

И. О. Шайтанов<sup>abc</sup>

✉ [voplit@mail.ru](mailto:voplit@mail.ru)

<sup>a</sup> Российская академия народного хозяйства  
и государственной службы  
при Президенте РФ (Россия, Москва)

<sup>b</sup> Российский государственный  
гуманитарный университет (Россия, Москва)

<sup>c</sup> Журнал «Вопросы литературы» (Россия, Москва)

## ЖАНРОВАЯ ПРАГМАТИКА ШЕКСПИРОВСКОЙ КОМЕДИИ «БЕСПЛОДНЫЕ УСИЛИЯ ЛЮБВИ»

**Аннотация.** Под жанровой прагматикой автор понимает сочетание всех внешних условий, определяющих «непосредственную ориентацию слова (...) в окружающей действительности» (Бахтин/Медведев). Прагматика шекспировской комедии в значительной мере определяется тем, что произведения этого жанра изначально бывали заказаны для постановки в частном доме или при дворе. Их остроумие, по крайней мере в одной из своих функций, должно было представлять собой непосредственную реакцию на обстоятельства, известные аудитории и ее интригующие. Это был, разумеется, отклик короткой выдержки, потерянный за пределами данного пространства и времени или зависящий в своем понимании от академического комментария. Однако современная аудитория, полностью незнакомая с «непосредственной ориентацией» жанра, обречена на то, чтобы пропустить комический эффект и счесть пьесу не заслуживающей внимания. Тогда возникает потребность в реставрации, подобной той, что пережила в XX в. комедия «Бесплодные усилия любви», восстановленная в ее антипетраркистской направленности, новые аргументы для которой предложены в данной статье.

**Ключевые слова:** прагматика, Шекспир, жанр, комедия, сонет, петраркизм, клясться, возносить хвалу, «Бесплодные усилия любви», Генрих Наваррский, Саутгемптон, Эссекс, Овидий

**Благодарности.** Статья подготовлена в рамках выполнения научно-исследовательской работы государственного задания РАНХиГС.

**Для цитирования:** Шайтанов И. О. Жанровая прагматика шекспировской комедии «Бесплодные усилия любви» // Шаги/Steps. Т. 8. № 2. 2022. С. 84–101. <https://doi.org/10.22394/2412-9410-2022-8-2-84-101>.

Статья поступила в редакцию 29 ноября 2021 г.  
Принято к печати 17 января 2022 г.

I. O. Shaytanov<sup>abc</sup>

✉ [voplit@mail.ru](mailto:voplit@mail.ru)

<sup>a</sup> *The Russian Presidential Academy  
of National Economy and Public Administration  
(Russia, Moscow)*

<sup>b</sup> *Russian State University  
for the Humanities (Russia, Moscow)*

<sup>c</sup> *Journal Voprosy literatury (Problems of Literature)  
(Russia, Moscow)*

## GENRE PRAGMATICS OF SHAKESPEARE'S COMEDY: *LOVE'S LABOUR'S LOST*

**Abstract.** By genre pragmatics the author understands the combination of all the external conditions that determine “the immediate orientation of the word in the surrounding reality” (Bakhtin/Medvedev). The pragmatics of Shakespearean comedy depends on the fact that most of his plays in this genre initially must have been commissioned for performance in a private house, or at court. Their wit, in at least one of its functions, had to represent an immediate reaction to circumstances known and intriguing to the audience. This was a short-lived response, either lost beyond this particular place and time, or dependent on scholarly commentary in academic editions. But the modern audience, completely unaware of the “immediate orientation” of the genre, is doomed to lose its pointedness and wit, and, consequently, to consider the play as not worthy of interest. There is a need then for a process similar to the one undergone in the 20<sup>th</sup> century by *Love's Labour's Lost*, restored in its anti-Petrarchan actuality. New arguments in favor of this restoration are further advanced in this article. *Love's Labour's Lost* is one of the most pragmatically loaded Shakespeare's plays. Its reactions cover a vast field of European history, English court intrigue, and literary fashion where domestic and foreign politics are embodied in the parody of literary conventions. The religious unsteadiness of the French King Henry IV, famous in Europe, is doubled in the plot with its initial situation of a broken oath by the King of Navarre and his four courtiers who start by swearing not to see a woman for 3 years, devoted by them to study and meditation, but immediately break their pledge when obliged to meet the French Princess and her beautiful companions. Politics serves as a pretext for the demonstration of the fragility of Petrarchian conventions played out in real life.

**Keywords:** pragmatics, Shakespeare, genre, comedy, sonnet, Petrarchism, to (out)swear, to praise, *Love's Labour's Lost*, Henry of Navarre, Southampton, Essex, Ovid

**Acknowledgements.** The article was written on the basis of the RANEPА state assignment research programme.

**To cite this article:** Shaytanov, I. O. (2022). Genre pragmatics of Shakespeare's comedy: *Love's Labour's Lost*. *Shagi / Steps*, 8(2), 84–101. (In Russian). <https://doi.org/10.22394/2412-9410-2022-8-2-84-101>.

*Received November 29, 2021*

*Accepted January 17, 2022*

Прагматика — совокупность условий, сопровождающих употребление языкового знака.  
*Википедия*

**С**овокупность языковых (как в семиотическом, так и в естественно-языковом значении) условий, сопровождающих любой комический жанр, в том числе драматический, определяет то, как быстро стирается актуальная часть содержания. Внятное и особенно острое для первых зрителей, для вторых, третьих и т. д., все в большей мере требует пояснения, а потом и академического комментария, основанного на реконструкции первоначального политического, культурного, языкового контекста. Насыщенность узнаваемой актуальностью, или мера прагматичности, зависит от типа комедии. Классическая комедия всегда предполагала, что метит в пороки, но не лица, тем самым лишь глубже упрятывая конкретное и личное, о котором могли догадываться первые зрители.

В комедиях Шекспира поиск актуальных смыслов тем более настойчив, что его творчество — как бы ни осаживали себя исследователи, напоминая о порочности подобного метода, — остается важнейшим источником для шекспировской биографии. А в какой мере метод порочен или продуктивен, в конечном итоге определяется тем, каким образом интерпретирован творческий факт в качестве события биографического. Одно дело вычитывать биографию из сюжета, другое — пытаться установить меру прагматичности самого текста, который хотелось бы увидеть в точке пересечения разнообразных контекстов. Доказуемость связей внутри них варьируется, что-то может быть обосновано документально, что-то остается как вероятное и возможное. Четкие линии дополняются пунктирными, в совокупности тех и других повышая степень достоверности всего контура.

Термин *прагматика* предполагает всю полноту внешних условий, позволяющих соотнести выбор сюжета с жизненными обстоятельствами, прояснить актуальность аллюзий, уточнить датировку и поставить вопрос, для какого рода сцены писались ранние шекспировские комедии.

Анализ условий возникновения и существования текста открывает путь к его жанровой интерпретации, так полагал М. М. Бахтин. В первой своей развернутой работе, дошедшей до печати (хотя и под другим именем и, вероятно, в кружковом взаимодействии с тем, чье имя стоит на обложке, — П. Н. Мед-

ведевым), памятно назвав жанр «непосредственной ориентацией слова, как факта, точнее — как исторического свершения в окружающей действительности», он в сноске отметил: «Эта сторона жанра была выдвинута в учении А. Н. Веселовского <...> Он учитывал то место, которое занимает произведение в реальном пространстве и времени...» [Медведев 1993: 146].

Сделав такое наблюдение над концепцией жанра у Веселовского, сам Бахтин развивал ее, создавая свою теорию романа в русле «Очерков по исторической поэтике». Это понимание жанра было заложено в русской филологической школе и продолжено теоретически чуткими ее представителями с разными вариациями у последователей Бахтина, или формалистов.

Реальное пространство и время шекспировской комедии как раз и предполагает взгляд на нее с точки зрения ее прагматики. К аналогичному решению приводят разные исследовательские стратегии. Пример именно такой работы в своих книгах — «1599. A Year in the Life of William Shakespeare» (2005) и «1606. William Shakespeare and the Year of Lear» (2015) — дает Джеймс Шапиро, одно из самых ярких имен в современном мировом шекспироведении.

\* \* \*

Среди драматургов-елизаветинцев Шекспир не был наиболее острым в смысле прагматики, как он не был по преимуществу сатириком, но это не отменяло прагматическую обусловленность его драматургии, и комедий прежде всего. Да и внутри его жанра мера прагматики варьировалась даже в отношении комедий, практически одновременно написанных. Как бы ни колебалась датировка «Бесплодных усилий любви» и «Комедии ошибок» (обе относятся к числу ранних, т. е. созданных в первой половине 1590-х годов), но если по поводу классической по типу и происхождению сюжета «Комедии ошибок» число актуальных догадок минимально и сами они незначительны, то прагматике «Бесплодных усилий» (более, чем какая-либо другая комедия Шекспира, заставляющих вспоминать о распространении новой итальянской моды — *commedia dell'arte*) посвящена немалая литература. Она потребовала специальных обзоров. Автор одного из них — Мэри Эллен Лэм, не скрывая изумления перед обилием догадок и версий, открывает свою статью словами о том, что пьеса «остается в шекспировской драматургии чем-то вроде аномалии» [Lamb 1985: 49]. Аномалии? Количественно, возможно, но аномалии, позволяющей подробнее рассмотреть принцип соотношения шекспировской комедии и «совокупности условий», в которые она была вписана.

Исследовательские усилия в первой половине XX столетия совпали с возвращением «Бесплодных усилий» на сцену. Обычно этот процесс связывают с двумя событиями: с постановками Тайрона Гатри в театре «Олд Вик» (1936) и Питера Брука на стрэтфордской сцене (1946). Театр исходил из меняющегося отношения к этой комедии и вносил свой вклад в ход перемен. Взаимодействие сценической и критической интерпретации гораздо продуктивнее их противопоставления, а понимание прагматики задействует и то и другое. Так случилось и с «Бесплодными усилиями любви» после трехвекового отношения к этой комедии как к неудаче. Поколение первых зрителей, судя по дошедшим до нас сведениям о комедии и ее постановках, было иного мнения.

Конечно, не аллюзии определяют смысл произведения, но они важным образом конкретизируют и направляют его. Еще при начале аллюзивного поиска, совпавшего с первыми успехами комедии «Бесплодные усилия любви» на английской сцене XX в., Х. Грэнвил-Баркер (один из тех, кто способствовал этому успеху) был прав, заметив, что 300-летняя комедия, обладай она только «сиюминутным» (spontaneous) интересом, умерла бы для нас [Granville-Barker 1967: 65–66].

При возобновлении интереса в комедии оценили ее веселость, или то, что можно обозначить при помощи понятия, позже вошедшего в моду, — «карнавальность», за которой рассматривали не только актуальное пародирование событий и личностей, но и столкновение идей [Bevington 1968]. Если вначале интерес к «Бесплодным усилиям любви» возбудил поиск актуальных аллюзий, то затем у этого поиска появились такие убежденные противники, как Джон Керриган. В своем предисловии к новому пингвиновскому изданию пьесы (1982) он оценивал ее достоинство не по количеству интригующих отсылок, а по тому, как веселящийся мир сталкивается с идеей смерти, весть о которой нарастает в сюжете и, наконец, венчает его вместо предусмотренной жанром счастливой развязки [Kerrigan 1982: 13–21]. Одно, впрочем, никак не исключает другого.

Тем не менее первая волна исследовательского интереса к «Бесплодным усилиям» в XX в., повлекшая изменение репутации комедии и ее новое прочтение, была связана с поиском аллюзий в европейских событиях конца XVI в. Одна линия лежит на поверхности, не требуя ни изысканий, ни слишком глубоких познаний в истории. Место действия — двор короля Наварры. Имена трех его придворных (Berowne, Longaville, Dumaine) и ряда других персонажей (Boyet, Moth) совпадают с именами известных деятелей бурных событий периода религиозных войн во Франции и борьбы за престолонаследие, сопутствовавшей вымиранию династии Валуа. Главным их наследником был Генрих Бурбон, король Наварры, по вероисповеданию протестант. За интригой этих событий следила вся Европа, а Англия во времена, близкие написанию шекспировской комедии, даже участвовала в них: в 1591 г. граф Эссекс был послан во главе военного контингента поддержать протестанта Генриха, уже провозглашенного королем Франции Генрихом IV. Большинство англичан так и остались на полях сражений.

Когда эти события привлекли внимание исследователей, те попытались выяснить круг конкретных аллюзий: какая из встреч Генриха с французской принцессой Маргаритой (Марго в романе А. Дюма) и ее матерью Екатериной Медичи (обычно являвшейся в сопровождении «летучего эскадрона» придворных красавиц) могла послужить реальной подсказкой для визита французской принцессы к наваррскому двору в сюжете комедии; кто именно из французских деятелей мог стать прототипом для королевского окружения. Чем больше обнаруживали параллелей, тем больше возникало вопросов, так как реальные события и люди никак не укладывались в прокрустово ложе сюжета. Достаточно сказать, что шекспировские придворные соответствовали по именам как друзьям французского короля, так и его лютым врагам — например, реальный герцог дю Майен — младший брат главы Католической Лиги герцога де Гиза.

Сюжет намекал на историю, но история не вписывалась в него. Для комедии хватало лишь отсылки, намека, который, однако, был важен, поскольку подчеркивал главный мотив действия — данную и нарушенную клятву (на важность этого мотива в сюжете комедии не раз обращали внимание ее исследователи). В первой сцене клятву дают король Наварры (в списке действующих лиц он значится как Фердинанд) и трое его друзей-придворных. Их обет — создать академию (возможные прототипы и источники в отношении французских и вообще позднеренессансных академий подробно исследованы), посвятить три года наукам и в своем уединении не иметь никаких отношений с женщинами. Возможность исполнения такой клятвы по всей строгости аскетического уединения вызывает спор, который разрешается общим подписанием документа и напоминанием о том, что ко двору с деловым визитом прибыла французская принцесса со свитой. Ее нельзя не принять! Тем самым предсказано дальнейшее развитие событий вопреки только что данной клятве.

Почему фоном для комического сюжета были выбраны события современной французской истории или, во всяком случае, дана отсылка к ним? Вероятно, потому, что они были центром европейского интереса, поражая тем, как часто и легко их главный герой Генрих Наваррский давал клятву и брал ее обратно. В век Реформации и ожесточенного столкновения религиозных убеждений он трижды переходил из протестантизма в католичество и обратно, пока наконец не продемонстрировал, насколько политика для него важнее веры, знаменитыми словами: «Париж стоит мессы». Это слова относятся к 1593 году. Иногда их используют в качестве аргумента для датировки «Бесплодных усилий любви», полагая, что после этой даты французский сюжет не мог быть благожелательно-комическим в английском исполнении. Фактически Генрих пренебрег интересами союзной Англии, для которой жизненно важным было удержать Францию за пределами католического лагеря, поскольку с ее переходом туда Испания, находившаяся с Англией в состоянии войны и мечтавшая о прямой интервенции, создавала между островом и континентом католический барьер.

Это хороший аргумент, и очень вероятно, что до 1593 г. был написан и сыгран первый вариант комедии. Военная угроза могла остановить смех, хотя, с другой стороны, очень уж комичным был повод, если посмотреть на него не с политической, а с человеческой стороны, — очередное нарушение клятвы наваррским королем, которому в комедии отказано в счастливом конце, и сам он, как и вся его клятвопреступная компания, предстает в довольно дурацком виде. Самое унижительное поражение они терпят, переодевшись москвитами и заговорив на условно ломаном языке. Рассчитанная на успех, их постановка провалилась, и игра не была принята, оставшись еще одним бесплодным усилием любви — насилием над языком, неизменно свидетельствующим в этом сюжете о неискренности чувства. Русская интермедия также может быть связана с актуальным событием, дающим повод для датировки: интерес к России возник в Англии совсем недавно, а публично возбужден записками побывавшего в Московии Джайлза Флетчера, опубликованными в 1591 г. и сразу же запрещенными (подробнее о русских на елизаветинской сцене см.: [Алексеев 1961]).

«Бесплодные усилия любви» поразительно интернациональны по составу участников и сюжетных эпизодов. Современность насыщена аллюзиями, ей сопутствует античный план: он звучит в обрывках латинской учености, которой шеголяет учитель Олоферн (чье имя можно считать восходящим и к Библии, и к роману Рабле), и разыгрывается в предваряющей финал постановке «Девяти героев». Подготовленная персонажами фарсового, сниженного плана, она создает образец для афинских ремесленников в комедии «Сон в летнюю ночь». В традиции входящей в моду итальянской комедии дель арте маски узнаваемо распределены.

Представитель еще одной нации, испанский дворянин Дон Адриано де Армадо, по своему амплуа — хвастливый воин, а по имени — воплощенное напоминание о недавнем торжестве над испанской Непобедимой армадой. Этот намек звучал тем актуальнее, чем был ближе к самому событию 1588 г.

Античный мир, Франция, Россия, Испания, Италия... Этот мировой оркестр озвучивает события, относящиеся к рубежу и самому началу 1590-х годов: 1588-й, 1591-й, 1593-й. А что по этому поводу говорит Англия? Она со всей определенностью представлена кругом литературных аллюзий, за которыми исследователи пытаются реконструировать план если не прямо политических, то придворных интриг.

\* \* \*

С Робертом Деверё, графом Эссексом, командовавшим английским контингентом во Франции, был дружен граф Саутгемптон, адресат шекспировских посвящений к поэмам «Венера и Адонис» (1593) и «Лукреция» (1594). Эти посвящения были первым случаем для Шекспира сделать свое имя публичным (кстати, первой пьесой, при публикации которой Шекспир был назван по имени, стало первое кварто «Бесплодных усилий» в 1598-м). Здесь сомнений нет. Сомнения высказывают по поводу того, был ли Саутгемптон также адресатом шекспировских сонетов. Скажем так: он — безусловно первый претендент (я принадлежу к числу тех, кто в этом факте уверен, что и подтвердил, добавив веский аргумент в пользу Саутгемптона [Шайтанов 2016: 105–110]).

Для Саутгемптона, достигшего совершеннолетия только в 1594 г., Эссекс — старший друг, а после женитьбы Саутгемптона на кузине Эссекса Элизабете Вернон (в 1598-м, хотя отношения начались много раньше) — родственник, образец для подражания. Свою верность Эссексу он докажет в феврале 1601 г., встав бок о бок с ним во главе бунтовщиков, идущих по лондонским улицам; путь, который приведет Эссекса на плаху, а Саутгемптона на два с лишним года в Тауэр. Графы близки не только в политике. Оба — объект искания литераторов в качестве покровителей. Эссекс женат на вдове сэра Филипа Сидни, оба — любители театра, знающие его значение, в том числе как идеологического инструмента: шекспировский «Ричард II» будет играть по заказу бунтовщиков в день накануне бунта.

Правда, была ли это шекспировская пьеса, и если да, то восстановлена ли в ней сцена низложения короля Ричарда при ее исполнении, — эти вопросы продолжают обсуждаться, хотя и с преобладающим убеждением в том, что играли Шекспира. Подробно обстоятельства исполнения и характер текста



были с максимальной полнотой рассмотрены в статье Пола Э. Т. Хэммера [Hammer 2008]. Однако безусловно ясно одно: в первых трех кварто «Ричарда II», последовавших за его постановкой и свидетельствующих об успехе (никакая другая шекспировская пьеса не потребовала трех изданий в течение двух лет, 1597–1598), эта сцена отсутствовала, и появится она лишь в изданиях после смерти Елизаветы (кварто 1608, 1615; вероятно, текст записан со слов кого-то из актеров и восстановлен по рукописи в Первом фолио 1623 г.).

Восстание Эссекса произойдет в 1601 г., а в первой половине 1590-х вокруг двух графов собираются поэты, общество, противостоящее другому — вокруг сэра Уолтера Роли (именно так звучало его имя — Raleigh). Эссекс и Роли ведут долгое соперничество за благосклонность королевы Елизаветы. О круге Роли немного известно, кроме его предполагаемого названия — «Школа ночи» (The School of Night) — по заглавию поэмы Джорджа Чэпмена «Тень ночи» (The Shadow of Night, 1594). Он же первый кандидат в качестве Поэта-соперника в шекспировских сонетах и — предполагаемый прототип учителя Олоферна в «Бесплодных усилиях любви». Эта догадка была сделана в развитие второй линии аллюзий — литературной и светской. Ее разработка велась Артуром Ачесоном на протяжении первой четверти XX в. и продолжена в двух классических исследованиях, вышедших одновременно в 1936 г.: Франсис Йейтс «A Study of *Love's Labour's Lost*» и М. К. Брэдбрук «Школа ночи» (The School of Night: A Study in the Literature Relationships of Sir Walter Raleigh).

Трудно сказать, в какой мере «Школа ночи» могла помочь в интерпретации комедии, поскольку именно комедия стала одним из основных источников для реконструкции этого литературно-светско-политического объединения. Упоминание о нем усматривают в словах короля Наварры, включившегося в антипетраркистский спор (подхваченный и продолженный Шекспиром в сонетах) на тему, может ли брюнетка считаться красавицей (IV, 3, 253–255):

O paradox! Black is the badge of hell,  
The hue of dungeons and the school of night;  
And beauty's crest becomes the heavens well.

Смысл сказанного в том, что атрибуты ночи и ада не могут одновременно быть атрибутом того, что устремлено к небесам. Предположение породило ряд частных расшифровок, «узнавание» конкретных лиц в шекспировских персонажах... И вместе с этим — понимание самой комедии как «светской», представляющей интересы одной группы, котерии (coterie), а по месту своего представления — придворной (courtly) (что не раз повторяли вплоть до 1950-х [Bradbrook 1964: 189]) или предназначенной для постановки в частном доме.

И отдельные расшифровки, и понимание жанровой прагматики были впоследствии подвергнуты сомнению и даже опровергнуты как заблуждения, сохраняющиеся лишь за пределами академического сообщества. Именно так счел авторитетный Джон Керриган (а за ним достаточно многие, включая М. Э. Лэм), убежденный противник как аллюзивных построений, так и сведения самой пьесы к «кружковому» развлечению. Как полагал Керриган, «историки доказали, что вокруг Роли не сформировался сколько-нибудь определенный круг»: «...в представлении о “школе ночи” упорствуют только читатели



и зрители, поскольку эти идеи приютились в популярных изданиях», и вообще пора «забить последний гвоздь в крышку гроба»; стоит лишь расставить в словах по поводу «the school of night», произнесенных королем, запятые так, как они стоят в первом кварто, и тогда будет ясно, что речь идет о черноте ада, тюрьмы и «школы, где ночь учится быть черной» [Kerrigan 1982: 9–10]. То есть никакого определенного смысла король не подразумевал, а просто изумился парадоксу в доказательстве Бирона, будто красота лучше всего сочетается с черным цветом, поскольку его дама — Розалина — жгучая брюнетка с черными глазами.

Легко возразить Керригану, что в метафоре, даже трехчленной, может найти себе место аллюзия на нечто вполне конкретное, но нельзя не согласиться с ним и другими противниками аллюзивного подхода, хотя и оценивая его результаты как небесплодные. Несколько десятилетий поисков, предпринимаемых при участии знаменитого шекспироведа (Брэдбрук) и не менее известного исследователя ренессансной культуры (Йейтс), привлекли внимание, заинтриговали и, хотя не достигли безусловной убедительности ввиду недостаточности данных, создали представление о жанре данной комедии, а быть может, и шекспировской комедии вообще, как прагматически нагруженной. Пусть эта идея была выдвинута с преувеличением, но тот факт, что попытки установить конкретные соответствия то ли с французской историей, то ли с елизаветинской придворной и литературой жизнью, буквально не срабатывают, не означает, что они вовсе не функциональны. Литература не шифрует действительность, но узнаваемо отсылает к ней в своих сюжетах, возбуждая тем самым интерес современников и интригуя потомков.

В данном случае «узнаваемость» служит своего рода смысловым ориентиром. Французская параллель оттеняет основной мотив — мотив данной и нарушенной клятвы. Английская параллель указывает на культурное пространство, в котором играет комедия. Она актуально современна, пусть не в лицах, но в нравах, обыгрываемых чрез язык. Язык — главный герой этой комедии. На это давно обратили внимание, а чтобы не уличить Шекспира или не быть самим уличенным в избыточной формализации, конечно, напоминали, что герой не только сам язык, а через него пародируются условности, касающиеся столь обязательного в комедии и столь определяющего в отношении общественного лица мотива — мотива любви.

Это комедия о том, как любят, как говорят о любви, насколько принятый или даже модный язык любви способен передать или исказить чувство. Основная тема комедии как жанра — отклонение / уклонение от идеала, различно трактуемого, но чаще всего воплощенного в идее естественной человечности. Это имел в виду Л. Е. Пинский, определив в качестве магистрального сюжета для комедии Природу, «человеческую природу» [Пинский 1989: 55] — в следовании ей и в отступлении от нее. Можно добавить — через отступление от Природы.

Грэнвилл-Баркер очень точно назвал «Бесплодные усилия любви» «комедией аффектаций» (a comedy of affectations) [Granville-Barker 1967: 66]. Манерность, искусственность, аффектация — в той или иной мере, в том или ином стиле есть речевое свойство, общее для большинства персонажей комедии.

Языковой характер отступления от меры, от природы в «Бесплодных усилиях любви» — очень точная хронологическая подсказка, где и в какое время, а также почему установилась та или иная мода, когда Шекспир отдал ей дань и когда спародировал.

Нельзя не согласиться с М. Брэдбрук в том, что комедия «Бесплодные усилия любви» написана в языковой ситуации и по поводу языковой ситуации, где язык становится «общей проблемой нового светского образования», отраженной в «обновлении и эксперименте» с языком поэзии [Bradbrook 1964: 34, 36].

Исторические аллюзии в сюжете комедии позволяют уточнить эти обстоятельства и сделать их поводом для языковой игры.

Когда Ачесон в 1903 г. положил начало исследованию политических и поэтических интриг в «Бесплодных усилиях любви» [Acheson 1903], он указал на место и время событий не во Франции, а в Англии. Он предположил, что в сюжете комедии отразились события недельного пребывания королевы в имении Саутгемптонов — Каудрей. Елизавета прибыла туда 15 августа 1591 г. и участвовала в охоте (так же, как французская принцесса в сюжете комедии). Восемнадцатилетний хозяин также не мог не стать участником действия, и, возможно, именно там состоялось знакомство Шекспира с его будущим покровителем. Во всяком случае, время его знакомства с графом Саутгемптоном, совпадающее с началом чумы (1591–1592), кажется наиболее вероятным моментом если не для написания, то для замысла раннего варианта пьесы (подробнее см.: [Шайтанов 2013: 193–198]), осуществленного Шекспиром и, возможно, переведенного на сцену в другом имении Саутгемптона. До того как получить графский титул, дед графа носил другой — барон Тичфилд, по имению, где шекспировский Саутгемптон проводил значительную часть своей юности и где развлекал друзей в годы чумы.

\* \* \*

Это были те самые годы, когда Шекспир посвящал Саутгемптону свои поэмы и, по всей вероятности, начал писать сонеты. Первоначальным поводом для них мог быть семейный заказ поэту — уговорить своевольного графа жениться на избранной для него невесте. Иначе пришлось бы заплатить колоссальный штраф в 5000 фунтов (чтобы получить современное представление о сумме, ее следует умножить приблизительно на тысячу), разорительный даже для одного из богатейших наследников Англии. Достигнув совершеннолетия в 1594 г., Саутгемптон предпочтет штраф. Так что прагматически Шекспир потерпел неудачу со своими сонетами. Однако увлечение ими и вопрос, как писать о любви, были темой, не раз возникавшей в чумные 1592–1594 годы. Она мелькает в комедии «Два веронца», остроумным эпизодом присутствует в хронике «Эдуард III», естественно проходит сквозь сонеты и превращается в сюжетообразующий мотив в «Бесплодных усилиях любви», чтобы быть завершенной в «Ромео и Джульетте» (1595).

«Ромео и Джульетта» считается «сонетной» трагедией не только потому, что в ее текст вкраплены сонеты. Сонетная условность — один из сюжетных мотивов. Первый акт обрамлен двумя Прологами в 14 строк каждый, и если первый из них напоминает сонет только количеством строк, то второй уже

вполне соответствует условности, как будто трагедия овладела языком, на котором говорит ее главный герой. Ромео говорит с чужого «голоса» — с условного языка вплоть до сцены второго акта, когда с балкона Джульетта дает ему пример прямой естественной речи и отвечает на его вопрос:

R o m e o: What shall I swear by?  
J u l i e t: Do not swear at all...  
(II, 2, 12)

Клятва — одна из обязательных условностей куртуазной любви. В «Ромео и Джульетте» разговор о ней сопутствует любовному объяснению. В «Бесплодных усилиях» это мотив, задающий движение сюжета.

У Шекспира, пожалуй, как ни у какого другого драматурга, речевые мотивы часто и значительно сопровождают, аранжируя, сюжетное действие. Обрывы речевых мотивов в переводе, которые случаются сплошь и рядом, опрощают действие и ведут к потерям его мотивировок. Классический пример — переключка припева в песенке ведьм: «Fair is foul, and foul is fair», — и в первых словах, произносимых Макбетом в следующей сцене: «So fair and foul a day I have not seen». В них — ядро будущей трагедии: и характеристика мира, в котором самое ужасное — неразличимость добра и зла, и характеристика героя, по закону трагической иронии откликающегося на ведьмовское предсказание (которого он не слышит), поскольку он уже принял его в своей душе. Русские переводчики игнорируют эту связь.

Можно, конечно, сослаться на непереводаемость этих многозначных слов у Шекспира, где в *fair* — все, что прекрасно и нравственно, в *foul* — все, что уродливо и отвратительно, но это объяснение не компенсирует потери. А еще каждому сопутствует колористическая характеристика: *fair* — белокурый, *foul* — темный, черный. Эта цветовая оппозиция будет одним из центральных речевых мотивов в сонетах, а чуть раньше или одновременно с ними — в комедии «Бесплодные усилия любви». Именно это и имел в виду король Наварры, перечисляя явления, окрашенные черным цветом, в ряду которых — может ли быть темноволосая женщина сочтена белокурой, т. е. *fair*? Парадоксальный аргумент задан в языке и продолжен в более широком понятийном, нравственно-философском, ряду, где *fair* не может быть *foul*, т. е. прекрасное — ужасным.

Можно привести несколько значимых объяснений той исключительной роли, которую у Шекспира играют речевые мотивы. Он работал в жанре стихотворной драмы, в рамках которой к основе драматического белого стиха привил сонетную тонкость лирических значений. Так что здесь соединилось и общее, и принадлежащее его таланту, и его роли в елизаветинском театре. Речь царила не только на сцене: школа и склад образования, жиздившегося на гуманитарном тривиуме, со школьной скамьи развивали риторическое умение владеть словом, отшлифованное в практике двойного перевода — на латынь и с латыни, в упражнениях по подбору синонимов или антонимов. Как и все, что становится обязательным, эта речевая практика не только развивала слух, но сплошь и рядом доводила упражнение до схоластического идиотизма. Так что «Бесплодные усилия любви» не только рассчитаны на зрителя, чей слух лингвистически изощрен, но и демонстрирует, как легко достоинство оборачивается своей противоположностью и как (слова Мотылька об учите-

ле Олоферне и священнике Натаниэле) люди, «побывавшие на великом пиру языков, утащили со стола одни объедки» (V, 1, 37).

Конечно, к числу «объедков» относится и тот каламбурный экспромт, что Олоферн сочиняет по поводу королевской охоты на оленя, но даже «объедки» производят впечатление и механической способности сочетать слова, и обыгрывать их значения. Пусть нанизывание синонимов — отрывка школьного упражнения, но, подыскивая, Олоферн порой демонстрирует реальную находку — наиболее точное слово, которое поражает своей неожиданной удачей не только его восхищенного спутника Натаниэля. Например, когда он обнаруживает исчерпывающее определение для отвергаемого им манерного стиля испанца дона Адриано де Армадо: «He is too picked, too spruce, too affected, too odd, as it were, too peregrinate, as I may call it» (V, 1, 14). *Peregrinate* — не слишком сложный, несколько вычурный, но в данном случае очень уместный неологизм для характеристики велеречиво путаной речи испанца, что-то вроде «чужестранный» (от *peregrin, pilgrim*, т. е. паломник).

Если усилия любви бесплодны, если обреченность любовных усилий прежде всего выражает себя в условности языка, слишком условного, чтобы быть искренним у придворных, и тщетно претендующего на владение условностью у комических персонажей, — то языковая рефлексия также составляет важную часть действия. Король и придворные готовы посмеяться над словесными страстями друг друга в их поэтическом выражении, дону Армадо сопутствует его персональный шут Мотылек, Олоферну — невольный шут Натаниэль, восторги которого, по большей части неуместные, иногда, как и в случае с *peregrinate*, понятны. Для переводчика здесь — приглашение найти нечто объясняющее восторг и изумление священника. Их усилия также сосредоточены в направлении русского неологизма: «обыностранин» (М. А. Кузмин), «обыноземен» (Ю. Б. Корнеев)... Г. М. Кружков отказался от поиска, согласившись на бесстыльное указание на смысл сказанного: «эксцентричен». Так что восторги Натаниэля совсем уж здесь ни к чему: «Вот редкий и замечательный эпитет». Ничего замечательного и тем более — ничего редкого.

Перевод Кружкова — последняя по времени попытка побороться с этой самой языковой (а, следовательно, и самой сложной для перевода) комедией Шекспира. Он дал новое название: «Пустые хлопоты любви», — которое, в свою очередь, поставлено заголовком для академического тома, собравшего четыре перевода в серии «Литературные памятники»: М. А. Кузмина, К. И. Чуковского, Ю. Б. Корнеева и Г. И. Кружкова [Шекспир 2020]. Увы, если рассматривать новое название как своего рода камертон и обещание, то ожидания будут не самыми радужными. Устоявшийся перевод (его дал в 1868 г. П. И. Вейнберг) очень точен в выборе существительного: *labour* (от лат. *laborare* ‘трудиться’) — это именно усилие, в современном английском оставшееся в значении ‘родовые муки’. И по-английски, и по-русски это значение подразумевается — муки, усилия, в данном случае бесплодные, т. е. не приводящие к рождению.

При чем здесь «хлопоты»? Со словом теряется смысл, а единственное усилие, ощущаемое в перемене названия, — претензия во что бы то ни стало сделать иначе, чем у других переводчиков, хотя и без всякого отношения к оригиналу.

\* \* \*

Трудно передавать пародийный стиль другого языка, но все-таки возможно его обозначить, тем более, что условность построена на известных петраркистских приемах — по вертикальной оси, на которой все достоинства возлюбленной обретают небесное отражение. Так что трудно, но можно, поскольку еще труднее, отказавшись от стиливой пародии, сколько-нибудь адекватно перевести комедию, где сонетный мотив в его пародийности играет центральную роль. Здесь так же, как будет в «Ромео и Джульетте», сонетная условность не сосредоточена на точечном вкраплении сонетной формы, а представлена как способ говорить о любви и понимать любовь и шире — как *vita nova*. Повод для пародии — избыточность условности. В одном случае она — только условность, в другом (на комическом уровне сюжета) — тщетная попытка овладеть условностью. В любом случае мы имеем бесплодные усилия.

Как уже было сказано, для Шекспира характерно вплетать речевые мотивы в сюжетное действие, тем самым поясняя и мотивируя его. Разумеется, такой расчет работает только на зрителя с острым слухом или, во всяком случае, на осведомленного зрителя/читателя. То, что мы сегодня оцениваем как ключевые слова, для первых зрителей было легко воспринимаемыми сигналами острой мысли, приглашающей к восприятию знакомой либо обсуждаемой проблемы. Такого рода сигналы не должны были и не могли быть пропущены.

Первый знак сонетности в «Бесплодных усилиях любви» заметит тот, кто опознает выражение *devouring Time* в четвертой строке от начала комедии (в речи короля) как шекспировский перевод из Овидия: *tempus edax rerum* (всепожирающее Время, «Метаморфозы», XV, 25). Овидий, разумеется, сонетов не писал, но он числился патроном всей «науки страсти нежной», и Шекспир не раз был сочтен современниками английским Овидием, поскольку лучше всего его знали и, кажется, более всего ценили как автора любовных стихов и сюжетов. Овидия же читали в оригинале («Метаморфозы» были программным произведением в грамматической школе) и по переводам Артура Голдинга, высоко ценимым и собравшим дань славы даже в XX в. Его переводы из Овидия Эзра Паунд сочтет одним из величайших образцов английской поэзии и включит в свой знаменитый учебник поэзии — «ABC of Reading».

Овидианский образ прожорливого Времени воспринимается по-английски именно как шекспировский, запомнился в его переводе [Sams 1995: 62, 147], а не в том, что сделал Голдинг: «Thou time, the eater of things, and age of spightful teene, / Destroy all things...» (*teen* устар. 'печаль, страдание'). Мысль о разрушительном времени — один из центральных мотивов в шекспировских сонетах. В определенном смысле тем же мотивом из Овидия, что звучал в словах наваррского короля, открывается основная часть шекспировского сборника сонетов, в котором сонеты 1–17 — заказные. За пределами этого первого цикла сонет 18 — шекспировский вариант пертраркистской условности, а мотив «любовь и Время» возникает с первой же строки сонета 19: «Devouring Time, blunt thou the Lion's paws». В русских переводах сонета Овидий не опознается, поскольку эпитет не вмещается в строку: «Ты, Время, львиный коготь иссеки» (пер. Игн. Ивановского). Есть отдельные исключения: «Прожорливое Время!...» (пер. И. Фрадкина), — но тогда приходится жертвовать чем-то другим.

Трудно отделаться от впечатления, что строка, произносимая королем Наварры, обращена не только к его придворным, партнерам по сцене, но и к аудитории в зале, поскольку предполагается ее знакомство и с Овидием, и с сонетом 19. Могло быть, конечно, и наоборот — комедия могла предшествовать сонетам, но едва ли первым из них. Они писались, скорее всего, одновременно, поскольку сонетный мотив развивается на протяжении всего комедийного сюжета как актуальный. Попробуем наметить его.

Если строка о Времени — установленный в самом начале знак сонетной условности, то вся первая сцена, этим знаком открывающаяся, есть рассуждение о клятве. Нет, не о любовной клятве, а, инверсируя любовную ситуацию, — о клятве не любить в течение трех лет. И именно эта часть договора вызывает наибольшее сопротивление одного из подписантов — Бирона. В конце концов он ставит подпись, однако общее ликование длится недолго. Бирон напоминает о том, что все знали, но в полемике по поводу условий договора как-то запамятовали: у ворот французская принцесса с поручением от короля Франции к королю Наварры и со свитой прекрасных дам.

Сюжет комедии исторически — отсылкой к событиям французской истории — предсказан как нарушение клятвы. И продолжен в петраркистской условности и в ее нарушении: восхвалять и клясться, снова клясться и снова восхвалять — таков порядок любви, возведенной в речевую условность петраркистского сонета. Уходя от условности, поэты будут пародировать клятву или отказываться от нее, как это просит Джульетта сделать Ромео. В «Бесплодных усилиях любви» с клятвой поступят ее решительнее — ее нарушат, потом оправдают свое нарушение, оправдав, бросятся любить, но клятвенарушители встретят холодный прием, а комедия не увенчается счастливым концом. Разочаровывающий финал для персонажей, как его сформулирует Бирон, — «*Jack hath not Jill*» (V, 2). Игра оказалась сыгранной не по правилам, и Джек не получил свою Джил.

Не менее персонажей оказались разочарованными и критики комедии, не обнаружив исполнения жанрового закона. На 300 лет вперед комедия была сочтена неудачной, не добравшейся до правильного финала. Хотя на самом деле она выстроена строго и блестяще в качестве пародийного текста, в котором проваливается не логика комедии, а логика сонетной условности, пародийно опровергнутая. Клясться и хвалить, хвалить и клясться — ложный путь к подлинной любви. Доказать ее дамы и отправляют в годичную ссылку своих неудачливых кавалеров. Так что финал не отменен, он отложен. В перечне шекспировских пьес, приведенном в 1598 г. Мересом, значится таинственная «*Love's Labour's Won*» — явный дублет-продолжение «Победившие усилия любви». Ее судьба темна: то ли не дошла до нас, то ли мы знаем ее под другим названием, но она была задумана.

Логика сюжетного развития, заданная в начале и исполненная в финале, по ходу действия постоянно сопровождается речевыми сигналами, напоминающими о сонете и его условности. Первый акт завершается чужестранно-велеречивым обещанием дона Армадо то ли написать сонет, то ли превратиться в сонет, более того — заполняя фолианты, созданные остроумием и записанные пером: «*Assist me, some extemporal god of rhyme, for I am sure I shall turn sonnet. Devise, wit; write, pen; for I am for whole volumes in folio*» (I, 2, 176–178).



Одно из ключевых и проходящих красной нитью слов — *to swear* ‘клясться’, причем с разными лексическими добавками, отвечающими ходу действия. Сам глагол повторяется более 20 раз и с первой сцены перекликается со своей противоположностью — *to forswear* ‘нарушать клятву’. А дон Аминадо добавляет от себя *to outswear*, обещая превзойти в клятвах самого Купидона (I, 2, 62).

Хитроумная любовь (*cunning wise*), притворная, а не идущая от сердца (*Yet all was feigned, 'twas not from the heart*), была противопоставлена собственно любовной тоске поэтом и переводчиком с итальянского Ариосто и Боярдо — Робертом Тофтом. В его цикле «Alba; or, the Month's Mind of a Melancholy Lover» (1598) именно это сказано об однажды им виденной комедии: «Love's Labor's Lost I once did see, a Play / Y-cleped so, so called to my pain...» Любопытны для промежуточности и динамики языковой ситуации сближения в лексике, где новый язык поэзии не преодолел еще древнеанглийских словечек и форм: *Y-cleped so* — «названной так».

Это (наряду с Мересом) первое печатное упоминание шекспировской комедии, в том же 1598 г. опубликованной ин-кварти, где впервые в изданиях пьес стояло имя автора: «A Pleasant Conceited Comedy called, Love's Labours' Lost. As it was presented before her Highness this last Christmas. Newly corrected and augmented. By W. Shakespeare».

Опубликованный текст был вскоре отредактирован автором и дописан, что, собственно говоря, и сообщено на титульном листе: «заново исправленный и дополненный». Одно из дополнений было установлено Дж. М. Левером [Lever 1952], указавшим на зависимость цветочных названий в песне-диалоге между Весной и Зимой (V, 2) от «Гербария» Джона Джерарда, изданного в 1597-м. Комедия считается завершенной в окончательном виде не ранее этого срока.

Однако ее первоначальный вариант существовал значительно раньше. Согласно предположению А. Ачесона, о котором уже говорилось выше, в комедии отразились события недельного пребывания королевы в имении юного графа Саутгемптона — Каудрей. Елизавета прибыла туда 15 августа 1591 г., участвовала в охоте. Независимо от того, брать ли во внимание именно этот королевский визит, вся совокупность европейских и английских событий, начавшееся увлечение жанром сонета после посмертной публикации цикла Филиппа Сидни (1591) дает право предположить, что эта комедия связана с началом писания Шекспиром сонетов и его знакомством с графом Саутгемптоном.

Последовавшие годы чумы и закрытия театров (1592–1594) — еще один аргумент в пользу того, что во всяком случае свои первые комедии Шекспир писал для частной сцены. В первом кuarto ясно сказано, что комедия была поставлена в присутствии королевы в предшествующее Рождество (*the last Christmas*), т. е., видимо, в декабре 1597 г. — январе 1598 г. (или, менее вероятно, в предыдущем году). Заново отредактированная по сравнению с тем текстом или в соответствии с ним (это не вполне понятно), она и печатается.

В переписке современников (письма Уолтера Коупа к Роберту Сесилу и Дадли Карлтона к Джону Чемберлену) говорится еще о, видимо, трех рождественских спектаклях для новой королевы — Анны, супруги Якова I, в 1604–1605 гг.: один при дворе и один (или два) в доме то ли Роберта Сесила (с 1604-го — виконт Крэнборн), то ли графа Саутгемптона.



Есть еще одно позднее — второе кварто 1631 г. Оно сообщает, что комедия ставилась и в «Блакфрайерс», и в «Глобусе», но когда? Во всяком случае, после 1603 г., поскольку «игралась слугами Его Величества» (а не труппой лорда-камергера). Это, пусть и позднее, подтверждение тому, что шекспировская комедия была доступна и для частного, и для общедоступного театра. Однако на этом не стоит строить доказательство, как порой делают, полагая, будто комедия «Бесплодные усилия любви» вообще не «предполагалась для постановки в аристократическом доме» [Lamb 1985: 51]. Эта комедия, как и, по всей видимости, многие шекспировские комедии, были связаны с заказом — для остроумного развлечения, праздника, свадьбы...

И доказательство именно такой прагматики данного замысла не только в остроте намеков на современные обстоятельства, которые в разной мере могли быть известны широкой аудитории, но и на глубину языкового остроумия, на аллюзивную память, столь поэтически изощренную в «Бесплодных усилиях любви».

Могли ли шекспировские комедии быть поставлены в публичном театре? Это отдельный вопрос, для каждой комедии предполагающий свой ответ. Мог ли быть воспринят зрителем тогдашнего партера, а точнее «ямы» (pit) с ее копеечными стоячими местами тонкий пародийный пласт? А мог ли им быть воспринят открытый поколениями последующих интерпретаторов философский подтекст «Гамлета»? Вероятно, как всякий гениальный художник (Пушкин или Гёте), Шекспир писал так, что любой зритель мог найти в его пьесах «свое», не затрудняясь тем, что было написано для другой части аудитории и составляло суть первоначальной прагматики.

## Источники

Kerrigan 1982 — *Love's Labour's Lost* by William Shakespeare / Ed. by J. Kerrigan. London: Penguin, 1982. (The New Penguin Shakespeare).

Шекспир 2020 — *Шекспир У. Пустые хлопоты любви* / [Пер. М. Кузмина, К. Чуковского, Ю. Корнеева, Г. Кружкова]. М.: Наука, 2020. (Лит. памятники).

## Литература

Алексеев 1961 — *Алексеев М. П.* Шекспир и русское государство XVI–XVII вв. // Шекспир и русская культура / Под. ред. акад. М. П. Алексеева. М.; Л.: Наука, 1961. С. 784–805.

Медведев 1993 — *Медведев П. Н.* Формальный метод в литературоведении: Критическое введение в социологическую поэтику. М.: Лабириント, 1993.

Пинский 1989 — *Пинский Л. Е.* Комедии Шекспира // Пинский Л. Е. Магистральный сюжет. М.: Сов. писатель, 1989. С. 49–125.

Шайтанов 2013 — *Шайтанов И.* Шекспир. М.: Мол. гвардия, 2013. (Жизнь замечательных людей).

Шайтанов 2016 — *Шайтанов И.* Последний цикл: шекспировские «сонеты 1603 года» // Вопросы литературы. 2016. № 2. С. 101–130.

Acheson 1903 — *Acheson A.* Shakespeare and the Rival Poet. London; New York: John Lane, 1903.

Bevington 1968 — *Bevington D.* Tudor drama and politics: A critical approach to topical meaning. Cambridge, Mass.: Harvard Univ. Press, 1968.

- Bradbrook 1964 — *Bradbrook M. C.* Shakespeare and Elizabethan poetry. Harmondsworth, Middlesex, England: Penguin in association with Chatto & Windus, 1964.
- Granville-Barker — *Granville-Barker H.* From *Prefaces to Shakespeare* // Shakespeare's comedies: An anthology of modern criticism / Ed. by L. Lerner. Harmondsworth: Penguin Books, 1967. P. 65–73.
- Hammer 2008 — *Hammer P. E. J.* Shakespeare's *Richard II*, the play of 7 February 1601, and the Essex Rising // *Shakespeare Quarterly*. Vol. 59. No. 1. 2008. P. 1–35.
- Lamb 1985 — *Lamb M. E.* The nature of topicality in *Love's Labour's Lost* // *Shakespeare Survey*. Vol. 38 / Ed. by S. Wells. Cambridge et al.: Cambridge Univ. Press, 1985. P. 49–59.
- Lever 1952 — *Lever J. W.* Three notes on Shakespeare's plants // *Review of English Studies*. Vol. 3. No. 10. 1952. P. 117–129.
- Sams 1995 — *Sams E.* The real Shakespeare: Retrieving the early years, 1564–1594. New Haven: Yale Univ. Press, 1995.

## References

- Acheson, A. (1903). *Shakespeare and the Rival Poet*. John Lane.
- Alekseev, M. P. (1961). *Shekspir i russkoe gosudarstvo XVI–XVII vv.* [Shakespeare and the Russian state in the 16<sup>th</sup>–17<sup>th</sup> centuries]. In M. P. Alekseev (Ed.). *Shekspir i russkaia kul'tura* (pp. 784–805). Nauka. (In Russian).
- Bevington, D. (1968). *Tudor drama and politics: A critical approach to topical meaning*. Harvard Univ. Press.
- Bradbrook, M. C. (1964). *Shakespeare and Elizabethan poetry*. Penguin in association with Chatto & Windus.
- Granville-Barker, H. (1967). From *Prefaces to Shakespeare*. In L. Lerner (Ed.). *Shakespeare's comedies: An anthology of modern criticism* (pp. 65–73). Penguin Books.
- Hammer, P. E. J. (2008). Shakespeare's *Richard II*, the play of 7 February 1601, and the Essex Rising. *Shakespeare Quarterly*, 59(1), 1–35.
- Lamb, M. E. (1985). The nature of topicality in *Love's Labour's Lost*. In S. Wells (Ed.). *Shakespeare Survey* (Vol. 38, pp. 49–59). Cambridge Univ. Press.
- Lever, J. W. (1952). Three notes on Shakespeare's plants. *Review of English Studies*, 3(10), 117–129.
- Medvedev, P. N. (1993). *Formal'nyi metod v literaturovedenii: Kriticheskoe vvedenie v sotsiologicheskuiu poetiku* [The formal method in literary studies: A critical introduction to sociological poetics]. Labirint. (In Russian).
- Pinskii, L. E. (1989). Komedii Shekspira [Shakespeare's comedies]. In L. E. Pinskii. *Magistral'nyi siuzhet* (pp. 49–125). Sovetskii pisatel'. (In Russian).
- Sams, E. (1995). *The real Shakespeare: Retrieving the early years, 1564–1594*. Yale Univ. Press.
- Shaytanov, I. (2013). *Shekspir* [Shakespeare]. Molodaia gvardiia. (In Russian).
- Shaytanov, I. (2016). *Poslednii tsikl: shekspirovskie 'sonety 1603 goda'* [The last cycle: Shakespeare's 'sonnets of 1603']. *Voprosy literatury*, 2016(2), 101–130. (In Russian).

\* \* \*

## Информация об авторе

### **Игорь Олегович Шайтанов**

*доктор филологических наук  
ведущий научный сотрудник,  
Лаборатория историко-литературных  
исследований, Школа актуальных  
гуманитарных исследований,  
Российская академия народного  
хозяйства и государственной службы  
при Президенте РФ  
Россия, 119571, Москва,  
пр-т Вернадского, д. 82  
Тел.: +7 (499) 956-96-47  
профессор, главный научный сотрудник,  
Центр современных компаративных  
исследований, Институт филологии  
и истории, Российский государственный  
гуманитарный университет  
Россия, 125047, Москва, Миусская пл., д. 6  
Тел.: +7 (495) 250-61-15  
главный редактор, журнал «Вопросы  
литературы»  
Тел.: +7 (495) 629-49-77  
✉ [voplit@mail.ru](mailto:voplit@mail.ru)*

## Information about the author

### **Igor O. Shaytanov**

*Dr. Sci. (Philology)  
Leading Researcher, Centre for Studies  
in History and Literature, School  
of Advanced Studies in the Humanities,  
The Russian Presidential  
Academy of National Economy  
and Public Administration  
Russia, 119571, Moscow,  
Prospect Vernadskogo, 82  
Tel.: +7 (499) 956-96-47  
Professor, Chief Researcher, Center  
of Modern Comparative Studies, Institute  
for Philology and History, Russian State  
University for the Humanities  
Russia, 125047, Moscow, Miusskaya Sq., 6  
Tel.: +7 (495) 250-61-15  
Editor-in-Chief, journal Voprosy Literatury  
(Problems of Literature)  
Tel.: +7 (495) 629-49-77  
✉ [voplit@mail.ru](mailto:voplit@mail.ru)*