
ФИЛОЛОГИЧЕСКИЙ ПРАКТИКУМ

УДК 82–2(410)

ГВРИТИШВИЛИ В.М.¹, КОКЛЕМИНА М.П.², САМОЙЛОВА Е.Д.³
ШЕКСПИР В ИССЛЕДОВАНИЯХ 2019–2020 ГГ.: ВОЗРАСТ РИЧАРДА, МОЛЧАНИЕ ДЖЕССИКИ И ПРЕСТУПЛЕНИЕ ЛОРЕНЦО. (Обзор).

DOI: 10.31249/lit/2021.04.12

Аннотация: Недавние исследования драматического наследия У. Шекспира, представленные в настоящем обзоре, содержат «ключи» к новым театральным решениям и могут подсказать современным режиссерам оригинальные интерпретации образов известных шекспировских персонажей – Ричарда II из одноименной исторической (драматической) хроники «Король Ричард II», Джессики из «Венецианского купца» и Лоренцо из «Ромео и Джульетты».

Ключевые слова: Шекспир; «Ричард II»; «Венецианский купец»; «Ромео и Джульетта»; возраст власти; шекспировский скептицизм; политическая философия.

GVRITISHVILI V.M., KOKLEMINA M.P., SAMOYLOVA E.D.
2019–2020 studies on Shakespeare's heritage: Richard's age, Jessica's silence, and Laurence's crime. (Review).

¹ © Гвритишвили В.М., Коклемина М.П., Самойлова Е.Д., 2021

Гвритишвили Валерия Мерабовна – студентка филологического факультета МГУ им. М.В. Ломоносова.

² **Коклемина Мария Павловна** – студентка филологического факультета МГУ им. М.В. Ломоносова.

³ **Самойлова Елизавета Дмитриевна** – студентка филологического факультета МГУ им. М.В. Ломоносова.

Abstract. Recent researches on William Shakespeare's dramatic heritage presented in this review provide room to modern theatre directors for new fresh interpretations of Shakespeare's famous characters – Richard II in the self-titled chronicle play, Jessica in *The Merchant of Venice*, and Laurence in *Romeo and Juliet*.

Keywords: Shakespeare; *The Life and Death of King Richard the Second (Richard II)*; *The Merchant of Venice*; *Romeo and Juliet*; age politics; Shakespeare's scepticism; political philosophy.

Для цитирования: Гвритишвили В.М., Коклемина М.П., Самойлова Е.Д. Шекспир в исследованиях 2019–2020 гг. : возраст Ричарда, молчание Джессики и преступление Лоренцо. (Обзор) // Социальные и гуманитарные науки. Отечественная и зарубежная литература. Сер. 7: Литературоведение. – 2021. – № 4. – С. 164–177.
DOI: 10.31249/lit/2021.04.12

Рудольф Джилтц из Амстердамского университета в статье [1] на материале исторической драмы Шекспира «Ричард II» рассматривает возраст властителя как критерий его успешного правления. «Ричард II» (1595) – драматическая хроника последних полутора лет (1399–1400) правления английского короля из династии Плантагенетов Ричарда II (1367–1400), включая его низложение (с последующим убийством) и захват власти его кузеном Генри Болингброком, основателем династии Ланкастеров. Ставший королем в десятилетнем возрасте Ричард II сформировался как слабый и в то же время деспотичный правитель: его расточительность и фаворитизм вызвали противодействие влиятельных аристократов (пятерых «лордов-апеллянтов»), воззавших к «Большому постоянному совету» о надзоре за королем: им удалось существенно ограничить власть короля. Впоследствии Ричард II сумел освободиться от опеки совета: он переманил двоих мятежников на свою сторону, а из оставшихся одного казнил, другого убил, а третьего изгнал из страны.

Р. Джилтц исследует характеристики власти, связанные с возрастом правителя, подчеркивая, что возраст обретает в пьесе социальное качество. Оба дяди Ричарда II – Эдмунд Лэнгли, герцог Йоркский, и Джон Гонт, герцог Ланкастерский, – незадолго до смерти последнего явно указывают на незрелость Ричарда II имен-

но с целью поставить под вопрос его компетентность как короля: в соответствующих репликах, утверждает Р. Джилтц, указание на юный возраст короля связано с намерением принизить его или даже оскорбить.

Поскольку в доиндустриальной Европе преобладали практические и социальные критерии определения возраста мужчины (получение образования, брак, отцовство), с каждым возрастом связывалось приобретение определенных социальных качеств, и поэтому проповедь архиепископа Кентерберийского у Шекспира, называющего Ричарда II мальчиком, дискредитирует короля. Реагируя на советы Гонта, Ричард II вынужден защищать свой статус правителя, частично отступая от традиционной геронтократической иерархии. Причина ясна: конфликт между возрастом и властью в его случае стал слишком очевиден.

Р. Джилтц приводит широко распространенную во времена Шекспира возрастную классификацию, включавшую прослойку «дряхлах» (*decrepit*): человек причислялся к «дряхлах» не по наступлению определенного возраста, но в соответствии с явными проявлениями умственного и физического упадка. Жизнь воспринималась как циклическая, а человек в конце жизни – подобным ребенку: течение его лет начинало как бы обратный отсчет, и он вступал во «вторую стадию детства» (*second childishness*).

В диалоге с Гонтом у Шекспира Ричард II оскорбляет дядю, используя «эйджистские» стереотипы: «ненормальный, выживший из ума дурак» (*lunatic lean-witted fool*). При этом в тексте нет указаний на признаки дряхлости Гонта. Но ведь как женатый король не может считаться «мальчишкой», так же и человек без явных признаков упадка не может быть сочтен «дряхлах». И значит, возрастная стратификация в пьесе выходит за рамки разделения общества на «старых» и «юных», она предполагает наличие между теми и другими взрослого возраста, собственно, зрелости, способной к власти. При этом ни Гонт, ни Ричард II не хотят позволить противнику считаться «зрелым» и тем самым признать за ним право на власть.

По Р. Джилтцу, в пьесе Шекспир опирается традиционную возрастную градацию, различающую четыре возраста (возрастные

страты): 1) незрелая пылкая молодежь, которой нужно еще учиться и которая поэтому не пригодна (еще) к обладанию властью; 2) недавно повзрослевшие люди, успешно осуществляющие (уже) контроль над собой и другими; 3) люди более старшего возраста, следовательно, более авторитетные, взрослые (при прочих равных условиях); и наконец, 4) очень старые, утратившие былые способности, поглупевшие и потому снова незрелые взрослые, которые более не в состоянии себя (и других) контролировать. Такая концепция социального возраста, представленная у Шекспира, находит соответствие в средневековых медицинских книгах, например, в «Исагоге» Иоанниту и «Каноне» Авиценны, и, согласно Дж.Э. Барроу¹, она доминирует в европейском медицинском дискурсе того времени.

Конфликт «возраста» и «власти» (как социальных категорий) вновь обостряется в пьесе Шекспира в диалоге герцога Йоркского и Болингброка. Р. Джилтц проводит параллель между речью Гонга, обращенной к Ричарду, и отповедью Йорка будущему Генриху IV. Йорк в данном случае «мобилизует» возрастную иерархию против более сильного и властного, хотя и молодого еще человека, соотнося теперь авторитет короля с собственной зрелостью, – ради того, чтобы поставить на место «глупого мальчишку» (*foolish boy*). Сам он при этом явственно тоскует об утраченной силе, осознавая собственную неготовность к военному противостоянию с Болингброком как связанную с возрастом слабость.

Оговорки делают речь Йорка у Шекспира забавной, однако очевидно, что своими словами он стремится подорвать авторитет племянника, поставить под сомнение его способность управлять страной в рамках традиционного (геронтократического) порядка. Естественно, что Болингброку не нравится, как дядя представляет ситуацию, изображая его непослушным юнцом, бунтующим против старших. В собственных глазах будущий король продолжает дело Гонга, который при жизни считал своим долгом противосто-

¹ Burrow J.A. The ages of man : a study in medieval writing and thought. – Oxford, 1986. – P. 22–25, 27.

ять незаконным действиям Ричарда. В такой перспективе противостояние Генри Болингброка Ричарду из неповиновения «глупого мальчишки» превращается в последовательное проведение в жизнь политики покойного Гонта.

Получив отцовский титул, вернее, претендуя на него по праву наследства, Генри берет на себя и новые социальные функции. Когда его изгоняли из Англии, он был Херифордом, теперь же вернулся как Ланкастер. Изгнание герцога Херифорда привело к смерти Гонта. И, как новый герцог Ланкастерский, Генри может теперь отстаивать свое наследное право с такими же мужеством и зрелостью, с какими Ричарду надлежит отстаивать собственные права на трон. Подчеркивая, что Ричард II приходится ему двоюродным братом (*first cousin*), Болингброк не просто показывает, что они ровесники, но и демонстрирует их социальное равенство.

Р. Джилтц убежден, что изъяны властной политики Ричарда Шекспир в своей пьесе напрямую связывает с юным возрастом вступления во власть этого короля. Уже в первом акте Гонт и Йорк именно «незрелость» называют причиной того, что Ричард плохо справляется с управлением страной. Схожая оценка звучит из уст сэра Стивена Скрупа, когда тот говорит о восставших на короля «стариках» и «мальчишках»¹, подчеркивая масштабы недовольства народа Ричардом. То, как Скруп описывает бунтовщиков, подтверждает, что «возраст» как основа социального расслоения понятен современникам Шекспира не хуже, чем «происхождение» или «должность». Более того, он приписывает данному конфликту отчетливо возрастно-политический аспект и поднимает вопрос о личном участии короля в нем. Сам Скруп как один из сторонников короля, конечно, вряд ли будет винить в произошедшем кого-либо, кроме повстанцев, но для современной Шекспиру аудитории его реплики вполне могли указывать на нечто иное, например, на то, что Ричард не обладает должной «зрелостью» и не спо-

¹ «Надвинув шлем на облысевший череп, / Восстали старики на вашу власть. / Мальчишки, говорить стараясь басом, / Напялили доспехи не по росту, / Чтобы идти войной на ваш престол» (акт 3, сцена 2, ст. 108–112; перевод А. Аникста).

собен поэтому управлять «мальчишками» и «дряхлыми стариками», не говоря уже о мужчинах.

И ответственность за такое положение дел, как считает Р. Джилтц, Шекспир возлагает на самого короля. К этой мысли автора подталкивает культурная традиция обращаться к королю на «вы» – множественное число, применимое к королю, связывает его личность с условиями жизни народа и подчеркивает его персональную ответственность.

Не так уж важно, считает Р. Джилтц, был ли и в самом деле юн король Ричард II; важнее другое – Шекспир в своей пьесе следует определенной традиции в интерпретации возраста и власти. Частичная опора драматурга на более ранние образы главного героя, конечно, не исключает серьезных нововведений и исправлений. Так, Ричард Шекспира кажется гораздо более реалистичной политической фигурой, чем, скажем, Ричард в анонимной пьесе «Вудсток». Герой Шекспира протестует против восприятия себя как слишком молодого для власти, хотя против геронтократического порядка не восстает. Просто ему не удается утвердиться в собственной зрелости.

По Джилтцу, он переживает «трагедию двух тел короля» (*the tragedy of the King's Two Bodies*), как ее назвал Эрнст Канторович¹ в работе «Два тела короля», подразумевая, во-первых, естественное, физическое тело (*the body natural*), а во-вторых – политическое тело (*the body politic*), в принципе, наделенное мистической силой, способной восполнить несовершенство тела естественного. Ведь, как пишет Э. Плауден², только «естественное тело короля» подвержено «слабоумию младенчества или старости» (*the Imbecility of Infancy or old Age*), в то время как политическое его тело остается неуязвимым для недуга.

Такого рода соображения позволили тогдашним юристам принять решение о том, что завещание умершего короля Эдуарда VI должно вступить в силу, несмотря на незрелость десятилетнего Ричарда. Ошибка же самого Ричарда – в том, что он слишком ув-

¹ Kantorowicz E. *The king's two bodies : a study in medieval political theology*. – Princeton (NJ), 1957.

² Plowden E. *The commentaries or reports*. – London, 1816.

лекся, думая о себе самом исключительно как о «политическом теле»: в таких случаях особенно велик риск попасть под влияние «тела естественного». Король не придает значения высказываниям о своей «незрелости». Восставшие против него лорды-апеллянты, даже если признают наличие у короля «двух тел», все же не сомневаются, что власть его страдает от природных, человеческих недостатков правителя.

В сцене в саду главные герои пьесы изображаются метафорически. Сад представлен у Шекспира как государство. И хотя в начале речи садовника не совсем очевидно, что образы свисающих плодов и чрезмерно длинных побегов представляют собой аллереорию короля и его приближенных, постепенно параллели проявляются: сорняки наносят непоправимый вред, и Болингброк в роли заботливого садовника сумеет от них избавиться. Идеал короля как старшего, исполняющего отцовские функции по отношению к подданным, проявляется и в сравнении Ричарда с большим, но преждевременно увядшим деревом. Вместо того, чтобы возвышаться над всеми растениями в саду, дерево это опутано окружившими его сорняками. Король сравнивается и с небрежным садовником, которому не хватает аккуратности или умения, чтобы как следует ухаживать за плодовыми деревьями. В уподоблении короля садовнику Р. Джилтц видит и указание на божественную природу короля – на его нестареющее «политическое тело»: не являясь частью сада, садовник не может быть стар по отношению к своим растениям. Чтобы стать хорошим королем, Ричарду следовало бы отстоять себя как самое высокое, самое крепкое и, следовательно, самое «старое» – в хорошем смысле – дерево в саду. А зрелому садовнику доверили бы содержать сад в установленном Богом порядке.

Ричард не готов согласиться с тем, что *слишком юн для власти*, если понимать термины *молодой* и *старый* в данном случае как определяемые в основном социальной и политической практикой, но один раз он все-таки признает свое «возрастное политическое поражение» (*age-political defeat*): во время капитуляции, предсказывая собственное низложение и, возможно, смерть от ру-

ки Болингброка: «Cousin, I am *too young* to be your father, / Though you are *old enough* to be my heir»¹.

И хотя в пьесе неоднократно подчеркивается незрелый возраст Ричарда, в ней даются основания и для того, чтобы усомниться в его реальной юности. Йорк описывает Ричарда как человека зрелого, исполненного превосходства и величия. Для елизаветинского зрителя его брак (с Изабеллой Французской) также указывает на зрелость. Наконец, доблесть, которую он проявляет незадолго до смерти, вовсе не похожа на мальчишескую. С этой точки зрения, заключает Р. Джилтц, пьеса открывает интересные возможности для постановки на сцене, которыми режиссеры, однако, пренебрегают, следуя преимущественно тюдоровской традиции изображать Ричарда юным.

Сюзан Тартамелла из университета Хендерсона (Henderson State University, США) исследует, каким образом идеи скептицизма, в частности пирронизма², получившего новое распространение в Европе XVII в., нашли выражение в сценическом молчании женских персонажей Шекспира [3].

Сначала на материале сонетов демонстрируется, что Шекспир придавал молчанию особое значение. Так, в сонете 23 поэт просит своего друга прочесть «слова любви немой». Тема взаимосвязанности «немоты» и неизбежности (ложной) интерпретации развивается параллельно с нарастанием недоверия и сомнений лирического субъекта. Отсутствие двух последних строк в сонете 126 прочитывается исследовательницей как «воздержание от суждения» – «пирроническая реакция» на терзающие поэта сомнения.

Если молчание как таковое неизбежно порождает неясности и ошибки, то женское молчание, для толкования еще более сложное, заслуживает в пьесах Шекспира особого внимания. Признавая возможность различных интерпретаций странного молчания Джессики в последней сцене «Венецианского купца» (1596),

¹ «Хоть вам, кузен, в отцы я не гожусь / Знать, вы-то мне в наследники годитесь» (акт 3, сцена 3, ст. 202–203; пер. М. Донского).

² Пирронизм – философская школа скептиков, названная в честь Пиррона из Элиды, основанная в I веке н.э. Учение было изложено Секстом Эмпириком в конце II или начале III века н.э.

С. Тартамелла полагает, что это образец пирронического «воздержания от суждения» у Шекспира: персонажу оставляется право не принимать окончательное решение, и тем самым провоцируются сомнения в сознании зрителей.

В культуре раннего Нового времени молчание было единственной приемлемой для порядочной женщины стратегией поведения, что, конечно, нашло отражение и в литературе. Но молчание не может быть интерпретировано однозначно, поскольку за ним всегда остается скрытым невысказанное намерение. В условиях, когда выразить протест прямо не позволяют приличия, молчание естественным образом становится способом противостояния (у Шекспира пример тому дает Корделия в «Короле Лире»). Но и молчаливое согласие может трактоваться двояко, поскольку молчание все-таки порождает неопределенность и не исключает превратных истолкований.

Соотношение молчания шекспировских персонажей с идеями языкового скептицизма до сих пор не исследовано в полной мере, хотя на эту связь указывают многие исследователи (например, Э. О¹, К. Лакий², К. Маус³). Молчание женских персонажей проистекает из их собственного – обусловленного гендером – скептицизма, а не просто иллюстрирует влияние этой философии на умы современников [3]. Согласно философам-скептикам Аристотелю и Сексту Эмпирику, стоявшим у истоков учения, умеренность в речах и безмолвие являют собой необходимые этапы приобщения к философии пирронизма, о чем Шекспиру могло быть известно из трудов современных ему английских авторов, поскольку мода на учение скептиков как раз вернулась. Но помимо прочего, через молчание шекспировских персонажей нередко выражено их активное сомнение в чем-либо [3].

¹ Oh E. The silences of Elizabeth I and Shakespeare's Isabella // English literary renaissance. – 2015. – Vol. 45, N 3. – P. 352.

² Luckyj C. «A moving rhetoricke»: women's silences and renaissance texts // Renaissance drama. – 1993. – Vol. 24. – P. 34.

³ Maus K. Inwardness and theater in the English renaissance. – Chicago, 1995. – P. 182.

Большинство исследований о скептицизме у Шекспира построены на анализе мужских персонажей, хотя С. Кэвелл, например, допускал существование особого, женского, скептицизма как способа выражения сомнений женщины относительно того, какую стратегию поведения избрать и кому подчиняться. В «Венецианском купце» Шекспир особым образом вовлекает зрителя в процесс интерпретации женского скептицизма, приглашая поразмыслить, может ли Джессика, будучи женщиной, действовать в соответствии с философией скептицизма и, таким образом, сознательно воздерживаться от суждения. При этом важно помнить, что современные Шекспиру зрители исходят из представления о женщине как существе подчиненном, ждущем, что от его имени будет говорить мужчина, и в то же время как о существе загадочном, вызывающем желание познать и разгадать его мотивы.

Сколь бы легкомысленной ни казалась Джессика, этому персонажу присущи сложность и глубина. При первом ее появлении в пьесе обнаруживается «кризис идентичности»: она хочет принадлежать к христианской религии и не принимает своего еврейства, заявляет, что она дочь своему отцу «по крови», но не «по душе». Именно этот кризис идентичности, считает С. Тартамелла, и порождает ее молчание в последнем акте пьесы [3].

Для понимания образа Джессики важны многочисленные эпизоды ее моральных сомнений. Стыдясь своего еврейства, она стыдится и самого этого стыда, заставляющего ее скрывать свою сущность. Проблема ложной самопрезентации волнует Джессику и в сцене побега, когда она, с одной стороны, скрывает свою женственность, переодевшись мужчиной, а с другой – совершает действие, которое никак не может считаться христианским поступком: крадет у отца деньги для своего жениха.

Кризис идентичности Джессика надеется разрешить через принятие христианства. Однако исследователи не сходятся во мнении относительно того, удастся ли Джессике интегрироваться в среду христиан или она остается для них чужой. Успешная интеграция соотносится с жанровыми особенностями комедии, в соответствии с которыми в финале персонажи приходят к единению и гармонии. Но не менее вероятно и отсутствие успеха: в пользу та-

кого варианта говорит, во-первых, тот факт, что побег Джессики из дома с деньгами отца явно противоречит христианской этике, а во-вторых, то, что некоторые персонажи называют ее «язычницей» и отзываются насмешливо об ее обращении в христианство. А в начале пятого акта, препираясь со своим возлюбленным, Лоренцо, Джессика и сама высказывает сомнения в его любви, а значит, и в его способности помочь ей обрести себя в христианстве. Однако вопрос о том, в какой мере Джессике удастся освоиться среди христиан, в пьесе остается открытым, и выводя на сцену этот пронизанный скептицизмом женский персонаж, Шекспир тем самым переадресует вопрос зрителю.

Последние слова, сказанные Джессикой в пьесе («I am never merry when I hear sweet music¹», V акт, I сцена), можно воспринимать и как проявление некомфортного самоощущения в соседстве со «сладкой музыкой» комедии (предполагающей единение персонажей в финале). С. Тартамелла полагает, однако, что слова эти не свидетельствуют о печали Джессики по поводу происходящего (включая полное поражение ее отца, еврея-ростовщика Шейлока), ведь Лоренцо видит в ее словах проявление не морального дискомфорта, а духовной пронизательности и восприимчивости. Эмоциональную реакцию Джессики можно противопоставить «моральному релятивизму» Порции, для которой одна и та же музыка звучит по-разному в зависимости от ситуации. Иными словами, богатая и предприимчивая христианка Порция склонна выносить конкретные суждения, в то время как «соискательница» места в христианском мире Джессика лишь наблюдает и воздерживается от суждения, – в соответствии с замыслом автора пьесы. Ведь далее, на протяжении всей продолжительной финальной сцены (акт V, сцена I) Джессика безмолвствует, что особенно бросается в глаза, когда Нерисса сообщает новость о доставшемся ей с Лоренцо наследстве от ее отца. И как бы ни старались режиссеры современных постановок придать молчанию Джессики в этой сцене особую выразительность (с целью вызвать в зрителе симпатию к ней), у

¹ «От сладкой музыки всегда мне грустно». – Пер. Т.Л. Щепкиной-Куперник.

Шекспира этот персонаж именно воздерживается от суждения, т.е. находится в состоянии моральной неопределенности в духе скептицизма. Так и не высказав в пьесе своих переживаний напрямую, Джессика вызывает у зрителя желание поразмышлять об этих переживаниях. А поскольку прийти к однозначному выводу невозможно, зритель и сам оказывается в ситуации «пирронического воздержания от суждения». В результате эмоциональное напряжение не разряжается полностью в финале (как это принято в комедиях), но длится, пока зритель продолжает обдумывать ситуацию.

Таким образом, в «Венецианском купце» молчание служит Шекспиру важным инструментом конструкции образа персонажа и жанровой кодировки пьесы. «Пирронический скептицизм», угадываемый в основе молчания Джессики, подталкивает к пересмотру представлений о молчании женщин в эпоху Ренессанса, с одной стороны, и подрывает основы жанра комедии (препятствуя воцарению гармонии в финале) – с другой.

Здравко Планинк из университета Макмастера (Гамильтон, Канада) также вносит жанровое уточнение: он предлагает рассматривать трагедию «Ромео и Джульетта» как произведение политической философии, где с опорой на библейские сюжеты вскрывается отношение политической сферы к внеполитическим ценностям (семья, религия), а мерой всех вещей выступает любовь Ромео и Джульетты друг к другу [2]. В качестве главного злодея в статье представлен монах Лоренцо.

З. Планинк убежден, что трагедия уходит корнями в политику. Два самых богатых семейства Вероны враждуют, потому что равное социальное положение не позволяет ни одному из них утвердиться в господстве. Лоренцо, духовник Ромео – главный злодей, так как именно его некомпетентное вмешательство в мирские дела привело к неоправданным жертвам. Первый аргумент З. Планинка: Лоренцо трус. Вынужденный публично оправдываться после того, как его поймали при попытке к бегству, Лоренцо стремится прежде всего избежать наказания, и его трусость в этой ситуации – качество, несовместимое с истинным духовным наставничеством. И, как следствие, он лжет, подставляя своих подопечных. Само венчание осуществлено им с нарушениями закона:

Лоренцо не спросил согласия родителей на вступление в брак несовершеннолетней Джульетты, не сообщил семьям и веронскому князю о состоявшемся бракосочетании. Кроме того, монах, хоть и является духовным наставником пары, безразличен к духовной связи между Ромео и Джульеттой: он соглашается на брак не потому, что Джульетта лучше, чем Розалина (бывшая возлюбленная Ромео), а исключительно ради примирения двух враждующих семей, что только и считает своей целью.

Поскольку Лоренцо осознанно пренебрегает законом и обычаями и пытается управлять мирскими делами (даже тогда, когда все выходит из-под контроля), он, несомненно, считает, что поступки его оправданы высшими целями. Огласить заключение брака он намерен в такой момент, когда драматический эффект сообщения окажется наивысшим – и ему важно, чтобы брак уже нельзя было аннулировать. Иными словами, Лоренцо готов зайти весьма далеко в служении собственным фантазиям. В угоду им он даже совершает предательство: предает как Ромео, так и Джульетту. З. Планинк показывает, что Лоренцо не использует всех возможностей по спасению подопечных, а преследует, главным образом, политическую цель – примирение двух семейств (любой ценой); достижению этого и способствует максимальный драматический эффект. И тут он преуспел: примирение семейств (после общего катарсиса в результате трагедии) состоялось.

Однако в конструкции шекспировской трагедии, утверждает З. Планинк, библейские параллели (история Джульетты и Ромео созвучна страстям Христовым, а неудачное воскрешение Джульетты – Воскресению, в то время как роль в происходящем Лоренцо осциллирует между отречением Петра и предательством Иуды) свидетельствуют против Лоренцо – разоблачая его приведший к трагедии умысел, мотивированный якобы христианскими целями, как корыстный и ложный. Тем самым дается и определенная оценка политике церкви как таковой.

Список литературы

1. Джилтц Р. «Кузен, я слишком молод»: возраст и власть в исторической хронике У. Шекспира «Ричард II».

- Giltz R. «Cousin, I am too young» : age and authority in Shakespeare's *Richard II* // Shakespeare. – 2020. – Vol. 16, N 2. – P. 128–144. – DOI: 10.1080/17450918.2019.1625433
2. Планинц З. Политика, религия и преступление любви : политическая философия «Ромео и Джульетты».
Planinc Z. Politics, religion, and love's transgression : the political philosophy of *Romeo and Juliet* // Philosophy and literature. – 2019. – Vol. 43, N 1. – P. 11–37. – DOI: 10.1353/phl.2019.0001
3. Тартамелла С. Молчание Джессики и женский пирронизм в «Венецианском купце» У. Шекспира.
Tartamella S. Jessica's silence and the feminine pyrrhonic in Shakespeare's *The Merchant of Venice* // Renaissance drama. – 2020. – Vol. 48, N 1. – P. 83–101. – DOI: 10.1086/708674