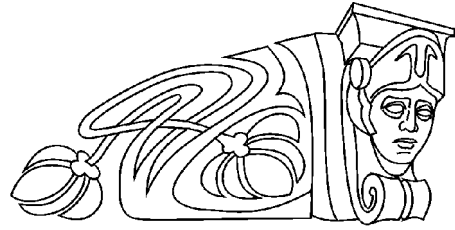




Известия Саратовского университета. Новая серия. Серия: История. Международные отношения. 2025. Т. 25, вып. 4. С. 488–495
Izvestiya of Saratov University. History. International Relations, 2025, vol. 25, iss. 4, pp. 488–495
<https://imo.sgu.ru> <https://doi.org/10.18500/1819-4907-2025-25-4-488-495>, EDN: JUPQPB

Научная статья
УДК 94(410:44)|17|+821.111.09-2+929Шекспир

Сотворение Барда. Поиски национальной идентичности в английской культуре XVIII в.



Н. С. Креленко

Саратовский национальный исследовательский государственный университет имени Н. Г. Чернышевского, Россия, 410012, г. Саратов, ул. Астраханская, д. 83

Креленко Наталья Станиславовна, доктор исторических наук, профессор, профессор кафедры всеобщей истории, krenkon@mail.ru, <https://orcid.org/0000-0002-7691-6811>, AuthorID: 356277

Аннотация. Статья посвящена рассмотрению проблемы поисков «мест памяти», вариантов национальной самоидентификации в английской культуре эпохи Просвещения. Показано, что многолетнее англо-французское политическое соперничество препятствовало использованию опыта континентальных соседей в искусстве, а давняя традиция исторического жанра, представляющего вневременные вечные этические ценности, практически исчерпала себя. Деятели английской культуры обратились к национальному культурному наследию в сфере театрального искусства, канонизировав личность и творчество одного из драматургов рубежа XVI–XVII вв. У. Шекспира.
Ключевые слова: Англия, Франция, соперничество, Просвещение, исторический сюжет в искусстве, театр, самоидентификация, места памяти, У. Шекспир

Для цитирования: Креленко Н. С. Сотворение Барда. Поиски национальной идентичности в английской культуре XVIII в. // Известия Саратовского университета. Новая серия. Серия: История. Международные отношения. 2025. Т. 25, вып. 4. С. 488–495. <https://doi.org/10.18500/1819-4907-2025-25-4-488-495>, EDN: JUPQPB

Статья опубликована на условиях лицензии Creative Commons Attribution 4.0 International (CC-BY 4.0)

Article

The creation of the Bard: The search for national identity in 18th century English culture

N. S. Krenenko

Saratov State University, 83 Astrakhanskaya St., Saratov 410012, Russia

Natalia S. Krenenko, krenkon@mail.ru, <https://orcid.org/0000-0002-7691-6811>, AuthorID: 356277

Abstract. The article is devoted to the problem of searching for “places of memory”, variants of national self-identity in the English culture of the Enlightenment era. It is shown that the long-term Anglo-French political rivalry prevented the use of the experience of continental neighbors in art, and the long-standing tradition of the historical genre, representing timeless eternal ethical values, has almost exhausted itself. English cultural figures turned to the national cultural heritage in the field of theatrical art, canonizing the personality and work of one of the playwrights of the turn of the XVI–XVII centuries W. Shakespeare.

Keywords: England, France, rivalry, Enlightenment, historical plot in art, theatre, self-identification, places of memory, W. Shakespeare

For citation: Krenenko N. S. The creation of the Bard: The search for national identity in 18th century English culture. *Izvestiya of Saratov University. History. International Relations*, 2025, vol. 25, iss. 4, pp. 488–495 (in Russian). <https://doi.org/10.18500/1819-4907-2025-25-4-488-495>, EDN: JUPQPB

This is an open access article distributed under the terms of Creative Commons Attribution 4.0 International License (CC-BY 4.0)

Политическое соперничество Великобритании и Франции на протяжении XVIII в. сопровождалось сложными взаимоотношениями в культурной жизни. Военные конфликты, имевшие место примерно через каждые 10–15 лет, были успешными для Великобритании. Исключение представляла только Бурбонская война, которая велась в рамках так называемой Войны

за независимость североамериканских колоний Великобритании.

При этом культурная жизнь островного королевства во многом опиралась на влияние, шедшее с континента, прежде всего из Франции. Пластические искусства (архитектура, скульптура, живопись) на протяжении предшествующего времени опирались на традиции континенталь-



ных стран, в том числе французские. Интересно, что обращение к итальянскому опыту в архитектуре (палладианство) не вызвало болезненной реакции, зато довольно сложно выглядела ситуация в сфере изобразительного искусства.

В XVII в. в европейской культуре сложилась иерархия жанров, согласно которой самым значимым признавался исторический жанр, сосредоточенный на изображении библейских и античных тем с позиций вневременных, вечных ценностей благородства, искренности, самоотверженности, жертвенности, великодушия. Во Франции Людовика XIV в рамках большого стиля торжественные «исторические» сцены, представляющие короля и его окружение в античных образах, блестяще представили установку на героизацию власти.

В английском обществе XVI–XVII вв. в условиях Реформации, а затем Революции исторический жанр не был востребован. Отдельные попытки обращения к исторической тематике, например, заказ Питеру Паулю Рубенсу на оформление плафона Банкетного зала во времена правления Карла I, общей тенденции не меняли. Только после того, как на рубеже XVII–XVIII вв. в Английском королевстве установилась прочная власть, наметился интерес к проблеме визуального воплощения этого феномена в искусстве, а вместе с тем интерес к зарубежному искусству, предлагающему образцы такого рода изображений. Примерами подобных вариаций на историко-аллегорические темы стали парадные портреты первых королей Ганноверской династии, написанные художником Джеймсом Торнхиллом (1664–1734).

Тогда же возродилась приостановленная в революционные десятилетия мода на коллекционирование картин заморских художников. Однако интерес к заморскому искусству в условиях постоянной политической конфронтации с обществом, являющимся носителем этого искусства, происходил на фоне поисков собственной культурной самоидентификации и «мест памяти», призванных обозначить представления общества о собственном прошлом. Поэтому одновременно обозначились две тенденции – интерес к художественным памятникам континентальной Европы и неприязненное отношение к ним.

Во главе этой кампании выступал живописец и график Уильям Хогарт (1697–1764), которого принято рассматривать в качестве первого великого английского художника. В своей «Автобиографии» Хогарт высказался по поводу обращения к исторической тематике весьма категорично: «...вековечный пафос и скучнейшие повторения затертых, избитых сюжетов Библии или нелепых историй языческих богов...» [1, с. 67].

На практике его позиция относительно исторической живописи довольно противоречива.

Среди его работ есть несколько написанных полностью в традициях классицизма. В частности, в 1736 г. он подарил два полотна госпиталю святого Варфоломея – «Силоамская купель» и «Милосердный самаритянин», каждое около 5 м в ширину и высоту.

Вполне оправданно звучит следующий отзыв на эти картины: «В них все есть, что полагается для исторических картин: красиво задрапированные фигуры, округлые жесты, мягкие тени на тщательно выписанных телах, парящий над купелью ангел, продуманная до мелочей взаимосвязь линий, трогательный (хотя и избитый) сюжет, благородный профиль Иисуса Христа... собрание хрестоматийных красот, повторение общих мест в искусстве» [2, с. 90].

Иначе выглядят написанные Хогартом в середине 1740-х гг. два полотна на историческую тематику. Одно из них, «Маленький Моисей перед дочерью фараона», предназначалось для Приюта для подкидышей, который организовал друг художника капитан Томас Корэм. Традиционно художники, обращавшиеся к этому сюжету, изображали, как малыша вылавливают из воды по распоряжению доброй царевны. А вот английский мастер представил эпизод, когда служанка подводит маленького оборвыша к сидящей в низком кресле даме. Она ласково протягивает руку перепуганному мальшу, который ухватился за юбку служанки. Костюм царевны не ассоциируется с каким-нибудь определенным временем. На заднем плане видны городские дома, какие вполне мог видеть художник из своего окна. Ничего драматического не изображено на полотне, все выглядит вполне буднично и не исторично. Можно представить, что предшествовало этой сцене: богатая молодая женщина услышала с улицы детский плач и, будучи в добром настроении, приказала привести к себе плачущего ребенка, чтобы накормить, а может, и приютить его. Сюжет, подходящий для Дома подкидышей.

В том же бытовом ключе представлена сцена шествия короля Карла II Стюарта в мае 1660 г. по Чипсайду от Тауэра до Вестминстера. На переднем плане три всадника, едущие на зрителя, спокойно беседующие между собой. Эти три фигуры тщательно выписаны. Движущаяся за ними многочисленная свита, заполненные людьми балконы, украшенные коврами, многочисленная толпа, приветствующая монарха, – все это располагается позади и чуть намечено художником.

С точки зрения эстетики XVIII в. картина не закончена, но, если говорить о степени выразительности, она представляет собой подход, предполагающий противопоставление «героя» и «толпы». Главные персонажи, не замечающие восторженных приветствий встречающих, и толпа приветствующих, составляющих единую массу, фон. Вряд ли художник замышлял



создать такое впечатление, но создал его. Для нас важно отметить, что и в этом случае картина не может быть названа исторической в том значении, какое придавали этому слову современники Хогарта.

Таким образом, следует признать, что, обращаясь к историческому жанру, Хогарт или работал в традиционной манере, или отступал от высокого исторического подхода в сторону бытовизма.

Другой вариант национального подхода к историческому жанру предложил Джошуа Рейнолдс (1723–1792), мастер «героического портрета», изредка обращавшийся к исторической тематике, трактованной, можно сказать, «с улыбкой». Например, аллегорию «Младенец Геракл, удушающий змей» (1788) заказала Рейнолдсу императрица Екатерина II. На полотне малыш Геракл, окруженный взрослыми, но беспомощными персонажами, совершает свой первый подвиг, убивая подосланных коварной богиней Герой змей. Делает он это с той сосредоточенностью, с какой мальчишки ломают игрушки, чтобы разобраться, что там внутри.

Насмешливая игривость просматривается даже в «Проповедующем Иоанне Крестителе», где святой аскет представлен в виде пухлого малыша, опирающегося на белого барашка. Контраст между вскинутым к небесам пальчиком юного проповедника и ребячливостью его облика вызывают у зрителя чувство улыбочивого умиления. Столь же забавным выглядит проказник Пак, эльф из комедии «Сон в летнюю ночь». Один из первых зрителей, видевших это полотно, посетовал, что художник не посадил его на гриб [3, р. 35].

Справедливо сказано, что «этот веселый и буйный век не мог прожить без смеха...» [4, с. 117]. Кроме того, следует учитывать, что давняя традиция исторического жанра, представляющего вневременные вечные этические ценности, практически исчерпала себя.

Историческую живопись, соответствующую вкусам времени, предложил британскому обществу американско-английский художник Бенджамин Уэст (1738–1820), выходец из квакерской Пенсильвании, освоивший основы классицизма в Италии под влиянием И. Винкельмана и А. Менгса и работавший большую часть жизни в Лондоне под покровительством короля Георга III. Будучи в Риме, он проникся интересом к мифологической тематике. Среди десятков написанных им вариаций, представляющих нежных Венер, шаловливых Купидонов, заботливых Фетид, капризничавших Ахиллов, обескураженных своей удачливостью Парисов и прочих персонажей кокетливой мифологической живописи, удивляет несколько работ, выпадающих из этой тематики и намечавших новые пути трактовки исторической тематики.

На академической выставке 1771 г. Уэст представил полотно под названием «Смерть генерала Вольфа». На картине изображена гибель британского генерала Джеймса Вольфа в битве при Квебеке в 1759 г. Генерал умирает, за несколько мгновений до смерти услышав, что враг побежден. Композиция картины восходит к сценам оплакивания на полотнах эпохи Возрождения. Только руку умирающего держит не Мария Магдалина, а доблестный британский капитан. Генерал и окружающие его военные одеты в современную событиям униформу. «Эта картина была первой, на которой современная битва была представлена в современных костюмах, а не в греческих и римских» [5, р. 325].

Первоначальная реакция на такую трактовку исторического сюжета была неодобрительной. Ведь генерал Вольф воспринимался как национальный герой, а герою не пристало быть одетым в китель и бриджи. Свой подход художник так объяснил президенту Академии художеств Д. Рейнолдсу: «События произошли в 1759 году, в местах, неизвестных грекам и римлянам и в период времени, когда не было воинов, которые носили такие костюмы» [5, р. 325]. Позднее Рейнолдс согласился: «Я предвижу, что эта картина не только станет одной из самых популярных, но вызовет революцию в искусстве» [5, р. 325], и он оказался прав, но этот подход возобладал позднее.

Следует признать, что национального варианта исторической живописи в английском обществе середины XVIII в. не сложилось. Однако в условиях, когда в обществе нарастала потребность культурной самоидентификации, был найден другой вариант решения этого вопроса.

Искусство слова, особенно театральное искусство, имело в Англии давнюю и вполне самостоятельную историю. На протяжении XVII в. Шекспир был одним, но далеко не первым из числа востребованных драматургов наряду с Б. Джонсоном, Т. Флетчером, Д. Драйденом и др. Показательно, что рост популярности Шекспира совпал с ускорением перехода общества от устной к книжной культуре.

В течение XVII в. пьесы Шекспира переиздавались 4 раза (1623, 1632, 1663, 1685 гг.). В 1709 г. вышли 6 томов пьес Шекспира с его биографией. Издание было подготовлено драматургом Н. Роу, который попытался разделить текст пьес на отдельные сцены, указал список действующих лиц, а также исправил на современный лад орфографию и пунктуацию текстов. Следующее издание шекспировских пьес, подготовленное поэтом А. Поупом, несколько иначе «исправленное и дополненное» согласно вкусам Просвещения, появилось в первой половине 1720-х гг. А затем с интервалом в несколько лет появились новые издания, подготовленные Л. Теобальдом, Т. Ханмером и Д. Стивенсом.



Каждый из издателей критиковал своих предшественников и исправлял шекспировские тексты, стараясь одновременно воссоздать исходное, подлинное, по возможности, согласовав его творения с нормами эстетики классицизма.

Становлению и распространению интереса к творчеству поэта-елизаветинца, переросшего в национальный и общеевропейский «культ Шекспира», во многом способствовал интерес к театру в английском обществе эпохи Просвещения. В частности, во второй половине 30-х гг. XVIII в. несколько аристократок, вошедших в историю английской культуры как «Дамский клуб Шекспира», всячески способствовали постановкам шекспировских пьес на сцене лондонских театров, которые должны были вытеснить с театральных подмостков легкомысленные пьесы периода Реставрации. Возглавляли это сообщество три леди – Сюзанна Эшли Купер, Элизабет Бойд, Мэри Коупер, при этом освещала, а значит, и популяризировала их деятельность в своем ежемесячном журнале «Зрительницы» Элиза Хейвуд. Отмечается, что их усилиями в сезон 1740–1741 г. каждая четвертая пьеса, поставленная в Лондоне, была пьесой Шекспира [6, р. 161].

Кроме того, благородные дамы с 1738 г. организовали сбор средств на то, чтобы в Вестминстерском аббатстве в «Уголке поэтов» был установлен памятник Шекспиру. Для этого, в частности, было организовано два благотворительных спектакля, один в Друри Лейн, другой – в Ковент Гарден. Проект памятника был разработан У. Кентом, а сам памятник изготовлен П. Шимерксом. В начале 1740-х гг. он занял почетное место в «Уголке поэтов» Вестминстерского собора.

Канонизации имени У. Шекспира в значительной степени способствовали два деятеля английской культуры середины XVIII в., связанные между собой общностью позиций и дружескими отношениями. Сэмюэль Джонсон (1709–1784) – литературный критик, поэт, автор словаря английского языка, ставший со временем «ханом английской литературы», начинал как учитель грамматической школы в провинциальном Личфилде. Среди его учеников был потомок французских гугенотов Давид Гаррик (1717–1779). Через несколько лет оба они, бывшие учитель и ученик, переехали в Лондон. Один начал осваивать литературное поприще, другой – театральное.

В октябре 1741 г. Д. Гаррик вышел на сцену в роли Ричарда III в трагедии Шекспира и поразил публику выразительностью своей игры. Эпизоды многих спектаклей представлены на картинах художников. Самым известным и характерным для нового подхода должно признать портрет Д. Гаррика в образе короля Ричарда III, на котором актер представлен в стилизованном под средневековую моду костюме. Никаких

элементов античных облачений, никаких торжественных жестов историзма в духе классицизма. Актер изобразил, а художник зафиксировал внешнее проявление смятения человеческой души. Без ложной скромности Хогарт отметил в своей «Автобиографии», что «за портрет мистера Гаррика в роли Ричарда III мне заплатили 200 фунтов, что было больше, чем когда-либо получал английский художник за портрет...» [1, с. 76].

Будучи на протяжении 30 лет директором лондонского театра Друри Лейн, Д. Гаррик постоянно включал в его репертуар пьесы Шекспира, а сам прославился в ролях Гамлета, Макбета, Ричарда III. Важно иметь в виду, как Гаррик изображал шекспировских персонажей. Он шагнул от условности классицизма в сторону естественности трактовки образов. Тем самым был предложен видимый образ того, что считал главным отличием Шекспира наставник Д. Гаррика С. Джонсон. Именно в этом главная заслуга Д. Гаррика в процессе сотворения образа Шекспира как Барда, главного национального поэта. Демонстрируя преклонение перед памятью драматурга, Д. Гаррик в собственном поместье построил храм в честь Шекспира, который был украшен памятником, для которого позировал он сам, и где была собрана коллекция памятных вещей, будто бы принадлежавших великому елизаветинцу. А в сентябре 1769 г. он организовал празднование 200-летия Шекспира на его малой родине в Стратфорде-на-Эйвоне. Пышно организованное празднество было изрядно подпорчено капризами погоды, но в памяти остались не залитые дождями фейерверки, не промокшие и чихающие участники, не лужи и хлюпающие носы, не то, что юбилей отмечался на пять лет позднее реального 200-летия поэта, а сам факт торжества. Недоброжелательно настроенный комментатор язвительно заметил, что Шекспиру в ходе торжеств было уделено почти столько же внимания, сколько и Гаррику. «Стратфордские празднества внесли свою лепту... в становление Шекспира как общезначимого культурного героя», – заключил он [7, с. 226].

На бытовом уровне интерес к Шекспиру формировался в немалой степени тем, что в продаже появились табакерки, статуэтки, вазочки и керамические плитки, украшенные картинками на темы его пьес. По мнению исследователей, «принято говорить о “шекспировской индустрии”, которая культивирует и пропагандирует все, что связано с именем гениального британца...» [8, с. 134]. Эти слова, относящиеся к современному состоянию «культы Шекспира», вполне применимы к самому раннему этапу зарождения этого феномена.

В 1765 г. Джонсон издал собрание сочинений Шекспира в восьми томах. К редакторской работе он пригласил Д. Стивенса, лучшего



знатока шекспировских текстов того времени. Это издание примечательно с нескольких точек зрения. Оно готовилось и осуществлялось по подписке, что потом стало широко применяться в издательском деле. Самое главное заключалось в том, что издатель снабдил его предисловием, в котором обосновывал новый взгляд на роль творчества Шекспира, а вместе с тем на подход к драматическому творчеству в целом.

По мнению С. Джонсона, приводить шекспировские тексты в соответствие с канонами классицизма не нужно. Приемы, использованные драматургом-елизаветинцем, в частности, близкое соседство, а то и смешение трагического и комического на сцене, свидетельствуют о «его знании человеческой природы» [9, с. 156]. Другими словами, то, что прежде старались убрать или закамуфлировать в шекспировских пьесах, на самом деле – не недостатки его, и надо их принимать как достоинства.

Шекспир оказался близок формирующемуся среднему классу, который видел в произведении Шекспира отражение многообразия общества. Появились две ветви шекспировской печатной культуры: наряду с научно выверенными собраниями сочинений появились популярные издания. Творения Барда, как стало принято именовать У. Шекспира, ставились на всех лондонских сценах, и к концу столетия шекспировская была каждая шестая пьеса, поставленная в Лондоне.

В условиях стремления к отторжению французского культурного влияния «...провозглашение “национального поэта” было принципиальным моментом... Имя Шекспира предстало для английских критиков в качестве символа, знамени...» [10, с. 134]. Складывание культа Шекспира соответствовало другому утверждению С. Джонсона: он старался доказать, что «писатели – вот истинная слава нации» [11, с. 104]. Совершенно очевидно, что «литература занимала на его шкале ценностей одно из самых почетных мест, вот почему он решительно помещал писателей в один ряд с полководцами и вождями наций...» [12, с. 111]. А один из литераторов, «бессмертный Бард» Шекспир, стал восприниматься как ключевая фигура национальной культурной жизни.

История превращения Шекспира в своего рода национальную культурную икону поэтапно рассмотрена в монографии М. Добсона [13]. Автор проследил, как один из драматургов елизаветинской эпохи превратился в «Национального поэта», Барда. Опираясь на разнообразные источники, историк рассматривает анализируемое явление через призму политического контекста, прежде всего внутривнутриполитического, хотя принимаются во внимание и внешнеполитические обстоятельства, в частности, англо-французское соперничество.

В конце 80-х гг. XVIII в. стремление к культурной самоидентификации проявилось в нескольких однотипных проектах: открытии художественных галерей, экспозиции которых были направлены на становление, формирование, говоря современным языком, «мест памяти» в английском искусстве. Как метко определили это французские исследователи, «память помещает воспоминание в священный...» [14, с. 20]. В разных случаях «местами памяти» служат те или другие люди, события, предметы, здания, книги, песни или многое другое – все, что «окружено символической аурой». «Места памяти» призваны создавать представления общества о самом себе и своей истории. В рассматриваемом случае таким «местом памяти» стал драматург и поэт У. Шекспир, его личность и его творчество.

Достижения искусства слова должны были быть визуально дополнены искусством изобразительным. В 1787 г. книгоиздатель Томас Маклин заявил о том, что заказал художникам сотню картин на темы произведений 55 британских поэтов, после чего художественные галереи были открыты одна за другой. В 1789 г. открылась Шекспировская галерея Д. Бойдела. Спустя 4 года, в 1793 г., в Дублине Джеймс Вудмэсон открыл Ирландскую галерею Шекспира. В 1799 г. художник Генри Фюзли (Фюзели или Фюсели) основал свою Мильтоновскую галерею, где кроме работ на темы «Потерянного рая» было представлено несколько полотен, относившихся к шекспировской тематике.

Самым известным из этих «проектов» стал тот, который был задуман фирмой «Дж. и Дж. Бойдел». Дядя Джон и племянник Джозайя – вот кто такие Дж. и Дж. Бойделлы. Ключевой фигурой следует признать Джона Бойделла (1719–1804), бывшего одновременно талантливым гравером, удачливым предпринимателем и администратором, периодически выполнявшим обязанности то шерифа, то олдермена, то лорд-мэра Лондона.

Поворот к новому большому «делу», которое прославило фамилию Бойделов, случился в ноябре 1786 г. во время дружеского ужина в доме Джозайи Бойдела, в котором участвовали несколько известных художников, поэтов и издателей. Именно тогда была высказана идея иллюстрированного издания сочинений У. Шекспира, а самое интересное для нашего сюжета было то, что в ходе застольной беседы старший из Бойделов, Джон, высказался на тему английской исторической живописи. Вот как пересказывается его рассуждение. «Иностранцы, – утверждал он, – продолжают считать, что англичане умеют писать только портреты, им не хватает таланта к тому, что признано благороднейшей отраслью изобразительного искусства – исторической живописи...» Джон был убежден,



«нужна только поддержка, которую можно оказать, и подходящая тема». Тема, по его словам, была очевидна – «единственным национальным источником, достойным живописных сюжетов, конечно же, являются произведения Шекспира...» [15, р. 18].

Спустя некоторое время эта идея усилиями старшего из Бойделов обрела весьма амбициозный и структурно сложный облик. Ключевое – Шекспир и его творчество. Задуманное Дж. Бойделом включало в себя издание научно выверенных шекспировских текстов. Тексты предполагалось издать в двух вариантах – «парадном», украшенном роскошными иллюстрациями, и меньшего формата, предназначенном для рядового читателя. Издание выходило в свет с 1791 по 1803 г.

Дж. Бойдел отвечал за оформление томов, которые печатались на дорогой бумаге с золотым обрезом, а известный знаток шекспировского творчества Джордж Стивенс – за «правильность текста». Гравюры, иллюстрирующие произведения Барда, намечалось издать отдельно. Иллюстрации можно было вставлять или удалять по желанию заказчика. Образцами для гравюр должны были служить картины со сценами на темы шекспировских пьес, написанные известными художниками, которые составили экспозицию задуманной художественной галереи.

Таким образом, бойделовский проект объединил три составляющих: научно выверенное издание произведений Шекспира, живописные полотна, посвященные шекспировской тематике, и гравюры, основывающиеся на этих картинах.

Несколько лет ушло на оформление здания, предназначенного для демонстрации задуманного. Одновременно более двух десятков известных художников писали заказанные им полотна. Шекспировская галерея Дж. Бойдела открылась в июне 1789 г. Экспозиция располагалась в здании на Пэлл-Мэлл, 52. Ранее здесь был книжный магазин известного издателя Д. Доудсли. Бойдел приказал обшить фасад медью, над входом поместили скульптурный рельеф работы Т. Бэнкса, изображающий Шекспира между Музой театра и Гением живописи.

На первом этаже здания можно было купить оттиски гравюр. Для создания гравюр Бойделл оборудовал специальную мастерскую. Всего за период с 1791 по 1804 г. было выпущено 102 листа в двух форматах: большом (in folio) и малом (in quarto).

На втором этаже были размещены барельефы скульптора Энн Деймер, представлявшие фигуры персонажей шекспировских трагедий – Антония и Клеопатры, а также Кориолана. В трех залах второго этажа располагалась собственная выставка живописных полотен. Сначала было представлено 34 картины на сюжеты

из 21 пьес, а к 1805 г. количество картин выросло примерно до 170.

Экспозиция вызвала восхищение посетителей, критики писали, что художникам удалось передать «шекспировский дух». Появляться здесь стало модно, ведь Пэлл-Мэлл, где располагались большие книжные магазины, клубы тории и вигов, самых влиятельных парламентских группировок, также популярные увеселительные заведения, такие как бордель Шарлотты Хейз. Впрочем, были и недовольные, например, график-карикатурист Д. Гилрой. Бойделл не взял его в свою команду, а обиженный мастер изготовил злую карикатуру на Бойделла и его детище.

Знаток и коллекционер произведений искусства Х. Уолпол в одном из писем 1790 г. дал свою оценку картинам, украшавшим галерею Бойделла. Начал он с выражения сомнения в результативности визуализации шекспировских образов, написав, что никто кроме самого Шекспира не может дать достаточно убедительных и выразительных изображений его персонажей. Х. Уолпол задался вопросом: «Был ли даже сам Рафаэль таким же великим гением в своем искусстве, как автор Макбета?» [16, р. 367]. Лучшими среди картин он называет две работы Д. Норкота, изображающие убийство и погребение маленьких принцев из «Ричарда III». С точки зрения современного зрителя, к которым относит себя автор этих строк, звероподобные злодеи выглядят скорее карикатурно, а вот восприятие человека, жившего в конце XVIII в., то есть на стыке двух культурно-исторических эпох – Просвещения и романтизма, – было иным.

Упоминает Уолпол одну из трех находившихся в галерее работ Д. Рейнолдса, возможно, потому, что сэра Джошуа нельзя было не обойти вниманием, но упоминает неодобрительно. На картине изображена сцена смерти кардинала Бофорта, одного из персонажей второй части исторической хроники «Король Генрих VI». Герцог Уинчестерский кардинал Бофорт перед смертью раскаялся в том, что способствовал безвинной смерти племянника. Художник попытался показать сцену раскаяния, душевного терзания человека, совершившего злое дело. Темные силуэты людей окружают ложе, на котором мечется умирающий. Нечистая совесть визуальна представлена в образе скалящегося демона, выглядывающего из-за драпировки. Внимание зрителя сосредоточено на полном отчаянии лице умирающего, отвернувшегося от этого страшного видения.

По мнению Х. Уолпола, «Смерть Бофорта» не достойна внимания: «бес – это бурлеск, а кардинал кажется напуганным им, будто он перед ним, когда он позади» [16, р. 367]. В том, что адский гость, которого можно назвать только «мелким бесом», выглядит несколько комично,



можно согласиться с сэром Хорасом. Не случайно он был позднее скрыт, покрашен то ли самим художником, то ли еще кем-то. Но вот стремление умирающего отвернуться, как бы укрыться от пугающего его видения – движение вполне естественное, убедительное.

В том же письме Уолпол отметил, что полотно, представленные в Галерее поэтов Маклина, не хуже, а то и лучше того, что выполнены для галереи Бойделла. В частности, он указывает на одну из картин Д. Опи.

Русский путешественник Н. М. Карамзин, находившийся в Лондоне летом 1791 г., то есть через год после открытия Шекспировской галереи, писал следующее: «Англия, богатая философами и всякого рода авторами, но бедная художниками, произвела, наконец, несколько хороших живописцев, которых лучшие исторические картины собраны в так называемой Шекспировской галерее. Господин Бойдель вздумал, а художники и публика оказали всю возможную патриотическую ревность для произведения в действие счастливой идеи изобразить лучшие сцены из драм бессмертного поэта, как славы его, так и славы английского искусства... Английские охотники сыпали деньгами для ободрения талантов, и более двадцати живописцев неумолимо трудились для обогащения галереи, в которой был я несколько раз с великим удовольствием. Зная твердо Шекспира, почти не имею нужды справляться с описанием и, смотря на картины, угадываю содержание...» [17, с. 431–432].

Более трех десятков живописцев и более сорока гравировщиков трудились над оформлением работ, задуманных для прославления английской литературы и истории в Шекспировской галерее. Многие из них практически одновременно выполняли заказы нескольких галерейщиков. Среди них были те, кто признаны знаковыми мастерами и в наши дни (Д. Рейнолдс, Г. Фюзли, А. Кауфман, Д. Ромни), большинство мастеров в настоящее время почти забыты и представляют интерес в контексте художественных вкусов своего времени. Вот только несколько имен: Б. Уэст, П. Сэндби, М. Питерс, Д. О'Кифф, А. Поуп, Д. Опи, Ф. Уитли, И. Дзоффани.

Среди сотен живописных и графических работ, украшавших стены Шекспировской галереи Бойдела и других литературно-художественных галерей, появившихся в последние годы XVIII в., немногие могут быть признаны значительными художественными творениями. Причем чаще вспоминаются картины, изображающие фантазийные причудливые сцены из комедии «Сон в летнюю ночь».

Большинство представляют собой визуальные комментарии к литературным памятникам в рамках привычного подхода – о вечном, вневременном. «Исторический жанр в понимании Бойделла и современников – жанр “высокий”,

эпический. Здесь властвуют помпезные композиции, торжественные, идеально-обобщенные, полные декоративного блеска, движения, соединяющие реальность с фантазией и аллегорией. Почему был избран именно Шекспир? Всем тогда казалось, что он убедительнее всех сумел показать драматические столкновения исторических сил. Мощь пьес Шекспира виделась не в документальной достоверности, а в убедительности внутреннего драматизма событий прошлого» [18, с. 235].

По мнению известного английского историка П. Хаттона, «коллективная память – это сложная сеть общественных ценностей и идеалов, отмечающая границы нашего воображения в соответствии с позициями тех специальных групп, к которым мы относимся. Именно через взаимосвязь этих отдельных образов формируются социальные рамки <...> коллективной памяти...» [19, с. 129]. Таким образом, в английском обществе XVIII в. решалась задача формирования национальной коллективной памяти, и канонизация образа У. Шекспира сыграла в этом процессе заметную роль.

Список литературы

1. Хогарт У. Из автобиографии // Мастера искусств об искусстве. Избранные страницы из писем, дневников, речей и трактатов : в 4 т. / под общ. ред. Д. Аркина, Б. М. Терновца М. ; Л. : Государственное издательство изобразительных искусств, 1936. Т. 2. С. 59–77.
2. Герман М. Хогарт. М. : Молодая гвардия, 1971. 242 с.
3. Waterhouse E. Reynolds. London : Phaidon, 1973. 192 p.
4. Кагарницкий Ю. И. Дэвид Гаррик // Западноевропейская художественная культура XVIII века / отв. ред. В. Н. Прокофьев М. : Наука, 1980. С. 110–125.
5. Dictionary of National Biography / ed. by S. Lee. London : Smith, Elders and Co., 1899. Vol. LX. 488 p.
6. Dobson M. The Making of the National Poet: Shakespeare, Adaptation, and Authorship, 1660–1769. Oxford : Clarendon Press, 1992. 276 p.
7. Шенбаум С. Стратфордский юбилей // Иностранная литература. 2016. № 5. С. 220–227.
8. Луков В. А., Захаров Н. В. Культ Шекспира // Знание. Понимание. Умение. 2005. № 1. С. 132–141.
9. Босуэлл Д. Жизнь Сэмюэля Джонсона. Отрывки из книги. С приложением избранных произведений Сэмюэля Джонсона. М. : Текст, 2003. 190 с.
10. Косых Т. А. Сэмюэл Джонсон и его эпоха. Британия и мир глазами английского интеллектуала XVIII в. Екатеринбург : Издательство Уральского университета, 2022. 292 с.
11. Английский афоризм. Коллекция английских афоризмов / сост. А. Е. Ливергант. М. : АСТ, 2005. 480 с.
12. Алябьева Л. Литературная профессия в Англии в XVI–XIX веках. М. : Новое литературное обозрение, 2004. 416 с.



13. *Dobson M.* The making of the national poet: Shakespeare, adaptation and authorship, 1660–1769. Oxford : Clarendon Press, 1992. 266 p.
14. Франция – память / П. Нора, М. Озуф, Ж. е Пюимеж, М. Винок ; пер. с фр. Д. Хапаевой; науч. конс. пер. Н. Копосов. СПб. : Издательство Санкт-Петербургского университета, 1999. 333 с.
15. *Salaman M. S.* Shakespeare in pictorial art. London ; New York : The Studio, 1916. 204 p.
16. *Walpole H.* The letters of Horace Walpole, earl of Orford : in 6 vols. London : Richard Bently, 1797. Vol. 6. 537 p.
17. *Карамзин Н. М.* Письма русского путешественника. М. : Советская Россия, 1983. 592 с.
18. *Слепухин С.* Бойдел и конкуренты-промоутеры Шекспира // Иностранная литература. 2016. № 5. С. 230–308.
19. *Хаттон П.* История как искусство памяти. СПб. : Владимир Даль, 2003. 424 с.

Поступила в редакцию 02.05.2025; одобрена после рецензирования 12.05.2025;
принята к публикации 27.06.2025; опубликована 28.11.2025

The article was submitted 02.05.2025; approved after reviewing 12.05.2025;
accepted for publication 27.06.2025; published 28.11.2025