

СОЦИАЛЬНАЯ ИСТОРИЯ НАУКИ И ТЕХНИКИ

Игорь Сергеевич Дмитриев

д. х. н., профессор Института философии человека
Российского государственного педагогического университета
им. А.И. Герцена,
Санкт-Петербург, Россия;
e-mail: isdmitriev@gmail.com



Нина Феликсовна Щербак

к. ф. н., доцент кафедры английской филологии
и лингвокультурологии
Санкт-Петербургского государственного университета,
Санкт-Петербург, Россия;
e-mail: n.sherbak@spbu.ru



Часы и категория времени в творчестве Уильяма Шекспира (к истории научной мысли в елизаветинскую эпоху)

УДК: 001 (092), 130.2; 811; 81.4
DOI: 10.24412/2079-0910-2021-4-24-45

Цель статьи — изучение функционирования механических часов в качестве метафорического структурного элемента в текстах У. Шекспира, а также трансформации взгляда на время, реализованного в его творчестве, который варьировался в зависимости не столько от исторического контекста, сколько от периода творчества писателя. Новизна работы определяется прежде всего тем, что реализация понятия «время» в позднем творчестве Шекспира рассматривается с позиций постмодернизма (и противопоставляется реализации мотива «время» в более ранних произведениях автора, где «действует» парадигма эпистемы Ренессанса). Кроме того, в данном исследовании «часы» рассмотрены не только как структурный элемент, который реализует мотив «пространство — время», но изучается научно-техническая составляющая механизма, необходимая для определения более полной картины значения этого элемента в

тексте. Актуальность исследования определяется важностью изучения проблемы рецепции времени, характерной для анализа не только текстов Шекспира, но и современной литературы и современной эстетической и научной парадигмы.

Ключевые слова: время, научная парадигма, эпистема, часы, Шекспир, елизаветинская эпоха.

Часы как артефакт и как метафора до Шекспира

Солнечные и водяные часы при всех их достоинствах могли использоваться не всегда. Первые не годились для определения времени в облачные дни, вторые — при низких температурах (ниже точки замерзания воды). Песочные часы от погоды не зависели, но были неудобны, так как их нужно было вовремя и довольно часто переворачивать. Поэтому необходимо было создать такое устройство для измерения времени (в частности, для определения церковных канонических часов), которое бы работало при любой погоде и длительное время без вмешательства человека. Мы, видимо, никогда не узнаем, кто изобрел механические часы, но, как бы то ни было, около 1300 г. многим европейским мастерам стало ясно, что в конструкции часового механизма нового типа можно использовать энергию груза (гири), опускающегося на веревке (или цепи) под действием собственной тяжести. Для мастеров не было секретом, что в таком случае груз движется с ускорением, поэтому задача состояла в том, чтобы, используя такое движение груза, в то же время обеспечить равномерное (точнее, прерывно-равномерное, «толчками») движение колес механизма, а следовательно, и стрелки циферблата (поначалу в механических часах имела только одна, часовая, стрелка). Решение в итоге было найдено, и решение гениальное: был придуман и создан так называемый шпindelный механизм с баланси́ром (подробнее см.: [Landes, 1983; Britten, 1956]). Такие часы устанавливали на башнях, что давало возможность грузу дольше опускаться. Первые такие часы в Англии появились в конце XIV столетия, они были установлены в 1386 г. в Солсбери.

Механические часы со шпindelным механизмом стали быстро распространяться по всей Европе, и к середине XV в. практически каждый собор, аббатство или приходская церковь обзавелись собственными *turret clock*.

В конце XV столетия стали появляться часы с пружинным приводом, что позволило уменьшить их размеры и вес. В результате такие часы можно было носить с собой¹. Первыми часовыми мастерами были кузнецы. После 1500 г. небольшие часы с пружинным приводом делались часто замочными мастерами (слесарями), которые имели опыт работы с медными сплавами и сталью. Однако в XVI столетии по мере роста спроса на всевозможные часы стали формироваться гильдии мастеров часовых дел в городах. Первая такая гильдия появилась в Аннаберге (Саксония) в 1543 г., затем появились гильдии часовщиков в Париже (1544), в Блуа (1597) и в других городах. В Англии к концу жизни Шекспира насчитывалось около шестидесяти часовых мастерских. В эпоху Елизаветы I и первых Стюартов часы стали характерным предметом домашнего убранства.

¹ Королеве Елизавете Тюдор, которая, по свидетельствам современников, *had a passion for horological toys*, как-то преподнесли часы, которые умещались на пальце ее руки. Эти часы имели маленький зубчик (*prong*), который с наступлением каждого часа слегка надавливал на ее палец [Kendal, 1978, p. 63].

Хорологические метафоры, связанные именно с механическими часами, появились уже в первые десятилетия после изобретения последних. Тому в известной мере способствовал сам принцип устройства часов с гиревым механизмом: естественное движение (стремление) груза двигаться вниз и «умеряющее» воздействие на это движение со стороны шпиндельного механизма.

К примеру, около 1400 г. Кристина Пизанская (*Christine de Pizan*; ок. 1365—1430) в причудливой мифологической фантазии «Послание Офеи, Богини Благоразумия, Гектору Троянскому» (*L'Epistre Othea la deesse, que elle envoya à Hector de Troye*), наставительном произведении, написанном для воспитания сына герцога Бургундского, писала: «...поскольку наше человеческое тело состоит из многих частей и должно управляться разумом, его можно представить как часы, в которых имеется множество колес и мер. И подобно тому, как часы ничего не стоят до тех пор, пока они не отрегулированы, так и наше человеческое тело не будет работать, пока его не упорядочит умеренность (*temperantia*)» (цит. по: [Mayr, 1986, p. 35]).

Другой пример — французский историк, писатель и поэт Жан Фруассар (*Jean Froissart*; ок. 1337 — ок. 1405) в аллегорической поэме «Часы любви» (*Orloge amoureux*, ок. 1368 г.) сравнил механические часы с чувствами любовника: «Поскольку [первое колесо] крутилось бы бесконтрольно / и слишком быстро без сдержанности, / из-за его мятежности, / ему следует воспрепятствовать и вернуть его к порядку, / контролируя его необходимым присмотром. / Для этого, согласно надлежащему искусству, / было отрегулировано второе колесо. / Оно замедляет первое и заставляет его руководствоваться / контролем и сдержанностью / при помощи переключателя-*foliot*, / которая без остановки перемещается, / удар вправо, а затем — влево, / и не может пребывать в покое. / Потому что этим колесо контролируется, / и истинной умеренностью направляется» (цит. по: [Singer, 2005, p. 165]; перевод М. Носоновского, см.: [Носоновский, 2020]).

Несколько ранее хорологическую метафору использовал в десятой песне «Рая» Данте, который, возможно, видел механические часы, установленные в 1307 г. в миланской базилике Сант-Эусторджо:

И как часы зовут нас в час рассвета
(*Indi, come orologio che ne chiama*),
Когда невеста Божья, встав, поет
Песнь утра жениху и ждет привета,

И зубчик гонит зубчик и ведет²,
И нежный звон «тинь-тинь» — такой блаженный,
Что дух наш полн любви, как спелый плод, —

Так предо мною хоровод священный
Вновь двинулся³, и каждый голос в лад

² У Данте в оригинале упоминания о зубчатом колесе в механических часах нет, он выразился более общо: *che l'una parte e l'altra tira e urge*, т. е.: одна часть подгоняет другую. — Прим. авт.

³ В оригинале *la gloriosa rota / muoversi*, т. е. Данте обращается к одному из элементов механических часов — большому колесу.

Звучал другим, такой неизреченный,
Как может быть лишь в вечности услад⁴.

Как видим, Данте использует метафору часового механизма для передачи религиозного чувства⁵.

Механические часы в произведениях Шекспира

Теперь перейдем к произведениям Шекспира. К образу часов он обращается неоднократно. К примеру, дворецкий Мальволио, один из героев комедии «Двенадцатая ночь», размечтавшись о том, как он в случае женитьбы на своей госпоже графине Оливии станет жить и как приструнит сэра Тоби, дядю Оливии, заявляет:

«Семеро из моих людей послушным движением отправляются за ним (сэром Тоби. — *Прим. авт.*); тем временем я хмурю брови и, может быть, завожу мои часы или играю моей... какой-нибудь драгоценной безделушкой» (II. 5. 52–54).

Слова *wind up my watch* («завожу свои часы») напоминают о том, что первые пружинные карманные часы надо было заводить весьма часто и только очень дорогие механизмы, на которые Мальволио, видимо, не рассчитывал, могли работать без завода около сорока часов.

В «Буре» имеется аллюзия с механическими часами с боем:

Себастьян:

Смотрите, он заводит часы своего остроумия; сейчас они начнут бить.

(*Look he's winding up the watch of his wit; by and by it will strike*)

Гонзало:

Но, государь...

Себастьян:

Раз!.. Считай (II. 1.12–13).

Однако Шекспир идет дальше: он не только упоминает о часах как элементе бытовой культуры или как о механизме, слаженные действия частей которого вызывают эмоциональный восторг, но использует образ часов, описывая психологическое состояние своих героев. Характерный пример — финальный монолог Ричарда II:

I wasted time, and now doth time waste me;
For now hath time made me his numbering clock:
My thoughts are minutes; and with sighs they jar
Their watches on unto mine eyes, the outward watch,
Whereto my finger, like a dial's point,
Is pointing still, in cleansing them from tears.
Now sir, the sound that tells what hour it is

⁴ Данте. Божественная комедия. Рай. X: 139–148. Перевод М.Л. Лозинского.

⁵ В 24-й песне «Рая» Данте также упоминает о механических часах: «И как в часах колеса ходят сами, но в первом — ход неразличим извне, а крайнее летит перед глазами (*cerchi in tempra d'oriuoli*)». (Рай XXIV:13).

Are clamorous groans, which strike upon my heart,
Which is the bell: so sighs and tears and groans
Show minutes, times, and hours: but my time
Runs posting on in Bolingbroke's proud joy,
While I stand fooling here, his Jack o' the clock...⁶

[В переводе М.А. Донского:
Я долго время проводил без пользы,
Зато и время провело меня.
Часы растратив, стал я сам часами:
Минуты — мысли; ход их меряют вздохи;
Счет времени — на циферблате глаз,
Где указующая стрелка — палец,
Который наземь смахивает слезы;
Бой, говорящий об истекшем часе, —
Стенанья, ударяющие в сердце,
Как в колокол. Так вздохи и стенанья
Ведут мой счет минутам и часам.
Послушное триумфу Болингброка,
Несется время; я же — неподвижен,
Стою кукушкой на его часах.]

Мысли короля Ричарда в своем ритме напоминают движение фолиота (биянца) механических часов. Ричард уподобляет себя механической мужской фигуре (*Jack o' the clock*), установленной на часах северного трансепта кафедрального собора в Уэльсе (графство Сомерсет), которую прозвали Джеком Блендифером (*Jack Blandifer*). Он каждые четверть часа руками и ногами ударял в колокола. Однако хронологические метафоры у Шекспира глубже, чем может показаться на первый взгляд, поскольку они связаны с его пониманием времени.

Считается, что в творчестве Шекспира время становится в некотором смысле «врагом» человека, оно напоминает человеку о его смертности, забирает жизненную энергию. Подтверждение этому утверждению можно обнаружить в «Сонетах», в которых частым лейтмотивом становится тема «старости», «увядания», «болезни». Так показано в сонете II, например:

When forty winters shall besiege thy brow,
And dig deep trenches in thy beauty's field,
Thy youth's proud livery, so gazed on now,
Will be a tattered weed, of small worth held
Then being asked where all thy beauty lies,
Where all the treasure of thy lusty days,
To say within thine own deep-sunken eyes
Were an all-eating shame, and thriftless praise.
(Когда твое чело избородят
Глубокими следами сорок зим,

⁶ *Richard II*, V. 5, 50–61.

Кто будет помнить царственный наряд,
Гнушаясь жалким рубищем твоим)?
И на вопрос: «Где прячутся сейчас
Остатки красоты веселых лет?» —
Что скажешь ты? На дне угасших глаз?
Но злой насмешкой будет твой ответ.

(Сонет 2, пер. С.Я. Маршака).

В данном случае *forty winters* — реферирует к временному промежутку, который фактически означает «старость», «дряхлость», «близость смерти». Дополнительная коннотация (коннотативное значение времени) — невозможность противостоять времени (актуализировано в тексте *dig deep trenches*), так как лицо возлюбленной сравнивается с полем, на котором нещадное время «оставит» борозды (в русском переводе «когда твое чело избороздят глубокими следами»).

Сказанное подтверждается текстами Шекспира, но особо интересным становится соотнесение раннего и позднего творчества драматурга. Для шекспировской «Бури» будет характерно отношение ко времени, сходное со взглядами писателей более поздней эпохи. Таким образом, проследить, как меняется трактовка времени (а также употребление лексемы «часы») начиная с «Сонетов», комедий, трагедий, исторических драм и заканчивая трагикомедией «Зимняя сказка» и пьесой «Буря», представляется релевантным и значимым.

Концепт «время» в творчестве Шекспира

Лингвистические образные средства объективации концепта «время» в сонетах Шекспира отражают представления автора об этом сложном феномене, сложившемся к XVII в. на базе «обыденного», философского и естественнонаучного знания, и репрезентируют время сквозь призму предметных реалий и действий. Психологическая действенность словесного образа основана на том, что он воспроизводит в сознании человека ощущения и восприятия, конкретизирует информацию, получаемую извне, привлекая воспоминания о чувственно-зрительных, слуховых, тактильных, температурных ощущениях, используя различные языковые средства, среди которых преобладают: перифраз, метафора, метонимия, антитеза и др. [Персина, 2006].

Это утверждение как нельзя лучше согласуется с разницей в эпистемах эпохи Ренессанса и последующего времени. Для нашего анализа будут релевантными некоторые положения современной философии, в частности, в отношении эпохи Ренессанса.

Во-первых, положение об эпистемах⁷ Мишеля Фуко, который выделяет три периода в истории культуры со специфическим для каждого из них соотношением вещей и слов.

Первая из таких эпистем, согласно М. Фуко, принадлежит эпохе Ренессанса, для которой характерно функционирование слов и вещей в одном поле. В эту эпоху

⁷ Эпистема — совокупность векторов познания во всех видах дискурса в данный исторический период.

господствовало космологическое видение мира, в котором все способно к самостоятельному упорядочиванию [Juignet, 2015]: «...мир замыкался на себе самом: земля повторяла небо, лица отражались в звездах, а трава скрывала в своих стеблях тайны, которые были полезны для человека» [Колесова, 2013]. Познание основывалось на принципах подобия, сходства языка и мира, слов и вещей, что выражалось в формах «пригнанности», «соперничества», «аналогии» и «симпатии-антипатии» [Визгин, 2009]. Именно поэтому, возможно, глаза любимой в творчестве Шекспира сравниваются (и, как правило, не могут сравниться) с Солнцем, ибо они (глаза и Солнце) находятся как бы в одной системе координат:

My mistress eyes are nothing like the Sun,
 Coral is far more red than her lips' red.
 [Глаза моей возлюбленной совсем не похожи на солнце;
 Коралл гораздо краснее, чем красный цвет ее губ].
 [Сонет 130]

Вторая эпистема, характерная для классической эпохи, означает разрыв с эпистемой Ренессанса и переход от подобия к анализу порядка, основанного на тождестве и различии. Заметим, что в поздних произведениях (в частности, в «Буре») Шекспир действует иначе, он обращается к методам, характерным для *третьей*, современной, эпистемы, с возникновением которой, по мнению М. Фуко, в начале XIX в. происходит распад репрезентации и классической эпистемы порядка, меняется расположение вещей в пространстве знания. Вещи обретают темпоральное измерение, подвергаясь воздействию исторических сил. Фуко пишет об «упадке» или «крахе» репрезентации, вместо которой появляется такая категория, как «отсутствие». Время, в свою очередь, становится относительным.

Разница между ранними и поздними произведениями Шекспира в отношении трактовки времени и концепта «часы» определяется, в частности, тем, какой из методов анализа мы будем использовать. Как известно, Гамлет традиционно интерпретируется как герой с расщепленным сознанием, и лишь с созданием психоанализа на рубеже XIX–XX столетий трактовка пьесы претерпела существенные изменения: принц датский должен был бороться со злом на протяжении всей пьесы, что и составляло само действие. Борьба же между чувством долга и слабостью воли — тема, привнесенная в трактовку трагедии гораздо позже.

Во-вторых, мы исходим из предположения о том, что Шекспир в конце жизни нередко рассматривал язык иначе, чем в начале. И его поздние взгляды на языковые средства оказались в чем-то ближе модернистскому или постмодернистскому пониманию текста и языка. Само время жизни великого барда демонстрирует последовательную смену всех трех эпистем⁸. Можно сказать, что эксперименты с языковыми

⁸ Сходный феномен можно наблюдать и у некоторых авторов последующих эпох. Характерным примером может служить роман «Искуситель: Его маскарад» американского писателя Г. Мелвилла, который, по словам критиков, фактически нечитабелен [Levin, 1998]. Несмотря на то что произведение написано в XIX столетии, авторские эксперименты с языковыми средствами напоминают знаменитую классику XX в., скажем, роман Дж. Джойса «Поминки по Финнегану», т. е. модернистскую попытку рассказать о мире и вечности с новых позиций, используя новые нарративные законы и языковые средства. Сходным образом в творчестве американского поэта-модерниста Т.С. Элиота позднее произведение «Четыре квартета» ста-

средствами отражают близость, сопричастность к проблемам «вечности»: акцентуация ритмики языка становится тем самым средством «озвучивания» вечности или времени, средствами их выражения.

Рецепция времени в литературе и искусстве XX в. как методологический аппарат для анализа творчества Шекспира

Проблема понимания времени в XX в. становится одной из важнейших проблем при исследовании и изучении творческого сознания и мировосприятия. Философы и литературоведы высказывали различные точки зрения по этому поводу. Но большинство из них признавали, что нарративное время перестает быть линейным. Ж. Женетт изучает частичное разрушение временного континуума, рассматривая три модуса существования нарратива. Он выделяет порядок, частотность, длительность, т. е. фактически пишет о музыкальности прозаического произведения [Женетт, 1998]. Рассуждая о «хронотопе», т. е. о времени и пространстве текста, А.А. Колотов выдвигает еще более смелую идею: с одной стороны, хронотоп включает в себя «художественное» пространство, т. е. непосредственно текст, а с другой — он представляет собой некое время, которое находится за пределами текста (экзофорическая референция). Время, таким образом, экстраполируется на текст при его интерпретации. Колотов указывает на характерную черту нарратива XX в., для которого времени фактически не существует [Колотов, 1997, с. 122–124]. Подобное приближение текста к вневременному модусу соотносится с изучением так называемой субъективной, личной ориентации на говорящего, интерпретации, учитывающей «точку наблюдения». Сходным образом Е.В. Падучева исследует художественный текст с точки зрения так называемой нарративной проекции, при которой происходит ориентация не только на автора, но и на литературного героя, от пространственно-временных координат которого идет отсчет времени и локализуется пространство. Речь идет о слиянии и расхождении пространственно-временных систем в тексте, неоднозначных, сосуществующих пространственно-временных точек отчета, которые отличаются от традиционного нарратива [Падучева, 2005, с. 926].

Действуют ли подобные законы и правила в отношении времени (или нарративного времени) в сфере искусства? Особо отчетливо это проявляется в музыке. Музыка — искусство времени. За всю историю ее существования проблема пространственно-временных категорий никогда не вставала так остро, как в XX в. Одно из наиболее важных исследований музыкального времени в XX столетии принадлежит О. Мессиану. В основе его «Трактата о ритме, цвете и орнитологии» положены разнообразные различные источники, которые включают главы Священного Писания, фрагменты мифологии и астрономии. В основе его концепции лежат два понятия: Вечность и Время [Messiaen, 2002, р. 3]. Вечность для О. Мессиана есть единство и одновременность прошлого, настоящего и будущего, которые могут быть сведены в одну единственную точку. Таким образом, прошлое, настоящее и будущее пере-

новится максимально музыкальным, а затронутые в нем темы связаны с мотивами «вечности», трансцендентности, «началом и концом» существования.

стают быть тремя измерениями времени, и последнее сводится исключительно к настоящему [*Ibid.*].

Смешение настоящего с воспоминаниями о событиях прошлого служит примером смешения процесса и предмета познания [*Лаврова*, 2013, с. 16–24]. Это смешение отражено в книге А. Бергсона «Материя и память»: «Я называю материей совокупность образов, а восприятием материи — те же самые образы в продолжение их отношения к возможному действию одного определенного образа — моего тела» [*Бергсон*, 1888, с. 58]. Одна из известных частей музыкального цикла современного композитора С. Шаррино названа «Часы Бергсона» (*L'orologio di Bergson*). По признанию композитора, его понимание пьесы заключается в том, что он видит, как Бергсон берет стакан, помешивает в нем сахар, затем обращается к слушателям с призывом подождать, чтобы сахар растворился. [*Sciarrino*, 2001, р. 97]. Шаррино имел в виду обыкновение Бергсона во время лекций давать слушателям возможность «пробовать» время “на вкус”, ощущать его субъективность. Для каждого зрителя или слушателя время, которое уходит на то, чтобы сахар растворился, — различное. «Часы Бергсона» — музыкальное произведение, в котором одинаково отбиваются сильные доли. Когда пульсация прекращается, слушатель может следовать за своими ощущениями. Бьющие часы соотносятся с событиями, которые имеют одинаковый или неодинаковый вектор направленности.

Эти положения в отношении времени, характерного для художественных произведений XX в., будут релевантны, как будет показано далее, и для анализа пьес Шекспира «Зимняя сказка» и «Буря», в которых категории статического повтора и вневременного пространства обретают особую важность и наглядность.

«Часы» и «время» в раннем творчестве Шекспира

Структурно-семантический анализ «Сонетов» (*Sonnets*, 1593–1608, опубликованы в 1609)⁹ показывает, что Шекспир часто употребляет лексему *time* и только два раза говорит о часах (*clock*). Однако эта особенность употребления вовсе не свидетельствует, что Шекспир не относится к «часам» исключительно как к предмету. Речь в «Сонетах» идет не столько о времени как таковом, сколько о его ассоциации с конкретными предметами (*wardrobe*) или о метонимическом переносе, когда оно ассоциируется с конкретным его проявлением (*day, night, forty years*). Время для Шекспира часто становится вместилищем чего-то, сценой, даже «ожерельем» (*carcanet*), на которое нанизываются мгновения. Этот метонимический перенос можно срав-

⁹ Цикл сонетов У. Шекспира — это собрание 154 лирических стихотворений, написанных в форме так называемого английского сонета. Как правило, исследователи делят сонеты на три неравные группы: первые 126 обращены к молодому человеку, которого в литературе по традиции называют Белокурый Другом; сонеты 127–152 — к женщине, так называемой Темной, или Смуглой, Даме; сонеты 153 и 154 безадресны, написаны на традиционную тему Купидона, разжигающего любовь. Многие авторы высказывают сомнения в справедливости подобной трактовки цикла: сонеты слишком различны и по настроению, и по характеру выраженных в них мыслей и чувств. М.М. Морозов склоняется к предположению, что сонеты Шекспира не образуют сюжетной линии, что автор ведет речь не о двух, а о многих лицах и что они отражают самые различные факты биографии великого драматурга, так как были написаны в разное время и при разных обстоятельствах [*Морозов*, 1949, с. 177–179].

нить с известным стихотворением Эндрю Марвелла (A. Marvell, 1621–1678, *To his Coy Mistress*), где говорится о «колеснице времени» (*Time's winged chariot*). Время, таким образом, являет собой, с одной стороны, объект, а с другой — может реализовываться как более развернутая метафора:

When I do count the clock that tells the time,
 And see the brave day sunk in hideous night;
 When I behold the violet past prime,
 And sable curls, all silvered o'er with white;
 When lofty trees I see barren of leaves,
 Which erst from heat did canopy the herd,
 And summer's green all girded up in sheaves,
 Borne on the bier with white and bristly beard,
 Then of thy beauty do I question make,
 That thou among the wastes of time must go,
 Since sweets and beauties do themselves forsake
 And die as fast as they see others grow;
 And nothing 'gainst Time's scythe can make defence
 Save breed, to brave him when he takes thee hence.
 [Когда часы мне говорят, что свет
 Потонет скоро в грозной тьме ночной,
 Когда фиалки вянет нежный цвет
 И темный локон блещет сединой,
 Когда листва несется вдоль дорог,
 В полдневный зной хранившая стада,
 И нам кивает с погребальных дрог
 Седых снопов густая борода, —
 Я думаю о красоте твоей,
 О том, что ей придется отцвести,
 Как всем цветам лесов, лугов, полей,
 Где новое готовится расти.
 Но если смерти серп неумолим,
 Оставь потомков, чтобы спорить с ним!]¹⁰ [Сонет 12].

В 12-м сонете Шекспира «часы» и «время» как будто бы разделены или даже противопоставлены. «Часы» приобретают черты человеческого существа ([they] “tell the time”), т. е. они сами могут высказывать идеи — к примеру, сообщить о том, что «свет потонет скоро». «Время» (*Time*) — не свидетель жизни (расцвета, старения и угасания), оно, посредством метафорического переноса, связано со смертью (выражено эксплицитно): ассоциируется с «серпом смерти» (*Time's scythe*).

Понятие «время» (в частности, реализованное посредством лексемы «часы») у Шекспира может объективироваться не только как определенный предмет, т. е. путем метонимического переноса, но может также «оживать», т. е. персонифицироваться, ассоциироваться с божественными силами (сонет 19):

¹⁰ Перевод С.Я. Маршака.

Devouring Time, blunt thou the lion's paws,
 And make the earth devour her own sweet brood;
 Pluck the keen teeth from the fierce tiger's jaws,
 And burn the long-lived phoenix in her blood;
 Make glad and sorry seasons as thou fleet'st,
 And do whate'er thou wilt, swift-footed Time,
 To the wide world and all her fading sweets;
 But I forbid thee one most heinous crime:
 O! carve not with thy hours my love's fair brow,
 Nor draw no lines there with thine antique pen;
 Him in thy course untainted do allow
 For beauty's pattern to succeeding men.
 Yet, do thy worst old Time: despite thy wrong,
 My love shall in my verse ever live young.
 [Ты притупи, о время, когти льва,
 Клыки из пасти леопарда рви,
 В прах обрати земные существа
 И феникса сожги в его крови.
 Зимой, летом, осенью, весной
 Сменяй улыбок слезы, плачем — смех.
 Что хочешь делай с миром и со мной, —
 Один тебе я запрещаю грех.
 Чело, ланиты друга моего
 Не борозди тупым своим резцом.
 Пускай черты прекрасные его
 Для всех времен послужат образцом.
 А коль тебе не жаль его ланит,
 Мой стих его прекрасным сохранит!]¹¹

Шекспир оживляет время, сравнивает его с человеком, обращаясь к нему как к действенной силе, которая может бороться с львами и леопардами. Время — подобно Богу, который может разрушить, а может и помирловать (*swift-footed Time, thy worst old Time*). Оно, подобно художнику или демиургу, имеет резец (что реализуется глаголом *to carve*), поэтому может быть не только предметом, но обладать также сверхъестественными силами.

В некоторых сонетах описаны чувства, которые длятся столько же, сколько длится жизнь героя. В других сонетах метаморфозы чувства героя связаны с ходом времени (весна — лето, тогда — сейчас) — любовь меняется качественно и переходит на другой уровень, не вдохновляя героя на воспевание возлюбленной. В некоторых сонетах, однако, время само по себе движется параллельно истории любви: три зимы, три весны, три осени, время идет, но никак не влияет на чувства героя, не старит его возлюбленную (сонет 104: “Three April perfumes in three hot Junes burn'd, / Since first I saw you fresh, which yet are green / Ah! Yet doth baauty, like a dial-hand / Steal from his figure and no race perceived” [Три нежные весны сменили цвет / На сочный плод и листья огневые, / И трижды лес был осенью раздет... / А над тобой не

¹¹ Перевод С.Я. Маршака.

властвуют стихии]¹²), тогда как в других сонетах мы наблюдаем противоположную картину (как в сонете 102: “Our love was new and then but in the spring / When I was wont to greet it with my lays, / As Philomel in summer’s front doth sing / And stops her pipe in growth of riper days” [Тебя встречал я песней, как приветом, / Когда любовь нова была для нас / Так соловей гремит в полночный час / Весной, но флейту забывает летом]¹³). В данном случае концепт времени играет решающую роль, время проходит, и чувства героя меняются вместе с ним.

Итак, время в «Сонетах» ассоциируется с жизнью и смертью, любовью, временем, проведенным с возлюбленной. Оно может быть живым, т. е. персонифицированным, может карать, отнимать. При этом время может выражаться посредством такого предмета, как собственно часы, так и посредством других предметов, окружающих человека.

Метафорический и метонимический перенос при употреблении слова “clock” в творчестве Шекспира

Шекспир нередко употреблял слово «часы» в переносном значении как средство «контроля человеком его жизни», «управления» ею, и даже как «божественная сущность». Примером может служить следующий фрагмент «Комедии ошибок» (*The Comedy of Errors*, 1594):

Dromio of Ephesus:

I pray you, air, as you sit at dinner:
I from my mistress come to you in post;
If I return, I shall be post indeed,
For she will score your fault upon my pate.
Methinks your maw, like mine, should be your clock,
And strike you home without a messenger (I. 2. 66–67).

[*Дромио Эфесский:*

Уж вы шутите лучше, сев за стол!
Меня прислала госпожа гонцом;
Вернусь без вас — так мне же будет гонка:
Зарубят счет ваш на башке, как бирке.
А мог бы быть часами ваш желудок,
Как мой, и без посланцев гнать к обеду.]¹⁴

Дромио Эфесский присвоил деньги, которые ему было поручено хранить. В приведенном фрагменте он поучает в ехидной манере Антифола Сиракузского: «А мог бы быть часами ваш желудок». В дословном переводе с английского: «ваша утроба могла бы (должна быть) вашими часами, как это есть у меня» (*your maw, like mine, should be your clock*). Иными словами, «часы» приобретают — путем метафори-

¹² Перевод С.Я. Маршака.

¹³ Перевод С.Я. Маршака.

¹⁴ Перевод А. Некора.

ческого переноса — значение «управления», а смысл всей фразы трактуется как: «вы могли бы сами быть хозяином своей судьбы».

В особой, исключительно метафорической манере (как будто бы «разбрасывая» и смешивая предметы и слова, а вместе с ними и пространственно-временные системы) автор реализует развернутую метафору «часы», реферируя их к «человеческой жизни» в исторической хронике «Генрих IV» (*Henry the Fourth, First Part, Second Part*, 1596–1598). Объективируется это употребление в контексте рассказа и осуждения пороков этой жизни:

Prince Henry:

Thou art so fat-witted, with drinking of old sack and unbuttoning thee after supper and sleeping upon benches after noon, that thou hast forgotten to demand that truly which thou wouldst truly know. What a devil hast thou to do with the time of the day? Unless hours were cups of sack and minutes capons and clocks the tongues of bawds and dials the signs of leaping-houses and the blessed sun himself a fair hot wench in flame-coloured taffeta, I see no reason why thou shouldst be so superfluous to demand the time of the day. (I. 2.5 — 10)

[*Принц Генрих:*

У тебя, я вижу, до того ожирели мозги от старого хереса, от обжорства за ужином и от спанья на лавках после обеда, что тебе невдомек спросить о том, что тебя кровно касается. На кой черт тебе знать, который час? Вот если бы часы вдруг стали кружками хереса, минуты — каплунами, маятник — языком сводни, циферблат — вывеской непотребного дома, а само благодатное солнце — пригожей горячей девкой в платье из огненной тафты, — тогда, я понимаю, тебе был бы смысл спрашивать, который час.]¹⁵

Принц жалуется, что люди мало знают о жизни; дословно: человек «не знает, который сейчас час»: “What a devil hast thou to do with the time of the day?” То есть жизнь имеет смысл для человека, только если он грешит. «Часы» в данном случае — это метафора не просто человеческой жизни, но жизни порочной, которую сам человек выбирает и ведет, определяя, таким образом, ее ход.

Часы и мотив времени в поздних пьесах Шекспира (на примере трагедии «Отелло»)

Мотивом соотнесения различных временных и пространственных координат становится трагедия «Отелло», в которой соотносятся и противопоставляются время «объективное», «время восприятия» и «часы любви» (*The Tragedy of Othello, the Moor of Venice*, 1604, акт 2, сцена 3):

Cassio:

Welcome, Iago; we must to the watch.

Iago:

¹⁵ Перевод Е.Н. Бируковой.

Not this hour, lieutenant; 'tis not yet ten o' the clock. Our general cast us thus early for the love of his Desdemona; who let us not therefore blame: he hath not yet made wanton the night with her; and she is sport for Jove (II. 3. 113-114)

[Кассио:

Привет, Яго. Нам пора в караул.

Яго:

Рано, лейтенант: еще нет и десяти часов. Наш генерал отослал нас прежде времени из любви к своей Дездемоне. Не будем порицать его за это: он еще не провел с нею сладостной ночи, а она достойна ласк Юпитера.]¹⁶

Итак, Кассио сообщает о том, что «пора в караул» (время «объективное», или «реальное»), на что Яго возражает: «рано, лейтенант: еще нет и десяти часов (реализуется лексемой “Not this hour, lieutenant” (время «перцептивное»)). В строках 113–114 лексема “watch” означает «караул»: “let’s set the watch” — расставим караульных, это снова категория «реального времени». Время «реальное» (объективное) реализуется лексемой “clock”. В этом фрагменте есть и третья точка отчета времени: Отелло «отослал их прежде времени из любви к Дездемоне» («время любви»). В данном случае наблюдается относительность времени, реализованного в тексте. Время реальное (объективное) передается лексемами “clock” или “watch”, в то время как есть еще время «перцептивное» (определяется субъективными критериями, передается, например, выражением “not this hour” — «не сейчас»). И есть еще «время любви», определяемое мотивами и «временем любви». Интересно, что слово «караул» передано лексемой, сходной с лексемой “clock”, а именно — “watch”, наблюдение, точка отсчета, таким образом, это не только объективное время, но и субъективное время Яго и Кассио, которые должны стоять на карауле и наблюдать. Следует отметить, что в «Отелло» время реализуется как сила, которая властна над человеком, как это имеет место в акте IV, сцене 2: “a drop of patience: but, alas, to make me / A fixed figure for the time of scorn / To point his slow unmoving finger at!” [Но, увы мне, стать / Мишенью для глумящегося века, / Уставившего палец на меня]» (IV. 2. 55–57)¹⁷.

Часы и время в трагикомедии «Зимняя сказка»

В поздних пьесах Шекспира наблюдается акцентуация времени не только как губительной для человека инстанции, но и как господина и властелина. При этом отчетливо заметна персонификация времени и возможностей персонажа обретать божественные функции, управлять временем подобно тому, как автор управляет произведением. Игровой момент в пьесе «Зимняя сказка» (*The Winter's Tale*, 1611) реализуется на разных уровнях, как на уровне сюжета, так и на уровне игры слов. По ходу сюжета муж (Леонт) ревнует супругу-государыню (Гермиону), подозревая ее в неверности. Часы появляются в пьесе, например, в момент, когда Гермиона уговаривает мужа не отпускать Поликсена (короля Богемии):

¹⁶ Перевод М.Л. Лозинского.

¹⁷ Перевод М.Л. Лозинского.

Hermione:

To tell, he longs to see his son, were strong;
But let him say so then, and let him go;
But let him swear so, and he shall not stay,
We'll thwack him hence with distaffs.
Yet of your royal presence I'll adventure
The borrow of a week. When at Bohemia
You take my lord, I'll give him my commission
To let him there a month behind the gest
Prefix'd for's parting: yet, good deed, Leontes,
I love thee not a jar o' the clock behind
What lady-she her lord. You'll stay?

Polixenes:

No, madam.

Hermione:

Nay, but you will?

Polixenes:

I may not, verily.

[*Гермиона:*

Хоть бы сказал, что хочет сына видеть,
Никто ему перечить бы не стал.
Пусть это скажет — выпроводим сами,
Еще погоним прялками домой.
Нет, коль просить, так уж просить иначе:
Неделю в долг нам дайте, государь!
Когда мой муж в Богемии поедет,
Ему сверх срока дам я целый месяц.
А между тем на свете нет жены,
Которая сильнее любила б мужа,
Чем я Леонта. Ну, вы остаетесь?

Поликсен:

Нет, королева.

Гермиона:

Нет, вы остаетесь.

Поликсен:

Я, право, не могу.]¹⁸

В процессе убеждения Гермиона говорит о своей любви к мужу, которая не иссякла: “I love thee not a jar o' the clock behind / What lady-she her lord. / You'll stay? [А между тем на свете нет жены, / Которая сильнее любила б мужа, / Чем я Леонта]»). После чего она резко меняет тему разговора, задавая прямой вопрос: «ну, вы остаетесь?» В данном случае аргументом убеждения становится любовь и верность, которая «не иссякла» (not a jar o' the clock behind). Очевидно, что сцена намеренно «запутана», и в какой-то момент уже не понятно, кто едет в Богемию, кто является государем, отцом, мужем. Эта путаница и смешение смыслов усиливается благодаря

¹⁸ Перевод В.В. Левика.

не только лексической двойственности, но и обилию модальных глаголов (Nay, but you will? I may not, verily), что подчеркивает неуверенность героев.

Обращает на себя внимание и тот факт, что время в пьесе возвращает события. История подозрения продолжается, так как брошенный ребенок воспитывается в семье того, кого подозревали в измене. Семейная история выходит на новый круг развития, повторяя историю, переделывая ее заново (To me or my swift passage that I slide / O'er sixteen years, and leave the growth untried / Of that wide gap, since it is in my pow'r / To o'erthrow law, and in one self-born hour / To plant and o'erwhelm custom. / Let me pass / The same I am, ere ancient'st order was / Or what is now receiv'd. I witness to / The times that brought them in; so shall I do [Неотразим полет мой. / Я могу / Перенести вас чрез шестнадцать лет: / Их точно не бывало. / Я могу / Все ниспровергнуть — все законы мира / В единый миг во тлен преобразить / Нет перемен во мне: таким же было / Я на заре далекой мироздания; Я видело начало всех начал]¹⁹).

В тексте снова фигурируют песочные часы, часы как предмет, которым персонафицированное время-актер способно управлять, переворачивая его как песочный аппарат, изменяя ход событий прямо на глазах у зрителя.

«Буря» Шекспира: часы и время

«Буря» (*The Tempest*, 1611) — единственная пьеса в шекспировском наследии, которая придерживается принципа единства времени, т. е. события в ней занимают столько же времени, сколько длится действие. Таким образом, это единственная пьеса, в которой мир физических предметов соотносится с миром текста или слов, что фактически хорошо иллюстрирует законы эпистемы Ренессанса в трактовке М. Фуко. Однако есть большое количество доказательств и тому, что пьеса в определенной мере допускает модернистскую или постмодернистскую трактовки, которые постулируют относительность пространственно-временных систем.

Действительно, существуют постановки и киноверсии, в которых кораблекрушение происходило ночью, а остальная часть пьесы — в течение дня. (В первых постановках необходимо было делать перерывы между актами, чтобы заменить догорающие свечи.) Кроме того, часы на острове, изображенном в пьесе, не могли быть идеальными, так как сверить их никто не мог. Далее, единство времени — одна из причин, почему некоторые события «сбиваются» при постановке. Просперо так долго беседует с Ариэлем потому, что за время их разговора должны произойти определенные события: Фердинанд кидается за борт с горящего корабля, вплавь добирается до берега, а затем предстает перед Просперо и Мирандой. Алонсо становится почти самоубийцей из-за потери сына, но во многих постановках он теряет его за десять — двадцать минут до момента действия, а не накануне. Ариэль получает свободу в конце спектакля, т. е. через несколько часов, а не через несколько дней, как сказано в пьесе. Если Ромео и Джульетте потребовалось 12 часов, чтобы пожениться, то Фердинанд и Миранда крепко держались за руки, зная друг друга меньше часа. Вывод в данном случае таков: время в «Буре» течет по-особому, соотносясь с законами нарративного времени текста, что характерно для более поздней литературы, модернистской или постмодернистской.

¹⁹ Перевод П.П. Гнедича.

«Буря» стала поэтическим завещанием Шекспира. Пьеса принадлежит к числу тех его произведений, которые затрагивают важнейшие вопросы мироздания, и время — одно из них. Есть в пьесе элемент, подтверждающий жанровое определение пьесы как комедии: он состоит в игре с попавшими на остров людьми, которую Просперо ведет посредством своей магии [*Shakespeare*, 2008, р. 10–20]. В этой пьесе относительность времени, безвременность, вечность как основные мотивы значительно ярче выражены, чем в более ранних произведениях Шекспира. Герои, словно боги, способны подчинить себе и часы, и время:

They'll take suggestion as a cat laps milk:
They'll tell the clock to any business that
We say befits the hour.

В дословном переводе последние две строки приведенного фрагмента означают, что герои смогут подчинить себе часы, реальные (материальные) и текущие (т. е. само время)²⁰. В этом также можно видеть контуры постмодернистской традиции или парадигмы в понимании времени.

«Буря» интересна еще и тем, что в ней как нельзя лучше проиллюстрированы самые разные ипостаси времени: его относительность и субъективность, статичность и динамичность временного потока, а также разнонаправленность временного вектора. Тема памяти, тема настоящего — точки, в которой сконцентрировано прошлое и будущее, заметны на всех уровнях текста. Приведем несколько примеров:

Prospero:
Ariel, thy charge
Exactly is perform'd: but there's more work.
What is the time o' the day?
Ariel:
Past the mid season.
Prospero:
At least two glasses. The time 'twixt six and now
Must by us both be spent most preciously.
<....>
Prospero:
Before the time be out? no more!
[*Просперо:*
Так, Ариэль!
Ты порученье выполнил отлично.
Но дело есть еще. Который час?
Ариэль:
Уже за полдень.
Просперо:
Два часа, не меньше.

²⁰ К сожалению, в русском переводе выражение “declare it is whatever we require / agree to any business we propose” [А остальные — те любую новость / Проглотят, словно кошки молоко, / И нашим песням станут подпевать] почти потеряно.

А до шести должны мы все успеть.

<...>

Просперо:

Чтоб я тебя до срока отпустил?

И слышать не хочу о том.]²¹

В этом фрагменте особо интересна игра со временем, о котором говорят герои. Просперо спрашивает Ариэля: «который час», на что получает ответ: «уже за полдень». Ответ неопределенный. Просперо делает еще одно предположение: «два часа, не меньше, до шести должны мы все успеть». В данном случае он употребляет не слово «час» или «часы», но «песочные часы» (two glasses), имея в виду те песочные часы, которые использовались на кораблях. Просперо негодует, а Ариэль требует, чтобы его отпустили «до срока» (before the time be out), «за год до срока». Здесь очевидна игра слов: с одной стороны, имеется в виду определенный срок, конкретное время, с другой стороны, — это фактическая отсылка снова к песочным часам (before the time be out — дословно: «когда времени уже не будет», т. е. когда весь песок будет в нижней колбе). Появление песочных часов овеществляет время, фактически демонстрируя его наглядно, но при этом, при использовании песочных часов, оно фактически становится подвластным герою (или любому человеку), который может в любой момент изменить положение колбы, а значит, остановить время, прервать его, управлять им.

В «Буре» нет гамлетовской безличности или обобщения, «быть или не быть», «умереть, уснуть» (в тексте «Гамлета» реализовано как “to die — to sleep. No more” [умереть, забыться]). В «Буре», напротив, как будто бы обозначена (реализована) конкретная точка хронотопа («здесь» и «сейчас»), в которую должны устремиться прошлые воспоминания, словно в духе Мессииана, изображено время, которое жалось до мгновения, вобрав в себя всю историю, которую Миранда вспоминает, нанизывая события, словно представленные во сне: о «доме» и «людях», о том, кто был ее семьей и т. д. Воспоминания Миранды у Шекспира — воспоминания о детстве и о вечности, но это не только слова пьесы, это возможность совмещения действия и места пьесы и действия, впечатления, которое было произведено на зрителя. Время сравнивается в данном отрывке с «бездной» (abysm of time: abyss of the past), с чем-то космическим, бесконечным.

Важно также отметить, что помимо точного указания на описываемое время (12 лет назад), Шекспир также говорит о том, что прошлое — это время «до нашего прибытия на остров». В некотором смысле остров — топос, который является во всех отношениях местом райским, идеальным, где все, включая время, течет по-другому. Важно подчеркнуть, что для пьесы Шекспира характерно единство времени и места, т. е. зритель вспоминает события одновременно с Мирандой. Такого рода эффект предполагает, что слово сливается с действительностью, оно становится плотью, фактически материализуется. В этом его магическое свойство²².

²¹ Перевод М.А. Донского.

²² Сходная тема воспоминания возникает у многих философов. В частности, у продолжателей традиции французского символизма, а именно у русских символистов, например у Вячеслава Иванова. Воспоминание о том, что было до рождения, воспоминание о вечности. Сходный эффект соотнесения слова и реальности был весьма характерен для более поздней

Заключение

Итак, одним из важных лейтмотивов творчества Шекспира становится время. Часы (как слово или, в некоторых случаях, концепт) реализуются в тексте как метонимический перенос и определяют это слово в «Сонетах» как связанное с вещами, предметами, фактически затерянное между ними. Часы в творчестве Шекспира часто становятся мерилем всего человеческого и объективируются в текстах благодаря метафорическому и метонимическому переносу. Человек, его мысли и страдания оказываются своеобразным воплощением часов, их инструментом и системой координат, как это очевидно, в частности, в «Комедии ошибок», «Генрихе IV», «Генрихе VI», «Отелло», «Ричарде II». В более поздних текстах Шекспира фигурируют, однако, не механические, но песочные часы, которыми легче управлять, и эти часы представлены как объект, подчиненный автору-демиургу, способному манипулировать временем, просто переворачивая их и изменяя тем самым ход событий прямо на глазах у зрителя. Этот прием усиливает эффект изолированного существования пространственно-временных координат персонажей, текст все больше замыкается на самом себе, создавая свой мир словесных выражений и ассоциаций. В некоторых пьесах отчетливо прослеживается многоплановость пространственно-временных систем, как это заметно в трагедии «Отелло» благодаря тому, что часы вводят одновременные сосуществующие системы координат. Если для раннего творчества Шекспира характерно представление времени как образа (живого или овеществленного), то для позднего творчества — описание времени как системы, в которой протекает жизнь человека и над которой он постепенно одерживает победу. Время становится не образом чего-то страшного, опасного, карающего и неотвратимого, но вечного, ассоциируемого с бездной, магией, добрыми силами. Это время не механических, но песочных часов, которые человек способен контролировать. Главный герой в «Буре» наделен божественными и магическими свойствами, и в равной мере он становится господином, повелителем времени.

Литература

Бергсон А. Материя и память. 1896. Ч. 1 [Электронный ресурс]. Режим доступа: philosophy.ru/library/berg/bergson_materia.html (дата обращения: 13.01.2013).

эпохи модернизма (которая соответствует современной эпистеме в терминологии Фуко). Сходные мотивы были характерны и для России в эпоху Серебряного века. Башня Вячеслава Иванова — место, где поэты проводили свои эксперименты, используя слова-символы, «темные в своей последней глубине». Там, на Башне В. Иванова, слово становилось плотью. Для Золотого века, века Пушкина, закон был совершенно иной. Слово замыкалось на мире поэзии, не выходя за его пределы. Известный пример тому — слово «лень» в творчестве поэтов, близких Пушкину (Батюшков), — это слово употреблялось в поэзии Золотого века со своим собственным смыслом, обозначая «поэтическую лень», т. е. вдохновение. Или другой пример: ситуация, когда Пушкин написал в тексте «четыре вола», а потом исправил эти слова на «два вола», не вспоминая, а придумывая эпизод встречи с похоронной процессией Грибоедова. Писатель Андрей Битов рассказывает об этой правке в тексте Пушкина, доказывая, что, зачеркивая выражение «два вола» и исправляя его на «четыре вола», Пушкин таким образом не вспоминает события, а их сочиняет [Битов, 2014, с. 54–57].

Бергсон А. Опыт о непосредственных данных сознания // Бергсон А. Собр. соч.: В 5 т. Санкт-Петербург: М.И. Семенов, 1913–1914. Т. 1. С. 50–156.

Битов А. Пушкинский том. М.: АСТ, 2014.

Визгин В.П. Эпистема // Современная западная философия. Энциклопедический словарь / Ред. О. Хёффе, В.С. Малахов, В.П. Филатов, Т.А. Дмитриев. М.: Культурная революция, 2009. С. 203.

Женетт Ж. Фигуры: В 2 т. М.: Изд-во им. Сабашниковых, 1998. Т. 1. 470 с.

Колесова О.В. Анализ гносеологической значимости понятия «эпистема»: концептуальный аспект // Вестник Нижегородского университета им. Н.И. Лобачевского. 2013. № 6 (1). С. 445–451.

Колотов А.А. А(у)топичность хронотопа (на примере трех романов Вирджинии Вулф) // Культура и текст: М-лы междунар. науч. конф. 10–11 сентября 1996 г. Вып. 1: Литературоведение. Ч. II. СПб.: Барнаул: БГПУ, 1997. С. 122–124.

Лаврова С.В. Временные перекрестки новой музыки и философия Жюль Делеза: Эон, «горизонт сознания» Гуссерля и «Часы Бергсона» // Вестник С.-Петерб. ун-та. Сер. 15. 2013. Вып. 3. С. 16–24.

Морозов М.М. Послесловие к Сонетам Шекспира в переводах С. Маршака // Шекспир В. Сонеты. М.: Советский писатель, 1949. С. 177–197.

Носоновский М. Представления о времени эпохи Раннего Ренессанса и изобретение механических часов // Семь искусств (электронный журнал). 2020. № 10 [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://7i.7iskusstv.com/y2020/number10/mn/> (дата обращения: 15.11.2020).

Падучева Е.В. Игра со временем в первой главе романа Набокова «Пнин» // Язык. Личность. Текст: Сб. ст. к 70-летию Т.М. Николаевой. М.: Языки славянских культур, 2005. С. 916–931.

Персинина А.С. Концепт «время» и образные средства его выражения в сонетах У. Шекспира. Дис. ... канд. филол. наук. СПб.: Рос. гос. пед. ун-т им. А.И. Герцена, 2006.

Britten F.J. Old Clocks and Watches and Their Makers: a Historical and Descriptive Account of the Different Styles of Clocks and Watches of the Past in England and Abroad, Containing a List of Nearly Fourteen Thousand Makers. 7th ed. London: Spon, 1956. 539 p.

Brown Chr. Writing Time: Dante, Petrarch, and Temporality: Doctoral dissertation. Harvard University, 2015.

Juignet P. Michel Foucault et le concept d'*épistémè*. *Philosophie, science et société*. 2015. Available at: <https://philosciences.com/10>.

Kendal J.F. A History of Watches and Other Timekeepers. Wakefield: EP Publishing, 1978 (Reprint of the 1892 ed. published by C. Lockwood, London). 252 p.

Landes D.S. Revolution in Time: Clocks and the Making of the Modern World. Cambridge, Mass.: Belknap Press of Harvard University Press, 1983. xviii, 482 p.

Levin R. The Cambridge Companion to Herman Melville / Ed. by R. Levin. Cambridge: CUP, 1998.

Mayr O. Authority, Liberty & Automatic Machinery in Early Modern Europe. Baltimore, Md.; London: Johns Hopkins University Press, 1986 (Series: Johns Hopkins Studies in the History of Technology. Softshell books). xviii, 265 p.

Messiaen O. Traité de rythme, de couleur, et d'ornithologie: in 7 vols. Vol. I. Paris: Alphonse Leduc, 2002. 375 p.

Sciarrino S. Carte da suono scritti 1981–2001. Novecento: CIDIM, 2001. 462 p.

Shakespeare W. The Tempest / Ed. by J. Bate and E. Rasmussen. London: McMillan, 2008. P. 23–59.

Singer J. L'horlogerie et la mécanique de l'allégorie chez Jean Froissart // Médiéval. 2005. T. 49. P. 155–172.

The Mechanical Clock and the Concept of Time in the Works of William Shakespeare (On the History of Scientific Thought in the Elizabethan Era)

IGOR S. DMITRIEV

Hertzen State Pedagogical University,
St Petersburg, Russia;
e-mail: isdmitriev@gmail.com

NINA F. SHCHERBAK

Saint-Petersburg State University,
St Petersburg, Russia;
e-mail: n.sherbak@spbu.ru

The purpose of the article is the meaning and functioning of the clock (as an object), as a metaphorical or other structural element in the texts of William Shakespeare (for example, the Sonnets, tragedies, historical dramas), the transformation of the view of time realized in Shakespeare's work, which varies not so much depending on the historical context (or episteme, as is commonly believed), but depends on the period of the writer's work. The novelty of the work is determined by considering the "clock" not only as a structural element that implements the "space-time" motif, but also by studying the scientific and technical component necessary to determine a more complete picture of the meaning of this element in the text. The relevance of the research is determined by the importance of studying the problem of time reception, which is typical for analyzing not only Shakespeare's texts, but also modern literature.

Keywords: Shakespeare, clock, watch, time, Renaissance, episteme, Elizabethan era.

References

- Bergson, A. (1896). *Materiya y pamyat'* [Materia and memory]. 1896. Part 1 (in French). URL: philosophy.ru/library/berg/bergson_materia.html (date accessed: 13.01.2021).
- Bergson, A. (1913–1914). Opyt o neposredstvennykh dannyykh soznaniya [Experience of the consciousness content], in *Bergson, A. Sobraniye ochineniy* [Collected works], vol. 1, pp. 50–156 (in Russian).
- Britten, F.J. (1956). *Old Clocks and Watches and Their Makers: a Historical and Descriptive Account of the Different Styles of Clocks and Watches of the Past in England and Abroad, Containing a List of Nearly Fourteen Thousand Makers*, 7th ed., London: Spon.
- Brown, Chr. (2015). *Writing Time: Dante, Petrarch, and Temporality*. Doctoral dissertation, Harvard University.
- Juignet, P. (2015). *Michel Foucault et le concept d'épistémè. Philosophie, science et société*. Available at: <https://philosciences.com/10> (in French).
- Kendal, J.F. (1978). *A History of Watches and Other Timekeepers*, Wakefield: EP Publishing (Reprint of the 1892 ed. published by C. Lockwood, London).

Kolesova, O. (2013). Analiz gnoseologicheskoy znachimosti ponyatiya “epistema”: kontseptual’nyy aspekt [Analysis of the gnoseological importance of the episteme, conceptual aspect], *Vestnik Nizhegorodskogo universiteta imeni N.I. Lobachevskogo*, 6 (1), 445–451 (in Russian).

Kolotov, A.A. (1997). A(u)topichnost’ khronotopa (na primere trekh romanov Virdzhinii Vulf [The nature of topos on the example of three novels by V. Woolfe], in *Kul’tura i tekst: Materialy mezhdunarodnoy nauchnoy konferentsii 10–11 sentyabrya 1996 g.* [Culture and text. Materials for the conference. 10–11 September 1996], iss. 1: Literaturovedeniye, p. 2 (pp. 122–124), S.-Peterburg, Barnaul, BGPU (in Russian).

Landes, D.S. (1983). *Revolution in Time: Clocks and the Making of the Modern World*. Cambridge, Mass.: Belknap Press of Harvard University Press.

Lavrova, S.V. (2013). Vremennyye perekrestki novoy muziki i filosofii Zhilya Delyoza: Eon, gorizont soznaniya Gusserlya i “chasy Bergsona” [Time conjunctions of New Music and the philosophy of G. Deleuze], *Vestnik S.-Peterb. un-ta, ser. 15*, iss. 3, 16–24 (in Russian).

Levin, R. (Ed.) (1998). *The Cambridge Companion to Herman Melville*, Cambridge: CUP.

Mayr, O. (1986). *Authority, Liberty & Automatic Machinery in Early Modern Europe*. Baltimore, Md.; London: Johns Hopkins University Press (Series: Johns Hopkins Studies in the History of Technology. Softshell books).

Messiaen, O. (2002). *Traité de rythme, de couleur, et d’ornithologie*: in 7 vols, vol. I, Paris: Alphonse Leduc (in French).

Morozov, M.M. (1949). Poslesloviye k sonetam Shekspira v perevode Marshaka [To the sonnets of Shakespeare in the translation by Marshak], in *Shakespeare, W. Sonety* [Sonnets] (pp. 177–197), Moskva: Sovetskiy pisatel’ (in Russian).

Nosonovsky, M. (2020). Predstavleniya o vremeni epokhi Rannego Renessansa i izobreteniy mekhanicheskikh chasov [The vision of time in the early Renaissance and the invention of clocks], *Sem’ iskusstv (elektronnyy zhurnal)*, no. 10. Available at: <http://7i.iskusstv.com/y2020/nomer10/mn/> (date accessed: 15.01.2021) (in Russian).

Paducheva, E.V. (2005). Igra so vremenem v pervoy glave romana Nabokova “Pnin” [Game with time in the first chapter of “Pnin” by Nabokov], in *Yazyk. Lichnost’. Tekst: Sbornik statey k 70-letiyu T.M. Nikolayevoy* [Language. Personality. Text: A collection of articles to the 70th anniversary of T.M. Nikolaeva] (pp. 916–931), Moskva: Yazyki slavyanskikh kul’tur (in Russian).

Persinina, A.S. (2006). *Concept “vremya” i obraznyye sredstva yego vyrazheniya v sonetakh U. Shekspira: Dis. ... kand. filol. nauk* [Concept of time and ways of representing it in the Sonnets by W. Shakespeare]. Dissertation. S.-Peterburg: Herten Pedagogic Institute (in Russian).

Sciarrino, S. (2001). *Carte da suono scritti 1981–2001*. Novecento: CIDIM (in Italian).

Shakespeare, W. (2008). *The Tempest*, J. Bate, E. Rasmussen (Eds.), London: McMillan.

Singer, J. (2005). L’horlogerie et la mécanique de l’allégorie chez Jean Froissart, *Médiévales*, vol. 49, 155–172 (in French).

Vizgin, V. (2009). Epistema [Episteme], in O. Heffe, V.S. Malakhov, V.O. Filatov, T.A. Dmitriev (Eds.), *Sovremennaya zapadnaya filosofiya: Entsiklopedicheskiy slovar’* [Contemporary Western Philosophy. Encyclopedia], Moskva: Kul’turnaya revolyutsiya, p. 203 (in Russian).

Zhenett, Zh. (1998). *Figury* [Figures], in 2 vols., Moskva: Sabashnikov Ed. House, vol. 1 (in Russian).