой Корделии о короле Лире, любимом как соль, при этом в очередной раз оттенив своеобразие собственного видения мира: «Как Корделия, в моем детском Шекспире, про короля Лира – о соли, так я про Сонечку – о сахаре, и с той же скромностью: она мне была необходима – как сахар. <...> Без соли делается цинга, без сахару – тоска. Живым белым *целым* куском сахара – вот чем для меня была Сонечка. Грубо? Грубо – как Корделия: “Я вас люблю, как соль, не больше, не меньше”. Старого короля можно любить, как соль, но... маленькую девочку? Нет, довольно соли. Пусть раз в мире это будет сказано: я ее любила, как сахар – в Революцию» [3, т. 4, с. 405–406].

Из «Повести о Сонечке» также можно узнать о постановке «Макбета» режиссером Ю. А. Завадским и об отношении к ней поэта П. Г. Антокольского:

«Однажды Павлик – мне:
– Марина? Юра решил ставить Шекспира.
(Я, позабавлено:)
– Ну-у?
– Да. Макбета. И что он сделает – половины не оставит!
– Он бы лучше половину – прибавил. Взял бы – и постарался. Может быть, Шекспир что-нибудь забыл? А Юрий Александрович – вспомнил, восполнил» [3, т. 4, с. 335].

Тот же эпизод сохранился в пятой записной книжке (1918–1919) Цветаевой, откуда, вероятно, и был взят в «Повесть о Сонечке»:

«Антокольский: – “Можно сказать?”
Завадский: – “Я думаю – можно.”
Антокольский: – “Завадский хочет Шекспира ставить!”
Я, восхищенно: – “О-о!”
Антокольский: – “Макбета”. – И что он сделает? Половины не оставит!”» [9, с. 316].

Рассуждения об актерском мастерстве, о различиях и внутренней взаимной непримиримости между актером и поэтом наводят Цветаеву в отрывках из книги «Земные приметы», напечатанных в 1924 г., и на мысли о Гамлете («Актер – упырь, актер – плющ, актер – полип. Говорите, что хотите: никогда не поверю, что Иван Иванович (а все они – Иваны Ивановичи!) каждый вечер волен чувствовать себя Гамлетом. Поэт в плену у Психеи, актер Психею хочет взять в плен. Наконец, поэт – самоцель, покоится в себе (в Психее). Посадите его на остров – перестанет ли он быть? А какое жалкое зрелище: остров – и актер!» [3, т. 4, с. 519]), и на раздумья о шекспировском стихе («Дело актера – час. Ему нужно торопиться. А главное – пользоваться: своим, чужим, – равно! Шекспировский стих, собственная тугая ляжка – все в котел! И этим сомнительным пойлом вы предлагаете опиваться мне, поэту?» [3, т. 4, с. 519–520]). В другом произведении – очерке «Смерть Стаховича» (1926) – Цветаева, представляя облик актера МХТ А. А. Стаховича, рассуждала о голосе как «большом обаятеле» [3, т. 4, с. 503] публики, указывала, что «при голосовой несостоятельности – ни Шекспиру, ни Расину не помочь» [3, т. 4, с. 503–504], постановка будет обречена на неуспех. Из третьей записной книжки Цветаевой, относящейся к 1916–1918 гг., можно узнать, что трагедии, в основе которых не было любовного начала, были внутренне чужды поэтессе, причем среди таких произведений оказывался шекспировский «Король Лир»: «Если трагедия не любовна. Она – или трагедия с небом (Авраам, Люцифер) – или трагедия с родственниками (Король Лир, Антигона). К первым я равнодушна, вторые мне всегда немножко смешны. Исключение: трагедия материнства. Но она уже почти любовная» [9, с. 156].

В очерке «Наталья Гончарова» (1929), рассказывающем о русской художнице Н. С. Гончаровой, внучатой племяннице Н. Н. Пушкиной, Цветаева, размышляя, в числе прочего, о тяге А. С. Пушкина к своей жене, называла «пары по примете взаимного тяготения счастливые по замыслу своему», среди которых – Ромео и Джульетта – «через смертное ли ложе <...> – через все вопреки – вопреки всем через – счастливые: любящие» [3, т. 4, с. 85]. Цветаевой передан фрагмент беседы с Н. С. Гончаровой, называвшей Гамлета «частью» собеседницы-поэтессы: «Если Вы читаете Шекспира и Шекспира любите, неужели Вы его забудете, садясь за своего Гамлета, например? Вы этого

сделать не сможете, он в вас, он стал частью Вас, как вид, на который Вы смотрели, дорога, по которой Вы шли, как случай собственной жизни» [3, т. 4, с. 117].

В переписке Цветаевой суждения о Шекспире даны в разрезе личных чувств, переживаний и эмоций, причем здесь важен не столько Шекспир или какой-либо его герой, сколько тот ракурс, в котором возникает шекспировская ассоциация. Так, в письме В. В. Розанову от 8 апреля 1914 г. Цветаева делилась воспоминаниями об «одиноким, болезненной, мятежной, глубоко-скрытой» [3, т. 6, с. 123] юности своей матери, о том, что формировало ее внутренний мир в те годы: «Поэты: Heine, Goethe, Schiller, Shakespeare. – Больше иностранных книг, чем русских» [3, т. 6, с. 123]. Письмо А. В. Бахраху от 28 августа 1923 г. содержит описание прогулки в горы вместе с А. В. Оболенским, невзначай навеявшей параллель с Шекспиром: «Был безумный ветер. Нас *несло*. На шоссе – ни души. Деревья метались, как шекспировские герои. Ветер кому-то мстил. Пыль забивала глаза, временами приходилось сгибаться вдвое и так мчаться – лбом» [3, т. 6, с. 588]. В другом письме А. В. Бахраху, датированном 10 января 1924 г., противопоставляя взаимную любовь единоличной, односторонней любви, когда «человек *всю* любовь взял на себя, ничего для себя не хотел кроме как: любить», Цветаева вспоминала, что и «сама так любила» – «четырёх лет – актрису в зеленом платье из “Виндзорских проказниц”, своего первого театра за жизнь» [3, т. 6, с. 621]. Однако в данном случае цветаевыми неизменно отмечается абберация памяти [см.: 10, с. 637], поскольку единственная постановка «Виндзорских проказниц», имевшая место в те годы в московском Малом театре, взявшем за основу перевод А. Л. Соколовского, шла на сцене с 27 ноября 1890 г. по 9 декабря 1891 г. (спектакль был дан 11 раз) [см.: 11, с. 450]; спектакль был возобновлен лишь 22 октября 1902 г., после чего шел по 15 февраля 1903 г., выдержав 15 представлений [см.: 12, с. 453]. Интересное замечание можно найти в письме Д. А. Шаховскому из Лондона от 24 марта 1926 г., где утверждение о том, что «читатель должен быть ограничиваем писателем», сопровождается восклицанием: «Иначе все авторы Шекспир!» [3, т. 7, с. 36]. Дополнением к общей картине эмоциональной сопричастности Шекспира Цветаевой может стать впервые опубликованное совсем недавно (в 2012 г.) ее письмо к <В. Д. Милоти> от 18 августа 1920 г.:

«Когда любят, хотят быть вместе, рвутся к человеку, скучают без человека, жалко есть яблоко без него.

– Так? –

Так дружочек. Это Вам подтвердят и Шекспир, и поволжский плотогон, и негр с кольцом в носу, и собака, воющая без хозяина, и через тысячу лет так будет» [13, с. 313–314].

Во многих случаях упоминания имени английского автора лишены конкретики, связаны с общей характеристикой гениального творца и его места в мире, носят общекультурный характер. В статье «Поэт и время» (1932) Цветаева вспоминала о попытках футуристов, и в частности В. В. Маяковского, сбросить предшественников с пьедестала истории, причем низвергнутым должен был быть не только А. С. Пушкин, но и сам Шекспир: «<...> крик не обывателя, крик большого писателя (тогда восемнадцатилетнего) Маяковского: долой Шекспира» [3, т. 5, с. 330]. Сожалея о невозможности общения

с умершим Р.-М. Рильке, Цветаева в статье «Несколько писем Райнер Мария Рильке» (1929) вспоминала о пришествии Гамлета из иного мира как о факте исключительно литературном: «Вспомним все пришествия с того света, перед которыми мы в жизни (Гамлет не в счет, ибо – литература), в жизни немь. И все наши заклинания придти, на которые никто не отзывается» [3, т. 5, с. 317]. В статье «Искусство при свете совести» (1932) в разделе «Попытка иерархии» Цветаева упоминает Шекспира в своих размышлениях о великом поэте: «Слишком обширен и прочен земной фундамент гения, чтобы дать ему – так – уйти в высь. Шекспир, Гете, Пушкин. Будь Шекспир, Гете, Пушкин *выше*, они бы многого не услышали, на многое бы не ответили, ко многому бы просто не снизошли» [3, т. 5, с. 359]. В написанном Цветаевой по-французски «Письме к Амазонке» (1932, 1934) в рассуждениях о погибших любовниках, «разъединенно-соединенных, чье любовное разъединение обращивается наисовершеннейшим из единений», называет Ромео и Джульетту наряду с Тристаном и Изольдой, Амазонкой и Ахиллесом, Зигфридом и Брунгильдой [3, т. 5, с. 485]. Также Джульетта упомянута в переводе романа французской писательницы Анны Элизабет де Ноай «Новое упование» («La nouvelle espérance»), где при описании внутреннего состояния Сабины названы «поцелуи, которые Джульетта срывает с губ и бросает к звездам» [3, т. 5, с. 594]. В седьмой записной книжке (1919–1920) Цветаевой сохранилась лаконичная запись: «Ж. Санд и Шопен. Насколько это для меня больше, чем Ромео и Джульета <sic>!» [14, с. 81], свидетельствующая лишь о том, что Цветаеву интересовали отношения Ж. Санд и Шопена, которые провели на Майорке зиму (с ноября по февраль) 1838–1839 гг., проживая в полуразрушенной Вальдемозской обители.

Дискуссионными являются вопросы восприятия взаимоотношений М. И. Цветаевой и ее выдающихся современников – поэтов и деятелей культуры Серебряного века – через призму шекспировских ассоциаций, возникающих в их воображении. Так, в воспоминаниях «Живое о живом» (1933), характеризуя М. А. Волошина, Цветаева не смогла обойтись без парафраза из «Гамлета»: «Думаю, что Макс просто не верил в зло, не доверял его якобы простоте и убедительности: “Не все так просто, друг Горацио...”. Зло для него было тьмой, бедой, напастью, гигантским недоразумением <...>, но никогда – злом. В этом смысле он был настоящим просветителем, гениальным окулистом. Зло – бельмо, под ним – добро» [3, т. 4, с. 189–190]. Раздумывая о последних годах жизни М. А. Волошина, вживавшегося «в роль выжившего из ума старика», Цветаева переживала бурю эмоций – тех самых, которые А. А. Саакянц впоследствии назовет «шекспировскими» [5, с. 509], – перед ней проносился «рой вихревых видений», одним из которых был шекспировский Лир [см.: 3, т. 4, с. 219].

Последние предвоенные годы были временем интенсивной работы Б. Л. Пастернака над переводами Шекспира, в частности над переводом «Гамлета», по договору с МХАТом, о чем сохранилось косвенное упоминание в письме Цветаевой Л. В. Веприцкой от 29 января 1940 г.: «<...> вечер <...> прошел – с Б<орисом> П<астернаком>, который, бросив последние строки Гамлета, пришел по первому зову – и мы ходили с ним под снегом и по снегу – до часу ночи» [3, т. 7, с. 670]. 19 апреля 1940 г. Б. Л. Пастернак читал свой перевод в клубе писателей, причем среди присутствовавших на

мероприятии была Цветаева, которая, согласно воспоминаниям А. М. Гришиной, приведенной Е. Б. Пастернаком, «пришла, когда чтение уже началось»: «Пастернак, увидев ее в дверях, остановился, пошел к ней навстречу, поцеловал руку и провел на приготовленное место в первом ряду» [15, с. 544]. Встречи Б. Л. Пастернака, увлеченного переводами Шекспира, и Цветаевой были в это время регулярными, однако осенью 1940 г. прекратились, о чем поэтесса так сообщала своей дочери А. С. Эфрон в письме от 16 мая 1941 г.: «Борис всю зиму провел на даче, и не видела его с осени ни разу, он перевел Гамлета и теперь, кажется, Ромео и Джульетту, и кажется хочет – вообще всего Шекспира» [3, т. 7, с. 749]. Об интенсивной работе Б. Л. Пастернака над «Ромео и Джульеттой» свидетельствуют появившиеся в 1941 г. в журналах «Тридцать дней» [16, с. 42–44] и «Интернациональная литература» [17, с. 147–151] отрывки из его перевода, первая полная публикация которого стеклографическим изданием вышла в 1943 г. [18].

Во время одной из двух встреч с А. А. Ахматовой, состоявшихся в Москве в начале июня 1941 г. (о первой встрече в доме Ардовых на Ордынке известно со слов Э. Г. Герштейн [19, с. 480–481], о второй – в Марьиной Роще у Н. И. Харджиева со слов последнего [20, с. 146–147]), М. И. Цветаева подарила «сопернице» свою «Поэму Воздуха», впервые напечатанную в Праге в № 1 журнала «Воля России» за 1930 г. По воспоминаниям литератора Н. И. Ильиной, беседовавшей с А. А. Ахматовой в январе 1963 г., «Поэма Воздуха» была воспринята ею как «вещь сложная, кризисная» [21, с. 355]. Именно с цветаевской «Поэмой Воздуха», значимыми для нее мотивами любви и гибели ассоциировалась в сознании А. А. Ахматовой традиция шекспировской трагедии «Антоний и Клеопатра»: «Огонь и воздух я. И низшей жизни / Другие все стихии я дарю» (акт V, сц. 2, перевод А. Д. Радловой [22, с. 260]). Вероятно, в те же годы А. А. Ахматова сказала о Цветаевой: «Марина ушла в заумь. См. «Поэму воздуха». Ей стало тесно в рамках Поэзии. Она dolphinlike <подобна дельфину (англ.)>, как говорит у Шекспира Клеопатра об Антонии. Ей было мало одной стихии, и она удалилась в другую или в другие» [23, с. 156]. Упоминание о дельфинах совершенно случайно, в особенности если вспомнить слова Клеопатры из второй сцены пятого акта трагедии, характеризовавшие Антония: «<...> Голос, / Когда с друзьями говорил он, схож был / С гармонией небесных сфер. Когда же / Он устрасал и землю сотрясал, / Тот голос рокотал, как гром. <...> / <...> / А наслажденья, как дельфины были, / Что в вечном плеске спину подымают / Над той стихией, где живут» (перевод А. Д. Радловой [22, с. 245]). Приведенные слова А. А. Ахматовой были впервые опубликованы в книге В. Виленкина «Воспоминания с комментариями» в 1982 г. [24, с. 436], позднее – в 1987 г. – были перепечатаны в его же книге «В сто первом зеркале (Анна Ахматова)» [25, с. 113] и были включены в собрание сочинений А. А. Ахматовой.

Сохранилось относящееся к февралю 1921 г. письмо Цветаевой в редакцию «Вестника театра» с опровержением помещенной в № 78–79 этого издания заметки об участии Цветаевой (наряду с В. Э. Мейерхольдом и В. М. Бебутовым) в подготовке для Театра РСФСР, руководимого В. Э. Мейерхольдом, переделок «Гамлета» Шекспира и «Златоглава» Поля Клоделя: «<...> сообщая, что ни “Гамлета”, никакой другой пьесы я не переделываю

и переделывать не буду» [3, т. 6, с. 197]. Это письмо было напечатано в № 83–84 «Вестника театра» от 22 февраля 1921 г. на одной полосе с объяснениями В. Э. Мейерхольда и В. М. Бебутова. В. Э. Мейерхольд пояснял, что привлечение к этой работе Цветаевой было инициативой В. М. Бебутова, которого он хотел предостеречь от совместной работы с поэтессой, в которой можно видеть «природу, враждебную всему тому, что освещено идеей Великого Октября» [3, т. 6, с. 199]. Однако из реплики В. М. Бебутова в ответ В. Э. Мейерхольду становилось очевидным, что последний хорошо знал о намерении привлечь к работе Цветаеву и не возражал против него: «Далее о “Гамлете”. Вы ведь помните наш первоначальный план композиции этой трагедии. Всю прозаическую сторону, как и весь сценарий, мы с вами приняли на себя, диалог клоунов (могильщиков), ведомый в плане обозрения, был поручен Вл. Маяковскому и, наконец, стихотворную часть я, с вашего ведома, предложил Марине Цветаевой, как своего рода спецу. Теперь, получив от нее отказ с оттенком отгораживания от «переделок» вообще, я пользуюсь случаем, чтобы в печати указать М. Цветаевой на неосновательность ее опасений» [3, т. 6, с. 199].

Шекспир сопровождал Цветаеву на протяжении всей жизни, в том числе и в ее отношениях с самыми близкими. В частности, в письме к сестре мужа Е. Я. Ефрон от 21 декабря 1915 г. поэтесса сообщала, что дарит Сергею Ефрону на Рождество «Шекспира в прекрасном переводе Гербеля» [3, т. 6, с. 88]. Известно, что Н. В. Гербель, начиная с 1860-х гг., предпринял издание нескольких собраний сочинений Шекспира, однако собственно как переводчик Шекспира он дал литературе лишь полный перевод шекспировских сонетов; вероятно, об издании этих сонетов [26] в данном случае и шла речь. Сведения о восприятии Шекспира С. Я. Ефроном скудны, однако те немногочисленные материалы, что сохранились до наших дней, позволяют говорить о его интересе к Шекспиру в контексте актуальных тенденций развития русского театра. Так, раздумья С. Я. Ефрона о современном театре, превращающемся в музыкальное зрелище, утрачивающем значимость звучащего слова, сопровождалась в письме к Е. Я. Эфрон от 20 июля 1928 г. упоминанием о таком явлении, как *шекспировский монолог* (или *диалог*): «Слово со сцены не звучит – оно нужно зрителю в той же мере, как кинематографический текст (пояснение действия). Античный или Шекспировский монолог и диалог воспринимаемы сейчас лишь в чтении. Слово в спектакле (причиной тому зритель и вся наша жизнь) элемент антиконструктивный. И если раньше именно слово в первую очередь сцепляло зрителей со сценой и с актером, то теперь таким сцепляющим началом является музыка» [27, с. 336].

Цветаева широко использовала крылатые слова и выражения из русских переводов Шекспира. В частности, одно из крылатых выражений, взятое из «Гамлета» и уже известное нам по воспоминаниям о М. А. Волошине («Живое о живом»), встречается в виде парафраза и его осмысления в записи во второй сводной тетради, характеризующей «мать мальчика» Олега Туржанского Александру Захаровну Туржанскую, до эмиграции – актрису, жену одного из родоначальников русского немого кино В. К. Туржанского; с ней Цветаева познакомилась в Чехии, впоследствии общалась в Париже: «“Есть на свете, друг Горацио, вещи, которые и не снились мудрецам”. Шекспир здесь, конечно, о *простых* вещах говорит. “Мать мальчика” была именно такая вещь, такой простоты – вещь. Чего никто не понимал кроме меня»

[28, с. 333]. Шекспировское «Весь мир – театр» (слова Жака из второго акта комедии «Как вам это понравится») нашло у Цветаевой отклик в стихотворении «Жив, а не умер...» (5 января 1925 г.): «Мир – это стены. / Выход – топор. / “Мир – это сцена”, / Лепечет актер» [3, т. 2, с. 254]. Описывая в «Повести о Сонечке» обстоятельства последних лет сосуществования с Сонечкой Голлидэй в Советской России (вплоть до своего отъезда в апреле 1922 г.), Цветаева обращалась к шекспировскому «Юлию Цезарю», помогавшему выразить ее психологическое состояние: «После первого удара, на который я ответила камнем всей подставленной груди, смертным холодом сердца, бессмертным холодом лба – цезаревым (смеяться нечего!) «И ты, Брут?», в котором я слышу не укор, а – сожаление, а – снисхождение: точно Брут – лежит, а Цезарь над ним – клонится...» [3, т. 4, с. 403]. Слова “И ты, Брут?”, сказанные умирающим Цезарем заговорщику Марку Юнию Бруту, стали крылатыми и используются для описания неожиданной измены друга.

Многие из упоминаний Цветаевой о Шекспире и его произведениях кажутся несущественными, незначительными, мимолетными, порожденными воображением, однако в действительности они убедительно аргументируют утверждения отдельных исследователей творчества Цветаевой, характеризовавших ее личность в шекспировском контексте. В этой связи следует особо назвать монографию А. А. Саакянц «Марина Цветаева. Жизнь и творчество», в которой говорится о «контрастах <...> поистине *шекспировской* натуры» [5, с. 189] Цветаевой, умеющей обнажить чувства и мысли, высказаться правдиво-бесстрашно, произвести впечатление на слушателя и зрителя; о письмах Цветаевой, написанных с «шекспировской силой проникновения в <...> душу» [5, с. 305]; о «шекспировских бурях», которые не умерли в душе Цветаевой и в 1920-е гг., – «хоть и реже, но они время от времени оживали» [5, с. 509]; о последних днях жизни Цветаевой, воссозданных в записях Л. К. Чуковской, раскрывавших «трагическую, шекспировскую фигуру» поэта, «настигнутого катастрофой» [5, с. 753]. Шекспир прочно вошел в мироощущение Цветаевой, сросся с ее жизнью и судьбой, повлиял на ее восприятие окружающей действительности – с молодости до последних дней жизни.

Список литературы

1. **Иванов, В. В.** Крэг, Шекспир и мы (по поводу книги Т. И. Бачелис «Шекспир и Крэг») / В. В. Иванов // Избранные труды по семиотике и истории культуры. – М. : Языки славянской культуры, 2004. – Т. III. Сравнительное литературоведение. Всемирная литература. Стиховедение. – С. 456–469.
2. **Лосев, А. Ф.** Эстетика Возрождения / А. Ф. Лосев. – М. : Мысль, 1978. – 623 с. – URL: http://www.koob.ru/losev/estetika_vozrozhdeniya
3. **Цветаева, М. И.** Собрание сочинений : в 7 т. / М. И. Цветаева ; сост., подг. текста и коммент. А. А. Саакянц, Л. А. Мнухина. – М. : Эллис Лак, 1994–1995. – Т. 1–7.
4. **Саакянц, А. А.** Поэт Марина Цветаева / А. А. Саакянц, Л. А. Мнухин // Собрание сочинений : в 7 т. / М. И. Цветаева. – М. : Эллис Лак, 1994. – Т. 1. Стихотворения. – С. 578–589.
5. **Саакянц, А. А.** Марина Цветаева. Жизнь и творчество / А. А. Саакянц. – М. : Эллис Лак, 1997. – 816 с.
6. **Демичева, Е. С.** Гамлетовские мотивы в поэзии М. И. Цветаевой / Е. С. Демичева // Русская и сопоставительная филология: состояние и перспективы : тр. и материалы Междунар. науч. конф., посвящ. 200-летию Казанского университета

- (г. Казань, 4–6 октября 2004 г.) / под общ. ред. К. Р. Галиуллина. – Казань : Изд-во Казанского университета, 2004. – С. 313–314.
7. **Лотман, Ю. М.** Семиосфера: Культура и взрыв. Внутри мыслящих миров : статьи, исследования, заметки / Ю. М. Лотман. – СПб. : Искусство-СПб., 2001. – 704 с.
8. **Ельницкая, С.** Поэтический мир Цветаевой: конфликт лирического героя и действительности / С. Ельницкая. – Wien : Wiener Slawistischer Almanach, 1990. – 396 с.
9. **Цветаева, М. И.** Неизданное. Записные книжки : в 2 т. / М. И. Цветаева ; подг. текста, предисл. и примеч. Е. Б. Коркиной, М. Г. Крутиковой. – М. : Эллис Лак, 2000. – Т. 1. – 560 с.
10. **Мнухин, Л. А.** Комментарии [к письмам М. И. Цветаевой А. В. Бахраху] / Л. А. Мнухин // Собрание сочинений : в 7 т. / М. И. Цветаева. – М. : Эллис Лак, 1995. – Т. 6. Письма. – С. 626–638.
11. **Ельницкая, Т. М.** Репертуарная сводка. Репертуар Петербургского Александринского и Московского Малого театров. 1882–1897 / Т. М. Ельницкая // История русского драматического театра : в 7 т. – М. : Искусство, 1982. – Т. 6. – С. 440–509.
12. **Ельницкая, Т. М.** Репертуарная сводка. Репертуар Петербургского Александринского и Московского Малого театров. 1898–1917 / Т. М. Ельницкая // История русского драматического театра : в 7 т. – М. : Искусство, 1987. – Т. 7. – С. 445–503.
13. **Цветаева, М. И.** Письма. 1905–1923 / М. И. Цветаева ; сост. и подг. текста Л. А. Мнухина. – М. : Эллис Лак, 2012. – 792 с.
14. **Цветаева, М. И.** Неизданное. Записные книжки : в 2 т. / М. И. Цветаева ; подг. текста, предисл. и примеч. Е. Б. Коркиной, М. Г. Крутиковой. – М. : Эллис Лак, 2001. – Т. 2. – 544 с.
15. **Пастернак, Е. Б.** Борис Пастернак: Материалы для биографии / Е. Б. Пастернак. – М. : Советский писатель, 1989. – 688 с.
16. **Шекспир, В.** Ромео и Джульетта. Пролог. Отрывок из 1-го акта / В. Шекспир ; пер. Б. Л. Пастернака // Тридцать дней. – 1941. – № 4. – С. 42–44.
17. **Шекспир, В.** Ромео и Джульетта. Отрывок / В. Шекспир ; пер. Б. Л. Пастернака // Интернациональная литература. – 1941. – № 5. – С. 147–151.
18. **Шекспир, В.** Ромео и Джульетта / В. Шекспир ; пер. Б. Л. Пастернака. – М. : Всесоюзное управление по охране авторских прав, 1943. – 68 с.
19. **Герштейн, Э. Г.** Мемуары / Э. Г. Герштейн. – СПб. : ИНАПРЕСС, 1998. – 528 с.
20. **Харджиев, Н. И.** Последняя встреча двух поэтов / Н. И. Харджиев // Марина Цветаева в воспоминаниях современников. Возвращение на родину / сост., подг. текста, вступ. ст. и примеч. Л. А. Мнухина, Л. М. Турчинского. – М. : Аграф, 2002. – С. 146–147.
21. **Ильина, Н. И.** Дороги и судьбы / Н. И. Ильина. – М. : Советская Россия, 1988. – 592 с.
22. **Шекспир, В.** Антоний и Клеопатра / В. Шекспир ; пер. А. Д. Радловой ; под ред. К. Н. Державина. – Л. ; М. : Искусство, 1940. – 274 с.
23. **Ахматова, А. А.** Марина Цветаева / А. А. Ахматова // Собрание сочинений : в 8 т. (9 кн.). – М. : Эллис Лак, 2001. – Т. 5. Биографическая проза. Pro domo sua. Рецензии. Интервью. – С. 156–158.
24. **Виленкин, В. Я.** Воспоминания с комментариями / В. Я. Виленкин. – М. : Искусство, 1982. – 502 с.
25. **Виленкин, В. Я.** В сто первом зеркале (Анна Ахматова) / В. Я. Виленкин. – М. : Советский писатель, 1987. – 318 с.
26. **Шекспир, В.** Полное собрание сонетов в переводе Николая Гербеля / В. Шекспир. – СПб. : Тип. В. Безобразова и К^о, 1880. – 154 с.

27. **Цветаева, М. И.** Неизданное. Семья: История в письмах / М. И. Цветаева ; сост., подг. текста и коммент. Е. Б. Коркиной. – М. : Эллис Лак, 2012. – 592 с.
28. **Цветаева, М. И.** Неизданное. Сводные тетради / М. И. Цветаева ; подг. текста, предисл. и примеч. Е. Б. Коркиной, И. Д. Шевеленко. – М. : Эллис Лак, 1997. – 640 с.

References

1. Ivanov V. V. *Izbrannye trudy po semiotike i istorii kul'tury* [Selected works on semiotics and cultural history]. Moscow: Yazyki slavyanskoy kul'tury, 2004, vol. III. Sravnitel'noe literaturovedenie. Vsemirnaya literatura. Stikhovedenie, pp. 456–469.
2. Losev A. F. *Estetika Vozrozhdeniya* [Aesthetics of the Renaissance]. Moscow: Mysl', 1978, 623 p. Available at: http://www.koob.ru/losev/estetika_vozrozhdeniya
3. Tsvetaeva M. I. *Sobranie sochineniy: v 7 t.* [Collected works: in 7 volumes]. Moscow: Ellis Lak, 1994–1995, vol. 1–7.
4. Saakyants A. A., Mnukhin L. A. *Sobranie sochineniy M. I. Tsvetaevoy: v 7 t.* [Collected works of M. I. Tsvetaeva: in 7 volumes]. Moscow: Ellis Lak, 1994, vol. 1. Stikhotvoreniya, pp. 578–589.
5. Saakyants A. A. *Marina Tsvetaeva. Zhizn' i tvorchestvo* [Marina Tsvetaeva. Life and works]. Moscow: Ellis Lak, 1997, 816 p.
6. Demicheva E. S. *Russkaya i sopostavitel'naya filologiya: sostoyanie i perspektivy: tr. i materialy Mezhdunar. nauch. konf., posvyashch. 200-letiyu Kazanskogo universiteta (g. Kazan', 4–6 oktyabrya 2004 g.)* [Russian and comparative philology: condition and prospects: proceedings of the International scientific conference devoted to 200th anniversary of Kazan University (Kazan, 4–6 October 2004)]. Kazan: Izd-vo Kazanskogo universiteta, 2004, pp. 313–314.
7. Lotman Yu. M. *Semiosfera: Kul'tura i vzryv. Vnutri myslyashchikh mirov: stat'i, issledovaniya, zametki* [Semiosphere: Culture and explosion. Inside intellectual worlds: articles, research, notes]. Saint-Petersburg: Iskustvo-SPb., 2001, 704 p.
8. El'nitskaya S. *Poeticheskiy mir Tsvetaevoy: konflikt liricheskogo geroya i deystvitel'nosti* [Poetic world of Tsvetaeva: a conflict of a lyric character and reality]. Wien: Wiener Slawistischer Almanach, 1990, 396 p.
9. Tsvetaeva M. I. *Neizdannoe. Zapisnye knizhki: v 2 t.* [Unpublished. Notebooks: in 2 volumes]. Moscow: Ellis Lak, 2000, vol. 1, 560 p.
10. Mnukhin L. *Sobranie sochineniy M. I. Tsvetaevoy: v 7 t.* [Collected works of M. I. Tsvetaeva: in 7 volumes]. Moscow: Ellis Lak, 1995, T. 6. Pis'ma, s. 626–638.
11. El'nitskaya T. M. *Istoriya russkogo dramaticheskogo teatra: v 7 t.* [History of Russian drama theatre: in 7 volumes]. Moscow: Iskustvo, 1982, vol. 6, pp. 440–509.
12. El'nitskaya T. M. *Istoriya russkogo dramaticheskogo teatra: v 7 t.* [History of Russian drama theatre: in 7 volumes]. Moscow: Iskustvo, 1987, vol. 7, pp. 445–503.
13. Tsvetaeva M. I. *Pis'ma. 1905–1923* [Letters. 1905–1923]. Moscow: Ellis Lak, 2012, 792 p.
14. Tsvetaeva M. I. *Neizdannoe. Zapisnye knizhki: v 2 t.* [Unpublished. Notebooks: in 2 volumes]. Moscow: Ellis Lak, 2001, vol. 2, 544 p.
15. Pasternak E. B. *Boris Pasternak: Materialy dlya biografii* [Boris Pasternak: materials for the biography]. Moscow: Sovetskiy pisatel', 1989, 688 p.
16. Shekspir V. *Tridtsat' dney* [Thirty days]. 1941, no. 4, pp. 42–44.
17. Shekspir V. *Internatsional'naya literatura* [International literature]. 1941, no. 5, pp. 147–151.
18. Shekspir V. *Romeo i Dzhul'etta* [Romeo and Juliet]. Moscow: Vsesoyuznoe upravlenie po okhrane avtorskikh prav, 1943, 68 p.
19. Gershteyn E. G. *Memuary* [Memoirs]. Saint-Petersburg: INAPRESS, 1998, 528 p.
20. Khardzhiev N. I. *Marina Tsvetaeva v vospominaniyakh sovremennikov. Vozvrashchenie na rodinu* [Marina Tsvetaeva in memoirs of contemporaries]. Moscow: Agraf, 2002, pp. 146–147.

21. Il'ina N. I. *Dorogi i sud'by* [Paths and fates]. Moscow: Sovetskaya Rossiya, 1988, 592 p.
22. Shekspir V. *Antoni i Kleopatra* [Antony and Cleopatra]. Leningrad; Moscow: Iskustvo, 1940, 274 p.
23. Akhmatova A. A. *Sobranie sochineniy: v 8 t. (9 kn.)* [Collected works: in 8 volumes (9 books)]. Moscow: Ellis Lak, 2001, vol. 5. Biograficheskaya proza. Pro domo sua. Retsenzii. Interv'yu, pp. 156–158.
24. Vilenkin V. Ya. *Vospominaniya s kommentariyami* [Memoirs with comments]. Moscow: Iskustvo, 1982, 502 p.
25. Vilenkin V. Ya. *V sto pervom zerkale (Anna Akhmatova)* [In a hundred and first mirror (Anna Akhmatova)]. Moscow: Sovetskiy pisatel', 1987, 318 p.
26. Shekspir V. *Polnoe sobranie sonetov v perevode Nikolaya Gerbeliya* [Complete sonnets translated by Nikolay Gerbel]. Saint-Petersburg: Tip. V. Bezobrazova i Ko, 1880, 154 p.
27. Tsvetaeva M. I. *Neizdannoe. Sem'ya: Istoriya v pis'makh* [Unpublished. Family: history in letters]. Moscow: Ellis Lak, 2012, 592 p.
28. Tsvetaeva M. I. *Neizdannoe. Svodnye tetradi* [Unpublished. Summary notebooks]. Moscow: Ellis Lak, 1997, 640 p.

Жаткин Дмитрий Николаевич

доктор филологических наук, профессор, заведующий кафедрой перевода и переводоведения, Пензенский государственный технологический университет (Россия, г. Пенза, проезд Байдукова/ул. Гагарина, 1а/11), академик Международной академии наук педагогического образования, почетный работник высшего профессионального образования РФ, почетный работник науки и техники РФ, член Союза писателей России, член Союза журналистов России

E-mail: ivb40@yandex.ru

Zhatkin Dmitriy Nikolayevich

Doctor of philological sciences, professor, head of sub-department of interpretation and translation science, Penza State Technological University (1a/11 Baydukova lane/Gagarina street, Penza, Russia), Member of the International Academy of Sciences of Pedagogical Education, honoured research worker of higher professional education of the Russian Federation, honoured research worker of science and technology of the Russian Federation, Member of the Union of Writers of Russia, Member of the Union of Journalists of Russia

Круглова Татьяна Сергеевна

доктор филологических наук, профессор, кафедра перевода и переводоведения, Пензенский государственный технологический университет (Россия, г. Пенза, проезд Байдукова/ул. Гагарина, 1а/11)

E-mail: tatjana.sk@mail.ru

Kruglova Tatiana Sergeyevna

Doctor of philological sciences, professor, sub-department of interpretation and translation science, Penza State Technological University (1a/11 Baydukova lane/Gagarina street, Penza, Russia)

УДК 821.161.1

Жаткин, Д. Н.

Шекспировская тема в творчестве М. И. Цветаевой / Д. Н. Жаткин, Т. С. Круглова // Известия высших учебных заведений. Поволжский регион. Гуманитарные науки. – 2015. – № 4 (36). – С. 76–92.