

СРАВНИТЕЛЬНОЕ ИЗУЧЕНИЕ ЛИТЕРАТУР

УДК 821

DOI: 10.25688/2619-0656.2019.13.03

ОБРАЗНЫЕ ОЛИЦЕТВОРЕНИЯ ЗИМЫ И ВЕСНЫ В ЕВРОПЕЙСКОЙ И РУССКОЙ ПОЭЗИИ (ОТ АЛКУИНА ДО Ф. И. ТЮТЧЕВА)

PERSONIFIED IMAGES OF WINTER AND SPRING IN EUROPEAN AND RUSSIAN POETRY (FROM ALCUIN TO FYODOR TYUTCHEV)

Татьяна Григорьевна Чеснокова
Московский городской педагогический университет,
Москва, Россия

Tatiana Grigoryevna Chesnokova
Moscow City University,
Moscow, Russia

Аннотация

В статье рассмотрены наиболее характерные литературные трансформации обрядового мотива состязания Весны и Зимы на материале произведений европейской и русской поэзии и драматургии, включая «Словопроение Весны с Зимой» Алкуина, песни Сова и Кукушки из комедии У. Шекспира «Бесплодные усилия любви», гимн Вальсингама и стихотворение Ф. И. Тютчева «Зима недаром злится...».

Основное внимание уделяется сдвигам в структуре мотива, определяемым поэтикой художественного целого, а также особенностями бытования традиционного фольклорного «спора» в различных жанровых контекстах.

Ключевые слова: олицетворение, образ, традиция, спор времен года, Зима, Весна.

Abstract

Personifications of Winter and Spring as contesting seasons being deeply rooted in many peoples' consciousness have long literary history during which they have passed many changes under the influence of cultural, aesthetic, and national language context.

In the poetics of Alcuin's "Conflictus Veris et Hiemis" ("The Contest of Spring and Winter") the ideology and artistic principles of the Carolingian Renaissance were manifested in combination of folklore Spring call with the dialogical traditions of ancient bucolics and school rhetorical contests. The Winter here is given voice, but the victory of Spring is absolute and eternal, symbolizing the coming of the new Golden Age under the authority of Carolingian Christian empire.

In Shakespeare's songs of the Cuckoo and the Owl (in "Love's Labour's Lost") the dialogical principle is weakened, while the whole context is expanded. Instead of celebrating the moment of Spring's arrival and Winter's defeat the poetic diptych gives two separate pictures of reality as the moments in the year cycle. The winter frost associated with the "death" of Nature is also the natural teacher who prompts the man to surpass the boundaries of fallen nature.

In Russian poetry of the 1830s the lyric principle in depicting personifications of seasons strengthens against the background of romantic paradigm. In Alexander Pushkin's hymn in honour of the Plague (in "A Feast in the Time of Plague") Winter being deprived of its traditional opponent plays the part of the weakened substitute for the Plague, which does not eliminate the contrast between them.

The new degree of "lyricizing" is manifested in Fyodor Tyutchev's lyric "The Winter not without reason grows wroth" ("Zima nedarom zlitsya..."), in which the poet reverts to the picture of the conflict of seasons depicting it through lyrical description. The universal archetypes are refracted through national linguistic world picture making Tyutchev's lyric the model for their perception in Russian cultural domain.

Key words: personification, image, tradition, the contest of seasons, Winter, Spring.

Введение. Цель статьи — проследить изменение образно-смысловой структуры традиционных олицетворений Весны и Зимы в европейской и русской поэзии и драме **на материале** «Словопрения Весны с Зимой» Алкуина, песен Совы и Кукушки У. Шекспира («Бесплодные усилия любви»), гимна Вальсингама из «маленькой трагедии» А. С. Пушкина «Пир во время чумы» и лирического стихотворения Ф. И. Тютчева «Зима недаром злится...».

Методологической основой анализа служат современные концепции исторической поэтики и компаративистики, восходящие к идеям А. Н. Веселовского и развитые в исследованиях О. М. Фрейденберг, М. Л. Гаспарова, С. С. Аверинцева, П. А. Гринцера, А. В. Михайлова, М. Л. Андреева, И. О. Шайтанова. Особое значение имеет принцип сквозного трансисторического анализа жанровых мотивов «прения», или «спора», намеченный в трудах А. Н. Веселовского [Веселовский: 168–171], М. П. Алек-

сева [Алексеев 1972], Вяч. Вс. Иванова [Иванов]. В русле указанных теоретических установок в статье на конкретных примерах выявляется историческая подвижность художественно-смысловой структуры литературного «прения», восходящей к структуре народных обрядовых игр [Веселовский: 168–169]. Жанровая история «спора» / «дебата» служит, однако, лишь фоном исследования особенностей поэтики образных олицетворений Весны и Зимы, представленных в разных историко-литературных контекстах.

В практической части исследования используются положения, разработанные в трудах историков средневековой словесности (М. Л. Гаспарова [Памятники: 3–21], М. Р. Ненароковой), шекспироведов (Ч. Барбера, Л. З. Кереселидзе, автора настоящей статьи), исследователей творчества А. С. Пушкина (Н. В. Яковлева [Пушкин: 579–609], М. П. Алексеева, Д. Д. Благого, Г. П. Макогоненко, Ст. Рассадина, Ю. М. Лотмана, А. М. Гуревича) и Ф. И. Тютчева (А. А. Николаева [Тютчев 1987: 359–425] и В. Н. Касаткиной [Тютчев 2002: 269–512]).

Основная часть. В классической европейской поэзии олицетворенный образ Зимы тесно связан с фольклорными обрядовыми традициями и в первую очередь — с ритуалом проводов зимы и призыва весны, в рамках которого календарная встреча двух времен года предстает как сражение или словесная перебранка, завершаемые изгнанием владычицы холодов и прославлением ее вечно юной соперницы. В фольклорном обряде взаимное хуление враждебных сезонов могло выступать как усеченная форма игровой имитации боя¹, своеобразным введением к которому служила ритуальная перебранка противников.

В ученой латинской поэзии раннего Средневековья спор Зимы и Весны приобрел вид правильного (построенного по законам риторики) «дебата», впитавшего традиции античной классики (таких, как амебейное пение пастухов в буколике и философская «диалектика» спора в прозаическом диалоге), вопросно-ответной формы катехизиса и школьных риторических упражнений (словопрений). В приписываемом каролингскому поэту Алкуину «Словопрении Весны с Зимой» (*Conflictus Veris et Hiemis*) [Памятники: 125–126] ко всему прочему преломляются элементы иронического автопанегирика (вершиной развития которого станет знаменитая «Похвала Глупости» Эразма) и риторического посрамления, поскольку каждая из участниц спора старается доказать свое превосходство и развенчать достоинства противницы. Впрочем, Весна в «Словопрении» Алкуина (как и в европейской традиции в целом) — это скорее юный противник — победитель Зимы, нежели молодая соперница, и не случайно олицетворение теплого времени

¹ См. подробнее о выделении песни-спора «из обрядовой связи»: [Веселовский: 168].

года в классическом переводе Б. И. Ярхо обозначено словом мужского рода¹ — «гений» Весны. Этот гендерный статус (так же, как гендерное различие спорящих времен года) приблизительно соответствует подлиннику, где с существительным среднего рода *ver* («весна») в рамках персонификации сочетается прилагательное мужского рода *succinctus* («препоясанный, опоясанный»)², тогда как зима (*hiems*) в согласии с правилами латинской грамматики охарактеризована прилагательным женского рода *frigida* («холодная»)³.

Начиная с Алкуина за образами конфликтующих сезонов закрепляются определенные свойства, частично почерпнутые из фольклора, частично — из античной традиции. С Зимой ассоциируются пространственная замкнутость (зимние холода вынуждают скрываться от стужи, греясь у домашнего очага), покой и праздность (переходящие в ленивую спячку), веселые застолья с любовными забавами («пиры Венеры», подогретые чашей «неразумного Вакха»), а также скопидомная тяга к подсчету богатств, любовно лелеемых Зимой. Характеристики Весны (первое тепло, ранний восход солнца), напротив, связаны с образом открытого пространства. Зимнему покою противопоставляется одновременное пробуждение природы и человеческой активности, которая создает основу будущих праздных наслаждений. Есть, однако, у светлой Весны и своя отрицательная сторона, придиричливо подмечаемая ее завистливой хулительницей: деятельный характер теплого времени года открывает дорогу не только мирному созиданию, но и жестоким раздорам, обрушивает на человека бремя непосильных трудов, превращает Весну и Лето в послушных «рабов» (*servi*) Зимы, которые вечно гнут спину на свою «госпожу», поневоле укрепляя ее «державу» (*ditio* — «власть, господство»):

Vera refers: illi, quoniam mihi multa laborant,
sunt etiam servi nostra ditione subacti.
iam mihi servantes domino, quaecumque laborant [Alcuin: 84].

Правда твоя, ибо так на меня суждено им трудиться:

Оба они, как рабы, подвластные нашей державе,
Мне, как своей госпоже, усердно служат работой

[Памятники: 126].

¹ Об олицетворении Весны в фигуре юноши см., в частности: [Алексеев 1972: 356]. О гендерных характеристиках Весны и Зимы в различных традициях см. также далее в настоящей статье.

² “*florigero succinctus stemmate*” [Alcuin: 82] — «опоясан гирляндой цветочной» (здесь и далее пер. Б. И. Ярхо. — Т. Ч.) [Памятники: 125]. Здесь и далее выделено нами. — Т. Ч.

³ По крайней мере, в начале стихотворения и вплоть до разоблачения претензий Зимы на роль «госпожи» / «господина» (*dominus*) остальных времен года (см. далее).

Ворчливые нападки «хвастливой побирушки» не могут, однако, вернуть время вспять: пора зимней праздности и лени миновала, и самозванная госпожа должна уступить свое место подлинному царю и «гению» пробужденной природы. Резко снижая пафос Зимы и насмехаясь над ее беспочвенным самовозвеличиванием, дух Весны вступает в свои права, а пастушеский хор во главе с царственным Палемоном и благородным «юношей Дафнисом» прославляет приход Кукушки (вестницы Весны) на вечные времена (*per saecula*). Весна таким образом утверждает себя не как быстро минующий — «транзитный» этап природного цикла, но как сакральный момент начала новой эры, ожидаемой всеми и не имеющей завершения в будущем:

salve, dulce decus, cuculus per saecula salve!

[Alcuin: 86].

Здравствуй, кукушка-краса, *во веки ты вечные* здравствуй!

[Памятники: 126].

В контексте стихотворения этот образ вечной весны, наступающей вопреки естественному порядку, сближается с христианской символикой (весна — время победы жизни над смертью, в религиозном смысле — вечного над конечным)¹, что не только не исключает актуальных политических аллюзий (весна — пора благодатного царствования Карла Великого), но во многом питает и укрепляет их. Так, упоминание «высокого трона» (*sublime e sede*), с которого старый Палемон возвещает победу Весны над Зимой, содержит прозрачный намек на сакральную власть самого императора, чье правление, ставшее временем возрождения светских наук, вместе с тем опиралось на идею христианского государства и ассоциировалось с наступлением нового — вечного и неуничтожимого — Золотого века².

Возвращение к природному содержанию спора Весны и Зимы (и при этом его ироническое переосмысление) — вот путь трансформации «сезонного» дебата в лирическом диалоге Кукушки и Совы, входящем в структуру шекспировской комедии «Бесплодные усилия любви» (*Love's Labour's Lost*, сер. 1590-х)³. Если тема «Словопрения» Алкуина —

¹ Ср.: «Таким образом, Весна связывается с возрождением природы, возможно, символизирующим христианские ценности, а Зима становится воплощением язычества» [Ненарокова: 133–134].

² О культурных основах Каролингского возрождения см. также в статье М. Л. Гаспарова: [Памятники: 3–21].

³ Упоминания о преломлении обрядовых мотивов «спора» в шекспировских песнях Кукушки и Совы можно найти в классических трудах по исторической поэтике и сравнительному литературоведению: [Веселовский: 169; Иванов: 69]. Подробный анализ лири-

закликание Весны, то в пьесе Шекспира Весна и Зима — равноправные фигуры, представленные в характерных «птичьих» воплощениях — Кукушки и Совы. Диалогическое начало в их «споре» ослаблено: перебранку сменило церемонное певческое состязание, в рамках которого каждой из двух соперниц дана возможность показать свои лучшие стороны. Карнавальное начало, органически слитое с шекспировской театральностью, напротив, подчеркнуто, поскольку птичий концерт — это, в сущности, постановочный номер — разновидность придворного «ряжения», в котором участвуют персонажи комедии. Наконец, обрамление певческого состязания (победитель которого остается не назван) расширяется до масштабов всей пьесы, а сам стихотворный диптих, сохраняя самостоятельность внутри драматического целого (как лирическая «вставка», текст в тексте, игра в игре), может рассматриваться как иносказательный комментарий к сюжету.

Сам по себе сюжет разворачивается вокруг неудачной попытки Наваррского короля и его придворных посвятить себя философии, скрепив намерение «учиться и не видеть женщин» торжественной клятвой (что сразу же порождает ряд недоразумений в дипломатических отношениях двора). Название академии, присвоенное кружку, является пародийной отсылкой к опыту многочисленных средневековых и ренессансных придворных академий (начиная с каролингской), а аскетизм философских штудий высмеивается как несовместимый ни с молодостью героев, ни с королевским саном Фердинанда Наваррского и придворными обязанностями его вельмож. С приездом в Наварру молодых француженок придворная академия разваливается, а философы преобразуются в пылких влюбленных, однако начатая ими любовная осада в свою очередь оборачивается неудачей, поскольку дамы, задетые невежливым приемом, оказанным им при дворе короля-«академика», разыгрывают и высмеивают навязчивых поклонников. В парных стихотворениях, завершающих пьесу, «бесплодность» усилий главных героев (куда бы они ни были направлены) подчеркивается «обратным» порядком поэтических реплик Кукушки и Совы в структуре «дебата», где последнее слово остается не за Весной (победительницей зимних морозов и вьюг), а за Зимой как естественным завершением годового цикла.

Также времена года в шекспировской версии обменялись некоторыми традиционными характеристиками, закрепленными за ними в «ученой» поэзии. У Алкуина любовные утехы, не имеющие иной цели, кроме наслаждения (*epulae Veneris*, или «пиры Венеры» в пер. Б. И. Ярхо), прочно

ческого диптиха см. в монографии: [Чеснокова 2000: 87–91]. В различных компаративных контекстах парное стихотворение рассматривается также в работах: [Кереселидзе: 30; Чеснокова 2001; Чеснокова 2015].

ассоциируются с ленивой празностью Зимы, тогда как Весна приносит с собой менее себялюбивую и более оправданную (как с точки зрения природной необходимости, так и в контексте библейских заповедей) заботу о продолжении рода. У Шекспира, напротив, весна — это время разгула стихийных страстей, безразличных к святости брачных уз и законам морали, а значит и время страха перед естественным пробуждением природы, сопровождаемого желанием преждевременно «заморозить» ее расцветающие побего: «The cuckoo then on every tree / Mocks married men; for thus sings he» (V. II. 900–901)¹ [Shakespeare: 244] — «Тогда насмешливо кукушки / Кричат мужьям с лесной опушки» (здесь и далее пер. Ю. Корнеева. — Т. Ч.) [Шекспир: 511]. В образе Кукушки (традиционно ассоциированном с Весной) актуализируются тем самым черты, определившие связь этой птицы с фигурой рогоносца (cuckold), который растит в своем «гнезде» чужое потомство, поэтому весеннее кукование приводит мужей «в испуг», напоминая им о возможных изменах жен²: «Cuckoo; / Cuckoo, cuckoo: O word of fear / Unpleasing to a married ear!» (V. II. 902–904) [Shakespeare: 244] — «Ку-ку! / Ку-ку! Ку-ку! Опасный звук! / Приводит он мужей в испуг» [Шекспир: 511].

Зимним итогом весеннего «половодья чувств» становится в свою очередь не молодая поросль, символизирующая исполненный долг перед природой, а труд ради выживания, словно расплата за беспечное легкомыслие юности. В шекспировском комедийном контексте это, впрочем, не столько суровое наказание за грехи, сколько закономерная компенсация односторонности завершившегося отрезка природного цикла — его естественная противоположность. Источник и образец волевого преодоления природной ограниченности в аскетизме труда и долга у Шекспира — сама природа, с необходимостью отрицающая все ограниченное в себе и самим отрицанием (смертью) очищающая и возрождающая для новой жизни созданные ею противоположности.

Как следствие, сакральное начало, которое в поэзии Алкуина возвышалось над циклическим природным порядком и подчиняло его себе, в песнях Шекспира идет ему навстречу (в соответствии с ренессансной концепцией одухотворенной природы). Вот почему в сюжете комедии прегрешение против природы (отречение от естества, искажение под сказанной им очередности человеческих дел) с неизбежностью оборачивается

¹ При цитатах из пьесы Шекспира согласно общепринятой традиции в скобках указывается акт, сцена и номер строки по цитируемому изданию.

² Эта ассоциация, судя по всему, в эпоху Алкуина еще не сложилась, а потому отсутствовала в перечне насмешливых придинок Зимы в адрес Кукушки-Весны. Шекспир же сосредоточивает комическую изюминку образа именно в этом превращении традиционного символа Весны в символ печальной участи рогоносца.

чивается прегрешением против духа (нарушением клятвы, изменой друзьям). И способом искупления обоих грехов становится шокирующее столкновение с природной необходимостью в лице болезни и смерти. Недаром самому остроумному из героев — Бирону — его возлюбленная вменяет в обязанность примерить роль больничного шута (дабы умерить его самомнение, а заодно и завышенную оценку всякого «острого» ума, которому предстоит доказать свою состоятельность в споре с самой смертью). Победа над природной ограниченностью тем самым завоевывается не умозрительно (в академическом уединении и философском парении над реальностью), а практически — в суровой школе природной необходимости, издавна подталкивавшей людей к социальной жизни и брачным узам. Родственный сакральному началу общинный дух воплощается поэтому не в аристократически изысканном кружке безбрачных философов и поэтов (философствующих «пастухов»), а в крестьянской общине с ее налаженным бытом и каждодневным трудом, без которого невозможно ни поддержание огня в очаге, ни достаток и благополучие в доме.

Оттого-то и труд для Зимы здесь не только бремя, но и способ победы над падшей природой (мысль, не противоречащая и официальной протестантской доктрине). В этом смысле если какое-то из времен года сохраняет в «Бесплодных усилиях» отпечаток сакральности, то это именно Зима — преддверие смерти, пора увядания, когда в комичном на первый взгляд уханье Сова становится различим голос Меркурия — проводника мертвых душ в царство Аида. Но сакральность эта затушевывается, а ее проявления прозаизируются и «одомашниваются» по мере того, как претензии Зимы на роль госпожи и владычицы, осмеянные еще Алкуином, уступают место приземленной поэзии домашнего очага, а привычные формы общинного быта (заново утверждающие себя на фоне нехватки природных сил и тепла) побеждают естественный эгоизм Кукушки. Эта общительность и «общинность» зимней поры (в противоположность эгоизму весны и лета) выступают на первый план в пейзажных и бытовых зарисовках Сова. Местом действия здесь становятся церковь, сельский двор и кухня с пылающим очагом — всё, что ассоциируется с единением и домом (человеческим или Божьим). И хотя мороз успевае пробрать деревенских «пастухов» и «пастушек» до самых костей, а проповедь священника заглушается кашлем, прихожане собираются в церкви так же охотно, как под собственной крышей, где промерзших работников ждет обед, приготовленный «лоснящейся» от кухонного жара (greasy) стряпухой Джоан: «Tu-whit; / Tu-who, a merry note, / While greasy Joan doth keel the pot» (V. II. 920–922) [Shakespeare: 244] (ср. в цитируемом переводе: «У-гу! У-гу! Приятный зов, / Коль суп у толстой Джен готов» [Шекспир: 512]).

Ренессансное сближение природного и сакрального достигается в пьесе ценой отказа от «праздничного»¹ (свадебного) финала: праздник откладывается на год, а само его наступление переносится в область возможного и требует от героев дополнительных усилий. Время (годовой испытательный срок), вклинившееся между действием и отсроченной свадьбой, становится частью того механизма, который призван создать условия для «праздничного» прорыва в область вечного. При этом такой прорыв отождествляется не столько со свадебным обрядом, скрепляющим брачную «сделку» (*bargain*) и выведенным протестантами из круга церковных таинств, сколько с обозримой — земной «бесконечностью» счастливого семейного союза, для заключения которого «час» (вернее, последняя минута истекающего часа — «*the latest minute of the hour*» (V. II. 780) [Shakespeare: 243]) — «слишком малый срок» [Шекспир: 507]: «*A time, methinks, too short / To make a world-without-end bargain in*» (V. II. 781–782) [Shakespeare: 243]. Любая онтологическая «награда» (аналогично бытийному наказанию) в «природной» шекспировской комедии не отторгнута от «здешнего» мира, но выражается в формах земной человеческой жизни, приобщенной через природное к вечному.

Это имеет свои последствия и в трактовке сезонного спора: птичий дебат в «Бесплодных усилиях любви» завершается не панегириком или сакральным гимном в честь «наилучшего» времени года (в большей степени наделенного чертами сакральности), но отречением от преждевременных «праздничных» иллюзий: «*The words of Mercury are harsh after the songs of Apollo*» (V. II. 923–924) [Shakespeare: 244] — «Слова Меркурия режут ухо после песен Аполлона» [Шекспир: 512]. Итог состязания ознаменован переходом от поэзии к прозе, а на уровне образов — от Феба к Меркурию, от расслабляющего тепла — к бодрящему холоду и от томительного огня желаний — к веселящему жару домашнего очага. В финале (вопреки комедийной традиции) героям и зрителям предлагается бросить взгляд на грубые и даже трагические, а вовсе не праздничные моменты человеческой жизни. Но это лишь внешний слепок трагической формы, а не дионисийское погружение в подлинную стихию трагедии. Вот почему меркурианская «правда жизни» строго очерчена рамками лирического пейзажа или вовсе отнесена к внесценической реальности (упоминание о больницах и других неприглядных вещах). Трагическое преподносится издалека и в уменьшенном масштабе — как наглядный и обобщенный урок, извлеченный искусством из природы, а не как субъективная истина человеческого бытия, драматически воплощенная в судьбе и характере персонажа. Дальнейшее продвижение в этом направлении в рамках ка-

¹ По аналогии с термином Ч. Л. Барбера «праздничная комедия Шекспира» (Shakespeare's festive comedy) [Barber].

нонической системы природных олицетворений неизбежно должно было привести к разрушению традиционной структуры сезонного спора, которая у Шекспира еще сохраняет устойчивые формальные очертания. Более радикальная ломка традиционного содержания, структурных отношений и внешних признаков традиционной сезонной образности обнаруживает себя в гимне Председателя, образующем смысловой центр «маленькой трагедии» А. С. Пушкина «Пир во время чумы» (1830).

Идея гимна подсказана «Песней о Чуме» (a song on the Plague), вложенной в уста литературного прототипа пушкинского героя — одного из персонажей пьесы для чтения (драматической поэмы) поэта-лейкиста Джона Уилсона (в сохраняемой далее пушкинской транслитерации — Вильсона) «Город Чумы» (*A City of the Plague*, опубл. 1816, I.IV)¹. Несмотря на очевидную связь два лирических отрывка (вильсоновский и пушкинский) заметно отличаются друг от друга, что делает гимн Чуме вполне самостоятельным произведением, как и «маленькую трагедию» в целом.

Общий посыл обеих песен (кошунственное, с точки зрения традиционалистского сознания, восхваление мора) реализуется в романтической поэме Вильсона и в «Пире во время чумы» по-разному. Приводя убийственный перечень доказательств могущества смерти, настигающей человека на суше и на море, Председатель пира² у Вильсона прославляет грозную силу чумной заразы, не нуждающуюся в уловках и хитростях для поддержания своей власти, противопоставляя ее лицемерию и фальши, царящим в человеческих отношениях. Сметая весь сор устаревших обычаев, ложных ценностей и моральных догм, чума (которая выступает здесь в мужественном облике непобедимого «царя»³) заставляет людей, погрязших в обманах, столкнуться с правдивой изнанкой вещей. Она разит крючкотвора-законника, лишая его возможности в очередной раз надуть Фемиду; освобождает мужа, страждущего под бременем брачных уз, от супружеского ярма и настигает священника в разгар лицемерной проповеди (mid his hypocrisies)⁴ (I.IV) [Wilson: 53] — деталь, в своем мрачном сарказме как будто переключаящаяся с юмористической бытовой зарисовкой из «Бесплодных усилий любви», где, однако, поток красноречия проповедника в церкви

¹ Из отечественных работ, заложивших основы изучения драматической поэмы Вильсона в сопоставлении с «маленькой трагедией» Пушкина, следует прежде всего назвать комментарии Н. В. Яковлева [Пушкин: 579–609] и статью М. П. Алексева [Алексеев 1991].

² В оригинале обыгрывается официальный придворный титул «распорядителя королевских увеселений» (Master of Revels), присвоенный Вальсингаму.

³ Председатель, в частности, называет чуму «царем церковных приделов» — “King of the aisle” (I.IV) [Wilson: 51].

⁴ На этот мотив в поэме Вильсона справедливо указывал Д. Д. Благой: «Вальсингам Вильсона <...> восхваляет ее (чуму. — Т. Ч.) за то, что она срывает покровы со всяческого лицемерия» [Благой: 663].

останавливала не «черная» смерть, а вполне безобидная простуда. Своей откровенностью и величием во зле Чума в итоге несет с собой очищение, что оправдывает обращенное к ней ритуальное «зазывание», напоминающее по форме традиционную весеннюю «закличку»: «To Thee o Plague! I pour my song. / Since thou art come I wish thee long!» (I.IV) [Wilson: 52] — «Тебе, Чума, я песнь пою! / Пришла — продли же власть свою» (здесь и далее пер. Ю. Верховского и П. Сухотина. — *Т. Ч.*) [Вильсон].

Отсюда следует, впрочем, что романтический бунт, выражающий себя в прославлении сурового господства Чумы, укладывается в рамки традиционного для романтиков протеста против мещанства, напоминая обличительные речи Карла Моора против «хилого века кастратов». Система поэтических образов, иллюстрирующих всевластие мора, заимствуется преимущественно из области человеческих дел и отношений (начиная с картины морского боя и заканчивая победным шествием болезни по храмам, судам и семейным домам). Единственным сколько-нибудь заметным исключением из этого правила становится романтический образ Океана — неодолимой стихии, которая, пожирая всех, кому удалось избежать смерти в сражении, выступает естественной параллелью к Чуме. Чума, как и Океан, не щадит никого и этим привлекает героя, превозносящего ее суровое беспристрастие над капризной пристрастностью фортуны.

У А. С. Пушкина тема несправедливого распределения земных благ, оправдываемого фарисейскими догмами и попираемого «мужественным» нашествием царственно бескорыстного зла, теряет свою актуальность. Чумное нашествие в «маленькой трагедии» — это прежде всего испытание человеческой силы духа, проверка человека на соответствие его центральному положению в мире, на способность в духовном плане стать вровень с неизмеримо сильнейшей стихией. Философская проблематика гимна¹ (заменившая социальную и моральную проблематику источника) во многом определяет отсутствие в нем натуралистических описаний победного шествия мора, а также возврат к коренящимся в коллективном сознании архетипическим образам — олицетворениям природных стихий.

Вместо романтического Океана природной параллелью к фигуре Чумы становится в «Пире» образное олицетворение Зимы как неутомонной воительницы, родственное обрядовым архетипам континентальных народов. Ранее в пьесе Вильсона зимняя образность появлялась лишь однажды — в сравнении гибнущих от чумы людей со снежными хлопьями, стремительно падающими в могилу («What though into yon Pit we go / Descending fast, as *flakes of snow?*»²): образ, вероятно, подсказанный поэту-романтику дантовским уподоблением летящих в адскую пропасть душ «строю» осен-

¹ Ср.: «Оригинальность “Пира” в его философской концепции» [Макогоненко: 235].

² Ср. в переводе: «Так пусть мы в яму все падем, / Как хлопья снега зимним днем!».

них листьев («Божественная комедия», I.Ш.113, пер. М. Лозинского). Персонификация Зимы тем не менее не получала у Вильсона самостоятельного развития, обретенного ею в пушкинском «Пире».

Образный строй олицетворения («Как бодрый вождь, ведет сама / На нас косматые дружины / Своих морозов и снегов» (ст. 139–141¹) [Пушкин: 108]) хранит отдаленную связь с традиционными формулами, характерными для фольклорного изображения Зимы в ситуации ритуального спора с Весной. Однако военная атрибутика и полководческие стратегии «бодрой» предводительницы снегов представлены здесь в отрыве от канонического обрядового контекста — контекста состязания / битвы с олицетворением природного тепла, что влечет за собой целый ряд смысловых и структурных сдвигов. Утрачивая привычного оппонента, Зима включается в новые связи, в которых (подобно Океану у Вильсона) играет роль «ослабленного» дублера Чумы, предвещающего своим появлением ее торжественный выход. Впечатление от последнего, безусловно, усиливается — в равной степени благодаря как сходству, так и отличиям властительницы холодов от царицы погостов.

Выступая как парные образы в начальных строфах гимна, Зима и Чума предстают в нем как силы, побуждающие людей сплотиться, отвечая холоду могил и январской стуже «жаром» пиров и звоном бокалов. Этот «бодрый» ответ на атаки стихий неизбежно меняет само отношение к ним. Стихии становятся ближе к человеку и начинают служить для него отражением (зеркалом) собственно человеческих свойств — свойств человеческого духа, узнаваемых и в игриво-домашнем облике «проказницы» Зимы (неожиданно утратившей статус «вождя»), и в возвышенном² характере царицы Чумы, которая в ряду величественных явлений природы успешно соперничает с бездной, тьмой, океаном и ураганом как концентрированное выражение (проекция) человеческого порыва к бессмертию — через добровольное стремление к смерти: «Всё, всё, что гибелью грозит, / Для сердца смертного таит / Незыблемы наслажденья — / Бессмертья, может быть, залог!» (ст. 162–165) [Пушкин: 180–181]).

Параллелизм таким образом сочетается с контрастом, который, на первый взгляд, подтверждает основную мысль гимна, но при ближайшем рассмотрении вскрывает заложенное в ней противоречие — «проблематичность» [Гуревич], которая и приведет Председателя к конфликту с самим собой.

¹ Здесь и далее арабские цифры в круглых скобках обозначают строку (стих) «маленькой трагедии» Пушкина.

² В своей недавней работе А. М. Гуревич (вслед за Н. В. Фридманом) отмечает любопытную переключку между идеями и образами гимна, с одной стороны, и эстетической кантовской концепцией «динамически высокого» в природе, с другой [Гуревич].

Содружество пирующих в зимнюю стужу — это торжествующее единство людей перед враждебностью стихий. Содружество пирующих «во время чумы» — отправная точка, исходный пункт на пути к восторженному слиянию со стихией, переживаемому героем-одиночкой в индивидуальном духовном порыве и отделяющему его от «толпы». Подтверждением может служить замена множественного числа первых строф («Что делать *нам?*», «*Зажжем* огни, *нальем* бокалы» (ст. 149, 152) [Пушкин: 180]) единственным в наиболее идейно нагруженной пятой («для *сердца* смертного», «счастлив *тот*» (ст. 163, 166) [Пушкин: 180, 181]), а также та немаловажная деталь, что в отличие от «Города Чумы» хор пирующих в маленькой трагедии Пушкина не участвует в исполнении гимна и заключительная хвала Чуме вместе с прославлением «смертельного» поцелуя звучит в нем однократно, а не повторяется хором в качестве рефрена. Таким образом, следующая за последней строфой реплика Священника («Безбожный пир, безбожные безумцы») становится в «Пире» откликом не на «общий глас» сотрапезников, а на «соло» самого Вальсингама, переживающего кульминационный момент того духовного порыва, который породил и сам гимн Чуме.

В самом деле: хотя в момент исполнения гимна разрыв между Вальсингамом и другими пирующими еще не осознается участниками действия, его неизбежность подчеркнута разделением всех присутствующих на автора-исполнителя и пассивных слушателей, а в расширенном — драматическом контексте усиливается различие нравственных позиций большинства сотрапезников (Луиза — Мери, видение Председателя — «Женский голос», с насмешкой отозвавшийся о его «бреде») и различием мотивов, заставивших их примкнуть к «безбожному пиру».

Приглашая пирующих присоединиться к восхвалению Чумы, Председатель призывает их отказаться от скреп и подпорок, которые в человеческом обществе создают коллективную защиту от внешних угроз, и в этот момент хочет видеть в своих товарищах не только гуляк, «утопивших» свой страх перед смертью в «пирах Венеры» и чашах «неразумного Вакха» (по формуле Алкуина), но содружество романтических бунтарей, не боящихся взглянуть ей в лицо. Эта общая линия гимна в версии Пушкина более последовательно выражает позицию героя¹ и отчетливо

¹ Более резкая форма столкновения английского Вальсингама с одним из участников пира, играющим показательную роль «воинствующего безбожника», не отменяет того факта, что в «Песне о Чуме» персонаж драматической поэмы Вильсона в гораздо большей степени, чем пушкинский Вальсингам, выражает коллективную позицию пирующих, от которой невольно отходит, беря под защиту священника и давая отпор крикливому атеизму Молодого человека. Это отречение от пафоса «Песни...» становится еще очевиднее, когда, став невольным орудием кары безбожника, убитого им на поединке, Вальсингам погружается в столь глубокое раскаяние, что это делает невозможным не только

перекликается с его изначальным намерением почтить память умершего Джексона в траурном «молчании» (ст. 24) [Пушкин: 176]¹ и даже с высокомерной издевкой над страхом Луизы. Порыв Председателя к духовной свободе, без сомнения, демоничен, поскольку берет за образец неморальную свободу стихий, но в этом демонизме сохраняется отголосок одной из важнейших черт отвергаемого героем христианства — пафос личного предстояния высшей силе, глубоко чуждый большинству сотрапезников Вальсингама. Неудивительно, что единственный, кто способен оценить субъективную глубину и масштаб духовных борений героя, это Священник, осуждающий и «чудовищный» пир, и «бешеные» песни. Не случайно, по словам Ю. М. Лотмана, их спор завершается «<...> уникально: каждый как бы проникается возможностью правоты антагониста» [Лотман: 316].

В двойном контексте лирического гимна и драматического действия парность фигур Зимы и Чумы в конечном итоге оказывается бутафорским фасадом, за которым скрывается несоизмеримость «естественного» зла зимней стужи, от которого человек защищается, объединяясь с другими людьми, и демонической власти Чумы (заодно с демонизмом ее прославления, профанирующего одновременно христианский порыв к индивидуальному спасению и языческий ритуал закликания светлых природных сил).

Впрочем, отдавая дань могуществу стихии распада и ища в ней источник бессмертия, Вальсингам тем не менее приближается к пониманию ценности тех ограниченных проявлений добра, которые, погибая под натиском стихий, очищаются от ограниченности, сохраняя при этом свою положительную — гуманную природу. Та же задача — посреди чумного нашествия и разгула страстей остаться собой (человеком) и примириться с универсальными человеческими ценностями (гуманизма и христианства) — заново встает и перед пушкинским Председателем — на фоне продолжающегося «пира во время чумы» и составляющих его скрытую сторону «горестных молений» — всего, что отныне воспринимается Вальсингамом с позиций философской отрешенности и повергает его «в глубокую задумчивость» [Пушкин: 184].

Близкая по времени Пушкину, но совершенно самостоятельная лирическая версия олицетворения Зимы в русской поэзии, возвращающая

его дальнейшее участие в чумных «увеселениях» в качестве их распорядителя, но и отстраненное размышление («глубокую задумчивость») по поводу совершенного выбора. В этом смысле не лишнее пронизательности утверждение Ст. Рассадина о том, что «пока Вальсингам поет свой гимн, <...> сам Вальсингам — человек толпы» [Рассадин: 173], в большей степени характеризует героя поэмы-источника, нежели пушкинской «маленькой трагедии».

¹ Ср.: «Призывом Вальсингама к внутренней сосредоточенности в себе, в своем горе начинается его роль в пьесе; его “глубокой задумчивостью” пьеса заканчивается» [Благой: 666].

нас к традиционной оппозиции времен года, появляется в хрестоматийно известном стихотворении Ф. И. Тютчева «Зима недаром злится», датированном одними исследователями 1836 г. [Тютчев 1987: 134], другими — первой половиной 1830-х гг. [Тютчев 2002: 444]. Возвращение к традиционной ритуально-праздничной схеме природного противостояния сочетается здесь с отходом от диалогической структуры, изначально присущей мотиву «спора» Зимы и Весны, и победой лирической описательности над драматическим конфликтом. Шагом в этом же направлении был и лирический диптих в составе «Бесплодных усилий любви», и пушкинский гимн Вальсингама, поскольку диалогическое начало в обоих случаях было полностью или частично вынесено вовне — в драматическую структуру комедии (или «маленькой трагедии») как композиционного целого.

В тютчевском стихотворении «спор» двух соперниц решается вне диалога (словесной перебранки), выражаясь в их действиях и эмоциональных порывах, представленных в авторском описании. Весна «в окно стучится», «гонит со двора» Зиму, «хочет» ей «в глаза» и в ответ на ворчание потревоженной «ведьмы» «пуще лишь шумит» (здесь и далее цит. по: [Тютчев 2002: 166]). Гонимая же Зима не без повода «злится», «ворчит» на Весну и, «взбесившись», «пускает» в ее сторону пригоршню снега, пытаясь хоть чем-то досадить напоследок неуязвимой противнице.

Традиционный для спора «вердикт» (выносимый обычно в финале) разлит по всему тексту стихотворения, выражая субъективно-лирическое отношение автора к традиционному состязанию времен года. Утверждение правоты прихода Весны и снисходительная насмешка над бесполезными «хлопотами» Зимы находят опору в ритуальном комплексе прославления первой и посрамления второй, получившем в фольклоре традиционное выражение в образах победы света над тьмой, молодости над старостью и жизни над смертью. Между тем, вопреки традиции, главным каналом «традиционной» оценки в стихотворении Ф. Тютчева становится лирический голос автора, с первых же строк задающий эталонный критерий трактовки событий: «Зима *недаром* злится, / *Прошла ее пора*». Одновременно глубинная ассоциация Весны с юностью, возрождением и весельем (а Зимы — с бессилием старости и завистливой злобой) реализуется в контрасте игривой подвижности юной шалуньи и угрюмой неповоротливости сварливой старухи, засидевшейся сверх положенного в чужом жилище.

Эта наглядность (обобщенная конкретность) образов органически сочетается с чертами национального колорита, не слишком навязчивыми, но все же заметными на фоне универсальных характеристик «зимнего» олицетворения в пушкинском гимне. Отправной точкой и организующим началом картины столкновения двух сезонов в стихотворении Ф. И. Тютчева становится гендерная принадлежность образов, источником и основой которой является грамматический род существительных «весна»

и «зима» в русском языке. Преломление в образах грамматических категорий во многом определяет специфически «женский» сценарий конфликта, представленного в виде враждебного столкновения двух сельских соперниц: отживающей свой век старухи и молодой красавицы.

Напомним: у Алкуина Зима в своей женской ипостаси (*лат.* hiems f) противостояла юному гению Весны (*лат.* veg n), выступающему в «мужском» воплощении, а ее ворчливая злоба воспринималась как зависть старой приживалки, не желающей уступать свою временную власть законному молодому хозяину. У А. С. Пушкина определение «бодрый вождь» затушевывало и нейтрализовало женскую природу Зимы, возрождавшуюся в эпитете «проказница», который, впрочем, не отменял того факта, что в образном параллелизме Зимы и Чумы ведущим мотивом являлась не женственность, запечатленная в одном из своих возрастов, но «царственное» могущество, окруженное ореолом военной мощи. В контексте русского языкового сознания данное сочетание способствовало проявлению дополнительных коннотаций — нарушения естественного порядка и пробуждения хаоса. Не имеющая в природе достойных соперниц и не сдерживаемая силой «мужского» порядка, «царица» стихий обретала бесконтрольную власть над миром, становясь воплощением демонической, а не естественно-органической ипостаси женского начала и требуя от героя истинного «мужества» в равноправной встрече с самой стихией.

В тютчевской версии этот стихийный демонизм Зимы («Взбесилась ведьма злая...») не величественен и страшен, но бессильно уродлив и смешон. Желание злобной завистницы продлить свое «хозяйское» пребывание в мире имеет характер старческого каприза, который не в силах победить естественную неуязвимость юной соперницы. Специфика национальной языковой картины проявляется без видимых отступлений, поддержанная деревенским колоритом всей сценки: «Зима и Весна изображены как враждующие соседки, а место их действия — “двор”, одна к другой “в окно стучится” по крестьянскому обыкновению, и их поведение и внутренние реакции по-простонародному обозначены: “хлопочет”, “ворчит”, “взбесилась”, “в глаза хохочет”, и все окружение — тоже в народном ореоле» (В. Н. Касаткина) [Тютчев 2002: 444]. Если доверять мнению тех комментаторов, которые считают, что стихотворение было написано под впечатлением обрядовых деревенских игр в немецкой деревне под Мюнхеном [Тютчев 1987: 385], то можно констатировать, что инокультурная специфика ритуала в лирической тютчевской версии заметно сглажена, что позволило мюнхенским воспоминаниям слиться с простонародным русским колоритом. Немалая роль в этом принадлежала центральным образам стихотворения — образам деревенских «соседок», подсказанным стихией национального языка (в противоположность сюжету немецких игр, в которых «ведьму» прогоняла разнополая толпа молодежи [Тютчев 1987: 385]).

Наконец, если в пушкинском «Пире» универсальный символ демонической дерзости духа (Чума), отталкиваясь от природного образа Зимы, одновременно служил его отрицанием и подчинял его себе, то у Тютчева бытовые олицетворения сил природы не отменяют самостоятельного значения природных картин. В этом смысле колоритная сценка потасовки двух селянок — старой и молодой — остается изысканно-поэтической формой «пейзажной лирики» [Тютчев 2002: 444], а слияние пейзажных картин и бытовых олицетворений достигает предельной степени полноты в последних четверостишиях, в которых наглядное изображение враждебных действий Зимы («снегу захвата, / Пустила <...>») и зазорной неуязвимости Весны («умылася в снегу / И лишь румяней стала») остается прозрачной эмблемой природных явлений: последних метелей и приходящего им на смену весеннего тепла, разлитого в омытом влагой воздухе. Архаическая ритуальная «перебранка» окончательно растворилась в лирическом описании, возродившем на новом этапе фольклорный параллелизм природного и человеческого. А сами образы, укорененные в национальном сознании и при этом пропитанные лирической силой индивидуального мировидения, стали не просто классическими (подобно универсальным образам «Пира во время чумы»), но «хрестоматийными» — содержащими в себе нечто одинаково ценное для знатока поэтической традиции и школьника, который на их примере (и через их посредство) приобретает к универсальным архетипам национальной и мировой поэзии.

Выводы. Укорененные в сознании многих народов образные олицетворения Весны и Зимы, запечатлевшие в своем облике атрибуты обрядов, символизирующих столкновение двух враждебных сезонов, имеют длительную литературную историю, меняясь под влиянием культурного, эстетического, художественно-литературного и национально-языкового контекста.

Так, в поэтике Алкуинова «Словопрения Весны с Зимой» отражаются идеологические установки и художественные принципы Каролингского ренессанса, возникшего на почве христианской (и «варварской») адаптации античных традиций, что позволило соединить мотивы фольклорной весенней «заклички» с диалогическими традициями буколки и школьных риторических упражнений. Зиме здесь предоставлено право голоса, однако победа Весны абсолютна и «вечна», символизируя наступление нового Золотого века под эгидой христианской империи Каролингов.

В шекспировских песнях Совы и Кукушки («Бесплодные усилия любви») на фоне замены «перебранки» изысканно вежливым певческим состязанием диалогическое начало ослабляется, в то время как общий контекст (концептуально-образный и драматический), напротив, рас-

ширятся, совпадая с границами комедийного действия. Календарный момент столкновения двух враждующих времен года распадается на два самостоятельных «снимка» реальности (части стихотворного диптиха) в рамках направленного движения от Весны к Зиме (в масштабе годового календарного цикла). Зимний холод, отождествляемый со «смертью» природы, в то же время является здесь толчком к преодолению природных противоречий и естественной ограниченности. Человеческое и природное у Шекспира стремятся к слиянию, выражая гуманистический идеал физической и духовной гармонии и согласуясь одновременно с протестантской сакрализацией общественных институтов (таких, как брак, церковная община и т. п.) и труда.

В русской поэзии 1830-х гг. (включая стихотворную драму) лирическое начало в изображении персонифицированных времен года усиливается на почве романтической парадигмы. Будучи частью драматического целого, пушкинский гимн Председателя в «Пире во время чумы» представляет собой в то же время самостоятельный образец сольной лирики, освобожденный от рудиментов хорового начала, сохранявшихся в драматической поэме Дж. Вильсона «Город Чумы» (источнике «маленькой трагедии»). Представленная в облике грозной воительницы, но лишенная традиционного оппонента, Зима в пьесе Пушкина выступает в роли образного дублера «царицы» Чумы. Сближение двух олицетворений не исключает заложенного в их паре контраста, который в расширенном драматическом контексте «маленькой трагедии» оставляет пространство для более отстраненного восприятия нравственно-философской позиции, отразившейся в гимне.

Новая ступень «лиризации» образных олицетворений Весны и Зимы обозначается в стихотворении Ф. И. Тютчева «Зима недаром злится...», в котором поэт, возвращаясь к картине открытого столкновения двух сезонов, выражает их противостояние в лирическом авторском описании. В трактовке центральных образов сказывается влияние национальной языковой картины мира, определившей гендерную принадлежность обеих персонификаций, а также «простонародную» атмосферу состязания. Универсальные архетипы преломляются в национальных культурных образах, определяя значение тютчевского стихотворения как хрестоматийной модели восприятия весенне-зимнего «дебата» в духовном пространстве отечественной «школьной» классики.

Литература

Алексеев М. П. Джон Вильсон и его «Город чумы» // Алексеев М. П. Английская литература: Очерки и исследования. Ленинград: Наука, Ленингр. отд., 1991. С. 337–357.

Алексеев М. П. Споры о стихотворении «Роза» // Алексеев М. П. Пушкин: Сравнительно-исторические исследования. Ленинград: Наука, Ленингр. отд., 1972. С. 326–377.

Благой Д. Д. Творческий путь Пушкина (1826–1830). Москва: Советский писатель, 1967. 723 с.

Веселовский А. Н. Историческая поэтика. Москва: Высшая школа, 1989. 406 с.

Вильсон Дж. Город Чумы: драматическая поэма в 3 актах / Пер. Ю. Верховского и П. Сухотина. Москва: ГИХЛ, 1938 URL: http://az.lib.ru/w/wilxon_d/text_1816_the_sity_of_the_plague.shtml.

Гуревич А. М. «В вековом прототипе...» (К истолкованию «Пира во время чумы») // Гуревич А. М. «Свободная стихия»: Статьи о творчестве Пушкина. Москва: Языки славянской культуры, 2015 URL: <https://librolife.ru/g4305644>.

Иванов Вяч. Вс. К жанровой предыстории прений и споров // Иванов Вяч. Вс. Избранные труды по семиотике и истории культуры. Т. 3: Сравнительное литературоведение. Всемирная литература. Стихovedение. Москва: Языки славянской культуры, 2004. С. 69–86.

Кереселидзе Л. З. Ренессансная концепция комедии «Бесплодные усилия любви» Шекспира: Автореф. дис. ... канд. филол. наук: 10.01.05. Тбилиси, 1980. 31 с.

Лотман Ю. М. Из размышлений над творческой эволюцией Пушкина (1830 год) // Лотман Ю. М. Пушкин: биография писателя; статьи и заметки, 1960–1990; «Евгений Онегин»: комментарий. Санкт-Петербург: Искусство, 1995. С. 300–316.

Макогоненко Г. П. Творчество А. С. Пушкина в 1830-е годы. Ленинград: Художественная литература, 1974. 376 с.

Ненарокова М. Р. Каролингская эклога: теория и история жанра: Дис. ... докт. филол. наук: 10.01.03. Москва, 2012. 366 с.

Памятники средневековой латинской литературы VIII–IX века / Отв. ред. М. Л. Гаспаров. Москва: Наука, 2006. 479 с.

Пушкин А. С. Полное собрание сочинений / Гл. ред.: М. Горький и др. Т. 7: Драматические произведения / Ред. Д. П. Якубович. Ленинград: Изд-во АН СССР, 1935. 728 с.

Рассадин Ст. Б. Драматург Пушкин: Поэтика, идеи, эволюция. Москва: Искусство, 1977. 359 с.

Тютчев Ф. И. Полное собрание стихотворений / Вступ. ст. Н. Я. Берковского; сост., подгот. текста и примеч. А. А. Николаева. Ленинград: Советский писатель, 1987. 448 с.

Тютчев Ф. И. Полное собрание стихотворений и писем: В 6 т. Т. 1: Стихотворения, 1813–1849. Москва: Издат. центр «Классика», 2002. 528 с.

Чеснокова Т. Г. Пушкин и Шекспир: «странные сближения» // В спорах о Пушкине: Научные чтения / Отв. ред. А. А. Чернявская. Москва: Изд-во РАГС, 2001. С. 79–92.

Чеснокова Т. Г. Спор времен года в европейской литературе Средневековья и Ренессанса: Алкуин и Шекспир // Русистика и компаративистика. Вып. 10. Вильнюс: ЛЭУ, 2015. С. 95–109.

Чеснокова Т. Г. Шекспир и пасторальная традиция английского Возрождения: пасторальные мотивы в комедиях У. Шекспира. Москва: МАКС Пресс, 2000. 216 с.

Шекспир У. Бесплодные усилия любви // Шекспир У. Полное собрание сочинений: В 8 т. Т. 2 / Под общ. ред. А. Смирнова и А. Аникста. Москва: Искусство, 1958. С. 393–512.

Alcuin. *Confictus Veris et Hiemis* // *Mediaeval Latin Lyrics* / By Helen Waddell. New York: Henry Holt & Co, 1948. P. 82–86.

Barber C. L. *Shakespeare's Festive Comedy: A Study of Dramatic Form and its Relation to Social Custom.* Princeton: Princeton University Press, 1959. X, 265 p.

Shakespeare W. *Love's Labour's Lost* // Shakespeare W. *The Complete Works.* Ware: Cumberland House, 1994. P. 213–244.

Wilson J. *The City of the Plague* // Wilson J. *The City of the Plague and other Poems.* Edinburgh — Glasgow — London: Archibald Constable & Co, John Smith & Son, Longman, 1816. 300 p. P. 1–167 URL: <https://archive.org/details/cityofplagueothe00wilsuoft/page/n2>.

References

Alekseev M. P. Dzhon Vil'son i ego "Gorod chumy" // Alekseev M. P. *Anglijskaya literatura: Ocherki i issledovaniya.* Leningrad: Nauka, Leningr. otd., 1991. S. 337–357.

Alekseev M. P. Spory o stikhotvorenii "Roza" // Alekseev M. P. *Pushkin: Sravnitel'no-istoricheskie issledovaniya.* Leningrad: Nauka, Leningr. otd., 1972. S. 326–377.

Blagoj D. D. *Tvorcheskij put' Pushkina (1826–1830).* Moskva: Sovetskij pisatel', 1967. 723 s.

Veselovskij A. N. *Istoricheskaya poetika.* Moskva: Vysshaya shkola, 1989. 406 s.

Vil'son Dz. *Gorod Chumy: dramaticheskaya poema v 3 aktakh* / Per. Yu. Verkhovskogo i P. Sukhotina. Moskva: GIXL, 1938 URL: http://az.lib.ru/w/wilxson_d/text_1816_the_sity_of_the_plague.shtml.

Gurevich A. M. "V vekovom prototipe..." (K istolkovaniyu "Pira vo vremya chumy") // Gurevich A. M. "Svobodnaya stikhiya": Stat'i o tvorchestve

Pushkina. Moskva: Yazyki slavyanskoj kul'tury, 2015 URL: <https://librolife.ru/g4305644>.

Ivanov Vyach. Vs. K zhanrovoj predystorii prenij i sporov // Ivanov Vyach. Vs. Izbrannyetrudyposemioteiki istoriikul'tury. T. 3: Sravnitel'noeliteraturovedenie. Vsemirnaya literatura. Stikhovedenie. Moskva: Yazyki slavyanskoj kul'tury, 2004. S. 69–86.

Kereselidze L. Z. Renessansnaya koncepciya komedii “Besplodnye usiliya lyubvi” Shekspira: Avtoref. dis. ... kand. filol. nauk: 10.01.05. Tbilisi, 1980. 31 s.

Lotman Yu. M. Iz razmyshlenij nad tvorcheskoj evoluciej Pushkina (1830 god) // Lotman Yu. M. Pushkin: biografiya pisatelya; stat'i i zametki, 1960–1990; “Evgenij Onegin”; kommentarij. Sankt-Peterburg: Iskusstvo, 1995. S. 300–316.

Makogonenko G. P. Tvorchestvo Pushkina v 1830-e gody. Leningrad: Khudozhestvennaya literatura, 1974. 376 s.

Nenarokova M. R. Karolingskaya ekloga: teoriya i istoriya zhanra: Dis. ... dokt. filol. nauk: 10.01.03. Moskva, 2012. 366 s.

Pamyatniki srednevekovoj latinskoj literatury VIII–IX veka / Otv. red. M. L. Gasparov. Moskva: Nauka, 2006. 479 s.

Pushkin A. S. Polnoe sobranie sochinenij / Gl. red.: M. Gor'kij i dr. T. 7: Dramaticheskie proizvedeniya / Red. D. P. Yakubovich. Leningrad: Izd-vo AN SSSR, 1935. 728 s.

Rassadin St. B. Dramaturg Pushkin: Poetika, idei, evoluciya. Moskva: Iskusstvo, 1977. 359 s.

Tyutchev F. I. Polnoe sobranie stikhotvorenij / Vstup. st. N. Ya. Berkovskogo; sost., podgot. teksta i primech. A. A. Nikolaeva. Leningrad: Sovetskij pisatel', 1987. 448 s.

Tyutchev F. I. Polnoe sobranie stikhotvorenij i pisem: V 6 t. T. 1: Stikhotvoreniya, 1813–1849. Moskva: Izdat. centr “Klassika”, 2002. 528 s.

Chesnokova T. G. Pushkin i Shekspir: “strannye sblizheniya” // V sporakh o Pushkine: Nauchnye chteniya / Otv. red. A. A. Chernyavskaya. Moskva: Izd-vo RAGS, 2001. S. 79–92.

Chesnokova T. G. Spor vremen goda v evropejskoj literature Srednevekov'ya i Renessansa: Alkuin i Shekspir // Rusistika i komparativistika. Vyp. 10. Vil'nyus: LEU, 2015. S. 95–109.

Chesnokova T. G. Shekspir i pastoral'naya tradiciya anglijskogo Vozrozhdeniya: pastoral'nye motivy v komediyakh Shekspira. Moskva: MAKS Press, 2000. 216 s.

Shekspir U. Besplodnye usiliya lyubvi // Shekspir U. Polnoe sobranie sochinenij: V 8 t. T. 2 / Pod. obshh. red. A. Smirnova i A. Aniksta. Moskva: Iskusstvo, 1958. S. 393–512.

Alcuin. Conflictus Veris et Hiemis // Mediaeval Latin Lyrics / By Helen Waddell. New York: Henry Holt & Co, 1948. P. 82–86.

Barber C. L. Shakespeare's Festive Comedy: A Study of Dramatic Form and its Relation to Social Custom. Princeton: Princeton University Press, 1959. X, 265 p.

Shakespeare W. Love's Labour's Lost // Shakespeare W. The Complete Works. Ware: Cumberland House, 1994. P. 213–244.

Wilson J. The City of the Plague // Wilson J. The City of the Plague and other Poems. Edinburgh — Glasgow — London: Archibald Constable & Co, John Smith & Son, Longman, 1816. 300 p. P. 1–167 URL: <https://archive.org/details/cityofplagueothe00wilsuoft/page/n2>.

Сведения об авторе: Татьяна Григорьевна Чеснокова; кандидат филологических наук; доцент; Московский городской педагогический университет, доцент кафедры зарубежной филологии института гуманитарных наук; ORCID 0000-0001-9326-4520; tchesno@bk.ru; сфера научных интересов: вопросы исторической поэтики, история европейской драмы раннего Нового времени, история английской литературы, компаративистика.

The author's profile: Tatiana Grigoryevna Chesnokova; Candidate of Philology; Associate Professor; Moscow City University; Associate Professor at the Department of Foreign Languages and Literature, Institute of Humanities; ORCID 0000-0001-9326-4520; tchesno@bk.ru; research interests: historical poetics, history of early modern European drama, history of English literature, comparative studies.