

АНГЛИЙСКИЕ РОМАНТИКИ
О ШЕКСПИРЕ

Слава Шекспира, никогда не угасавшая в Англии, достигла своего апогея в первой трети XIX ст., в период расцвета литературы английского романтизма. Не было ни одного более или менее значительного представителя этого направления, который в той или иной форме не высказал бы своего преклонения перед гением великого английского драматурга. Лекции Кольриджа и Хезлитта, посвященные драматургии Шекспира, давно получили признание в английском литературоведении как первые критические работы, достойные памяти гениального художника. Наряду с ними критика обычно упоминает статью Чарльза Лэмба о трагедиях Шекспира. Ни Китс, ни Шелли, ни Байрон не оставили специальных исследований, посвященных творчеству драматурга, однако и для них вопрос об отношении к Шекспиру имел особенное значение.

Литература английского романтизма складывалась в борьбе с традициями классицизма, господствовавшими в Англии на протяжении почти полутора веков. Временно погребенное буржуазной пуританской революцией творчество Шекспира было воскрешено к жизни в период Реставрации. Однако пьесы Шекспира зачастую появлялись на сценах аристократических салонов в очень искаженном виде. Драматурги эпохи Реставрации, пытаясь приспособить «необузданный» гений Шекспира к утонченным вкусам высокопоставленной знати, зачастую выхолощивали из его пьес все то, что было в них по-настоящему «шекспировского»¹. Драйден и Поп, а позже Джонсон, признавая гениальность Шекспира, в то же время считали его сыном «варварского века», не имевшим ни малейшего понятия о правилах и законах драмы, и потому, по словам Кольриджа, они представляли его «восхитительным чудовищем, диким, не имеющим ни вкуса, ни суждения, который среди самых невероятных нелепостей произносил высочайшие истины»².

¹ Известна, напр., переделка «Короля Лира» Тейтом (1681 г.), имевшая несчастливый конец. Были попытки переписать драмы Шекспира классическим двустишием, так как свободный стих Шекспира не укладывался в строгие рамки классицистической поэтики. См. больше в кн. W. L. Phelps. The Beginnings of the English Romantic Movement. Boston, USA, 1893.

² Coleridge's Lectures on Shakespeare and other Poets and Dramatists, ed. by E. Rhys. London, 1919, p. 43. (в дальнейшем это издание мы будем называть Coleridge's Lectures).

В середине XVIII в. в Англии появляется целый ряд текстологов и комментаторов Шекспира, которые пытаются защитить великого драматурга от нападок представителей классицизма. Уортон, Уолпол, Юнг, Стивенс и другие «предромантики» издают специальные исследования, в которых они отстаивают за гениальным драматургом право нарушать законы классицистической поэтики. Они видели в Шекспире «оригиналом гения», имеющего право творить без правил, без суждения, руководствуясь только полетом своей буйной фантазии³. Такой взгляд на творчество Шекспира господствовал в Англии до начала XIX ст., и только в период романтизма был поставлен вопрос о том, что искусство Шекспира было особой формой художественного мастерства, не менее высокой и сознательной, чем искусство древних греков. Это положение было краеугольным камнем высказываний Кольриджа о Шекспире. «Моей настоящей целью было доказать... что суждение (judgment) Шекспира соразмерно с его гением, больше того, что его гениальность проявлялась в его суждении, как в своей наивысшей форме», — писал Кольридж⁴.

Творчество Шекспира привлекало внимание Кольриджа еще в период его пребывания в Кембридже. Уже там он, по свидетельствам современников, горячо защищал Шекспира. Очень возможно, что некоторое влияние на формирование его суждений о Шекспире имело его знакомство с высказываниями Лессинга и Гердера, творчеством которых он живо интересовался во время поездки в Германию в 1798—1799 гг. Первые лекции Кольриджа о Шекспире, которые он, по его собственному утверждению в одном из более поздних писем, читал в «Королевском институте» в 1806—1808 гг., не сохранились. Но, как видно из того же письма, уже в этих лекциях Кольридж ставил своей целью доказать, что «предполагаемая беспорядочность (irregularity) и излишества (extravagancies) Шекспира были простой выдумкой педантов, которые обвиняли орла за то, что он не имел формы (dimpensions) лебедя»⁵.

Зимой 1811—1812 гг. Кольридж прочел цикл лекций о Шекспире, которые в 1813 г. он повторил в Бристоле, а в 1818 г. в значительно расширенном и переработанном виде они снова были прочитаны при переполненной аудитории в Лондоне.

Кольридж исходит в своих лекциях из убеждения в том, что Шекспир был не только гениальным драматургом, но и величайшим поэтом Англии. Выдвигая тезис о воображении как ведущем факторе в процессе поэтического творчества в противовес классицистскому культу разума, Кольридж доказывает, что Шекспир обладал всеми теми чертами, которые отличают истинного поэта: любовью к природе, умением глубоко чувствовать, тонким чувством прекрасного и богатим воображением. Кольридж, в противовес всем своим предшественникам, утверждает, что помимо всего этого Шекспир обладал также «глубочайшим, действенным и философским умом»⁶. По его мнению, критики, певшие хвалу Шекспиру как величайшему, но «недисциплинированному» гению,

³ В таком же плане рассматривали Шекспира представители «Бури и натиска» в Германии.

⁴ Coleridge's Lectures ..., p. 44.
⁵ Coleridge's Lectures ..., p. 44. Еще при жизни Кольриджа многие упрекали его в том, что он позанимывал свои взгляды из лекций Авг. Шлегеля, которые последний читал в Вене в 1808 г. и опубликовал в 1809 г. Сам Кольридж постоянно отвергал этот упрек, утверждая, что его лекции о Шекспире были прочитаны раньше (см. Col. Lectures and Notes on Shakespeare, collected by T. Ashe. London, 1900, pp. 342, 343, 127; Col. 's Essays and Lectures on Sh. London, 1919, p. 7).

⁶ Coleridge's Lectures ..., p. 42.

не понимали самого существа его творчества, смешивая вопрос о «механической правильности» с понятием «органической (organic) формы».

Главным упреком, выдвинутым классицистами против Шекспира, было несоблюдение им трех единств, введенных еще греческими драматургами. Подробно останавливаясь на причинах, вызвавших необходимость введения этих правил в греческую драму, Кольридж ставит под сомнение их целесообразность на совершенно новом этапе развития европейского театра. Наряду с этим он утверждает, что если Шекспир и не придерживался в своих трагедиях единства времени и места, то он и не удивительным мастерством соблюдал единство действия, хотя вместо этого термина Кольридж предлагает на его взгляд более подходящие слова «однородность», «пропорциональность» и «общность интереса» (totality of interest). Непревзойденность пьес Шекспира состоит главным образом в том, что их действие происходит в полном соответствии с законами, действующими в самой природе. В этом, по мнению Кольриджа, основное отличие Шекспира от более поздних драматургов, пытавшихся противопоставить «творческой, продуктивной жизненной силе вдохновенного гения» умение механически втискивать произведение искусства в нужную форму («shaping skill of mechanical talent»). В этой связи Кольридж очень удачно сравнивает пьесы Шекспира с дикой природой в противовес произведениям драматургов-классиков, походившим на искусственно насаженную плантацию. «В пьесах Шекспира, — пишет Кольридж, — господствует та же гармония, которая поражает нас в диких естественных ландшафтах, — в соотносительной форме скал, гармонии цветов, в вереске, папоротниках и лишайниках, в листьях бука и дуба, стволах и густо-коричневых ветвях березы и других горных деревьев, постоянно меняющихся от приближающейся осени до возвращающейся весны, — если сравнить их с зрительным эффектом... искусственных плантаций»⁷.

Основываясь на этом утверждении, Кольридж приходит к выводу, что несмотря на несоблюдение правил, пьесы Шекспира стоят гораздо ближе к гениальным творениям античных авторов, чем произведения классицистов. Они, по словам Кольриджа, не были имитацией древних греков, их можно скорее назвать «аналогами», так как при помощи совершенно разных средств «они достигают той же цели, в то время как авторы классицистической школы «пытались достичь того же эффекта, применяя те же средства при совершенно неподходящих и неблагоприятных обстоятельствах»⁸.

«Тот закон единства, который основывается не на искусственной необходимости обычая, но на самой природе, единство чувства, везде и всегда соблюдается Шекспиром»⁹, — пишет Кольридж. Для доказательства этого положения он подробно анализирует целый ряд пьес Шекспира, неоднократно вступая в горячую полемику с Джономсоном, предлагавшим изменить некоторые места в «Отелло», «Ромео и Джульетте» и других произведениях.

С особым вдохновением Кольридж отстаивает жизненность и убедительность шекспировской «Бури», пьесы, которая подвергалась ожесточенным нападкам со стороны классицистов. Смелость, с которой Шекспир смешивает в этой пьесе возвышенное и низменное, веселое и грустное, реальное и фантастическое, несомненно импонировала худо-

⁷ Coleridge's Lectures ... p. 102.

⁸ Lectures and Notes of Shakespeare by S. T. Coleridge, ed. by T. Ashe, London, 1900, p. 121. (В дальнейшем Lectures and Notes...)

⁹ Coleridge's Lectures ... p. 52.

жественному вкусу одного из основоположников литературы английского романтизма.

В связи с анализом «Бури» Кольридж подробно останавливается на мастерстве Шекспира в создании человеческих характеров. Фантастичность и невероятность сюжета не имеют, по мнению Кольриджа, в действительное средство для наиболее глубокого и всестороннего раскрытия характеров. «Интерес к сюжету в пьесах Шекспира основывается на интересе к образам, а не наоборот, как это бывает почти у всех других драматургов»¹⁰, пишет Кольридж. И дальше: «именно с человеком, с Лиром, Шейлоком, Ричардом знакомит нас Шекспир впервые»¹¹. Главным средством, позволившим Шекспиру создать немеркнущие образы, вываивая на глубоком знании и индивидуализацию персонажей. Оснотург создает образы вечно живые и вечно правдивые, типичные для всех времен и эпох, потому что они несут в себе общечеловеческое наделение. Именно поэтому и Лир, и Отелло, и Макбет, и Догберри, и могильщик, и все другие персонажи его пьес — яркие и неповторимые образы живых людей, которые страдали и радовались, любили и ненавидели каждый по-своему. «Образы Шекспира — это не описания характеров, как у Бомонта или Флетчера, — пишет Кольридж, — а сами характеры»¹². В подтверждение этого положения Кольридж очень подробно анализирует образы Гамлета, Лира, Ричарда, Эдмунда, Ромео и других персонажей шекспировских пьес, доказывая, что в каждом отдельном случае все они действовали в соответствии с жизненной логикой развития их характеров.

В этом же плане Кольридж полемизирует с теми комментаторами, которые считали неуравновешенным и экстравагантным стиль Шекспира. Он отбрасывает как совершенно необоснованный упрек Джоносона в том, что будто бы Шекспир мог «потерять целый мир ради игрушки или игру слов, как его Антоний не мог устоять перед Клеопатрой»¹³. Кольридж утверждает, что для того чтобы доказать уместность или неуместность каламбура или другого словесного образа в каждом отдельном случае, следует исходить из логики развития образа, из того «состояния ума и чувства», в котором находится персонаж, употребляющий этот образ. На многочисленных примерах Кольридж показывает, что язык персонажей Шекспира всегда находится в полном соответствии с их природой и что мастерство Шекспира основывалось не только на глубине мысли, но и на «поразительном и интуитивном понимании того, каким тот или другой человек должен быть в любое время и при любых обстоятельствах»¹⁴.

Приблизительно в то же время, когда Кольридж читал свои первые лекции о Шекспире (1808 г.), Чарльз Лэмб издал антологию отрывков из произведений английских драматургов, современников Шекспира, сопроводив ее подробными комментариями. Как говорит сам Лэмб в пре-

¹⁰ Coleridge's Lectures ... p. 54.

¹¹ Там же, стр. 55. Вопрос об оценке характерологического мастерства Шекспира у английских романтиков подробно рассматривается в статье Е. И. Клименко «Шекспировские образы книжной драмы», См. Е. И. Клименко. Традиция и новаторство в английской литературе. Изд. Ленинград. ун-та, 1961.

¹² Там же, стр. 124.

¹³ Lectures and Notes ... p. 401.

¹⁴ Там же, стр. 152.

¹⁵ Там же, стр. 146.

дислокви к этому изданию, он ставил себе целью показать, «насколько величие Шекспира отразилось в произведениях его современников и как далеко в своем божественном уме и манере он превзошел всех их и все человечество»¹⁶. И действительно, на протяжении всех комментариев Лэмб, неоднократно polemизируя со своими предшественниками, считает произведения Шекспира тем критерием, с которым следует подходить к произведениям других авторов, оценивая их талантливость.

Несколько позже Лэмб опять обращается к Шекспиру, на этот раз в роли театрального критика. В 1811 г. в журнале «The Reflecter» была опубликована его статья «О трагедиях Шекспира». Как видно из подзаголовка, Лэмб рассматривает трагедии Шекспира в связи с вопросом об их сценичности¹⁷. Подобно Кольриджу, Лэмб исходит в своей статье из убеждения, что произведения Шекспира — величайшие творения человеческого гения, базирующиеся на глубоком знании и понимании поэтом человеческой природы. Лэмб подробно анализирует образы Лира, Гамлета, Макбета, Ричарда и других персонажей Шекспира с тем, чтобы доказать, что все эти образы создавались не по случайному наитию «гениального самородка», а в соответствии с глубоким знанием человеческой природы¹⁸. Именно поэтому Лэмб приходит к выводу, на первый взгляд парадоксальному, а в сущности в какой-то мере справедливому, о том, что произведения Шекспира в гораздо меньшей мере, чем пьесы других драматургов, рассчитаны на сценическую постановку. Он утверждает, что при самом талантливом исполнении актеры не в состоянии донести до зрителя всей той глубины мысли, которая заключена в речах его персонажей, подтверждая это положение подробным анализом отрывков из «Гамлета», «Ричарда II», «Бури» и других произведений Шекспира¹⁹.

В 1817 г. Уильям Хезлитт издал серию статей об образах шекспировских пьес²⁰. А спустя год, читая лекции о поэзии в Surry Institution, он выявил себя страстным поборником романтического искусства. Хезлитт сосредоточивает свое внимание на вопросе о воображении как ведущем факторе в процессе поэтического творчества. В понимании Хезлитта воображение — это способность поэта «создавать вещи в соответствии с природой»²¹. Этой способностью Шекспир обладал больше всех других людей, а потому, по словам Хезлитта, он наряду с Гомером был величайшим поэтом человечества²². Отстаивая за поэзией право «видеть вещи в их вечной красоте», Хезлитт утверждал, что истинно великий поэт должен абстрагироваться от конкретных событий и преходящих явлений, выражая в своих произведениях вечно, общечеловеческое. «Поэт природы, — пишет он, — видит вещи в их вечной красоте, потому что он видит их такими, каковы они есть»²³. В этом смысле Хезлитт противопоставляет Шекспира современным ему поэтам, которых он упрекает в слишком пристрастном изображении действительности. Он считает, что величие Шекспира состояло в том, что «его разум содержал в себе целый мир мыслей и чувств, не склоняясь

¹⁶ Цит. по A. Ainger. Charles Lamb. London, 1919, p. 70.

¹⁷ Полное название статьи: «On the tragedies of Shakespeare, considered with reference to their fitness for stage representation», см. Life Letters and Writings of Charles Lamb, ed. by P. Fitzgerald in 6 vol., London, 1882, vol. IV.

¹⁸ Там же, стр. 194, 195, 203, 205, 206, 209, 210.

¹⁹ Мысль о том, что пьесы Шекспира не предназначены для сцены, высказывали и другие романтики, в частности Кольридж и Хезлитт.

²⁰ Characters of Shakespeare's Plays. London, 1817.

²¹ W. Hazlitt. Lectures on English Poets. London, 1922, p. 46.

²² Там же, стр. 70.

²³ Там же.

ни к чему в особенности... Он был как каждый другой человек, но он был подобен всем людям... Меньше всего он был эгоистом. Он был ничем сам по себе, но он был всем, чем были другие, или чем они могли бы стать... Его гений освещал в одинаковой мере зло и добро, мудрость и глупость, монархов и нищих»²⁴. Верность жизненной правде и крайняя объективность в ее изображении были теми качествами, которые, по мнению Хезлитта, возвысили его над другими драматургами. Шекспир никогда не навязывает своим героям своих собственных мыслей или чувств — они точные спелки с живых людей, какими они могли бы быть в реальной жизни. «Стоило ему только подумать о какой-либо вещи, — пишет Хезлитт, — как он становился этой вещью... Когда он замыслил образ, реальный или воображаемый, он не только проникнул во все его мысли и чувства, но, казалось, моментально, как бы от прикосновения какой-то тайной пружины, окружался теми же предметами... теми же могли бы возникнуть и непредвиденными обстоятельствами, которые очень внимательно и подробно анализирует образы героев шекспировских пьес. «Его образы, — пишет Хезлитт, — реальные существа, из плоти и крови; они говорят, как люди, не как авторы»²⁵.

Взгляды Хезлитта на Шекспира полностью разделял Китс, постоянно посещавший его лекции о поэзии и всегда восхищавшийся глубиной его вкуса. Об увлечении молодого Китса поэзией Шекспира свидетельствует его переписка. В период написания «Эндимона» (1817 г.) он постоянно обращается за вдохновением к произведениям «величайшего из английских поэтов». «Когда будешь писать мне, — обращается он к своему другу Рейнольдсу, — непременно скажи несколько слов о каком-либо отрывке из Шекспира, который покажется тебе новым, что постоянно случается, несмотря на то, что мы читаем его пьесы по сорок раз»²⁶. Молодому Китсу был близок жизнеутверждающий пафос раннего Шекспира, его стихийно-материалистическое отношение к живой природе. По мере созревания творческих сил поэта углубляется и его понимание Шекспира. В январе 1818 г. он с увлечением перечитывает «Короля Лира». Несколько позже в письме к братьям, под несомненным влиянием Хезлитта, Китс высказывает свое известное положение об объективности как главной отличительной черте поэтического характера, которой, по его мнению, Шекспир обладал больше всех других поэтов.

Вслед за Хезлиттом Китс противопоставляет Шекспира с его гениальной способностью перевоплощения и безошибочным чутьем прекрасного современным ему поэтам, пытавшимся посредством поэзии «навязывать читателю свои собственные мысли и суждения».

Для Шелли и Байрона вопрос о наследии Шекспира был неотъемлемой частью их борьбы за создание искусства нового типа, служащего делу освободительной борьбы народов.

Творчество Шекспира интересовало Шелли на протяжении всего его творческого пути, и, хотя его разрозненные высказывания о творчестве великого драматурга нельзя объединить в стройную систему, все они проникнуты преклонением перед его памятью. Ссылками на Шекспира пересыпаны многие произведения Шелли²⁷. Но наиболее полно свое

²⁴ W. Hazlitt. Lectures on English Poets. London, 1922, p. 47.

²⁵ Там же, стр. 48.

²⁶ Там же, стр. 50.

²⁷ Life, Letters and Literary Remains of John Keats, ed. by R. M. Milnes in 2 vol. London, 1848, p. 34.

²⁸ См. по этому поводу кн. И. Г. Неупокоевой «Революционный романтизм Шелли». М., 1959, стр. 436.

отношение к пьесам Шекспира Шелли высказал в трактате «Защита поэзии», написанном в 1821 г. Отстаивая за поэзию право быть «учителем жизни», Шелли утверждал, что величайшие поэты всех времен — Шекспир, Данте и Мильтон — «были философами в самом высшем понимании этого слова»²⁹. Мастерство Шекспира в создании человеческих характеров основывалось, по мнению Шелли, на его способности глубоко и проникновенно чувствовать радости и страдания других людей, его умению поставить себя на их место так, что «страдания и радости других становились его собственными»³⁰. Таким образом, на примере Шекспира Шелли развивает свою идею о пристрастном отношении художника к жизни. В то же время Шелли ценит в Шекспире глубокое знание человеческой природы, позволившее ему создать произведения, сила и влияние которых не ослабевают с течением веков. Общечеловечная сущность творений Шекспира возвысила их над произведениями других художников, пытавшихся приспособить драму для выражения религиозных или нравственных идей своего времени. В этом плане Шелли сравнивает Шекспира с Кальдероном, отдавая несомненное предпочтение первому³¹. Много внимания Шелли уделяет вопросу о смешении трагического и комического в произведениях Шекспира. Называя «Короля Лира» лучшим образцом драматического произведения в мировой литературе, Шелли утверждает, что смешение в этой гениальной трагедии трагического и комического было подсказано драматургу самой жизнью³².

Не удивительно, что, задумав написать драму, Шелли в первую очередь обращается к Шекспиру. В предисловии в «Ченчи» прямо сказано, что высочайшими образцами драматического искусства, которым он стремился следовать в своей трагедии, он считает «Короля Лира» и трагедию Софокла об Эдипе. В возрождении лучших традиций шекспировского театра Шелли видел путь к созданию новой английской драмы, способной откликнуться на важнейшие проблемы современности, и расхожился в этом вопросе с Байроном, считавшим, что будущее английского театра за драмой, отвечающей требованиям классицизма.

Вопрос об отношении Байрона к Шекспиру тесно связан с его отношением к просветительским традициям английского классицизма. Постоянное обращение Байрона к Поупу и другим представителям английского классицизма несомненно носило полемический характер. Стремясь к созданию нового искусства, искусства, всей своей сущностью связанного с борьбой народов за свободу, Байрон противопоставлял себя современному ему поэтам-романтикам, считая, что все они принадлежат к «ложнореволюционной школе в поэзии». В их бунте против рационализма во имя «свободы воображения» Байрон усматривал попытку лишить поэзию общечеловечного содержания. Отсюда не только его постоянные нападки на Вордсворта и Колриджа, но и неприятие Китса, и иронические отзывы о Хезлитте, и горячие споры с Шелли. Отсюда же, вероятно, и его сдержанное отношение к Шекспиру, творчество которого было очень популярным у романтиков. Байрон нигде прямо не осуждал Шекспира, но, задумав в 1821 г. написать драму из итальянской истории, которая должна была положить начало его реформе английского театра, он высказывает в письме к Меррею свое твердое убеждение в том, что великую трагедию нельзя создать, подражая елизаветинским драматургам, что надо «писать естественно и правильно

²⁹ P. B. Shelley. The Defence of Poetry, ed. by H. F. B. Brett-Smith. Oxford, 1929, p. 30.

³⁰ Там же, стр. 33.

³¹ Там же, стр. 36.

³² Там же, стр. 36.

и создавать правдивые трагедии, наподобие греков, — но не в подражание им, а лишь используя общие контуры их построения, применив к нашему времени и обстоятельствам»³³. Как видно из этого выводу для выражения нового, злободневного содержания. Однако этот шаг не увенчался успехом. И «Марино Фальери», и «Двое Фосини» — произведения, ставшие в сценическом отношении жившей себя «правильной» форме классицистического театра³⁴.

Интересно отметить, что несмотря на то, что Байрон постоянно подчеркивал свое преклонение перед талантом Попа и неоднократно иронически отзывался о Шекспире, как о «Уильяме Единственном» или «Его Британском Высочестве», его письма и произведения, особенно последнего периода, перестраиваются цитатами из Шекспира и ссылками на него. Байрона леди Блессингтон и Томас Медвин утверждали, что в последние годы жизни он очень часто непринужденно и как бы невзначай цитировал Шекспира в разговоре с друзьями. Очевидно, шекспировский реализм, изображавший жизнь во всей ее сложности и контрастности, во всей полноте ее проявлений, был близок Байрону в период его работы над «Дон Жуаном».

Таким образом, отношение к Шекспиру в период расцвета литературы английского романтизма не было вопросом академическим. Вокруг разного относились к тем или другим чертам его творчества, однако в Англии как великий мастер слова, который создавал свои гениальные произведения, основываясь на глубоком знании жизни.

I. V. VIKTOROWSKAYA

ENGLISH ROMANTICISTS
ABOUT SHAKESPEARE

Summary

The essay deals with the understanding and interpretation of Shakespeare in the first decades of the XIXth century in England. It is based upon a thorough analysis of Coleridge's «Notes and Lectures on Shakespeare», Hazlitt's «Essays and Lectures», Lamb's essay «On the Tragedies of Shakespeare» as well as separate remarks and opinions found in the works and letters of other romanticists. The author comes to the conclusion that it was in the period of the flourishing of romantic literature that Shakespeare was finally recognized as an author whose judgement was not less than his genius, a dramatist who, neglecting the rules of classical drama, created his works in strict conformity with life. The problem of Shakespeare's craft of character-making as reflected in romantic criticism is also given due attention. In the last part of the essay an attempt is made to explain the reasons of Byron's reserved attitude to Shakespeare.

³³ The Works of Lord Byron. Ed. by R. E. Prothero in 6 vol. London, 1896—1901; vol. V, p. 217—218.

³⁴ В этой связи интересно напомнить, что Пушкин противопоставлял однообразие, прямые образы Байрона глубоко жившим, разносторонним характерам Шекспира. См. А. С. Пушкин. Полное собрание сочинений, т. 13, стр. 541.