

А. Аникст

ШЕКСПИР

Ремесло
драматурга



Книга вводит читателя в творческую лабораторию Шекспира. В ней разбираются методы композиции пьес, построение драматического действия, способы характеристики персонажей, формы драматической речи, жанровые особенности пьес Шекспира.

© Издательство «Советский писатель», 1974 г.

А $\frac{723-083}{083 (02) 71}$ 344-73

ПРЕДИСЛОВИЕ

Может казаться, что на тему «Шекспир-драматург» у нас уже написано достаточно, однако это не так. Правда, каждый, кто пишет о Шекспире, говорит о его драматургическом мастерстве, но, как правило, разговор сводится к идейному и психологическому содержанию пьес. Я же намерен заняться здесь анализом техники сочинения пьес и характеристикой первооснов драматургического ремесла Шекспира.

Театр эпохи Шекспира опирался на длительную, почти пятивековую традицию народной драмы. Под влиянием гуманизма в XVI веке драматическое искусство стало осваивать приемы классической античной драмы, а также взяло многое из опыта итальянской драматургии эпохи Возрождения. Таким образом, Шекспир имел за плечами многовековой художественный опыт. Он использовал в своем творчестве формы и приемы, многократно испытанные и проверенные в театре.

Всякое творчество включает как собственно искусство, так и ремесло. Нельзя стать великим художником, не владея ремеслом. Живописец знает свое дело, начиная с того, как натягивается и грунтуется холст, как готовятся и закрепляются на полотне краски. Он владеет

массой технических приемов, без которых невозможно не то что создать картину, но даже просто замалевать холст. За этим следует уже чисто художественное умение — знание законов цвета, перспективы, композиции и других основ ремесла. Все это еще не создает художника, но без этого нельзя обойтись. То же самое относится к драматургии.

В этой книге Шекспир рассматривается не как писатель вообще, а как писатель драматический, чьи произведения предназначались для исполнения на сцене. Это отнюдь не второстепенное обстоятельство. Одно дело, когда поэт рассчитывает на то, что его творение будут читать, другое — когда он создает его для театра и учитывает особые средства воздействия, какими обладают актеры. Шекспир писал пьесы для сценического исполнения, а не для чтения. Для правильного понимания его искусства это имеет первостепенное значение. Некоторые стороны его творчества могут быть в полной мере поняты только в связи с условиями театрального представления.

Концентрируя внимание на драматургии, я не описываю здесь сценических условий, специфических для английского театра эпохи Возрождения. Это уже было сделано мною в книге «Театр эпохи Шекспира» (1965). Я не возвращаюсь к этому потому, что для понимания тех сторон драматургии Шекспира, которых я касаюсь здесь, достаточно общих понятий о природе театрального искусства.

Техника драматургии не сводится к механическим правилам, она только средство в руках художника; знание ее не дает еще ключа к творчеству писателя, но для того, чтобы понять художника, нужно иметь представление о том, какова та техника, которой он пользуется в своем искусстве.

Давно кончилось то время, когда Шекспира считали художником, творившим по наитию. Великое искусство никогда так не создавалось. Оно всегда было следствием огромной творческой работы ума, скрытой от публики, видящей только плоды работы мастера. Чем больше труда вложено художником, тем больше его произведения выглядят как бы непосредственно вылившимися из-под его пера.

Шекспир не является в этом отношении исключением. Только мало осведомленные в вопросах творчества люди могут думать, будто он писал как бог на душу положит. На самом деле Шекспир работал так же тщательно, как те великие художники, о творческом процессе которых нам известно по сохранившимся рукописям. От Шекспира таких бумаг не осталось. Но несколько поколений шекспироведов и критиков, изучавших его пьесы, открыли глубокую продуманность их внутреннего строя.

В книге характеризуются основные элементы драматургии Шекспира. Первые главы посвящены основополагающим элементам драмы: здесь рассматриваются действие, характеры и речь в пьесах Шекспира. Далее разбираются более общие вопросы: конфликт и жанры его драматургии.

Рассматривая различные компоненты драматургии Шекспира, приходится расчленять его произведения и выделять их отдельные элементы, иногда вне связи с целым. Поэтому то, что здесь говорится о той или иной пьесе, не может рассматриваться как ее окончательная характеристика. Это только — прежде всего — суждения о многообразии драматургических средств Шекспира.

Читатель сможет убедиться в том, что драматургия Шекспира имеет разработанную систему художественных средств. Однако, когда говорят о художественной системе, это не означает, что ее можно свести в кодекс правил, применяемых всегда и всюду, без всякого разбора. Нам открывается определенный строй творчества, но не катехизис и не устав, по которому пишутся произведения. Чем сильнее талант, тем разнообразнее и тоньше средства, которые он применяет.

Особенно это относится к Шекспиру. Шекспир не только неповторим, он и не повторялся. Отдельные элементы его драматургии переходят из пьесы в пьесу, но сочетание их всегда различно. Ни одна комедия не похожа на другую, не сходны и трагедии, хотя родство их несомненно, потому что первоэлементы у них общие.

То же самое относится и к более широким категориям драматургии, которые рассматриваются во второй части. Тот, кто думает найти в главе «Конфликт» формулу, общую для всех пьес, будет разочарован. Я не могу пред-

ложить ничего, кроме определения тех основ, которые обусловили конкретные формы конфликта, разного в каждой пьесе. Но эта основа имеется, и я надеюсь, что сказанное здесь поможет читателю в понимании природы творчества Шекспира.

Две главы о жанрах драматургии Шекспира тоже не имеют целью поиск обобщающих формул. В них идет речь об основах жанров, каждый из которых у Шекспира не был единообразным. Я и не стараюсь уложить их на прокрустово ложе, а стремлюсь установить существо каждого из жанров и варианты в их пределах.

Во второй половине книги приходится больше касаться вопросов мировоззрения, поскольку ни природа конфликта, ни специфика жанра без этого не могут быть установлены. Но так же, как я не предлагаю суммарной характеристики творчества и анализа отдельных пьес, я не излагаю здесь мировоззрение Шекспира как некую систему взглядов, а пользуюсь лишь некоторыми общими соображениями о природе гуманизма в эпоху Шекспира, — не больше.

Следовательно, и во второй части речь идет о конкретных сторонах драматической формы. В общих вопросах поэтики шекспировской драмы много путаницы из-за того, что для разъяснения ее прибегали к эстетическим системам, чуждым Шекспиру. Я стараюсь держаться почвы творчества самого Шекспира. Мне представляется, что он сам сказал много важного для понимания его творчества. В разных местах книги читатель найдет суждения Шекспира, которые могут служить более верным руководством к пониманию его пьес, чем многие хитроумные критические конструкции, далекие от текста.

Об одном вопросе я не имею возможности говорить в полной мере. Я имею в виду то, что Шекспир завершил долгий путь развития английской драмы. Почти все, о чем говорится в первой части, и большая часть того, чему посвящена часть вторая, не есть достояние одного Шекспира. Как правило, я предваряю многие разделы краткими ссылками на предысторию, показывая, что Шекспир не изобретатель драматургических форм, а художник, полнее и плодотворнее других использовавший художественные накопления своего народа и всей европейской

культуры. Может быть, вообще следовало бы говорить не о шекспировской драме, а о драме английского Возрождения, ибо почти все сказанное здесь о драматургических приемах и формах можно приложить и к другим писателям того времени. Но Шекспир отшлифовал эти формы до совершенства, и благодаря ему они стали неумирающим фактом художественной культуры. Поэтому с полным правом можно называть эту драму шекспировской, не приписывая, однако, заслуг создания тех или иных элементов драмы исключительно ему. Так лишний раз подчеркивается, что предметом исследования здесь является не само по себе творчество Шекспира, а его наиболее общие элементы, принадлежащие драматическому искусству его эпохи в целом.

Мне хотелось добиться того, чтобы Шекспир сам говорил о себе. Поэтому я обращаюсь к читателям с настоятельной просьбой не пропускать цитаты из его пьес, даже и очень знакомые, и не просматривать их бегло, а вчитываться в каждую вместе со мной. Работа построена во многих разделах так, чтобы выявить формы шекспировского творчества, его художественные приемы, систему поэтической образности при помощи конкретных примеров. Мне кажется, что в погоне за общими идеями и концепциями иногда забывают читать Шекспира и упускают огромные богатства, лежащие на поверхности. Надо начинать с элементарного внимания к тексту. Отсюда могут родиться истинно глубокие, а не претенциозные мысли.

В этой книге далеко не исчерпано все интересное, что можно сказать о драматической технике Шекспира. В основном говорится о его наиболее широко известных произведениях. Так удобнее для читателя, ибо ему легче иметь дело со знакомым материалом. В лучших пьесах Шекспира ярче всего вырисовываются особенности его творчества. Здесь нет возможности показать применение тех или иных приемов на всех пьесах драматурга. Это потребовало бы слишком много места. Поэтому я ограничиваюсь отдельными примерами, отнюдь не исчерпывая всех вариантов, встречающихся в его произведениях.

Особо надо сказать о переводах, приводимых в книге. Все пьесы имеются в нескольких современных перево-

дах, достаточно близких к подлиннику, чтобы ими можно было пользоваться для передачи мысли и формы шекспировской поэзии. Однако иногда было трудно отдать предпочтение одному переводу, потому что разные оттенки подлинника получали отражение в двух или трех русских вариантах. Когда достаточно общего впечатления, приводятся те переводы, где поэтическое звучание наиболее впечатляет. Но в других случаях нужна была точность передачи некоторых смысловых деталей подлинника и приходилось жертвовать поэзией ради максимального соответствия русского текста словесной ткани английского оригинала. Подчас приходилось жалеть, что нельзя контаминировать, то есть свести вместе, строчки из разных переводов. Когда не оказывалось переводов, удовлетворявших в смысле точности, я осмеливался сам перевести нужные строки. Таких случаев мало, и я хочу подчеркнуть, что не претендую на соперничество с мастерами поэтического перевода.

В процессе работы я еще раз убедился в том, как высока культура русских переводов пьес Шекспира, что, надеюсь, почувствуют и читатели. Цитируя тексты, я тут же в скобках ставлю инициалы переводчика, фамилия которого расшифрована в конце книги. Цифры в скобках после цитат означают: акт, сцену и порядковый номер первой строки цитаты. Например [I, 2, 125. МЛ], то есть акт I, сцена 2, строка 125, МЛ — перевод Мих. Лозинского. Символы 2GIV или 1GVI означают соответственно «Генри IV», часть 2 и «Генри VI», часть 1. Так как русские переводы неравнострочны, я называю номера строк по общепринятой международной нумерации текстов Шекспира в английском издании «The Globe edition of the Works of Shakespeare».

Большинство пьес приобрело устойчивые русские названия. Но некоторые названия имеют варианты. «Love's Labour's Lost» называют «Тщетные усилия любви» и «Бесплодные усилия любви». Я выбрал второе из этих названий.

Наконец, я позволил себе две новации. Они касаются имен английских королев в хрониках Шекспира. За последние годы в печати и литературе отказались от перевода иностранных имен на соответствующие им русские

имена, за одним исключением: монархов называют русифицированными именами. Я не осмелился перевести имя Елизаветы как Элизабет, хотя пора перейти к такому написанию ее имени, но в отношении некоторых пьес я поступил решительнее. Прежнего «Короля Иоанна» я называю «Король Джон», а всех Генрихов именую «Генри». Наша непоследовательность в этом отношении была такова, что в одной и той же пьесе короля именуют Генрихом IV, а другой персонаж — Генри Перси. Пусть же все станут Генри, поскольку это имя стало привычным по многим переводам и по газетам, а главное — соответствует английскому имени.

Всякий пишущий о Шекспире обязан своим предшественникам — писателям и критикам, оставившим суждения о нем и многочисленные наблюдения над его произведениями. Мой долг перед ними очень велик. Я не называю здесь, однако, все труды, изученные мной. Читатель, желающий ориентироваться в шекспировской критике, найдет в моей книге «Творчество Шекспира» (1963) достаточно большую библиографию старых и новых работ. Здесь же я называю лишь тех ученых, на труды которых непосредственно ссылаюсь. Сверх того я упоминаю некоторые новейшие работы советских и иностранных исследователей на русском языке для тех, кто пожелал бы более подробно и обстоятельно познакомиться с некоторыми вопросами, которых я касаюсь лишь бегло, а также называю ряд последних по времени работ, посвященных крупнейшим произведениям Шекспира.

Я упоминаю работы других авторов и тогда, когда несогласен с ними или они — со мной. Между шекспироведами много расхождений во взглядах, и это естественно, ибо предмет их изучения обширен и многозначен почти как сама жизнь. Гениальные писатели богаты и многогранны в своем постижении мира, а мы, их исследователи, подчас ограничены либо вовсе односторонни; многое в великих произведениях нам, грешным, открывается лишь частично. К тому же мы подходим к ним по-разному, и каждый находит лишь то, что доступно его разумению. Поэтому разногласия между нами неизбежны. Читателю, ищущему у критики помощи в понимании

больших и сложных явлений искусства, стоит знакомиться со взглядами разных ученых.

В доступных мне пределах я старался обобщить опыт многих исследователей, но, конечно, не избежал некоторой узости. Она возникла из-за того, что я посвятил преимущественное внимание определенному кругу вопросов, более других требующих выяснения в советском шекспироведении. Такое ограничение дает мне право сказать, что книга не выражает всего моего понимания Шекспира.

Рассказанное здесь не более чем введение в творческую лабораторию Шекспира. Чтобы понять творчество гения в полной мере, нужно много исследований разного типа. Эта книга имеет целью охарактеризовать первоосновы драматургии Шекспира. Она не завершение, а лишь начало изучения мастерства Шекспира.

Драматического писателя должно судить по законам, им самим над собою признанным.

А. Пушкин

Могу себе представить, как рассердятся многие, услышав, что существует искусство читать Шекспира [...] Может ли быть трудно читать театральные пьесы, принадлежащие к числу прекраснейших произведений мировой литературы?

Конечно, я не это имею в виду. Но если мне кто-нибудь скажет: «Чтобы читать Шекспира, ничего не надо», я могу только ответить: «Попробуй!»

Б. Брехт

ДЕЙСТВИЕ

ЗАНИМАТЕЛЬНОСТЬ

В театре Шекспира спектакль длился два — два с половиной часа. Большинство зрителей выстаивало представление на ногах. Эта публика требовала прежде всего занимательного зрелища. Для нее и писал свои пьесы Шекспир. Поэтому его первой заботой было найти интересный сюжет.

Теперь уже одно имя Шекспира на афише является достаточной приманкой для зрителей. Но во времена самого Шекспира зрители, как правило, даже не знали имени автора пьесы. Их влекло в театр желание увидеть на сцене какую-нибудь очень интересную историю. Этим тогдашние посетители театров похожи на нынешних зрителей кино.

Еще в середине XVIII века английский критик Сэмюэл Джонсон высоко оценил увлекательность интриги в пьесах Шекспира. У Шекспира, писал он, «фабулы как исторические, так и вымышленные всегда насыщены событиями; простой народ это увлекает гораздо больше, нежели изображение чувств или рассуждения; даже те, кто не верит в чудеса, поддаются обаянию необыкновенного, и каждый обнаруживает, что трагедии Шекспира захватывают сильнее, чем произведения других авторов.

У последних нравятся отдельные речи, а Шекспир волнует изображением событий и превзошел всех, кроме, пожалуй, Гомера, в достижении главной для всякого писателя цели: он возбуждает беспокойное и непреодолимое любопытство, заставляющее прочитывать произведение до конца»¹.

Природу народного театра, для которого писал Шекспир, очень точно определил Пушкин:

«Драма родилась на площади и составляла увеселение народное. Народ, как дети, требует занимательности, действия. Драма представляет ему необыкновенное, странное происшествие. Народ требует сильных ощущений — для него и казни зрелище. Смех, жалость и ужас суть три струны нашего воображения, потрясаемого драматическим волшебством. . .

Трагедия преимущественно выводила тяжкие злодеяния, страдания сверхъестественные, даже физические (например, Филоктет, Эдип, Лир). Но привычка притупляет ощущения — воображение привыкает к убийствам и казням, смотрит на них уже равнодушно, изображение же страстей и излияний души человеческой для него всегда ново, всегда занимательно, велико и поучительно. Драма стала заведовать страстями и душою человеческою»².

Пушкин вывел свои заключения на основе художественного опыта величайших эпох истории театра, когда драматическое искусство было ближе всего народу, — древнегреческого театра V века до нашей эры и английского театра эпохи Возрождения. Он отметил два существеннейших элемента народной драмы: занимательность действия и жизненную значительность содержания. Ренессансная драма Англии сочетала занимательность действия с раскрытием глубин душевной жизни. Думается, мы не ошибемся, предположив, что современников Шекспира в его пьесах привлекали обе стороны. Впоследствии, однако, отношение к этим двум сторонам пьес Шекспира изменилось. Когда критика открыла шекспировское мастерство изображения характеров и знание сюжетов его пьес стало распространенным в среде образо-

¹ Johnson on Shakespeare, ed. by W. Raleigh. L., 1908, p. 32—33.

² «Пушкин-критик». М., ГИХЛ, 1950, стр. 280.

394629

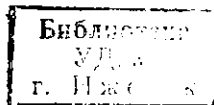
ванных, значительная часть публики перестала обращать внимание на фабулу, сосредоточивая интерес на характерах. Этот перелом в понимании пьес Шекспира получил выражение в высказывании поэта С.-Т. Колриджа. Определяя особенности творчества Шекспира, он, в частности, отметил такую: «Независимость драматического интереса от фабулы. Интерес к фабуле всегда вызван интересом к характерам, а не наоборот, как у почти всех других авторов; фабула является только канвой, не больше»¹. Колридж выразил мнение, получившее широкое распространение. Даже Гервинус, который считал, что «характер и действие взаимно проникаются, как в натуре, так и в сочинениях Шекспира»², тем не менее признавал, что если возможно отделить одно от другого, то в поэтике шекспировской драмы характер занимает главное, а действие — второе место³. Те, кто неоднократно читал и видел спектакли пьес Шекспира, настолько знакомы с фабулой, что это исключает интерес к тому, как будут развиваться события; для многих читателей это заранее известно. Для них поэтому интереснее вглядываться в характеры шекспировских героев, открывая в них все новые и новые черты. Но всегда есть зрители, впервые приобщающиеся к Шекспиру, и они подтвердят, что пьесы Шекспира интересны не только своим психологизмом, но и динамичной фабулой. Такие читатели и зрители с одинаковым интересом воспринимают обе стороны пьес Шекспира. В первый раз сюжет, возможно, даже больше занимает, чем психологическая глубина, которая не осваивается в полной мере сразу.

Все эти рассуждения имеют целью утвердить простую истину. Для самого Шекспира и для его зрителей сюжет, естественно, имел большое значение и представлял едва ли не главный интерес. Но не только для них. Если мы хотим понять драмы Шекспира, то должны помнить, что и для нас сюжеты пьес Шекспира имеют важное значение. Очень верно писал об этом Н. Берковский: «Когда пишут о Шекспире, пишут о «характерах». Коренная

¹ S. T. Coleridge. Essays and lectures on Shakespeare and some other old poets and dramatists. Everyman ed. L., 1927, p. 54.

² [Г.] Гервинус. Шекспир, т. 4. СПб., 1878, стр. 327.

³ Там же, стр. 331.



особенность Шекспира в том, что с характеров его поэтика не начинается. В ее зачине лежит характер, погруженный в величайшие обусловленности социальной истории и политической жизни. . . Драматургия Шекспира не есть логика характеров, но есть логика прежде всего положений, в которые характеры поставлены»¹. А эти положения даны нам в сюжете.

ИСТОЧНИКИ СЮЖЕТОВ

Откуда брал Шекспир свои сюжеты? Ответ на этот простой, казалось бы, вопрос сразу же опрокидывает одно из привычных представлений о великом драматурге. Шекспир — и в этом большинство не усомнится — глубочайший знаток жизни и человека. Естественно сделать отсюда предположение, что основу своих пьес — действие, сюжет, фабулу — он находил в самой жизни.

Но в том-то и дело, что — нет. При всей их глубокой человечности, не из современной жизни взяты Шекспиром истории, положенные им в основу действия пьес, а из книг — из рассказов, поэм, хроник, исторических трудов, наконец, часто из готовых уже, до него сочиненных, пьес.

Все пьесы из истории Англии написаны на основе «Хроник Англии, Шотландии и Ирландии» Рафаэля Холиншеда². Но для некоторых исторических пьес Шекспир имел образцы в виде более ранних пьес на те же сюжеты. Таковы «Беспокойное царствование короля Джона» и «Славные победы Генри V». Вторая из них использована Шекспиром для всей трилогии о короле Генри V — «Генри IV» (1 и 2 части) и «Генри V».

В «Хрониках» Холиншеда содержится рассказ о древнем британском короле Лире. Отсюда же полностью заимствован сюжет трагедии «Макбет» и одна из линий действия в пьесе «Цимбелин».

¹ Н. Берковский. Эволюция и формы раннего реализма на Западе. В сб. «Ранний буржуазный реализм». Л., 1936, стр. 14—15.

² Книга вышла впервые в 1577 г. Шекспир, по-видимому, пользовался вторым изданием, 1587 г.

Кроме названных старых пьес Шекспир использовал также анонимную драму о «Короле Лире», текст которой сохранился до наших дней. «Мера за меру» — переработка пьесы Дж. Уэтстона «Промос и Кассандра» (1578). Текст ее тоже существует. К сожалению, не дошли пьесы «Ромео и Джульетта», «Жид» и «Феликс и Фелиомена». Первую видел на сцене и упоминает Артур Брук, автор поэмы «Ромеус и Джульетта» (1562). Второй касается в памфлете против театров Стивен Госсон (1579), и, судя по его словам, ее сюжет предвосхищает «Венецианского купца». О третьей известно из записи о придворном спектакле (1585), и, по всем признакам, она имеет тот же сюжет, что и комедия «Два веронца». Переработкой комедии Плавта «Менехмы» является, как известно, «Комедия ошибок». Наконец, лет за десять до шекспировской трагедии на лондонской сцене шла трагедия «Гамлет», автором которой предположительно был Томас Кид.

Из новеллистической литературы Италии XVI века Шекспир заимствовал сюжеты «Много шума из ничего» (рассказ Банделло), «Двенадцатой ночи» (у того же автора), «Отелло» (из Джиральди Чинтио), истории Постума, Имогены и Якимо в «Цимбелине» также взяты из рассказа Чинтио.

«Как вам это понравится» имеет в основе историю, рассказанную Томасом Лоджем в романе «Розалинда» (1590). «Зимняя сказка» — из повести Роберта Грина «Пандосто» (1588). В «Троиле и Крессиде» использован сюжет, неоднократно обрабатывавшийся в литературе: поэма Боккаччо «Филострато» (1338), поэма Чосера «Троил и Крессида» (1382), прозаическое «Собрание повестей о Трое» Уильяма Кекстона (1475). «Перикл» основан на сюжете поэтического повествования Джона Гауэра «Аполлоний Тирский» (XIV век).

Римские трагедии «Юлий Цезарь», «Антоний и Клеопатра», «Кориолан» написаны по биографиям этих лиц в «Сравнительных жизнеописаниях» Плутарха, так же как «Тимон Афинский».

Не найдены источники сюжетов только для пяти пьес. Но отдельные драматические мотивы и комические эпизоды в них также имели литературные источники. Это, во-первых, ранняя трагедия «Тит Андроник». Хотя пря-

мой источник фабулы не обнаружен, все же в пьесе очевидно влияние кровавых трагедий Сенеки. Комедии «Бесплодные усилия любви», «Сон в летнюю ночь» и «Виндзорские насмешницы» прямых источников не имеют, но ряд их комедийных мотивов встречался в драматургии еще до Шекспира. Нет прямого источника сюжета «Бури», хотя очевидно, что описание таинственного острова навеяно книгой путешественника Джордана «Открытие Бермудских островов» (1610).

Итак, из тридцати семи пьес только пять имеют сюжеты, созданные Шекспиром самостоятельно. Большинство же, притом самые прославленные пьесы, основаны на сюжетах, уже бытовавших в литературе и даже сценически обработанных¹.

Шекспир не составлял исключения среди современных ему драматургов. Не бедность фантазии побуждала инсценировать готовые сюжеты, а то обстоятельство, что произошел переворот в культуре и театр нес огромное богатство книжной литературы массам людей, остававшихся неграмотными.

ТИПЫ СЮЖЕТОВ

Использование повествовательных сюжетов в качестве основы действия имело важнейшее значение для композиции пьес Шекспира. Вся она, в сущности, является эпической или эпико-драматической. Эпическая широта действия, присущая драмам Шекспира, является одним из тех художественных элементов, которые придают им живость и естественность. Не удивительно, что эту особенность оценил по достоинству создатель «эпического театра» Б. Брехт, считавший, что Шекспир мог «поймать» и передать правду жизни «благодаря той эпической стихии, которая содержится в шекспировских пьесах»².

¹ См. статью А. Смирнова «Шекспир и его источники» в его кн.: «Из истории западноевропейской литературы». М.—Л., «Художественная литература», 1965, стр. 249—267.

² Бертольт Брехт. Театр, т. 5, ч. 1. М., «Искусство», 1965, стр. 261.

Эпичность действия была в драматургии Шекспира архаическим элементом. В этом отношении его пьесы близки к эпической широте средневековых мистериальных циклов. Но эта близость относительна. В средневековых мистериях главным элементом было событие, тогда как участники события являлись марионетками в руках божественных сил. Ренессансно-гуманистический характер драм Шекспира определяется тем, что в рамках эпического действия выступают люди, которые сами творят свою судьбу.

Рассматривая вопрос о содержании пьес Шекспира, нельзя не вспомнить мысли Александра Веселовского о двух типах сюжетов: «Есть сюжеты новоявленные, подсказанные нарастающими спросами жизни, выводящие новые положения и бытовые типы, и есть сюжеты, отвечающие на вековечные запросы мысли, не иссякающие в обороте человеческой истории. Где-то и кем-нибудь таким сюжетам дано было счастливое выражение, формула, достаточно растяжимая для того, чтобы воспринять в себя не новое содержание, а новое толкование богатого ассоциациями сюжета, и формула останется, к ней будут возвращаться, претворяя ее значение, расширяя смысл, видоизменяя ее»¹.

Мы находим у Шекспира оба типа сюжетов. К традиционным относятся сюжеты «Ромео и Джульетты», «Гамлета», «Короля Лира». Древние легенды о любви, которая сильнее смерти, о мести за убитого отца, о неблагодарности детей существовали у всех народов и прошли через века, обогащаясь новым осмыслением в связи с менявшимися жизненными условиями и рождением новых философско-нравственных понятий. Такие сюжеты у Шекспира осмыслены в духе его времени.

Когда же мы обращаемся к «Бесплодным усилиям любви», «Как вам это понравится», «Отелло», то не можем не заметить новизны сюжетов, возникших уже в эпоху Возрождения. Ситуации этих пьес порождены более поздними жизненными конфликтами, чем те, которые мы видим в «Гамлете» или «Короле Лире».

¹ А. Н. Веселовский. Историческая поэтика. Под ред. В. М. Жирмунского. Л., Гослитиздат, 1940, стр. 376.

К этому надо, однако, добавить, что не только в новых сюжетах, возникших в эпоху Возрождения, но и в старинных действуют персонажи, психология которых соответствует шекспировскому времени.

Новизна сюжетов отвечала интересу публики ко всему неизвестному, чужому и потому привлекательному. Отдаленность событий во времени придавала им величавость, а географическая отдаленность — экзотичность. Шекспир часто отодвигал действие в прошлое, еще чаще изображал другие страны. Историческими являются по сюжету все серьезные драмы Шекспира — хроники и трагедии. Действие ни одной из них не происходит во времена Шекспира. Самая поздняя по времени драма из истории Англии «Генри VIII» изображает события 1530-х годов, то есть за восемьдесят лет до постановки. Рассказ о венецианском мавре — хронологически самый близкий из итальянских сюжетов — относится к началу XVI века. Если считать, что король Наваррский в «Бесплодных усилиях любви» — это Генрих IV, то комедию можно определить как самую близкую ко времени Шекспира пьесу. Наваррским королем Генрих IV (Henri IV) был до 1589 года, когда он вступил на французский престол.

На английской почве происходит действие всех хроник, «Виндзорских насмешниц», «Короля Лира» и «Цимбелина». «Макбет» — трагедия на шотландский сюжет. Действие остальных пьес происходит во Франции, Италии, в древней Греции и древнем Риме, в Австрии, Богемии, Сицилии, и такое перенесение действия в другие страны придавало дополнительный интерес: изображение чуждых миров соответствовало расширившемуся географическому горизонту европейцев — современников великих открытий новых заморских земель.

Историческая точность Шекспира была столь же относительной, как и соблюдение местного колорита. В этих отношениях его пьесы не выдерживают испытания, если применять к ним наши критерии. Но для своего времени такое расширение хронологических и географических перспектив в драме было важным нововведением. Оно отразило новый умственный кругозор европейского человечества, характерный для эпохи Возрождения. Люди

стали сознать, как обширна Земля. Они постигли и грандиозность своей истории.

Герои Шекспира знают четыре части света: Европу, Азию, Африку и Вест-Индию, как тогда называли недавно открытую Америку. У Шекспира действие происходит в разные времена. Он изображает Троянскую войну («Троил и Крессида»), век расцвета Афин («Тимон Афинский»), ранний республиканский Рим («Кориолан»), кризис республики и зарождение римской империи («Юлий Цезарь», «Антоний и Клеопатра»), древнюю Британию («Король Лир» и «Цимбелин»), зрелое средневековье (весь цикл пьес-хроник из истории Англии), вплоть до начала разложения феодализма и установления абсолютной монархии («Ричард III» и «Генри VIII»). Пьесы Шекспира отражают основные моменты государственно-политической истории человечества.

Вместе с тем сюжеты Шекспира охватывают наиболее существенные стороны человеческой жизни вообще — отношения между родителями и детьми, любовь, супружество, дружбу, положение человека в обществе, долг подданного и долг государя, поведение на войне. Но все это отнюдь не облечено в непосредственно бытовую форму.

Сюжеты Шекспира, пользуясь метким определением Л. Шюкинга, имеют сенсационный характер. В каждом из них есть по меньшей мере одно необыкновенное событие: война, кораблекрушение, братоубийство, изгнание отца дочери, убийство жены из ревности, низложение короля, гибель полководца, владевшего полумиром, попытка вырезать фунт мяса из живого человека. В трагедиях и исторических драмах мы видим гибель многих людей, грандиозные сражения, от которых зависят судьбы целых государств. В «Тимоне Афинском» трагедия героя происходит на фоне междоусобия в городе-государстве Афины; в «Кориолане» и «Юлии Цезаре» решаются судьбы Римской республики, а в «Антонии и Клеопатре» ставкой в борьбе антагонистов являются мировая Римская империя и египетское царство. В «Гамлете» трагедия не только в гибели героя, но и в падении всей династии. В «Макбете» показаны гибель и восстановление династии Дункана. В «Короле Лире» тоже

иссякает вся королевская семья и власть переходит к боковой ветви — герцогу Олбени. Во всех хрониках Англия то переживает упадок, то возвышение, то стонет под игмом деспотизма и междоусобиц, то с торжеством выходит из тяжелой борьбы. Конфликты серьезных драм Шекспира общегосударственные и титанические по масштабам. Судьбы героя отождествляются с судьбой целого государства.

В комедиях и трагикомедиях также немало событий, выходящих за рамки личных и семейных отношений. В них часто речь идет о положении царственных особ. События, по меньшей мере «сенсационные» и даже катастрофические, встречаются и в них; правда, в последнюю минуту угроза смерти минует героя или героиню, но драматическое напряжение имеется даже в пьесах с благополучным концом. В «Много шума из ничего» это разрыв Клавдио с Геро в церкви перед самым бракосочетанием и мнимая смерть героини; в «Венецианском купце» — смерть, угрожающая Антонио от руки мстительного Шайлока; в «Зимней сказке» — осуждение на смерть Гермiony, спасенной и спрятанной ее друзьями; в «Цимбелине» — опасность, угрожающая Имогене. Словом, и в пьесах, лишенных трагического конца, грозных ситуаций тоже немало. Во всяком случае, драматическое напряжение и здесь подчас достигается таким путем. Вместе с тем комедиям присущи свои особые эффекты, связанные с неожиданными совпадениями, переодеваниями и комическими последствиями их, веселые и не всегда безобидные розыгрыши, которые англичане называют «практическими шутками» (practical joke). Словом, и в комедиях, а также в трагикомедиях всегда много ярких, волнующих, потрясающих событий.

ЛОГИКА, ПРАВДОПОДОБИЕ И ПОЭТИЧЕСКАЯ ПРАВДА

Стало привычным ценить в Шекспире жизненную правдивость. Но она не такая, как в искусстве более близкого к нам времени. Мы многого не поймем в его пьесах, если будем рассматривать их действие как непо-

средственное отражение жизненных случаев, списанных драматургом с действительности. Между тем именно с таких позиций подошел к Шекспиру Л. Н. Толстой в своей известной статье «О Шекспире и о драме». Широкая известность статьи и авторитет ее автора таковы, что на ней следует остановиться, тем более что она подводит нас к одной из важных для понимания творчества Шекспира проблем.

Как знает читатель, Л. Н. Толстой написал статью в период, когда он отрицал всякое искусство, кроме религиозно-нравоучительного¹. В стремлении утвердить свой взгляд Л. Н. Толстой дошел до полного отрицания не только Шекспира, но и других великих мастеров искусства, если они не отвечали его требованию простоты и поучительности. Хотя статья против Шекспира написана со слишком явным предубеждением, к ней нельзя отнести только как к причуде великого человека. Наряду с очевидными неправильностями этюд Л. Толстого содержит замечания, игнорировать которые было бы неверно. Отбросив крайности во мнениях Л. Н. Толстого, обратим внимание на те места его статьи, где он высказывает суждения как художник, критикующий неприемлемые для него стороны искусства Шекспира.

Л. Н. Толстой подверг логическому анализу фабулу «Короля Лира», рассмотрел поведение персонажей и пришел к выводу, что трагедия Шекспира не отвечает элементарным требованиям правдоподобия.

Начав разбор с завязки «Короля Лира», Л. Толстой утверждал, что с точки зрения здравого смысла она совершенно неестественна: «читатель или зритель не может верить тому, чтобы король, как бы стар и глуп он ни был, мог поверить словам злых дочерей, с которыми он прожил всю их жизнь, и не поверить любимой дочери, а проклясть и прогнать ее; и потому зритель или читатель не может и разделять чувства лиц, участвующих в этой неестественной сцене»².

¹ Статья написана в 1903-м, напечатана в 1906 г.

² Л. Н. Толстой. Собрание сочинений в двадцати томах, т. 15. М., 1964, стр. 290.

Вторую сцену трагедии Толстой излагает так: «Эдмунд, незаконный сын Глостера... решается погубить Эдгара и занять его место. Для этого он подделывает письмо к себе Эдгара, в котором Эдгар будто бы признается, что хочет убить отца. (Л. Н. Толстой мог бы также удивиться тому, зачем Эдгар, живущий в одном замке с Эдмундом, общается с ним посредством писем, к тому же так компрометирующих его. — А. А.) Выждав приход отца, Эдмунд, как бы против своей воли, показывает ему это письмо, и отец тотчас же верит тому, что его сын Эдгар, которого он нежно любит, хочет убить его. Отец уходит, приходит Эдгар, и Эдмунд внушает ему, что отец за что-то хочет убить его, и Эдгар тотчас же верит и бежит от отца»¹.

Оценка этой сцены Л. Н. Толстым категорична: «Отношения между Глостером и его двумя сыновьями и чувства этих лиц так же или еще более неестественны, чем отношения Лира к дочерям. . .»²

Все это, как и многое другое, что подметил в своем анализе Л. Н. Толстой, совершенно справедливо с точки зрения реализма XIX века и жизненной логики.

Между Шекспиром и Толстым лежат несколько эпох художественного развития. Правда жизни в искусстве людьми эпохи Возрождения понималась иначе, чем в начале XX века, когда Толстой написал свою статью. То, что Л. Н. Толстому представляется неправдоподобным, не возбуждало никаких сомнений у зрителей шекспировского театра. Анализируя «Макбета», Б. Брехт пришел к такому же мнению, как Л. Толстой, но сделал совершенно иной, неожиданный вывод: «Эта известная нелогичность, эта все снова нарушаемая стройность трагического происшествия нашему театру несвойственна; она свойственна только жизни»³.

Традиционность сюжетов придавала им достоверность, никто не подвергал сомнению их подлинность. Как из-

¹ Л. Н. Толстой. Собрание сочинений в двадцати томах, т. 15. М., 1964, стр. 290.

² Там же.

³ Бертольт Брехт. Театр, т. 5, ч. 1, стр. 260.

вестно, древность вообще отличалась большим легковерием. Во что тогда только не верили! Я освобождаю себя от перечисления. С нас хватит сюжетов Шекспира, в которых столько неправдоподобного! Против этого неправдоподобия и восстал самый великий реалист нового времени. С его точки зрения у Шекспира никакого реализма нет.

Шекспир и Толстой — оба мастера жизненной правды в искусстве, но они художники разных формаций. Только исходя из этого, можно правильно понять статью Толстого о Шекспире, как верно писал об этом В. Шкловский¹.

Уже первейший элемент его драм — фабула не реалистична в нашем смысле. Было бы неверно отрицать наличие у Шекспира логики и последовательности вообще. И то и другое у него есть в изображении событий и в обрисовке характеров. Но ведь и миф — не нелепость. Даже самые фантастические предания древнейших времен не лишены своей логики. В рассказах, которые Шекспир положил в основу сюжета пьес, достаточно много совершенно реального, не вызывающего сомнений с точки зрения здравого смысла.

Шекспир — гениальный художник, но из этого не следует, что его произведения созданы вне времени и пространства; они обрели долгую жизнь, но на них лежит неизгладимая печать времени, в которое они возникли. Нам не следует упускать из виду, что художественное мышление его эпохи было иным, чем наше. Его нельзя назвать примитивным, ибо оно имело длительную историю, на протяжении которой художественное мышление обогатилось за счет различных открытий в познании мира. Его характерная черта — преобладание образного, картинного, метафорического и поэтического восприятия мира.

В драматургии Ренессанса было две тенденции трактовки повествовательных сюжетов. Писатели, подражавшие античности, перерабатывали фабулу так, чтобы уло-

¹ В. Шкловский. Художественная проза. Размышления и разборы. М., «Советский писатель», 1959, стр. 125.

жить действие в строгие рамки трех единств. Такая композиция уже тогда называлась «искусственной». Когда же драматург не мудрствуя воспроизводил в действии события в той последовательности, в какой они до того были даны в рассказе, то это называлось «естественным» порядком¹. «Естественная» последовательность изложения часто освобождала драматурга от точного определения причин. Причинность вообще не понималась в те времена так, как теперь. В движущемся калейдоскопе событий для зрителя она отнюдь не имела такого значения, какое приобретает тогда, когда читатель тщательно исследует соотношение различных частей фабулы.

Здесь опять уместно вспомнить мнение Брехта, отмечавшего «изначальную наивность» театра Шекспира, который «обращался к своей публике прямодушно, предполагая, что эта публика будет думать не о пьесе, но что она будет думать о жизни»².

Имея в виду эти общие положения, вернемся к сюжетам Шекспира. Многие сюжеты складывались долгое время, и каждая эпоха что-то меняла в них. Они обрастали подробностями, которые не всегда точно прилаживались к первоначальной истории. Сюжет жил в сознании народа, ибо главное в нем было истиной, и это оправдывало все остальное, включая противоречия в деталях.

Поэтому ни один зритель шекспировского театра не задумывался над тем, почему Лир решил разделить королевство. Никого не удивляло и то, что он отдал все злым дочерям и прогнал хорошую. Шекспир нисколько не стремился оправдать поведение Лира, найти для него разумное объяснение. Наоборот, он показывает, что Кент предупреждает короля, пытается образумить его, но Лир остается непреклонен. Шекспир, следовательно, не обошел неестественной завязки, а подчеркнул всю несправедливость и необоснованность решения Лира. Если для какого-нибудь зрителя это оставалось неясным, то уго-

¹ Madeleine Doran. *Endeavors of art. A study of form in Elizabethan drama*. Madison, 1954, p. 262.

² Бертольт Брехт. *Театр*, т. 5, ч. 1, стр. 261.

воры Кента делали очевидной всю опрометчивость старого короля.

Завязка второй линии действия — подделанное Эдмундом письмо Эдгара, чтобы очернить его в глазах отца, — шита белыми нитками. Но на этот раз для поведения Эдмунда имеется совершенно реальная жизненная мотивировка. Л. Толстой даже приводит ее: «Эдмунд, незаконный сын Глостера, рассуждает сам с собой о несправедливости людской, дающей права и уважение законному и лишаящей прав и уважения незаконного, и решается погубить его». В этом-то все и дело! У Эдмунда есть важные основания для ненависти к брату: тот будет владеть всем достоянием отца, а ему не достанется ничего. Зритель шекспировского театра не мог усомниться в реальности этого мотива — ситуация была вполне жизненная. А дальше происходило то же самое, что и в истории Лира с дочерьми, — действовал закон древних легендарных сюжетов. Эдмунд прибегает к клевете, и не важно, как он ее осуществил. Сам по себе факт клеветы является совершенно реальным. Зрители знали, что в жизни такое бывает. Неправдоподобность деталей отступает перед истинностью жизненной ситуации: с одной стороны, злостный обман, а с другой — слепота, с которой этот обман принимается за истину.

В пьесах Шекспира несколько подобных ситуаций. Самая известная из них — история с платком Дездемоны. Излишняя трата времени — ломать голову над тем, почему Отелло поверил выдумке Яго. По законам шекспировского сюжетосложения в этом нет никакой проблемы. Так должно было случиться, потому что клевета действует рассудку вопреки и наперекор очевидности, она могуча и всеильна, о чем совершенно правильно осведомляет нас Дон Базилио. Сюжеты Шекспира о клевете имеют основание в том легковерии, с каким отдельные люди и большие группы их поддаются ей, — подчас даже при еще большей неправдоподобности «доказательств» клеветников, чем это бывает у Шекспира.

Сюжетосложение древности подчинялось определенным законам, и то были законы не только поэтические и художественные, но и законы моральные. Близость Шекспира к народным сказочным мотивам — факт исключи-

тельно важный для понимания его сюжетов и персонажей. В сказках отчим и мачеха всегда злодеи. Так и у Шекспира. Чтобы убедиться в этом, достаточно вспомнить отчима Гамлета и мачеху Имогены («Цимбелин»). Всякий народный рассказ о разрушении семейных связей заканчивался наказанием виновных. Родные, разлученные из-за кораблекрушения или другого бедствия, обязательно находили друг друга, — как это происходит в «Комедии ошибок», «Двенадцатой ночи», «Перикле», «Зимней сказке».

Даже исторические факты получали такую обработку, при которой события и люди приобретали характер, близкий к мотивам народных рассказов. История бедствий страны, по логике народного мышления, должна была завершиться миром и восстановлением порядка; царевубийцы, изменники своему королю и стране, неизбежно погибали. Если король был тираном, то воображение народа наделяло его всеми смертными грехами. Королям же, о которых создавалась добрая слава, приписывались всевозможные добродетели. Образы Ричарда III и Генри V у Шекспира могут служить иллюстрацией того, как сохранялась в сознании масс память об исторических деятелях. Шекспир нашел готовые характеристики этих, да и других английских королей в источниках, которыми пользовался. А в тех случаях, когда летописцы скупались на подробности, драматург восполнял их рассказы, следуя при этом законам сюжетосложения и характеристикам персонажей, утвердившимся в многовековом народном творческом опыте.

В произведениях народного творчества, если персонаж принадлежит к типу людей, которые считаются злыми, сказителю или поэту нет надобности объяснять, почему тот совершил дурное дело. И, наоборот, от добрых людей надо ждать добрых поступков. Ход событий в повествованиях, сложившихся на протяжении многовекового развития, тоже подчинялся определенным закономерностям.

В сказках на первой стадии сюжета, как правило, добрый герой или героиня попадают в трудное или опасное положение; преследуемые злыми существами, они иногда оказываются на краю гибели, но обстоятельства

меняются — и злые терпят поражение, а добрые достигают счастья и благополучия. В сказках так всегда, в рыцарских романах тоже почти всегда, в новеллах — очень часто. Народное сознание, жаждущее справедливости, получает удовлетворение в таком решении конфликтов.

Фабула шекспировских комедий в общем подчиняется именно такой схеме развития действия.

Конечно, Шекспир уже поднялся над уровнем непосредственно народного творчества. Его искусство, однако, еще тесно связано с ним, — в особенности потому, что драматургия Шекспира в основном ориентирована на народного зрителя. Немецкий ученый Л. Л. Шюкинг писал о драме и театре эпохи Шекспира: «Несмотря на весь индивидуализм отдельных художников, искусство это, рассчитанное на народную массу, остается народным в основном: оно в *большей степени отражает общие мнения, нежели индивидуальное мировоззрение*. Всюду, где последнее отступает от первого, драматург подчиняется господствующим взглядам»¹.

Шекспир — грандиозная творческая личность. Но он не был гением, противостоявшим толпе. Наоборот, все, что мы знаем о нем, свидетельствует о его стремлении выразить не столько частное и личное, сколько общее — народное и всечеловеческое. События, происходящие в пьесах Шекспира, далеко не всегда нужно соотносить с действительностью. В основе его драм — истории, давно вошедшие в устное предание и в книжную литературу. На протяжении веков они не только обрастали красочными подробностями, не всегда точно согласованными с первоначальной основой рассказа, — время производило в сюжетах перемены, обусловленные духовным развитием общества. При этом в конечном счете получалось так, что в одном и том же повествовании оказывались в непосредственном соседстве древние языческие понятия, христианская мораль и идеи ренессансного гуманизма.

Такая многослойность нередко встречается в литературе, предшествующей новому времени. Она характерна

¹ Л. Шюкинг. Социология литературного вкуса. Л., 1928, стр. 136—137. Цитируемое место взято из статьи Шюкинга «Шекспир как народный драматург». Курсив Л. Шюкинга.

и для Шекспира. Любопытный пример напластования разных эпох в одном произведении мы находим в «Зимней сказке», где упоминаются дельфийский оракул, художник итальянского Возрождения Джулио Романо и пуританин начала XVII века, распеваящий псалмы. И точно так же широки географические рамки пьесы: Сицилия и Богемия (Чехия), а на заднем плане — Греция и даже Россия: Гермиона — дочь «российского императора». Вот уж поистине можно сказать: у Шекспира место действия — вся Земля, герои — все человечество.

В сюжете «Гамлета» несколько пластов. Самый ранний относится к началу средневековья с его варварскими нравами. Древнее предание было обработано в пору зрелого средневековья Саксоном Грамматиком, на рубеже XII—XIII веков. Его хронику об Амлете пересказал в середине XVI века французский писатель Бельфоре. Его рассказ инсценировал кто-то из предшественников Шекспира, — вероятно, Томас Кид. Каждый из обрабатывавших предание об Амлете вносил в него нечто от себя и своего времени. Шекспир сохранил многое из того, что нашел у своих предшественников, но совершенно по-своему интерпретировал историю датского принца. У всех предшественников Шекспира центральной темой данного сюжета была месть. У Шекспира рядом с нею вырос ряд кардинальных проблем всего человеческого существования, и его пьеса более чем трагедия мести, она — одна из величайших философских трагедий в мировом искусстве.

Шекспир — художник, обобщивший человеческий опыт многих и многих поколений. В его произведениях немало такого, что связывает его с прошлым, подчас весьма отдаленным. Не только сюжеты, но термины, фразеологические обороты и понятия у Шекспира часто средневековые; однако в контексте его произведений они обретают новый, ренессансный и гуманистический, смысл. Шекспир — художник переходного времени. Старое и новое сложно сочетаются в его пьесах.

Художник и мыслитель слились в Шекспире органически, при этом художник обитал не в башне из слоновой кости, а творил в тесном общении с людской массой,

составлявшей публику общедоступного народного театра. Для этих зрителей театр был и развлечением, и школой, и университетом.

Очень хорошо писал об этом Виктор Гюго: «Кто говорит «поэт», обязательно говорит в то же время «историк» и «философ». Гомер включает в себя Геродота и Фалеса. Шекспир — такой же человек о трех лицах. Кроме того, он художник, и какой! Огромный художник! В самом деле, ведь поэт больше чем рассказывает — он показывает. У Шекспира есть трагедия, комедия, феерия, гимн, фарс, всеобъемлющий божественный смех, утрашающее и отталкивающее, — если выразить все одним словом — драма. Он простирается от одного полюса до другого. Он принадлежит и к Олимпу и к ярмарочному балагану»¹.

Для нас теперь Шекспир преимущественно олимпиец и небожитель, и мы склонны забывать, что для современников он был создателем пьес, шедших в театре, сравнительно недавно поднявшемся над уровнем балагана и еще сохранявшем некоторые его черты. Это сказывается не только в балаганных грубостях и ярмарочном юморе, заметном в ряде пьес, но и в неотделанности художественной формы, на что обратил внимание еще Пушкин. У Шекспира не всякое лыко в строку. Ему и не нужна была такая отточенность. Его зрители требовали скорее сильных эффектов, чем точной слаженности драматической композиции. Кроме того, излишне считать гениальность Шекспира результатом математически и логически точно работающего интеллекта. Крупнейший из современных американских шекспироведов, Альфред Харбейдж, очень хорошо сказал, что величие Шекспира как художника не распространяется на каждую деталь в его пьесах. В мелочах и частностях у него встречаются неточности и даже ошибки, но это не лишает его произведения их художественной силы и значительности. «...Его пьесы не следует рассматривать как выполненные машинным способом механизмы, в которых каждое слово, образ и символ совершенно точно согласованы с другими словами, обра-

¹ В. Гюго. Собрание сочинений в 15 томах, т. 14. М., ГИХЛ, 1956, стр. 262.

² А. Анкст

зами и символами, как в хорошо прилаженных друг к другу зубчатых колесах»¹.

Теперь такая несогласованность воспринимается как недостаток мастерства. Художественная культура, в частности эстетика театра, эпохи Шекспира такие (с нашей точки зрения) дефекты допускала. Но видеть только их, обращать преимущественное внимание на такие ошибки — значит забыть главное в Шекспире: несравненную глубину постижения жизни, непревзойденную силу драматизма и мастерство.

Так же, как сюжеты, драматургическая техника Шекспира многослойна. В ней есть приемы, сохранившиеся от античного театра, много элементов театра средневекового и, наконец, особенности, порожденные условиями сценического искусства эпохи Возрождения. Как верно заметил Л. Шюкинг, «художественная форма Шекспира представляет собой в действительности сочетание высокоразвитых элементов с довольно примитивными: с одной стороны, невыразимая чуткость и тонкость в изображении человеческой души, с другой — древнейшие приемы для того, чтобы помочь понять происходящее действие»².

Обычно больше говорят и пишут о сложном и тонком у Шекспира. Между тем далеко не бесполезно знать и то простое, на чем строится действие его пьес. С этого мы и начнем.

КОМПОЗИЦИЯ ДЕЙСТВИЯ

Шекспира долго считали художником, непосредственно воспроизводившим «природу». В пору господства классицизма это расценивалось как важнейший недостаток, у романтиков же, наоборот, провозглашалось главным достоинством Шекспира. И те и другие сходились в том, что искусство Шекспира не подчинялось никаким прави-

¹ Alfred Harbage. *Conceptions of Shakespeare*. Cambridge, Mass., 1966, p. 34—35.

² L. L. Schücking. *Die Charakterprobleme bei Shakespeare*. Lpz., 1919, S. 22.

лам. Но если верно, что у Шекспира не было жесткого кодекса, наподобие того, который выработали классицисты XVII—XVIII веков, то, конечно, неверно думать, будто шекспировская драма хаотична. Не укладываясь в рамки трех единств — единства места, времени и действия, — она имеет свою систему. Глубокая продуманность построения драм Шекспира обнаруживается уже при анализе того, как развивается действие. Заимствуя сюжеты, Шекспир отнюдь не ограничивался превращением рассказа или хроники в цепь сцен. Он раскрывал в каждом сюжете его драматическую основу, антагонизмы и конфликты, все более обострявшиеся по мере развертывания фабулы.

Любой сюжет, который Шекспир брал для пьесы, он подчинял этому закону. Это не значит, что он строил свои пьесы единообразно. Принцип драмы как борьбы и противоречия Шекспир обогащал, усложнял, найденные однажды формы изменял, но за всеми ухищрениями драматурга всегда обнаруживается именно это простое правило. Посмотрим, как Шекспир применял его.

✓ Первые произведения Шекспира — трилогия о Генри VI — представляют собой инсценировку основных событий, изложенных в летописях. Шекспир выбирает самые драматические эпизоды царствования и создает из них концентрированное единое действие. В первой части трилогии это война между Англией и Францией, в двух других — междоусобные войны Алой и Белой Роз.

Произведя отбор событий, Шекспир строит в этих пьесах действие таким образом: он показывает то один из борющихся лагерей, то другой. Действие каждой из трех пьес развивается так: сначала мы видим приготовления обеих сторон, затем — столкновение между ними, битвы, которые приносят победу попеременно то одному, то другому лагерю. Борьба всегда имеет определенный исход: одна из враждующих сторон достигает торжества. Композиция пьес отличается строгим параллелизмом¹.

В каждой из пьес действие имеет несколько катастроф. В первой части «Генри VI» сначала погибает доблестный

¹ Hereward T. Price. Construction in Shakespeare. The University of Michigan. «Contributions in Modern Philology». 1951, No. 17, p. 28.

английский рыцарь Толбот. Затем — в финале — поражение и плен Жанны д'Арк, которую отправляют на казнь. Пьеса, конечно, заканчивается победой англичан.

Вторая часть «Генри VI» более наполнена драматическими событиями. Сначала следуют эпизоды борьбы за власть при дворе слабовольного короля. Первая жертва этой борьбы — честолюбивая герцогиня Глостер, вторая — добрый герцог Хамфри Глостер, единственный положительный персонаж в окружении короля. Умирает и его заклятый враг кардинал Уинчестер. Погибает фаворит королевы Сэффолк. Затем на первый план выдвигается изображение народного восстания. Гибель вождя мятежников Джека Кэда — последняя из катастроф в пьесе.

В третьей части «Генри VI» показаны попеременные победы и поражения сторонников династий Йорк и Ланкастер, завершающиеся торжеством первых и восхождением на престол Эдуарда IV. Здесь вехами действия также являются кровавые эпизоды: убийство юного Рэтленда, убийство герцога Йорка, убийство Клиффорда; после поворотов в ходе войны сторонники Йоркской династии (Белая Роза) побеждают, и, чтобы закрепить победу, Ричард Глостер, будущий Ричард III, убивает Генри VI.

«Тит Андроник» построен по тому же принципу: в ходе драматической борьбы то одна, то другая из враждующих сторон наносит ущерб противнику, и вехами здесь тоже являются тяжкие увечья или гибель участников драмы. На протяжении действия происходит четырнадцать убийств.

Мы видим, таким образом, что в композиции ранних пьес Шекспира преобладает внешний драматизм, достигаемый нагромождением злодеяний и убийств. Обилие событий и калейдоскопическая смена персонажей, вокруг которых ненадолго концентрируется интерес драматурга (и зрителя), оставляют мало возможностей для сколько-нибудь подробного изображения внутреннего мира персонажей. Только в «Тите Андронике» несколько выделяются три центральные фигуры, очерченные сильно и выразительно: Тит Андроник, мавр Арон и царица Тамора.

Важной вехой в раннем творчестве Шекспира, как давно было замечено, является «Ричард III». Это — первое произведение Шекспира, где все действие строится вокруг одного персонажа. Пьеса состоит из эпизодов, показывающих постепенное возвышение жестокого и властолюбивого Ричарда Глостера, злодеяния которого вызывают всеобщее возмущение. Восставшие лорды побеждают его в бою, и он погибает.

Так же, как в драмах исторических, в ранних комедиях Шекспир прежде всего стремится наполнить действие большим количеством событий. При этом строит он действие по тому же принципу параллельности. Такова его «Комедия ошибок», являющаяся, по всей вероятности, первым опытом Шекспира в данном жанре. Правда, Шекспир не сам придумал сюжет, а заимствовал его из комедии Плавта «Менехмы», сохранив всю его композиционную основу. Но уже самый выбор характеризует вкус молодого Шекспира к определенному типу композиции. Переиначивая древнеримскую комедию, Шекспир сделал из нее пьесу в духе эпохи Возрождения.

У Плавта предыстория изложена в прологе, который произносил актер. Шекспир драматизировал его. К герцогу Эфесскому (типичный для Шекспира анахронизм) приводят купца Эгеона из Сиракуз. Эфес и Сиракузы враждуют друг с другом, совсем как Англия и Испания в шекспировские времена. Поэтому сиракузцев, попавших в Эфес, казнят. Старец Эгеон рассказывает о том, как кораблекрушение разлучило его с женой и двумя сыновьями-близнецами. Печальная повесть Эгеона, не менее обстоятельная, чем пролог у Плавта, но более личная по тону, заставляет герцога Эфесского пожалеть чужеземца. Он разрешает ему искать пропавших членов семьи, и если он найдет кого-нибудь из них в Эфесе, то будет помилован. Эгеон отправляется на поиски и не появляется на сцене вплоть до финала. В конце он находит жену и пропавших сыновей. Эти два эпизода — пролог и эпилог — образуют рамку действия всей комедии. Если основное действие является комическим, то обрамляющие его начало и финал ничего комического не содержат, а наоборот, являются серьезными, так как в них дело идет о судьбе распавшейся семьи, которая вновь соединяется. Рамка

связана с основным действием тематически, ибо ядро комедии также составляет изображение семьи, стоящей на грани распада. Но семья Эгеона была разбросана в разные стороны по причинам внешним — из-за кораблекрушения, вызванного бурей. Семейная жизнь Антифола Эфесского и Адрианы разлагается из-за причин внутренних, зависящих от самих людей; ей мешают семейные «бури».

Основное ядро комедии и составляет неурядица в доме Антифола Эфесского. Семейный разлад приобретает смешной характер, когда жена путает мужа с его братом-близнецом. К этой путанице, придуманной Плавтом, Шекспир добавил еще и путаницу, происходящую из-за того, что у братьев-близнецов слуги — тоже близнецы. Путаница становится совершенно невообразимой, и попавшие в нее персонажи теряют голову. Но Шекспир не ограничился этим. Он наделил жену Антифола Эфесского сестрой. В нее влюбляется второй из близнецов, холостяк Антифол Сиракузский, но Люциана принимает его за мужа сестры, т. е. за Антифола Эфесского, и это вызывает ее душевное смятение, так как она вынуждена признаться себе, что испытывает влечение к нему. Ситуация осложняется тем, что рассерженный на жену Антифол Эфесский собирается вступить в связь с куртизанкой.

Различные составные части действия можно свести к схеме, выделив центральные мотивы, вторую и третью линии действия и дополняющие основной сюжет эпизоды:

Пролог — история Эгеона, потерявшего жену и сыновей

<i>Вторая линия сюжета</i>	<i>Центральная линия сюжета</i>	<i>Комическая параллель центральной линии сюжета</i>
Любовь Антифола Сиракузского к Люциане.	Раздор между Антифолом Эфесским и его женой Адрианой.	Раздор между Дромио Эфесским и кухаркой.
	<i>Эпизод (на сцене)</i>	<i>Эпизод (упоминаемый в разговорах)</i>
	Покупка золотой цепи у ювелира Анджело.	Свидание Антифола Эфесского с куртизанкой.

Эпилог — Встреча и взаимное узнавание всех ранее разлученных членов семьи Эгеона.

Эта схема фабулы пьесы показывает соотношение различных частей действия. Она, однако, не в состоянии отразить главный комический мотив произведения. Он, как мы знаем, состоит в том, что из-за сходства двух Антифолов и двух Дромио их постоянно путают и из-за этого возникают всевозможные недоразумения. Взятые сами по себе эпизоды пьесы могут иметь бытовой или лирический характер. Но так как персонажи общаются и разговаривают с одним Антифолом, принимая его за другого, происходящее становится комичным. Комизм ситуации усиливается, ибо точно таким же образом путают и слуг: отдают приказание одному, а спрашивают за это с другого Дромио. Кроме того, у одного из Дромио, коренного жителя Эфеса, комический «роман» с кухаркой, преследующей его своей любовью; она тоже путает обоих Дромио.

В этой путанице замешаны все, и благодаря ей возникает множество смешных ситуаций. Пьеса не распадается на отдельные сцены: ее связывает воедино центральная линия действия. Близнецы Антифолы и близнецы Дромио, все время подменяющие один другого, создают основной комический эффект. Разные истории сплетаются в сложное единое действие.

Так возникает новый принцип построения комедии. В «Укрощении строптивой» он осуществлен еще более смело, ибо здесь в основе действия два параллельных равноценных и самостоятельных сюжета.

Как и в «Комедии ошибок», Шекспир создает для всей пьесы рамку. Здесь она не связана непосредственно с основным сюжетом, как в первой пьесе. Перед нами пример того, что принято называть «сценой на сцене». Сначала идет история пьяного медника Слая, которого подбирают на улице и приносят в замок лорда. Когда Слай просыпается, его убеждают в том, что он не простой человек, а вельможа. Для его развлечения исполняют комедию. С этого момента и начинается сюжет об «Укрощении строптивой». В нем слиты два сюжета. Первую линию действия составляет история Петруччо и Катарини, имеющая самостоятельный конфликт и свою драматическую пружину — соперничество мужа и жены за господство в отношениях между ними. Вторая линия —

любовь Люченцио к сестре Катарины Бьянке. Их отношения характеризуются полным согласием, и им надо преодолеть внешнее препятствие — сопротивление отца Бьянки и притязания других претендентов на ее руку.

В этой комедии две параллельные линии действия, развивающиеся рядом, но независимо друг от друга. Мы видим то сцены из комедии об укрощении строптивой Катарины, то сцены из комедии о том, как Люченцио обманул отца Бьянки и перехитрил других поклонников красавицы.

Тот же принцип применен в построении действия «Двух веронцев». Здесь одна любящая пара — Валентин и Сильвия преданы друг другу; им надо, однако, победить внешнее препятствие — нежелание отца отдать дочь в жены ее возлюбленному. Вторая пара с внутренним конфликтом — герой полюбил девушку, которую любит его друг. Этот герой — Протей — занимает центральное место в действии: он возлюбленный Джулии, друг Валентина и претендент на любовь Сильвии. Здесь две любовные истории сплетены в единую фабулу. Связующим звеном является Протей, и он же главная пружина действия. Им созданы главные конфликтные ситуации пьесы. Валентин — воплощение верности в дружбе и любви, Протей — молодой человек с переменчивыми чувствами.

Характерная для раннего творчества Шекспира симметричность композиции получила выражение в построении действия «Ромео и Джульетты».

Здесь мы имеем дело с симметричностью в единой линии фабулы. В первом акте трагедии, как заметила Хелене Рихтер, действующие лица появляются в таком порядке:

1. Слуги Капулетти.
2. Слуги Монтекки.
3. Столкновение между ними.
4. Племянник Монтекки.
5. Племянник Капулетти.
6. Столкновение между ними.
7. Супруги Капулетти.
8. Супруги Монтекки.
9. Герцог.
10. Бенволио (подготовка появления Ромео).
11. Ромео.

Такую же симметричность находит Рихтер и в третьем акте:

- | | |
|--|---|
| 1. Племянник Монтекки
со свитой. | 2. Племянник Капулетти
со свитой. |
| | 3. Ромео. Стычка. |
| 4. Смерть одного из
сторонников Монтекки. | 5. Смерть одного из
семьи Капулетти. |
| | 6. Герцог со свитой. |
| 7. Супруги Монтекки. | 8. Супруги Капулетти. |
| 9. Приказ герцога. Изгнание Ромео ¹ . | |

В других пьесах Шекспир усложнял действие введением двух и больше линий действия.

Хотя в шекспировской критике почти всегда трудно определить, кто первый высказал ту или иную мысль о великом драматурге, В. Гюго считал, что до него никто не заметил у Шекспира «параллельное действие, проходящее через всю драму и как бы отражающее ее в уменьшенном виде. Рядом с бурей в Атлантическом океане — буря в стакане воды. Так, Гамлет создает возле себя второго Гамлета; он убивает Полония, отца Лаэрта, и Лаэрт оказывается по отношению к нему совершенно в том же положении, как он по отношению к Клавдию. [...] Так, в «Короле Лире» трагедия Лира, которого приводят в отчаяние две его дочери — Гонерилья и Регана — и утешает третья дочь — Корделия, повторяется у Глостера, преданного своим сыном, Эдгаром. Мысль, разветвляющаяся на две, мысль, словно эхо, повторяющая самое себя, вторая, меньшая драма, протекающая бок о бок с главной драмой и копирующая действие, влекущее за собой своего спутника, — второе, подобное ему, но суженное действие, единство, расколотое надвое, — это, несомненно, странное явление. [...] Это двойное действие — нечто чисто шекспировское»².

Применение этого параллельного действия у Шекспира разнообразно. Оно служит и «малым зеркалом», и для контраста. То оно по-своему не менее драматично, чем

¹ Helene Richter. Shakespeare der Mensch. Lpz., 1923, S. 80—81.

² В. Гюго. Собрание сочинений в 15 томах, т. 14. М., ГИХЛ, 1956, стр. 300—301.

основное действие, то как бы пародирует его. При этом нельзя не заметить, что на двух параллельных линиях сюжета Шекспир не остановился. Чтобы убедить в этом, вернемся к комедиям.

В «Сне в летнюю ночь» Шекспир создал сложнейшую композицию. Здесь есть обрамляющее действие — подготовка к бракосочетанию афинского герцога в начале и свадьба в конце пьесы.

Основное действие состоит из трех линий:

история двух пар молодых людей — Лизандра и Гермии, Деметрия и Елены;

раздор в царстве эльфов между королем Обероном и его женой Титанией;

подготовка афинских ремесленников к спектаклю для герцогской свадьбы.

Каждая линия действия имеет свою самостоятельную тему и свою тональность. Шекспир сочетал их воедино двумя простыми приемами: все действующие лица оказываются в одном лесу, и главные персонажи трех линий (за исключением Оберона) становятся жертвами проделок Доброго Малого Робина, который кропит им глаза волшебным соком, отчего каждый влюбляется в первого встречного, что создает смешные ситуации.

«Сон в летнюю ночь» — это чудо композиции. Задача состояла не только в том, чтобы найти прием, сюжетный ход для объединения этих линий действия, но и в том, чтобы согласовать разную тональность всех линий действия: романтическую историю молодых афинян, феерию лесных эльфов и фарс афинских ремесленников.

В «Венецианском купце» четыре линии действия: история с векселем, который Антонио дал Шайлоку; история о трех ларцах и женихах Порции; история Джессики и Лоренцо; история кольца, которое Порция подарила Бассанио. Они занимают неравное место в пьесе. Центр действия образуют две первые истории. Бегство Джессики из дома Шайлока является побочной линией сюжета, без которой пьеса могла бы обойтись, если бы Шекспир не захотел подчеркнуть, что беда Шайлока не в том, что он еврей, а в том, что он ростовщик: ведь Джессику венецианцы принимают в свою среду, не задумываясь над

ее национальностью. Что касается истории с кольцом, то не будь ее, не на чем было бы держаться пятому акту. Она служит для придания интереса финалу, который, вообще говоря, лишен значительного драматического напряжения¹.

В «Много шума из ничего» три линии действия — история Геро и Клавдио, Бенедикта и Беатриче и — комический план — ночные стражники. В «Двенадцатой ночи» сплетено несколько сюжетов: близнецы, разлученные кораблекрушением; любовь Орсино к Оливии и Оливии — к переодетой Виоле; и здесь есть низший комический план, состоящий из двух линий: обирание сэра Эндрью сэром Тоби, проделки всей компании над Мальволио.

Из поздних пьес особенно много линий действия в «Цимбелине». Центр образует история Имогены, распадающаяся на несколько самостоятельных эпизодов: ее любовь к Постуму и их брак; проделка Якимо, убедившего Постума в неверности Имогены; приключения героини, отправившейся на поиски мужа. Побочные линии действия: королева и ее сын Клотен; история изгнанного придворного Белария; воспитание в лесу царских сыновей Арвирага и Гвидерия. В финале происходит сражение между британцами и вторгшимися римлянами, после чего все линии действия получают решения.

В «Цимбелине», пожалуй, больше всего разных линий действия. Такого обилия мы не встретим в других пьесах. Но даже в такой сравнительно небогатой внешней действительностью трагедии, как «Отелло», помимо линии Отелло — Дездемона — Яго есть еще история Яго и Родриго, а также история Кассио и Бьянки, и, наконец, едва ли можно скинуть со счетов линию Яго — Эмилия. Однако по сравнению с главной линией действия они меркнут, хотя каждая играет свою роль в фабуле трагедии.

В «Макбете» кроме истории героя и героини есть судьбы Банко, Макдуфа и его семьи, Малькольма. Сло-

¹ Превосходный анализ композиции «Венецианского купца» см. у К. G. Moulton. *Shakespeare as a dramatic artist*. 3rd ed. Oxford, 1893, pp. 43—89.

вом, и здесь, хотя интерес сосредоточен на центральных персонажах, действие является сложным. Шекспир контаминирует несколько мстивов.

Каждая история была узким по содержанию повествованием, иллюстрировавшим то или иное жизненное положение или судьбу. Соединенные вместе, они образуют маленькую копию мира, в котором живут, действуют, терпят беды, побеждают или погибают разные люди. Благодаря богатству и разнохарактерности действия перед нами предстает не история отдельной человеческой судьбы, а картина всей жизни.

Параллельные линии действия не равноценны основному сюжету. Будь это так, обнаруживалась бы искусственность композиции. Шекспир придает разные пропорции и свою тональность отдельным компонентам сюжета. Чуть только появляется слишком явная симметрия, Шекспир сразу нарушает ее.

В пьесах Шекспира имеется своего рода перспектива в расположении фигур действующих лиц в общей композиции драмы.

Шекспир очень точно определяет значение каждого персонажа, на какое место он ставит его в действии пьесы. В этом отношении его искусство развивалось следующим образом. В самых ранних пьесах на переднем плане было несколько фигур. Затем в «Ричарде III» на первый план был выдвинут один персонаж, тогда как другие составляли позади него некую едва различимую массу. Постепенно Шекспир создал композицию, состоявшую из нескольких планов. На первом рельефно предстают один-два персонажа, а другие занимают второй, третий, четвертый план. Показательна в этом отношении композиция «Ромео и Джульетты», где действующие лица расположены по их месту в фабуле в таком порядке:

Ромео, Джульетта
 Меркуцио, Тибальт, Лоренцо
 Капулетти-отец, Кормилица, Герцог, Бенволио
 Парис, синьора Капулетти, слуга Питер
 отец и мать Монтекки, монах Джованни
 Аптекарь, паж Париса, слуги

В «Гамлете» на первом плане датский принц, на втором — король, королева, Офелия, Лаэрт, Полоний. На третьем — Горацио, Розенкранц и Гильденстерн. Еще дальше, в глубине, — Фортинбрас, актеры, Корнелий и Вольтиманд, Осрик и могильщики.

Отелло, Дездемона, Яго — фигуры первого плана. На втором плане находятся Кассио, Родриго, Эмилия, на третьем — Брабанцио, дож, Монтано, Бьянка, Лодовико. Нетрудно увидеть, как различаются в этом отношении персонажи «Короля Лира». Отмечу лишь одну особенность фабулы трагедии. Хотя Лир стоит на первом плане и в центре действия, после того как минула завязка, он перестает быть активной силой, главные действия и страсти возникают на втором плане, а Лир становится фигурой страдающей.

В последний период Шекспир возвращается в основном к картинам многоплановым, без четкой центральной фигуры. В «Перикле», «Цимбелине», «Зимней сказке», «Генри VIII» по несколько значительных фигур, и только в «Буре» Просперо выделяется среди других персонажей.

Независимо от того, требовал ли замысел драматурга выдвижения одной фигуры в центр, многолинейность фабулы всегда сочетается с расположением фигур внутри нее в нескольких планах. Это создает не только живописный эффект, но имеет значение в ряду тех художественных приемов, которые обуславливают наше восприятие пьес Шекспира как произведений глубоко жизненных.

От пьесы к пьесе меняется и композиция действия. Шекспир начинает со сравнительно простых конструкций фабулы, затем создает сложные и многоплановые композиции. «Гамлет» и «Король Лир» — высшие образцы органического слияния разных сюжетов. Но Шекспир все время меняет свой метод. За пьесой со сложной конструкцией следует пьеса более простая. Так, после «Гамлета» Шекспир создает «Отелло» — трагедию, конструктивно сравнительно простую, потом — «Короля Лира», произведение сложное, с двумя параллельными линиями действия и множеством человеческих судеб; за этим следует «Макбет» — вещь опять-таки очень простая и совершенно одноплановая в своем построении. «Антоний и Клеопат-

ра» при всей масштабности действия имеет все же простую конструкцию, такую же, как ранние хроники, — поочередное изображение двух лагерей.

Та же чересполосица наблюдается и в последний период творчества Шекспира. Из романтических драм самое сложное действие в «Цимбелине», тогда как в «Буре» оно является простым.

Творчеству Шекспира свойственны определенные черты, но он бесконечно разнообразит каждый прием. В любой сфере обнаруживается неиссякаемая творческая сила великого художника. Поэтому рискованно определять общие законы драматургии Шекспира, не считаясь с его постоянными отклонениями от правил и приемов, даже таких, которые он сам создает и применяет.

В сюжетах пьес Шекспира сочетаются разнородные элементы. Шекспир то следует заимствованной фабуле, не заботясь о правдоподобии, то с тщательностью реалиста делает события жизненно совершенно достоверными. Любая пьеса Шекспира может служить примером этого, но, пожалуй, особенно резко обнаруживаются обе тенденции в «Мере за меру». На протяжении пьесы все время меняется характер действия: то мы наблюдаем развитие новеллистического, почти сказочного сюжета, то видим сцены, полные глубочайшей правды жизни. Есть у Шекспира трагедии, — например, «Отелло», «Антоний и Клеопатра», «Кориолан», — в фабуле которых реальное начало господствует. Но не менее легко подобрать примеры трагедий, действие которых при тщательном рассмотрении не выдерживает проверки критериями действительности.

Шекспировская драма — высший образец действенности. В этом отношении она превосходит великие образцы драмы предшествующего ей времени, но не только их. Серьезная драма новейшего времени также не знает такой концентрации действия, какая характерна для Шекспира. Но к этому надо сделать одно уточнение. Шекспир отнюдь не фанатик действенности. Он не боится остановить движение сюжета, вводя сцены бесед, обсуждений происходящего, а то и просто побочные эпизоды, не связанные с главной фабулой. Паузы в развитии сюжета важны и для раскрытия смысла основного конфликта, и

для эмоциональной передышки, и для усиления колорита, для создания определенной атмосферы. В пьесах Шекспира много воздуха, и вместе с тем каждая из них — сгусток обильного и разнообразного действия.

ЗАВИСИТ ЛИ ИНТЕРЕС ОТ НЕОЖИДАННОСТИ?

Зритель, приходящий в театр, хочет, чтобы его удивили чем-нибудь интересным, и драматурги издавна удовлетворяли эту потребность изображения неожиданных происшествий. Почему они кажутся неожиданными?

Познакомившись с драматической ситуацией и узнав главных действующих лиц, публика предполагает некий естественный в данных обстоятельствах ход событий. Но в хорошей драме она всегда получает больше, чем ожидает. И где-то в глубине души зрители знают это. Даже самые неискушенные из них связывают с театром понятие о необычности и ждут, что спектакль, на который они пришли, доставит удовольствие, поразив неожиданными поворотами в судьбах героев.

Шекспир не считал унижительным идти навстречу желаниям публики. Многие в его пьесах оказываются для зрителя неожиданным — то вызывая смех, то потрясая трагизмом возникающей ситуации. В первой части «Генри IV» Фальстаф, как известно, пытался уклониться от боя, но его настиг рыцарь Дуглас и поразил мечом. Одновременно на другой стороне сцены происходит поединок принца Генри с Хотспером. Сначала падает, сраженный Дугласом, Фальстаф. Зрители должны думать, что он убит. Затем падает, смертельно раненный, Хотспер и умирает. После того как ушел Дуглас, а потом победивший принц, на сцене остаются два неподвижных тела. И вдруг Фальстаф оживает. Это, конечно, неизменно вызывает смех.

Едва ли надо напоминать, с каким драматизмом развивается в «Венецианском купце» сцена суда, когда Шайлок предъявляет вексель и требует фунт мяса Антонио. Зритель, впервые знакомящийся с пьесой, с напряжен-

ным вниманием следит за происходящим. Он сочувствует Антонио, хотел бы его избавления от беды, но не может представить себе, как этого можно достигнуть. Решение Порции, выступающей в качестве представителя закона, оказывается остроумным и неожиданно легким. Зритель испытывает удовлетворение от того, как был спасен Антонио.

Неожиданны ревность Леонта в «Зимней сказке», разрыв Клавдио с Геро в «Много шума из ничего», превращение ткача Основы в существо с ослиной головой и увлечение царицы фей Титании этим «красавцем». Из трагических неожиданностей едва ли не самая ужасающая у Шекспира появление Лира с мертвой Корделией на руках.

Шекспир не пренебрегал возможностями, которые давали ему такие неожиданности, для того чтобы держать зрителя в состоянии напряжения и возбужденного интереса. Однако драматизм в пьесах Шекспира обусловлен не неожиданностями. В этом отношении прославленные мастера драматической интриги, от Мольера до Скриба, намного превосходят Шекспира. Интерес зрителей Шекспир держит не созданием неожиданных ситуаций, а, наоборот, подготавливая к определенным событиям.

Поэт С.-Т. Колридж в лекциях о Шекспире, характеризуя особенности пьес последнего, отметил, в частности, и такую: «Ожидание Шекспир предпочитает неожиданности»¹. И действительно, создавая драматическую ситуацию, Шекспир готовит к ней зрителя заранее. Это делается постепенно.

В качестве примера остановимся на «Ромео и Джульетте». После грозовой сцены боя между сторонниками Монтекки и Капулетти следует ряд мирных эпизодов. Напряжение как бы проходит. Предстоит бал у Капулетти. Ромео и его друзья решаются на смелую шутку: они идут в масках на празднество к враждующей семье. Когда друзья, балагурия, подходят к дому Капулетти, Ромео вдруг охватывает предчувствие:

¹ S. T. Coleridge. *Essays and lectures on Shakespeare and some other poets and dramatists*. L., 1907, p. 52.

Добра не жду. Неведомое что-то,
 Что спрятано пока еще во тьме,
 Но зародится с нынешнего бала,
 Безвременно укоротит мне жизнь
 Виною каких-то страшных обстоятельств.

(I, 4, 107. БП)

Проходит некоторое время, и в сцене расставания юных героев клятвы верности вдруг перебиваются страшным предчувствием, на этот раз Джульетты:

О боже, у меня недобрый глаз!
 Ты показался мне отсюда, сверху,
 Опущенным на гробовое дно
 И, если верить глазу, страшно бледным.

(III, 5, 54. БП)

Перед тем как выпить снотворный напиток, данный ей монахом Лоренцо, Джульетта испытывает страх: не задохнется ли она в гробнице, сохранит ли рассудок «среди царства смерти и полночной тьмы»? Видения, которые тревожат ее воображение, готовят нас к развязке.

Шекспир любит предварять действие описаниями, подготовляющими зрителя к тому, что он увидит. Много примеров этого дает «Гамлет». Еще до появления призрака о нем рассказывает Марцелл: привидение уже появлялось две ночи подряд. Горацио, как мы узнаем, не верит в привидения и «считает это все /Игрой воображенья». Марцелл настаивает: «разрешите штурмовать ваш слух, /Столь укрепленный против нас, рассказом/ О виденном». Как только он доходит до того момента, когда появился призрак, тот и в самом деле возникает перед стражниками и Горацио (I, 1). Убедившись в существовании призрака, Горацио предсказывает:

Подробностей разгадки я не знаю,
 Но в общем, вероятно, это знак
 Грозящих государству потрясений.

(I, 1, 67. БП)

После свидания с тенью своего отца Гамлет предупреждает друзей, чтобы они сами не удивлялись и другим

не пытались объяснить его поведение — «как бы непонятно /Я дальше ни повел себя» (I, 5, 170). Значит, Гамлет намерен повести себя как-то необычно. Как именно, мы еще не знаем, но уже в следующей сцене Офелия прибегает к отцу и рассказывает:

Я шла, входит Гамлет,
 Без шляпы, безрукавка пополам,
 Чулки до пяток, в пятнах, без подвязок,
 Трясется так, что слышно, как стучит
 Коленка о коленку...

(II, 1, 77. ЕП)

О том, что Гамлет резко изменился, знает и король: «неузнаваем /Он внутренне и внешне» (II, 2, 6); Клавдий просит Розенкранца и Гильденстерна: «допытаться, /Какая тайна мучает его» (II, 2, 17). О ненормальности Гамлета так много говорят, что, когда он появляется снова на сцене, его причудливые ответы Полонию уже не удивят зрителя (II, 2, 171 и далее). Принц, принявший Полония за рыборотковца, советуя держать дочь подальше от солнца, явно помешался... Все подготовлено к признанию Гамлета Розенкранцу и Гильденстерну о том, что он утратил прежнюю веселость (II, 2, 306).

Гамлет далее предупреждает зрителей, что воспользуется прибытием актеров и устроит представление, чтобы поймать на аркан совесть короля (II, 2, 634). Поэтому для нас, зрителей, заранее ясен смысл «мышедовки». Точно так же мы знаем наперед, что Гамлет не оставит без ответа коварный замысел короля, отправляющего его в Англию; мы узнаем, что Офелия сошла с ума, до того, как видим ее сами; слышим сговор короля и Лазрта о ловушке, подготовленной для Гамлета на «дружеском» поединке. Все сколько-нибудь важное в действии трагедии предварено каким-нибудь словесным предупреждением.

Словно опровергая теорию комического, согласно которой смех вызывается какой-то неожиданностью, Шекспир заранее подготавливает зрителей к самым комичным происшествиям своих пьес. Так, мы предупреждены о том, что Мальволио подбросят мнимое письмо Оливии, узнаем наперед, что дворецкий появится в смешном наряде, с необыкновенными подвязками. Мы предупреж-

дены и в отношении Фальстафа. Зрителю известны все подробности розыгрыша, подстроенного принцем и Пойнсом, которые отбирают у Фальстафа награбленное им. Нас предупреждают и о том, как будет преувеличивать свои подвиги толстый рыцарь, испугавшийся первого же окрика («Генри IV», ч. I, II, 4). Точно так же зритель видит, как виндзорские горожанки готовят один за другим свои розыгрыши Фальстафа. И оттого, что мы осведомлены, смех наш несколько не слабее. Комизм каждой ситуации раскрывается нам во всей полноте.

Зрителю известны все переодевания шекспировских героинь; он заранее предвосхищает комичность ситуаций, в какие попадает Виола, переодетая в мужское платье («Двенадцатая ночь») ¹. Сценические уловки, применяемые Шекспиром, направлены не против зрителя. Наоборот, зритель — доверенное лицо. Он более в курсе происходящих событий, чем все персонажи. Публика пьес Шекспира обладает всезнанием. Ей известен обман Дона Жуана («Много шума из ничего»), ложь Якимо («Цимбелин»), клевета Яго. Она знает, на какую удочку попадутся Бенедикт и Беатриче («Много шума из ничего»).

Чего же достигает такими приемами Шекспир? Вот чего: публику заинтересовывает не *что* случится, а *как* это произойдет. Для того чтобы воспринять событие во всей его полноте и всесторонне, нужна некоторая подготовка, и Шекспир создает ее для зрителя. Удивление, тем более вызванное мгновенно происшедшим событием, скорее мешает, чем помогает, понять происходящее. Будучи отчасти предупрежденными, зрители могут лучше воспринять возникающую ситуацию.

Заметим, кстати, что некоторые неправдоподобности, о которых была раньше речь, проходят в театре незамеченными именно потому, что зритель не задается вопросом, могло ли это произойти, а интересуется тем, какие последствия будет иметь то или иное происшествие, как будут реагировать на него персонажи, как поведут себя в неожиданной для них ситуации.

¹ О приеме переодевания см.: А. Смирнов. Из истории западноевропейской литературы. М.—Л., «Художественная литература», 1965, статья «О мастерстве Шекспира», стр. 226—240.

СОЧЕТАНИЕ СЕРЬЕЗНОГО И СМЕШНОГО

Впечатление разнообразия возникает не только оттого, что в пьесах Шекспира соединено несколько сюжетов. Дело в том, что от сцены к сцене меняется окраска событий, мрак перемежается светом, ужасное — радостным, серьезное — веселым.

Это, конечно, тоже не случайность, а результат преднамеренного приема. Драматургия Шекспира в этом отношении резко отличается от античной драмы и от драмы, пришедшей на смену шекспировской во второй половине XVII века.

Античный театр строго разграничивал жанры трагедии и комедии. Трагедии были исключительно серьезны и не содержали ничего веселого; комедии, наоборот, избегали всего страшного. Когда в XVII веке победило мнение, что надо следовать образцам античной драмы, метод Шекспира был отвергнут как «варварский» и произошло четкое размежевание двух жанров. Только в начале XIX века романтики, восставшие против догм классицизма, восстановили законность смешения жанров и, в частности, признали одним из величайших достоинств Шекспира, что у него в одной пьесе сочетаются трагическое и комическое. Дальнейшее изучение вопроса привело к установлению, что этот прием у Шекспира имел древние корни. Он возник в средневековой народной драме и был сохранен гуманистами эпохи Возрождения. Может быть, слишком узко говорить только о смешении трагического и комического. Как мы увидим, у Шекспира были пьесы, не принадлежавшие ни к жанру трагедии, ни к комедии в чистом виде. Поэтому если брать данную особенность художественного метода Шекспира, то, пожалуй, терминологически ее надо расширить и говорить о сочетании серьезного и смешного.

Посмотрим же, как сочетает Шекспир в своих пьесах разные эмоциональные стихии.

«Комедия ошибок», как помнит читатель, имеет совсем не комическое начало. В «Бесплодных усилиях любви», наоборот, серьезный мотив неожиданно возникает в конце: после праздничных эпизодов встреч наваррских вельмож и французских дам вдруг приходит

известие о смерти отца героини — событие, никак не связанное с основным действием и ничем не подготовленное. В «Много шума из ничего» полна драматизма история оклеветанной Геро, составляющая, строго говоря, центральную линию действия. В «Венецианском купце» с первых строк пьесы звучит грустная речь Антонио, а затем появляется Шайлок, и издевки над ним для зрителя шекспировского театра имели комический характер. Для дальнейшего вообще нелишне иметь в виду, что в каждую эпоху объекты насмешки разнятся и не все зрители нашего времени смеялись бы над тем, что потешало публику театра «Глобус».

С этим мы сталкиваемся в ранней пьесе-хронике «Генри VI» (первая часть). В пьесе противопоставлены английский национальный герой Толбот и французская героиня Жанна д'Арк. Последняя обрисована с точки зрения англичан XVI века, совсем не склонных видеть в ней образец патриотизма. Шекспир представил Жанну в отрицательном свете. Она хоть и воинственна, но ведет себя как авантюристка, обманщица, и каждая деталь ее образа призвана возбудить у английских зрителей осуждение.

Шекспир наделил Жанну чертами комической злодейки. Ее поведение должно вызывать у зрителей саркастический смех. Можно себе представить, как потешалась публика, когда Орлеанская дева после неудач бежала вместе с французскими воинами. Кроме того, Жанна — ведьма, вызывающая духов тьмы, но те не в состоянии помочь ей против англичан, и в конце концов Жанна падает в плен.

Общеизвестно, что судьба французской героини была поистине трагической. Драматурги новейшего времени Бернард Шоу и Жан Ануйль показали трагедию Жанны д'Арк. Но для Шекспира и его современников англичан гибель Жанны была комедией. Чтобы ее казнь не вызвала невольного сочувствия зрителей, показано, что она блудница и забеременела неизвестно от кого. Жанна пользуется этим, чтобы попытаться отсрочить казнь. Не менее отвратительно в глазах зрителей ее поведение при встрече с отцом, пожелавшим проститься с ней перед ее смертью. Мня себя лицом высокопоставленным, Жанна

делает вид, что не узнает старого крестьянина, — ей теперь нужна родня познатнее.

Такое поведение должно было вызывать у лондонских зрителей конца XVI века недобрый смех.

Немалое место занимают комические мотивы в изображении восстания Джека Кеда во второй части «Генри VI». В наших социологических исследованиях о Шекспире эти сцены верно рассматриваются как отражение великим драматургом движения общественных низов. Но в книжном тексте может ускользнуть тональность данного эпизода, тогда как его театральное воплощение неизбежно обнаруживает содержащийся в нем комизм. Знаменитая речь Джека Кеда о справедливом строе, который он собирается установить, подается автором в комедийном аспекте. Недаром весь эпизод начинается клоунадой. Рассуждения Бевиса и Холленда о том, что «правителями должны быть люди трудящиеся» (IV, 2, 19), кажущиеся нам такими естественными и верными, в эпоху Шекспира рассматривались как немыслимые, ибо противоречили сущности сословного строя. Зрители-аристократы, конечно, смеялись над этим, но речь Кеда — пусть в комической форме — отражала действительные стремления народа.

Когда Джек Кед начинает провозглашать свой манифест, мясник Дик осмеивает его как бессовестного обманщика и самозванца. Кед: «Отец мой был Мортимер. . .» Дик (*в сторону*): «Честный был человек, добрый каменщик». Кед: «Мать моя из рода Плантагенетов» . . . Дик (*в сторону*): «Я знал ее: она была повивальной бабкой» (IV, 2, 41). Утверждение Кеда о том, что он благородного происхождения, Дик комментирует так: «Конечно, поле — благородное место: ведь он в поле родился, под забором. У его отца не было другого дома, кроме тюрьмы» (IV, 2, 55). Весь эпизод выдержан в таком духе.

Но в нем есть не только смешные мотивы. Восстание принимает грозный характер и не на шутку тревожит власти. Но если даже считать, что эта часть драмы приобретает подлинно драматический характер, нельзя сбрасывать со счетов то, что изображение восстания начинается клоунадой, которая вносила новую тональность в мрачные события этой хроники.

Такую же разрядку мрачного настроения, вызванного целой серией страшных убийств, создает в третьей части «Генри VI» эпизод сватовства короля Эдуарда IV к леди Грей (III, 2). Ричард Глостер и Кларенс, братья короля, наблюдающие эту сцену, сопровождают ее фривольными юмористическими замечаниями.

Еще один опыт такого рода Шекспир сделал в «Короле Джоне». Он ввел в историческую драму персонаж, решительно отличавшийся от обычного типажа действующих лиц. Привычные фигуры хроник — либо честолюбцы, не останавливающиеся ни перед чем, либо добрые советники и отважные рыцари, погибающие вследствие интриг против них. В «Короле Джоне» показан герой иного типа — незаконнорожденный сын короля Ричарда Львиное Сердце, бастард Филипп Фоконбридж.

Начало «Короля Джона» отличается от завязок в предшествующих хрониках, всегда серьезных по тональности. Здесь начальная сцена распадается на две части. В первой посол французского короля объявляет Англии войну. Во второй к английскому королю приходят два сына покойного дворянина Фоконбриджа, чтобы он рассудил их. Старший сын Филипп — незаконнорожденный, младший Роберт — законный наследник. Роберта играл комик смешной внешности — тощий и хилый. Филипп же отличается физической мощью, пышет силой и здоровьем. Спор братьев имеет комический характер. В ходе его выясняется, что бастард — незаконный сын Ричарда Львиное Сердце, брата короля Джона. Поставленный перед выбором — стать наследником мелкого феодала Фоконбриджа или считаться незаконным сыном короля-героя, Филипп решает, что лучше «хоть без земель, своей гордиться честью» (I, 1, 138).

Бастард Фоконбридж — насмешник и остролов. На протяжении пьесы он выступает в качестве комментатора событий — лишь один раз в траурном тоне, по поводу гибели принца Артура, а в остальных случаях с юмором или сарказмом. Образ бастарда сложен. В историческом сюжете фигура его буквально является побочной; вместе с тем не номинальный герой пьесы — король Джон, а именно бастард является ее главным положительным персонажем. В противовес принципу выгоды он вопло-

шает идею чести и национальный идеал доблести. На мрачном фоне войны и политических интриг Фоконбридж оказывается светлым образом; ему свойственны здоровый юмор, жизнелюбие и удивительная человеческая полнокровность.

✓ Еще смелее поступил Шекспир в обеих частях хроники «Генри IV». Основу фабулы составляет большой государственный конфликт — борьба феодалов против Генри IV. Но внутри каждого из лагерей свои конфликты. Сын короля живет не по-королевски, и это огорчает его. В лагере бунтовщиков свои нелады: каждый из участников мятежа гнет свою линию, и только один среди них — Хотспер — без всяких хитростей хочет драться; он погибает примерно так же, как и Толбот.

Большой государственный конфликт дополняется комической линией действия, связанной с Фальстафом. Таким образом, в пьесе три линии действия: судьба Генри IV, восстание феодалов и комедия лондонского дна, этого «фальстафовского фона» большого исторического действия. В пьесе сочетается политическая драма и комедия. Лицом, связывающим обе эти линии, является принц Генри, которого мы видим и в компании Фальстафа, и при дворе, и на поле битвы против мятежников.

В «Генри IV» Шекспир совершил два «нарушения». Мало того, что принц якшается со всяким сбродом, — он еще участвует в проделках этой компании, бражничает и безобразничает наравне с остальными. Принц не только участник комедийного действия, он является одним из двух главных «организаторов» розыгрыша Фальстафа, а затем вместе с толстым рыцарем устраивает комическую репетицию будущей встречи короля и его наследника.

Став королем Генри V, этот же персонаж ведет себя у Шекспира «неподобающим» образом. Его сватовство к французской принцессе — комедия, в которой Генри V напоминает бойкого Петруччо в «Укрощении строптивой».

Пушкин, борясь против напыщенности речей персонажей классической трагедии, с удовольствием отмечал, что Шекспир, Гёте, Вальтер Скотт «не имеют холопского пристрастия к королям и героям. Они не походят (как

герои французские) на холопей, передразнивающих достоинство и благородство. Они просты в повседневных случаях жизни; в их речах нет ничего приподнятого, театрального, даже в торжественных обстоятельствах, так как великие события для них привычны»¹. Пушкину нравится у Шекспира, что «он никогда не боится скомпрометировать своего героя, он заставляет его говорить с полнейшей непринужденностью, как в жизни...»². И, наконец: «если герои выражаются в трагедиях Шекспира как конюхи, то нам это не странно, ибо мы чувствуем, что и знатные должны выражать простые понятия, как простые люди»³. По сравнению с языком французских трагиков XVII века и их русских подражателей в XVIII веке трагедии Шекспира действительно выглядели написанными проще, хотя, как мы знаем, в начале XX века их язык стал казаться тоже напыщенным. В принципе, однако, Пушкин верно заметил уклонения Шекспира от торжественно-приподнятой речи...

Комический элемент в трагедии впервые ярко предстает в «Ромео и Джульетте». Об этой пьесе давно существует мнение, что она начинается как комедия, а заканчивается как трагедия. Действительно, смешная влюбленность Ромео в Розалину, веселые проделки Меркуцио и Бенволио, тайная любовь, вопреки родительской воле, вполне могли бы иметь место в любой из комедий Шекспира. Здесь есть и клоунская суетня слуг перед свадьбой, и простик посыльный Капулетти, от которого Ромео с друзьями узнают о предстоящем бале, но все это бледнеет перед кормилицей Джульетты, этим Фальстафом в юбке. К сожалению, неясно, в чем заключалась роль слуги Питера, которого играл главный комик шекспировской труппы Кемп. Во всяком случае, его участие — лишнее свидетельство того обилия комического, которое введено Шекспиром в самую лирическую из его трагедий. Вплоть до поворотного момента в действии (смерть Меркуцио, Тибальта и изгнание Ромео) лиризм и комедия

¹ «Пушкин-критик». М., 1950, стр. 132. Начиная со слова «достоинство», подлинник написан по-французски.

² Там же, стр. 100. Подлинник по-французски.

³ Там же, стр. 281.

уравновешены. После этого лиризм обретает все более трагическое звучание.

В «Гамлете» Шекспир отказался от фигуры шута, хотя присутствие его при дворе было бы естественным. Но персонажей, родственных комедии, в трагедии несколько. Гамлет недаром называет Полония шутком. Впрочем, Полоний бывает и серьезен. Его советы сыну и дочери (I, 3) едва ли надо считать шутовскими. Он скорее шут поневоле, из-за своей угодливости по отношению к царственным особам. Комична и фигура Осрика в конце трагедии. Есть что-то комическое и в парности таких типов, как Розенкранц и Гильденстерн. Вначале они тщатся острить (II, 2); но потом сами становятся предметом злой, обличающей их шутки принца (III, 2, разговор о флейте).

Но главным носителем комедийного в пьесе является не кто иной, как принц датский. Надо ли напоминать, что он самое остроумное лицо в трагедии? Он презабавно разыгрывает Полония, Розенкранца и Гильденстерна, Осрика. Такое поведение не свойственно величественным трагическим героям древности. Наиболее прославленный из героев Шекспира, самый мыслящий из всех созданных Шекспиром позволяет себе шутить если не по-фальстафовски, то, во всяком случае, как принц Генри. Но и это не все.

Я предупреждал читателя о том, что во времена Шекспира смеялись над тем, над чем в наше просвещенное время мы не посмеемся и что, наоборот, скорее глубоко огорчит нас. Это предупреждение нужно было для того, чтобы читатель не слишком удивился; узнав, что сумасшедший в те времена тоже был поводом для смеха. Неразумные поступки, некоординированные движения, бессвязная речь служили предлогом для веселья. Нелепое и сейчас заставляет нас смеяться, — но не болезнь. Шекспировские зрители отличались меньшей тонкостью чувств, а кроме того, безумие вообще рассматривалось в ряду явлений, не вызывающих сочувствия. Я уже не говорю о том, что некоторые виды психических нарушений понимались как одержимость бесом. Но даже и в тех случаях, когда в безумии не усматривались козни ада, к нему тоже относились иначе, чем теперь.

Надев личину сумасшедшего, Гамлет позволяет себе говорить в тоне, недостойном принца. Его беседы с Полонием полны сарказма. Опытный царедворец теряется от неожиданных вопросов и столь же необыкновенных ответов Гамлета, который издевается, сочиняет эпиграммы, играет в загадки, напевает песенки. Мрачный Гамлет первого акта уступает место, веселящемуся безумцу Гамлету во втором. Он и перед Офелией играет эту роль во время их последнего объяснения (III, 1). К сожалению, актеры, всегда увлекающиеся задачей показать Гамлет-мыслителя, обычно превращают принца в этой сцене в страстного обличителя женской неверности, а у Шекспира герой и здесь играет безумца, говорящего новость что. Слушая речи Гамлета, Офелия убеждается в том, что он потерял рассудок. «Какого обаянья ум погиб. . .» — скорбит она после неудавшейся попытки объясниться с принцем (III, 1, 158).

Речи Гамлета во время представления «Убийства Гонзаго» (III, 2), идиотская радость по поводу того, что король сбежал, ответы королю во время допроса о том, куда он дел труп Полония, актер шекспировского театра играл как проявления безумия Гамлета и создавал эффект совершенно особой остроты, который исчезает, когда вместо безумного играют гениального Гамлета.

Ну, а как воспринималось безумие Офелии?

Во-первых, это было подлинное безумие. Зритель ведь знал, что Гамлет притворяется сумасшедшим. Можно было смеяться над тем, как он, маскируясь, дурачит окружающих, и над тем, как в своем мнимом безумии он оказывался хитрее и умнее окружающих.

Безумие Офелии было несчастьем, катастрофой, и зритель понимал это, во-первых, потому, что сознавал трагедию героини, во-вторых, реакция короля, королевы, Лаэрта не оставляла сомнений в том, что над этим смеяться нельзя. А если безумный бред Офелии, фривольные песенки, которые она распевала, вызывали невольный смех, то смеяться над нею должно было быть больно.

Зритель шекспировского театра при появлении безумной Офелии испытывал гораздо более противоречивые и

сложные чувства, чем мы, когда нам показывают сентиментальную картину безумия героини.

Точно так же исчезла в современном театре та невероятная симфония безумия в «Короле Лире», когда в степи оказываются вместе подлинный безумец Лир, притворный безумец Эдгар и шут, который всегда играет роль дурака, то есть тоже безумца. Своеобразие сцены исчезло с тех пор, как ее стали играть трагически. У Шекспира она — страшная комедия, перед которой бледнеют трагифарсы драматургов XX века.

Теоретически едва ли кто-нибудь станет оспаривать достоинства смешения трагического с комическим. Иначе обстоит дело в действительности. Преобладание серьезного тона в великой литературе XIX и XX веков обусловило то, что в восприятии многих трагические мотивы вытесняют все, что могло бы отвлечь и рассмешить. И это сказывается не только в том, как читают, но и в том, как ставят Шекспира. Однотонность характерна для многих постановок трагедий Шекспира. Новаторские элементы драмы XX века, выражающие трагическое приемами гротеска, воспринимаются как нечто чуждое классике и, в частности, Шекспиру. Между тем, пожалуй, именно через такой гротеск можно приблизиться к пониманию Шекспира. В этом отношении не утратили своего значения высказывания Виктора Гюго, отмечавшего, «какие мощные эффекты новые народы извлекли из этой плодотворной формы, которую ограниченная критика преследует еще и в наши дни. . . Гротеск как противоположность возвышенному, как средство контраста является, на наш взгляд, богатейшим источником, который природа открывает искусству»¹. «Возвышенное, следуя за возвышенным, — продолжает Гюго, — едва ли может составить контраст, а между тем отдыхать надо от всего, даже от прекрасного. Напротив, гротескное есть как бы передышка, мерка для сравнения, исходная точка, от которой поднимаешься к прекрасному с более свежим и бодрым чувством»². Гюго убежден в том, что «гротеск

¹ Предисловие к «Кромвелю». Цит. по кн.: В. Гюго. Собрание сочинений, т. 14. М., 1937, стр. 87.

² Там же.

составляет одну из величайших красот драмы. Он не только приличествует ей — он часто ей необходим. . . Он проникает повсюду, так как если у самых низких натур бывают часто возвышенные порывы, то и самые высокие нередко платят дань пошлому и смешному. Поэтому он всегда присутствует на сцене, даже когда молчит, даже когда скрывается, часто неуловимый, часто незаметный. Благодаря ему не бывает однообразных впечатлений. Он вносит в трагедию то смех, то ужас. Он заставляет Ромео встретиться с аптекарем, Макбета — с тремя ведьмами, Гамлета — с могильщиками. Наконец, он может иногда, не нарушая гармонии, — как в сцене короля Лира с его шутом, — присоединить свой крикливый голос к самой возвышенной, самой мрачной, самой поэтической музыке души»¹.

Еще один сильный комический эффект создан Шекспиром в «Макбете» сразу после сцены убийства Дункана. Появляется привратник, пьяница и словоблудник, который без умолку болтает. Многое из того, что он говорит, утратило для нас смысл, потому что клоун, которому дана была эта реприза, острил на злободневные для 1605 года темы. Но сама фигура привратника очень смешна и кое-что из произносимого им может вызвать улыбку даже у нас.

Английский романтик Томас Де Квинси написал замечательный этюд на тему «О стуке в ворота в «Макбете» (1823). Внимание критика привлек такой, казалось бы, малозначительный факт: после убийства короля раздается стук в ворота замка Макбета.

Де Квинси подчеркивает различие реакций на убийство в подлинной жизни и на изображение убийства в искусстве. В жизни естественно сочувствовать жертве. Де Квинси замечает, что проявления инстинкта самосохранения — тема не самая выгодная для искусства, которому больше подходит изображение героического.

Перед Шекспиром стояла трудная задача перенести внимание с жертвы на убийцу. Он стремился к тому, чтобы мы вошли в строй мыслей и чувств преступника. В душе убийцы находят место зависть, ревность, често-

¹ В. Гюго. Собрание сочинений, т. 14, стр. 97—98.

любие, месть, ненависть, и все это создает в ней ад. Именно этот ад в душе человека и показывает нам поэт.

Художник изображает, как постепенно исчезает в человеке все человеческое. «Убийцы изымаются из области человеческих вещей, человеческих чувств, человеческих желаний. Они преобразуются: леди Макбет перестает быть женщиной; Макбет забывает, что он был рожден женщиной; оба уподобляются дьяволам, и внезапно этот дьявольский мир обнажается перед нами. Но как передать это, как вызвать ужас? Для того, чтобы возник новый мир, старый должен на время исчезнуть. Убийцы и убийство должны быть изолированы, отделены пространством от обычного хода и течения человеческих дел — удалены и замкнуты в глубокое укрытие; мы должны почувствовать, что мир обыкновенной жизни внезапно остановился — впал в забвение — в транс, — прикован к мертвой паузе; время перестает существовать; связь с внешним миром обрывается; возникает обморочное состояние, и все земные страсти исчезают. Но затем, когда все сделано, когда адское злодеяние свершилось, мир мрака рассеивается, как фигуры в облаках: и раздается стук в ворота; он означает начало поворота; человеческое вытесняет дьявольское; снова ощущается пульс жизни; и восстановление нормального хода вещей мира, в котором мы живем, заставляет нас глубоко прочувствовать ужас происшествия, на время оборвавшего течение жизни»¹.

Прекрасное объяснение Де Квинси можно распространить и на грубый юмор привратника, который тоже возвращает нас к нормальному течению жизни. Рядом с его комической фигурой еще яснее обозначаются зловещие характеры Макбета и его жены, а также весь ужас содеянного ими.

С XIX века, когда «Отелло» стал излюбленной трагедией страсти, театральное воплощение придало пьесе однотонный характер. Мы с самого начала знаем, что это — трагедия, и исчезает все то, что в первоначальном

¹ Thomas De Quincey. On the Knocking at the Gate in «Macbeth» (1823), in: Shakespeare Criticism, ed. by D. Nicoll Smith. Oxford, 1916, pp. 377—378.

драматургическом жанре придавало разную тональность отдельным частям пьесы. Достаточно сказать, что большинство знакомых с трагедией по постановкам даже не знают, что и в этой трагедии имеется роль шута.

Шекспировский метод перемежать серьезное смешным применен и в «Отелло». Когда Дездемона на кипрском берегу ждет прибытия Отелло, между нею и Яго происходит оживленная и легкомысленная беседа. Яго изощряется в островах не лучшего тона, и жена генерала не может удержаться от того, чтобы не оценить их как «плоские кабацкие шутки для увеселения старых дураков» (II, 1, 138). Все, что Яго говорит здесь о женщинах, в ладу с его циничным взглядом на них, и это то самое, что он потом будет внушать Отелло, разжигая его ревность. Здесь, однако, его речи кажутся шутками, как и принимает их Дездемона. Зловещий характер шутливости Яго станет яснее лишь позднее.

Офицерская пирушка, во время которой Яго спаивает Кассио (II, 3), тоже принадлежит к числу веселых и легких моментов трагедии. Кассио должен быть смешным, когда хмелеет. Яго добавляет веселья тем, что дважды поет бражнические песни: одну — застольную и другую — пародийную. Только потом опьянение Кассио приводит к серьезным последствиям.

Третий акт начинается с появления Кассио под стенами замка, в котором находится резиденция Отелло. Он велит музыкантам играть утреннюю песнь. На звуки музыки появляется шут. (Никто из нас даже не подозревает, что у Отелло, как военного вельможи, среди челяди имеется шут. Эта деталь, характерная для нравов эпохи, не так уж незначительна). Он довольно грубо острит по поводу оркестра и исчезает, чтобы доложить Дездемоне о просьбе Кассио принять его. Эта музыкальная и клоунская интермедия следует за напряженной ночной сценой драки, затеянной Кассио, и предвещает новый цикл действия, когда начнется драма ревности Отелло.

Третий акт, когда Яго разжигает темную страсть Отелло, завершается сценой свидания Кассио и Бьянки, вносящей совершенно новую тональность. Куртизанка — комедийный персонаж (другая представительница этой профессии есть в «Комедии ошибок»). Ее игривая беседа

с Кассио разряжает напряжение предыдущих сцен и предшествует сцене нового натиска Яго на Отелло.

Для того чтобы окончательно убедить обезумевшего мавра в вине Дездемоны, Яго ведет с Кассио игривый разговор о Бьянке, а Отелло думает, что женщина, по поводу которой шутят оба офицера, — Дездемона. В этой сцене на одной стороне Яго и Кассио ведут откровенный мужской разговор о женщинах и оба веселятся, а на другой стоит Отелло, испытывающий страшные муки ревности. Надо ли говорить о мастерском сочетании комического с трагическим в этой сцене! Здесь уже комическое не перемежает серьезные эпизоды, а вся сцена состоит из поразительного контрапункта комедийной беседы и трагических восклицаний вконец поверженного Отелло.

Дальнейшие перипетии печальной истории останавливаются новой интерлюдией — беседой Дездемоны и Эмилии о женской неверности. Дездемона все время грустна, Эмилия пытается рассеять ее печаль интимным и игривым женским разговором.

В своем роде эта сцена — тоже мастерский образец сочетания воедино разнородных эмоциональных стихий. Не только лирическая грусть Дездемоны, поющей песенку об иве, и житейский юмор Эмилии определяют эмоциональный строй этой сцены. Мрачная тень ревности Отелло, все, что мы знаем о планах мавра и его поручика, создают сложную гамму чувств. Но все комические элементы тщательно убираются из следующей сцены ночного нападения Родриго на Кассио. На сцене запахло кровью: тяжело ранен Кассио, раненого Родриго приканчивает кинжалом Яго. За этим следует убийство Дездемоны.

Здесь были прослежены комические интермедии в основной линии действия. Но не забудем, что в трагедии имеется линия побочная — история Родриго, которого все время дурачит Яго. Она тоже относится к области смешного, потому что Родриго — простофиля, у которого Яго выколачивает деньги, обещая сблизить его с Дездемоной. В «Двенадцатой ночи» сэра Тоби так же эксплуатирует наивного провинциала сэра Эндрю. Разница лишь в том, что в комедии простак отделяется утратой коня и денег, а в трагедии Родриго теряет жизнь. Но, несмотря

на трагический финал, промежуточные сцены с Родриго всегда более или менее комичны.

Из мрачных комедий особенно выразительные примеры разной тональности внутри пьесы дает «Мера за меру». Почти трагическая история Клавдио, которому грозит смерть за прелюбодеяние, имеет комический противовес — и даже два! — насмешника Луцио, своими фривольными шутками и остротами задевающего все и всех, и бордельный юмор Переспелы и Помпея. Не оставиваясь на том, как перемежаются в действии разные линии, обращаю лишь внимание читателей на эпизоды в тюрьме, особенно на вторую и третью сцены IV акта, предшествующие казни Клавдио, — мнимой, как известно.

Минуя ряд других произведений, в которых имеется тот или иной вид сочетания смешного и серьезного, перехожу к произведению последнего периода творчества Шекспира — «Буре». Пьеса открывала раздел комедий в первом издании сочинений Шекспира 1623 года. Уже во второй половине XVII века «Бурю» превратили в феерию, а романтики начала XIX века утвердили понимание ее как пьесы романтической и символической. Жанровую природу пьесы я здесь не стану рассматривать (см. об этом раздел о романтических драмах, стр. 581), а остановлюсь лишь на ее комедийных мотивах.

Основу фабулы составляет история о том, как миланский герцог Просперо, свергнутый своим братом Антонио, живя на необитаемом острове, при помощи волшебства устроил кораблекрушение и его враг, а также король неаполитанский в сопровождении свит оказались выброшенными на неизвестную землю, где с ними происходят всякие чудеса.

«Буря» богата буффонадой. В пьесе три больших шутковских роли. Тринкуло — шут профессиональный, он служит в этом качестве при дворе Алонзо. Его имя указывает на то, что он пьяница¹. Пьяницей оказывается и

¹ Оракул Божественной Бутылки в финале романа Рабле «Гаргантюа и Пантагрюэль» (ч. V, гл. 44—45) вещает: «Тринк!» — «Пей!». Trinken — по-немецки «пить».

другой комедийный персонаж — Стефано, дворецкий неаполитанского короля. Стефано одержим честолюбием не меньше Мальволио из «Двенадцатой ночи». Он загорается идеей убить Просперо и стать королем острова. Третий комический персонаж — Калибан. Он тоже дал повод к философическим умозаключениям и различным поискам символического смысла этой фигуры. Доля истины в таких предположениях есть, но беда в том, что Калибана «засерьезили» и забыли, что в пьесе он — комическая фигура. Правда, если Тринкуло и Стефано — обычные клоуны, то Калибан не совсем обычная комическая личность. Чтобы понять его, мы должны вспомнить склонность Шекспира создавать комическое из явлений, казалось бы, менее всего подходящих для этого. Калибан — чудовище. Добродушного смеха он не может вызвать, но смех саркастический естествен по отношению к нему.

Три комических сцены создал Шекспир в «Буре», чтобы развернуть в полной мере буффонаду, которая составляет одну из линий фабулы (II, 2; III, 2; IV, 1).

Комическим является и «исправление» Антонио, который вместе с остальными царственными особами испытывает на себе волшебство Просперо, осуществляемое при помощи Ариеля. Шекспир повторяет прием «Сна в летнюю ночь». Ариель разыгрывает голодных короля, герцога и принцев. Сначала разные странные фигуры вносят накрытый стол и жестаи приглашают короля неаполитанского и остальных поесть. Те колеблются, опасаясь, не таится ли в этом какая-то опасность. Когда же они наконец решают отведать пищи, Ариель взмахивает крыльями и все блюда исчезают. (III, 3). Нечто подобное Петруччо проделал с Катариной, — правда, без помощи магии. Ариель обрекает дурных принцев на безумие, и мы видим в конце той же сцены странное поведение Алонзо, Себастьяна и Антонио. Надо ли напоминать читателю, что зрители «Глобуса» умели смеяться над безумием? Шекспир дважды воспользовался этим своеобразным комическим эффектом. В последнем акте, как гласит ремарка, принадлежащая самому Шекспиру, «появляется Ариель; за ним Алонзо, делающий судорожные движения, и Гонзало; далее, в таком же состоянии, Себастья-

ян и Антонио, за которыми следуют Адриан и Франсиско». Можно себе представить эту потеху!

Далее эти персонажи вступают в «магический круг, очерченный Просперо, и останавливаются, зачарованные». Просперо приказывает музыке играть, и начинается излечение безумцев. Здесь в краткой форме повторено то, что более развернуто и с глубочайшим трагизмом изображено Шекспиром в одной из его величайших трагедий — «Короле Лире». Но в «Буре» все это дано в комедийном духе и, без сомнения, вызывало смех публики шекспировского театра.

Буффонада и фарс сочетаются в «Буре» с более тонким интеллектуальным юмором. Образцом его является, в частности, эпизод, когда мудрый и добрый Гонзало развлекает потерпевших кораблекрушение шутками и между прочим юмористически рисует им возможность жизни в обществе, не знающем цивилизации (II, 1). Сколько чернил и типографской краски было истрачено на то, чтобы раскрыть философский смысл этой речи! И я не стану отрицать, что Шекспир здесь коснулся одной из философских проблем — не только своего — века. Но как коснулся — вот в чем дело. Пусть читатель судит сам.

Царственные особы, попавшие на необитаемый остров, приуныли. Гонзало утешает их рассказом о том, что для жизни вовсе не обязательна цивилизация, можно прекрасно существовать и на лоне природы. Его речь прерывают Антонио и Себастьян, создающие прощеческий комментарий к тому, о чем говорит Гонзало.

Гонзало.

Вот если б я плантатором был здесь...

Антонио.

Посеял бы крапиву он.

Себастьян.

Репейник.

Гонзало.

А будь я королем, что б тут я сделал!

Себастьян.

Все, только б не напился: нет вина.

Гонзало.

В республике моей я все б устроил
Иначе, чем везде. Я б уничтожил
Торговлю, уничтожил бы чины
И грамотность. Богатство, бедность, рабство,
Наследство, договоры и границы —
Долой! Пахать бы строго запретил;
Изгнав вино, металлы, хлеб и масло,
Изгнал бы труд: все в праздности бы жили,
Но были бы невинны и чисты;
Изгнал бы власть...

Себастьян

Но был бы королем?

Антонио

Конец его республики позабыл свое начало.

Гонзало

Давала бы свои дары природа
Без горького труда. Измен, предательств,
Ножей, мечей, и копий, и мушкетов,
И пушек, — вообще нужды в оружие
Не допустил бы я. Сама природа
Давала б все, что нужно, в изобилье
Невинному народу моему.

Себастьян

А брак он признавал бы?

Антонио

Для потаскух с лентяями? К чему?

Гонзало

Правленьем мудрым превзошел бы я
Век золотой. [...]

Алонзо

Брось. Для меня твои слова — ничто.

Гонзало

Я верю вашему величеству; но зато я дал этим синьорам
повод посмеяться, а у них такие чувствительные и при
этом деятельные легкие, что они в любую минуту готовы
смеяться из-за ничего.

Антонио

Мы смеялись над вами.

Гонзало

Да, в смысле веселых глупостей и по сравнению с вами
я есть ничто; поэтому вы можете продолжать смеяться
из-за ничего.

Я не стану уклоняться в сторону для разбора идей, о которых здесь идет речь¹. Как бы ни была серьезна проблема, совершенно очевидно, что здесь она обыгрывается иронически. Даже если допустить, что Антонио и Себастьян проявляют вульгарность, осмеивая идеал жизни, свободной от пороков цивилизации. Гонзало сам тоже не настаивает на нем с достаточной долей серьезности. Идея естественного состояния здесь служит предметом игры ума. В ней можно найти разумное содержание, но превратить ее в абсолютную истину, как это делали некоторые критики, крайне рискованно. Мы имеем здесь дело с образцом интеллектуального юмора, который, касаясь самых великих идей, обнаруживает и комическую сторону их, не уничтожая серьезного содержания.

Пьесы Шекспира, таким образом, отличались не только тем, что фабула их была наполнена множеством интересных событий, но и тем, что от сцены к сцене менялась эмоциональная тональность. Гамма чувств, испытываемая зрителем, была необыкновенно разнообразна, и это играло важную роль в том окончательном впечатлении, которое оставляла пьеса в сознании зрителей.

СЦЕНИЧЕСКИЕ ДЕЙСТВИЯ

Неотъемлемым элементом пьес Шекспира были сильные сценические эффекты, рассчитанные на то, чтобы потрясти публику. Некоторые из них уже упоминались, но не грех перечислить их снова, — тогда станет очевидным, что внутренний драматизм у Шекспира всегда сочетается с ярким внешним сценическим действием.

На зрителей производили впечатление существа сверхъестественные. Шекспир выводит на сцену эльфов, ведьм, призраки умерших. Сверхъестественное присутствует не во всех пьесах Шекспира, но оно есть в таких

¹ См. А. Аникст. Творчество Шекспира. М., «Художественная литература», 1963, стр. 583—584; К. Мюр. Шекспир и политика, в сб. «Шекспир в меняющемся мире». М., «Прогресс», 1966, стр. 138—139.

его творениях, как «Сон в летнюю ночь», «Ричард III», «Гамлет», «Юлий Цезарь», «Макбет», «Буря».

Зрители шекспировского театра любили сильные и страшные зрелища. В начале карьеры Шекспир «переродил» всех авторов кровавых трагедий своим «Титом Андроником», в котором было чудовищное нагромождение злодейств: четырнадцать убийств, три отрубленные руки, один отрезанный язык, мать, съедающая пирог из мяса убитых сыновей, человек, которого живьем закапывают в землю.

Читатель ошибется, если решит, что, достигнув творческой зрелости, Шекспир отказался от подобных эффектов. Его самая философская трагедия содержит появление призрака из загробного мира, четыре убийства, происходящие на сцене, два — за сценой, одно отравление и утопленницу. В «Короле Лире» Глостеру на сцене выкалывают глаза, убивают Корнуола, Освальда, Эдмунда, одна сестра отравляет другую, потом кончает самоубийством, третью вешают, и на глазах у зрителей умирает сам король Лир.

В «Цимбелине» Клотен, преследуя Имогену, переодевается в платье ее мужа Постума. В лесу его убивает Гвидерий, отрубает ему голову и бросает ее в море. Тем временем Имогена, оставшаяся в пещере, приняла порошок, усыпивший ее, как Джульетту. Решив, что она умерла, ее тело кладут рядом с трупом Клотена. Имогена просыпается, и первое, что она видит, — безголовый труп человека в платье ее мужа!

Вот какими эффектами не брезговал автор, уже успевший создать «Гамлета», «Короля Лира», «Антония и Клеопатру».

Зрители шекспировского театра любили видеть на сцене поединки. Поединки и битвы происходят в большинстве пьес Шекспира. Естественно, что чаще всего они встречаются в пьесах-хрониках. В «Генри VI» (часть первая) — 10 раз, «Генри VI» (часть вторая) — 4 раза и один большой мятеж крестьян, в обеих частях «Генри IV» сражения занимают видное место, а «Генри V» — целиком представляет собой апофеоз исторической битвы под Азинкуром.

В «Юлии Цезаре», «Антонии и Клеопатре», «Корно-

лане» битвы имеют первостепенное значение в судьбах героев. Они играют важную роль в развязке «Короля Лира», «Макбета», «Цимбеллина».

Бой на сцене шекспировского театра представлял яркое и волнующее зрелище. Не забудем, что то было время, когда каждый носил при себе меч или кинжал, а иногда и то и другое, и всякий мужчина должен был владеть оружием. Достаточно сказать, что такой ученый-драматург, как Бен Джонсон, дважды сидел в тюрьме за убийство на поединке. Короче говоря, зрители шекспировского театра понимали в этом толк и очень смеялись бы, глядя на жалкие потуги фехтовать в нынешних постановках «Гамлета». В шекспировском театре на сцене показывали настоящие поединки, которые можно сравнить с цирковой борьбой, когда противники заранее сговариваются, кто кого победит. Но даже при этом условии зрители должны были видеть настоящую борьбу.

Если мы хотим составить себе представление об искусстве сценического боя, — а это было именно искусство, — то должны познакомиться с театральными боями в восточном, в частности японском, театре. Начать с того, что поединки происходили по ритуалу. Нельзя было размахивать мечом или шпагой как попало. Борьба происходила по правилам, с исполнением определенных фигур; нарушить их значило запятнать свою честь. Но то была не игра, а бой, при котором дерущиеся проливали если не кровь, то много пота.

В недавнее время ритуальный и вместе с тем напряженный, боевой характер поединков восстановили Королевский шекспировский театр, Берлинский ансамбль в постановке «Кориолана» и Большой Драматический театр имени Горького в постановке «Генри IV», осуществленной Г. Товстоноговым.

Ритуал и церемониальные моменты вообще занимали значительное место в спектаклях пьес Шекспира. Всякий официальный выход королевских особ совершался с pompой. Придворные несли штандарты с изображением гербов. Герцоги тоже выходили со своими штандартами. Зрители шекспировского времени по гербам на флагах узнавали, кто из вошедших на сцену Ланкастер, Йорк, Глостер, Уинчестер, Сомерсет, Сеффолк. Герцогства и

графства имели гербы, сохранившиеся до сих пор, и нетрудно восстановить всю красочность флагов и гербов, которые применялись в шекспировских спектаклях хроник.

Подсчитано: в первой части «Генри VI» двадцать один торжественный выход, сверх того — похоронная процессия с гробом Генри V, суд короля в парламенте. Во второй части трилогии — двадцать четыре формальных входа и выхода со сцены, несколько проходов войск. В третьей части — тридцать шесть церемониальных процессий. Даже в такой пьесе, как «Генри IV», часть первая, где много комических сцен, сохраняется пятнадцать входов и выходов, имеющих характер процессий.

В «Гамлете» первая же сцена — смена стражи — совершается по принятому церемониалу. Вторая сцена начинается, как мы помним, с торжественного выхода короля. Отправление послов тоже имело свой церемониал. Клятва Гамлета призраку, а затем клятва друзей, обязующихся молчать, тоже совершались по определенному обряду. Всякое нарушение принятого ритуала замечалось. Лаэрт оскорблен тем, что на похоронах Офелии священник сократил некоторые элементы обряда, ибо она рассталась с жизнью без полагавшегося последнего причащения. По определенному церемониалу происходит и поединок Гамлета с Лаэртом. Проход войск Фортинбраса совершался торжественно, еще торжественнее было его прибытие в Эльсинор, и, наконец, похороны Гамлета также совершались с соблюдением всех церемоний, полагавшихся царственной особе.

Эти действия не всегда имеют только церемониальное значение. В «Гамлете» Клавдий окружен телохранителями, поэтому не лишено оснований предположение о том, что принцу нелегко осуществить месть из-за причин чисто внешних.

Но самое интересное свидетельство того значения, какое имеет сопровождение монарха, мы находим в «Короле Лире». Одним из разительных драматических элементов великой трагедии, между прочим, является различие между первым выходом Лира, который, несомненно, обставлялся с предельной торжественностью, и теми выходами, когда дочери лишили его свиты. Вопрос о чис-

ленности свиты Лира нам теперь кажется пустячным, а для него он имел жизненно важное значение. Пока была свита, Лир мог казаться королем себе и другим. Без свиты он терял царственное положение и становился простым смертным. Поэтому он и борется с такой страстью за каждого человека в своей свите. Его трагедия начинается с того, что он лишается первого реального признака королевского звания.

Зрители шекспировского театра отлично понимали всю важность вопроса. Когда Лир один, без свиты, уходит в степь, это без всяких слов говорило о его падении.

В комедиях таких церемоний меньше, но встречаются они и там: выходы герцога Эфесского в «Комедии ошибок», герцога Тезея в «Сне в летнюю ночь», дожа в «Венецианском купце», арагонского принца Дон Педро в «Много шума из ничего», графа Орсино в «Двенадцатой ночи», французского короля в «Конец — делу венец» совершались в форме процессии. Даже герцог, изгнанный в Арденнский лес («Как вам это понравится»), сохраняет свиту и появляется с процессией вельмож, одетых лесничими (II, 1).

Во всех пьесах, но особенно в комедиях, встречается много действий совсем не торжественного характера, и это очень важно для того, чтобы не создалось впечатления о формальном и церемониальном строе пьес Шекспира. Как и во многом другом, Шекспир и в этом сочетает традиционные условности с моментами совершенно жизненными. Церемонии иногда принимают драматический характер оттого, что в них вводятся не предусмотренные ритуалом элементы. Такова мрачная фигура Гамлета, одетого в траурное платье, во время парадной процессии, сопровождающей первый выход Клавдия и Гертруды. Я уже не говорю о пародийных выходах в комедиях. Отмечая элементы ритуала и церемонии в пьесах Шекспира, не будем преувеличивать их значение. Они образуют лишь рамку или фон для живого и напряженного драматического действия, которое связано с столкновениями между действующими лицами. Здесь важен не церемониал, а личные стремления и страсти.

ЧАСТИ ПЬЕСЫ И ДЕЛЕНИЕ НА АКТЫ

В изданиях, которые мы теперь читаем, пьесы Шекспира делятся на пять актов. Однако это деление было произведено не самим Шекспиром, а появилось позднее. Коротко, история вопроса такова.

Деление пьес на пять актов возникло в древнем Риме. Оно было забыто в средние века и не соблюдалось в народном театре. Итальянские гуманисты восстановили пятиактное деление в пьесах, написанных в XVI веке. Но в народном театре Италии, Франции, Германии, Испании и Англии оно не утвердилось. Но, может быть, Шекспир применял это деление независимо от обычаев народного театра?

Посмотрим сначала на то, как он писал свои пьесы.

У Шекспира действие состоит из нескольких больших событий, и каждое имеет свое собственное драматическое содержание. Отдельная часть характеризуется движением от исходной ситуации к новому положению, образуемому в результате поступков действующих лиц. В пьесах поэтому происходит не один поворот в развитии фабулы, а несколько. Пьесы, в которой движение ограничивалось бы одним событием, как, например, в классической трагедии «Эдип-царь», у Шекспира нет.

«Зимняя сказка» может служить примером деления фабулы на две части. Первая состоит из событий, связанных с ревностью Леонта и его жестокой мстью якобы изменившей жене. Эти сцены имеют единое сквозное действие, объединяющее их. В нынешних изданиях данная группа сцен охватывает первые три акта. Вторая часть пьесы происходит через шестнадцать лет. Здесь в центре действия история любви и замужества пропавшей дочери Леонта Утраты. Но с первой частью эта группа сцен связана тем, что здесь изображено раскаяние Леонта и его примирение с женой, которую считали погибшей.

В некоторых пьесах действие четко делится на две части: первая показывает возвышение, вторая — падение героя. Так обстоит дело в «Ричарде III». Первая, большая часть пьесы состоит из эпизодов, показывающих путь Ричарда к трону, что занимает три первых акта и начало четвертого. Но, начиная с четвертого акта, становится из-

вестно о мятеже Ричмонда, который завершается свержением тирана. Первые три действия «Ромео и Джульетты» показывают зарождение и расцвет их любви, четвертый и пятый акты — хитросплетение событий, обусловивших гибель прекрасной четы. В первых двух актах «Ричарда II» король находится в полной силе, в третьем — происходит поворот его судьбы, в четвертом и пятом — изображены его падение и гибель. В «Макбете» три первых акта — история возвышения героя посредством преступлений, четвертый и пятый — история возмездия, понесенного им и его женой. Счастье Отелло длится до того момента, пока Яго не отравляет его душу ревностью. Переворот происходит в душе Отелло в самой середине действия трагедии (III, 3). В «Гамлете» первая половина действия, говоря формально, строится вокруг разоблачения Клавдия. Сцена придворного спектакля — начало поворота (III, 2). После этого Клавдий и Гамлет вступают в борьбу, завершающуюся всеобщей катастрофой.

Такова одна из систем деления фабулы в пьесах Шекспира. Она не распространяется на все пьесы. Правда, при некоторых натяжках ее можно было бы попытаться сделать всеобщей, но тогда мы столкнулись бы с тем, что хотя формально деление можно произвести, оно не ощущается зрителем во время театрального представления¹. Это можно сказать даже по отношению к только что названным пьесам. Очень резко ощущается поворот действия в «Ричарде II», тут он совершенно нагляден. Он заметен и в «Отелло», но в «Гамлете» менее ощутим. Вообще же говоря, столь крупное деление не отдает должного тому богатству действия, которое характерно для пьес Шекспира. Главное содержание, охарактеризованное в такой общей форме, в действительности распадается у Шекспира на несколько событий.

¹ Рукопись была закончена мной еще в 1968 году, и это наблюдение было сделано мной самостоятельно. Однако, готовя книгу к печати, я получил возможность познакомиться с работой Emrys Jones. *The scenic form in Shakespeare*, L., 1971, автор которой считает, что это деление распространяется на все пьесы Шекспира (см. стр. 66—88). Такой категоричный вывод не представляется мне убедительным.

Действие комедии «Как вам это понравится» делится на три части. Первая содержит обстоятельства, приводящие к изгнанию Орlando и Розалинды в Арденнский лес; вторая — идиллическая жизнь в лесу; третья начинается появлением Оливера, после чего происходит благополучное решение всех драматических и комических конфликтов первой и второй частей.

В «Юлии Цезаре» четыре главных события: возвышение Цезаря, почти достигшего короны; заговор против него, кончающийся гибелью диктатора; критический момент римской республики, когда недолгое торжество Брута и Кассия сменяется их изгнанием; гражданская война, в которой гибнут Брут и Кассий.

Из пяти частей состоит действие «Ромео и Джульетты». Трагедия, таким образом, укладывается в классическую пятиактную схему. Первый акт — вражда семейств и возникновение любви юных героев. Второй — их решение соединить судьбу и тайный брак. Третий — кровавая распря, завершающаяся изгнанием Ромео. Четвертый — попытка Джульетты избежать брака с Парисом. Пятый — гибель Ромео, Джульетты, Париса и примирение Монтекки и Капулетти.

Наконец, «Перикл» делится на шесть частей, и каждая изображает событие, четко отделенное от других.

Членение пьес имеет у Шекспира различные формы. Всякий педантизм в этом вопросе приведет исследователя к насилию над гибким и разнообразным построением действия у Шекспира. Это относится и к пятиактному делению пьес, последовательно произведенному редакторами сочинений Шекспира в XVIII веке¹.

Нельзя забывать, что Шекспир писал пьесы для театра, в котором представление шло без перерыва. Положение стало меняться со второй половины XVII века, когда под влиянием классицизма стали вводить в драму деление на пять актов. В начале XVIII века, издавая сочинения Шекспира, драматург Н. Роу разделил весь текст на акты и сцены, и его деление в основном воспро-

¹ Хотя деление на акты и сцены было произведено не Шекспиром, а его редакторами, оно стало общепринятым. Не приходится мотивировать, насколько оно удобно при ссылках на отдельные места текста.

изводится и в современных нам изданиях. В XIX веке возникло деление драмы на четыре акта, и в театральной практике стали делить пьесы Шекспира на четыре действия. И сейчас еще нередко пьесы Шекспира ставят с тремя антрактами. Но в середине нашего века возникло новое деление спектаклей. Сначала пьесу делили на три, а теперь нередко на две части. Таким образом, мы приблизились к непрерывности шекспировского спектакля, каким он был в первоначальном виде.

ТИПЫ СЦЕН И ИХ КОМПОЗИЦИЯ

Обратившись к текстам пьес Шекспира, легко увидеть, как он членил фабулу на отдельные сцены. Страницы его драм пестрят ремарками: «Входят...», и далее следует перечисление имен персонажей, появляющихся на сцене. Столь же часто встречается ремарка «Уходят...»: Для того чтобы понять эту особенность, надо вспомнить, что в театре эпохи Шекспира не было занавеса. Если для нас началом спектакля и его отдельных актов является поднятие занавеса, то для зрителей Шекспира таким сигналом был выход актеров на сцену, а конец данного явления обозначался уходом действующих лиц. При этом один из них произносил рифмованный куплет, и это подчеркивало завершенность эпизода.

«Венецианский купец» в прижизненном издании не имел деления на акты и сцены, в посмертном издании 1623 года пьеса разделена на пять актов. Первая сцена начинается ремаркой: «Входят Антонио, Саларино и Салариано». По ходу диалога затем появляются другие персонажи. В конце происходит диалог между Бассанио и Антонио, когда первый просит у венецианского купца взаймы денег. У Антонио их нет, но он надеется, что ему дадут в долг. Его слова:

Ступай, — разузнавать мы будем оба,
Где деньги есть: найдем их, без сомненья,
Под мой кредит иль в виде одолженья, —

(I, I, 183, ТЩК)

завершают сцену. Следует ремарка: «Уходят», и далее идет обозначение: «Входят Порция и Нерисса». Здесь явно окончание одной и начало другой сцены. Хотя вся беседа между девушками (они разговаривают о претендентах на руку Порции) написана прозой, окончание сцены четко обозначено стихотворной репликой Порции:

Идем, Нерисса. — Ты ступай вперед.
Лишь за одним запрет, другой уж у ворот.

(I, 2. 146)

Третья сцена начинается с выхода Бассанио и Шайлока. Появляется Антонио и заключает с ростовщиком сделку: тот дает деньги, а Антонио — вексель, в котором обязуется отдать фунт своего мяса, если не вернет долга в трехмесячный срок. После ухода Шайлока Антонио и Бассанио обмениваются репликами, и первый заключает:

Идем. Опасность всякая далеко;
Суда придут за тридцать дней до срока.

(I, 3. 181)

Есть, правда, случаи, когда финальные строки сцены не срифмованы, но таких сравнительно не много. Во всяком случае, приход и уход персонажей четко отграничивают одну часть действия от другой. Конечно, и по ходу отдельной сцены персонажи могут приходиться и удаляться. Особенно это относится к вестникам и второстепенным действующим лицам, получившим поручения, которые они отправляются выполнять. Иногда уходят почти все и на сцене остается один актер для произнесения монолога, — значит, сцена еще не кончилась. Когда удалится и он, тогда эпизод закончен.

Первая задача отдельной сцены — показать законченное событие, все равно, значительное или малое. Иногда две такие сцены являются изображением одновременных событий, — они показывают, что происходит в одном враждующем лагере и что — в другом, часто после этого персонажи сходятся для спора или битвы.

В других случаях конец сцены и начало другой говорят о перемене места действия. Начало новой сцены озна-

чает, что прошло какое-то время. Когда это существенно, зрителя оповещают, сколько именно времени протекло между предыдущей и данной сценой.

Таким образом, как правило, сцена — это замкнутое событие, происходящее в определенный отрезок времени и в более или менее определенном месте. В шекспировском театре были, однако, сцены, происходящие в пути. Актеры передвигались по сцене (по-видимому, по кругу), и это означало, что они едут верхом или идут пешком. Например, возвращение Петруччо и Катарины из его поместья в Падую представляло собой именно такую сцену в пути. В исторических пьесах части проходы войск по сцене, изображающие армию на марше.

Это все — внешние стороны, границы или рамки отдельных сцен. Посмотрим теперь их внутреннее строение.

Сцены отнюдь не однотипны. Выход ведьм в «Макбете» относится к числу сцен, создающих определенную атмосферу действия. В комедии аналогичное значение имеет в «Сне в летнюю ночь» первый выход феи и Пэка (II, 1).

Трагическую атмосферу действия создает и такая относительно реальная сцена, как ночной дозор и первое появление призрака в «Гамлете» (I, 1). Есть краткие сцены для оповещения публики о том, что произошло не на ее глазах: рассказ Тирелла об убийстве малолетних принцев в «Ричарде III» (IV, 3). В исторических драмах часты краткие сцены битв, состоящие либо из прохода войск, либо из поединков.

Обширная повествовательная основа фабулы требовала сцен, помогавших показывать возникновение определенных обстоятельств действия.

Наряду с ними имеются сцены, в которых разыгрываются главные, наиболее драматические события.

Подобно тому, как пьеса в целом имеет внутреннюю пружину,двигающую все действие к развязке, так есть движение внутри каждого отдельного эпизода, который обладает своим драматизмом. Особенно наглядно это, когда сталкиваются два персонажа и в результате их

встречи происходит полный переворот в душевном состоянии одного из них.

Кто не помнит поразительной по силе драматизма сцены между Ричардом III и леди Анной! В начале ее леди Анна полна ненависти к жестокому горбуну, убившему ее мужа и свекра. В конце леди Анна дает согласие стать его женой. Изложенная в такой схеме, она кажется совершенно невероятной, но Шекспир построил действие так, что у нас не возникает сомнений в психологической достоверности данного эпизода.

Каждая реплика Ричарда взвинчивает ненависть леди Анны. Чем наглее его признания в любви к ней, тем сильнее выражается ее ненависть. Но Ричард действует умно, как тонкий психолог. Сначала он доводит ее до пароксизма злобы, когда ей кажется, что она в состоянии убить его. Тогда Ричард обнажает грудь и дает ей в руки свой меч:

Не медли, нет: ведь Генри я убил;
Но красота твоя — тому причина.
Поторопись: я заколол Эдварда;
Но твой небесный лик меня принудил.

(Леди Анна роняет меч.)
(I, 2, 180. АР)

Ее гнев и душевные силы уже исчерпаны: Ричард нашел средство сломить слабую женщину — он уверил ее, что она сама виновата в его злодеяниях, внушив ей своей красотой любовь. Несколькими нехитрыми приемами лести Ричарду удастся окончательно подчинить ее волю и заставить полностью покориться ему.

Такой же драматизм присущ роковой сцене трагедии «Отелло», когда Яго шаг за шагом продвигается к своей цели. Начав с как будто случайного замечания, он возбуждает любопытство мавра — тот понимает, что Яго что-то утаивает, и тут же хочет выяснить, в чем дело. Яго как бы нехотя цедит слова, полунамеки, полужафакты, подозрения, тут же сам опровергает сказанное, — может быть, ему только показалось... Червь сомнения настойчиво прокладывает путь. Когда у Отелло появляется догадка, что произошло самое страшное для него, Яго при-

творно пытается разуверить его, чем еще больше укрепляет подозрения, — он видит, что Яго хитрит, пытается сгладить страшную истину, чтобы пощадить его...

От безграничного доверия к Дездемоне Отелло переходит к **полному** убеждению в ее измене. Перемена происходит у нас на глазах. Ничто не вызывает сомнения в жизненной достоверности перелома. Гамма переживаний Отелло убедительно изображена Шекспиром. Шекспир владел мастерством драматической интриги в такой же мере, как некоторые его персонажи обладали мастерством интриги в жизни.

В этих эпизодах представлено воздействие, оказываемое одним лицом на другое. Но есть у Шекспира эпизоды, где показано, как ум и воля одного человека переламывают настроение целого народа. Самая известная сцена такого рода — речь Марка Антония над трупом Юлия Цезаря на форуме (III, 2, 78; см. стр. 262—266).

Но далеко не все подобные сцены представляют собой столкновение, в котором одна сторона активна, а другая пассивна. Гораздо чаще происходят столкновения двух лиц или двух групп, где каждая сторона активна, причем исход таков, что противники остаются при своем. Такие столкновения решаются дальнейшим ходом действия. В хрониках споры претендентов на власть решаются убийством или битвой; в комедиях — хитросплетением обстоятельств, приводящих к победе одной из сторон; в трагедиях — всеми способами. Следовательно, есть сцены, в которых драматическая борьба получает решение только в результате дальнейшего развития действия.

Изучая конструкцию трагедий Шекспира, Марко Минков установил: «Каждая сцена тяготеет к структуре пирамиды, начинаясь намеренно на низкой ноте, возвышаясь до сильного напряжения и кончаясь опять снижением тона, образуя таким образом отдельную единицу...»¹. Такую же закономерность отметил Минков и в комедиях Шекспира².

¹ Marco Mincoff. The structural patterns of Shakespeare's tragedies. Shakespeare Survey 3. Cambridge, 1950, p. 60.

² Marco Mincoff. Shakespeare's comedies and the five-act structure. «Bulletin de la Faculté des Lettres de Strasbourg», 1965, No. 8, p. 927—928.

4 А. Аникст

Эмрис Джонс также находит, что для строя шекспировских сцен характерна смена драматического напряжения сравнительно спокойными моментами. В качестве примера он приводит сцену с подметным письмом в «Двенадцатой ночи». Шекспир заранее подготавливает к ней зрителя, всячески разжигая его интерес. Потом мы видим компанию сэра Тоби, ожидающую появления Мальволио и его реакцию на письмо, якобы написанное его госпожой, графиней Оливией. Тоби, Мария и другие участники «заговора» как бы вовлекают зрителя в круг своих интересов, и он вместе с ними ждет, что произойдет. Сцена достигает кульминации, когда Мальволио, поверив в то, что письмо адресовано ему, начинает мечтать о том, как он воспользуется положением мужа графини. Он не без сладострастия воображает себя пробуждающимся после сна с ней в одной постели, но еще больше в нем честолюбия и злопамятности. Он мечтает о том, как отомстит своим обидчикам — Тоби, Марии и прочим. Когда он, довольный, удаляется, авторы проделки начинают обсуждать поведение Мальволио. Напряжение сцены явно снижается.

У Шекспира много сцен комических и трагических, где соблюдена подобная конструкция — возбуждение интереса зрителя, постепенная кульминация напряжения и завершающее снижение напряжения. «Такая сцена составляет законченную единицу, подобно маленькой пьесе в пьесе, — однако более напряженную, чем могла бы быть большая пьеса. Никакая публика не выдержала бы такого напряжения в течение двух или трех часов, и соответственно после сцены с письмом следует диалог, представляющий мало интереса и с малым напряжением, что дает короткий интервал для отдыха»¹.

Тот же исследователь делает общий вывод: «Разжигание интереса и ослабление его, напряжение и успокоение — этот процесс происходит во всякой имеющей сценический успех пьесе; но Шекспир особенно хорошо знает (как и полагается опытному актеру), насколько долго можно держать в напряжении внимание зрителей и когда

¹ Emrys Jones. The scenic form in Shakespeare. Oxford, 1971, p. 27.

им следует дать передышку. Его замечательные сцены, наподобие только что рассмотренной, являются теми частями пьесы, которые создают наибольшее напряжение, и они редко длятся дольше пятнадцати минут. В его лучших пьесах интерес публики то возбуждается, то ослабляется, любопытство зрителей то разжигается, то удовлетворяется, и так все время на протяжении пьесы»¹.

Наблюдения такого рода приводят исследователей к мысли, что, в отличие от античной трагедии, где, как правило, имеет место одна кульминация, структура пьес Шекспира сложнее. Можно выделить тот или иной поворотный пункт в действии, но очевиднее, что при сложной его структуре у Шекспира драматический интерес постоянно возбуждается отдельными частями пьесы, каждая из которых имеет свою линию действия, свое повышение и свое снижение драматического напряжения и, соответственно, эмоционального возбуждения зрителя. В добавление к этому напомним сказанное ранее о методе перебивки серьезных драматических сцен комическими эпизодами.

Своеобразие драматургического метода Шекспира, в частности, проявляется в особом характере кульминации его драм. Согласно классическому определению, выведенному из анализа античных трагедий, кульминация представляет собой напряженный момент в развитии драматического действия, когда обнажаются его основные противоречия, выясняется непримиримость позиций противостоящих друг другу сторон и происходит перелом в ходе событий, ведущий к развязке.

Такого рода кульминация сравнительно легко обнаруживается в драмах Шекспира. Ее сущность, однако, для зрителя определяется в первую очередь эмоциональным напряжением сцен, которые еще Аристотель назвал сценами патоса, или страдания². Перевороты в судьбах героев имеют значение в той мере, в какой они отража-

¹ E. H. Jones, op. cit., p. 28.

² Аристотель. Об искусстве поэзии. М., ГИХЛ, 1957, стр. 75; Г.-Э. Лессинг. Гамбургская драматургия. М., Academia, 1936, стр. 148. См. также В. Волькенштейн. Драматургия. Изд. 5. М., «Советский писатель», 1969, стр. 46—47.

ются в их душевном состоянии. В трагедии это всегда будет страдание. В комедиях Шекспира следствием комических пертурбаций или серьезных происшествий тоже является некое эмоциональное напряжение, подчас вполне драматического характера. Такова сцена, в которой Клавдио рвет с Геро («Много шума из ничего» (V, 1), суд в «Венецианском купце» (IV, 1).

Момент кульминации не всегда можно точно определить. Он часто и несводим к одному событию, а представляет собой период довольно длительного эмоционального напряжения. Он чаще всего приходится у Шекспира на третий акт. Таковы сцены в «Гамлете», начинающиеся монологом «Быть или не быть?» и завершающиеся беседой принца с матерью (III, 1 — III, 4). В «Короле Лире» кульминацию составляют сцены в степи, являющиеся и сценами патоса, наибольшего страдания героя (III, 2 — III, 4).

ТЕАТР — ВСЬ МИР

В любой пьесе перед началом каждой сцены обозначено место действия. Все эти пометы не принадлежат Шекспиру. В первопечатных изданиях его пьес они отсутствуют. Их вставили редакторы сочинений Шекспира, начиная с XVIII века. Необходимость в этом возникла тогда, когда появились декорации, а это произошло уже в конце XVII века, через несколько десятилетий после смерти Шекспира. В театре, для которого он создал свои пьесы, декораций не существовало. Сценическая площадка была пустой, задник сцены являлся нейтральным. Реквизит применялся минимальный — трон, стол, кровать, — притом только тогда, когда это было необходимо для действия.

Сцена шекспировского театра могла обозначать любое место действия: дворец, хижину, поле битвы, трактир, спальню, тюрьму, — словом, что угодно. Иногда она могла не означать никакого определенного места. Впоследствии романтики превознесли Шекспира за точное

соблюдение колорита места. Это было глубочайшее заблуждение. Шекспир совершенно беззаботен по поводу того, где будет происходить действие. Важно само действие, а не место его. Это не означает, что драматург полностью игнорирует место действия. Из речей действующих лиц можно узнать об их местонахождении. Вот почему редакторам XVIII века было в общем нетрудно вывести заключение, в каком месте происходит каждая данная сцена.

Отсутствие необходимости точно локализовать действие позволяло Шекспиру совершать такую быструю смену сцен, какая в наше время доступна кинематографу. Особенно показательны с этой точки зрения третий и четвертый акты «Антония и Клеопатры».

На протяжении двух актов происходит двадцать восемь перемен мест действия. В этих сценах, сменяющих друг друга как в калейдоскопе, происходят решающие события, и совершаются они с молниеносной быстротой. Важно знать, что именно происходит в этих сценах, и это дает возможность представить себе со всей ясностью, насколько несущественно в них место действия. Современные театры перемежают эпизоды Рима и Египта, меняя декорации. В шекспировском театре этого не было. Где Цезарь — там Рим или лагерь римлян; где Антоний и Клеопатра — там Египет. Место действия как бы прикреплено к героям.

В этом отношении римско-египетская трагедия напоминает шекспировские хроники из истории Англии, где борьба двух, а то и трех лагерей никак не обозначалась сменой мест действия. На сцену входили персонажи, принадлежавшие к одной из враждующих сторон, затем — их противники; иногда они сходились для боя или капитуляции, а где это происходило, Шекспир иногда обозначал в репликах, а часто даже не давал на то намека. Одна деталь сценического действия помогала зрителю разобраться в том, какая из сторон находится на сцене: противники всегда выходили из противоположных дверей. В одну дверь входили и выходили Монтекки, в другую — Капулетти.

Однако иногда художественные соображения диктовали Шекспиру необходимость достаточно выразительно

обозначить место действия. Тогда он прибегал к тем средствам, которые были в его распоряжении. В первую очередь — к слову. Поэтическая речь служила Шекспиру важнейшим приемом для характеристики места действия — в тех случаях, когда он считал важным сделать для зрителей ощутимой атмосферу, в которой происходят события.

«Король Лир» — один из шедевров Шекспира — послужит нам примером того, как Шекспир определяет место действия. Мы заметим, что сначала он не придает большого значения точному обозначению его, предоставляя зрителям догадываться по признакам, безошибочно понимавшимся публикой того времени, затем он начинает применять несколько более сложные приемы и, наконец, пускает в ход самое сильное средство — поэзию.

Вот начало прославленной трагедии. После краткой беседы Глостера, Кента и Эдмунда ремарка: «Трубы. Входит придворный, неся корону, за ним король Лир, после него герцоги Олбенский и Корнуэльский, далее Гонерилья, Регана, Корделия и свита». Столь важный государственный акт, как раздел королевства, едва ли будет происходить где-либо, кроме тронного зала. Кроме того, Лир принимает у себя двух монархов — короля Франции и герцога Бургундии. Это тоже должно происходить во дворце.

Но дворцовый характер этой сцены создавался в театре Шекспира не пышными декорациями, а всем церемониалом выхода короля, поведением и речами актеров.

Постепенно участники этой драматической сцены один за другим уходят. Король изгоняет Кента и сам уходит, разгневанный. Покидают сцену бургундский герцог и свита; остаются три сестры и французский король. Затем Корделия удаляется с французским монархом и на сцене только Гонерилья с Реганой. Наконец уходят и они. Входит Эдмунд. Ничто в тексте не указывает, что действие перенеслось из королевского дворца в замок Глостера. Потом, по ходу действия, это станет понятно. (Может быть, актеры второй сцены появлялись в других нарядах. Если бы мы видели Глостера и Эдмунда, только что присутствующих во дворце, в домашнем платье, догадаться было бы легче. Но едва ли они переодевались

для второй сцены.) Когда потом действие переносится в замок Гонерильи, мы тоже никак не предупреждены об этом.

В шекспировском театре зрители «чувствовали» место действия, они приблизительно догадывались, что Гонерилья ведет себя по-хозяйски в своем доме, а Глостер — в своем, а происходило ли дело во дворе, в холле, в главном зале, не имело никакого значения. Точно так же переходы из одного замка в другой обозначались действием, уходом и приходом актеров.

Шекспир нередко предваряет, где будет происходить следующее появление персонажа. Герой сам говорит о том, куда он собирается. Так, поссорившись с Гонерильей, Лир вспоминает, что у него есть другая дочь, он поселится у нее, о чем и говорит Гонерилье (I, 4, 327). Затем Лир отправляет нарочного предупредить Регану о его предстоящем приезде (I, 5, 1). Регана и ее муж Корнуол, желая избежать встречи, уезжают в замок Глостера, где они появляются в первой сцене второго акта. Лир тоже прибывает туда. Из первой же его реплики в этой сцене мы узнаем, что Лир удивлен: он ведь отправил гонца известить, чтобы его ждали, а они, по его словам, «уехали из замка, а гонца /Ко мне не отослали. Непонятно» (II, 4, 1). Предполагается, что Лир, узнав об отъезде дочери к Глостеру, поехал за нею следом, и вот он у замка своего вельможи.

После страшной ночи в степи Лир засыпает в хижине. Приходит Глостер с сообщением, что Лиру грозит опасность. По его совету Лира отвозят в Дувр (III, 6, 98). Мы узнаем затем, что он уже там (IV, 3, 40), в городе, где высадилась с войсками Корделия. В сторону Дувра направляется и слепой Глостер, которого ведет не узнанный им сын Эдгар. Под Дувром и разыгрываются финальные события.

Таким образом, нельзя сказать, что Шекспир всегда беспечен относительно места действия. Когда это нужно, он может доходить до скрупулезной точности, но в состоянии также пренебречь деталями и оставить зрителей в неведении о том, где происходит данная сцена.

В приведенных примерах указание места действия дается кратко, как бы между прочим, но в некоторых

случаях Шекспир придает месту и обстоятельствам действия важное значение и тогда становится щедр на описания, которые должны произвести сильное впечатление на зрителей.

Так, в частности, обстоит дело в кульминационном пункте трагедии старого короля — в знаменитых сценах в степи.

...Ни Гонерилья, ни Регана не хотят оставить Лиру его свиту. Он грозит им страшной мезтью и покидает замок. Его последние слова сопровождаются ремаркой: «Гроза и буря». Уже в те времена научились имитировать звуки бури, катая за сценой ядро по железному листу. Но чтобы у зрителя не было сомнений, Корнуол говорит: «Уйдемте. Надвигается гроза». Значит, вся предшествующая сцена происходила не внутри замка, а во дворе его. Возвращается Глостер, который проводил оскорбленного короля. От него зритель узнаёт:

Стемнеег скоро. Наступает почь.
Бушует вихрь. На много миль в округе
Нет ни куста.

(II, 4, 313. БП)

Декорация для следующей сцены этим уже построена. Когда вскоре все уходят и на сцене появляются Кент и придворный, то между ними происходит такой диалог:

Кент

Эй, кто здесь, кроме бури?

Придворный

Человек,

Как буря беспокойный.

Кент

Я вас знаю.

А где король?

Придворный

Сражается один

С неистовой стихией, заклиная,
Чтоб ветер сдунул землю в океан.

Или обрушил океан на землю,
Чтоб мир переменялся или погиб.

Рвет волосы свои, и буйный ветер
 Уносит их, хватая и крутя.
 Всем малым миром, скрытым в человеке,
 Противится он вихрю и дождю,
 Которые сцепились в рукопашной.

(III, 1, 1. БП)

Так в речах действующих лиц возникает картина бури, во время которой Лир мечется в степи, проклиная весь мир. Наконец появляется он сам. Скупая ремарка текста — «Гроза продолжается» — дает нам знать, что новые раскаты грома сопровождают появление Лира. Они стихают, и раздается его голос, не менее громоподобный:

Дуй, ветер! Дуй, пока не лопнут щеки!
 Лей, дождь, как из ведра и затопи
 Верхушки флюгеров и колоколен!
 Вы, стрелы молний, быстрые, как мысль,
 Деревья расщепляющие, жгите
 Мою седую голову! Ты, гром,
 В лепешку сплюсни выпуклость вселенной
 И в прах развей прообразы вещей
 И семена людей неблагодарных!

(III, 2, 1. БП)

Буря «создается» речами действующих лиц. Можно не сомневаться в том, что гром грохотал, пока входил Лир, и тут же смолкал, как только начинал извергать проклятия старый король. В современных театрах нередко звуковые эффекты грома и дождя заглушают речь Лира. Техника театра нашего времени вступает в борьбу с поэзией Шекспира. А сам Шекспир — пусть по бедности его театра! — полагался на свою поэзию и на то, что она создаст в сознании зрителей зрелище бури и человеческого гнева, которое он, художник, стремился выразить доступными ему средствами.

В других пьесах Шекспира применяются те же средства для обозначения места действия. Не стоит останавливаться на тех, которые лаконичны и имеют чисто информационное значение. Обратимся к тем случаям, когда Шекспир применяет свой поэтический дар для того, чтобы зрители почувствовали обстановку действия. И тогда

рядом с поэтом всегда драматург, знающий, как надо настраивать зрителей на определенный лад.

Начало «Сна в летнюю ночь» происходит при дворе Тезея, где решаются любовные тяжбы молодых героев и героинь. Недовольные их исходом, они решают покинуть город и уйти в лес. Лизандр обращается к Гермии:

Если правда любишь,
То завтра в ночь уйди тайком из дома.
В лесу, в трех милях от Афин, в том месте,
Где встретил вас с Еленой (вы пришли
Свершать обряды майским утром, помнишь?),
Тебя я буду ждать.

(I, I, 163. ТЩК)

В ответе Гермии опять упоминается место их встречи:

Клянусь, в лесу, указанном тобой,
Я буду завтра ночью, милый мой.

(I, I, 177)

Она говорит об этом и своей подруге Елене:

В лесу, где часто, лежа меж цветами,
Делились мы девичьими мечтами,
Лизандр мой должен встретиться со мной...

(I, I, 214)

Елена решает рассказать об этом Деметрию, которого она любит, тогда как тот влюблен в Гермию:

Пойду ему их замыслы открою:
Он, верно, в лес пойдет ночной порою;
И если благодарность получу,
Я дорого за это заплачу.
Но мне в моей тоске и это много —
С ним вместе в лес и из лесу дорога.

(I, I, 246)

Так настойчиво и неоднократно упоминается афинский лес. Когда, через один эпизод, появляются на сцене Пэк и фея, их фантастические костюмы должны сказать зрителям, что перед ними лесные духи. Чтобы у зрите-

лей не было сомнения, Пэк задает вопрос: «А, фея! Здравствуй! А куда твой путь?» И ответ звучит как песня:

Над холмами, над долами,
Сквозь терновник, по кустам,
Над водами, через пламя,
Я блуждаю тут и там!

(I, 3, 2)

Далее все укрепляет первое впечатление: сказочные фигуры лесных эльфов, встречи юных героев и героинь в лесной чаще, сговор Оберона и Пэка о волшебном соке растения, — словом, самыми разными средствами — словесными и действенными — создается картина ночного леса, которая встает и перед читателем этих сцен.

Поэтический пейзаж, создаваемый Шекспиром, иногда обретает драматический характер, как в «Макбете». Зритель уже знает о честолюбии героя, о решимости леди Макбет пойти на все, лишь бы добиться короны. В это время король Дункан прибывает к замку своего полководца, у которого намерен погостить. Добродушный король доволен:

Стоит в приятном месте этот замок,
Здесь даже воздух нежит наши чувства —
Так легок он и ласков.

Ему вторит Банко, который хорошо знает замок своего друга:

Летний гость,
Стриж, обитатель храмовых карнизов,
Ручается присутствием своим,
Что небеса здесь миром дышат. В зданье
Нет уголка иль выступа стены,
Где б он не свил всячего жилища;
А я заметил: стриж гнездиться любит
Лишь там, где воздух чист.

(I, 6, 1. ЮК)

Картина, нарисованная в речах Дункана и Банко, соответствует их умиротворенному настроению. Оба отдыхают после кровавых битв. Замок Макбета по види-

мости обещает им мир и покой. Но мы, зрители, уже знаем, что внешний вид жилища Макбета так же обманчив, как показное радушие Макбета и его жены. Она ведь велела ему:

Придать любезность взорам, жестам, речи,
Цветком невинным выглядеть и быть
Змеей под ним.

(I, 5, 64)

Можно подумать, что и замок своим приятным внешним видом «участвует» в коварном сговоре против короля.

Место и обстоятельства действия Шекспир иногда характеризовал не поэтическим описанием, а живым действием. Поведение персонажей на сцене и их речи помогали зрителю понять, где происходит данная сцена. Наиболее яркий образец этого мы находим у Шекспира в одной из его последних пьес — в «Буре». Она начинается со шторма на море, и первая сцена разыгрывается на палубе корабля. Как мы знаем, декораций на подмостках шекспировского театра не было. Текст фолио 1623 года гласит буквально: «Шум бури, слышен гром и молния». Тут же на сцену, конечно, не «входят», как сказано в тексте, а вбегают **Капитан** и **Боцман**.

Капитан

Боцман!

Боцман

Слушаю, капитан.

Капитан

Зови команду наверх! Живей за дело, не то мы налетим на рифы. Скорей! . . . Скорей! . . .

(Уходит.)

Входят матросы.

Боцман

Эй, молодцы! . . . Веселей, ребята, веселей! . . .
Живо! Убрать марсель! . . . Слушай капитанский свисток! . . . Ну, теперь, ветер, тебе просторно — дуй, пока не допнешь.

(I, I, I)

Так до конца сцены — приказы команде, страхи пассажиров, брань. Потом «вбегают промокшие матросы» — такая наглядность была в возможностях труппы Шекспира. И, наконец, крики: «Мы погибли! Молитесь! Погибли!.. Спасите!.. Тонем!.. Тонем!.. Прощайте, жена и дети!.. Брат, прощай!.. Тонем! Тонем! Тонем!»

Написанная почти одними восклицаниями, сцена выглядит в чтении не очень убедительно. Но представим себе актеров в одеждах моряков, мечущихся по сцене (один из них, может быть, взбирается на столб, чтобы убрать парус с мачты), растерянных придворных в дорогих одеждах, развевающихся на бегу, — в действии все это покажется правдоподобным, во всяком случае, создаст иллюзию людей, попавших в бурю.

Шекспир постоянно апеллирует к воображению зрителей. Они должны мысленно восполнить недостатки внешних изобразительных средств сцены. Он прямо говорит об этом в прологах к отдельным актам «Генри V»: «Представьте, что в ограде этих стен (т. е. стен театра) /Заклочены два мощных государства...» («Генри V», 1, Пролог, 19—20). Пролог ко второму акту предвещает быстрые перемены мест действия:

мы перейдем в Саутэмpton;
Там наш театр; там будете и вы.
Оттуда вас во Францию доставим,
Затем назад примчим, для переправы
Смирив пролив.

(II. Пролог, 35—39. ЕБ)

При помощи простого приема оповещения зрителей Шекспир расширял границы сценической площадки. Она теряла свой замкнутый и ограниченный характер, раздвигаясь до тех пределов, каких достигали мысль и активность человека. Шекспир все время расширяет пространство, перенося воображение зрителя в Рим, Афины, Египет, Сицилию, Верону, Богемию, Францию. И сама Англия обретает масштабы благодаря тому, что перед нами то Вестминстер, то Йорк, то Шотландия.

Шекспир любит географические названия и наполняет ими речи персонажей.

Шекспир ценит красивое звучание иноземных назва-

ний и строит на этом некоторые из звуковых эффектов своей поэзии. Пролог к «Троилу и Крессиде» содержит рассказ о том, как греческие корабли из Афин «во Фригию спешат», уже «достигли Тенодоса», «в долине Дардан» разбили лагерь. Перед ними высится город Приама с его шестью прославленными воротами: Дардан и Тимбрия, Гелия, Кетас, Троен, Антенорида (Пролог, 16).

В некоторых случаях Шекспир создавал из географических понятий сильные поэтические образы: например, в «Отелло» герой, желая выразить мысль о том, что, получив доказательства вины Дездемоны, он не остановится ни перед чем для осуществления мести, восклицает:

Как воды Понта,
Чей ледяной и мощный бег
Не ведает отливов, но несется
Сквозь Пропонтиду и сквозь Геллеспонт,
Так мой кровавый гнев, не озираясь
И не отхлынув к нежности, помчится,
Пока его не поглотит простор
Огромной мести.

(III, 3, 453. МЛ)

Эта метафора вполне уместна именно в устах Отелло, человека, побывавшего в разных краях и много плававшего по морям. Но персонажи Шекспира вообще склонны к этому, потому что и автор, и зрители — люди эпохи расширения географических горизонтов и великих открытий, благодаря которым европейцы узнали весь земной шар.

Поэзия географического пространства составляет важную часть шекспировского взгляда на мир.

ВРЕМЯ, ДОБРО И ЗЛО

Второй столь же существенный динамический элемент в пьесах Шекспира — бег времени. Не течение, не ход, а именно бег вернее всего передает то, что происходит в пьесах Шекспира.

Время в его пьесах идет быстро. Драматург показывает, как движется история, в своих хрониках, где одна

власть сменяется другой и при новых королях наступают новые времена — иногда хуже тех, что были, изредка лучше, — так или иначе, ощущение перемен проходит через все его исторические драмы. Но не только в них. В трагедиях и комедиях также ощущается быстротечность времени.

В пьесах Шекспира нет единого понятия о времени. «Время вскармливает всякое добро» (III, 1, 243), — говорит Протей в «Двух веронцах». Генри VI называет время «тяжким», потому что оно рождает ужасы (3 Г VI, II, 5, 73). Эти противоположные черты времени без каких бы то ни было околочностей изложены в речи персонажа Время, который играет роль пролога к IV акту «Зимней сказки». Оповещая зрителей о том, что между предыдущей и следующей сценами прошло шестнадцать лет, он не упускает случая осведомить, что представляет собою он — Время:

Игра и произвол — закон моей природы.
Я разрушаю вмиг, что создавалось годы,
И создаю вновь.

(IV, I, 9. ВЛ)

Время у Шекспира — помощник и враг человека, судья и целитель. Можно исписать целые страницы примерами того, как по-разному характеризуется влияние времени на человеческие судьбы в комедиях, хрониках и трагедиях Шекспира¹. Я ограничусь только примерами из одной пьесы.

В «Как вам это понравится» тема времени занимает значительное место, и, можно сказать, Шекспир собрал здесь разные точки зрения. Шут и Жак считают время движением через нелепости жизни к смерти. Их взгляд на время трагический и пессимистический. Иначе думает о времени Розалинда, эта самая светлая голова в комедии. Между ней и Орландо происходит шутовская беседа на тему о любви и времени. Она говорит о «ленивом ходе времени», он — о «быстром ходе времени». «Разве не

¹ О концепции времени у Шекспира см. Л. Пинский. Шекспир. Основные начала драматургии. М., «Художественная литература», 1971, стр. 48—88.

все равно, как сказать?» — спрашивает Орlando. «Никким образом, сударь, — отвечает Розалинда, — время идет различным шагом с различными людьми. Я могу сказать вам, с кем оно идет иноходью, с кем — рысью, с кем — галопом, с кем — стоит на месте» (III, 2, 326). За этим следуют комические пояснения: медленно тянется время для девушки между обручением и свадьбой; галопом — с вором, которого ведут на виселицу; стоит время для судей на каникулах между сессиями, — по-видимому, оттого, что в этот отрезок времени они лишены возможности брать взятки.

Истина в шутливом облики не перестает быть истинной, и Розалинда выражает то, что я бы назвал законом для пьес Шекспира. В его произведениях время не существует само по себе. Герои могут сколько им угодно рассуждать о времени как силе жизни, стоящей над ними, но в пьесах Шекспира время совсем не абстракция, а то, что создают сами люди. У него есть персонажи, для которых время остановилось, — например, для судьи Шеллоу и Сайленса во второй части «Генри IV» (III, 2), да и вообще для значительной части шекспировских простаков, которые живут вне времени. Но для большинства его персонажей жизнь — это движение во времени. Они строят планы, питают надежды, видят перед собой цели, к которым продвигаются шаг за шагом, — чаще всего шагом стремительным.

Движение времени в пьесах Шекспира осуществляется в смене событий. Но оно исчезает из наших глаз в промежутке между двумя сценами. Сколько времени прошло между тем, как Лир изгнал Корделию и поселился у Гонерильи? Сколько времени прошло с тех пор, как Отелло ночью, сразу после заседания у дожа, отправился морем на Кипр? Об этом у Шекспира ни слова, и количество прошедшего времени не имеет значения. А есть ли у зрителя ощущение того, что какое-то время протекло? Да, и это достигается простыми средствами.

В «Короле Лире» между сценой изгнания и ссорой Лира с Гонерильей происходит другое событие: побочный сын Глостера Эдмунд добивается того, что отец прокликает другого сына — Эдгара. События этой сцены, за-

нимающие сами по себе некоторое время, создают тот интервал, в течение которого произошла перемена в положении Лира — из полновластного короля он превратился в приживала у дочери.

В «Отелло» интервал создается тем, что второе действие начинается на берегу Кипра, где комендант крепости и беседующие с ним горожане рассказывают о буре на море и гибели турецкого флота. Затем в порту высаживается Кассио, через некоторое время после него — Дездемона и Яго, и самым последним прибывает Отелло.

Здесь промежуточный интервал создается в речах персонажей.

Эти два простых приема и служат у Шекспира главным средством для создания перехода от одного события к другому и для обозначения того, что между двумя событиями прошло какое-то время.

Есть у Шекспира произведения, в которых события происходят на протяжении суток, — «Сон в летнюю ночь» и «Буря». Но, как правило, действие длится дольше. В некоторых пьесах оно занимает год, в других — несколько лет. События первой части «Генри IV» приходятся на время с июня 1402-го по июль 1403 года. Во второй части они длятся десять лет — с 1403-го по 1413 год. Но и здесь и там фабула сведена к истории одного восстания и подавления его, что делает время происшествий одинаковым, а в сущности, точность здесь не имеет никакого значения, потому что перед зрителем проходит событие, занявшее некоторое время, — не обязательно знать, какое точно. Это можно сказать о всех других пьесах. В «Гамлете» действие, по-видимому, длится свыше двух месяцев, в «Короле Лире» — недели или месяцы, сколько — не важно, потому что сроки здесь не играют роли. В «Гамлете», например, важен только один срок — два месяца, прошедшие со смерти короля. Остальное время проходит без счета.

Хотя хронология подлинных событий помогает установить предполагаемое время действия в исторических драмах, но, как мы уже видели, для пьесы это не имеет значения. Например, первая часть действия «Юлия Цезаря» занимает несколько месяцев 44 года до н. э. События, происшедшие после смерти императора, протекали

с 44-го по 42-й год, то есть около двух лет. Но в пьесе начало развивается в более медленном темпе, чем конец, и если можно говорить об ощущении, то до убийства Цезаря время тянется дольше, чем тогда, когда действие идет к развязке.

Движение времени во всех пьесах Шекспира, несомненно, ощутимо, но длительность периодов неопределенна. Есть, однако, исключения. В «Ромео и Джульетте», например, ведется точный счет времени.

Точкой отсчета является четвертая сцена третьего акта. Капулетти размышляет, на какой день назначить венчание Париса и Джульетты:

Какой сегодня день?

П а р и с

Синьор,

Сегодня понедельник.

К а п у л е т т и

Понедельник?

Вот как! Нет, в среду будет слишком рано.

В четверг! Скажи ей, что в четверг

Мы с благородным графом обвенчаем.

(III, 4, 18. БП)

Проследив внимательно развитие действия, в котором Шекспир точно обозначил конец каждого дня, нетрудно установить, как шли события.

События первого акта — драка приверженцев враждующих домов, бал у Капулетти, встреча юных героев — происходят в воскресенье. В понедельник утром они тайно венчаются, днем происходит убийство Меркуцио и Тибальта, вечером Капулетти решает сыграть свадьбу в четверг. В понедельник же Ромео и Джульетта проводят первую и единственную брачную ночь. Во вторник утром Ромео бежит в Мантую, а Джульетта узнает, что родители отдадут ее за Париса. Она получает снотворный напиток от Лоренцо. Во вторник вечером Капулетти передумал — назначает свадьбу вместо четверга на среду: «Завтра же вам в церковь» (IV, 2, 37). Узнав об этом, в ту же ночь Джульетта принимает напиток и надолго засыпает. В среду утром ее находят «мертвой»,

относят в склеп, а Лоренцо посылает нарочного в Мантую. Летаргия Джульетты должна длиться «ровно сорок два часа» (IV, 1, 105), немного меньше двух суток. Значит, она просыпается в четверг вечером или ночью, когда и умирают оба — она и Ромео.

Зачем была нужна Шекспиру такая точность? Для того чтобы мы почувствовали стремительность событий: трагедия разыгралась на протяжении всего пяти суток. Пять дней и ночей любви, ненависти, смертей, горя, страданий, пять дней неистовых, безудержных страстей с трагическим исходом!

ДВОЙНОЕ ВРЕМЯ И ДВОЙНОЙ ВОЗРАСТ

Если бы все было так, как только что описано, Шекспир не отличался бы от драматургов более позднего времени, которые точно рассчитывали длительность событий. Но отличия есть.

Вернемся еще раз к трагедии, о которой шла речь.

Когда кормилица приходит к Ромео за ответом, будет ли он венчаться с Джульеттой, она считает нужным подсказать, что Джульетта отнюдь не без женихов, но отдает предпочтение именно молодому Монтекки: «Да, есть в городе один дворянин, некий Парис: он охотно бы подцепил ее, да она-то, голубушка моя, — ей приятнее жабу, настоящую жабу увидеть, чем его. Я иной раз подразню ее — скажу, что, мол, граф Парис — как раз для нее жених; так, верите ли, она, как услышит, так белей полотна станет» (II, 4, 213).

Если кормилица говорит правду, то возникает вопрос: когда это она «иной раз» подразнивала Джульетту? Ведь только накануне мать впервые заговаривает с четырнадцатилетней девочкой о браке. Когда могла она начать дразнить Джульетту, если не прошло еще суток со времени сватовства Париса?

Та же кормилица повинна и в другом. Когда Ромео изгнан и отец настаивает на браке Джульетты с Парисом, кормилица советует ей подчиниться воле отца. Оставшись одна, Джульетта заочно корит кормилицу:

Проклятая старуха, злобный дьявол!
 Где хуже грех? Подучивать меня
 Нарушить верность моему супругу
 Или вот так хулить его устами,
 Которыми расхваливала раньше
 Сто тысяч раз?

(III, 5, 235. БП)

В подлиннике, правда, «так много тысяч раз», но это дела не меняет, тысячи остаются. Опять возникает вопрос: когда происходили эти многотысячные расхваливания Ромео кормилицей? Ведь она познакомилась с ним в понедельник утром, а сейчас вторник и тоже утро.

Любопытно, что, как правило, никто не замечает этого несоответствия. Наоборот, мы верим, что кормилица могла говорить и так и так, ибо сами видели — она любит подразнить Джульетту. Психологически все верно, хотя хронологически невозможно.

Подобное же несоответствие встречается в первой части «Генри IV». Сговор принца, Фальстафа и остальной компании ограбить паломников, направляющихся в Кентербери с богатыми дарами, происходит во второй сцене первого акта. Грабеж должен произойти «завтра», после чего вся ватага решает встретиться в таверне в Истчипе, чтобы прокутить там добычу.

В следующей сцене происходит ссора между Генри IV и феодалами, и последние, расставшись с королем, тут же сговариваются поднять против него мятеж. Самый непокорный из них, Хотспер, должен ехать на север заручиться поддержкой шотландцев (I, 3). Затем происходит ограбление паломников (II, 1 и II, 2). История Фальстафа и принца прерывается сценой в замке Хотспера. Его жена жалуется на то, что он совершенно пренебрегает ею:

В чем провинилась, что уж две недели
 Как изгнана я с ложа твоего?

(II, 3, 40)

В следующей сцене (II, 4) грабители собираются в Истчипе и происходит знаменитый розыгрыш Фальстафа. Напоминаю: в I, 2 решено было встретиться завтра, и встреча происходит в назначенное время. Значит, от вто-

рой сцены первого акта до четвертой сцены второго акта прошло два дня. А в сценах, которые находятся между ними, — I, 3; II, 3, — прошло уже не меньше двух недель! Получается, что время развития фальстафовской истории — одно, и оно краткое, а время деятельности заговорщиков, готовящих восстание против короля, — другое, и длится оно значительно дольше. Показаны же они в пьесе параллельно.

Еще один подобный пример.

В «Венецианском купце» в третьей сцене первого акта Шайлок дает Антонио в долг три тысячи дукатов сроком на три месяца. Если Антонио просрочит, Шайлок по векселю получит право вырезать у него фунт мяса. На другой день Бассанио едет в Бельмонт, свататься к Порции. Поместье молодой красавицы недалеко от Венеции, туда можно доехать за несколько часов. Бассанио, как известно, отгадывает загадку трех ларцов и становится женихом Порции. В это время он получает письмо, из которого узнает, что Антонио в беде: истекло три месяца, а ему нечем уплатить долг Шайлоку. Бассанио немедленно едет выручать друга.

Со дня подписания рокового векселя время текло по-разному для двух друзей: у Бассанио прошло дня два-три, а у Антонио — три месяца!

Можно привести еще немало подобных примеров того, как в одной и той же пьесе у разных персонажей разный счет времени — у одних оно короче, у других длиннее.

Когда комментаторы Шекспира, вчитывающиеся в каждую строку, впервые обнаружили подобные несоответствия, они сочли их просто ошибками. Но, собрав все примеры, ученые пришли к выводу, что можно говорить о своеобразном законе времени у Шекспира. Когда оно течет по-разному для отдельных персонажей, это обозначают названием двойного времени.

Пожалуй, самый разительный пример двойного времени мы находим в «Отелло». Вспомним ход событий трагедии.

Первый день, точнее — ночь. Дездемона бежит с Отелло из родительского дома. Ночное заседание у дожа. Отелло получает приказ немедленно отправиться с флотом на Кипр. Он плывет на одном судне, Дездемона —

на другом. Мы не знаем, сколько времени плыл флот от Венеции до Кипра.

Второй день застаёт героев уже на Кипре. Сюда прибывают венецианцы во главе с Отелло. Боя не было. Кипр занят без сопротивления. По этому поводу устраиваются торжества. Отдав распоряжения, Отелло наконец может впервые провести ночь с Дездемоной. Но брачную ночь мавра-генерала прерывает пьяная драка Кассио. Отелло тут же отставляет Кассио от должности своего помощника. Яго советует бедному лейтенанту утром обратиться к Дездемоне, чтобы она походатайствовала за него.

Третий день. Кассио, следуя совету Яго, просит жену главнокомандующего похлопотать за него перед мужем. Дездемона обращается к Отелло, но он откладывает разговор. Тут же появляется Яго и начинает возбуждать ревность Отелло. В течение дня он окончательно убеждает благородного мавра, что Дездемона изменяла ему с Кассио.

Возникает естественный вопрос: когда могла произойти измена? В пьесе нет времени для встречи Дездемоны и Кассио. Оказывается, трагедия тоже имеет двойное время. Одно связано с видимым нам действием, другое — предполагаемое время брака Отелло с Дездемоной, которое дольше виденных нами событий, и в нем было достаточно времени не для одной встречи, а для длительной связи.

Двойное время в трагедии подтверждается и Бьянкой, любовницей Кассио, которая при встрече упрекает его:

Слышанное ль дело?
Исчезнуть на семь дней и семь ночей!

(III, 4, 173)

Откуда взялась эта неделя? Из того же склада двойного времени. В данном случае, пожалуй, можно говорить даже о тройном времени. Ибо не исключена возможность особого счета времени между злосчастным лейтенантом и влюбленной в него куртизанкой. Я уже не говорю о том, что из пьесы вообще неясно, когда возникла связь Кассио с Бьянкой.

А вот как происходит нарушение времени в «Антонии и Клеопатре». После отъезда Антония из Рима прибывает гонец, который сообщает египетской царице, что ее любовник женился на Октавии. Разгневанная Клеопатра отсылает гонца (II, 5). В конце сцены она, однако, одумывается, ее разбирает женское любопытство, и она приказывает тут же разузнать у гонца, как выглядит жена Антония. Но в следующей сцене происходит встреча римских триумвиров с восставшим против них Секстом Помпеем и ведутся переговоры, заканчивающиеся миром (II, 6); чтобы отметить примирение, вожди двух армий устраивают пирушку на корабле Помпея (II, 7); далее следует победа Вентидия над Парфией (III, 1), отъезд Антония и Октавии из Рима (III, 2), и зритель, а также читатель, пока происходили мировые события — шутка ли, две войны! — забыл о том, что Клеопатра интересовалась внешностью Октавии. Тем не менее следующая сцена начинается с того, что Клеопатра допрашивает гонца о внешности новой избранницы Антония (III, 3). Значит, во дворце Клеопатры свое время. В этой линии действия между II, 6 и III, 7 прошло несколько мгновений, ровно столько, сколько понадобилось на то, чтобы вернуть выгнанного гонца, который успел лишь выйти за дверь. А в другой линии действия за данный промежуток разыгрались события мирового масштаба, занявшие значительное время — недели или месяцы.

В начале «Двенадцатой ночи» мы узнаём, что Виола, переодетая пажом, служит герцогу три дня, но уже завоевала его благосклонность (I, 4, 3). В конце пьесы Орсино говорит: «Три месяца мне служит этот мальчик» (V, 1, 102). Но между этими двумя сценами не могло пройти так много времени. Не вдаваясь в анализ действия, можно сказать, что оно заняло гораздо меньше трех месяцев. Вся история разыгрывается в течение нескольких дней. Но у Орсино свой счет времени.

Да, со счетом времени в пьесах Шекспира не всегда благополучно. В частности также, когда речь идет о возрасте Гамлета. Когда убили его отца, шекспировский Гамлет учился в университете. То, что Гамлет еще студент, указывает на его сравнительную молодость. О мо-

лодости Гамлета в трагедии говорится не раз. Лаэрт предупреждает Офелию, что любовь Гамлета «лишь порыв, лишь прихоть крови. Цветок фиалки на заре весны» (I, 3, 7); Полоний тоже говорит ей, что принц «молод» (I, 3, 123—124). По всему видно, что Гамлет ровесник Лаэрта, Фортинбраса, Горацио, Розенкранца и Гильденстерна, а они все молодые люди. Вспомним также, что матерью Гамлета увлекся Клавдий. Даже во времена Бальзака тридцатилетняя женщина считалась немолодой. Допустим, что Гертруде тридцать пять — сорок лет и что Гамлета она родила в юном возрасте. Значит, ему должно быть лет двадцать — двадцать пять; на протяжении всей первой половины пьесы Гамлет явно производит впечатление молодого человека. Между тем единственное упоминание его возраста, содержащееся в достоверном тексте, расходится с этим.

Беседуя с могильщиком, Гамлет спрашивает, давно ли тот занимается своим ремеслом. Ответы могильщика гласят: «Я начал в тот самый день, когда покойный король наш Гамлет одолел Фортинбраса» (V, V, 157), а «это было в тот самый день, когда родился молодой Гамлет» (V, V, 161), и, наконец, — «я здесь могильщиком с молодых годов, вот уж тридцать лет» (V, 1, 176). Из этого следует, что Гамлету тридцать лет. Тогда не меньше и Фортинбрасу, отец которого должен был успеть зачать его до роковой встречи с отцом Гамлета. Но о Фортинбрасе всегда говорят с добавлением эпитета «молодой» (I, 1, 92; I, 2, 17; I, 2, 28; V, 2, 361). Четыре настоячивых упоминания о молодости персонажа, почти не появляющегося на сцене, что-нибудь да значат! В наше время тридцать лет уже не молодость, а в те времена и недавно.

Единственная фраза, из которой можно сделать заключение о возрасте Гамлета, произносится могильщиком в присутствии принца, и он не опровергает ее. Но если Гамлету в начале трагедии двадцать или даже двадцать пять лет, а в конце тридцать, значит, между началом и концом пьесы должны были пройти годы, а мы знаем, что действие длится только месяцы.

Добавлю, что в первом издании «Гамлета» могиль-

щик, извлекая из земли череп, говорит, что он пролежал в могиле «дюжину лет». Правда, неясно, идет ли речь о черепе Йорика или о чьем-то другом черепе. Но если допустить, что прошло двенадцать лет со смерти шута, а тот, как известно, играл с мальчиком Гамлетом, то подсчет приведет нас опять к цифре в двадцать лет. Но все это, в сущности, не имеет значения для решения вопроса.

Из всех мнений ученых, пытавшихся решить проблему возраста Гамлета, мне представляется наиболее убедительной точка зрения Ф. Фернивэла: «Я считаю несомненным, что, начиная пьесу, Шекспир представлял себе Гамлета довольно молодым человеком. Но по мере роста пьесы понадобилась бóльшая весомость мысли, проникновение в характеры, знание жизни и т. д., и Шекспир неизбежно и естественно сделал Гамлета сформировавшимся человеком; а когда он дошел до сцены с могильщиками, то сообщил нам, что принцу 30 лет — самый подходящий возраст для него в то время; но не тогда, когда Лаэрт и Полоний предупреждали Офелию о том, что его кровь бурлит, а его увлечение ею — «игра крови» и т. д.»¹. Иначе говоря, возраст Гамлета мерится не длительностью действия пьесы, а его трагическим жизненным опытом; сколько лет Гамлету, узнается не по календарному счету, а по горестным заметам его души.

Наконец, я приведу еще один пример, который, правда, касается не возраста, но также может служить примером неточностей, встречающихся в пьесах Шекспира. Пример этот стал в своем роде классическим. Леди Макбет, уговаривая мужа отбросить жалость, заявляет, что она, дав клятву, выполнила бы ее, если бы даже для этого пришлось убить собственного ребенка:

Кормила я и знаю, что за счастье
Держать в руках сосущее дитя.

(I, 7, 54. БП)

¹ Слоры о возрасте Гамлета см. в комментариях к изданию трагедии *A New Variorum edition of Shakespeare ed. by N. H. Furness, «Hamlet», vol. I, pp. 390—394.* Цитированное мнение Фернивэла на стр. 391. См. также A. C. Bradley. *Shakespearean Tragedy*. L., 1904, p. 407—409.

Противопоставляя слабости Макбета свою решительность и беспощадность, она еще раз подтверждает, что была матерью:

клянусь, я вырвала б сосок
Из мягких десен и нашла бы силы
Я, мать, ребенку череп размозжить!

Проходит много времени, и счет злодейств Макбета растет. Среди его жертв — жена и дети Макдуфа. Когда Макдуф узнает о гибели своей семьи, у него возникает только одно желание — отомстить Макбету тем же, истребить его отпрысков, но он тут же с отчаянной горечью вспоминает: «У него нет детей» (IV, 3, 216), — ему нельзя отплатить, причинив такое же горе.

Как так «нет детей»? Мы же слышали от жены Макбета, что она рожала. Да и сам Макбет, пораженный мужеством жены, воскликнул: «Рожай мне только сыновей» (I, 1, 72). Значит, ни о каком бесплодии леди Макбет и речи быть не может! Как же понять это противоречие? Гёте, первый обративший внимание на данное несоответствие, объяснил его так: «...от кисти живописца или от слова поэта мы не должны требовать слишком мелочной точности; напротив, созерцая художественное произведение, созданное смелым и свободным полетом духа, мы должны по возможности проникнуться тем же самым смелым настроением, чтобы им наслаждаться...»¹ Это общее положение, очень важное особенно по отношению к Шекспиру, Гёте сопровождает замечанием, относящимся непосредственно к словам леди Макбет и Макдуфа; их речи «имеют чисто риторическую цель и показывают лишь одно, что поэт заставляет своих действующих лиц говорить каждый раз то, что более всего подходит и может произвести наиболее сильное впечатление именно в данном месте, и не вдается в особенно тщательные изыскания относительно того, не вступают ли эти слова в явное противоречие с тем, что сказано в других местах»². Кроме того, Гёте подчеркивает еще одно

¹ И. П. Эккерман. Разговоры с Гёте. М.—Л., «Academia», 1934, стр. 706.

² Там же.

важное обстоятельство: Шекспир писал для сцены, и во время представления противоречия между такими деталями даже не могут быть замечены зрителем. «Вообще Шекспир в своих пьесах едва ли думал о том, что они будут лежать перед читателем, как ряды напечатанных букв, которые можно пересчитать и сопоставить между собою; скорее, он видел перед собой сцену, когда писал. Он видел в своих пьесах нечто подвижное и живое, что быстро изливается с подмостков перед зрителями и слушателями, что нельзя удержать и подвергнуть мелочной детальной критике; поэтому его единственной задачей было дать самое яркое и действенное в данный момент»¹.

Шекспир писал не для критиков, которые долго и тщательно изучают произведение в деталях, а для зрителей. Он рассчитывал на мгновенное впечатление и знал, что каждое сильное впечатление в данный момент исключает из памяти частности, связанные с предыдущими яркими сценами.

Такой психологический расчет совпадал с особенностями народного поэтического мышления. Как мы знаем, в основе фабулы у Шекспира всегда были легенды, предания, новеллы, сказки. Общий характер шекспировских сюжетов соответствовал некоторым вековечным народным понятиям. Поэтическое мышление народа уже не было вполне и исключительно мифологическим, но элементы строя мифов близки поэзии вообще и сохраняются в ней даже на развитых ступенях цивилизации. Таинственное и противоречивое, неясное и не до конца понятное сохраняется в поэзии и в драме даже после того, как собственно мифологическое сознание уступило место другим формам мышления. Там, где еще жив дух поэзии, красоте вымысла охотно отдают предпочтение перед строгой логикой прозаического мышления.

¹ И. П. Эккерман. Противоречие в «Макбете» рассмотрено также современным английским критиком Л. Ч. Найтсом в эссе «Сколько детей было у леди Макбет?» (1933). См. его кн.: *L. C. Knights. Explorations. 3rd impression. L., 1958, p. 1—39.* Найтс использовал неувязку в тексте для утверждения, что персонажи Шекспира нельзя рассматривать как реальные человеческие характеры. См. стр. 296.

ДЕЙСТВИЕ В ЦЕЛОМ

Теперь, когда разные аспекты драматического действия рассмотрены в отдельности, уместно задаться вопросом, как они сочетаются в пьесах Шекспира.

Есть драматурги, творчество которых представляет собой сочетание одних и тех же элементов, притом в каждом произведении составные части подаются в равной пропорции. Про Шекспира так не скажешь. Его драматургия содержит много элементов, но она несводима к одному типу пьес. Пока рассмотрены только главные элементы фабулы и еще не было речи о других основных элементах драмы — характерах и речи, — но даже в кругу вопросов, связанных с драматическим действием, заметно, что Шекспиру не свойственно единообразие. Всякое правило, вводимое нами, требует оговорок и включает ограничения, слишком очевидные, чтобы ими можно было пренебречь даже для суммарной модели.

Прежде всего — как соотносится сюжет пьес Шекспира с реальностью? Соотношения различны. Есть пьесы, фабула которых имеет явно вымышленный, фантастический характер («Сон в летнюю ночь», «Буря»). В других пьесах реальные мотивы преобладают, как, например, в хрониках и трагедиях. Но реальное никогда у Шекспира не обособляется от поэтического вымысла. Эту особенность Шекспира заметил уже А. Н. Островский: «...интрига есть ложь, а дело поэта — истина. Счастлив Шекспир, который пользовался готовыми легендами: он не изобретал лжи, но в ложь сказки влагал правду жизни. Дело поэта не в том, чтобы выдумывать небывалую интригу, а в том, чтобы происшествие даже невероятное объяснить законами жизни»¹.

Роберт Вайман совершенно справедливо предупредил против впадения в одну из двух крайностей: признание театра Шекспира либо совершенно условным, либо натуралистическим². Искусство Шекспира сохра-

¹ А. Н. Островский. Полное собрание сочинений, т. XIII. М., ГИХЛ, 1952, стр. 321.

² Robert Weimann. Shakespeare und die Tradition des Volkstheaters. Berlin, 1967, S. 368—369.

няет некоторые традиции площадного театра, но далеко не ограничивается ими. Своеобразие английского театра эпохи Возрождения в его переходном характере. Это уже не наивный площадной театр средневековья, но еще не реалистический театр в более позднем смысле. Условность и натуральность изображения предстают в нем в разных сочетаниях.

Каждое произведение Шекспира обладает особым рода внутренним движением. В одних пьесах неправдоподобность сюжета усугубляется таким нагромождением обстоятельств, которые уводят действие от реальности. В других, наоборот, движение идет от предания к действительности, но не настолько, чтобы совершенно исключить легендарную основу. Она остается даже тогда, когда драматическое изображение характеров и страстей заставляет нас забыть, что сюжетом для пьесы послужила древняя легенда, как, например, в «Гамлете» или «Короле Лире». Иногда переход от сложившегося сюжета к реальности и обратно происходит в пьесе неоднократно, что делает особенно условным понятие о ней как о «зеркале природы».

Речь идет не о соотношении вымысла и реальности, а о том, как устойчивые литературные сюжеты и мотивы то реалистически осмысливаются и психологически оправдываются Шекспиром, то сохраняются во всей своей легендарной данности, оставаясь никак не мотивированными.

ПУБЛИЧНОСТЬ ДЕЙСТВИЯ

Наконец, следует остановиться на еще одной важной особенности пьес Шекспира. Действие современной нам драмы строится так, будто мы случайно увидели то, чего нам вроде и не полагалось увидеть. Действующие лица пьесы не знают о том, что все происходящее с ними видят посторонние. Театр эпохи Шекспира еще не знал такой предпосылки. Актеры начинали представление с прямого обращения к публике и завершали его тем же.

Шекспировский театр сохранил от средневековья свой

площадной, а еще точнее — общественный характер. Особенность этого театра состояла в том, что он не был отделен от публики рампой, «четвертой стеной». Зритель, плотной массой стоявший с трех сторон сцены, как бы приглашался в активные свидетели происходящего на ней. Публичность вообще составляла важную черту не только театра, но и драматургии.

Собственно действие пьес, следующее за всеми формами вступления, будь то пролог или «индукция» (вступительная сцена), обычно имеет у Шекспира публичный характер с самого начала. Это либо торжественный выход короля со всеми придворными, либо народное собрание. Можно сказать, что всякая пьеса Шекспира начинается с появления толпы, знатной или плебейской. Перед нами сразу возникает некое общество, становящееся свидетелем завязывающейся трагедии или комедии. Публичность начала явственна во всех хрониках. С больших и торжественных выходов в королевском дворце начинается каждая часть «Генри IV», «Генри VI», «Короля Джона», «Ричарда II». В «Ричарде III» за вступительным монологом героя следует сцена, когда герцога Кларенса под арестом ведут в Тауэр, а затем идет траурное шествие с гробом Генри VI. В присутствии траурного кортежа происходит знаменитая сцена объяснения Ричарда с леди Анной. В «Генри V» действие начинается с беседы двух прелатов, восхваляющих молодого короля, и эта сцена является чем-то вроде второго пролога, характеризующего главного героя. Само же действие опять начинается с большого королевского выхода. В «Генри VIII» началом служит беседа вельмож, за ней следует торжественный выход кардинала Вулси и, наконец, дворцовая сцена.

Публичный характер имеет также начало трагедий. В «Тите Андронике» — сцена возвращения победителей римлян; в «Ромео и Джульетте» — стычка между сторонниками враждующих семей; в «Юлии Цезаре» — выход трибунов, окруженных гражданами, и затем шествие Цезаря в Капитолий; в «Гамлете» сцена смены ночного дозора сменяется выходом нового короля Клавдия и его тронной речью; в «Отелло» за двумя ночными уличными сценами следует собрание венецианского сената; «Ко-

роль Лир» начинается со сцены во дворце и раздела королевства в присутствии не только британского двора, но и властителей Франции и Бургундии. В «Макбете» роль символического пролога играет сцена трех ведьм, за которой следует картина королевского лагеря, куда поступают донесения с поля битвы. «Тимон Афинский» начинается со сбора гостей в доме героя; «Антоний и Клеопатра» — с торжественного выхода римского триумвира и египетской царицы; заметим, что Антоний объясняется ей в любви на людях; в «Кориолане» началом служит сборище мятежных римских плебеев.

Даже в комедиях начальные сцены имеют публичный характер. В «Комедии ошибок» — двор герцога Эфесского; в «Бесплодных усилиях любви» — двор наваррского короля; в «Сне в летнюю ночь» — двор афинского герцога Тезея; «Укрощение строптивой» начинается со встречи женихов у дома Баптисты Минола; «Много шума из ничего» — с возвращения воинов из похода; «Виндзорские насмешницы» — с уличных сцен, где встречаются все персонажи комедии; даже лирическое начало «Двенадцатой ночи» и любовные вздохи Орсино происходят в присутствии всего герцогского двора; при большом числе свидетелей происходит завязка «Цимбелина» и «Зимней сказки». Наконец, «Буря» начинается со сцены сумятицы на корабле во время шторма. Исключение составляют начало «Венецианского купца» и «Как вам это понравится». Но в дальнейшем действии этих пьес возникают сцены публичные по своему характеру (выбор трех ларцов в Бельмонте, сцена суда в «Венецианском купце»; поединок Орlando и Карла, герцог и его свита в Арденнском лесу в «Как вам это понравится»).

Обращаясь к действию пьес в целом, нетрудно заметить, что и в нем много публичных сцен. Жизнь шекспировских героев все время на виду. Конечно, есть и в комедиях и в трагедиях интимные сцены свиданий и объяснений, размолвок и уговоров. Но, за редкими исключениями, важнейшие, поворотные моменты в действии и судьбах героев происходят не келейно, а на людях и публично.

Для Ромео и Джульетты — это момент их первой встречи на балу, затем уличная драка между сторонни-

ками Капулетти и Монтеки, приводящая к изгнанию Ромео. В «Юлии Цезаре» в частной обстановке происходит лишь искушение Брута Кассием, беседы Брута с Порцией и Цезаря с Кальпурнией. Как это и естественно для политической трагедии, все главные ее моменты имеют публичный характер. В «Гамлете» много интимных сцен, но ряд узловых моментов происходит в открытую, на людях: первый выход короля, представление «мышеловки», сумасшествие и похороны Офелии. В «Отелло» — сцена в сенате, на набережной Кипра, офицерский пир, прием венецианского посла. В «Короле Лире» — сцена разрыва со старшими дочерьми, расправа с Глостером, пробуждение короля в стане Корделии, арест ее и Лира, ссора Гонерильи и Реганы. В «Макбете» — прием короля в замке, сцена после убийства, пир нового короля. Достаточно и этих перечислений, чтобы напомнить, как много сцен происходит у Шекспира в обстановке причастности большого количества персонажей к главным событиям. Это естественно в исторических драмах. И, как нетрудно убедиться, в комедиях встречается не реже, чем в трагедиях, ибо не только большие трагические события, но и комические происшествия разыгрываются у Шекспира в атмосфере публичности.

В особенности очевидна эта черта пьес Шекспира в финалах. Они представляют собой схождение и встречу всех главных действующих лиц. Некоторые финалы связаны с узнаванием, с воссоединением ранее разобщенных родственников («Комедия ошибок», «Двенадцатая ночь», «Перикл»): В других случаях происходит разоблачение злоумышленников, выяснение истины, наказание виновных и восстановление попорченной справедливости («Два веронца», «Много шума из ничего», «Отелло», «Цимбелин»). В исторических драмах разрешение драматического конфликта происходит в поединках и сражениях, заканчивающихся победой одной из сторон. Это же характерно для некоторых трагедий: «Гамлет», «Макбет», «Король Лир». Финальные бои завершаются тем, что победившая сторона или уцелевшие участники конфликта выносят объективное суждение о погибших.

Спор, разбирательство, суд — неперемненные элементы драматургии Шекспира. Место их в каждой пьесе раз-

лично. В «Генри V» спор о правах Англии на французские земли происходит в начале. В «Мере за меру» суд и разбирательство пронизывают все действие. В «Венецианском купце» суд является наиболее драматическим моментом всей пьесы. Каков бы ни был финал, в нем обычно более или менее подробно разбираются предшествующие события и о них выносится суждение. Иногда финал содержит оценку главного героя, его эпитафию.

Обсуждение всего происходящего вообще составляет важную черту драматургии Шекспира. Зрители шекспировского театра не спрашивали, почему произошло то или иное событие. Причинность в возникновении их интересовала гораздо меньше, чем самый факт и его последствия. Пусть не будет это сочтено чрезмерной модернизацией, но в пьесах Шекспира его современников должна была интересовать ситуация, в какой оказались герои. Острота ситуации, ее драматические возможности — вот что имело первостепенное значение.

Во всяком случае, в драматургии Шекспира именно это составляет существо. На конфликтных ситуациях, проблемных мотивах зиждется шекспировский драматизм. Пьесы были «зеркалом» не бытовой повседневности, а отражением ситуаций, выходящих за рамки ее; в них представлены положения, из ряда вон выходящие, именно в силу своей необычности требующие непредусмотренных решений.

Сюжеты, заимствованные Шекспиром, в своем первоначальном виде отвечали формуле А. Веселовского: «Сюжеты — это сложные схемы, в образности которых обобщались известные акты человеческой жизни и психики в чередующихся формах бытовой действительности. С обобщением соединена уже и оценка действия, положительная или отрицательная»¹. Особенность обработки сюжетов у Шекспира заключалась в том, что готовые и безоговорочные оценки, присутствовавшие в сюжетных схемах до него, не только видоизменялись им, но и вообще снимались. Как нельзя более наглядно это в «Макбете». Сюжетная схема трагедии, безусловно, содержит

¹ А. Н. Веселовский. Историческая поэтика. Л., ГИХЛ, 1940, стр. 495.

⁵ А. Аникст

отрицательную оценку героя. Но можем ли мы сказать, что пьеса Шекспира написана в подтверждение этой морали? Простую оценку истории Макбета Шекспир заменил сложной. Шотландский тан ни в чем не оправдан, но центр внимания перенесен с его вины на другие вопросы. Так же очевидно изменение Шекспиром первоначальной сюжетной оценки в отношении Шайлока. В трагедиях и комедиях Шекспира на первый план выдвигается драматизм или комизм ситуаций; в раскрытии их Шекспир преследует не цель прямого поучения, а обнажение реальных проблем человеческой жизни. Ситуация может у Шекспира быть неправдоподобной, но вопросы, возникающие в связи с ней перед его героями, имеют вполне жизненное значение.

Драматическое действие в пьесах Шекспира, яркое, увлекательное, существует, однако, не само по себе, а как средство к раскрытию самого важного для Шекспира — природы человека.

ХАРАКТЕРЫ

ЖИВЫЕ ЛЮДИ И ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ ОБРАЗЫ

«Что может быть больше природой, чем люди Шекспира», — восхищался молодой Гёте¹. Романтик Гюго и реалист Бальзак видели в шекспировских характерах образцовые художественные создания. Известно, как ценил Пушкин шекспировскую многосторонность в изображении характеров. Писатели более позднего времени тоже признавали Шекспира первым творцом искусства изображения человеческой личности во всей ее сложности. Словом, писатели и критики XIX века согласились, что персонажи Шекспира следует рассматривать как живых людей. Соответственно разбор пьес Шекспира стал по преимуществу психологическим анализом поведения его героев. Критика такого рода обнаружила действительно поразительную глубину постижения Шекспиром человеческой природы. Все или почти все значительные душевные движения получили выражение в пьесах Шекспира — любовь, дружеские чувства, ненависть, зависть, злоба, смелость, благородство, властолюбие, доброта, ревность, — долго пришлось бы перечислять весь мир чувств, склонностей и страстей, отраженный в пьесах

¹ Гёте. Собрание сочинений, т. X, стр. 384.

Шекспира. Именно это высоко подняло авторитет Шекспира как художника-сердцевода, ибо даже в пьесах, фабула которых содержит явно фантастические элементы, поведение персонажей соответствует законам психологии. Точность наблюдений над природой чувств и особенностями поведения людей не раз была использована психологами, с одной стороны, подкреплявшими Шекспира данными науки, а с другой — освещавшими неясные мотивы человеческого поведения ссылками на Шекспира, тонко выявлявшего мотивы, движущие людьми.

Правда, иногда поведение персонажей Шекспира ставило в тупик и критиков и психологов. Самый яркий пример этого — Гамлет. Написаны тысячи томов, предлагающих объяснение переживаний и поведения героя, который тем не менее остается загадочным. Одним критикам Гамлет показался человеком, лишенным воли, другим — достаточно решительным, чтобы осуществить задачу мести. Споры о слабом и сильном Гамлете продолжаются поныне, а театры дают разные толкования образа принца датского, и каждый великий актер создает свой облик героя, опираясь на текст Шекспира.

Характер короля Лира более ясен, но критику издавна смущал вопрос: как мог Лир вообще задумать раздел королевства, когда силы ему еще не изменили, и, главное, как мог он совершить раздел так нелепо? Очень выразительно сформулировал сомнительный характер завязки трагедии Л. Толстой. И не он первый заметил это. Но в течение долгого времени критика придерживалась правила: если что-нибудь у Шекспира кажется неясным или непонятным, не торопиться считать это промахом, — за этим должен скрываться какой-то умысел художника, который мы обязаны обнаружить, как это ни трудно бывает подчас. Критиков иногда и ценили в той мере, в какой они оказывались способны объяснить темные места такого рода, встречающиеся в пьесах Шекспира. Пожалуй, ни один из них не был столь изобретателен в этом отношении, как Г. Гервинус, который в своем обширном труде о Шекспире нашел объяснение и оправдание всему, что в свете жизненного опыта или данных психологии подчас казалось неясным, неточным или неверным.

Это имело значение не только для понимания Шекс-

пира в чтении, но еще больше для воплощения его героев на сцене. Актеры и режиссеры, подходя к персонажам Шекспира с позиций психологического правдоподобия, нуждались в объяснении поведения персонажей Шекспира. Самый интересный опыт такого рода — режиссерский план «Отелло» К. С. Станиславского, где дана характеристика всех главных персонажей великой трагедии, причем художник сцены создал интересные психологические этюды, включающие описание того, какими были герои до начала трагического конфликта и что обусловило возникновение его.

Мнение о безоговорочной правдивости Шекспира и абсолютной психологической точности созданных им характеров было в XX веке подвергнуто решительному пересмотру. Скажем больше: новейшая критика разрушила старое представление о шекспировском мастерстве. Надо, однако, сразу же оговорить: писатели и критики XVIII—XIX веков не ошибались, считая Шекспира мастером создания живых характеров в драме. Эта великая истина остается незыблемой. Однако понимание Шекспира складывалось в период искусства иного типа, чем то, которое создавал Шекспир. Восхищаясь Шекспиром, просветительские реалисты и сентименталисты XVIII века, романтики и реалисты XIX века находили или приписывали Шекспиру художественные особенности, особенно близкие им самим. Поэтому наряду со многим верным они подчас высказывали о Шекспире неточные суждения, выражавшие не столько то, что в действительности есть в пьесах Шекспира, сколько то, что в них хотели увидеть его почитатели, принадлежавшие к разным художественным направлениям.

Жизненная правдивость образов Шекспира несомненна. Но она достигнута художественными средствами иными, чем те, какими пользуется драма нового времени. Пересмотрев некоторые ложные представления об искусстве Шекспира, критика XX века тем самым помогла приблизиться к пониманию выразительных средств, которыми пользовался драматург, создавая характеры героев в драме.

ПСИХОЛОГИЧЕСКИЕ НЕСООБРАЗНОСТИ

Сомнение в правдивости пьес Шекспира возникло давно. И началось оно как раз с критики той самой трагедии, которую следом за сонмом критиков, восхищавшихся ею, так тонко объяснил К. С. Станиславский.

Уже во второй половине XVII века Томас Раймер сказал, что с точки зрения здравого смысла вся история «Отелло» совершенно неоправданна. Дездемоне следовало бы получше следить за своим гардеробом, и не будь этой дурацкой пропажи носового платка, никакой трагедии не произошло бы. Отелло тоже мог проявить несколько больше ума и разобраться в том, как попал платок в руки Кассио. И на этой нелепости построено целое произведение, мало того — из-за такого пустяка погибают прекраснейшие люди. По мнению Раймера, это произведение следовало бы назвать трагедией носового платка!

Раймер критиковал Шекспира с позиции «здравого смысла» и заметил уязвимые места развития фабулы трагедии. Но психологическая критика выручила Шекспира. Она обосновала возможность трагической ошибки благородного мавра и показала, что сначала Яго разжег подозрительность Отелло, вызвал первый приступ ревности, лишь после чего и был введен в действие платок; к этому моменту Отелло уже был вне себя, кровь бросилась ему в голову, и он, естественно, не столько искал доказательств невинности Дездемоны, сколько легковерно принимал все, что могло подтвердить ее вину.

Нашли объяснение и завязке «Короля Лира», и поведению Гамлета, и многому другому. Но в своем утверждении безгрешности Шекспира критика зашла так далеко, ее похвалы стали такими неумеренными, что возникла неизбежная реакция. Объектом критики стала именно достоверность шекспировской психологии. Минувя критиков второй половины XIX века, положивших начало пересмотру традиционного представления о правде характеров у Шекспира, я обращусь к ученым нашего столетия, которые произвели особенно большую аналитическую работу и в результате основательно поколебали веру в правильность всей концепции шекспировских ха-

ракторов в критике, начиная с XVIII века до нашего времени.

Новое направление шекспировской критики, получившее название реалистической, отвергает традиционное мнение о том, что героев Шекспира следует рассматривать как живых людей. Они не реальные личности, а театральные персонажи. Объяснение их характера и поведения следует искать не в глубинах человеческой психологии, а в законах театра.

Именно такова исходная точка зрения американского критика Элмера Эдгара Столла, из книг которого наибольшее значение имеют «Шекспировские исследования» (1927) и «Искусство и искусственность у Шекспира» (1933).

Первым существенным пороком старой критики и театрального толкования является, по Столлу, отклонение от первоначального смысла характеров Шекспира. Так, Шайлока превратили в драматическую фигуру, тогда как для современников тип еврея-ростовщика неизменно означал злодея. В «Венецианском купце» Шайлоку дана функция комического злодея, все планы которого рушатся, а сам он, к удовольствию публики, посрамлен¹.

В XVIII веке М. Морган пытался «реабилитировать» Фальстафа, доказывая, что он вовсе не трус, но в театре невозможно превратить его в рыцаря без страха и упрека, он всегда остается комичным, хотя характер у него по своему многогранный.

Психологическая критика считает духи и привидения у Шекспира символическими образами, выражающими душевные состояния героев. Но во времена Шекспира в их существование верили, и в пьесах Шекспира они не психологические абстракции, а реальные существа, возбуждавшие страх зрителей.

Пожалуй, особенно большой принципиальный интерес представляет тот раздел исследований Столла, который посвящен шекспировским злодеям². Совершенно неверно видеть в них характеры, списанные с жизненных

¹ E. E. Stoll. Shakespeare Studies. (1942). N. Y., 1960, pp. 255—336.

² Ibid., pp. 337—402.

прототипов. Елизаветинская драма унаследовала от прошлого и сама создала ряд условностей, служивших основой для роли злодея в пьесах. Театральный злодей шекспировского времени — прямой потомок Дьявола из мистерий и Порока из моралите средневекового театра. Эпоха Возрождения дала новую жизнь этому типу, сделав его воплощением макиавеллизма. Трактат Макиавелли содержал такой портрет правителя, лишенного каких бы то ни было моральных устоев, что его сразу же ассоциировали с дьяволом, и так появился персонаж ренессансной драмы, именовавшийся попросту Макиавель. Ричард III, Яго, Эдмунд в «Короле Лире» — это варианты типа Макиавеля. Им приданы не черты реальных злодеев, а утрированная физиономия злодеев гротескных, лишенных каких бы то ни было человеческих черт. Они — дьяволы во плоти, но не наивные черти, которых боялись средневековые обыватели, а изощренные политики (кстати, политик и политика — у Шекспира всегда бранные слова), мастера интриги, коварные предатели и бессовестные убийцы. Шекспир прибегает к разным театральным приемам, чтобы вызвать у читателя отвращение к этим персонажам.

Наиболее очевидна театральность шекспировских злодеев, когда они признаются в своих дурных намерениях. Какой злодей станет в подлинной жизни так откровенно излагать свои коварные планы, как это делает Ричард III или Яго? Правда, они раскрывают свои затаенные мысли не другим персонажам, а только зрителям, произнося монологи, и лишь изредка своим сообщникам, таким же отпетым злодеям, как они сами. Но так или иначе, злодеи признаются в своем злодействе, как это, например, делает мавр Арон в «Тите Андронике»:

Клянусь я каждый день, — хоть дней таких
 Немного в жизни у меня бывало, —
 Когда бы я злодейства не свершил:
 Не умертвил, убийства не замыслил,
 Не подготовил, не свершил насилья,
 Не обвинил и не дал ложных клятв,
 Не перессорил насмерть двух друзей.

(V, 1, 126. АК)

Это, так сказать, предсмертные слова, итог жизни, который подводит один из шекспировских макнавелей. Арон не скрывает своего родства с дьяволом:

Коль черти есть, хотел бы я быть чертом,
 Чтоб жить и в вечном пламени гореть
 И, ваше общество имея в пекле,
 Вас ядовитым языком язвить.

(V, 1, 147)

Последующим поколениям такие речи показались чудовищно антихудожественными, и стали говорить, что Шекспир не мог этого написать. Но чем, по существу, отличается эта речь от монолога, в котором Ричард III представляет себя зрителям в самом начале пьесы, посвященной его карьере:

Решился стать я подлецом и проклял
 Ленивые забавы мирных дней.
 Я клеветой, внушением опасным
 О прорицаньях пьяных и о снах
 Смертельную вражду посеял в братьях —
 Меж братом Кларенсом и королем.
 И если так же справедлив и верен
 Король Эдвард, как я лукав и лжив,
 Сегодня будет Кларенс в заключенье...

(РШ, I, 1, 30, AP)

Имея в виду подобные речи шекспировских злодеев, Столл делает любопытное наблюдение. Обычно люди, совершающие преступления, думают не о своей преступности, а о том, как бы скрыть ее, не говоря уже о такой особенности психологии преступников, которая заключается в отсутствии моральных критериев оценки своего поведения или даже в прямом оправдании себя. В отличие от этого, шекспировские злодеи знают, что совершают преступления. Иначе говоря, они как бы молчаливо принимают существующие в обществе основы морали и оценивают свое поведение, исходя из них.

Конечно, можно сказать, что эпоха Возрождения открыла простор для хищнического индивидуализма и поведение шекспировских злодеев отражает это. Нет, в данном случае такое объяснение не подойдет. Цинизм и нравственный нигилизм действительно существовали

в эпоху Возрождения, но они либо прикрывались лицемерной внешностью, либо выражались в полном безразличии к моральным ценностям. Шекспировские злодеи знают, что есть мораль, признаются, что с точки зрения ее основ они преступники, и их самораскрытие не психологическая черта, а театральная прием, сущность которого в том, чтобы сделать для публики кристально прозрачной личность данного персонажа. Шекспировские злодеи начинают свой путь на сцене с того, что прямо заявляют о своем злодействе, дабы у зрителей с самого начала не было никаких сомнений в их характере. По мнению Столла, даже Макбет отнюдь не совестливый злодей, а такой же театральная персонаж, как Ричард или Яго, только он более поэтично выражает две стороны сценического образа — злодейство, присущее его натуре, и нравственное осуждение его, как бы навязанное ему извне автором и сценической традицией, требующей, чтобы публика точно знала, что хорошо и что плохо в поведении действующих лиц. Если у Макбета есть ощущение страха и ужаса, то это тоже обычная для народного театра условность — безбожникам и преступникам полагалось трепетать от ужаса перед ожидающей их карой. Как полагает Столл, Макбет в этом отношении ничуть не отличается от Фауста Марло, вопящего, когда черти приходят утащить его душу в ад.

Другой ряд театральная приемов связан с изображением комических персонажей. Фальстаф, по мнению Столла, наделен большим количеством средств комикования, что и делает его таким смешным. В основу его образа взят тип «хвастливого воина», дополненный всеми приемами шутовства, которыми мог обрести персонаж такого рода. Так, Фальстаф отправляется на войну, чтобы в его уста можно было вложить смешной катехизис чести, показать, как он вместо пистолета вложил в кобуру бутылку; он притворяется мертвым, хитрит, обманывает, лжет, — словом, подает все поводы для смеха, которого ожидают от него, как от клоуна в цирке.

Но не только эти персонажи, — по мнению Э. Э. Столла, герои великих трагедий тоже стандартные типы ренессансного театра Англии, сотканые из театральная

условностей, которые мы не воспринимаем из-за путаницы, происшедшей после того, как героев пьес отождествили с реальными людьми.

С Отелло происходит совершенно невероятная вещь. Все знают, по натуре он не ревнив, — почему же именно он изображен Шекспиром в качестве величайшего ревнивца? Почему Отелло верит человеку, которого не любит и которому не доверяет, и не верит Дездемоне, в чьих чувствах он не сомневается, как можно судить по его монологу перед сенатом в первом акте? Ведь ей он доверяет больше всех на свете.

Потому, что существовала простейшая театральная традиция: клевете обязательно верили. У Шекспира это встречается не раз, — вспомним хотя бы историю злощастной Геро в «Много шума из ничего». То, что Отелло поддался наветам Яго, критикой принимается как проявление тонкой психологической правдивости. Столл иронизирует над этим: «Согласно этой доктрине, лишенный подозрительности и разумный человек скорее поверит тому, что самые близкие и дорогие ему люди — предатели, чем решит, что их обвинитель — лжец. Доктрина гласит: легче поверить в вину невинного, чем в его невинность, и чем доверчивее человек, тем легче он становится недоверчивым»¹. Так шаг за шагом стремится Столл разрушить сложившееся мнение о психологической обоснованности трагедии Отелло.

Несколько иным является его подход к «Гамлету». Все, что написано в критике о нерешительности героя, не имеет ничего общего с подлинным смыслом пьесы, утверждает Столл. «Гамлет» — типичная трагедия мести. Природа жанра была такова, что осуществление мести затягивалось и откладывалось в силу разных обстоятельств. Это увеличивало ожидание зрителей и их интерес к действию пьесы. Хотя монологи Гамлета как будто подтверждают мнение тех, кто считает его нерешительным, никто из окружающих не считает Гамлета слабым. Наоборот, король опасается его, и следует верить этому,

¹ E. E. Stoll. *Art and Artifice in Shakespeare*. Cambridge, 1933, p. 16.

а не упрекам, которые принц делает сам себе. Мотивы, служащие Гамлету для откладывания мести, столь же сомнительны, как и мотивы, выдвигаемые злодеями. Они тоже своего рода условность — ведь должен же персонаж как-нибудь объяснять свое поведение, — но его объяснениям не следует придавать слишком большого значения, ибо они не содержат никакой ясной точки зрения, никакого действительного решения, что известно всякому, кто вдумывался в монологи Гамлета.

Если подвести итог, то позиция Столла такова. Критика совершила неправомерную подмену искусства жизнью. Она стала рассматривать пьесы и героев по законам жизни, тогда как их следует рассматривать по законам искусства, в данном случае еще и по законам самого условного вида искусства — драмы. Это не значит, что образы, созданные Шекспиром, лишены жизненного смысла. Искусство Шекспира заключалось в том, что он при помощи условных приемов создавал эмоциональную иллюзию реальности. Мы воспринимаем образы Шекспира как реальных людей, но в пьесах они живут и действуют по законам драматургии ренессансного театра, условности которого существенно отличались от театра нового времени.

Общие положения Столла более верны, чем многие случаи их конкретного применения в его трудах. В своем анализе он подчас правильно показывает, что ту или иную особенность шекспировских характеров можно свести к театральным условностям. Но понимание природы художественной условности у Столла является ограниченным. Она представляется ему искусственным приемом подмены действительности чем-то нереальным. Между тем природа художественной условности состоит в обратном. Она служит средством концентрированного воплощения явлений жизни так, что зрителем они воспринимаются не как условность, а как реальность. Так, во всяком случае, обстоит дело с условностями английского театра эпохи Возрождения. Но при всем том Столл помог разрушить некоторые ложные построения критики XVIII—XIX веков, исключавшей у Шекспира возможность ошибок, несоответствий и вообще промахов. Дей-

ствительно, логикой и современным нам пониманием психологии шекспировские характеры подчас невозможно объяснить.

Не следует, однако, думать, будто обнажение приема, совершаемое критикой, исключает богатство содержания, вложенного художником в свое произведение. Прием — только средство выражения замысла. К тому же в данном случае речь идет о приемах сценической выразительности, а они составляют лишь часть тех методов, которые находятся в распоряжении художника.

Это же следует иметь в виду, рассматривая открытия в отношении художественной формы драматургии Шекспира, сделанные другим корифеем «реалистической» критики — немецким ученым Левином Людвигом Шюкингом, изложившим свои взгляды в труде «Проблема характера у Шекспира» (1919).

Шюкинг справедливо обратил внимание на то, что классическая шекспировская критика скатилась к крайнему субъективизму и это проявляется в множественности толкований, предложенных ею для объяснения каждой пьесы, — толкований, не только не согласующихся между собой, но и прямо противоречащих друг другу. Не только «Гамлет», но и другие пьесы толкуются настолько по-разному, что возникает сомнение в способности критики определить смысл того или иного произведения Шекспира.

Путаница происходит из-за того, что критики не знают законов шекспировской драмы, принципов, которыми руководствовался драматург при создании характеров. Зрители шекспировского театра привыкли к определенным условностям сцены, существовавшим со средних веков. Забота драматурга состояла в том, чтобы при помощи простых и сильных средств довести до зрителей характер каждого из персонажей. Для этого существовал ряд приемов, которые были довольно просты, но их применяли даже самые изысканные авторы, когда они писали для народного театра. Читатель увидит далее, насколько примитивны средства, которыми пользовались драматурги, но он сделает ошибку, если решит, что и само искусство, пользующееся ими, примитивно. «Худо-

жественная форма Шекспира является сочетанием высокоразвитых и совершенно примитивных приемов»¹, — писал Шюкинг. Посмотрим же, каковы они.

САМОХАРАКТЕРИСТИКИ

Персонажи Шекспира сами сообщают зрителям, каков их характер. Мы уже имели возможность убедиться в этом по тем характеристикам, которые дают себе Ричард III и мавр Арон. Этот простой прием встречается у Шекспира постоянно. Он служит для того, чтобы зритель знал, кто перед ним — хороший или дурной человек. Иногда это делается сразу, но нередко в ходе самого действия, когда зрителю надо подсказать, как следует воспринимать того или иного героя, с которым он уже успел познакомиться.

Самохарактеристики не надо понимать буквально. Они не столько выражение самосознания персонажа, сколько его объективная характеристика, которую, по законам театра Шекспира, он может изложить сам, не становясь от этого ни обличителем себя, ни самовлюбленным. Но при этом объективная сущность его характера не скрыта от самого героя. Такова своеобразная диалектика образа человека у Шекспира.

Характер леди Макбет определяется ею самой в первой же сцене, когда она появляется перед зрителем:

Сюда, ко мне, злодейские паитья,
В меня вселитесь, бесы, духи тьмы!
Пусть женщина умрет во мне. Пусть буду
Я лютою жестокостью полна.

(I, 5, 41. ВП)

В принципе это то же самое, что речи других шекспировских злодеев, с той незначительной разницей, что самохарактеристика здесь дана в форме воззвания к ду-

¹ L. L. Schücking. Die Charakterprobleme bei Shakespeare. Lpz., 1919, S. 22.

хам зла. В той же трагедии Малькольм для проверки искренности Макдуфа оговаривает себя, делая мнимое признание в том, что он обуреваем страшными пороками. Когда Макдуф вспыхивает искренним возмущением, Малькольм успокаивает его и поясняет, что все дурное, сказанное им о себе, ложь. На самом деле, говорит Малькольм,

Я не такой.
Я девственник еще, ни разу клятве
Не изменял, не трясся над своим,
Не то чтоб позавидовать чужому.
Я черта не предаю другим чертам.
Мне правда дорога, как жизнь.

(IV, 3, 124, БП)

В такой самохарактеристике нет преувеличений. Но заметим, что она выражает не столько мнение Малькольма о себе, сколько объективную характеристику его личности, которая, как того желает автор, должна быть усвоена зрителем.

Прислушаемся теперь к тому, что говорит о себе шекспировский Юлий Цезарь.

Юлию Цезарю неприятен Кассий, но император выше страха перед обыкновенными людьми:

...он не страшен мне.
А все ж, будь страх и Цезарь совместны,
Не знаю, кто мне был бы неприятней,
Чем этот тощий Кассий...

(I, 2, 195. ИМ)

Говоря о своем превосходстве, Цезарь имеет в виду не официальное положение главы государства, занимаемое им, а свое личное величие.

Уговоры жены, дурные вести от авгуров не страшат Цезаря. Он считает, что сам он для других — как божья гроза, и явно уподобляет себя богу, вероятно Юпитеру-громовержцу, внушавшему страх своим грозным обликом. Прибегая к риторической фигуре олицетворения, он говорит об опасности как некоем живом существе:

ведь всегда опасность
 Ко мне крадется сзади, но, увидев
 Мое лицо, тотчас же исчезает.

(II, 2, 10. МЗ)

И еще раз:

Опасность знает,
 Что Цезарь поопаснее ее.
 Мы как два льва, два брата-близнеца.
 Из нас двоих я старше и страшней.

(II, 2, 44. МЗ)

Величие, полагает он, поднимает его над уровнем человеческих слабостей. Обыкновенных людей можно легко уговорить, прибегнув к лести, заставив их думать, что они выше, чем есть на самом деле. Он настолько высок, что недоступен лести так же, как не верит в предзнаменования. Цезарь противопоставляет себя человеческой мелюзге:

Но не думай,
 Что Цезарь малодушен, как они,
 Что кровь его расплавить можно,
 Как кровь безумцев, то есть сладкой лестью,
 Низкопоклонством и виляньем псиным. . .
 . . . Знай, Цезарь справедлив и без причины
 Решенья не изменит.

(III, 1, 39. МЗ)

Цезарь продолжает самохарактеристику, уподобляя себя небесному светилу:

В решеньях я неколебим, подобно
 Звезде Полярной: в постоянстве ей
 Нет равных среди звезд в небесной тверди.
 Все небо в искрах их неисчислимых;
 Пылают все они и все сверкают,
 Но лишь одна из всех их неподвижна;
 Так и земля населена людьми,
 И все они плоть, кровь и разуменье;
 Но в их числе лишь одного я знаю,
 Который держится неколебимо,
 Незыблемо; и человек тот — я.

(III, 1, 58. МЗ)

Шюкинг справедливо заметил, что в устах любого подобные речи звучали бы как хвастовство и свидетельствовали лишь о высшей степени самомнения. Но зрители шекспировского театра воспринимали слова Цезаря совсем не так. В них получало выражение его величия. И надо заметить, что Шекспир нагнетает все эти определения вплоть до того момента, когда заговорщики обрушивают на императора удары кинжалов и мечей. Эти самохарактеристики поставлены на такие места в драматическом действии, чтобы зрителю было очевидно, как грандиозна личность того, вокруг которого разгорелась борьба страстей. Величие Цезаря признает и Брут.

«Юлий Цезарь» — произведение зрелое, строй его более сложен и тонок, чем в ранних трагедиях. Поэтому самохарактеристика Цезаря не выделяется из действия, а органически слита с ним. Приведенные выше слова Цезаря о себе — части диалогов, в которых его собеседники зывают к обыкновенным человеческим чувствам — осторожности, страху, снисходительности, милосердию, — но Цезарь отвечает и действует, как если бы он в самом деле возвышался над всеми.

Интересно наблюдение Шюкинга: некоторые царственные особы говорят о себе в третьем лице, — например, Юлий Цезарь и Ричард II. Высокопоставленные люди издавна подчеркивали свое значение, требуя, чтобы в них видели воплощение качеств, возвышающих не только над другими, но и над собственной личностью. Человек, вознесшийся высоко, уже начинает смотреть на себя со стороны и именно так, как, представляется ему, должны смотреть на него нижестоящие.

Прием самохарактеристики не имеет психологического обоснования. Он представляет собой театральную условность. Однако Шекспир, включив ее в систему других элементов драмы, лишил той самостоятельности, какой обладали такие самохарактеристики в ранних пьесах. В зрелом творчестве Шекспира они почти не заметны в действии, утрачивают декларативный характер и приобретают драматический смысл.

Прием оповещения зрителей о сущности данного действующего лица первоначально ограничивался суммарной характеристикой со значительной долей морализа-

торства. В самохарактеристиках откровенных злодеев, как мы видели, моральная оценка осталась даже в наиболее зрелых произведениях Шекспира, однако в них она лишена прямолинейности. Макбет не выходит перед зрителем, чтобы, наподобие Ричарда III, сразу объявить им о своих злодейских намерениях. Более того — на протяжении ряда сцен честолюбие героя остается в тени по сравнению с его доблестью. И только, когда возникает реальная возможность убить короля, из слов леди Макбет (I, 5) обнаруживается, что мечты о царском величии давно преследовали ее мужа. Тогда со всей ясностью обнажается дилемма, стоящая перед Макбетом. Он выражает свое состояние в монологе, темой которого является неизбежность кары за преступление. Эта речь Макбета справедливо вызывает восхищение тем, что обнажает душевное состояние героя перед совершением убийства. В психологическом плане ее обычно и рассматривают. Но и она — самохарактеристика, только более сложная и искусная, чем речь какого-нибудь мавра Арона из «Тита Андроника».

В монологе совершенно недвусмысленно сформулирована нравственная недопустимость убийства короля:

Король ночует под двойной охраной.
 Я родственник и подданный его,
 И это затрудняет покушение.
 Затем он — гость. Я должен был бы дверь
 В его покой стеречь от нападений,
 А не подкрадываться к ней с пожом.
 И, наконец, Дункан был как правитель
 Так чист и добр, что доблести его,
 Как ангелы, затрубят об отмщенье.

(I, 7, 12. БП)

В современном толковании — это голос совести Макбета. Для шекспировской аудитории — это перечисление тех нарушений, которые намерен совершить герой, и в принципе это перечисление не отличается ни от предвещания Ричарда, что он собирается натравить брата на брата, ни от признаний Арона о том, какие злодеяния он совершал. Для зрителей, которые уже успели почувствовать воинское величие героя, подчеркивается, что герой преобразуется в злодея, потому что собирается совершить подлейшее нарушение морали.

Но монолог начинается так, что можно подумать, будто перед нами новый Гамлет, решающий свою проблему: «Быть или не быть?»:

Когда б конец кончал бы все, — как просто!
 Все кончить сразу! Если бы убийство
 Могло свершиться и отсечь при этом
 Последствия, так, чтоб одним ударом
 Все завершилось и кончалось здесь,
 Вот здесь, на этой отмели времен, —
 Мы не смутились бы грядущей жизнью.
 Но суд вершится здесь же.

(I, 7, 1. МЛ)

Перевод М. Лозинского сохраняет интонацию, напоминающую звучание монолога датского принца. В нем есть та же космическая поэзия, которую мы встречаем и в «Гамлете». Но можно ли действительно поставить рядом двух героев? Один задается вопросом, жить ли ему или убить себя, а второй — можно ли убить другого. Сходство лишь в одном — оба признают, что смертью, по-видимому, ничего не кончается. Гамлет, правда, в этом не совсем уверен, но Макбет не сомневается ничуть. Наоборот, он знает, что есть высший суд — суд небес. В том-то и беда, что здесь все не кончается; небеса откликнутся на преступление страшным возмущением:

его дела,
 Как ангелы, воскликнут гласом трубным
 Об ужасе его уничтоженья.

(I, 1, 18. МЛ)

При ближайшем рассмотрении и эта речь, в которой принято видеть выражение психологической драмы героя, является самохарактеристикой злодея, только выраженной более поэтично, чем в риторических речах ранних героев, грубо перечислявших свои злодеяния.

Монолог Макбета, правда, заканчивается и сознанием нерешительности:

Мне волю
 Пришпорить нечем, кроме честолюбья,
 Которое, вскочив, валится наземь
 Через седло.

(I, 7, 25. МЛ)

Но эти сомнения Макбета ничем не отличаются от сомнений, охватывающих Клавдия, когда он отдает себе отчет в своих преступлениях.

Сказанное не имеет целью предложить новую характеристику Макбета, сводящую его образ на уровень других шекспировских злодеев. Макбет, конечно, не Ричард, не Клавдий и не Яго, он личность иного рода. Но и в описании его Шекспир пользуется приемами, общими для всего английского ренессансного театра. Макбет несводим к схематичной фигуре злодея, но он и не Раскольников. То, что мы принимаем у Макбета за психологию, подчас — идеология, как и у многих других персонажей Шекспира. Чувства их выражаются в формулах, отражающих особую систему мысли, о которой еще будет речь.

Гамлет постоянно и много говорит о себе, и можно составить целый свод его суждений о собственной личности. Они подтверждают наше впечатление о двойственности его характера. То Гамлет чувствует в себе силу «льва немецкого» (I, 4, 83), то жалуется, что он «дрянь» и «жалкий раб» (II, 2, 576). Надо, однако, признать, что он больше склонен подчеркивать в себе слабости и дурное: «Сам я скорее честен; и все же я мог бы обвинить себя в таких вещах, что лучше бы моя мать не родила меня на свет; я очень горд, мстителен, честолюбив...» (III, 1, 123). Мстителен? Но через всю трагедию проходят самоупреки Гамлета о том, что он недостаточно мстителен. Честолюбив? В ответ на замечание Розенкранца, что Дания для Гамлета — тюрьма только потому, что он честолюбив, принц восклицает: «О боже, я мог бы замкнуться в ореховой скорлупе и считать себя царем бесконечного просторства...» (II, 2, 260).

В этой трагедии самохарактеристики более сложно сплетены с драматическим действием, чем в некоторых других. Самый характер героя делает их более естественными в его устах. Здесь Шекспир, пожалуй, более всего приближается к принципу психологической оправданности самохарактеристик, хотя их функция скорее драматическая. Насколько можно заметить, почти никто из шекспировских критиков не считает Гамлета ничтожеством, каким он сам изображает себя.

Зато Отелло описывает нам себя так, как мог бы сделать человек со стороны. Собственно, в его первом большом монологе это так и есть — он дает себе характеристику, повторяя слова Дездемоны:

Когда я кончил, я был награжден
 За эту повесть целым миром вздохов.
 «Нет, — ахала она, — какая жизнь!
 Я впе себя от слез и удивленья.
 Зачем узнала это я! Зачем
 Не родилась таким же человеком!
 Спасибо. Вот что. Если бы у вас
 Случился друг и он в меня влюбился,
 Пусть вашу жизнь расскажет с ваших слов
 И покорит меня».

(I, 3, 158. ВП)

Прием самохарактеристики тонко преобразен и опять усиливает драматизм. Любопытно, что сама Дездемона, появляющаяся вслед за этой речью, сначала вообще ни слова не говорит о характере Отелло и лишь потом одной афористической фразой выражает свое отношение к нему: «Дела Отелло — вот его лицо» (I, 3, 253), что подтверждает сказанное раньше самим мавром: «Я ей своим бесстрашьем полюбился» (I, 3, 167).

ОЦЕНКА ГЕРОЕВ ДРУГИМИ ПЕРСОНАЖАМИ

Отзывы персонажей друг о друге — один из древнейших приемов характеристик в драме. Естественно, когда друзья, близкие и любящие положительно отзываются друг о друге. Мы не ждем ничего иного от Ромео и Джульетты. Не удивит нас ни то, что хорошие люди отрицательно отзываются о дурных, ни то, что злодей наподобие Яго презрительно отзовется о простодушии Родриго.

Мы поймем также естественность пикировок в комедиях, вроде тех, которые происходят в «Бесплодных усилиях любви», когда острословие служит как бы вызовом. Нам не покажется неестественным, что Бенедикт и Беатриче («Много шума из ничего»), постоянно бранящиеся

друг с другом, на самом деле питают друг к другу склонность. Мы поймем, наконец, что Шайлок несправедлив в своем осуждении Антонио, который портит ему коммерцию, давая деньги в долг без процентов. Эти и многие другие отзывы персонажей друг о друге находятся в соответствии с характером каждого и с тем, как человек данного рода будет относиться к разным лицам из своего окружения. В этом отношении пьесы Шекспира вполне правдоподобны.

Но есть у Шекспира случаи, совершенно противоречащие психологическому правдоподобию. Мы встречаемся в его пьесах с тем, что отрицательные персонажи высоко оценивают достоинства тех, кого они ненавидят, а враги отдают должное тем, против кого они боролись не на жизнь, а на смерть.

Второе может показаться более естественным, ибо в жизни случается, что противники понимают достоинства тех, с кем они враждуют. Но как бы то ни было в жизни, посмотрим, что происходит в этом отношении у Шекспира.

Когда цезарианцы одерживают победу над Брутом и узнают о его самоубийстве, Антоний прославляет павшего:

Он римлянин был самый благородный.
 Все заговорщики, кроме него,
 Из зависти лишь Цезаря убили,
 А он один — из честных побуждений,
 Из ревности к общественному благу.

(V, 5. 68. МЗ)

Мы могли бы этому поверить, если бы в нашей памяти не оставалась великолепная речь того же Антония на Форуме, у трупа Цезаря. В речи Антония Брут предстает низким предателем. Как согласовать это с его же надгробным словом Бруту?

В свою очередь, когда в трагедии «Антоний и Клеопатра» погибает Антоний, Октавий, который всю жизнь завидовал ему и ненавидел его, так говорит о его смерти:

Не может быть. Обвал такой громады
 Вселенную бы грохотом потряс.
 Земля должна была бы, содрогнувшись,

На городские улицы швырнуть
 Львов из пустынь и кинуть горожан
 В пещеры львиные. Его кончина
 Не просто человеческая смерть.
 Ведь в имени «Антоний» заключалось
 Подмира.

(V, I, 14. МД)

Мы узнаем здесь привычную для Шекспира манеру отождествлять смерть правителей с мировой катастрофой чуть ли не космического характера. Октавию вторят его приближенные:

Меценат

Его достоинства и недостатки
 Боролись в нем с успехом переменным.

Агриппа

Он человеком был редчайших качеств;
 Пороки же богами нам даны,
 Чтоб сделать нас людьми, а не богами.

(V, I, 30)

Неестественность этой сцены, когда враги, только что ожесточенно сражавшиеся против Антония, теперь воздают ему хвалу, не может не броситься в глаза, и Шекспир со смелостью гения, вместо того чтобы искать оправдания этому, наоборот, сам же подчеркивает необычность всей сцены, вкладывая в уста Агриппы вполне справедливое замечание:

Как это странно,
 Что достижение нашей высшей цели
 Оплакивать природа нам велит.

(V, I, 28)

Да, это в самом деле странно. Но объяснение этому есть, только оно не психологическое. Природа, велящая римским вельможам оплакивать Антония, — это не их человеческая природа, а та Природа, которая составляет часть мирового порядка. Оценки, которые мы слышим в этой сцене, — объективная характеристика личности Антония, и исходит она не из субъективного отношения говорящих к павшему владыке полумира, а из объектив-

ного смысла, какой имеет его гибель. Иначе говоря, устами и Октавия, и его приближенных говорит Природа. От имени ее, в соответствии со всем мировым порядком дается оценка личности Антония. И точно так же Октавий, только что стремившийся перехитрить Клеопатру и сделать ее украшением своего триумфа, узнав о ее смерти, сразу забывает о всех усилиях заманить египетскую царицу в ловушку и даже хвалит ее за то, что она нарушила его замысел:

Вот мужественный шаг. Она, проникнув
В мои намеренья, нашла по-царски
Достойный выход.

(V, 2, 337. МД)

Он сам создает апофеоз великой четы:

Бок о бок мы царицу погребем
С ее Антонием. Земля не знала
Могил с такой великою четой. . .

(V, 2, 361. МД)

Повторяю, все это не просто воля автора и тем более не его произвол, а определенный принцип, сочетающий идейный смысл с театральной условностью. Давая оценку погибшим трагическим героям, персонажи говорят уже не столько от себя, сколько от автора. Более того — и авторская оценка не просто эпитафия павшим героям, а выражение некоего общего мирового закона, о чем еще будет речь.

До сих пор мы говорили о случаях, которые могут быть также более или менее объяснены с точки зрения простой достоверности. Во всех своих речах короли, вожди и полководцы, когда борьба между ними закончена, отдают должное друг другу, хотя история знает мало примеров такого великодушия.

Но у Шекспира есть также случаи, где едва ли можно подыскать психологическое оправдание. В «Как вам это понравится» завистливый и злобный Оливер, настраивая борца, нанятого им, чтобы тот расправился с Орландо, отзывался о брате так: «...это самый упрямый юноша во всей Франции. Он честолюбив, завистлив, ненавидит всех, кто одарен каким-либо достоинством, и тайно и гнусно злоумышляет даже против меня, своего родного

брата» (I, 1, 147). Но вот Оливер остается один, и мы слышим от него такие слова: «Надеюсь, я увижу, как ему придет конец, потому что всей душой — сам не знаю почему — ненавижу его больше всего на свете. А ведь он кроток; ничему не учился, а учен, полон благородных намерений, любим всеми без исключения, всех околдовал и так всем вкрался в сердце — особенно моим людям, — что меня они ни во что не ставят. . .» (I, 1, 170).

Какой из этих двух характеристик должен был верить зритель? Первая является клеветой. Ирония Шекспира проявляется в том, что злобный Оливер приписывает доброму Орландо все свои отрицательные черты, вплоть до замысла убить брата. Оливер говорит дурное о брате борцу Чарльзу, чтобы объяснить ему, почему надо расправиться с Орландо. Что он чернит брата, вполне правдоподобно. Зачем же после этой хулы, оставшись наедине, Оливер расточает комплименты ненавистному Орландо? Может быть, его слова выражают зависть к достоинствам брата? Но какой негодяй хотел бы быть добрым, кротким, исполненным благородных намерений? Нет, речь Оливера неправдоподобна. Зачем же она вложена в его уста? Только затем, чтобы первая речь, произносимая Оливером в этой сцене, содержащая осуждение брата, не была принята кем-нибудь из зрителей за правильную характеристику Орландо. Зритель должен знать, что Орландо — хороший парень и что Оливер оклеветал его. Вот почему, за неимением другого персонажа, который тут же опроверг бы ложь, драматург возлагает эту задачу на самого Оливера.

Здесь перед нами просто театральный прием, чистая условность, и мы встречаем ее не только в комедии, где условности громоздятся одна на другую, но и в трагедии, причем такой, которая считается образцом шекспировского реализма, — в «Отелло». Уже в самом начале мы узнаем, что Яго ненавидит мавра (I, 1, 6, 7). «Я его смертельно ненавижу», — слышим мы от Яго еще раз в этой сцене (I, 1, 155). Но что же он говорит об Отелло? «Мавр простодушен и открыт душой» (I, 3, 145). И еще:

Хоть я порядком ненавижу мавра,
Он благородный, честный человек. . .

(II, 1, 296. БП)

Правда, Яго знает за Отелло два проступка. Самый главный: мавр обошел его по службе и выбрал своим помощником Кассио. Это больше всего разозлило Яго, и он готов немедленно мстить. Другую вину, приписываемую им Отелло, он знал давно и долго терпел: мавр будто был близок с его женой, — подозрение, ни в малейшей степени не подтверждаемое в пьесе.

В отзовах об Отелло у Яго замечается такая же двойственность, как и у Оливера. Успокаивая Родриго, что для него не все потеряно, он уверяет: «Не может быть, чтобы мавр долго любил ее. . . Эти мавры переменчивы. То, что ему теперь кажется сладким, как стручки, скоро станет горше хрена» (I, 3, 351). Но, рассуждая сам с собой, Яго столь же решительно утверждает совершенно противоположное:

Он благородный, честный человек
И будет Дездемоне верным мужем,
В чем у меня ничуть сомненья нет.

(II, 1, 297. БП)

Выходит, что Яго честит Отелло только в глазах других, а про себя думает о нем хорошо! За этим не кроется никакой психологической тонкости. В обоих случаях слова Яго имеют значение театральное. Когда Яго говорит с Родриго, он высказывает то, что естественно сказать в данной ситуации для одурачивания простодушного поклонника Дездемоны. Это оправдано по ходу пьесы. Но добрые слова, если они прорываются у Яго, — поправки для зрителя, который не должен быть одурачен, как Родриго.

Публике полагается знать истину. Следовательно, эта речь — театральная условность. Мы еще лучше поймем ее, если вспомним, что все речи наедине персонажи произносили на авансцене, окруженные публикой, и они представляли собой как бы беседу актера со зрителями. Монологи такого рода могли быть неискренними, но должны были быть истинными. Актер, произносящий речь такого рода, выступает как бы в роли объективного рассказчика. Он выходит за рамки роли и словно сбрасывает с себя часть своей сущности, чтобы сообщить зрителям не свое мнение, а истину.

ДОПОЛНИТЕЛЬНЫЕ ФУНКЦИИ ПЕРСОНАЖЕЙ

Самый разительный пример такого выхода из образа встречается в «Ричарде III». Кровопийце нужен человек для исполнения нового чудовищного замысла — убийства маленьких принцев. Ричард спрашивает паж, не знает ли он кого-нибудь готового за деньги совершить убийство. Паж сразу же называет некоего Тиррела, которого «золото прельстит. . . на что угодно» (IV, 2, 38). Знакомство заказчика и исполнителя происходит так:

Р и ч а р д
 Решишься друга моего убить?
 Т и р р е л
 Готов милорд;
 Но предпочел бы двух врагов убить.
 (IV, 2, 70. AP)

Коротко и ясно дан облик бессовестного наемного убийцы.

В следующей сцене он появляется и рассказывает, как выполнил волю Ричарда III, и трудно поверить своим ушам, потому что устами Тиррела говорит не Тиррел:

Кровавое свершилось злодеянье,
 Ужасное и жалкое убийство,
 В каком еще не грешен был наш край!
 Дайтон и Форест, купленные мною,
 Чтоб в бойне жесточайшей поработать,
 Два стервеца, два кровожадных пса,
 Мне говоря о жалостном убийстве,
 Растроганные, плакали, как дети.
 «Вот так, — сказал мне Дайтон, — дети спали.
 «Так, — Форест перебил, — обняв друг друга
 Невишными и белыми руками.
 Их губы, как четыре красных розы.
 На летней ветке, целовались нежно.
 Молитвенник лежал на их подушке;
 И это все во мне перевернуло,
 Но дьявол. . .» — тут мой негодяй замолк.
 И Дайтон продолжал: «Мы задушили
 Сладчайшие, нежнейшие созданья,
 Которые природа сотворила».
 Раскаяньем и совестью терзаясь,
 Они умолкли; я оставил их.
 Весть королю кровавому приннес я.

(IV, 3, 1. AP)

После этого Тиррел деловито и лаконично докладывает королю, что поручение исполнено.

С позиций правдоподобия и психологической достоверности рассказ Тиррела никак не может быть объяснен. Мало того, что Тиррел, в предыдущей сцене представший как отпетый негодяй, вдруг осознал чудовищность преступления, — нанятые им убийцы тоже оказались сентиментальными плаксами.

В чем же здесь дело? Просто в том, что в данном месте пьесы нужен вестник для сообщения зрителям об убийстве маленьких принцев. Но фактической справки драматургу недостаточно. Она должна быть эмоционально впечатляющей. Вот и приходится Тиррелу перестать быть самим собой и выполнить обе функции, необходимые для драмы.

Эту особенность персонажей Шекспира следует подчеркнуть. Все они обладают определенным характером, судьбой, местом в разыгрываемой драме, но вместе с тем они остаются актерами, которые выполняют дополнительные задачи, необходимые для полноты драматического действия. Роль вестника им достается нередко. Иногда один из них играет роль Пролога. Обычно задачу утихомирить толпу, собравшуюся в театре, и сказать, о чем будет пьеса, выполнял один из главных актеров труппы, может быть даже исполнитель главной роли. (Если последнее предположение верно, то оно войдет в число причин, объясняющих, почему, как правило, герой появляется не сразу в начале действия, а некоторое время спустя, во второй сцене или в конце первой.) Но не обязательно один и тот же актер исполнял и пролог, и эпилог. Так, в «Мере за меру» герцог произносит эпилог, но пролог он произнести не успел бы, потому что уже в первой сцене выступает как действующее лицо.

Пролог представлял собой самостоятельную роль только тогда, когда он выступал на протяжении всей пьесы, как в «Генри V» и «Перикле». Зато эпилог всегда произносит одно из главных действующих лиц. В «Двух веронцах» — Валентин, в «Как вам это понравится» — Розалинда, в «Мере за меру» — герцог, в «Зимней сказке» — Леонт, в «Буре» — Просперо.

В исторических драмах и трагедиях эпилог произно-

сит победитель в драматическом конфликте, глава государства или тот, к кому переходит задача восстановления порядка.

Особо следует сказать о «Короле Лире». В доброкачественном тексте фоллио 1623 года, положенном в основу канонического издания сочинений Шекспира, последние слова произносит Эдгар. Он достаточно высокопоставленное лицо — законный наследник герцога Глостера. Кроме того, из участников трагического конфликта он единственный остался в живых, победив на поединке брата. Но в издании трагедии, вышедшем при жизни Шекспира (1608), последние слова произносит «герцог», то есть Олбени, муж Гонерильи. Именно он возглавлял английские войска, отразившие вторжение французов, приведенных Корделией, и из всего королевского семейства только он не погибает, престол переходит к нему. По порядку, принятому Шекспиром, в государственных драмах заключительное слово должен произносить глава государства. Поэтому некоторые редакторы, вопреки тексту фоллио, отдают последние слова Олбени.

Иногда Шекспир отступал от заведенного порядка, особенно в комедиях. В «Сне в летнюю ночь» последнее слово принадлежит проказнику Пэку, — он ведь и учинил всю комическую кутерьму, вылив волшебный сок не только в глаза спящей Титании, но и двух молодых пар, бежавших в лес, так что в известном смысле он — творец всей этой комедии и по праву заключает:

Коль я не смог вас позабавить. . .

(V, 2, 430. ТШК)

В «Двенадцатой ночи» последние слова пьесы произносит герцог, но за этим следует еще песенка шута Фесте. Действительным концом пьесы является эпилог герцога. Песня Фесте принадлежит к дивертисменту, то есть той части спектакля, которая следовала за окончанием пьесы, — исполнялась песенка и танцевалась джигга. В «Много шума из ничего» формального эпилога нет (может быть, он не сохранился), но, пожалуй, уместно, что последнее слово в комедии остается за Бенедиктом.

В «Виндзорских насмешниках» — самый оригиналь-

ный комический финал: трое наиболее одураченных исходом запутанной интриги — Фальстаф, миссис Пейдж и Форд — добродушно признаются в своем проигрыше.

Самый страшный эпилог — в «Троиле и Крессиде». Его произносит сводник Пандар, и его слова полны презрения к человеческому роду, погрязшему в пороках и разврате. Все гнусно, и он покидает сцену, оставляя зрителям «в наследство» дурные болезни.

В «Все хорошо, что кончается хорошо» эпилог произносит французский король, при этом он дает знать публике, что роль его изменилась:

Спектакль окончен. Я уж не король,
Я лишь бедняк, игравший эту роль.

(V, 3, 335. МД)

Так обнажается еще одна из условностей шекспировского театра.

РАЗВИТИЕ ХАРАКТЕРА

Персонаж становится характером, когда у него появляется свое индивидуальное человеческое содержание. Таковы уже характеры ранних пьес Шекспира, как и характеры его наиболее даровитого предшественника — Марло. Об этих героях можно сказать, что они последовательны в своей силе, как Тамерлан и Ричард III, в своей слабости — как Эдуард II и Ричард II. Точно так же и комические герои молодого Шекспира — от начала до конца выдержаны в одном тоне.

Личность в жизни не то же самое, что характер в искусстве. Художественный образ ярче, сильнее и вместе с тем прозрачнее, чем реальный человек. Конечно, и в действительности люди весьма разные, но своеобразие каждого не сразу обнаруживается. Чтобы узнать человека, требуется время. В произведении искусства, особенно в драме, художник совершает за нас ту работу мысли, которая требует времени, и сразу рисует нам характеры в их определенности. Шекспир не оставляет нас в недоумении, что представляет собой тот или иной пер-

сонаж его драм. Каждый из них с первого выхода на сцену уже выявляет существенные черты своей личности. Мы еще не знаем этого человека целиком, но в сознании зрителя возникает первое представление об этой личности, и оно не обманчиво. Симпатии и антипатии зрителя в общем определяются почти сразу. Так, в первой сцене «Короля Лира» со всей очевидностью обнаруживается лживость Гонерильи и Реганы, правдивость и искренность Корделии, властный характер Лира, его любовь к Корделии, капризность и преувеличенное представление о своей личности. По почти неуловимым штрихам с первого выхода Клавдия на сцену становится понятно, что он — нехороший человек. Гамлет почти ничего не говорит, но его скорбь сразу возбуждает к нему сочувствие.

Шекспир — мастер поразительно быстрых определенных личности своих героев. Они как бы сами идут навстречу нам, знакомят с собой, и окружающие героя лица помогают нам в этом. Достигается это не только словесными характеристиками, но той драматической ситуацией, в которой герой оказывается с самого начала. Его положение среди других, обстоятельства, в которые он поставлен, имеют при этом важнейшее значение. Еще до того, как Отелло рассказал о силе любви, которая свела его и Дездемону, побег героини из дома отца сразу дает понять, что ею и благородным мавром овладела могучая страсть. Зачин любой пьесы Шекспира очень рано раскрывает перед нами ситуацию, в которой достаточно ясно раскрываются стремления персонажей, их отношение к другим. Любовь Ромео, властолюбие Ричарда, гордость Кориолана, могучая чувственность Антония и Клеопатры обнаруживаются перед зрителем сразу.

Таким образом, характер в шекспировской драме возникает драматически, не как некая психологическая данность, а как ощущение личности, добровольно или вынужденно обнаруживающей свои стремления, желания, намерения, притом выявляющей их в обстановке действия, развивающегося со стремительной быстротой.

Драматический персонаж обретает определенность в соотношении с ситуацией, в которую он поставлен, и в столкновениях с другими участниками событий. Поразительное качество Шекспира — его умение быстро

показать нам особенность каждого из действующих лиц. Любое из них сразу же обнаруживает свои отличия от других. Шекспиру достаточно небольшого количества штрихов, и перед зрителем возникает мир человеческих образов, каждый из которых обладает более или менее подчеркнутой индивидуальностью.

Нравственный облик персонажа таков, что зритель мгновенно определяет свое отношение к нему: сочувствует или относится с недоверием. То, что заложено в первом эскизе образа, затем развивается драматургом, и перед нами возникает законченное представление о личности каждого действующего лица. Это было доступно уже предшественникам Шекспира и встречается у драматургов, работавших рядом с ним.

Дальше своих современников Шекспир пошел тогда, когда открыл изменчивость характеров. Это открытие было совершено им первоначально в комедии, когда он создал образ Протея («Два веронца»). Имя, выбранное Шекспиром, должно было служить извинением за то, что он нарушил здесь старое доброе правило — изображать характеры одинаковыми, равными самим себе от начала до конца.

Протей, как и герой древнего мифа, дважды меняется на глазах у зрителей. Сначала он верный возлюбленный Джулии и столь же верный друг Валентина. Но вот он встретил Сильвию, которую любит его друг, и совершает двойную измену: забывает о Джулии и предает Валентина. Мало того — Сильвию, которая любит Валентина, он готов взять силой. Его ловят с поличным, изобличают, и вдруг ему становится стыдно, он раскаивается, и все его прощают — друг, которого он предал, возлюбленная, которую он бросил, чужая возлюбленная, на честь которой он покушался.

Скажем прямо, если первая перемена еще сравнительно правдоподобна, то вторая происходит так, что поверить в нее трудно. Что касается зрителей премьеры, то мы не знаем, как они отнеслись к неслыханной новации Шекспира и вообще заметили ли они новизну этого героя.

Шекспир продолжил эксперимент в другой комедии — в «Сне в летнюю ночь». И здесь он искал извинения тому,

что нарушает незыблемое правило. Он придумал, будто его герои попадают в лес, где испытывают воздействие таинственных чар веселого лесного духа Пэка, который брызгает им в глаза соком цветка — и от этого, проснувшись, человек влюбляется в первого, кого увидел. В начале комедии и Лизандр и Деметрий любят Гермю и домогаются ее руки. В лесу с ними происходит метаморфоза — оба становятся страстными поклонниками Елены. В конце комедии чары снимаются с Лизандра, он возвращается к своей возлюбленной, а Деметрий соединяется с Еленой.

Деметрий проходит здесь весь цикл Протея. Он когда-то любил Елену, потом бросил ее ради Гермии, а затем возвращается к Елене. Лизандр тоже проходит цикл: Гермия — Елена — Гермия. Изменчивость чувств здесь не только оправдана колдовством. Она представлена комически и должна вызывать смех.

Первый опыт перемены характера не комедийного — Ричард II. Самоуверенный и высокомерный в начале, он, потеряв корону, становится другим человеком. Драматизм своей судьбы Ричард II осмысливает при помощи театральных сравнений. Он все еще считает себя законным королем («Не смыть всем водам яростного моря / Святой елей с монаршего чела»; III, 2, 54), но не может не видеть, что его лишили всего, поставив на один уровень с самым обездоленным:

В одном лице я здесь играю многих,
Но все они судьбою недовольны.
То я — король, но, встретившись с изменой,
Я нищему завидую. И вот,
Я — нищий.

(V, 5, 31. МД)

Изменение человеческой личности в серьезных драмах осмысливается прежде всего как изменение реального положения, среды, окружающей героя, его места в обществе. В этом отражается важнейший факт социальной истории — сдвиги, происходившие в связи с ломкой незыблемых феодальных границ между сословиями. Король, который оказался в положении нищего, не может не пережить потрясения всех основ своей жизни, и

естественно, что у него, как у Лира, происходит переворот и в чувствах. Но у Ричарда эгоцентризм самоуверенный сменяется всего лишь эгоцентризмом мрачным: он скорбит о потере своего королевского величия. У Лира сосредоточение на своей личности сменится пониманием общности его судьбы с положением всей обездоленной массы, он будет горевать не о том, что он стал нищим, а о том, что мир полон ими. И опять перемена характера связана с социальным процессом эпохи, со сдвигами, происходившими в положении целых сословий.

В «Генри IV» дан оптимистический вариант этого социального процесса. Принц Генри добровольно уходит от придворной жизни, он живет не в той среде, в какой ему положено. Об этом говорят все — король с жалобой, а Фальстаф и компания с удовольствием. Особенно Фальстаф. Ему, опустившемуся рыцарю, дружба принца вселяет надежду на возврат в ряды господствующего сословия. Но принц понимает, что всегда оставаться в этой среде он не сможет. Об этом он говорит в монологе, поясняя зрителям, что его нынешнее распутство сменится царственным величием (I, 2). Обычно в нем усматривают чуть ли не проявление лицемерия принца, тогда как это самохарактеристика, интересная тем, что в ней заранее прочерчивается эволюция характера:

... когда я прекращу
Разгул и обнаружу исправленье,
Какого никому не общал,
Людей я озадачу переменной
И лучше окажусь, чем думал свет.
Благодаря моим бывлым порокам
Еще яснее будет, чем я стал.

(I, 2, 231. БП)

Как известно, это и происходит в пьесе. Я не касаюсь здесь вопроса, волновавшего всех критиков, а именно — что перемена была не к лучшему для принца, который, став королем, отверг Фальстафа. В том аспекте творчества Шекспира, который нас сейчас интересует, важен самый факт изменения личности. Вероятно, как художника именно это и привлекло Шекспира в сюжете о Генри V.

В «Гамлете» более чем где-либо еще у Шекспира вы-

явлена переменчивость личности. Уже в самом начале заходит речь о том, что Гамлет переменялся, и на протяжении всей трагедии эта тема постоянно всплывает то в словах самого принца, то в оценках окружающих.

Перемена в Гамлете произошла под влиянием трагического события — смерти отца. Короля эта перемена весьма тревожит: только ли кончина отца удручает Гамлета? Не проник ли он в тайну смерти старого короля? Клавдий объясняет Розенкранцу и Гильденстерну:

До вас дошла уже, наверно, новость
О превращенье Гамлета. Нельзя
Сказать иначе, так неузнаваем
Он внутренне и внешне.

(II, I, 4. БП)

Король прямо говорит о «трансформации» (transformation) Гамлета. Это вскоре признает в беседе с Розенкранцем и Гильденстерном и сам Гамлет. Притворяясь откровенным, он сообщает им то, что известно уже всем: «Недавно, не знаю почему, я потерял всю свою веселость и привычку к занятиям. Мне так не по себе...» (II, 2, 307). Об этом же мы слышим из уст Офелии, которая видит свое несчастье в том, что ее возлюбленный совершенно переменялся — не только по отношению к ней, но и как личность вообще. «Какой благородный разум опрокинут!» («O what a noble mind is overthrown!») — восклицает она, и стоит обратить внимание на слово, обозначающее полную перемену, — *overthrown*. Она развивает эту мысль образно:

...могучий этот разум,
Как колокол падбитый, дребезжит,
А юношеский облик бесподобный
Изборожден безумьем. Боже мой!
Что видела! Что вижу пред собой!

(III, I, 165. БП)

И сразу после слов Офелии король, подслушивавший ее беседу с принцем, понимает, что причина перемены в Гамлете не отвергнутая любовь. Ему ясно, что безумие Гамлета не превратилось в хаос мысли. Наоборот, во всем, что говорит принц, есть определенный смысл. Это еще раньше заметил Полоний: «Хоть это и безумие,

но в нем есть последовательность» (II, 2, 207). Полоний даже применяет термин *method*: «Though this be madness, yet there is method in't» (II, 2, 207). В безумии Гамлета есть методичность. Сам Гамлет, разыгрывая Гильденстерна и Розенкранца, по-своему поддерживает версию, что в его безумии есть некая закономерность. Он говорит подосланным к нему придворным: «Мой дядя-отец и моя тетка-мать ошибаются». «В чем?» — спрашивает Гильденстерн, и Гамлет объясняет ему, что он не всегда находится в помрачении ума: «Я безумен только при норд-норд-весте; когда ветер с юга, я отличу сокола от цапли» (II, 2, 405).

Мы совершили бы грубую ошибку, решив, что так как безумие Гамлета притворное, то и перемена, о которой говорят король, Полоний и Офелия, мнимая. Они не заблуждаются, — иначе не стал бы драматург так настойчиво повторять одно и то же. Конечно, облик и поведение Гамлета двойственны: он и безумен, и не безумен. Это одно из тех явлений амбивалентности, которые вообще характерны для зрелого творчества Шекспира. Но в том-то и дело, что Шекспир не хочет оставить зрителя в сомнении: перемена есть, и сквозь мнимое безумие Гамлета все время просматривается глубокое потрясение, пережитое им. Оно подтверждается монологами первых трех актов, в которых мысль, слово, интонация — все выражает, что Гамлет вышел из колеи. С ним происходит то же самое, что и со всем миром, уподобленным существу, у которого кости вышли из пазов: «The time is out of joint». Гамлет тоже *out of joint*.

В конце трагедии происходит новая трансформация героя. О возможности ее зрителя предупреждает королева, когда Гамлет на кладбище в страшном крике громоздит одну гиперболу на другую, выражая горе, вызванное видом мертвой Офелии. По словам Гертруды:

Это бред;
 Как только этот приступ отбушует,
 В нем тотчас же спокойно, как голубка
 Над золотой чешой птенцов, пошквнкет
 Крылами тишина.

(V, 1, 307. М.Т.)

Действительно, Гамлет тут же проявляет готовность помириться с Лаэртом, а в следующей сцене он предстает совершенно умиротворенным, как бы сложившим крылья. Мы слышим новые интонации и в том, как Гамлет эпически спокойно досказывает Горацию историю «мины», которую он подложил Розенкранцу и Гильденстерну (V, 2, 29), и в фаталистическом суждении о том, что «если не теперь, то все равно когда-нибудь» (V, 2, 230), и в обращении к Лаэрту перед началом их рокового поединка (V, 2, 237). Этой речи обычно не придают значения. В ней видят лишь проявление его великодушия, желания мира, тогда как в свойственной ему манере разбираться в себе Гамлет по-новому определяет свое состояние. Он относит все прежние поступки на счет своего безумия. Пусть безумие было маской, но под ней была душа, по-настоящему потрясенная злом, и Гамлет отвечал на него ударами, соответствовавшими силе его потрясения. Теперь он готов и маску сбросить, и расстаться с безумием, чтобы снова стать тем Гамлетом, которого все знали раньше:

Собравшимся известно, да и вы,
Наверно, слышали, как я наказан
Мучительным недугом. Мой поступок,
Задевший вашу честь, природу, чувство, —
Я это заявляю, — был безумьем.
Кто оскорбил Лаэрта? Гамлет? Нет;
Ведь если Гамлет разлучен с собою
И оскорбляет друга, сам не свой,
То действует не Гамлет; Гамлет чист.
Но кто же действует? Его безумье.
Раз так, он сам из тех, кто оскорблен;
Сам бедный Гамлет во вражде с безумьем.

(V, 2, 239. М.Т)

«Гамлет разлучен с собою», «сам не свой» — таким он был, теперь же Гамлет сам истец по отношению к своему безумию, он во вражде с ним. Освободившись от наваждения, Гамлет жаждет душевного мира. И хотя принц по-прежнему «кругом опутан негодяйством» (V, 2, 29.БП), умирает он, сохраняя недавно обретенное равновесие духа.

Не один Гамлет переживает трансформацию. Кроткая и гармоничная Офелия сходит с ума. Но еще больший

переворот происходит в ее брате. В начале Лаэрт легкомысленный искатель наслаждений, внешне послушный сын и покорный подданный, для которого отец испрашивает королевское разрешение на выезд за границу. Потом он решительный и бесстрашный мститель, поднимающий восстание против самого короля, коварный заговорщик, замышляющий убийство Гамлета, а в конце в нем происходит новая перемена. Уже идет роковой поединок. Драматургу почти не остается времени, чтобы подготовить нас к превращению коварного Лаэрта в благородного молодого человека, но Шекспир успевает это сделать. После второго тура поединка Лаэрт подходит к королю и, понимая его нетерпение, успокаивает, обещая поранить Гамлета: «Мой государь, теперь я трону» (V, 2, 306). Король уже не верит в это, так как Гамлет оказался более искусным фехтовальщиком, чем предполагали оба заговорщика. Пообещав королю нанести Гамлету смертельную рану, Лаэрт тут же говорит про себя, что сделает это — «почти что против совести, однако» (V, 2, 307). Когда же и Гамлет ранит его, Лаэрт признает, что попался в свою сеть: «Я сам своим наказан вероломством» (V, 2, 317). И тогда он выдает Гамлету коварный замысел короля и свой. Сводя последние счета, Лаэрт, до этого отвергавший примирение, предлагает Гамлету:

Простим друг другу, благородный Гамлет.
 Да будешь ты в моей безвинной смерти
 И моего отца, как я в твоей.

(V, 2, 340. МЛ)

Так несколькими скупыми репликами дано преобразование Лаэрта из злобного и коварного мстителя в благородного человека, каким он был раньше.

Превращения, переживаемые Отелло, также сводятся к схеме: изначальное душевное равновесие, нарушение его, возрождение этого равновесия перед смертью.

Судьба Лира складывается иначе: он в самом деле становится другим человеком. Эта перемена прослеживается в трагедии по нескольким линиям.

Отношение к старшим дочерям — вначале доверие, затем он проклинает их и судит судом совести.

Отношение к Корделии — сначала требование покорности от нее, потом полное смирение перед ней.

Отношение к почестям, пышности — сначала требование полного уважения к себе, даже после отказа от власти, сохранения королевской свиты, как символа своего царственного положения, потом отказ от всего внешнего. Эта линия более всего выражает идейный смысл преобразования Лира, поэтому ее стоит проиллюстрировать его же речами.

В споре с Гонерильей и Реганой, добиваясь, чтобы они оставили ему свиту, Лир поднимает вопрос — что нужно человеку, чтобы быть человеком и сохранять свое достоинство? Его ответ — необходим избыток, поднимающий над нуждой, первейшими потребностями природы:

Не ссылайся
На то, что пужно. Нищие и те
В нужде имеют что-нибудь в избытке.
Сведи к необходимым всю жизнь,
И человек сравняется с животным.

(II, 4, 267. БП).

Если нужно только самое необходимое, — с чем Лир еще отнюдь не согласен, — то зачем же людям пышная одежда? Он обращает на это внимание дочери:

Ты женщина. Зачем же ты в шелках?
Ведь цель одежды — только чтоб не зябнуть,
А эта ткань не греет, так тонка.

(II, 4, 270. БП)

В степи Лир встречает самого несчастного нищего — Тома из Бедлама; он обделен судьбой настолько, что даже лишен разума. Лир замечает, что это существо отличается от всех виденных им до сих пор, и тогда перед ним возникает вопрос: «Неужели вот это, собственно, и есть человек? Присмотритесь к нему. На нем все свое, ничего чужого. Ни шелка от шелковичного червя (как у Реганы! — А. А.), ни воловьей кожи, ни овечьей шерсти, ни душистой струи от мускусной кошки. Все мы с вами поддельные, а он настоящий. Неприкрашенный человек и есть именно это бедное, голое двуногое животное, и больше ничего» (III, 4, 107. БП). И Лир, которому рань-

ше было мало свиты в пятьдесят человек, начинает сры-
вать с себя одежды: «Долой, долой с себя все лишнее!»
(II, 4, 114).

Это не временное настроение. Это уже окончательно.

Вызволив Лира из изгнания, Корделия вернула отцу его королевское достоинство. Театральная традиция очень точно фиксирует новое положение Лира тем, что он опять облачен в королевскую одежду. Но войска Корделии вскоре терпят поражение, она уже больше не французская королева, и Лир опять не британский король; их как пленников заточают в тюрьму, но теперь Лиру не жалко терять сан и королевство:

Пускай нас отведут скорей в темницу.
Там мы, как птицы в клетке, будем петь,
Ты станешь под мое благословенье,
Я на колени стану пред тобой,
Моля прощенья. Так вдвоем и будем
Жить, радоваться, песни распевать,
И сказки сказывать, и любоваться
Порханьем пестрокрылых мотыльков.
Там будем узнавать от заключенных
Про новости двора и толковать,
Кто взял, кто лет, кто в силе, кто в опале...
...Мы в каменной тюрьме переживем
Все лжеученья, всех великих мира...

(V, 1, 8. БП)

Если мы хотим точно определить, что произошло с Лиром, то это не столько изменение характера, сколько духовное перерождение. В этом и заключается у Шекспира движение характера. Нечто подобное происходит с Троилом, который из благородного рыцаря, чья душа была переполнена любовью, превращается в жестокого мстителя, жаждущего возмездия не только за измену, совершенную по отношению к нему, но за все зло мира, за то, что человек не тот, каким ему надлежит быть по своему предназначению. Заметим между прочим, что за это же мстит Отелло Дездемоне. Негодование на мир достигает высшего накала у Тимона Афинского.

В «Тимоне Афинском» особенно заметно, что движение характера у Шекспира происходит не постепенно, а рывками, и причина заключается в том, что положение

героя меняет катастрофа, разрушая его прежние представления о жизни и обо всем порядке вещей в мире. Все это несколько не похоже на постепенное накопление жизненного опыта, приводящего к эволюции характера. У Шекспира это происходит мгновенно. Внезапность придает особый драматизм судьбе героя. Шекспир совершил великое открытие, притом не только художественное, показав, что под влиянием событий происходит перемена всего душевного строя человека. Изображение трансформаций личности у Шекспира драматично по самому своему существу.

МАЛЫЙ МИР ЧЕЛОВЕКА

Фраза принадлежит Шекспиру. Ее произносит придворный, сообщая Кенту, ищущему Лира, что старый король попал в бурю и —

Всем малым миром, скрытым в человеке,
Противится он вихрю и дождю.

(III, I, 10. БП)

Это выражение возвращает нас к системе мировоззрения шекспировского времени. Согласно ей каждая сфера жизни в своих пределах повторяет общие законы бытия. Вселенная и весь великий мир устроены гармонично. Гармонична и каждая часть его.

Тот же принцип составляет основу человека как живого существа. Он — маленькая копия вселенной, разделен на сферы или части, каковыми являются его органы. Между человеком как живым существом и государством как своего рода организмом существует соответствие. О тех соответствиях, которые существуют между государственным и человеческим организмом, говорит в «Кориолане» Менений Агриппа, пытаясь успокоить бунтующий народ. Он рассказывает такую притчу:

Однажды возмутились против чрева
Все части человеческого тела,
Виня живот за то, что, словно омут,

Всю пищу поглощает он, а время
 Проводит в лени и безделье праздном,
 Тогда как остальные члены ходят,
 Глядят и слышат, чувствуют и мыслят,
 Друг другу помогая и служа
 Потребностям и устремленьям общим
 Родного тела.

(I, I, 99. ЮК)

Отвлечемся от политической морали, которую хочет вывести из этого сравнения Менений Агриппа, и сосредоточим внимание только на ренессансной «физиологии». Подобно тому, как в государстве у каждого сословия своя функция в общей гармонии, так и члены тела имеют свои задачи, подобные людским. Глаз — бдительный страж, чело — носит венец, то есть является главой малого мира человека, сердце — советчик во всех делах, язык — вестник, трубач, нога — конь, рука — воин. Именно так определяет функцию каждой части тела первый горожанин, подхватывающий сравнение сенатора (см. I, I, 119). Менений заключает свою притчу, приводя ответ живота взбунтовавшимся членам:

Живот неторопливый был разумней
 Хулителей своих и так ответил:
 «Вы правы в том, мои друзья сочлены,
 Что общий харч, которым вы живете,
 Мне первому идет. Но так и надо,
 Затем, что телу призван я служить
 И житницей и лавкой. Не забудьте,
 Что соки я по рекам кровяным
 Шлю к сердцу во дворец и к трону мозга,
 Что по извилям и проходам тела
 Все — от крепчайших мышц до мелких жилок —
 Лишь я питаю жизненной силой.
 Но, добрые друзья мои, хоть всем вам...
 ... и не видно,
 Чем каждый в одиночку мне обязан,
 Я вправе заключить, что стадаю
 Вам лучшую мукú и оставляю
 Лишь отрубни себе.

(I, I, 131. ЮК)

В словах Менения Агриппы очень наглядно выражен принцип согласия, который лежит в основе работы организма. Но все это, так сказать, первая ступень. Тело

обладает внутренними органами, имеющими значение для характера человека.

Очень важную роль играют гуморы (humours) — разные виды жизненной влаги, определяющие различные темпераменты. Их всего четыре: кровь (sanguis), желчь (chole), флегма (phlegm) и меланхолия, откуда происходит до сих пор бытующее определение темпераментов — сангвиник, холерик, флегматик и меланхолик.

Тип меланхолика, появившийся в литературе и драме конца XVI — начала XVII века, служил выражением разочарования, охватившего значительные слои общества. Тогдашняя психология сначала находила этому только физиологическое объяснение — в том, что у многих людей разлился в теле гумор меланхолии. Великий писатель начала XVII столетия Роберт Бертон в «Анатомии меланхолии» (1620) показал не только физиологические, но и общественные причины этой повальной эпидемии, которую с полным правом можно назвать «болезнью века».

Первый меланхолик у Шекспира — венецианский купец Антонио. Появляясь перед нами, он жалуется: «Не знаю, отчего я так печален» (I, 1, 1). В этом настроении он пребывает до конца. Образ этот подан с симпатией. В «Как вам это понравится» выведен другой тип меланхолика — Жак, и его мрачное умонастроение явно осмеивается. Но в нем не только преобладает гумор меланхолии. В нем сильно играет желчь, и он жаждет «всю правду говорить», чтобы «прочистить желудок грязный мира» (II, 7, 59). Образ «желудок мира» может быть понят из аналогии, приводимой Менением Агриппой. Желчность сочеталась с недовольством.

Когда Гамлет признается Розенкранцу и Гильденстерну, что «последнее время — а почему, я и сам не знаю — я утратил веселость. . . на душе у меня тяжело. . . из людей меня не радует ни один; нет, также и ни одна. . .» (II, 2, 337), — он называет типичные проявления меланхолии. Добавим, что одним из проявлений меланхолии считалось пренебрежение к своему внешнему виду и одежде. Розалинда, перечисляя признаки меланхолии, называет «исхудалые щеки», «свалившиеся глаза», «нестриженую бороду», «Затем чулки ваши должны быть

без подвязок, шляпа без ленты, рукава без пуговиц, башмаки без шнурков, и вообще все в вас должно выказывать неряшливость отчаяния» (III, 2, 392). Сравним с этим описанием рассказ Офелии о том, в каком виде появился перед ней Гамлет:

в незастегнутом камзоле,
 Без шляпы, в неподвязанных чулках,
 Испачканных, спадающих до пяток,
 Стуча коленями, бледней сорочки
 И с видом до того плачевным. . .

(II, 1, 78. МЛ)

Сам Гамлет корит себя за то, что у него

печень голубиная — нет желчи,
 Чтоб огорчаться злом.

(II, 2, 605)

Мы видим, таким образом, в характеристиках персонажей признаки, заимствованные из понятий псевдо-науки средних веков и Возрождения. И это еще не все.

Особенно существенным является положение о соотношении души или разума и телесных функций в человеке. Разум — та духовная субстанция, которая приближает человека к богу и ангелам. Это — высшая способность человека. В идеале в нем должны гармонически сочетаться духовные и телесные способности. Один из гуморов особенно опасен для человека — кровь. Не подчиняясь разуму, она может увести человека с нормального жизненного пути, взыграть и разгорячить настолько, что разум окажется замутненным.

Идеальный человек, по определению Гамлета, — тот,

Чья кровь и разум так отрадно слиты,
 Что он не дудка в пальцах у Фортуны,
 На нем играющей.

(III, 2, 74. МЛ)

Борьба разума и крови в человеке, как отражение борьбы добра и зла в его природе, проходит через трагедию «Отелло» в качестве одного из основных мотивов.

Отелло случалось в жизни подчиняться велениям крови, в чем он признается сенату, когда его обвиняет Брабанцио, но благородный мавр перед небесами каялся «чисто-сердечно в согрешеньях крови» (I, 3, 123). Отелло сумел подчинить кровь разуму, и именно такого Отелло любила Дездемона.

Яго тоже знает о том, что разум должен держать кровь в узде. Он поучает Родриго: «Если бы у весов нашей жизни не было чаши разума в противовес чувственности, то наша кровь и измененность нашей природы приводили бы нас к самым извращенным опытам. Но мы обладаем разумом, чтобы охлаждать наши неистовые порывы, наши плотские влечения, наши разнузданные страсти» (I, 3, 330. МЛ). Однако разум, в который верит Яго, — холоден, лишен теплоты душевных чувств и исключает любовь. Она для него — один из сорняков в саду жизни. Поэтому он презирает Родриго за то, что тот столько душевных сил отдает страсти. Любовь Отелло и Дездемоны он тоже считает горячкой крови (*lust of blood*; I, 3, 339) и заверяет Родриго, что она быстро пройдет. Он повторяет эту мысль и на Кипре: «Когда кровь утомится игрой» (II, 1, 229), — утешает он Родриго, — Дездемона пресытится Отелло.

Яго, конечно, лжет ему, но для нас интересно наблюдать, как все время возникает тема крови и разума в человеке. Адский замысел Яго в том и состоит, чтобы нарушить равновесие, которое воспитал в себе Отелло. Ночная потасовка на Кипре, фактически спровоцированная Яго, почти приводит к тому результату, которого он добивается. Вышедший на шум Отелло разгневан на тех, кто затеял драку:

Видит лебо, кровь во мне
Готова свергнуть власть разумной воли,
И страсть, темня рассудок, начинает
Брать верх.

(II, 3, 205. М.?)

Здесь очень точно в терминологии эпохи описан душевный процесс, который мы будем наблюдать в драматических эпизодах превращения Отелло из разумного существа в слепца, одержимого страстью ревности. На

этот раз Отелло удается совладать с собой. Но кровь возьмет верх над разумом, когда Яго возбудит его ревность. Стоило Яго растравить душу Отелло и уверить его, что Дездемона передарила Кассио платок, который он ей дал, как Отелло уже вне себя, и у него вырывается крик: «О кровь, кровь, кровь!» (III, 3, 451). Она уже затемнила его разум.

Это замечает и Лодовико, прибывший на Кипр, чтобы отозвать Отелло. Увидев, как мавр оскорбил Дездемону, ударив ее, уполномоченный сената и родственник Дездемоны крайне поражен. Он спрашивает Яго:

Ужели это — благородный Мавр,
Столь чтимый всем сенатом? Это — тот,
Кто не подвержен страсти?

(IV, 1, 275. МЛ)

Яго с притворной скорбью признает: «Он очень изменился», «он не тот, кем должен быть». Лодовико высказывает предположение, что Отелло могло расстроить снятие его с поста главнокомандующего на Кипре: «Или письмо в нем распалило кровь?» (IV, 1, 286). Он тоже видит, что кровь возобладала над разумом Отелло, хотя истинной причины этого не знает.

Отелло поверил в измену Дездемоны. Он считает, что в ней взыграла кровь и сладострастие затмило разум, побудив осквернить их брачное ложе. Решив мстить за это, он именно в таких словах и выражает свое намерение — дословно: «твое ложе, запятнанное похотью, я запятнаю твоей похотливой кровью» («Thy bed, lust-stain'd, shall with lust's blood be spotted»; V, 1, 35). Впрочем, в последний миг он меняет решение:

Эту кровь я не пролью,
Не равню эту кожу ярче снега.

(V, 2, 3. М.Т)

Когда Брут в нерешительности, не знает, остаться ли верным Цезарю или примкнуть к заговорщикам, он говорит о своем душевном состоянии, пользуясь сравнением, которое Шекспир впоследствии в более развитой форме вложит в уста Менения Агриппы:

Наш разум и все члены спорят,
Собравшись на совет, и человек
Похож на маленькое государство,
Где вспыхнуло междоусобье.

(Юц, II, 1, 66. МЗ)

В человеческом существе действует тот же закон старшинства, который распространен во всем мире. Вспомним слова Улисса:

Когда закона мы нарушим меру,
Возникнет хаос.

(I, 3, 124. ТГ)

Когда происходит нарушение в малом мире человека, там возникает то же самое, что и в остальной вселенной, — хаос. И этого больше всего боится Отелло. Если Дездемона неверна, значит, распалась гармония его души, гармония всего мира: «если разлюблю,/ Вернется хаос» (III, 3, 92).

Еще один круг понятий важен для постижения того, как выражается в пьесах Шекспира характер человека.

От древних греков было унаследовано учение о том, что мир состоит из четырех элементов — земли, воды, воздуха, огня. Их значение определялось согласно степени их телесности. Самым низким элементом считалась земля, самым высшим — огонь. Распространенным было соответствие между этими элементами и человеческим существом. Тело его приравнивалось к земле, кровь — к воде, дыхание равнозначно воздуху, а самая высокая часть человека, его духовная субстанция, наиболее близкая к божественности, уподоблялась огню.

Гармония человеческой личности выражается в том, что все стихии в ней расположены именно в том старшинстве, которое предписано законом природы, — земля и вода подчиняются воздуху и огню, то есть тело и кровь подвластны духу и разуму. В этом состоит идеал человека, и именно его имеет в виду Марк Антоний, говоря о Бруте после его смерти:

Прекрасна жизнь его, и все стихии
Так в нем соединились, что природа
Могла б сказать: «Он человеком был!»

(V, 5, 73. МЗ)

Когда Яго уверял, что Дездемона доступна, он утверждал, что кровь в ней сильнее разума. Заметим: так говорил поручик, обращаясь к Родриго, и мы знаем, что злодеи у Шекспира ради своих целей не останавливаются перед тем, чтобы оклеветать хороших людей. Но наедине с собой они дают им справедливую оценку. Так происходит и с Яго. Уговорив Кассио обратиться за помощью к Дездемоне и отослав его, Яго размышляет, удастся ли это, и приходит к выводу — удастся, потому что она готова поддержать любое честное ходатайство, она, по его словам, «такого же благотворного склада, как свободные стихии» (II, 3, 348), то есть как воздух и огонь. Это высшая оценка человеческих достоинств; мы знаем, что, сказанная наедине и обращенная к публике, такая характеристика соответствует истине.

Понятия средневековой «психологии» и «физиологии», унаследованные Шекспиром, здесь затронуты крайне бегло. Он пользуется ими обильно. Но если термины Шекспира были средневековыми, чувства и характеры его героев соответствовали самым новейшим явлениям жизни. Душевные противоречия совсем не средневекового характера выражались еще в старых словах, но сущность характеров, поданных отчасти в таких понятиях, была ренессансной, более того — общечеловеческой и для последующих веков. С течением времени отжили наивные понятия древности, их стали воспринимать как поэтические условности, а часто и вовсе перестали замечать, и характеры Шекспира предстали перед нами в своем ренессансном величии, без средневековых довесок. Но, стремясь постигнуть творчество Шекспира в его подлинном виде, мы не можем отвлечься и от формы, ибо новое содержание рождалось в ее рамках, хотя и переросло их.

МНОГОСТОРОННОСТЬ

Английский критик начала XIX века Уильям Хезлит писал:

«У Шекспира составные элементы характера всегда предстают либо вместе, либо порознь, каждая частица

общей массы находится в брожении в зависимости от того, сталкиваются ли они с тем, что им близко или враждебно. Пока эксперимент не завершен, мы не можем знать результата и предвидеть, какой стороной повернется характер в новых обстоятельствах»¹.

По-своему определил эту особенность мастерства Шекспира и Пушкин в ставших знаменитыми словах: «Лица, созданные Шекспиром, не суть, как у Мольера, типы такой-то страсти, такого-то порока, но существа живые, исполненные многих страстей, многих пороков; обстоятельства развивают перед зрителем их разнообразные и многосторонние характеры»².

Действительно, когда перед нами прошло все действие, мы убеждаемся в том, что каждый значительный персонаж Шекспира раскрыл себя с разных сторон. Мы видим Гамлета скорбным, гневным, потрясенным, скрытным, притворяющимся, шутивным, философствующим, раздраженным, оскорбляющим, саркастичным, решительным, сомневающимся, подозрительным, задумчивым, хитрым, равнодушным, взволнованным, умиротворенным.

Не только герой, но и персонажи второго плана обнаруживают разные черты своей личности. Клавдий отнюдь не однолинейная фигура. В ходе пьесы он предстает как величественный монарх, который разумно вершит государственные дела; как рассудительный человек, умеющий потолковать о законах природы; как опасливый преступник, боящийся разоблачения; как человек с больной совестью, не могущий найти покоя; как мужественный человек, смело встречающий опасный мятеж; как коварный заговорщик; как трус, охваченный животным страхом, когда наступает миг последней расплаты; не забудем и о его любви к Гертруде, об искреннем или лицемерном желании примириться с Гамлетом. Словом, образ, созданный Шекспиром, сложен и персонаж многолик.

Вернемся к Пушкину, давшему определение многогранности таких образов Шекспира, как Шайлок, Андже-

¹ William Hazlitt. Lectures on the English Poets. (1818). L., 1870, p. 67.

² «Пушкин-критик». Сост. Н. Богословский. М., 1950, стр. 412.

ло и Фальстаф. Всегда приятно вспомнить пушкинские мысли, выраженные в словах предельно точных и кристально ясных. Вот они:

«У Мольера Скупой скуп — и только; у Шекспира Шайлок скуп, сметлив, мстителен, чадолобив, остроумен. У Мольера Лицемер волочится за женою своего благодетеля — лицемера; принимает имену под сохранение — лицемера; спрашивает стакан воды — лицемера. У Шекспира лицемер произносит судебный приговор с тщеславною строгостью, но справедливо; он оправдывает свою жестокость глубокомысленным суждением государственного человека; он обольщает невинность сильными, увлекательными софизмами, не смешною смесью набожности и волокитства. Анджело лицемер — потому что его гласные действия противуречат тайным страстям! А какая глубина в этом характере!

Но нигде, может быть, многосторонний гений Шекспира не отразился с таким многообразием, как в Фальстафе, коего пороки, один с другим связанные, составляют забавную, уродливую цепь, подобную древней вакханалии. Разбирая характер Фальстафа, мы видим, что главная черта его есть сластолюбие; смолоду, вероятно, грубое, дешевое волокитство было первою для него заботою, но ему уже за пятьдесят, он растолстел, одрях; обжорство и вино приметно взяли верх над Венерою. Во-вторых, он трус, но, проводя жизнь с молодыми повесами, поминутно подверженный их насмешкам и проказам, он прикрывает свою трусость дерзостью уклончивой и насмешливой. — Он хвастлив по привычке и по расчету. Фальстаф совсем не глуп, напротив. Он имеет и некоторые привычки человека, изредка выдавшего хорошее общество. Правил у него нет никаких. Он слаб, как баба. Ему нужно крепкое испанское вино (the Sack), жирный обед и деньги для своих любовниц; чтобы достать их, он готов на все, только б не на явную опасность»¹.

Принцип многогранности шекспировских характеров так прочно вошел в обиход, что никому не приходило в голову задуматься, какими средствами искусства это достигается. Правда, намек на это сделал уже Гёте: «поэт

¹ «Пушкин-критик», стр. 412—413.

заставляет своих действующих лиц говорить каждый раз то, что более всего подходит и может произвести наибольшее сильное впечатление именно в данном месте. . .»¹

Между Гёте и Пушкиным в этом вопросе есть расхождение. Пушкин смотрит с реалистической точки зрения — «обстоятельства раскрывают нам их многообразные характеры», Гёте — с точки зрения драматургической. И надо сказать, что оба правы. По большей части поведение персонажа в каждой сцене соответствует его характеру и, в зависимости от ситуации, нам открывается та или иная сторона его личности. Когда принц Генри в таверне, он бражничает, но на поле битвы он сражается как герой. Фальстаф же пьет херес не только в кабаке, на войну он идет, спрятав в кобуре вместо пистолета бутылку с хересом.

Но прав и Гёте, ибо в ряде случаев Шекспир идет на риск и наделяет характеры способностями, знаниями, чертами, которые расходятся с образом в целом.

Наименее заметно то, что персонажи обнаруживают знание фактов, которые они не могут знать.

Горацио в первой сцене трагедии подробно описывает, как был одет отец Гамлета во время поединка с отцом Фортинбраса (I, 1, 60). Поединок, как мы узнаем впоследствии, произошел в день рождения Гамлета (V, 1, 156). Горацио, который является сверстником принца, не мог этого видеть, не говоря уже о том, что, будь он даже старше Гамлета, на поединке он не присутствовал.

Точно так же Марк Антоний, указывая римлянам на труп Цезаря, говорит, что плащ, которым прикрыт покойный, тот самый, который был на нем в день битвы при Нерви (III, 2, 174). Антоний помнит, как Цезарь надел впервые этот плащ, — увы, он не может этого помнить, ибо в битве при Нерви не участвовал.

Ни то, ни другое не может привлечь внимания зрителей, потому что их интересует скорее сам факт, чем тот, кто его сообщает. К тому же откуда нам знать, когда произошли эти битвы и кто там присутствовал. Но вот случай более разительный. Королева Гертруда весьма поэтически рассказывает о смерти Офелии, которая

¹ И.-П. Эккерман. Разговоры с Гёте, стр. 706.

Взялась за сук, а он и подломись,
И, как была, с копной цветных трофеев
Она в поток обрушилась.

(IV, 7, 174. БП)

Откуда она знает, как это произошло? Сама ли была при этом или кто другой? Но если кто-то видел, как Офелия упала в воду, почему не подняли тревоги, не вытащили ее?

Совершенно очевидно, что королева здесь даже не выполняет функцию вестника, как, скажем, Тиррел в «Ричарде III». Она говорит то, что знает только автор, точнее — передает часть повести о судьбе Офелии, причем ни для Шекспира, ни для зрителей совершенно не имеет значения — откуда известно, как умерла Офелия. Важен сам факт.

Случаи такого рода не затрагивают личность говорящего. Но есть в пьесах положения, которые расходятся с характером персонажа.

Тот же Марк Антоний — но уже в другой пьесе — попрекает Клеопатру тем, что ради нее он не стал в полной мере мужем Октавии:

Для того ль
Оставлено нетронутое ложе
Мной в Риме, для того ль я не завел
Детей от брака с лучшей из женщин,
Чтоб подлости безропотно споспеть...

(III, 13, 106. БП)

У нас нет оснований поверить ни в целомудрие Антония, ни в его исключительную верность Клеопатре. В данном случае, однако, Шекспиру важно подчеркнуть контраст между тем, насколько верен римский триумвир египетской царице и насколько неверна она ему. Можно, конечно, допустить, что Антоний, как это случается с людьми, забывает о собственных недостатках и видит только пороки других. Мы можем утешать себя тем, что здесь имеет место именно эта психологически правдоподобная черта. Но Шекспир о таком правдоподобии не беспокоился, как не беспокоился он и о полной последовательности в изображении персонажа.

С точки зрения искусства, прошедшего строгую школу логики, внедренной неоклассицизмом XVII—XVIII веков, это — небрежности и недоделки. На них смотрят как на промахи, прощительные гению, который достиг такого совершенства, что эти мелочи, в конце концов, незначительны и не мешают наслаждаться главным в Шекспире.

Некоторая доля снисходительности по отношению к великому художнику, сказывающаяся в таком отношении к нему, свидетельствует о непонимании природы его искусства. Я говорил с самого начала, что чрезмерное почитание не всегда помогает понять художника. Если я хочу отвести от Шекспира упрек в небрежности, то не оттого, что я сам впал в грех идолопоклонства и во что бы то ни стало хочу найти оправдание промахам гения.

Несогласованности, отмеченные выше, несомненно, являются недостатками. Но у Шекспира они следствия не небрежности, а художественного мышления другого типа, чем наше. Здесь надо напомнить о том, что говорилось в связи с фабулой и построением действия в пьесах Шекспира. Герои Шекспира — люди предания, легенды. Человечество пронесло их образы через свою долгую историю. У Шекспира они оживают одновременно в двух качествах — и в своем известном векам облике, и с человеческой глубиной, открытой в них великим художником.

Шекспир подобен Пигмалиону — он оживляет прекрасные статуи. Только изваяны они не им, а творческим воображением поколений предшественников. Достигает он этого не психологическими изысканиями, а осмыслением каждой личности в контексте ее драматической судьбы. Характер постигается автором и раскрывается нам, зрителям, через драматизм — через столкновение с другими людьми, через препятствия, выдвигаемые стечением обстоятельств.

Но Шекспир не исследует психологию героев, а, как драматург, развивает перед публикой зрелище необыкновенных происшествий. Характеры в его руках такое же средство, как и обстоятельства. Шекспир не рисует портреты, а создает драму. Характеры в ней занимают важнейшее место, но художник отнюдь не жертвует всем остальным ради них. Движение пьесы происходит в

ансамбле, и, как в оркестре, то одна, то другая группа инструментов приобретает ведущее значение. Временами на первый план — буквально, — на авансцену, выходит герой, и произносимый им монолог сосредоточивает наше внимание на его душевном состоянии. Происходит событие не внешнего характера, как тогда, когда персонажи сражаются и один убивает другого. Шекспир раскрывает перед нами душевную драму. Для того, чтобы сделать ее зримой, сценически выразительной, требуются особые драматургические средства.

Исследуя драматическое искусство Шекспира в изображении характеров, Л.-Л. Шюкинг установил, в частности, такой закон. в целом каждая пьеса Шекспира последовательна в развитии действия и раскрытии характеров; обычно драматические эффекты находятся в согласии с остальными элементами драмы; но иногда ради театрального эффекта Шекспир пренебрегает последовательностью в изображении характера и достоверностью обстоятельств. Шюкинг называет этот прием эпизодической интенсификацией¹, то есть намеренным усилением драматизма в данном эпизоде. Для того чтобы мы почувствовали одержимость леди Макбет, надо убедить нас в том, что такая женщина способна разозлить голову собственному ребенку. И для того, чтобы мы поняли всю силу горя и жажды мести у Макдуфа, надо уверить нас, что этот добрый и хороший человек находится в таком состоянии, при котором он — даже он! — мог бы убить детей Макбета. И здесь не важны сами дети, есть они или нет, — существенно состояние того человека, которого мы видим перед собой.

Шюкинг справедливо замечает, что если не иметь в виду эту особенность, можно неправильно понять и истолковать Шекспира. У него не всякое лыко в строку. Иногда ради частного эффекта он как бы отвлекается от целого. Поэтому для всякого рода общих суждений о Шекспире необходимо, прежде чем их делать, точно определить, какое значение имеет та или иная подробность — связана ли она цепью последовательности с фабулой и

¹ L. L. Schücking. Episodische Intensifikation, *op. cit.*, S. 114.

характером или имеет временное, чисто театральное значение и не может служить поводом для обобщений.

Театральный прием не является у Шекспира самоцелью. Он вовсе не тот драматург, который прибегает к эффектам ради них самих. Все его эффекты преследуют определенную художественную цель, и задача критики — обнаружить ее.

Шюкинг был одним из тех ученых, которые заложили основы современного изучения законов драматургии Шекспира. Он раскрыл их театральную природу и показал обусловленность многих элементов художественной формы его пьес сценической техникой английского народного театра. Преодолев отвлеченно эстетический и морализаторский подход значительной части критики XIX века, Шюкинг помог поставить исследование драматической формы Шекспира на правильный путь. Поэтому мне крайне неприятно, что я должен высказать несогласие с ученым, которому считаю себя обязанным.

Из закона эпизодической интенсификации Шюкинг сделал вывод, что у Шекспира есть пьесы, в которых характер персонажа меняется от сцены к сцене. Имеется в виду не то, что по мере развития действия обнаруживаются разные стороны богатой и многогранной личности, а то, что будто бы, увлеченный эпизодической интенсификацией, Шекспир совершенно забывает о сущности данного характера и в результате персонаж якобы перестает существовать как цельная личность и превращается в набор черт, которые не согласуются между собой.

Примером этого, по мнению Шюкинга, является Клеопатра. Образ ее, считает ученый, снижен по сравнению с тем, какою она предстает у Плутарха, откуда Шекспир заимствовал фабулу трагедии. В пьесе, по мнению Шюкинга, она вульгарна, бесстыдна, подобно куртизанке, хвалится именитыми любовниками, лишена царственности, чувства ее изменны, любовь Антония удовлетворяет лишь ее эротические стремления и тщеславие, к тому же она неверна и способна изменить Антонию как мужчине и как союзнику в борьбе против Октавия.

И вдруг в самом конце, когда произошла катастрофа, в которой она сама больше всего повинна, Клеопатра преображается. Приводя нижеследующий монолог,

Шюкинг считает, что «даже жена Брута не нашла бы более великолепных слов презрения к Судьбе, чем те, которые произносит Клеопатра, очнувшись от обморока»:

Простое горе, как у тысяч женщин,
 Как слезы скотницы какой-нибудь.
 Швырнуть богам бы скипетр со словами:
 Завистники, покамест вы у нас
 Не выкрали алмаза, нам на свете
 Жилось не хуже вас. Все ни к чему.
 Терпенье — глупость, нетерпенье — мука.
 Собакой взвоешь. Так велик ли грех,
 Ворвавшись в тайное жилище смерти,
 Самой предупредить ее приход? . . .
 . . . Сначала погребем его, а после,
 Как должно, со свободною душой,
 Без трепета, по-римски горделиво,
 На зависть всем сумеем умереть. . .

(IV, 15, 72. БП)

Действительно, сколько человеческой красоты и величия, женственности и царственности, мужества и поразительной простоты в речи царицы, впервые оценившей, кого она потеряла со смертью Антония. Шюкинг приводит еще и возвышенную речь Клеопатры в пятом акте, когда она вспоминает, как прекрасен и богоподобен был Антоний: «Его лицо сияло, / Как лик небес. . .» (V, 2, 79). Сопоставив различные впечатления о героине, создаваемые отдельными сценами, Шюкинг приходит к выводу: «Не вызывает никаких сомнений, что эта женщина, которая теперь обрела и внешне и внутренне подлинную царственность, имеет мало общего со шлюхой в первой части пьесы»¹. Произошло это, по мнению исследователя, из-за того, что Шекспир, будто бы концентрируя внимание на каждой сцене в отдельности, не позаботился о том, чтобы согласовать их между собой.

Для Шюкинга «Антоний и Клеопатра» хаотическая пьеса, уступающая в стройности композиции таким трагедиям, как «Юлий Цезарь» и «Макбет». Говоря так, Шюкинг изменил себе. Ведь он допустил возможность различного построения отдельных сцен, почему же он отказался признать возможность разных способов по-

¹ L. L. Schücking, op. cit., S. 132.

строения действия в трагедии? Именно это обнаруживается при сравнении «Антония и Клеопатры» с двумя другими названными трагедиями.

Но вернемся к характеристике Клеопатры. Хотя Шюкинг не жалеет красок для того, чтобы очернить ее, он не использовал все возможности, предоставляемые для этого текстом пьесы.

Шюкинг делит поведение царицы на две части, заверяя, что в начале трагедии она одна, а со смерти Антония другая. У него получается, будто гибель любимого человека совершенно преобразила Клеопатру. Это неточно. И после смерти Антония Клеопатра продолжает хитрить, плетет интригу. У нее еще теплится надежда сохранить жизнь и достоинство царицы, — зачем бы иначе ей вести столь долгие переговоры с посланцем Октавия, а потом и с ним самим? Только поняв, что Октавий хитрит, стремясь заполучить ее живой и заставить пройти в цепях во главе его триумфальной процессии, она отказывается от этой надежды. Таким образом, и после смерти Антония Клеопатра остается верна своей двойственной натуре.

В образе Клеопатры по сравнению с некоторыми мужскими характерами Шекспира мало принципиально нового. Двойственность, внутренние противоречия встречались у Брута, Гамлета, Макбета. Клеопатра не первый у Шекспира образ человека, в котором переплелись добрые и дурные начала. Но она — первый женский образ, чья внутренняя противоречивость раскрыта с таким драматизмом и так широко.

До Клеопатры трагическая раздвоенность не была присуща шекспировским героиням, хотя появлялись намеки на возможность ее. Корделия, Офелия, Дездемона — натуры цельные, как цельна, в другом смысле, леди Макбет. Но неясен образ Гертруды, и причина неясности в том, что Шекспир не делает ее прямой соучастницей преступления, но и не освобождает от ответственности за него. Уже очевиднее двойственность Крессиды, — о ней действительно можно сказать, что ее образ распадается на две резко контрастные характеристики. Клеопатра — вершина шекспировских исканий в создании женского образа, не уступающего в сложности Гамлету. Это — одно из самых больших достижений Шекспира-

художника. Многоликость Клеопатры — это ее натура, а не следствие художественной недоработки со стороны Шекспира. Тем, кто может усомниться в этом, следует напомнить слова, свидетельствующие, что в этом сущность характера Клеопатры:

Ее разнообразью нет конца.
Пред ней бессильны возраст и привычка.

(II, I, 240. БП)

Her infinite variety — таковы слова, данные Энобарбу для характеристики Клеопатры. Энобарб совсем не поэт, и он выходит из образа, объясняя римским патрициям, почему Антоний так пленился египетской царицей. Мы достаточно знаем о приемах характеристики персонажей у Шекспира, чтобы понять — разнообразие составляет сущность натуры Клеопатры. Кстати, неверно мнение Шюкинга, будто в начале она представлена только как женщина нетвердых нравственных принципов. Она показана любящей Антония, а чтобы мы не сомневались в том, как царственна ее красота, тому же Энобарбу доверено рассказать с необычайной поэтичностью о том, как Клеопатра впервые появилась перед Антонием, подобно Венере, рожденной из волн:

Ее баркас горел в воде, как жар.
Корма была из золота, а парус
Из пурпура. . .
Ее самой словами не опишешь.
Она лежала в золотом шагре
Стройней Венеры. . .

(II, I, 196. БП)

Такие слова не пишутся для того, чтобы приписать впечатление от персонажа. Скорее они призваны сгладить неблагоприятное впечатление, если оно почему-либо сложилось у зрителя. Но этого не должно произойти. Просто с самого начала Шекспир показывает, как уживаются в натуре Клеопатры божественное величие и порочающая красота с женской суетностью.

Шекспир соединил в этом образе два новых художественных принципа — многосторонность и развитие характера. Клеопатра принадлежит к тем образам, в кото-

рых осуществлено духовное преображение. Трагедия Антония и ее собственная просветляет Клеопатру. Всю жизнь великое и ничтожное боролись в ней. Говоря языком той эпохи, между стихиями в ее натуре все время шла междоусобная борьба, и часто, слишком часто земля и вода брали верх над другими элементами. Но в смертный час Клеопатра преобразается. Шекспир не оставляет нас в сомнении относительно этого. Для того чтобы самый непонятливый зритель его театра знал, что перед кончиной Клеопатра очистилась душа, Шекспир вкладывает в ее уста слова, кажущиеся нам чистой поэзией, тогда как, согласно драматургическим законам Шекспира, они были самохарактеристикой, которой надо верить. Клеопатра надевает венец, порфиру и, как царица, взойдет на небеса, где соединится с Антонием, она «объята жаждою бессмертья»:

Я — воздух и огонь; освобождаюсь
От власти прочих, измененных стихий.

(V, 2, 292. МД)

ХАРАКТЕР И ФАБУЛА

Как соотносятся друг с другом эти два компонента шекспировской драматургии? Вопрос не раз возникал в критике, причем нередко выдвигалось мнение, что в этом отношении у Шекспира не все доработано должным образом. Так, например, противоречия и непоследовательности в поведении и речах Гамлета пытались представить как результат несоответствия героя и фабулы. Английский шекспировед Дж. М. Робертсон находит объяснение всем трудностям толкования характера датского принца в том, что Шекспир, сохранив старую фабулу, наделил героя новой психологией¹. Пьеса лишилась последовательности. Поведение героя невозможно согласовать с задачей мести, которая является рудиментом древнего варварского сюжета; Гамлет не тот человек, которому

¹ J. M. Robertson. The Problem of Hamlet. L., 1919.

подходит такая задача, но Шекспир все же не может разрушить традиционную фабулу. В результате перед нами пьеса, в которой фабула тянет в одну сторону, а герой — в другую.

Подобная точка зрения явилась результатом недооценки работы Шекспира над фабулой и переоценки близости нам психологии Гамлета.

Прежде всего — о фабуле. Неверно, будто Шекспир оставил ее нетронутой. Как это ему свойственно, он расширил ее, создав параллельно главной линии действия вторую, связанную с судьбами Полония, Офелии и Лаэрта. Вся эта линия поначалу служит для того, чтобы придать более обыденный житейский фон трагической истории в царствующей семье. Там, наверху, озабочены государственными делами, подспудно идет напряженная борьба между королем-убийцей и принцем-мстителем, а здесь живут простыми интересами: отец опекает детей, сын стремится вырваться из-под этой опеки; отец и брат опасаются за честь дочери и сестры, у которой возникла близость с Гамлетом. Полоний не забывает о королевских интересах, но все время печется о сыне, посылает человека выяснить, как он живет в Париже, не набедокурил ли? Словом, все происходящее в семье Полония должно показать, что кроме важных дворцовых интересов существуют еще обыденные человеческие отношения. Потом и семья Полония оказывается вовлеченной в водоворот страшных событий. Это расширяет старую фабулу, придавая бедствию широкий, отнюдь не интимный характер. Мы воочию убеждаемся в том, что зло не одиноко, а захватывает все окружающее. Трагедия мести становится драмой широкого диапазона.

Одновременно Шекспир создает то, что равнозначно живописной перспективе. На переднем плане перед нами все время образ мстителя Гамлета. Затем на среднем плане возникает еще один мститель за убитого отца — Лаэрт. В отдалении все время маячит фигура третьего мстителя — Фортинбраса, чей отец был убит отцом Гамлета. Судьбы всех трех странным образом сплетаются.

Как можно говорить о несоответствии образа Гамлета сюжету трагедии мести, когда Шекспир не смягчал,

не убирал мотив мести, а, напротив, тщательно разработал и развил его, создав три параллельные ситуации сыновей, у которых убиты отцы? Мысль Шекспира-художника работала не вне сюжета, не помимо его, а именно в рамках сюжета. Однако, в отличие от предшественников, Шекспир стремился придать странному и необыкновенному жизненную реальность. Он оживлял сюжет, обогащал его новыми фигурами, усложнял ситуации, создал сложное переплетение человеческих судеб. Тема мести предстала в трех вариантах.

Клавдий совершил злодейство тайно, тщательно подготавлив его. Отец Фортинбраса погиб в открытом, честном бою, причем он сам вызвал своего противника на поединок. Гамлет убивает Полония случайно, думая, что его удар поразит короля. Обстоятельства смерти каждого из отцов совершенно различны. Соответственно возможны и различные отношения к вопросу о мести. В трагедии Шекспира так оно и есть. У Фортинбраса, с точки зрения морали и здравого смысла, нет оснований для мести, и он отказывается от нее. Лаэрт же, напротив, безрассудно бросается в бой, даже не узнав толком, кто убийца. Сначала он действует в открытую. Потом, узнав от короля, что Полония убил Гамлет, решает покончить с прищем посредством хитрости. У Гамлета есть глубочайшие основания для мести, но характер его таков, что, приступив к осуществлению задачи, он то наступает, то отступает, пока не запутывается в обстоятельствах, и успевает убить Клавдия за несколько мгновений до того, как сам погибает жертвой коварства короля и Лаэрта.

Робертсон не первый, кто поддался обаянию шекспировского героя и преобразил его в человека с психологией, соответствующей духу времени критика. Гамлета считал «своим» философ начала XVIII века Шефтсбери, родственную душу нашел в нем автор «Страданий молодого Вертера», он стал любимым героем Белинского, — долго было бы перечислять всех, кто открывал в герое Шекспира близкое и душевно важное для себя. Отрицать, что в этом своеобразии Гамлета, было бы нелепо. Шекспир действительно создал чудо — человеческий образ, который находит отклик во все времена. Отнять у Шекспира это достижение — значило бы отрицать в

нем ту силу, благодаря которой его произведения пережили века.

Мы часто сливаем в одно строй наших чувств и мыслей, вызванных шекспировским героем, и самого героя. Только великие художники достигают подобного эффекта. Но отвлечемся от мощного впечатления, производимого героем Шекспира, зададим себе простой вопрос и, главное, попробуем дать на него трезвый ответ.

Может ли впечатление о герое быть независимым от обстоятельств, в которых он изображен? Конечно, нет. Однако иногда всерьез выделяют персонаж из ткани произведения, как будто он может существовать вне ее.

Модернизировать Гамлета и наделять его чертами человека XVIII, XIX или XX века — значит нарушать историческую перспективу. И столь же неверно искать в нем черты того принца-варвара, который, дождавшись, когда его враги упились до умопомрачения, накрыл их ковром, приколотил его к полу, а затем поджег палату, где запер их, и все они сгорели, как это происходит в древней саге, изложенной Саксоном Грамматиком.

Шекспир тщательно поработал над тем, чтобы превратить старинное предание в ренессансную трагедию. Он дает зрителям увидеть дворцовую жизнь эпохи Возрождения. Недаром исследователи обнаружили, что в современной Шекспиру Англии произошла совершенно аналогичная история. Мать графа Эссекса, молодого фаворита пожилой королевы, вышла замуж за убийцу своего мужа, с которым она, несомненно, была в сговоре. Хроники царствующих и вельможных семейств эпохи Возрождения полны подобных историй. Важно не сходство событий, а самый уклад жизни, для которого подобные истории типичны. Поведение героев, идеи и понятия, свойственные им, у Шекспира являются ренессансными.

В начале XVII века родилось новое, небывалое трагическое искусство. Мироощущение, лежавшее в его основе, возникло не из литературных источников, а из мучительного чувства катастрофичности жизни. Шекспир создавал трагедии дисгармоничные в своем существе и стремился не к формальной согласованности частей пьесы (в пределах, необходимых для театра того

времени, он ее достигал), а к обнажению внешних и внутренних коллизий.

Сюжеты, возникшие давно, Шекспир обрабатывал так, что они приобретали современный для его эпохи смысл. Оставались ли при этом частности, напоминавшие об изначальном виде данной фабулы? Да, хотя в большинстве случаев они не повисали, как чуждые новому сюжету придатки. А если так случалось, то в театральном исполнении это оставалось незаметным.

Займованность сюжетов накладывала свою печать на шекспировские пьесы. В них было много жизненной правды, но в целом они никогда не были драмами или комедиями о том, что произошло вчера и здесь. На это они не претендовали.

То же самое следует сказать и о характерах.

Начиная с XVIII века, театр и критика делали все возможное и даже невозможное, чтобы приблизить Шекспира к своему времени. Больше всего это проявилось в том, что, следуя методу самого Шекспира, в каждую эпоху его героев осовременивали. Произведения Шекспира в общем поддавались этому, и его герои жили на сцене из века в век. Помогало и доброжелательство критики, создавшей мнение о том, что Шекспир заглянул далеко вперед и у него можно найти чуть ли не полное соответствие взглядам и понятиям более поздних эпох.

Все это было очень благородно со стороны критиков, актеров и всего образованного общества, не устававшего восхищаться великим драматургом. Шекспир мог дойти до нас отчасти благодаря этому. Отчасти же потому, что великое искусство даже тогда, когда подход к нему меняется, продолжает оставаться и великим и искусством.

Но если мы хотим понять и оценить по достоинству гений Шекспира, то надо постараться увидеть его таким, каким он был в свое время.

Эпоха Возрождения создала предпосылки для возникновения искусства, изображающего человека во всей его значительности. Это стало возможным в особенности тогда, когда возник глубочайший духовный конфликт между гуманистическим идеалом человека и реальным поведением людей в жизни. Конфликт этот был драмати-

ческим, и не мудрено, что именно драма явилась тем искусством, которое открыло всю сложность человека.

Шекспир был первооткрывателем этой сложности и противоречивости. Критика, по-настоящему постигающая искусство, справедливо замечала и замечает, что изображение человека у Шекспира глубже всего там, где оно лишено гармоничности. Сложность характера и открылась Шекспиру как дисгармония, как несоответствие между тем, каким человек должен быть по своим собственным понятиям и каков он на самом деле. Шекспир совершает свое открытие в драматической форме, и самая форма отражает драматизм этого открытия.

Поэтому у Шекспира нет гладких переходов в душевных состояниях его героев. Постепенность чужда ему не только потому, что экономия времени не позволяет этого при кратком сценическом представлении, но и потому, что Шекспир стоит у начала великих открытий искусства о душевной жизни. Он ясно увидел разные состояния, присущие личности. Именно об этом кричит каждая его пьеса: человек многолик, многообразен, велик и ничтожен, прекрасен и уродлив. И все это встречается не в разных людях, а в одном и том же человеке.

Уже Гегель верно определил диалектику, проявляющуюся в непоследовательности шекспировских характеров: «Рассудок хочет выделить для себя абстрактно лишь одну сторону характера и сделать ее единственным правилом для всего человека. Все, что сталкивается с таким господством односторонности, представляется рассудку простой непоследовательностью. Но для того, кто постигает разумность целостного внутри себя и потому живого характера, эта непоследовательность как раз и составляет последовательность и согласованность. Ибо человек отличается тем, что он не только носит в себе противоречие многообразия, но и переносит это противоречие и остается в нем равным и верным самому себе»¹.

Имея готовую драматическую ситуацию и готовые персонажи, Шекспир превращал их в нечто неожиданное и непредвиденное. В ясном сюжете он обнаруживал не-

¹ Гегель. Эстетика, т. I. М., «Искусство», 1968, стр. 249.

ясности, в фигурке, непринужденно двигавшейся по канве старой фабулы, открывая личность, сопротивляющуюся тому движению, которое ей придали.

Противоречия личности выглядят у Шекспира иногда как случайность, кажутся чуть ли не противоречием художника самому себе, чем-то возникшим непреднамеренно, а то и против воли автора или, во всяком случае, как обстоятельство, не вполне подчиняющееся ему. Открытие как бы ведет художника за собой, а не он уверенной рукой лепит характеры и направляет фабулу пьесы. Этому не следует удивляться, ибо так случалось и позже, когда, по признанию таких реалистов, как Пушкин, Бальзак и Л. Н. Толстой, образ героя или героини сам диктовал художнику логику своего поведения. Закономерно, что глубокое понимание жизни и природы человека проявлялось у Шекспира в такой форме: образ, данный ему историей или легендой, из схемы превращался в живое существо, как бы подсказывавшее Шекспиру, что оно должно думать и чувствовать в данной ситуации.

То, что мы замечаем у Шекспира в композиции и фигурах персонажей пробелы или швы, — наше субъективное впечатление, обусловленное последующим развитием искусства, усовершенствованного метод, открытый Шекспиром, посредством более точных мотивировок психологических сдвигов, раскрытием постепенности процесса и другими приемами, достигшими наивысшего развития в XIX—XX веках. Мы читаем и смотрим пьесы Шекспира преимущественно под углом зрения более близкого нам реализма. Но современники не замечали у Шекспира никакого неправдоподобия, не видели острых углов, задоринки в его драматических повествованиях. Для них все было последовательно. Более того — в давно известных историях им впервые открывался их глубинный смысл. В «эпическом» аспекте развил мысль Гегеля о последовательности шекспировских характеров Бертольт Брехт: «Шекспир ничуть не выпрямляет человеческую судьбу во втором акте, чтобы обеспечить себе возможность пятого акта. Все события развиваются у него по естественному пути. В несвязности его актов мы узнаем несвязность человеческой судьбы, когда о ней повествует рассказчик, нисколько не стремящийся упорядочить эту

судьбу с тем, чтобы снабдить идею, которая может быть только предрассудком, аргументом, взятым отнюдь не из жизни. Ничего не может быть глупее, чем ставить Шекспира так, чтобы он был ясным. Он от природы неясный. Он — абсолютная субстанция»¹.

Одним из первых шагов шекспировской критики было, как известно, осмысление мастерства Шекспира в изображении характеров. Однако в представлении последующих поколений совершенно исчезли специфически шекспировские черты обрисовки человека. Отчасти это происходило из-за того, что героев Шекспира видели на сцене, а живая фигура актера делает образ более или менее человечески достоверным. Даже самое нереальное и условное в поведении персонажа становится оправданным. Но, как можно было убедиться, приемы — одно, а впечатление — другое. Хотя многие условности старинного театра изжиты, мы все же воспринимаем их, когда сталкиваемся с ними. Для зрителя и читателя, занятого содержанием пьесы, не важно, как «сделано» произведение. При помощи своих, казалось бы — устарелых, приемов Шекспир по-прежнему достигает эффекта, к которому стремился. У нас складывается то впечатление о личности Ромео, Джульетты, Гамлета, Отелло, Лира, Макбета, какое стремился создать Шекспир. Правда, всякое сценическое исполнение и индивидуальное читательское восприятие вносит свои особенности в каждый образ, акцентируя отдельные черты его, но при всем том герои и героини остаются такими, какими вышли из-под пера Шекспира.

Здесь следует, однако, оговорить, что одно дело — живое впечатление от образа, возникающее у зрителя и читателя, другое — словесное толкование их как профессиональными, так и непрофессиональными критиками. Не всякий умеет точно передать свое впечатление. В попытках передать воспринятое нами мы всегда беднее того, что дало нам искусство. Профессиональная критика, естественно, более способна на это, но иногда ей мешает быть точной желание сделать образы Шекспира средством для выражения особой точки зрения критика. Мы,

¹ Бертольт Брехт. Театр, т. 5, ч. 1, стр. 261.

пишущие о Шекспире, не свободны от этого. Наши наибольшие успехи возникают тогда, когда мы хоть в какой-то степени проникаемся шекспировской способностью забыть себя и воспринимать образы Шекспира непредвзято. Критики нередко односторонни: одни хорошо ощущают эмоциональный строй пьес, другие манипулируют идеями, извлеченными из них. Самое трудное — органически сочетать эмоциональное отношение к образам с рациональным осмыслением их.

Жизнь искусства в веках постоянно усложняется уклонениями, возникающими от перемещения и усиления акцентов. Шекспир много претерпел из-за этого. В частности, — впрочем, это не такая уж частность, — было время, когда представление о шекспировских персонажах формировалось без достаточно вдумчивого отношения к тому, что и как они говорят у Шекспира. Даже критики, имевшие дело с печатным текстом, извлекали из него только то, что могло служить подспорьем в психологическом анализе действующих лиц, не уделяя остальному должного внимания. Показательны в этом отношении такие критики XIX века, как Гервинус и Брандес. Они знают, что Шекспир поэтичен, но видят в поэзии шекспировских пьес только украшение.

Сценическая практика XIX века тоже создала в этом смысле прочную традицию. Непохожесть речей шекспировских персонажей на обычный разговор была очевидна. Романтическая школа актерской игры легко справлялась с этим. Силой актерского темперамента текст Шекспира превращался в словесную музыку. Мелодичность актерского голоса, пластика движений, выразительная мимика заглушали подлинное содержание речей персонажей. Уже был приведен ряд примеров, свидетельствующих о том, насколько сомнительна психологическая оправданность некоторых речей в пьесах Шекспира. Но это еще далеко не все.

Разве речи героев не соответствуют их характеру? — спросит читатель. Соответствуют, но соответствие это иного типа, чем в реалистической драме нового времени. Перейдем теперь к третьему основному элементу драматургии Шекспира — к тому, как говорят его персонажи.

РЕЧЬ

ПОЭТИЧЕСКОЕ СЛОВО

«Шекспир воздействует живым словом... Нет наслаждения более возвышенного и чистого, чем, закрыв глаза, слушать, как естественный и верный голос не декламирует, а читает Шекспира, — писал Гёте. — Так лучше всего следить за суровыми нитями, из которых он ткёт события. Правда, мы создаем себе по очертаниям характеров известные образы, но о сокровенном мы все же можем узнать лишь из последовательности слов и речей; и здесь, как кажется, все действующие лица точно сговорились не оставлять нас в неизвестности или в сомнении. В этом сговоре участвуют герои и простые ратники, господа и рабы, короли и вестники; в этом смысле второстепенные фигуры подчас проявляют себя даже деятельнее, чем основные персонажи. Все, что веет в воздухе, когда совершаются великие мировые события, все, что в страшные минуты таится в людских сердцах, все, что боязливо замыкается и прячется в душе, здесь выходит на свет свободно и непринужденно, мы узнаем правду жизни, сами не зная, каким образом»¹.

Гёте, конечно, скромничает, когда говорит, что ему неизвестно, каким образом доходит до нас правда жиз-

¹ Гёте. Собрание сочинений в тринадцати томах, т. X. М., ГИХЛ, 1937, стр. 583.

ни, заключенная в пьесах Шекспира. Говоря так, он подразумевает не себя, а читателя, который впитывает смысл и звучание речей, не задумываясь над поэтическими приемами художника. Сам Гёте, естественно, тоже отдавался во власть магии шекспировского слова, но в минуты раздумий о творчестве он мог точно определить средства, примененные для достижения того или иного поэтического эффекта.

Важнейшая особенность человеческих образов в драмах Шекспира — это то, что они образы поэтические. Никто не станет отрицать своеобразной поэзии романов Бальзака, Диккенса, Толстого, рассказов Чехова. Но их произведения написаны прозой, и хотя это, казалось бы, нечто внешнее по отношению к внутренней форме творчества, различие здесь кардинальное.

Едва ли кто-нибудь представляет себе, будто образы Шекспира сначала обдуманы в плане психологическом, а потом облечены в поэтические строки. В творческом воображении Шекспира характер облакался в поэтические речи, которые он произносил. Шекспир создает образы героев как поэт, они возникают в его творческом сознании как диалогические и монологические поэмы. Гегель однажды обмолвился, что персонажи Шекспира говорят как поэты, и это глубоко верно. Причем не только в моменты высшего духовного подъема, но всегда. Их речь не может быть иной. Поэтому Лев Толстой прав: «Никакие живые люди не могут и не могли говорить того, что говорит Лир, что он в гробу развелся бы с своей женой, если бы Регана не приняла его, или что небеса прорвутся от крика, что ветры лопнут, или что ветер хочет сдуть землю в море, или что кудрявые воды хотят залить берег. . .

Но мало того, что все люди говорят так, как никогда не говорили и не могли говорить живые люди, они все страдают общим невоздержанием языка.

Влюбленные, говорящие о смерти, сражающиеся, умирающие говорят чрезвычайно много и неожиданно о совершенно не идущих к делу предметах, руководясь больше созвучиями, каламбурами, чем смыслом»¹.

¹ Л. Н. Толстой, т. 15, стр. 310.

Читателю может показаться странным цитирование статьи Л. Толстого против Шекспира, — ведь те же самые мысли можно было бы изложить своими словами, лишив их того осуждающего тона, который звучит в каждом высказывании Л. Толстого о Шекспире. Я нахожу это, однако, полезным. Не говоря уже о том, что цитаты из статьи Толстого вносят хоть немного драматизма в спокойное изложение предмета, в них много заслуживающего внимания. Положительное значение его отрицания Шекспира еще недостаточно оценено.

Собственно говоря, Л. Толстой сказал все самое главное о речи персонажей Шекспира. Можно было бы сразу перейти к другой теме. Но сказанное Л. Толстым в хулу составляет едва ли не главное достоинство Шекспира как художника, и это вынуждает заняться подробным рассмотрением вопроса.

Язык драмы — важнейшее из ее художественных средств. Правильно понять его природу у того или иного писателя — значит понять сердцевину его искусства. Толстой, как великий художник слова, создатель единственного и неповторимого стиля речи, особенно раздраженно реагировал именно на язык Шекспира. Рискуя в свою очередь вызвать раздражение читателя, я приведу еще несколько мест из статьи Толстого, посвященных языку Шекспира:

«Лир входит в какой-то странный, неестественный гнев и спрашивает, знает ли кто его? «Это не Лир, — говорит он. — Разве Лир так ходит, так говорит? Где его глаза? Сплю я или бодрствую? Кто мне скажет: кто я? Я тень Лира» и т. п.»¹.

«Лир проклинаят Гонерилу, призывая на нее или бесплодие, или рождение такого уродя-ребенка, который оплатил бы ей насмешкой и презрением за ее материнские заботы и этим показал бы ей весь ужас и боль, причиняемую детской неблагодарностью.

Слова эти, выражающие верное чувство, могли бы быть трогательны, если бы сказано было только это; но слова эти теряются среди длинных высокопарных речей, которые не переставая, совершенно некстати произносит

¹ Л. Н. Толстой, т. 15, стр. 292.

Лир. То он призывает почему-то туманы и бури на голову дочери, то желает, чтобы проклятия пронзили все ее чувства, то обращается к своим глазам и говорит, что если они будут плакать, то он вырвет их, с тем, чтобы они солеными слезами пропитали глину, и т. п.»¹.

Толстой ничего не утрирует. Его перевод точен. Но текст приобретает пародийное звучание потому, что, излагая поэтические образы прозой, Толстой создает резкий контраст между возвышенным строем выражений и обыденной интонацией. В таком изложении это действительно смешно. Но читатель, помнящий поэтические речи Лира, согласится, что его ничто не возмущало и не смешило в них, когда он читал пьесу. У Шекспира форма выражения была в ладу с мыслью. Поэзия стерпит и не такие гиперболы, над какими потешается Толстой.

Поэзия — естественная форма для драмы Шекспира. Современники ценили в Шекспире его поэтический дар, называли его «сладостным», «медоточивым», их увлекала музыка поэтической речи персонажей. Поэтому не побоимся сказать вместе с Толстым, что Шекспир иногда руководствуется «больше созвучиями... чем смыслом». А как может быть иначе? На то и поэзия. Шекспир опасался тех, «кого не тронут сладкие созвучья».

Шекспир мыслил поэтически, а в поэзии мысль — это образ. Образ обретает силу не только благодаря тому, что он вызывает в нашем сознании яркую картину, но и от силы чувства, вложенного в него. Поэзия без чувств пуста. А поэзия Шекспира производит сильное впечатление, ибо она до краев наполнена чувствами. Когда чувства достигают большой силы, убыстряется дыхание, биение сердца и пульса. Ритм жизнеощущения становится иным. Поэт воссоздает душевные волнения не только подбором слов и образов, но и ритмом речи, звучанием фраз. Поэтическая речь этим и отличается от обыденного словоговорения. Ритм — такое же важное средство выразительности, как слово, образ, мелодия. Эти элементы настолько существенны, что следует отдавать предпочтение «неточному» стихотворному переводу перед самым дословным прозаическим переводом.

¹ Л. Н. Толстой, т. 15, стр. 292.

Подчас нам кажется, что герои Шекспира прибегают к обыденной речи, но это иллюзия. Даже там, где слово лишается украшений и не входит в систему поэтических фигур, оно остается частью поэзии всей пьесы. Речи Гамлета и Лира имеют многочисленные ритмические рисунки. Быстрота темпа, размеренность, плавность, прерывистость — все это поэтические средства выражения эмоций. Любой из стихотворных монологов Гамлета распадается на разные ритмические куски, и уже по одному звучанию речи постигается настроение говорящего.

До сих пор в книге речь шла о Шекспире как художнике сцены, мастере драмы. Но Шекспир не только драматург. В равной мере он великий поэт. Подобно тому, как его драматургия выросла на почве, подготовленной длительным развитием этого искусства, так и поэзия не была просто выражением личного лирического дара Шекспира. Он явился восприемником двух замечательно богатых художественных традиций своего народа — драматической и поэтической. Его творчество слило эти два потока воедино.

Вспомним, что Шекспир в молодости выступил с поэтическими произведениями — поэмами «Венера и Адонис» и «Лукреция». Они имели значительный успех у современников. Но скажем прямо — не создай Шекспир своих драм, память об этих поэмах затерялась бы.

Английская драма, как и драма других народов, была поэтической с самого начала. Средневековые церковные пьесы писались в стихах, и стих оставался языком драмы на протяжении всех веков, предшествующих Шекспиру. Стихотворная речь в драме всегда в общем соответствовала господствующим формам поэзии данного времени. Так, в аллегорической драме позднего средневековья и в самом начале Возрождения, когда гуманисты использовали старый драматургический жанр моралите, поэтическая речь отличалась той двойственностью, которая вообще присуща этому виду драмы, — все конкретное имело также и некое второе, символическое значение.

Гуманистическая драма 1560—1570-х годов формировалась под значительным влиянием ренессансного классицизма. Образцами служили Сенека, Плавт, Теренций, а также пьесы итальянских гуманистов. На английский

язык переносились приемы точного и выразительного слова классической драмы. Синтаксис речи стал правильным. Иначе не могло быть хотя бы потому, что первые комедии, например, возникли как тексты для представлений школьников и их писали учителя вроде Николаса Юдола, автора «Ральфа Ройстера Дойстера» (1553).

Сюжеты драм, как мы знаем, становились все более романическими, а пьесы писали рифмованными двустишиями, с монотонной метрикой. На первых порах это сходило. Но останься все таким же, английскую ренессансную драму постигла бы судьба итальянской. Новая и интересная для своего времени, она не пережила бы его.

Явился гений, который возгласил: да будет свет! — и английская драма озарилась сиянием подлинной поэзии. Великая роль обновителя английской драмы принадлежит Кристоферу Марло (1564—1593). Он превратил драму из стихотворной в поэтическую. Одаренный огромным лирическим даром, Марло сделал речи героев выражением больших страстей. Для того чтобы достичь этого, он сломал традиционную форму драматической речи. Прежде всего он отказался от рифмы. Его герои заговорили белым стихом, свободным и гибким, дающим возможность менять интонацию, ритм, разнообразить звучание. Марло сохранил то, что можно назвать условностью драматической речи. Если люди не говорят в жизни рифмованными стихами, то в такой же мере не говорят они и стихами белыми. Марло отнюдь не стремился приблизить речь драмы к обыденной. Наоборот, стихотворные реплики персонажей старой драмы даже при наличии рифмы были гораздо ближе к повседневному говору. Белый стих имел то преимущество, что он давал возможность обогатить драматическую речь эмоционально.

Но более гибкая метрика, которую ввел Марло, была лишь одним из средств, — он усилил звуковой эффект речи приемами риторики. Его герои в подлинном смысле слова красноречивы. Их речи благозвучны, то гневны, то величавы. Они все говорят возвышенно¹.

¹ А. Парфенов. Кристофер Марло. М., «Художественная литература», 1961, стр. 113.

Самое же главное, — хотя трудно сказать, что важнее, ибо каждый из компонентов играл свою роль, — самое главное нововведение Марло состояло в том, что он обогатил поэтическую образность речи. Его вдохновенное воображение находило цветистые, смелые, неожиданные сравнения, он уснастил монологи героев метафорами, звучащими необыкновенно оригинально и впечатляюще.

Одновременно с Марло выступил Томас Кид, поэт, более Марло искусный в том, как сделать драму захватывающе интересной. Он тоже обновил язык драмы, но его работа шла в другом направлении. Поэтический гений Марло зажигался от малейшей искры. Ему было достаточно любого повода, чтобы поэзия мощным потоком полилась из уст его героев. Кид теснее связывал речь с действием. Его сила была не столько в монологах, как у Марло, сколько в диалогах, полных большого напряжения и драматической силы.

Нововведения предшественников Шекспира повернули развитие в неожиданном направлении. До них в театр приходили смотреть интересную историю, показанную в сценическом действии. Теперь в театр стали приходиться еще и затем, чтобы слушать — слушать поэзию. Поэзия гуманизма Возрождения дошла до народа.

К рядовому итальянцу эпохи Возрождения новая философия и культура пришла через храмовые росписи, созданные художниками-гуманистами. Они прежде всего радовали глаз, доставляли эстетическое наслаждение. Люди умели читать язык фресок, разбирались в тонкостях искусства их создателей. Точно так же для англичан эпохи Шекспира театр стал тем местом, где со сцены в речах персонажей звучали новые мысли. Наслаждаясь красотой слова, музыкой поэтической речи, зрители шекспировского театра незаметно для себя впитывали новое отношение к миру.

Шекспир и в этом отношении обязан предшественникам. Его синтезирующий художественный гений и тут проявил себя в том, что он собрал все потоки речевой и поэтической культуры, чтобы создать сплав, богатство которого только недавно начали понимать в полной мере, хотя инстинктивно ощущали его красоту с давних пор.

СТИХ

В средние века, да и позже, вплоть до последних десятилетий XVI века, драматические произведения писались рифмованными стихами. Хотя нерифмованный, белый стих был введен в английскую поэзию уже в начале XVI столетия, пьесы продолжали сочинять только рифмованные. Лишь после 1586 года началось вытеснение рифмованного стиха из драмы. Однако рифма все же встречалась в пьесах и после окончательного утверждения белого стиха. В частности, рифмованные строки встречаются и у Шекспира.

Рифмованными являются песни в пьесах Шекспира. Их стихотворные размеры различны и приспособлены к мелодии музыки. Система рифм в песнях тоже не одинакова. Строки рифмуются то попарно, то через одну.

Рифмованные стихи в пьесах Шекспира обычно — куплеты, то есть двустихия, объединенные созвучием последних слов каждой строки.

Обычно конец сцены завершается тем, что произносится рифмованное двустихие. Вот концовки сцен в «Ромео и Джульетте»:

Ромео

Так не учи; забыть я не могу.

Бенволио

Свой долг исполню иль умру в долгу.

(I, I. ТЩК)

Ромео

Пойду не с тем, чтоб ими любоваться,
Но чтоб красой любимой наслаждаться.

(I, 2. ТЩК)

Кормилица

Иди, дитя, и вслед счастливых дней
Ищи себе счастливых ты ночей.

(I, 3. ТЩК)

И так до последней сцены:

Герцог

Но нет печальней повести на свете,
Чем повесть о Ромео и Джульетте.

(V, 3. ТШК)

Такие концовки, подобно музыкальной коде, завершают почти каждый эпизод, служа обозначением того, что какая-то часть действия исчерпана.

Но в раннем творчестве Шекспира есть ряд произведений, в которых рифмован диалог внутри сцен. Много рифмованных строк в «Комедии ошибок», «Бесплодных усилиях любви», «Сне в летнюю ночь». Нередки они в пьесе-хронике «Ричард II» и в «Ромео и Джульетте».

Шекспироведы считают, что обращение Шекспира к рифмованному стиху связано с его одновременной работой над поэмами «Венера и Адонис» и «Лукреция». Повидимому, в те же годы создана была Шекспиром и большая часть его сонетов (1592—1598).

Рифмованный стих придает неестественность речам персонажей. Некоторые критики связывают использование этой формы в названных комедиях с тем, что эти пьесы предназначались для публики, любившей изысканность формы, — для студентов юридических корпораций и для придворных.

В большинстве произведений Шекспира господствует белый стих. Он является главной формой речи в трагедиях, начиная с «Юлия Цезаря» и до «Тимона Афинского».

Однако среди произведений зрелой поры творчества Шекспира есть одно, в котором неожиданно много рифмованного текста, — «Все хорошо, что кончается хорошо».

Исследователи выдвинули гипотезу, что текст пьесы, дошедший до нас, сочетает два ее варианта: первоначальный, созданный одновременно с другими комедиями, в которых было много рифм, и более позднюю переработку, в которой значительная часть стихов была переписана заново, но вместе с тем ряд строк остался в своем первоначальном виде.

В трагедиях, хрониках и поздних драмах рифма

остается только в двустопных, отделяющих сцены друг от друга.

Метрика белого стиха Шекспира почти неизменно — пятистопный ямб. Сначала стихотворная речь была несколько формальной, негибкой, потому что каждая строка представляла собой законченную часть фразы или вполне законченную мысль. Даже если мысль развивалась на протяжении нескольких строк, каждая представляла собой законченную ритмическую единицу.

Монтеки рассуждает об утренних прогулках Ромео за городом:

Его там часто по утрам видали,
Он бродит и росистый пар лугов
Парами слез и дымкой вздохов множит.
Однако, только солнце распахнет
Постельный полог в спальне у Авроры,
Мой сын угрюмо тащится домой,
Кидается в свой потаенный угол
И занавесками средь бела дня
Заводит в нем искусственную полночь.
Откуда этот неотступный мрак?
Хочу понять и не пойму никак.

(I, I, 137. БП)

Здесь в переводе точно передана ранняя манера белого стиха Шекспира: в конце каждой строки — пауза, остановка в ритмическом течении речи. Стих получается рубленый.

Постепенно Шекспир выработал такую форму белого стиха, которая придала плавность течению речи. Пауза в конце строки исчезала или становилась незаметной. Это достигалось посредством того, что мысль не заканчивалась в данной строке, а переходила в другую. Строка теряет самостоятельное ритмическое значение. Ритмической единицей становится целый ряд строк, и паузы возникают по смыслу речи, независимо от того, закончилась или не закончилась строка.

Гамлет, сравнивая своего отца с нынешним королем, говорит матери:

Это
Ваш первый муж. А это ваш второй,
Как колос, зараженный спорыньей,
В соседстве с чистым. Где у вас глаза?

Как вы спустились с этих горных пастбищ
 К таким кормам? На что у вас глаза?
 Ни слова про любовь. В лета, как ваши,
 Живут не бурями, а головой.
 А где та голова, что променяла б
 Того на этого? Вы не без чувств,
 А то б не шевелились. Значит, чувства —
 В параличе. Ведь тут и маниак
 Не мог бы просчитаться. Не бывает,
 Чтоб и в бреду не оставался смысл
 Таких различий. Так какой же дьявол
 Средь бела дня вас в жмурки обыграл?
 Глаза без осязания, осязание
 Без глаз и слуха, слабый их намек,
 Зачаток чувства не дали бы маху
 Так очевидно.

(III, 4, 67. БП)

Речь Гамлета имеет сложный ритмический рисунок. Здесь не стих управляет мыслью, а мысль стихом. Когда вопрос или утверждение Гамлета приобретает силу удара, фраза завершается паузой в конце строки. И эта же пауза служит для того, чтобы подчеркнуть какое-нибудь слово («Так какой же дьявол...»). Гневная речь Гамлета льется стремительно, легко перебегая из одной строки в другую:

Валяться в сале
 Продавленной кровати, утопать
 В испарине порока, целоваться
 Среди навоза...

(III, 4, 91. БП)

Первоначально в стихотворных драмах начало речи совпадало с началом строки, а завершение — с ее концом. Достаточно открыть любую страницу ранних пьес Шекспира, чтобы убедиться в этом. Для примера возьмем «Укрощение строптивой»:

Петруччо

Ну, ну, оса; ты слишком зла, ей-богу.

Катарина

Оса? Так бойся жала моего.

Петруччо

Возьму да вырву жало — вот и все.

К а т а р и н а

Сначала ты найди его, дурак.

(II, I, 210. ПМ)

Отрывистый характер реплик весьма подходит к строю данной комедии. Он соответствует и нраву персонажей, которые их произносят.

Когда Шекспир стал изображать более сложные характеры и более тонкие психологические черты, понадобилась и другая техника стиха. Шекспир стал обрывать речь персонажа в середине строки и тут же передавал реплику другому действующему лицу.

Что достигалось этим? Непрерывность диалога. Получалось, что персонаж подхватывает разговор на середине и продолжает его без паузы или с незначительным интервалом. Новой манерой Шекспир пользовался, в частности, тогда, когда хотел создать впечатление стремительного темпа диалога. Например, в момент перед убийством Дездемоны:

Дездемона

Платка ему я в жизни не давала.

Спроси, он подтвердит.

Отелло

Он подтвердил.

Дездемона

Что он сказал?

Отелло

Что был с тобой в сношеньях.

Дездемона

Как! В незаконном?

Отелло

Да.

Дездемона

Не может быть!

Он повторить не сможет.

Отелло

Да. Не сможет.

(V, 2, 49. БП)

Шекспир сделал белый стих гибким средством своей поэзии. Он был неисчерпаемо разнообразен в ритмических рисунках речи персонажей, создавая всевозможные эффекты. Лучшие переводы передают эту особенность поэзии Шекспира в той мере, в какой это возможно в таком сложном деле, как воспроизведение иноязычной поэзии.

ПРОЗА

В пьесах Шекспира нередко встречаются диалоги или целые сцены, написанные прозой. Особенно часто обращался Шекспир к прозе в пьесах «Генри IV» (первая и вторая части), «Генри V»; в «Как вам это понравится» и «Двенадцатой ночи» две трети текста в прозе, в «Много шума из ничего» — три четверти, «Виндзорские насмешницы» почти полностью в прозе — на девять десятых.

Проза используется в этих пьесах для сцен обыденной жизни и для комических эпизодов. В трех названных хрониках сцены при дворе и в замках феодалов, а также на полях битвы написаны белым стихом. Фальстафовские сцены написаны прозой, и сам сэръ Джон говорит стихами лишь тогда, когда цитирует строчки из пьес. Даже на поле битвы, среди моря патетической поэзии, он рассуждает — во всех смыслах — прозаически.

В ранних комедиях даже веселые, остроумные беседы и перебранки между лицами высокого звания имеют стихотворную форму. Только в речах персонажей «низкого» плана Шекспир применяет в этих комедиях прозу. В «Бесплодных усилиях любви» прозой говорят комические персонажи Дон Армадо, Натаниель, Олоферн, Башка, Тупица. В «Сне в летнюю ночь» ремесленники во время репетиций говорят прозой, спектакль же их — в стихах.

В «Виндзорских насмешницах», «Много шума из ничего», «Как вам это понравится», «Двенадцатой ночи» прозаической становится даже речь романтических героев. Не только персонажи чисто комические, но и герои снисходят до прозы.

Проза поэта обычно отличается большой компактностью.

стью. Она отнюдь не исключает образность. В прозаических речах персонажей Шекспира можно заметить и тонкое применение риторических фигур, и поэтическую образность. В особенности же использует Шекспир прозу для острот и каламбуров. В этом большие мастера не только шуты, для которых острословие является профессией, но и такие героини, как Беатриче («Много шума из ничего») и Розалинда («Как вам это понравится»).

В трагедиях Шекспир тоже иногда пользовался прозой. Больше всего в «Гамлете» и «Короле Лире». Гамлет и Лир — первый в мнимом, а второй в подлинном безумии — особенно много говорят прозой. В «Отелло» прозаическими являются беседы Яго и Родриго, персонажей низкого плана. Прозаическая речь Яго суха, рассудочна, бессердечна и низменна по своему содержанию.

Таким образом, в трагедиях проза является одним из средств характеристики душевного состояния персонажа или его личности в целом. Вместе с тем Шекспир пользуется прозой и для другой цели. Она служит ему средством, обогащающим разнообразие тональностей в пьесе. В «Сне в летнюю ночь» три разных речевых пласта: поэтическая стихотворная речь, искусственный и грубый стих пьесы, которую исполняют ремесленники, и прозаическая речь этих последних. В «Гамлете» такие же три языковые стихии: поэтические речи главных героев, проза Гамлета, текст пьесы «Убийство Гонзаго», исполняемой заезжими актерами. Интересно проследить, как во второй сцене второго акта, самого богатого прозой, Шекспир перемежает эту форму речи, вводя напыщенный, патетический монолог, читаемый актером, затем возвращается к прозе и завершает акт поэтическим монологом Гамлета о Гекубе.

В «Отелло» проза Яго перемежается с поэзией Отелло, усиливая контраст между двумя главными действующими лицами трагедии.

Прозаическая речь органически входит в сложную структуру языка комедий и трагедий Шекспира. Однако в этом отношении у Шекспира нет строгой закономерности. Можно лишь привести различные случаи применения то прозы, то стиха, и каждый раз причину обраще-

ния к прозаической речи следует выводить не из каких-либо общих для всех пьес принципов, а из конкретного анализа особенностей данного произведения, ибо только в строе самой пьесы можно найти обоснование перехода от стиха к прозе.

УНИВЕРСАЛЬНАЯ ПОЭЗИЯ

В любой из старых теорий литературы можно найти указание на то, что драма есть высший род поэзии, так как она сочетает объективность эпоса с субъективностью лирики. Изображая драматические события жизни, она одновременно раскрывает духовный мир участников этих событий, разыгрывающихся на сцене, перед зрителями.

Всякой истинно художественной драме в той или иной степени присуще такое сочетание эпического и лирического — внешних событий и явлений душевной жизни в моменты наивысшего напряжения, создаваемого разного рода конфликтами. Вместе с тем мы не погрешим против истины, сказав, что единство эпического, лирического и собственно драматического начал ни у кого из драматургов не достигало той органичности, какая характерна для Шекспира.

Шекспир достиг синтеза не сразу и не во всех пьесах. Есть у него произведения, где каждое из этих начал присутствует, но синтеза нет. Такие пьесы позволяют убедиться в том, что мастерство великого драматурга возникло в процессе экспериментирования и постепенного овладения искусством построения драмы.

Шекспир экспериментировал постоянно. Поэтому задача добиться такого синтеза на новом сюжете и при новом идейно-художественном замысле вставала перед ним при работе над каждой новой пьесой. Он мог повторить отдельные сюжетные мотивы, использовать ранее найденные приемы, но замысел произведения в целом требовал новых композиционных решений. Полного успеха Шекспир достигал часто, но не всегда. Для читателя и зрителя ценны в первую очередь шедевры мастера; в процессе времени произошел отбор, и некоторые произведе-

ния Шекспира приобрели первенствующее значение. Для исследователя представляют интерес и менее совершенные творения, так как многое в них предстает более обнаженным — и идея, и элементы формы. Там, где Шекспир не полностью растворил свои идеи в образах и ситуациях, не спрятал швов, скрепляющих части драматургической композиции, легче выявить отдельные элементы его творчества.

Анализ, как известно, и состоит в разложении цельного творения на его составные части, чтобы установить принципы, побудившие художника создать именно данное сочетание этих элементов. В менее совершенных творениях каждый элемент с самого начала предстает в своем самостоятельном виде, еще не сливается с целым. Не всегда это является следствием недоработки со стороны художника. Нередко он прибегает к этому сознательно, так как обнажение приема служит весьма эффективным средством воздействия на читателя и зрителя.

Обратимся к рассмотрению поэтических элементов драматургии Шекспира.

ЭПИЧЕСКИЕ ЭЛЕМЕНТЫ ДРАМ

Простейшая форма сценического повествования — выход актера к публике для рассказа. Шекспир пользовался и ею. Роль рассказчика отдавалась актеру, произносившему пролог. В «Ромео и Джульетте» пролог произносит персонаж, именованный Хор. Название было заимствовано из античных трагедий. Но если там Хор состоял из нескольких актеров, английский Хор был всего-навсего одним актером, выполнявшим роль, которая в театре нашего времени обозначается термином «Ведущий». Из двух речей Хора первая произносится перед началом трагедии и содержит краткое изложение всех событий пьесы. Это называлось в те времена аргументом. Пролог ко второму акту уже конкретно обрисовывает, в чем сущность ситуации, сложившейся после завязки, показанной нам в действии. Здесь говорится о том, что

Ромео перестал вздыхать о Розалине и воспылал страстью к Джульетте, но —

Хотя любовь их все непобедимей,
Они пока еще разделены.
Исконная вражда семей меж ними
Разрыла пропасть страшной глубины.

(БП)

Это уже не «аргумент», а комментарий, подчеркивающий драматизм в положении героев.

Больше таких комментариев Хора, находящегося вне действия, в тексте нет. Соблазнительно предположить, что они были, но утрачены, как утерян конец «Укрощения строптивой». Но даже если Шекспир прибегнул к помощи комментатора только в начале действия, сущность приема очевидна.

Пролог встречается еще перед началом второй части «Генри IV», где эту функцию выполняет аллегорический персонаж Молва, частый гость моралите, лишь изредка появлявшийся в пьесах поры расцвета ренессансной драмы. Его задача — ввести слушателей в курс событий. Он напоминает о том, что первая часть «Генри IV» кончилась победой короля над бунтовщиками и смертью храброго Перси Горячая Шпора.

В «Генри V» Хор сопровождает все действие пьесы. Он выступает в начале и перед каждым новым значительным событием в ходе драмы. При первом появлении Пролог произносит знаменитое обращение к зрителям, призывая их помочь восполнить своим воображением недостатки сцены, и сообщает, что пьеса посвящена изображению войны между Англией и Францией, увенчавшейся славной победой британцев под Азинкуром. Пролог ко второму действию сообщает о приготовлениях обеих стран к войне. Третий акт начинается оповещением о том, что английская армия переправилась через Ламанш и что первая сцена происходит перед крепостью Гарфлер. Пролог четвертого акта описывает ночь накануне исторического сражения под Азинкуром. Он имеет не только осведомительную цель. Как и пролог второго акта «Ромео и Джульетты», он подчеркивает весь драматизм ситуации:

Своим числом гордясь, душой спокойны,
 Беспечные и наглые французы
 Разыгрывают в кости англичан. . .
 . . . Бедняги англичане,
 Как жертвы, у сторожевых костров
 Сидят спокойно, взвешивая в мыслях
 Опасность близкую; понурый облик,
 Худые щеки, рваные мундиры
 Им придают в сиянии луны
 Вид мрачных призраков.

(IV, 18. НР)

Пятый акт открывается рассказом Хора о том, как встретила победителя Англия. Но в действии это не изображено. Мы узнаем далее, что король возвращается во Францию для подписания мира.

Пьеса завершается последним выходом Хора, подводящего итог:

Итак, рукой неловкою своей
 Наш автор завершил повествованьс,
 Вмеща в тесный круг больших людей. . .

В подлиннике так и сказано — повествование, историю (story). Шекспир сам признает повествовательный характер драмы.

«Генри V» — классический пример эпического построения драмы. Это не значит, что в пьесе нет драматических элементов. Но они предстают как вершинные моменты, иллюстрирующие рассказ Хора.

Вторая пьеса с обнаженной эпической основой действия — «Перикл». Здесь перед каждым актом рассказчик дает пространные объяснения. Он повествует, и каждый акт служит как бы действенной иллюстрацией его речи.

Сам ли Шекспир написал «Перикла» или отредактировал пьесу некого Уилкинса, для нас сейчас несущественно. Нас интересует эпическая конструкция драмы, а она в принципе та же, что и в «Генри V». Форма такого построения действия уже во времена Шекспира была архаичной. Недаром драматург следующей эпохи Джон Драйден считал «Перикла» ранней пьесой Шекспира. Но Драйден не знал, что в последние годы деятельности

Шекспира драматурги занялись восстановлением именно такой старой формы романтической драмы.

Важен выбор рассказчика. В «Перикле» это не безликий Хор, а реальная историческая личность — поэт XIV века Джон Гауэр, которого почитали как одного из отцов английской поэзии. В его огромной повествовательной поэме «Исповедь влюбленного», объединившей несколько романических сюжетов, содержался среди других рассказ о злоключениях Перикла (называвшегося там иначе). Поэтому Гауэр в пьесе выступает, так сказать, вполне законно — он автор повести, изображаемой на сцене. Он появляется перед зрителями семь раз, чаще всех других «Прологов», и всякое его появление усиливает впечатление эпичности пьесы. Ее существенная особенность состоит в том, что она не обладает единым сюжетом. История героя распадается на ряд не связанных друг с другом эпизодов. Эпическая традиция пьесы восходит к эпизодическому построению средневековых романов. Роль Гауэра поэтому здесь не только служебная — объяснять, что было и что будет, — он скрепляет воедино все действие, придает ему целостность.

Более того — Гауэру придана поэтическая индивидуальность. Он не только словоохотливый рассказчик. Стих, которым он излагает события, отличается от пятистопного белого ямба основного текста пьесы. Его речь намеренно архаизирована: Гауэр говорит четырехстопными рифмованными двустушиями. Такая версификационная манера была присуща ранней ренессансной драме в Англии.

Стилевое обособление речи Гауэра имеет и другой смысл: оно создает «дистанцию времени» и дает зрителю понять, что перед ним поэт давней эпохи. Нельзя сказать, чтобы стих его речей был точной имитацией стиля поэзии настоящего Гауэра, но таким приемом автор драмы дает почувствовать аромат старинной повествовательной поэзии:

Из праха старый Гауэр сам,
Плоть обретя, явился к вам.
Он песню древности споет
И вас, наверно, развлечет. . .

(I, I, ТГ)

После первого приключения Перикла Гауэр выходил к зрителям, объяснял то, что они только что видели сами, и предварял своим рассказом последующие события:

Могучий царь пред вами был:
 Дитя свое он совратил.
 Но лучший царь явился вам:
 Хвала Перикловым делам.
 Не беспокойтесь, будет он
 От всех превратностей спасен.
 За лепту малую сто крат
 Его потом вознаградят.
 Отменно речь его умна:
 Клянусь — прельщает всех она.
 И в Тарсе, где герой живет,
 Такой ему от всех почет,
 Что статую его отлили
 И в честь героя водрузили.
 Но снова бедствия грозят:
 Смотрите, что они сулят,

(II, I, 77)

Такова простейшая форма повествования, превращающая всю драму в инсценируемый рассказ. В «Перикле» повествовательный прием обнажен. В других пьесах Шекспира он, как правило, более или менее замаскирован, представлен не в столь чистом виде.

Для примера возьмем одно из самых совершенных творений Шекспира — «Гамлет». Внимательный глаз обнаруживает здесь не меньше эпических элементов, но они так вкраплены в действие трагедии, что не воспринимаются как нечто чужеродное драме. Шекспир не выделил их из общего действия, не поручил их одному персонажу, стоящему вне фабулы, а вложил в уста персонажей, участвующих в действии.

Уже в самом начале мы слышим из уст Горацио подробный рассказ о причине тревожного положения в Дании. Оказывается, в давние времена покойный король победил короля Норвегии и забрал его земли; теперь подрос его сын Фортинбрас и, по слухам, грозит с бою взять обратно утраченные отцом владения (I, I, 108 строк). Некоторое время спустя призрак в длинной речи излагает Гамлету тайну своей смерти. Он сам на-

зывает это «повестью» (tale), способной потрясти душу (I, 5, 15). Его рассказ, начиная со слов:

Слушай, Гамлет:
Идет молва, что я, уснув в саду,
Ужален был змеей. . . —

(I, 5, 35. МЛ)

занимает 55 строк.

Потом Офелия описывает странное поведение Гамлета, пришедшего к ней в растрепанном виде и в растрепанных чувствах (II, 1, 77, всего 22 строки). Из Норвегии возвращаются посланцы Клавдия и рассказывают об успехе своей миссии (II, 2, 60; 22 строки). Полоний сообщает королевской чете, что он узнал причину безумия Гамлета — любовь к его дочери — и что он запретил Офелии общаться с Гамлетом и принимать его подарки (II, 2, 86). Именно в этом месте демонстрируется многообразие Полония, поэтому объем его речей находится в резком контрасте с количеством информации — вся сцена, включая реплики короля и королевы, занимает свыше 80 строк, из которых 60 приходится на рассказ Полония.

Рассказом является и монолог первого актера (II, 2, 472). На 35-й строке Полоний жалуется, что это слишком длинно, но история продолжается еще строк 20. Правда, к сюжету трагедии рассказ не имеет непосредственного отношения. Он связан, однако, с ее темой.

О возвращении Лаэрта из Франции рассказывает король (IV, 5, 88—94), а о поднятом им мятеже — один из придворных (IV, 5, 108), — в обеих речах без малого двадцать строк. Мы слышим из уст Гертруды печальную весть о том, что Офелия утонула (IV, 7, 167—184; 14 строк). Горацио получает письмо Гамлета, в котором принц сообщает о нападении пиратов на корабль, который должен был доставить его в Англию (IV, 6, 12—30; 18 строк). Продолжением является рассказ Гамлета о том, как он ночью на корабле вскрыл письмо, которое везли Розенкранц и Гильденстерн, и подменил его (V, 2, 4; 52 строки и 6 строк эпитафии Розенкранцу и Гильденстерну на тему «Так им и надо!»). Воспоминания Гамле-

та об Йорике вместе с размышлением о бренности человека занимают 15 строк (V, 1. 202).

Если свести все вместе, получится 566 строк (без «эпитафии»). А всего в трагедии без малого 4000 строк. Отсюда следует, что повествовательные элементы занимают в ней одну восьмую часть текста.

Можно было бы привести и другие примеры, показывающие, в какой мере сохранял Шекспир повествовательные элементы в ткани своих драм. Соотношения здесь будут разные. «Гамлет» — пьеса со сравнительно высоким процентом прямого рассказа. В других он гораздо меньше, — например, в «Отелло», «Короле Лире», «Макбете». Существенно не количественное соотношение действия и рассказа: содержание пьес настолько обширно, что Шекспир не всегда мог полностью изобразить на сцене все его перипетии, несмотря на большие возможности, которые предоставляли в этом отношении условия театра того времени. Шекспир стремился к такой полноте изображения событий, что ему подчас не хватало даже этих условий сцены, и тогда он прибегал к прямому повествованию.

Вернемся еще раз к повествовательным элементам в «Гамлете». Их функция не только в том, чтобы дополнить действие рассказом. Они обладают и другими качествами. Рассказ королевы о гибели Офелии — небольшая лирическая поэма. Эпическое и лирическое здесь сливаются совершенно органично. Два других рассказа в точном смысле слова драматичны; рассказ призрака о том, как был отравлен король, построен по всем правилам драматизма, — напряжение в нем все время возрастает и доходит до кульминации, когда призрак называет убийцу. Так же драматично построен рассказ Гамлета о том, как он, узнав, что его везут в Англию с предательским умыслом, отправляет вместо себя на верную гибель Розенкранца и Гильденстерна. К сожалению, редко когда в современном театре эти два рассказа исполняются так, чтобы произвести драматическое впечатление. Особенно это относится к призраку. Театры обычно тратят много усилий на то, чтобы как можно эффектнее обставить с внешней стороны выход этого пришельца с того света, а текст его речей подается таким глухим, нечеловеческим

голосом, что всякий драматизм исчезает. Остается только наивная, никого не убеждающая параферналия.

В «Отелло» Шекспир прибегнул к прямому рассказу в четырех случаях. Вначале Яго рассказывает, как его «обошли» с повышением в должности. Это имеет прямое отношение к действию и объясняет причину злобы Яго против Отелло. Затем мы слышим поэтическую повесть Отелло, как он и Дездемона полюбили друг друга. И этот рассказ мастерски связан с действием. Не говоря уже о его чисто технической функции (он заполняет паузу, пока появится Дездемона, за которой послали), рассказ Отелло — поэтическая автобиография, одновременно характеризующая и время, в которое живет герой, и образ его жизни. Третий рассказ — воспоминание Отелло о том, как мать подарила ему перед смертью платок (III, 4, 55); платок важен не только как сувенир, но и как символ нерасторжимых семейных уз: в нем есть колдовство, позволяющее навеки сохранить любовь. Наконец, четвертый случай — рассказ Отелло о том, как он зарезал человека, — еще более яркий пример органичного вкрапления повествования в действие. Он служит Отелло средством отвлечения внимания слушающих. Как известно, Мавр завершает рассказ тем, что кончает с собой.

Мы поторопились бы, однако, если бы вывели из приведенных выше примеров закон, приложимый ко всякой пьесе Шекспира. Наряду с пьесами, в которых повествовательный элемент занимает более или менее значительное место, есть и такие, где он сведен до минимума или практически отсутствует. Сохраняется повествовательная основа — инсценированный рассказ, но все части фабулы переведены в прямое сценическое действие. Таковы «Король Лир», «Макбет», «Антоний и Клеопатра», «Кориолан». Битвы, зверства, казни, самоубийства происходят на глазах зрителя. Только два важных события не показаны на сцене: убийство Дункана в «Макбете» и повешение Корделии в «Короле Лире».

Вернемся, однако, к рассказам. Основная их форма — прямое повествование, то есть речь, излагающая факты в стихотворной форме. Примером прямого рассказа может послужить речь Горацио в начале «Гамлета», когда он объясняет стражникам, почему в Дании введено чрез-

вычайное положение. Рассказ Горацио не содержит никаких поэтических образов. Речи Хора в прологах, как правило, тоже содержат сведения о событиях, и единственным их поэтическим украшением являются иногда эпитеты. Это отличает, например, пролог Молвы во второй части «Генри IV» от сухого перечня фактов в речи Горацио.

Но иногда рассказ приобретает картинность. В нем воссоздается само событие во всех присущих ему красках, иногда радостных, иногда мрачных. Веселым комическим духом проникнут в «Сне в летнюю ночь» рассказ Пэка о ссоре между королем царства эльфов Обероном и его женой Титанией:

Он на нее взбешен, разгневан — страх! —
Из-за ребенка, что у ней в пажак
(Похищен у индийского султана).
Она балует, рядит мальчугана,
А Оберон-ревнивец хочет взять
Его себе, чтоб с ним в лесах блуждать.
Царица же всю радость видит в нем,
Не отдает! С тех пор лишь над ручьем,
На озаренной светом звезд полянке,
Они сойдутся — вмиг за перебранки,
Да так, что зльфы все со страху — прочь,
Залезут в желудь и дрожат всю ночь!

(II, 1, 18. ТШК)

Здесь сразу в нескольких строках воспроизведена картина волшебного леса с забавной жизнью его маленьких обитателей, чьи потешные заботы описывает Пэк. У нас возникает впечатление милой идиллии лесного царства, нарушаемой лишь комическими ссорами.

Мрачным трагизмом наполнена картина гибели маленьких принцев, убитых по приказу Ричарда III (IV, 3, 1; см. цитату на стр. 139). Рассказ королевы о том, как утонула Офелия (IV, 7, 167; приведен на стр. 267), — элегия. Такие повествования содержат живую картину события во всей его конкретности.

Придворный, прибегающий во дворец, чтобы сообщить Клавдию о мятеже, поднятом Лаэртом после смерти Полония, несколькими штрихами создает картину восстания, в которой есть все — и образ взбунтовавшейся

народной стихии, и оценка мятежа, как нарушения всех основ жизни, и требования толпы:

Спасайтесь, государы!
 Сам океан, границы перехлынув,
 Так яростно не пожирает землю,
 Как молодой Лаэрт с толпой мятежной
 Сметает стражу. Чернь идет за ним;
 И, словно мир впервые начался,
 Забыта древность и обычай презрен —
 Опора и скрепление всех речей, —
 Они кричат: «Лаэрт король! Он избран!»
 Взлетают шапки, руки, языки:
 «Лаэрт, будь королем, Лаэрт король!»

(IV, 5, 98. МЛ)

Посмотрим теперь, как строится рассказ. В качестве образца возьмем повествование Гамлета о его плавании в Англию под конвоем Розенкранца и Гильденстерна:

Г а м л е т

Мне не давала спать
 Какая-то борьба внутри. На койке
 Мне было как на нарах в кандалах.
 Я быстро встал. Да здравствует поспешность!
 Как часто нас спасала слепота,
 Где дальновидность только подводила.
 Есть, стало быть, на свете божество,
 Устраивающее наши судьбы
 По-своему.

Г о р а ц и о

На ваше счастье, принц.

Г а м л е т

Я вышел из каюты. Плащ накинул,
 Пошел искать их, шарю в темноте,
 Беру у них пакет и возвращаюсь.
 Храбрясь со страху и забывши стыд,
 Срываю прикрепленные печати
 И, вещеносной подлости дивясь,
 Читаю сам, Горацио, в приказе,
 Какая я опасность и гроза
 Для Дании и Англии. Другими
 Словами: как, по вскрытии письма,
 Необходимо, толора не правя,
 Мне голову снести.

Г о р а ц и о

Не может быть!

Г а м л е т

Вот предписание. После прочитаешь.
Сказать ли, как я дальше поступил?

Г о р а ц и о

Пожалуйста.

Г а м л е т

Опутанный сетями,
И роли я себе не подыскал, —
Уж мысль играла. Новый текст составив,
Я начисто его переписал.
Когда-то я считал со всею знатью
Хороший почерк пошлою чертой
И сил не пожалел его испортить,
А как он выручил меня в беде!
Сказать, что написал я?

Г о р а ц и о

О, конечно.

Г а м л е т

Устами короля указ гласил:
Ввиду того, что Англия наш данник,
И наша дружба пальмою цветет,
И нас сближает мир в венке пшеничном,
А также и ввиду других причин, —
Здесь следовало их перечисленье, —
Немедля по прочтении сего
Подателей означенной бумаги
Предать на месте смерти без суда
И покаянья.

Г о р а ц и о

Где печать вы взяли?

Г а м л е т

Ах, мне и в этом небо помогло.
Со мной была отцовская, с которой
Теперешняя датская снята.
Я лист сложил, как тот, скрепил печатью
И положил за подписью назад,
Как тайно подмененного ребенка.
На следующий день был бой морской.
Что было дальше, хорошо известно.

Г о р а ц и о

Так Гильденстерн и Розенкранц плывут
Себе на гибель?

Г а м л е т

Сами добивались.

Меня не мучит совесть. Их конец —
Награда за пронырство. Подчиненный
Не суйся между высшими в момент,
Когда они друг с другом сводят счеты.

(V, 2, 4. БП)

Повествование Гамлета свидетельствует о том, что Шекспир обладал несомненным даром рассказчика. Перед нами законченная новелла, в которой ясно предстает характер героя, кстати сказать, опровергающий легенду о неспособности Гамлета к действию. Очень выразительно и точно описано его душевное состояние на корабле — он действительно плыл в положении «колодника», арестованного. Не случайно славит он поспешность, ему свойственна импульсивность, которую он обычно сдерживает с трудом. Слышен здесь и отголосок религиозных сомнений Гамлета: «Есть, стало быть, на свете божество...» Сама постановка вопроса свидетельствует о вольнодумстве Гамлета, как, впрочем, и его ответ на него: ведь получается, что роль божества уподобляется роли случая и высшая мудрость его здесь не очень признается.

Письмо, прочитанное Гамлетом, открывает еще раз подлость короля. Гамлет понимает, что он оказался в плазучей ловушке, везущей его на смерть. Мысль его сразу находит выход. Шекспир здесь употребил театральную метафору, которая точнее дана в другом переводе: «Мой ум не сочинил еще пролога, как приступил к игре» (V, 2, 30. МЛ). Пролог должен содержать общий план действия пьесы, Гамлет еще не придумал его, но уже «начал играть пьесу». Иначе говоря, он действует торопливо, решая задачу данного момента, еще не зная, как выпутается дальше. Дальше, как известно, опять помогла случайность, на корабль напали пираты, и принц перескочил на их корабль, а они доставили его в Англию. Розенкранц и Гильденстерн тем временем плыли навстречу своей гибели. Для характеристики решимости, обретен-

ной Гамлетом, показательно отсутствие какого-либо сожаления об их судьбе. Новелла завершается своего рода моралью о том, что — привожу другой перевод —

Ничтожному опасно попадаться
Меж выпадов и пламенных клинков
Могучих недругов.

(V, 2, 60. МЛ)

Нельзя не обратить внимание и на реалистические детали — почерк, печать, письмо, сложенное точно, как первое. Но особого внимания заслуживает сама непри- нужденная подача рассказа. Шекспир членит новеллу на ряд эпизодов.

Гамлет не забывает обращаться к слушающему Горацио с вопросами: «Сказать, что было дальше?» Они как бы являются проверкой внимания слушателя и подогревают интерес публики. Тем самым повествование Гамлета превращается в живую беседу.

Остается еще вопрос: зачем нужно Шекспиру замедлить действие трагедии и, главное, почему вся эта история рассказывается после того, как Гамлет уже сообщил о своем возвращении? Почему о набеге морских разбойников Гамлет сообщил раньше (IV, 6, 12), но о том, что было на корабле ночью, не рассказал Горацио даже тогда, когда они, гуляя, дошли до кладбища (V, 1)?

Правдоподобие принесено здесь в жертву драматическому интересу. О нападении пиратов Гамлет сообщил в письме, которое Горацио читает вслух для того, чтобы зритель знал, каким образом Гамлет спасся от верной гибели и вернулся в Данию. Что же касается рассказа о коварстве короля, он необходим именно в этот момент действия для того, чтобы зритель знал: Гамлет помнит и, конечно, не прощает королю ни убийства отца, ни попытки уничтожить его, а равным образом чтобы еще раз дать зрителю почувствовать атмосферу бессовестной подлости, которая воцарилась при Клавдии в датском королевстве. Зритель должен знать, что затишье после похорон Офелии не может быть долгим. Рассказ об одной подлости короля является прологом к другой.

Первоначально независимое и не очень органичное эпическое начало постепенно все более сливалось с дра-

матургической тканью. Эпическое и драматическое стали едиными. Так было у Шекспира на протяжении первых трех периодов творчества. Четвертый период начался с «Перикла». Шекспир как бы заново обращается к примитивной эпико-драматической форме. Это одно из тех обстоятельств, которые как бы подкрепляют сомнение в принадлежности данной пьесы Шекспиру. Кажется, будто невозможно после синтеза, достигнутого в поздних трагедиях, снова вернуться к пройденному этапу.

Если бы эволюция художественного творчества подчинялась логике, такое действительно не могло бы произойти, но логика, очевидно, и здесь не всеильна. Пути творчества неисповедимы. Взять к примеру Л. Н. Толстого. После грандиозной, неповторимой композиции созданных им шедевров в жанре романа он возвращается к непритязательной форме народной сказки и притчи. То же самое произошло с Шекспиром. По-видимому, идейные и творческие переломы иногда связаны с тем, что художник в поисках новых путей возвращается к исходному пункту, чтобы открыть неизведанные возможности искусства. Я не хочу этим сказать, что «Перикл» обязательно целиком принадлежит Шекспиру. Но нас не должно удивить, что он мог бы написать такую пьесу. «Цимбелин» — бесспорно, произведение Шекспира. Оно тоже содержит новую для драматурга форму сочетания эпического и драматического, более простую, чем в трагедиях.

ЛИРИЗМ

Персонажи драм Шекспира не только повествуют о событиях. В ходе действия они выражают мотивы, побуждающие их к поступкам, рассказывают о своих переживаниях, стремятся осмыслить свою судьбу. Шекспир необыкновенно щедр в этом отношении. Его герои «выговариваются» до конца. Мы узнаем от них все, что происходит в их душах.

Обычно о многом, особенно о сугубо личном и затаенном, люди не говорят. В этом отношении современники Шекспира ничуть не отличались от нас. Но персонажи

Шекспира многоречивы и, главное, откровенны. Они открыто выражают то, что думают и чувствуют.

Это — самая большая условность во всей системе художественных средств Шекспира.

Все, что люди обычно скрывают, действующие лица Шекспира говорят прямо, если не другим, то самим себе. Этим они больше всего отличаются от обыкновенных людей, чьи переживания часто бездумны, то есть не осознаются ими в полной мере. Герои Шекспира стремятся осмыслить, понять свои переживания. Можно даже сказать, что мерилом личности у Шекспира является способность уловить собственное переживание и осознать его. Не случайно в нашем восприятии из всех героев Шекспира самая гениальная личность — Гамлет. Мы воспринимаем его так потому, что он больше всех других охвачен стремлением понять самого себя. Его духовная история вся выражена в монологах, которые он произносит на протяжении действия трагедии. В них проявляются сила его ума, благородство натуры и те мучительные колебания, которые он переживает на жизненном пути.

Внутренний мир человека Шекспир выражает в речах, полных поэзии. Осмысление героями Шекспира их душевного состояния не носит рассудочного характера. Герои Шекспира мыслят, но они еще мыслят поэтически, а не как рационалисты, рассекающие живое чувство на его составные части и анализирующие отношения между тем, чего им в силу естественной потребности хочется, и требованиями идеальной морали. Так чувствуют и думают герои трагедий французских классицистов. Страсть Ромео и Джульетты, злоба и отчаяние Шайлока, воинственный пафос Хотспера, философские раздумья Гамлета, душевные муки Отелло, негодование Лиры — все это и многое другое Шекспиром не расчленено, а представлено во всей целостности живой страсти, выраженной средствами лирической поэзии.

Но не только личные чувства — даже государственные проблемы Шекспир облекает в метафорически-поэтические формы, как это можно увидеть в речи архиепископа Кентерберийского в «Генри V» и в знаменитом монологе Улисса в «Троиле и Крессиде». Обличение общества, поклоняющегося власти золота, выражено Шекспиром в

гневных тирадах Тимона Афинского, в которых лирический накал страсти сочетается с сатирой — не скептически-насмешливой, а полной истинно поэтического пафоса.

Высшей сферой шекспировского лиризма являются те речи, в которых герои раскрывают противоречивость своих чувств. Брут накануне убийства Цезаря, Гамлет почти в каждый момент своего бытия, Отелло, терзаемый ревностью, Макбет, предчувствующий муки, которые его ожидают, когда он убьет Дункана, — изображение таких моментов мы иногда называем случаями психологического анализа у Шекспира. На самом деле это не анализ, а опять синтез, шекспировский синтез поэтического и драматического.

Между языком персонажей Шекспира и драмы нового времени существует огромное различие. Начиная с реалистических драм Бюхнера, Гоголя, Тургенева, Островского, Ибсена, персонажи стали говорить на сцене как люди в жизни. Прежде всего — прозой, и от этого их язык обрел естественность и ту близость к живой разговорной речи, которая создает иллюзию, будто мы видим жизнь, совершенно подобную реальной.

Речь действующих лиц современной драмы отражает культурный уровень говорящего, его профессию, особенности местного говора. В этом смысле она обладает характерностью, которой речь шекспировских персонажей лишена. Правда, всеобъемлющий ум Шекспира, обгоняя время, проявился и в способности создать образы, чья речь носит явные отпечатки местности, откуда произошли персонажи. В «Генри V» выведена группа воинов разного происхождения — валлиец Флюелен, ирландец Мак-Моррис, шотландец Джеми. Между ними происходит спор о подкопе, сделанном для того, чтобы пробраться в лагерь противника (III, 2). Их речь изобилует словами военного жаргона, но, главное, отражает диалектальное произношение каждого, переданное Шекспиром с большой фонетической точностью. В картине Лоренса Оливье «Генри V» это воспроизведено, и для знающих английский язык сцена приобретает юмористическое звучание. В «Генри V» Шекспир вообще использовал разноязычную речь как одно из средств придания особого языково-

го колорита разным сценам. Здесь, как и в другой пьесе, где изображается Столетняя война, французы говорят по-английски. Но в «Генри V» наряду с этой театральной условностью есть три сцены, где говорят по-французски. В первой принцесса Екатерина просит свою фрейлину поучить ее английскому языку. Это премилый эпизод, полный юмора; английские зрители до сих пор смеются произношению французской принцессы, которое Шекспир обозначил фонетической орфографией (III, 4). Вторая сцена — столкновение на поле битвы Пистоля и французского солдата. Так как оба не понимают друг друга, им служит переводчиком французский мальчик (IV, 4). Эта сцена также является комической. Наконец, после победы Генри V беседует с принцессой Екатериной, которая отвечает ему наполовину по-французски, наполовину ломаным английским языком (V, 2). В «Виндзорских насмешницах» также обыгрываются особенности неправильного произношения француза Кайюса.

Подобные случаи у Шекспира редки. Они применяются лишь в комических целях и не характерны для его стиля в целом. Они показывают, что у Шекспира можно найти самые разные виды речи, но сейчас мы хотим поговорить не о частностях и деталях его огромной языковой палитры, а о главном.

Главное — то, что язык персонажей является поэтическим. Они не только выражают свои мысли в образной форме, но каждое их значительное высказывание — это стихотворение, маленькая поэма на тему о том, что их волнует. Их речь не есть прямое выражение чувств. Они не рифмуют свои переживания, а облекают их в поэтические образы. Чувство не называется словами, а выражается образно, метафорически, в сложных конструкциях сравнений и уподоблений. Вот, например, как Ромео говорит о красоте Джульетты:

Но тише! Что за свет блеснул в окне?
 О, там восток! Джульетта — это солнце.
 Встань, солнце ясное, убей луну —
 Завистницу: она и без того
 Совсем больна, бледна от огорченья.
 Что, ей служба, ты все ж се прекрасней.
 Не будь служанкою луны ревнивой!
 Цвет девственных одежд, зелено-бледный,

Одни шуты лишь носят; брось его.
 О, вот моя любовь, моя царица!
 Ах, знай она, что это так!
 Она заговорила? Нет, молчит.
 Взор говорит. Я на него отвечаю!
 Я слишком дерзок: эта речь — не мне.
 Прекраснейшие в себе две звезды
 Приуждены на время отлучиться,
 Глазам ее свое моление шлют —
 Снять за них, пока они вернутся.
 Но будь ее глаза на небесах,
 А звезды на лице ее останься, —
 Затмил бы звезды блеск ее ланит,
 Как свет дневной лампаду затмевает;
 Глаза ж ее с небес струили б в воздух
 Такие лучезарные потоки,
 Что птицы бы запели, в ночь не веря.

(II, 2, 2. ТЩК)

Слова Ромео содержат намек на реальную Джульетту, появившуюся у окна. Она даже как будто что-то шепчет про себя. Но главное, что привлекает внимание Ромео, — ее глаза. Насколько он действительно в состоянии увидеть их ночью и издали, оставляем на совести Шекспира. Правда, какой-то свет горит в окне Джульетты, но лампада не перед ней, а позади нее. Словом, Ромео не может видеть глаза Джульетты. Правда, в шекспировском театре спектакль шел днем, но это не имеет никакого значения, если мы хотим вжиться в поэтическую атмосферу трагедии. Надо отбросить все мысли о реальном и пойти вслед за Ромео в царство поэтического вымысла, в царство неземной красоты.

Речь Ромео — поэма в стиле эпохи Возрождения, лирическое стихотворение, в котором на все лады разрабатывается сравнение глаз Джульетты со звездами. Чувство Ромео здесь преображено. Его восхищению Джульеттой придана самая идеальная форма, какая только может быть достигнута словами. Речь Ромео как бы останавливает действие, но оно «тормозится для увеличения эмоционального разглядывания предмета, для вырастания его сущности»¹.

Ночь, которую Ромео проводит в саду Капулетти, оза-

¹ В. Шкловский. Художественная проза. М., 1959, стр. 124.

рена любовью. А вот как видится ночь Макбету, пославшему наемников, чтобы убить Банко:

Ночь, завяжи глаза платком потуже
Участливому, любящему дню
И разорви кровавою рукою
Мои оковы. Меркнет свет. Летит
К лесной опушке ворон. На покое
Все доброе. Зашевелилось злое.

(III, 2, 47. БП)

Другими, мрачными образами нарисована эта ночь — ночь убийства. Здесь приметы такие: окровавленная рука разрывает цепь, стягивающую душу Макбета страхом, что Банко окажется более удачливым претендентом на корону. Макбет видит и место, где нападут на Банко подосланные им убийцы: мрачный лес, куда уже летит за добычей зловещий ворон.

Впрочем, в этих стихотворениях, произносимых героем Шекспира в знаменательные или роковые мгновения, не обязательно искать прямого соответствия с жизненными обстоятельствами. Ворон залетел в речь Макбета потому, что эта мрачная птица — привычный символ злодеяния.

Едва ли кто-нибудь приступал к убийству, как Отелло, произнося над жертвой поэму любви:

Должна увянуть сорванная роза.
Как ты свежа, пока ты на кусте.
О чистота дыхания! Пред тобою
Готово правосудье опеметь.
Еще, еще раз. Будь такой по смерти.
Я задушу тебя — и от любви
Сойду с ума. Последний раз, последний.
Я плачу и казню, совсем как небо,
Которое карает, возлюбив.

(V, 2, 16. БП)

Задумаемся над тем, сколько поэтических образов создал Шекспир не только для того, что само по себе поэтично, как любовь, но и для ужасного, как смерть. Любве жизненное явление он поднимает на поэтические высоты, и измененная будничность факта исчезает, преобразаясь в нечто поэтически прекрасное. Из множества примеров, которые это подтверждают, выбираю один.

Клеопатра вместе со своими приближенными поднимает на крышу склепа, где она пряталась, тело смертельно раненного Антония. Нелегко ей, хрупкой женщине, нести такую тяжесть. Шекспир не боится сказать о том, что у его героя грузное тело:

Поднять тебя не шутка.
 Какой ты грузный! Вероятно, скорбь
 Былую силу превратила в тяжесть.
 О, если б власть Юноны, я б тебя
 Перенесла с Меркурием на крыльях
 К столу Юпитера.

(IV, 15, 32. БП)

Какую силу поэтического воображения надо иметь, чтобы сказать: скорбь превратила силу в тяжесть! В нескольких словах Клеопатры заключена вся трагедия падения Антония: от его бывшего величия и могущества осталась только тяжесть умирающего тела... Но для любящей Клеопатры Антоний прежний богоравный герой, и потому она вспоминает Юпитера, Меркурия, Юнону.

Приведенных примеров достаточно, чтобы напомнить читателю то, что он сам ощущает, читая Шекспира. Его пьесы переносят нас в мир поэзии. К сожалению, неверное представление о психологизме Шекспира приводит к тому, что в поэзии часто видят только средство выражения определенных душевных состояний, образы рассматриваются как свидетельство душевных волнений, но характером самой поэзии пренебрегают. Точнее — ее не умеют читать, потому что к поэзии установился сентиментальный подход. Ценится ее трогательность, но забывается ее образность. Правда, она не оторвана от характеров и действия, от драматических ситуаций, но мы теряем много оттого, что приписываем поэзии только служебную роль.

Связь поэзии с характером, взятая в целом, состоит в том, что не все персонажи наделены одинаковой степенью способности выражать себя поэтически.

Все персонажи Шекспира говорят стихами — и положительные, и отрицательные. Но шекспировским злодеям недоступен лиризм. Их речь скорее стихотворная, чем поэтическая. Им свойственна холодная риторика с ее формальными фигурами речи. Они даже могут дойти до

сухой, желчной прозы, как Яго. Исключение составляет Макбет, о котором будет сказано особо.

☞ Ричард III с его хамелеонством наделен разными манерами речи. Он может говорить смиренно, страстно, скорбно, решительно, злобно, отчаянно, но всегда в его речах есть холодный расчет политика, хитрое интриганство и лицемерие. Пропускаю все речи, где стих передает интонацию, соответствующую разным маскам, надеваемым на себя Ричардом, и беру ту, в которой больше всего образности, — его ответ на предложение стать королем:

Благодарю вас за любовь, но я
 Не заслужил таких высоких просьб.
 Ведь даже если б не было препятствий
 И путь мой к трону был бы так же ясен,
 Как ясно право моего рожденья, —
 Так нищ я духом, а мои пороки
 Так велики и так многообразны!
 Скорей бы спрятался я от величья,
 Чем, этого величья домогаясь,
 Стал в испареньях славы задыхаться:
 Мой чели не вынес бы морей могучих.
 Но, слава богу, я не нужен вам.
 Я слишком слаб, чтоб вам помочь в нужде.
 Плод царский древо царское дало нам;
 Пройдут года незримо, плод созреет,
 С достоинством займет великий трон
 И царствованьем осчастливит нас.
 Слагаю на него то, что хотели б
 Вы на меня сложить, — его права
 И сан, что дан ему звездой счастливой.
 Не дай мне бог на это посягнуть!

(III, 7, 156. AP)

Законный наследник престола — молодой принц, которого Ричард вскоре убьет. Вся его речь — сплошное лицемерие. Он прикидывается рассудительным. Вообще логика — та, которая выгодна ему, — всегда звучит в речах Ричарда III. В приведенной здесь части его речи (начало опущено), в потоке холодной рассудительности, образы жалки и тривиальны.

Стоит только появиться лиризму — и это выводит персонаж Шекспира из категории безусловно отрицательных. Макбет совершил не меньше кровавых дел, чем Ричард III. Но если Ричарду доступна лишь риторическая

речь, то Макбет — поэт. Это и превращает его из злодея в фигуру, сохраняющую человечность даже в самом своем падении. Речи Макбета полны жестокой поэзии. С убийцами, которых он посылает убить Банко, он разговаривает так:

Да, вы по списку числитесь людьми, —
 Как гончих, шавок, мосек, полукровок,
 Борзых, легавых и волчков, всех скопом,
 Зовут собаками. Но роспись цен
 Их делит на проворных, мирных, умных,
 Сторожевых, охотничьих, по свойствам,
 Которыми богатая природа
 Их наделила, так что есть у каждой
 Свой чин, хоть в общем списке между ними
 Различья нет; вот так же и с людьми.

(III, 1, 92. МЛ)

Убив Дункана, Макбет все равно не знает покоя, потому что жив Банко:

Змею мы разрубили,
 Но не убили, и куски срастутся,
 Чтоб вновь грозить бессильной нашей злобе
 Все тем же зубом.

(III, 2, 13. ЮК)

Увидев призрак убитого Банко, он испытывает безумный страх:

Я смею все, что смеет человек:
 Предстань мне русским включенным медведем,
 Гирканским тигром, грозным носорогом,
 В любом обличье, только не таком, —
 И я не дрогну. . .

(III, 4, 99. МЛ)

Надо полагать, читатель заметил, что в поэзии, какую Шекспир наделил Макбета, много хищных зверей. За всеми образами Макбета ясно проглядывает его представление о жестокости как законе жизни:

Мы дни за днями шепчем: «Завтра, завтра».
 Так тихими шагами жизнь ползет
 К последней недописанной странице.
 Оказывается, что все «вчера»
 Нам сзади освещали путь к могиле.

Конец, конец, огарок догорел!
 Жизнь — только тень, она — актер на сцене.
 Сыграл свой час, побегал, пошумел —
 И был таков. Жизнь — сказка в пересказе
 Глупца. Она полна трескучих слов
 И ничего не значит.

(V, 5, 19. БП)

Можно ли после этого говорить о том, что все персонажи Шекспира говорят одинаково? Да, форма речи у них одна и та же, но она очень емкая, Шекспир вкладывает в нее разное поэтическое содержание и не лексикой, не словами, а образами, какими мыслит персонаж, раскрывает его характер.

Известно, поэзия — дело тонкое и не всегда так ясно подсказывает нам характер говорящего, как в только что приведенных примерах. Иногда не герой, а другие персонажи помогают почувствовать поэтическую атмосферу произведения.

Если читатель сопоставит любвеобильную поэзию Ромео с жестоким оскалом речей Макбета, он получит ясное представление о диапазоне лирики Шекспира, которая может быть и нежной, и суровой.

Беря в целом соотношение лирического и драматического, можно и здесь установить закономерность, заключающуюся в том, что элементы, сначала разобщенные или сочетавшиеся недостаточно органически, сплавляются в нерасторжимое единство. Однако, достигнув синтеза, Шекспир сам нарушает его. Свидетельство этому — «Тимон Афинский». Если в первой части пьесы еще есть подобие драматической фабулы, то во второй, начиная с ухода Тимона из Афин, действие сводится до минимума и его заменяют огромные филиппики Тимона против всеобщей коррупции.

Среди шекспироведов нет согласия относительно датировки «Тимона Афинского». Есть мнение, что трагедия была начата до «Короля Лира», но, возможно, после «Отелло», то есть около 1604—1605 годов. Величайший авторитет в этой области Э.-К. Чемберс датировал пьесу 1607—1608 годами, то есть после «Короля Лира», «Макбета», «Антония и Клеопатры», «Кориолана». Мне представляется это верным, в частности, потому, что распад

синтеза лирического и драматического совпадает тогда по времени с распадом эпического и драматического (см. выше, стр. 208) и вообще с переменой в понимании Шекспиром задач драматической фабулы (см. стр. 583).

По-видимому, предположения о кризисе, пережитом Шекспиром в 1608—1609 году, получают подтверждение в том, что искусство испытало не меньшую трансформацию, чем сам художник. Мы не можем знать, что именно произошло с Шекспиром, каковы были внешние события и душевные переживания, имевшие место в его жизни в те годы, но произведения ясно свидетельствуют о каких-то потрясениях и переломе.

ДРАМАТИЧЕСКОЕ СЛОВО

Все речи в пьесах Шекспира так или иначе служат развитию пьесы. Одни рассказом дополняют действие, другие образами выражают чувства. Но есть у Шекспира и речи, которые выполняют непосредственную драматическую функцию, — речи, которые равны действию. Выше говорилось о таких речах, которые приводили к перемене мнения и чувств тех, к кому они были обращены (Ричард III и леди Анна, Марк Антоний и римляне). Но в этих сценах, несомненно насыщенных драматизмом, активна была лишь одна сторона, другая оставалась пассивной.

Таких сцен у Шекспира меньше, чем сцен, где обе стороны активны. Это — эпизоды драматической борьбы, в которой оружием является слово.

В хрониках таковы споры претендентов на власть, обличающих друг друга и заявляющих о своих правах. В одной из таких сцен Шекспир применил сценическую метафору: в саду Темпля враждующие срывают кто красную, кто белую розу, и образуются две партии (I ГVI, II, 4).

Битва у Шекспира далеко не всегда осуществляется посредством поединка. Часто это спор и вызов одного полководца другому, воинственная перебранка, в которой каждая из сторон угрожает другой. Такие сцены не являются законченно драматическими. За ними следует

настоящий бой или сообщение о том, что сражение произошло и закончилось победой одной из сторон.

Словесные стычки сопровождают также житейские конфликты, борьбу воли отца и детей, жен и мужей, кавалера и дамы.

В комедиях, естественно, такие поединки являются веселыми, принимают форму соревнования в остроумии. Значительная часть укрощения Катаринны осуществляется Петруччо в словесных стычках. В «Бесплодных усилиях любви» большая часть действия сводится к турнирам острословия. В «Много шума из ничего» все встречи Бенедикта и Беатриче — словесные поединки.

Частая форма таких поединков — стихомифия, то есть обмен короткими ударными репликами размером в стихотворную строку. Он часто применяется в «Бесплодных усилиях любви», а также в «Ричарде III». Примером может послужить беседа между Ричардом и королевой Елизаветой (вдовой Эдуарда IV), к которой горбун обращается с просьбой отдать ему в жены дочь. Ричард надеется этим союзом упрочить свое положение.

Р и ч а р д

Скажи: мир Англии — в союзе этом.

Е л и з а в е т а

Войной придется мира ей достичь.

Р и ч а р д

Король ей может повелеть, но молит.

Е л и з а в е т а

Король всех королей ей не велит.

Р и ч а р д

Она могучей королевой будет.

Е л и з а в е т а

Чтобы над саном плакать, как и мать.

Р и ч а р д

Скажи, что буду век ее любить.

Е л и з а в е т а

Но долго ли продлится этот век?

Р и ч а р д

Всю жизнь се я нежен буду с ней.

Е л и з а в е т а

Но долго ль нежная продлится жизнь?

Р и ч а р д

Как небо и природа пожелают.

Е л и з а в е т а

Как ад и Ричард захотят того.

(IV, 4, 343. AP)

Этот эффектный метод, популярный в драме, когда Шекспир начинал свой путь, затем стали воспринимать как искусственный, и Шекспир отказался впоследствии от слишком очевидного параллелизма стихомифии.

Надо сказать, что в творчестве Шекспира наблюдается такая закономерность. Вначале его чрезвычайно увлекала симметрия форм. Это проявлялось и в композиции действия, и в расстановке фигур, и в речах. Чем более зрелым становится мастерство Шекспира, тем чаще он отказывается от параллелизма и предпочитает ему асимметрию. Это проявляется как в композиции действия, так и во всем остальном, включая диалоги.

В ранних пьесах, например в хрониках, где споры и столкновения часты, каждая сторона высказывается многогоречиво. Это можно заметить и в комедиях. Исключение составляют случаи стихомифии. Как правило, Шекспир перемежает длинные речи сравнительно краткими репликами.

Это, так сказать, ранняя манера. Зрелая такова, что на первый взгляд кажется, будто в чередовании речей нет никакого порядка и Шекспир отказался от какой бы то ни было системы: друг за другом следуют монолог, обмен длинными репликами, краткая речь, буквально одно слово. Насколько ранние пьесы легко обнаруживают структуру диалога, настолько в зрелых произведениях ее трудно даже заметить, отчего и возникло представление о бессистемности Шекспира, отсутствии у него каких-либо правил и норм драматической речи. Верно лишь то, что нет сковывающих норм, но мастерство Шекспира

строится на совершенно определенных законах дозирования речей.

Приведу для начала комедийный пример. Обратимся к бесподобной сцене, когда Фальстаф и принц репетируют встречу Генри с отцом. Беру ту часть эпизода, где принц играет короля, а Фальстаф — принца.

Принц Генри

Ты божишься, скверный мальчишка? И ты еще смеешь смотреть мне в глаза? (Не упускайте из виду, что «мальчишка» — это Фальстаф. — А. А.) Злая воля совращает тебя с пути истинного, тобою овладел бес в образе толстого старика: приятель твой — ходячая бочка. Зачем ты водишь компанию с этой кучей мусора, с этим ларем, полным всяких мерзостей, с этой разбухшей водянкой, с этим пузатым бочонком хереса, с этим мешком, набитым требухой, с этим невыпотрошенным зажаренным меннингтрийским быком, с этим почтенным Пороком, с этим седым Безбожием, с этим старым наглецом, с этим престарелым Тщеславием? На что он еще годен? Наливать и тянуть херес. В чем опрятен и ловок? Только в разрезании и пожирании каплунов. В чем проворен? Только в плутовстве. В чем достоин презрения? Решительно во всем. В чем заслуживает похвал? Ни в чем.

Фальстаф

Благоволите, ваше величество, высказаться яснее: о ком вы говорите, государь?

(I ГИВ, II, 4. 490. ЕБ)

На длинную речь дается краткий ответ — таков этот простой, казалось бы, прием. Такова лишь внешняя сторона приема. Сущность в данном случае состоит в том, что краткий ответ Фальстафа парализует весь эффект речи принца. Якобы от имени короля, принц обрушивает на Фальстафа град оскорблений одно другого хуже. Всем очевидно, что если принц и утрирует недостатки Фальстафа, то, в сущности, он говорит истину. С его стороны, конечно, очень ловко прикрыться тем, что он говорит будто бы не свое мнение, а мнение короля. И Фальстаф это понимает. Своим ответом он уничтожает принца. Он как бы говорит: будь ты настоящим другом, тебе бы даже в голову не пришло сказать обо мне такое. Настоящий Гарри, благородный Гарри, которого я люблю, не узнал бы в этом портрете меня.

Вместе с тем ответ Фальстафа посрамляет остросло-

вие принца: ты способен только на ругательства, и вы, прочие, Пойнс, Бардольф, тоже можете оценить лишь такой, с позволения сказать, юмор. А вот что могу я. Попробуйте превзойти меня в остроумии!

Речи обретают драматизм в той мере, в какой слова соотносятся с характером и ситуацией. Остроумие вне контекста действия, столь частое в комедиях, здесь сменяется высшей формой юмора в драме, который охватывает сущность характера, как это имеет место в приведенном эпизоде. Принц сказал правду о Фальстафе, но далеко не всю и не самую главную. Он охарактеризовал Фальстафа с внешней стороны. Своей репликой Фальстаф сказал то, чего нет в словах молодого Генри, — что Фальстаф умен и юмор его обаятелен. И как это сделано — одним лишь будто ничего не значащим вопросом!

Примеры такого же драматического наполнения речей мы находим во многих серьезных драмах. В «Гамлете» первая сцена при дворе построена на подобном приеме, распространенном на весь эпизод. Король Клавдий обращается с торжественной речью ко двору. Он чрезвычайно многословен. Важные слова так и льются из его уст. Он расточает улыбки, оказывает благоволение, ведет себя как миротворец.

Хоть нашего возлюбленного брата
Свежа кончина...

(I, 2, 1)

Речь длится 32 строки. В ответ на нее послы, отправляемые в Норвегию, произносят одну фразу: «Здесь, как во всем, мы явим наше рвенье». И король обращается с новой речью, на этот раз к Лаэрту, спрашивая, чего тот желает, — этот простой вопрос обставлен так, что занимает 10 строк. Лаэрт излагает просьбу отпустить его во Францию — шесть строк. Королю хватает на этот раз двух строк, чтобы дать свое милостивое разрешение, и, наконец, одной, чтобы обратиться к Гамлету:

А ты, мой Гамлет, мой племянник милый? ..

Гамлет отвечает про себя:

Племянник пусть, но уж никак не милый.

Король

Ты все еще окутан прежней тучей?

Гамлет

О нет, мне даже слишком много солнца.

Нетрудно заметить, что здесь Шекспир прибегнул к стихомифии. Но она не риторична, ибо непосредственно связана с действием и отражает взаимоотношения говорящих. В отличие от «Ричарда III», где Шекспир играл приемом стихомифии без чувства меры, в «Гамлете» тот же прием использован для краткого обмена реплик и звучит совершенно естественно.

Королева, понимая, что за этим может последовать более резкое объяснение, вступает в разговор и уговаривает Гамлета сбросить траур:

То участь всех: все жившее умрет
И сквозь природу в вечность перейдет.

Гамлет ограничивается кратким: «Да, участь всех». Тогда королева, думая, что она на пути к умиротворению Гамлета, спрашивает: что ему кажется столь необычным в смерти отца? И тут Гамлет взрывается:

Мне кажется? Нет, есть. Я не хочу
Того, что кажется...

Он говорит на этот раз дольше (11 строк). Но так как Гамлет не задевает никого — ни мать, ни Клавдия, — а говорит только о себе, король, испугавшийся было слов Гамлета, снова выступает вперед и произносит речь в 30 строк, заканчивая просьбой к Гамлету остаться в Дании. Его поддерживает королева, и Гамлет отвечает опять кратко: «Сударыня, я вам во всем послушен». Король завершает беседу своим резюме, занимающим еще 8 строк.

Содержание всех высказываний Клавдия в этой сцене разнообразно. Он успел затронуть вопросы философии, морали, политики, проявил себя добрым королем и хочет оказать расположение Гамлету, надеясь завоевать ответную симпатию. У королевы два желания: увидеть Гамлета веселым (это оправдало бы ее недолгую скорбь по покойному мужу) и угодить своему новому супругу.

Гамлету достаточно одной реплики, чтобы высказать непримиримое отношение к Клавдию, и еще одной, чтобы показать матери невозможность для него разделить ее радость как новобрачной. Он потом пространно раскрывает, что горе его больше, чем можно судить по траурному виду, и, наконец, снова замкнувшись, отвечает королеве кратким выражением покорности — он не поедет в Виттенберг.

Беря только внешний признак — длину реплик, — мы получаем сложный ритмический рисунок: 32-1-10-6-2-1-1-1-1-6-1-2-11-30-2-1-8.

Я ни в коей мере не хочу сказать, что эта схема открывает нам какие-то тайны творчества Шекспира. Однако она регистрирует тот простой факт, что плавные долгие речи прерываются краткими репликами и в данном случае именно немногословные ответы Гамлета полны глубокого драматического содержания. На каждую строку его ответа можно написать с полстраницы комментариев. Для характеристики поведения Гамлета схема скажет гораздо больше, чем можно ожидать: 1-1-1-11-1. Гамлет старается все время сдерживать себя, но один раз ему это все-таки не удастся. Подобное с ним случится в трагедии не раз. Я бы сказал, что все его поведение в значительной части трагедии именно таково. Гамлет старается сдерживать кипящий в нем порыв к мести, проверяет, выжидает.

Диалог-борьба в «Гамлете» временами принимает юмористическую и саркастическую окраску. Своими ответами Гамлет препятствует Полонию, Розенкранцу и Гильденстерну узнать его тайну. Делается это посредством реплик, которые содержат всякий раз неожиданные, уводящие в сторону ответы на заданные ему вопросы. Но когда Гамлет вступает в открытую борьбу, его слова, как он сам определяет, становятся кинжалами (III, 2, 421), и это не только с королевой, которой он выворачивает душу своими речами, но и с королем. Яркий образец драматического диалога двух людей с твердой волей, полных ненависти друг к другу, — беседа Гамлета и короля после убийства Полония.

Король

Ну что же, Гамлет, где Полоний?

Гамлет

За ужином.

Король

За ужином, где?

Гамлет

Не там, где он ест, а там, где его едят; у него как раз собрался некий сейм политических червей. Червь — истинный император по части пищи. Мы откармливаем всех прочих тварей, чтобы откормить себя, а себя откармливаем для червей. И жирный король и сухопарый нищий — это только разные смены, два блюда, но к одному столу.

Король

Увы! Увы!

Гамлет

Человек может поймать рыбу на червя, который поел короля, и поест рыбы, которая питалась этим червем.

Король

Что ты хочешь этим сказать?

Гамлет

Я хочу вам только показать, как король может совершить путешествие по кишкам нищего.

Король

Где Полоний?

Гамлет

На небесах; пошлите туда посмотреть, если ваш посланный его там не найдет, тогда понщите его в другом месте сами. А только если вы в течение месяца его не сыщете, то вы его почуете, когда пойдете по лестнице на галерею.

(IV, 3, 17. МЛ)

Здесь, как мы видим, более многословен принц, а не король. Гамлет — не забудем этого — притворяется безумным. Его речь должна выглядеть как болтовня сумасшедшего. Но под этой маской Гамлет угрожает королю, напоминая, что тот так же смертен, как все люди.

Король ведет борьбу, тоже маскируясь. Он играет

роль отца-дяди, озабоченного тем, чтобы спасти Гамлета от неприятностей:

К о р о л ь

Кровавая проделка эта, Гамлет,
Заставит нас для целостности твоей
Молниеносно сбить тебя отсюда.
Изволь спешить.

Непрямой смысл речей часто применяется Шекспиром в интригах, составляющих часть действия драм. Зритель, активно воспринимающий то, что происходит на сцене, имеет возможность следить за действием, сопоставляя внешнее содержание речей с их внутренним смыслом.

Подчас Шекспир достигает такой невероятной виртуозности в сочетании драматической ситуации, характеров и речи, что иногда даже мог обходиться крайне малым числом слов. Самый поразительный пример этого мы находим в «Короле Лире». Только что отзвучали торжественная речь короля о намерении разделить королевство, лживые уверения старших дочерей в любви к отцу, и вот Лир обращается к младшей, самой любимой дочери, ожидая услышать от нее самые сильные выражения ее чувств к нему.

Л и р

Что скажешь ты, чтоб заручиться долей
Обширнее, чем сестрины? Скажи.

К о р д е л и я

Ничего, милорд.

Л и р

Ничего?

К о р д е л и я

Ничего.

Л и р

Из ничего не выйдет ничего.

Эти знаменитые «ничего» полны драматизма. Первым же своим «ничего» Корделия бросает вызов отцу и старшим сестрам, но главным образом, конечно, ему. В ее слове звучат гордый отказ подчиниться его глупой прихоти, непонимание, как мог он спрашивать о том, что должен знать и без слов, стыдливость, мешающая ей продемонстрировать свои чувства. Заметим, что она сохранит свою сдержанность до конца трагедии.

«Ничего» Лира выражает недоумение, — от Корделии он ожидал самых пламенных слов: он-то знает, как она его любит. Но не только это вызывает его досаду: он приготовил спектакль, представил его себе заранее, зная, что его воля всегда выполняется, — и вдруг все поворачивается иначе. Его не удивил бы неожиданный ответ других дочерей, но не Корделии.

Ее второе «ничего» уже полно упорства. Воля Корделии вступает в битву с волей короля. Тогда он отвечает младшей дочери каламбуром из двух «ничего». Он уже в гневе, и ничто теперь не удержит его от самых крайних решений.

Шекспир воспользовался этим приемом в «Короле Лире» еще раз, изображая реакцию Лира, когда тот увидел, что его посланца Регана и ее муж Корнуол посадили в колодки.

Л и р

Кто должности твоей не оцнил
И посадить посмел тебя в колодки?

К е н т

Он и она, ваш зять и ваша дочь.

Л и р

Нет!

К е н т

Да.

Л и р

Нет, говорю я!

К е н т

А я говорю, да!

Л и р

Нет, нет, они бы не посмели!

К е н т

Да вот посмели, как видно.

Л и р

Клянусь Юпитером, что нет!

К е н т

Клянусь Юпитером, что да.

Л и р

Не верю.

Они бы не решились, не могли,
Не покусились бы.*(II, 4, 12. БП)*

Это один из тех драматических моментов, когда Лир обнаруживает перемену в своем положении после того, как он расстался с властью. Оскорбление его посланца представляется Лиру настолько невозможным, что он приравнивает его к самому страшному преступлению: «Ведь это хуже убийства!» (II, 4, 24). Отсюда тот потрясающий драматизм, который вложен в самые простые слова: «Да», «Нет».

В драматических репликах чисто словесное содержание лишь в малой степени отражает ситуацию и характер говорящего, но в контексте всего действия они приобретают большой смысл, выражая волю персонажа, и становятся, таким образом, актом драматической борьбы.

Овладев всеми формами речи в драме, Шекспир не отдавал предпочтения ни одной из них, комбинируя разные приемы так, чтобы создавать разнообразие звучаний, ритмов, то повышая, то ослабляя слегка драматическое напряжение.

Эпизоды, малодраматичные на первый взгляд, при внимательном отношении к тексту оказываются необходимыми звеньями в цепи событий, ведущих к развязке.

ДИАЛОГ

Во время праздника Луперкалий Юлий Цезарь восседал на золотом кресле на возвышении и наблюдал, как развлекается народ. Плутарх рассказывает далее: «Антоний в качестве консула также был одним из зрителей священного бега. Антоний вышел на Форум и, когда толпа расступилась перед ним, протянул Цезарю корону, обвитую лавровым венком. В народе, как было заранее подготовлено, раздались жидкие рукоплескания. Когда же Цезарь отверг корону, весь народ зааплодировал. После того, как Антоний вторично поднес корону, опять раздались недружные хлопки. При вторичном отказе Цезаря вновь рукоплескали все. Когда таким образом затея была раскрыта, Цезарь встал со своего места и приказал отнести корону на Капитолий. Тут народ увидел, что статуи Цезаря увенчаны царскими коронами»¹.

Вот какую форму принимает рассказ историка у Шекспира. Цезарь со свитой уходит с Форума. Брут, не присутствовавший там, останавливает Каску:

Б р у т

Ну, расскажи, что было там?
Чем Цезарь раздражен?

К а с к а

Да разве не был ты при нем?

Б р у т

Тогда бы мне рассказ твой не был нужен.

К а с к а

Ну, ему там поднесли царский венец. И когда поднесли, он от него отмахнулся, вот так. И тогда народ завопил от восторга.

Б р у т

А во второй раз отчего кричали?

К а с к а

Из-за того же,

¹ Плутарх. Сравнительные жизнеописания в трех томах, т. II. М., Изд. АН СССР, 1963, стр. 486—487.

Брут

Кричали трижды; ну, а третий раз?

Каска

Из-за того же.

Брут

Трижды ему венец подносили?

Каска

Ну да, подносили, и он его трижды отстранял, но каждый раз болес мягким движением руки. И каждый раз мои честные соседи вопили от восторга.

Брут

А кто подносил ему венец?

Каска

Кто же, как не Антоний.

(1, 2, 216. ИМ)

Затем, по просьбе Брута, Каска повторяет свой рассказ с большими подробностями и дополняет его тем, что Цезарь потерял сознание и упал в обморок. «Что же он сказал, когда пришел в себя?» — продолжает спрашивать Брут. Каска отвечает: «...Прежде, чем свалиться, — когда он заметил, что радуется чернь своим отказом, — он разодрал на себе тунику и выставил горло вперед — нате, мол, режьте [...] Очнувшись, он сказал, что если сделал или произнес что-нибудь неподходящее, то пусть почтенные сограждане отнесут это на счет его нездоровья». Брут: «И после этого он ушел мрачный?» Каска: «Да».

Перед нами пример того, как Шекспир переводит повествование в диалог. Этим приемом он пользуется постоянно. Как нетрудно увидеть, в диалоге не только изложено событие, но весьма выразительно показано отношение народа к вопросу об избрании Цезаря царем и недовольство Цезаря тем, что его попытка завладеть этим званием не удалась.

В этом диалоге преобладает эпический момент. Хотя Брут явно заинтересован отношением Цезаря к единоличной власти, но в общем речь идет здесь о третьих лицах — Цезаре, Антонии, римской толпе. Обратимся те-

перь к тому, как Шекспир создает диалог, в котором главное составляет выбор определенного решения.

В биографии Цезаря очень коротко сказано, что, готовя заговор против него, Кассий энергично подстрекал Брута восстать против диктатора. Более подробно говорится о том же в биографии Брута, написанной тем же Плутархом. До заговора Брут и Кассий, по слухам, были в ссоре. Кассий первым подал знак примирения. У Шекспира о старой ссоре — ни слова, но рассказ о том, как Кассий подстрекал Брута, занимающий у Плутарха немало места, в трагедии разбит на три эпизода. Сначала мы слышим их беседу о том, почему Брут не отправился вместе со всеми на Форум, чтобы участвовать в празднестве. Кассий стремится выведать у друга (здесь они с самого начала друзья), как он относится к возвышению Цезаря. Услышав крики ликующей толпы, Брут говорит: «Я боюсь — /Народ венчает Цезаря» (I, 2, 79). Кассий заинтересованно переспрашивает: «Боишься? /Так, значит, этого не хочешь ты?» И, выяснив, что Брут хотя и любит Цезаря, но против его воцарения, Кассий более прямо высказывает свое отношение к Цезарю. Следуя рассказу Плутарха, Шекспир показывает, что Кассий пытается разжечь честолюбие Брута. Но не этим можно воздействовать на него. Во всяком случае, в первом разговоре Кассию удается зародить сомнения в душе Брута, но последний просит не торопить его с решением. Кассий доволен и этим: «Я рад, /Что слабый голос мой из Брута высек /Хоть столько искр».

Мы видим затем, как недовольный Цезарь уходит с Форума, слышим рассказ Каски о том, что там произошло; после этого Кассий опять возвращается к разговору о необходимости помешать Цезарю стать царем. Делает он это весьма тонко. После ухода Каски Брут замечает: «Каким он (Каска) неуклюжим стал», /А в школе, помню, был он очень бойким». Кассий отвечает:

Он и теперь таков, чуть речь зайдет
О благородном, смелом начинанье...

(I, 2, 299. ИМ)

Это, конечно, камешек в огород Брута. Он понимает, что имеет в виду Кассий, и уславливается о встрече с

ним на завтра. Прощаясь, Кассий обещает: «Приду. А ты о родине подумай».

Следующая встреча происходит в саду дома Брута. Кассий приходит к нему в сопровождении заговорщиков, и участие Брута в замысле против Цезаря уже не вызывает сомнений. Он соглашается возглавить заговор (II, 1).

Эти сцены первого акта и начала второго акта позволяют увидеть, как Шекспир создает диалоги, в которых один персонаж убеждает в чем-то другого. Стремление утвердить свою волю и желание составляет характерную черту диалогов. В том же «Юлии Цезаре» таких множество. К числу их относится ночная беседа между Брутом и Порцией, когда она добивается от него, какая тайная мысль лишает его покоя; утренняя беседа Цезаря и Кальпурнии, когда жена уговаривает его не покидать дома из-за дурных предзнаменований; спор между Брутом и Кассием после их изгнания из Рима.

Но есть в той же трагедии диалог, который следует отнести к другой разновидности. Начну опять со ссылки на повествование Плутарха. Вот как он описывает убийство Цезаря: «При входе Цезаря сенат поднялся с мест в знак уважения. Заговорщики же, возглавляемые Брутом, разделились на две части: одни стали позади кресел Цезаря, другие вышли навстречу, чтобы вместе с Туллием Кимвром просить его за изгнанного брата; с этими просьбами заговорщики провожали Цезаря до самого кресла. Цезарь, сев в кресло, отклонил их просьбы, а когда заговорщики приступили к нему с просьбами, еще более настойчивыми, выразил каждому из них свое неудовольствие. Тут Туллий схватил обеими руками тогу Цезаря и начал стаскивать ее с шеи, что было знаком к нападению. Каска первым нанес удар мечом в затылок; рана эта, однако, была неглубока и несмертельна: Каска, по-видимому, вначале был смущен дерзновенностью своего ужасного поступка. Цезарь, повернувшись, схватил и задержал меч. Почти одновременно оба закричали: раненый Цезарь по-латыни — «Негодяй, Каска, что ты делаешь?», а Каска по-гречески, обращаясь к брату, — «Брат, помоги!» Не посвященные в заговор сенаторы, пораженные страхом, не смели ни бежать, ни защи-

щать Цезаря, ни даже кричать. Все заговорщики, готовые к убийству, с обнаженными мечами окружили Цезаря: куда бы он ни обращал взор, он, подобно дикому зверю, окруженному ловцами, встречал удары мечей, направленные ему в лицо и в глаза, так как было условлено, что все заговорщики примут участие в убийстве и как бы вкусят жертвенной крови. Поэтому и Брут нанес Цезарю удар в пах. Некоторые писатели рассказывают, что, отбиваясь от заговорщиков, Цезарь метался и кричал, но, увидев Брута с обнаженным мечом, накинул на голову тогу и подставил себя под удары...»¹.

Нельзя не обратить внимания на то, насколько точно и подробно описаны Плутархом действия заговорщиков. Шекспиру оставалось лишь воспроизвести театральными средствами эту драматическую сцену. Любопытно заметить, что в первопечатном тексте трагедии никаких ремарок нет, за исключением двух. Все переведено в диалог. Но несомненно, что описанная Плутархом сцена служила руководством при постановке трагедии. У Шекспира убийство Цезаря передано речами действующих лиц. Когда диктатор входит в зал Сената и заговорщики следуют в его свите, Попилий останавливает Кассия и желает ему удачи. Брут в тревоге спрашивает друга, что сказал ему Попилий. Кассий: «Он пожелал удачи нам. Боюсь, /Что заговор раскрыт» (III, 1, 16). Брут замечает, что Попилий подходит к Цезарю, и советует Кассию следить за ним. Кассий обращается к Каске, который должен нанести первый удар, и советует ему действовать быстро. Кассий в тревоге, он понимает, что в любую минуту все может раскрыться и он погиб. Брут успокаивает его: Попилий говорит Цезарю не про них, это ясно из того, что Цезарь улыбается. Кассий замечает далее, что Требоний, как и было задумано, уводит из зала ближайшего друга Цезаря, Антония. Деций спрашивает, где Метелл, который должен подать Цезарю просьбу. Брут отвечает: «Уже пошел; /Вокруг него теснитесь. Помогайте». Метелл подает Цезарю прошение, но император заявляет, что не переменит своего решения. Тогда

¹ Плутарх. Сравнительные жизнеописания... Т. II, стр. 490.

в поддержку просьбы к Цезарю обращается Брут, а за ним Кассий. Но Цезарь неумолим:

Останусь твердым — в Рим он не вернется.

Ц и н н а

О. Цезарь!

Ц е з а р ь

Прочь. Олимп ты сдвинуть хочешь?

Д е ц и й

Велкий! ..

Ц е з а р ь

Брут напрасно гнул колени.

К а с к а

Так говорите, руки, за меня!

(III, I, 73)

Ремарка в первом издании трагедии гласит: «Они закалывают его». За этим следует последнее восклицание Цезаря:

Et tu, Brute! Так пади же, Цезарь!

Диалог в этой сцене выражает страхи, напряженное ожидание рокового момента, настойчивые просьбы Цезарю и, наконец, прямое действие, как в последних словах Каски. Каждая реплика сгущает драматизм, производя волнующее впечатление. Мы можем не сомневаться, что финал сцены воспроизводил рассказ Плутарха: Цезарь увидел среди поднявших на него оружие Брута, произнес свои последние слова (которых, кстати сказать, нет ни у Плутарха, ни у других историков), накрылся тогой и перестал сопротивляться убийцам.

Диалоги Шекспира выполняют почти все главные задачи драмы. Они служат для экспозиции действия, для создания атмосферы, для драматической борьбы. После того, как произошли какие-то действия, они суммируют изменившуюся ситуацию. Они готовят дальнейшее развитие событий; словом, все совершающееся в пьесе отражено в речах персонажей.

— Что в этом нового? — спросит читатель. — Ведь так происходит в драме всегда. Разве, читая Ибсена или Чехова, мы не узнаем обо всем из речей действующих лиц?

Различие заключается, грубо говоря, вот в чем. Из пьес Шекспира можно извлечь отдельные места и, расположив их в определенном порядке, составить словесное изложение всей фабулы. Из речей персонажей ясно, кто они, чего хотят и что с ними происходит. Рядом с непосредственно происходящим на сцене действием идет текст, в котором описано все совершающееся на наших глазах. Иногда это дополняется тем, чего мы не видим. Таким образом, поэзия Шекспира воздействует на нас, создавая в нашем сознании картины событий, как об этом говорил Гёте.

Совсем иначе обстоит дело в пьесах нового времени. У Ибсена и Чехова диалог представляет собой воспроизведение обыденной речи. Многое скрыто в подтексте, и действительный смысл того, что говорят персонажи, раскрывается только при вдумчивом отношении к ситуации. Персонажи драм не говорят того, что принято скрывать. В этом отношении они кардинально отличаются от действующих лиц Шекспира.

Пьесы Шекспира можно читать так же легко, как поэмы, тогда как драмы авторов нового времени требуют от нас известного напряжения при чтении, — мы должны мысленно представлять себе обстановку действия, жесты и другие разные элементы, которые можно увидеть только на сцене. У Шекспира все описано, вплоть до того, как выглядят в тех или иных случаях персонаж, хотя он находится перед нами, на сцене.

Напомню, что в «Гамлете» трижды описана внешность героя: первый раз — когда король и королева отмечают его мрачный вид и сам Гамлет говорит, что траурная одежда, которую он подробно описывает, не в состоянии передать всей глубины его горя; второй раз — когда Офелия рассказывает, как изменился внешний облик принца, лишившегося рассудка. Когда Гамлет беседует с матерью и в ее опочивальне появляется призрак покойного короля, это производит на принца такое впечатление, что королева поражается его внешним видом:

Нет, что с тобой? Ты смотришь в пустоту,
Толкуешь громко с воздухом бесплотным
И пялишь одичалые глаза.
Как сонные солдаты по сигналу,
Взлетают вверх концы твоих волос
И строятся навывтяжку.

(III, 4, 116. БП)

А вот сцена встречи Лира с Гонерильей после того, как старый король отдал ей половину страны:

Л и р

А, доченька. К чему эта хмурость? Последние дни ты все время дуешься.

Ш у т

Ты был довольно славным малым во время оно, когда тебя не занимало, хмурится она или нет. А теперь ты нуль без цифры. Я и то сейчас больше тебя. Я хоть шут, на худой конец, а ты совершенное ничто. (*Гонерилье.*) Молчу, молчу! Вижу, взглядом повелеваете вы мне молчать, хотя и не сказали ни слова.

(I, 4, 207. БП)

Ограничусь этими примерами, хотя подобных можно привести еще много. Их достаточно, чтобы напомнить о двойственной функции диалога у Шекспира. С одной стороны, диалог имеет непосредственное драматическое значение. Персонажи выражают себя, свои желания, спорят, отстаивают определенные интересы и в этом отношении являются живыми лицами, участниками драматического действия, обладающими более или менее подробно раскрытым характером. В не меньшей степени они являются носителями не только личного, но и некоего безличного начала. Было бы соблазнительно решить, что они выражают также и мысли автора, но тут мы совершили бы большую ошибку. Персонажи пьес в эпической и лирической форме движут развитие фабулы. Их устами говорит само событие, наконец — жизнь в целом.

Но Шекспир помнит еще об одной обязанности драматурга: сделать так, чтобы все происходящее на сцене было замечено зрителем. С этой целью он обращает внимание на жесты, мимику, интонацию речей персонажей.

МОНОЛОГ

Монологи Шекспира славятся. Они принадлежат к числу ярчайших образцов его поэзии. Вместе с тем в них справедливо находят большую глубину мыслей. Страстные речи Ромео и Джульетты, выражающие всю силу их юной любви; поразительная по драматической силе речь Марка Антония над трупом Цезаря; раздумья Гамлета; ироническое рассуждение Жака о том, что «весь мир — театр»; насмешки Фальстафа над честью... Долго можно перечислять большие речи в пьесах Шекспира, остающиеся в памяти читателей и зрителей.

Монологи есть в каждой пьесе Шекспира. Число их различно в каждом произведении. Есть пьесы, где их особенно много: «Генри VI», ч. 3 — 21 монолог, всего — 351 строка; «Два веронца»: 16 монологов, 297 строк; «Ричард III»: 17 монологов, 245 строк; «Ромео и Джульетта»: 20 монологов, 293 строки; «Гамлет»: 14 монологов, 291 строка; «Макбет»: 18 монологов, 245 строк; «Цимбелин»: 24 монолога, 430 строк. Меньше всего занимают монологи по величине текста в «Кориолане» (36 строк), «Венецианском купце» (41), «Как вам это понравится» (36), «Генри VIII» (41), «Комедии ошибок» (65), «Буре» (73), «Ричарде II» (79), «Укрощении строптивой» (78), «Тите Андронике» (85).

Исследователь этой формы драматической речи у Шекспира, М. Л. Арнольд пришел к выводу, что никакие закономерности в отношении того, когда и почему Шекспир применяет монолог, вывести невозможно. Нельзя сказать, что Шекспир предпочитает использование монолога в том или ином драматическом жанре. Есть трагедии, в которых монолог встречается редко, и комедии, где они попадаются часто, и наоборот. Единственное, что можно сказать: «Монологи в количественном отношении заметнее, больше в начале, чем в конце творческого пути Шекспира»¹.

В ранних пьесах монологи особенно часто используются для экспозиции действия: трилогия о Генри VI,

¹ Morris Le Roy Arnold. The Soliloquies of Shakespeare. N. Y., 1911, p. 26.

«Тит Андроник», «Бесплодные усилия любви», «Два веронца», «Комедия ошибок». В следующей группе пьес — «Король Джон», «Ричард III», «Ричард II», «Сон в летнюю ночь», «Укрощение строптивой», «Ромео и Джульетта» — М. Л. Арнольд считает характерным монолог, выражающий чувства героев. При этом если в первой группе пьес монологи распределялись между разными и как бы случайными персонажами, во второй группе они приходятся больше всего на долю центральных действующих лиц.

В фальстафовском цикле — «Генри IV», «Генри V», «Виндзорские насмешницы» — заметное место занимают комические монологи, а наряду с ними — воинственные риторические речи.

В зрелых комедиях «Много шума из ничего», «Как вам это понравится», «Двенадцатая ночь», проблемных или «мрачных» комедиях «Троил и Крессида», «Все хорошо, что кончается хорошо», «Мера за меру», наконец, в цикле великих трагедий от «Юлия Цезаря» до «Тимона Афинского» (исключая «Антония и Клеопатру» и «Кориолана») роль монолога становится особенно драматической. В речах героев выражаются глубокие душевные переживания. В них ставятся большие философско-нравственные проблемы. Через них раскрывается драматизм ситуации, в которой оказались главные персонажи.

Наименьшее место занимают монологи в поздних пьесах Шекспира, за одним приметным исключением — «Цимбелин»: в этой романтической драме больше монологов, чем в любой другой пьесе, и по объему они больше, чем где бы то ни было у Шекспира, — на 139 строк больше, чем в «Гамлете». В «Цимбелине» монолог выполняет две функции: выражает душевные состояния героев и служит связующим звеном для разных частей сложного по составу сюжета пьесы.

М. Л. Арнольд делит монологи по их функции на несколько групп. Первую составляют монологи, служащие для экспозиции действия. Самый известный пример такого вступительного монолога — речь Ричарда III в пьесе о его возвышении и падении. Он выходит на авансцену и сообщает зрителям о наступлении мира, о своем уродстве и намерении злодейскими средствами добиться вла-

сти. Монолог Эгеона в начале «Комедии ошибок» знакомит публику с тем, как во время кораблекрушения он потерял жену и двоих сыновей.

Монолог Ричарда III, как сказано, содержит и самохарактеристику героя. Такого рода речи часты у Шекспира. В «Комедии ошибок» Люченцио, появляясь перед зрителями, рассказывает, кто он, откуда родом и зачем прибыл в Падую (I, 1, 1). А вскоре и Петручио произносит такую же речь:

Вот вкратце,
Синьор, как обстоят мои дела:
Старик Антонио, мой отец, скончался,
А я пустился в этот лабиринт,
Чтобы, женившись, приумножить блага...
И т. д.

(I, 2, 52. АК)

Самохарактеристика не обязательно дается в начале пьесы. Ее место в ней, как правило, определяется моментом, с которого данный персонаж активно вступает в действие. Например, Эдмунд в числе первых появляется на сцене в «Короле Лире», но о том, каков он и что намерен делать, мы узнаем из его речи «Природа, ты моя богиня!» (I, 2, 1). А Яго сначала проявляет себя поступками — предательски будит Бранцио, тем самым изменяя Отелло, — и лишь некоторое время спустя он рассказывает о своей ненависти к мавру и намерении возбудить в нем ревность к Дездемоне (I, 3, 391).

Принц Генри не только рассказывает зрителям о себе, но и предупреждает о том, каков будет его жизненный путь: он участвует в проказах Фальстафа и его компании лишь до поры до времени, а потом намерен исправиться:

Когда я прекращу
Разгул и обнаружу исправленье,
Какого никому не обещал,
Людей я озадачу переменой
И лучше окажусь, чем думал свет.
Благодаря моим былым порокам
Еще яснее будет, чем я стал...

(«Генри IV», ч. I, I, 2, 231. БП)

В «Мере за меру» герцог подробно объясняет, почему он сложил с себя на время власть и передал ее Анджело. Правда, это не речь наедине с самим собой, а обращение к монаху, брату Фоме, но и эту речь можно отнести к экспозиционным монологам, содержащим также самохарактеристику (I, 3, 7).

В некоторых случаях характеристику центральных персонажей дают окружающие. Мечтательную натуру Ромео красочно обрисовывают Бенволио и Монтекистарший (I, 1, 125). Яркий образец характеристики одного персонажа другим — монолог леди Макбет:

Да, ты гламисский и кавдорский тан
И будешь тем, что рок сулил, но слишком
Пропитан молоком сердечных чувств,
Чтоб действовать. Ты полон честолюбья.
Но ты б хотел, не замаравши рук,
Возвыситься и согрешить безгрешно.

(I, 5, 16. БП)

Так используются монологи, чтобы помочь публике узнать главных героев.

Когда персонажи переодеваются и меняют внешний вид, они тут же рассказывают зрителям, кто они и зачем изменили обличье. Кент, которого прогнал Лир, тем не менее хочет продолжать служить старому королю. Появляясь переодетым, он поясняет публике:

Я должен перепять чужую речь,
Я буду до конца неузнаваем.
Так надо для намерений моих,
Из-за которых изменил я внешность.

(I, 4, 1. БП)

А вскоре на сцене появляется оболганный братом и изгнанный отцом Эдгар и предуведомляет зрителей:

Приму нарочно самый жалкий вид
Из всех, к каким людей приводит бедность,
Почти что превращая их в зверей.
Лицо измажу грязью, обмотаюсь
Куском холста, взьерошу волоса
И полуголым выйду в непогоду
Навстречу вихрю.

(II, 3, 1. БП)

В особую группу выделил М. Л. Арнольд монологи, относящиеся к ходу действия пьесы. К числу таких он относит, во-первых, речи, сопровождающие физическое действие, — например, монолог принца Артура перед тем, как он хочет спрыгнуть со стены замка, для того чтобы спастись от короля Джона («Король Джон», IV, 3, 1). Классическим примером монолога, сопровождающего действие, является речь Якимо, когда он ночью вылезает из сундука в спальне Имогены и снимает с руки спящей героини браслет. Он описывает красоту Имогены, старается запомнить внешний вид комнаты («вон там окно. . . картины. . .»), ищет взглядом приметы на ее теле и обнаруживает: «Под левой грудью родинка у ней,/ Пять пятнышек. . .». Он запоминает также лежащую на полу книгу, которую Имогена читала перед сном: «Историю Терезы»: «загнут лист / На месте, где сдается Филомела». Наконец он решает: «Пора опять в сундук. Замкну пружину». В этом монологе, занимающем сорок строк («Цимбелин», II, 2, 11—51), персонаж рассказывает, что он видит и что делает, находясь перед публикой на сцене. Но есть у Шекспира монологи, в которых рассказывается о том, чего зрители не видят. Таков приведенный ранее монолог Гамлета о том, как он сбежал с корабля, на котором его везли в Данию¹.

Таких монологов у Шекспира немало. Другие вводят зрителей в обстановку предстоящего действия. Примером может служить речь Ромео после того, как он решил достать яд:

Аптекаря я вспомнил. Он живет
Поблизости. На днях его я видел.
Он травы разбирает, Худой старик,
Весь отошавший от нужды, в лохмотьях. . .

(V, I, 33. БП)

Весь монолог занимает больше 20 строк.

У Шекспира часты монологи, произносимые над трупами умерших: речь принца Генри над убитым им в поединке Хотспером («Генри IV», ч. 1, V, 4, 87—101), за которым следует уже не героическая, а комическая эпи-

¹ См. выше, стр. 204—206.

тафия Фальстафу, произносимая принцем, думающим, что толстый рыцарь тоже погиб в бою (там же, 102—110).

Значительное место среди монологов занимают предсмертные речи. Широко известна патриотическая речь умирающего Джона Ганта, который предвещает Англии великое будущее («Ричард II», II, 1, 31—69). Хотспер, сраженный принцем, умирая, остается верен своему кодексу чести:

Мне легче перенести утрату жизни,
Чем то, что блеск мой перейдет к тебе.

(«Генри IV», ч. I, V, 4, 78. БП)

Скорбный итог своей жизни подводит кардинал Вулси, которого король отстранил с поста второго человека в стране («Генри VIII», III, 2, 407—421, 428—457). Высокие образцы лиризма содержат предсмертные монологи Ромео (V, 3, 74—120), Антония (IV, 51—59) и особенно Клеопатры (V, 2, 283—322). При всей любви Шекспира к пространным речам он с поразительным драматизмом свел предсмертные слова Джульетты к 9 строкам (V, 3, 161—170). В XVIII веке это показалось недостаточным, и великий актер Д. Гаррик сочинил для Джульетты большой монолог.

Наконец, минуя другие разновидности монолога, обратимся к речам, выражающим мысли и чувства героев. Именно эти монологи составляют особое достоинство драматической поэзии Шекспира. Как уже говорилось, хотя они как будто и останавливают действие, на самом деле без них оно теряет свой смысл. Величие Шекспира как художника проявилось в том, что он обладал редкой способностью сочетать поэзию с мыслью. Но мысль шекспировских героев не абстрактна. Она подсказана ситуацией, в какой они оказались. Беспринципные сделки королей вызывают у Фоконбриджа острые замечания о том, что в мире царит Выгода («Король Джон», II, 1, 561—598). Ричард II, отстаивая свою власть, вдохновенно рассуждает о ее божественном происхождении (III, 2, 36—62); узнав о том, что мятежник Болинбрук захватил его трон, он предается меланхолии:

Молчите о надеждах, —
Поговорим о смерти, о червях. . .

(III, 2, 144. МД)

Его отречение от престола — серия монологов, раскрывающих трагическое мировосприятие Ричарда II. Их завершает его предсмертная речь, в которой он сравнивает весь мир с тюрьмой (V, 5, 1—66), — мысль, кратко повторенная в «Гамлете».

Многие монологи ранних пьес выглядят как рассуждение, изложенное в стихах. В «Ричарде II» можно наблюдать переход от безличного рассуждения к сочетанию общих идей с конкретным положением персонажа. В «Юлии Цезаре», произведении, казалось бы, наполненном борьбой принципов, монологи приобретают вполне личный характер, непосредственно связаны с действием. Таков, например, монолог Брута, размышляющего о том, можно ли допустить избрание Цезаря царем (II, 1, 10—34). Даже общие рассуждения имеют в монологах Брута конкретное обоснование. Когда заговорщики собираются в его доме и Кассий предлагает всем дать клятву, Брут отвечает пространной речью:

Не надо клятв. Коль нас не побуждают
Вид скорбный гражданина, собственная мука,
Зло, что царит кругом, — коль мало вам
Таких причин, — то лучше разойдемся. . .

И т. д.

(II, 1, 114—141. МЭ)

Может быть, нигде сочетание общих мыслей с отношением к данной драматической ситуации не получило такой органичности, как в «Гамлете». Знаменитые монологи датского принца обрели как бы самостоятельную жизнь вне трагедии. Между тем они тесно связаны с ее действием и отражают определенные моменты в судьбе героя и его различные душевные состояния, вызванные меняющимися обстоятельствами.

Монологи Шекспира имеют разнообразные функции и различны по тональности — от буффонады до философских раздумий и гневных инвектив об испорченности всего мира. Высшая форма драматизма монологов — это когда они сами превращаются в маленькие драмы. Это достигается тем, что в речи персонажа тема рассматривается с двух сторон, возникает своего рода внутренний спор или конфликт. Этого нет в речах действующих лиц,

уверенных в себе, преследующих одну задачу, цельных по натуре.

Но вот перед зрителями появляется шутовской персонаж Ланс, без ума любящий свою собачонку Краба. Он рассказывает о своем прощании с семьей. Все плачут, «однако этот жестокосердный пес не проронил ни единой слезы». Ланс рассказывает маленькую сценку, изображающую прощание. Здесь комически разыграна драма с участием нескольких персонажей, причем «антагонистом» по отношению ко всем является пресловутый Краб. Шекспир повторяет этот прием в той же комедии, создавая еще один рассказ Ланса о неблагодарности и неприличном поведении Краба (IV, 4, 1—42). В обоих монологах Ланс как бы сводит счеты с безответным Крабом, то обращаясь прямо к нему, то призывая в свидетели публику.

Яркий пример комического диалога персонажа с самим собой есть в «Венецианском купце». Слуга Шайлока Ланчелот Гоббо рассуждает с самим собой, имеет ли он моральное право сбежать от своего хозяина: «Бес меня так вот и толкает, так вот и искушает; говорит: «Гоббо, Ланчелот Гоббо, добрый Ланчелот», или «Добрый Гоббо», или «Добрый Ланчелот Гоббо, пусти ноги в ход, беги во все тяжкие, удирай отсюда». А совесть говорит: «Нет, постой, честный Ланчелот, постой, честный Гоббо», или, как выше сказано: «Честнейший Ланчелот Гоббо, не удирай, топни ногой на эти мысли». Ладно; а храбрый дьявол велит мне складывать пожитки: «В путь!» — говорит бес; «марш!» — говорит бес; «ради бога, соберись с духом, — говорит бес, — и лупи». Ладно: а совесть моя вешается на шею моему сердцу и мудро говорит: «Мой честный друг Ланчелот, ведь ты сын честного отца...» (II, 2, 1. ТЩК). Кончается этот спор беса с совестью в пользу первого, и Ланчелот решает уйти от Шайлока. В этом монологе пародируется средневековый жанр моральных споров — души и тела, дьявола с церковью, совести и бесчестия и т. п.

Фоконбридж, когда его признали незаконным сыном Ричарда Львиное Сердце, на радостях начинает воображать, как теперь станет разговаривать с нижестоящими, и разыгрывает сценку с собеседником, всячески подчер-

кивая свое высокородное происхождение и выставляя себя знатным человеком:

завожу беседу

С заморским щеголем: «Мой добрый сэ, —
Я говорю, на стол облокотясь, —
Позвольте мне спросить. . .» И тут же,
Словно по катехизису, ответ: «О, сэ!
Приказывайте, я к услугам вашим. . .»

(*«Король Джон», I, I, 192. НР*)

Здесь произнесено нужное слово: «катехизис». Шекспир любит форму монолога, состоящего из вопросов и ответов. Комический образец этого — речь Фальстафа о чести: «. . . У меня нет охоты отдавать жизнь раньше времени. К чему мне торопиться, если бог не требует ее у меня? Пусть так, но честь меня окрыляет. А что, если честь меня обескрылит, когда я пойду в бой? Что тогда? Может честь приставить мне ногу? Нет. Или руку? Нет. Или унять боль от раны? Нет. Значит, честь плохой хирург? Безусловно. Что же такое честь? Слово. Что заключено в этом слове? Воздух. . .» (*«Генри IV», ч. I, I, 126. ЕБ*). Завершает же Фальстаф эту речь словами: «На этом кончается мой катехизис» (там же, 143).

Уже не в комическом и в гораздо более усложненном виде монолог, построенный на вопросах и ответах, возникает в «Гамлете». Самый знаменитый монолог героя весь построен на вопросах, задаваемых датским принцем самому себе. Нельзя не заметить, что и речь Клавдия, когда он размышляет о своих грехах, тоже изобилует вопросами:

Когда бы кровью брата
Был весь покрыт я, разве и тогда
Омыть не в силах небо руки?
Что делала бы благодать без злодейств?
Зачем бы нужно было милосердьё?

(*«Гамлет», III, 3, 43. БП*)

Не всякая речь, содержащая вопросы, построена как катехизис. Шекспир применяет и фигуру риторического вопроса. Во всяком случае, он часто прибегает к той или иной форме беседы персонажа с самим собой, придавая

тем живость долгой речи. Но дело, конечно, не в одном внешнем облегчении длинных высказываний персонажей. Часто внешняя форма диалога раскрывает внутреннюю душевную борьбу. Это заметно в монологах Гамлета и даже в монологе Клавдия. Особенно сильно выражено сознание мучительных противоречий в монологах Макбета.

Герои Шекспира как бы испытуют себя, задаются вопросом, каковы они как люди, что представляют собой как личности. Очень показательны в этом отношении монологи Ричарда II. Отрекшись от власти, он просит, чтобы ему подали зеркало. Ему хочется узнать, что изменилось после того, как он лишился короны:

Как! Линии морщин не стали глубже?
Скорьбь нанесла мне по лицу удары,
А шрамов нет? О льстивое стекло!
Как все мои приверженцы были,
Ты лжешь! Ужели здесь — лицо того,
Кто каждый день под кров гостеприимный
Сзывал по десять тысяч человек?
Лицо, что заставляло, словно солнце,
Зажмуриться глядевших на него?

(IV, 1, 276. МД)

Заметим, что вопросы здесь имеют риторический характер и не требуют ответа. Драматизм речи определяется другим: не изменился человек, а изменилось его положение и отношение окружающих к нему переменялось. Нетрудно узнать здесь предвестие темы Лира.

Тот же Ричард II в воображении расщепляет свой внутренний мир на две части — мозг и душу. Они вступают в брак — метафора, не очень понятная современному читателю, но об этом позже. В сознании человека происходит борьба:

Так, мысли о божественном всегда
Сплетаются с сомненьями, и часто
Одна из них другой противоречит...

(V, 5, 13. МД)

Человек не однозначен. Он сам неожиданно открывает в себе черты, которых не предполагал. Именно это проис-

ходит с Анджело, когда он загорается страстью к Изабелле. Расставшись с ней, он рассуждает:

Что ж это? Что? Ее вина — моя ли?
 Кто тут грешнее? Та, кто искушает,
 Иль тот, кто искушаем? Нет, о нет:
 Она не искушала, это я.
 Я точно падала около фиалки,
 Лежу на солнце, заражая воздух. . .
 Иль целомудрие волнует больше,
 Чем легкость в женщине? Когда у нас
 Так много места, неужли нам надо
 Разрушить храм, чтоб свой вертеп построить?
 Стыд, Анджело, стыд, стыд! И что с тобою?
 Ты ль это? Неужли ее греховно
 Желает ты за чистоту ее?
 Пусть брат ее останется в живых!
 Разбойники имеют право грабить,
 Когда воруют судьи. Что со мной?
 Ужели я люблю, что так хочу
 Опять ее услышать? Так хочу
 Наллюбоваться вновь ее глазами?
 О чем мечтаю я? О, хитрый бес!
 Святого ловишь ты, надев свягую
 Приманку на крючок. Но нет соблазна
 Опаснее того, что нас ведет
 На путь греха, пленив нас чистотою. . .
 Распутнице еще не удавалось
 Ни чарами природы, ни искусства
 Хотя б немного взволновать мне кровь,
 Но побежден я девушкой невинной.
 А раньше над любовью я смеялся
 И глупости влюбленных удивлялся!

(II, 2, 162. ТЩК)

Монолог Анджело является великолепным образцом того, как сложно течет мысль, вложенная Шекспиром в уста персонажей. Личные чувства переплетаются с рассуждениями о сущности жизни. Наиболее значительные по смыслу речи героев Шекспира как бы выводят сознание зрителя за пределы данной фабулы в широкий мир и содержат обобщенные суждения о человеке и сущности бытия. Но очень опасно такие высказывания героев принимать за мысли самого Шекспира; следует помнить, что это речи определенных персонажей, произносимые в ясно обрисованных драматических ситуациях. Но даже если те или иные из выраженных героями мысли могут быть

близки самому Шекспиру, сводить к ним смысл или идею произведения в целом было бы неверно, если не учитывать все богатство драматических и поэтических средств, применяемых Шекспиром. Поэтому как ни важны подчас монологи, к ним не сводится мысль Шекспира. Будучи одним из главных средств, они ни в коей мере не являются единственной формой выражения мысли автора. Мера их психологизма гораздо меньшая, чем было принято считать в XIX веке. Чтобы убедиться в этом, обратимся к речевым средствам, применяемым Шекспиром в его пьесах.

РИТОРИКА

Римляне, сограждане, друзья!

Кто не помнит великолепного монолога Марка Антония над прахом Юлия Цезаря! Эта речь — поразительный образец ораторского искусства. Можно подумать, что она просто взята Шекспиром у Плутарха, настолько она классична, настолько отвечает нашим представлениям о римском ораторском искусстве.

Но — нет! У Плутарха этой речи не найдешь. Ее сочинил сам Шекспир. И помог ему не только его поэтический дар.

Написать такую речь просто по вдохновению невозможно. Для создания ее требуется искусство особого рода. Этому искусству Шекспир научился, вероятно, очень рано, еще в школьные годы. Точнее — он узнал тогда основы его, а с годами усовершенствовался в нем. Узнал он его потому, что уже в школе изучал предмет, в те времена пользовавшийся великим почетом, а в XIX веке постепенно исчезнувший из программы обучения. Предмет этот называется риторика.

Риторика занимает в произведениях Шекспира очень большое место¹. Она была непременным элементом куль-

¹ Miriam Joseph. Shakespeare and the arts of language. N. Y., 1947.

туры речи в эпоху Возрождения, и Шекспир в полной мере владел ею — не как педант, а как писатель, чьим повседневным делом было вкладывать речи в уста актеров, выступавших на сцене. В этом он отнюдь не был одинок. Более того — не он первый использовал приемы риторики для драматической речи. Но в этом, как и в остальном, он достиг наибольшего совершенства среди драматургов-современников.

Школа риторики, которую прошел Шекспир — поэт и драматург, оставила след на всем его творчестве. Однако в зрелые годы Шекспир стал искуснее применять фигуры речи, чтобы прием не бросался в глаза. Но богатством и разнообразием выразительных приемов языка он отчасти был обязан этой забытой науке. Самое слово «риторика» имеет теперь уничижительный смысл и означает ходульность, напыщенность речи. В эпоху Шекспира «риторическая речь» означала отшлифованность, богатство форм, выразительность языка.

Риторика есть искусство убеждать. Для этой цели она пользуется речью, которая организуется определенным образом. В распоряжении оратора имеются средства разного типа. Прежде всего всякая речь должна иметь определенную, ясную для говорящего цель, которой он подчиняет разные формы языка. Предмет или тему речи надлежит четко сформулировать. В ходе речи применяются определения, описания, мнения, существующие о предмете. Тема в целом или ее отдельные части иллюстрируются примерами. Приводятся свидетельства, доказательства. Весь этот аппарат речи должен привести к надлежащему эффекту, если умело используются грамматические средства, фигуры речи, голосовые данные говорящего, повышение или понижение голоса, эмоциональная окраска его.

Со всем этим знаком не только Шекспир, но и некоторые его персонажи. В речах героев нередко звучат термины риторики. Персонажи Шекспира пользуются наиболее важными из них.

Первая часть риторики — изобретение (*invention*) — учит находить предмет для изложения и определяет способ, каким его следует преподнести слушателям. Изобретение равно главной мысли, задаче, замыслу, теме.

Мы не удивимся, услышав этот термин от педанта Олоферна (в «Бесплодных усилиях любви»): «Я докажу вам, что в этих стихах нет ни поэзии, ни остроумия, ни изобретения» (IV, 166).

Когда Олоферну попадает в руки письмо Бирона Розалинде, он говорит: «Я посмотрю еще раз на интеллект письма, дабы узнать наименование отправителя, написавшего это письмо получательнице» («Бесплодные усилия любви», IV, 2, 137—139). Термин «интеллект» здесь взят из трактата Цицерона «Гереннию», как и «наименование». Вообще вся эта сцена изобилует разными учеными латинскими словечками, уместными в устах таких педантов, как Олоферн и Натаниель. Старый Мантуанец, упоминаемый в этой же сцене, — это гуманист Батиста Спануоли, по прозвищу Мантуанец, автор «Буколики», изучавшейся обычно в третьем классе грамматических школ. В той же комедии мы встречаем термин «эпитет». Армадо говорит пажу Мотыльку: «Я назвал тебя «нежным юношей», потому что эпитет этот соотносится с твоим юным возрастом» (I, 2, 15).

Когда Джульетта отвечает на возвышенные слова Ромео:

Любовь богаче делом, чем словами:
Не украшеньем — сущностью гордится, —

(II, 6, 30—31. ТШК)

то здесь имеется в виду одно из правил риторики, согласно которому ценность фразы определяется содержащейся в ней мыслью, а не искусностью формы, примененной автором. Бирон тоже против чрезмерности украшений в речи:

Прочь, бархат фраз, ученых и пустых,
Парча гипербол, пышные сравненья.

(V, 2, 407—408. ЮК)

Вопросы стиля, средства, применяемые для украшения речи, не раз обсуждаются персонажами Шекспира. Мы не входим сейчас в то, какие из этих мыслей могли быть близки самому Шекспиру. Для нас важно, что вопросы языковой культуры, культуры речи постоянно возникают в его пьесах.

Посмотрим теперь, как использовались Шекспиром некоторые приемы риторики для усиления выразительности речей действующих лиц.

Простейший из таких приемов — повтор. Он имеет несколько разновидностей. Одна из них — однозначатие, состоящее в том, что в начале фразы повторяются одни и те же слова.

Другая форма повтора состоит в употреблении тех же слов или сочетания слов в конце предложения. Поверив в измену Дездемоны, Отелло восклицает с горечью: «Такая чудная женщина, красивая женщина, прелестная женщина» (IV, 1, 189).

Наконец, в некоторых случаях оба приема сочетаются, как в обращении Горацио к тени отца Гамлета:

Стой, призрак!
 Когда владеешь звуком ты иль речью,
 Молви мне!
 Когда могу я что-нибудь свершить
 Тебе в угоду и себе на славу,
 Молви мне!
 Когда тебе открыт удел отчизны,
 Предвиденьем, быть может, отвратимый,
 О, молви!

(I, 1, 128. МЛ)

В третьей части хроники «Генри VI» имеется символический эпизод. В битве отец убил сына, сын убил отца, а Генри VI с ужасом наблюдал исход обоих поединков.

Сын

Как станет мать, узнав про смерть отца,
 Меня порочить в горе безутешном.

Отец

Как станет бедная моя жена
 Рыдать по сыне в горе безутешном!

Король

Как станет вся страна за эти муки
 Клясть государя в горе безутешном!

(II, 5, 103. ЕБ)

Миризм Джозеф, у которой я заимствую примеры, установила, что из приемов повтора Шекспир любил

(антиметаболу: фраза переворачивается так, что из одних и тех же слов получается новый, часто обратный, смысл. Тимон Афинский показывает Апеманту бриллиант и спрашивает: «Как ты думаешь, сколько он стоит?» Апемант отвечает: «Не стоит того, чтобы я о нем думал» (I, 1, 218).

Имеется также сложная форма повтора, при которой конец одной части фразы служит началом другой. Таков, в частности, приказ Клавдия во время рокового поединка — отмечать каждый удар, нанесенный Гамлетом Лаэрту, салютом:

И пусть литавра говорит трубе,
Труба сторожевому пушкарю,
Орудья — небу, небеса — земле.

(V, 2, 266. МЛ)

Повтор свободно сочетается со сравнением, и Шекспир в «Тимоне Афинском» построил целую серию сравнений, в которых силы природы уподобляются вору:

Мы видим
Примеры грабежей повсюду. Солнце —
Первейший вор, и океан безбрежный
Обкрадывает силой притяженья.
Луна — нахалка и воровка тоже¹:
Свой бледный свет крадет она у солнца.
И океан ворует: растворяя
Луну в потоке слез соленых,
Он жидкостью питается ее.
Земля — такой же вор: она родит
И кормит тем павозом,
Что крадет из испражнений скотских и людских.
Все в мире — вор!

(IV, 3, 439. ТГ)

Игра на контрастах, противоположностях, на всем, в чем есть противоречие, — естественный прием для драматурга, и Шекспир знал много разных форм таких противопоставлений.

Захваченные трагизмом происходящего, мы не обращаем внимания на формы речи, применяемые Шекспи-

¹ В подлиннике всюду «вор» в мужском роде, отчего повтор становится заметнее.

ром, между тем он, как художник, ни на миг не забывает о необходимости использования наиболее действенных речевых средств. Эмилия врывается в спальню Дездемоны после того, как Отелло убил жену.

Отелло

Но кто ж убил ее?

Эмилия

Ах, кто же знает?

Отелло

Она сама сказала, что не я?

Эмилия

Сама; мой долг — удостоверить правду.

Отелло

Она сошла в горящий ад как лгунья.
Убийца — я.

Эмилия

Тем этот ангел чище,
А ты чернее, бес!

Отелло

Она была развратница и шлюха.

Эмилия

Ты клеветник и бес.

Отелло

Она была
Коварна, как вода.

Эмилия

Ты опрометчив,
Как пламя, так судя: она безгрешна!

(V, 2, 126. МЛ)

Сколько контрастов, противоречий, словесной борьбы в этом диалоге! Форма реплик подсказана стихомифией. Но, в отличие от ранних пьес, где Шекспир обнажал прием, здесь он прячет его. Классическая стихомифия замыкала каждую реплику в пределы строки. Шекспир раз-

бывает строки, пользуясь переносом (enjambement), но сохраняя при этом ударность реплик.

Контрасты и противоречия имеют место и в монологических высказываниях героев. Когда Отелло начинает верить клевете Яго, его охватывают мучительные сомнения:

Видит бог, я верю —
Моя жена невинна, и не верю;
Я верю — ты мне предан, и не верю,

(III, 3, 383. МЛ)

Как помнит читатель, нечто подобное испытывал Троил, увидя Крессида с Диомедом (см. стр. 382—383).

Примеры соединения противоположностей.

В «Как вам это понравится» старый слуга Адам, отметив достоинства своего молодого господина Орlando, вместе с тем предостерегает его:

Вы знаете, есть род людей, которым
Их доблести являются врагами.
Вот так и вы: достоинства все ваши —
Святые лишь предатели для вас.

(II, 3, 10. ТЩК)

В «Мере за меру» герцог, переодетый монахом, долго убеждает приговоренного к казни Клавдио, что в конечном счете смерть — благо. Клавдио отвечает весьма двусмысленно:

Благодарю смиренно. Я все понял. . .
В стремленье к смерти нахожу я жизнь.
Ища же смерти — жизнь обрящу. Пусть же
Приходит смерть!

(III, 1, 41. ТЩК)

Гамлет говорит матери: «Из жалости я должен быть жесток» (III, 4, 178. МЛ).

В «Цимбелине» верный слуга Пизанио обманывает своего господина, он не выполняет его приказа убить Имогену и говорит о себе:

Во имя верности я измсняю
И лгу, чтоб честным быть.

(IV, 3, 42. ПМ)

Речи такого рода приближаются к сентенции — изречению, содержащему меткие наблюдения, нравственные правила и мудрые суждения. Шекспир вложил в уста персонажей множество изречений, из которых потом составили целые сборники. Ограничусь одной пьесой, чтобы показать, насколько густо порой наполняет Шекспир речи персонажей сентенциями. В «Гамлете» чуть ли не все склонны выражать свои мысли сентенциями. Цитирую речи подряд, но отделяю одну сентенцию от другой:

Король (*Лаэрту*)

Кто отрицает в вас любовь к отцу?

Но всякую любовь рождает время,
И время же, как подтверждает жизнь,
Решает, искра это или пламя.

В самом огне любви есть вещество,
Которое и гаснет от нагару.

Непостоянна качеств полнота
И погибает от переполненья.

Что хочется, то надо исполнять,
Пока не расхотелось: у хотенья
Не меньше дел и перемен на dniu,
Чем рук, и планов, и голов на свете.

Когда же поздно, нечего вздыхать.
Как слезы с перепою эти вздохи.

(1, 2, 72. БП)

Королева (*Гамлету*)

Так создан мир: живущее умрет
И вслед за жизнью в вечность отойдет.

(1, 2, 72. БП)

Семейство Полония в этой сцене обнаруживает удивительную общность манеры речи.

Лаэрт (*Офелии*)

Природа, зрея, умножает в нас
Не только мощь и статность: с ростом храма
Растет служенье духа и ума...

Великие в желаниях не властны...

(О Гамлете)

Он в подданстве у своего рожденья,

Он сам себе не режет свой кусок,
Как прочие. . .

От выбора его
Зависят жизнь и здравье всей державы. . .
И если

Тебе он говорит слова любви,
То будь умна и верь им лишь настолько,
Насколько он в своем высоком сане
Их может оправдать.

И взвесь, как умалится честь твоя,
Коль ты поверишь песням обольщенья,
Иль потеряешь сердце, иль откроешь
Свой чистый клад беспутным настояньям.

И хоронись в тылу своих желаний,
Вдали от стрел и пагубы страстей.

Любая девушка щедра не в меру,
Давая на себя взглянуть луне. . .

Для клеветы ничто и добродетель. . .
Червь часто точит первоцвет весны,
Пока еще их не раскрылись почки. . .

И в утро юности, в росистой мгле,
Тлетворные опасны дуновенья. . .

Будь осторожна: робость — лучший друг. . .

Враг есть и там, где никого вокруг.

(I, 3, 11. МЛ)

На эту дюжину афоризмов Офелия отвечает одним,
и очень метким:

Не поступай со мной, как тот лжепастырь,
Который кажет нам тернистый путь
На небеса, а сам, вразрез советам,
Повесничает на стезях греха
И не краснеет.

(I, 3, 47. БП)

Появляется глава семьи, и, послушав его напутствие
Лаэрту, мы можем догадаться, у кого научились гово-
рить предложениями сын и дочь.

Полоний (Лаэрту)

Держи подальше мысль от языка,
А необдуманную мысль от действий.

Будь прост с другими, но отнюдь не пошл.

Своих друзей, их выбор испытай,
Прикуй к душе стальными обручами,
Но не мозоль ладони кумовством
С любимым бесперым панибратом.

В ссору

Вступать остерегайся; но, вступив,
Так действуй, чтоб остерегался недруг.

Всем жалуй ухо, голос — лишь немногим;
Сбирай все мненья, но свое храни.

Шей платье по возможности дороже,
Но без затей — богато, но не броско:
По виду часто судят человека.

В долг не бери и займы не давай,
Легко и ссуду потерять, и друга,
А займы тупят лезвие хозяйства.

Но главное: будь верен сам себе;
Тогда, как вслед за днем бывает ночь,
Ты не изменишь и другим.

(I, 3, 58. МЛ)

Эти советы иногда ставят в упрек Полонию: дескать, мысли его пошлы. Не берусь судить о них с точки зрения морали, а с точки зрения драматической любопытно следующее: Лаэрт не способен усвоить поучения отца. Полоний отлично понимает сына и отправляет через некоторое время нарочного, проверить, как поживает его сын-нок за границей. Самое примечательное, однако, то, что в пьесе все же есть персонаж, который ведет себя так, как будто слышал советы Полония, и это, как ни странно, — Гамлет.

Изречения Шекспира обретают еще больший смысл, когда мы убеждаемся, что они не просто для красного словца, а характеризуют личность говорящего, обостряют драматизм ситуации. Читатель, конечно, и сам помнит, что два изречения, едва ли не самых популярных, произнесены в этой трагедии:

Подгнило что-то в датском королевстве.

(I, 4, 90. *МЛ*)

Есть многое на свете, друг Горацио,
Что и не снилось философии твоей.

(I, 5, 166. *А. Кронеберг*)

Риторика шла об руку с логикой. И мы находим у Шекспира применение силлогизмов, то есть логических построений, в самых неожиданных местах.

Одно ведь имя лишь твое — мне враг,
А ты — ведь это ты, а не Монтекки.
Ведь это не рука, и не нога,
И не лицо твое, и не любая
Часть тела. О, возьми другое имя!
Что в имени? То, что зовем мы розой, —
И под другим названием сохраняло б
Свой сладкий запах! Так, когда Ромео
Не звался бы Ромео, он хранил бы
Все милые достоинства свои
Без имени. Так сбрось же это имя!
Оно ведь даже и не часть тебя.
Взамен его меня возьми ты всю.

(II, 2, 38. *ТЩК*)

Читатель вспомнил, конечно, что эти слова Джульетта произносит ночью у окна, после того, как узнала, что полюбившийся ей юноша происходит из враждебной семьи Монтекки. Девочку Джульетту не иначе, как обучали логике домашние учителя, потому что она рассуждает по всем правилам силлогистики: имя не есть сам человек, название не определяет сущности предмета; значит, имя Ромео и его принадлежность к семейству Монтекки не мешают быть юноше прекрасным; для полного счастья надо лишь не считаться с тем, что он Монтекки. Вывод Джульетты: она готова полностью отдаться любви к Ромео.

Аргументированное выражение мысли часто встречается у Шекспира. Персонажи постарше Джульетты любят порассуждать сами с собой по разным вопросам. Клавдий и Макбет — об убийстве и его последствиях, Гамлет — о назначении человека и о сущности жизни, а также смерти. Весь монолог, произносимый датским

принцем при виде войск Фортинбраса, представляет собой логическую философему, которую я позволю себе расчлениить по пунктам:

1. Как все кругом меня изобличает
И вялую мою торолит мести!
2. Что человек, когда он занят только
Сном и едой? Животное, не больше.
3. Тот, кто нас создал с мыслью столь обширной,
Глядящей и вперед и вспять, вложил в нас
Не для того богоподобный разум,
Чтоб праздно плесневел он.
4. То ли это
Забвенье скотское, иль жалкий навук
Раздумывать чрезмерно об исходе. —
Мысль, где на долю мудрости всегда
Три доли трусости, — я сам не знаю.
5. Зачем живу, твердя: «Так надо сделать»,
Раз есть причина, воля, мощь и средства,
Чтоб это сделать.
6. Вся земля пример;
Вот это войско, тяжкая громада,
Ведомая изящным, нежным принцем,
Чей дух, объятый дивным честолюбьем,
Смеется над невидимым исходом,
Обрекши то, что смертно и неверно,
Всему, что могут счастье, смерть, опасность,
Так, за скорлупку.
7. Истинно велик,
Кто не встревожен малою причиной,
Но вступит в ярый спор из-за былинки,
Когда задета честь.
8. Так как же я,
Я, чей отец убит, чья мать в позоре,
Чей разум и чья кровь возмущены,
Стою и сплю, взирая со стыдом,
Как смерть вот-вот поглотит двадцать тысяч,
Что ради прихоти и вздорной славы
Идут в могилу, как в постель, сражаться
За место, где не развернуться всем,
Где даже негде схоронить убитых?
9. О мысль моя, отныне ты должна
Кровавой быть, иль прах тебе цена!

Монолог Гамлета четко распадается на отдельные завершенные мысли. В первой части он ставит вновь главный вопрос своей жизни — задачу мести. Войска, идущие на войну, напоминают принцу, что он еще не вступил в бой. Здесь определена тема, волнующая Гамлета, и мысль о мести составит подтекст всего последующего рассуждения.

Однако во второй части Гамлет ставит общий философский вопрос, как будто не имеющий отношения к теме, — вопрос о назначении человека. Он отвечает на него утверждением, что нельзя просто существовать. Человек — разумное существо и обязан пользоваться разумом для того, чтобы жить осмысленной жизнью.

Но мысль не обязательно влечет за собой действие. Наоборот, бывает, что мысль открывает человеку столько опасностей на его пути, что в нем исчезает способность к действию. Такова идея третьей части. Вспомним, что эта мысль уже была у Гамлета (III, I, 84).

После этого Гамлет от общих рассуждений возвращается к самому себе и своему положению. Он осуждает свое бездействие и перечисляет обстоятельства, в силу которых должен перейти наконец к осуществлению мести. Во-первых, надо отомстить убийце отца; во-вторых, действовать его побуждает не только долг, но и искреннее желание отомстить; в-третьих, у него достаточно сил, чтобы осуществить задачу, — у него сила льва немейского (I, 4, 83); в-четвертых, Гамлет, по его словам, знает и средства, дающие возможность покончить с Клавдием. В шестой части рассуждения Гамлет оценивает пример, какой дает ему Фортинбрас. У норвежского принца другое побуждение к действию — не месть, а честолюбие. Во имя его он сам идет на риск и обрекает опасности свое многотысячное войско. Гамлет характеризует Фортинбраса как решительного человека.

В седьмой части Гамлет возвращается к философскому осмыслению фактов. Если во второй части речь шла о назначении человека вообще, то здесь развивается тема чести и решается проблема: надо или не надо действовать? Ответ Гамлета недвусмыслен: мелочи жизни не стоят внимания, но если задета честь, то надо действовать со всей решительностью.

Отсюда прямой ход опять к положению самого Гамлета. У Фортинбраса нет настоящей причины для действия, у Гамлета она есть: «отец убит», «мать в позоре», — задето больше, чем честь, а он медлит и бездействует. Теперь в размышлении Гамлета сливаются воедино оба факта, которые послужили поводом для размышления: его бездействие и действенность Фортинбраса. Гамлету становится ясно, что он имеет гораздо больше оснований для борьбы и должен перейти к действию. Это и выражено в кратком, но энергичном заключении пространного рассуждения героя.

Гамлет произносит монолог в самый неподходящий момент развития событий. Ведь его увозят в Англию, и он не может знать, удастся ли ему вернуться и — когда? Иначе говоря, практическая возможность осуществления мести в момент произнесения монолога почти полностью отсутствует. С точки зрения логической композиции драмы, монолог не только не нужен, он просто противоречит всему, что происходит. Гамлету надо думать не о мести, а о том, как спастись от Клавдия. В данный момент ему следовало бы скорее поразмышлять на тему «быть или не быть».

Но мы знаем, действие шекспировской драмы не всегда поддается логической мотивировке. Монолог Гамлета важен для пьесы в целом. Это как раз случай такого рода, о котором речь шла выше, — устами Гамлета говорит вся трагедия, а она, как известно, трагедия мести. Монолог героя развивает главный мотив трагедии — идею мести. Но делается это так, что перед нами продолжается и раскрытие характера героя.

Мы рассмотрели структуру монолога с точки зрения логики развития мысли героя. Теперь посмотрим на него в плане общих задач, которые риторика ставила перед оратором.

Цель, ради которой произносится каждая речь, достигается тремя средствами убеждения слушателей. Первое средство: *логос* — обоснование своей точки зрения. Второе — выразить свои эмоции, заразить ими слушателей, возбудить их чувства. Это — *пафос*. Третье — *эмос* — установить контакт, завоевать доверие, что достигается демонстрацией исчерпывающего знания дела, выражением

благожелательства по отношению к слушателям, умением представить все так, будто оратор заботится не о своих интересах, а об интересах тех, к кому он обращается.

Естественно, что это только схема богатого и тщательно разработанного учения о законах эффективной ораторской речи. Содержание каждого из средств можно несколько варьировать, оставаясь в пределах общего принципа. Допускается и перестановка частей. Возможны повторы всего цикла средств убеждения или некоторых из них. Но основа именно такова.

Разобранный только что монолог Гамлета в полной мере соответствует правилам риторики.

Логос, то есть аргументированный анализ ситуации, занимает вторую, третью, четвертую части монолога Гамлета; *этнос*, то есть определение нравственной стороны дела, и оценка с этой точки зрения Фортинбраса и себя произведены Гамлетом в пятой, шестой, седьмой частях монолога. Две заключительные части составляют ее *пафос* — Гамлет подбадривает себя.

Отличие монолога от обычной ораторской речи заключается в том, что Гамлет обращается к самому себе. Но, как мы знаем, функция монолога в этом отношении была двойственной: Гамлет говорит сам с собой, одновременно как бы призывая зрителей в свидетели и взывая к их сочувствию.

Великолепнейший образец риторики Шекспира — речь Марка Антония над трупом Юлия Цезаря. Ситуация, в которой Антоний произносит надгробное слово, неблагоприятна для него. Только что выступил перед народом Брут. Он объяснил, за что был убит Цезарь, — за властолюбие и за покушение на свободу Рима. Народ одобрил заговорщиков. Антоний выходит к толпе один. И власть, и народ против него. Как известно, он переламывает настроение толпы, завоевывает ее доверие и натравливает всех против Брута и других заговорщиков, которых народ за несколько мгновений до того поддержал.

Антоний достигает этого в несколько приемов. Его речь состоит из трех циклов.

Начинает Антоний с того, что просто пришел почтить память друга. Брут представил Цезаря властолюбцем.

Антоний не намерен спорить против этого: «Ведь Брут — достопочтенный человек, / И все они, о, все достопочтенны» (III, 2, 87. ИМ). Антоний четыре раза повторит на протяжении первой речи, что Брут «достопочтенный человек». При этом всякий раз он приводит что-нибудь подрывающее репутацию Брута. Антонию надо скомпрометировать любимца толпы и вызвать доверие к себе. Таков *эмос* этой части речи. Ее *логос* — опровержение слов Брута, что Цезарь был властолюбив: во-первых, Цезарь обогатил Рим, приведя в него много пленных; во-вторых, народ сам мог видеть, как Антоний предлагал Цезарю корону, но тот отказался принять ее.

Но властолюбцем Брут его считает,
А Брут, нет слов, почтенный человек.

(III, 2, 104. ИЗ)

За логосом следует *пафос*: Антоний выражает свое горе и, по его словам, настолько взволнован, что не может продолжать. Пока он стоит в молчании, римляне обсуждают слова Антония и находят, что он говорил верно. Его логос (доводы) достиг цели. Достиг цели и пафос. Один из граждан выражает сочувствие толпы: «Бедняга! / От слез глаза пылают, как огонь». Антоний добился полного доверия (*эмос*). Третий горожанин убежденно говорит: «Нет в Риме благородней человека».

Увидев, что почва завоевана, Антоний начинает второй тур речи. Римские граждане уже сочувствуют ему, теперь надо решительно повернуть их настроение против убийц Цезаря. Он рисует слушателям такую контрастную ситуацию: великий Цезарь мертв, а Брут и Кассий, эти «достопочтенные люди», живы. Теперь уже все понимают его иронию по отношению к последним. Но как преподнести гражданам идею мятежа? Ведь власть еще в руках врагов Антония, и открыто призвать к бунту опасно. Но Антоний недаром римлянин и современник Цицерона. Он прибегает к одному из приемов классической риторики — назвать идею, но высказать к ней свое отрицательное отношение:

О граждане, когда бы я хотел
Поднять ваш дух к восстанью и отмщению,
Обидел бы я Кассия и Брута,

А ведь они достойнейшие люди.
 Я не обижу их, скорей обижу
 Покойного, себя и вас,
 Но не таких достойнейших людей.

(III, 2, 126. МЗ)

Одновременно Антоний уже отождествляет Цезаря, себя и римлян — их интересы уже общие, и этим интересам противостоят Брут и Кассий. *Этос* достиг уже новой стадии. Антоний сможет теперь говорить не как человек, противостоящий общему мнению, а, наоборот, как выразитель его.

Теперь настало время доказать, что Цезарь был лучшим другом народа, чем Брут и Кассий. Антоний говорит, что Цезарь оставил завещание, но народу якобы лучше не знать о нем: «Зачем вам знать, как Цезарь вас любил?» Завещание Цезаря воспламенит толпу, если она узнает, что в нем написано; но он тут же делает вид, будто нечаянно проговорился: Цезарь оставил все свое состояние народу. Сказав это, Антоний выражает приторное сожаление, что сказал лишнее, — ведь он не хочет повредить почтенным людям, от чьих кинжалов пал Цезарь.

Народ требует, чтобы завещание было зачитано. Антоний смиренно спрашивает разрешения сойти с возвышения, на котором он стоял у гроба Цезаря. Он спускается и оказывается в толпе. Теперь уже между ним и гражданами нет никаких преград. Но вместо того, чтобы показать завещание, он обращает внимание толпы на плащ Цезаря, плащ великого победителя. Вот, говорит Антоний, дыры в плаще от кинжалов убийц Цезаря. Особенно подчеркивает он, что среди сразивших императора был Брут, которого Цезарь любил больше других. Измена и неблагодарность Брута была для Цезаря страшнее, чем удары кинжалов, и его сердце разорвалось, не выдержав такой муки. Этим рассказом Брут окончательно скомпрометирован. *Этос* речи Антония достиг цели: «Я, вы, все пали с ним». Наступает очередь *пафоса*:

Вы плачете; я вижу, что вы все
 Растроганы: то слезы сострадания.

(III, 5, 197. МЗ)

Толпа проникается гневом по отношению к убийцам Цезаря. Теперь Антоний может уже смелее сказать о том, что надо делать. Третий тур речи он начинает с повторения, будто не хочет, «чтоб хлынул вдруг мятеж потоком бурным» (III, 2, 215). Снова в его речи на первый план выходит *этос*. Антоний подчеркивает, что он «не оратор, Брут в речах искусней». Он называет себя человеком «открытым и прямым», —

Нет у меня заслуг и остроумья,
Ораторских приемов, красноречья,
Чтоб кровь людей зажечь.

(III, 2, 225. МЗ)

И это — после всего, что он сделал! Антонию важно показать себя скромным человеком, без достоинств — толпа любит, чтобы люди не возвышались, а сливались с ней. Кроме того, Антонию необходимо, чтобы римляне считали, будто не он их подвиг на мятеж, а они сами приняли такое решение. Поэтому он еще раз прибегает к *логосу*, на этот раз в форме наглядных доказательств: вот раны Цезаря, пусть они говорят сами за себя. Заканчивая эту часть речи, Антоний знает, что теперь он может быть менее осторожен и более прямо подсказать толпе, что надо делать. Здесь он прибегает к сложному риторическому приему подстановки и говорит, что сделал бы он, будучи Брутом, и — наоборот:

Но будь Брутом я,
А он Антонием — такой Антоний
Разжег бы вам сердца, во все бы раны
Вложил по языку и камни Рима
Призвал к восстанью языками ран.

(III, 2, 230. ИМ)

Народ охвачен мятежным духом, он готов устремиться на убийц Цезаря. Но Антоний хочет, чтобы ничьи доводы больше не подействовали на граждан, он задерживает их на миг: пусть вспомнят то, о чем они забыли, — о завещании Цезаря. До сих пор Антоний действовал на гражданские чувства римлян, на их понятия о справедливости, теперь он подогревает их личные чувства, практический интерес: каждый получит по завеща-

нию семьдесят пять драхм, в общее пользование пойдут луга, сады и беседки на землях Цезаря. Воспламененный народ устремляется на убийц Цезаря.

Мастерство аргументации, средства убеждения, которыми Шекспир научился благодаря риторике, не стали в его руках средствами, не зависимыми от задач драмы. Наоборот, он поставил их на службу своему искусству. Все персонажи Шекспира так или иначе пользуются приемами риторики в своих речах. В молодости Шекспир любил щегольнуть риторическим мастерством. Достигнув зрелости, он настолько слил риторiku с остальными элементами своей драмы, что ее перестали замечать. Риторичность в дурном смысле исчезла из его пьес.

Риторика стала у Шекспира важным средством раскрытия характера. Герои и героини утверждают и защищают себя, применяя все средства речи, вложенные в их уста Шекспиром. Риторика стала у Шекспира могучим средством драматизма. Речь Антония над гробом Цезаря — яркий, но далеко не единственный пример драматической риторики, имеющей непосредственно действенный эффект.

Риторика неотделима от поэзии Шекспира. До сих пор я называл этот элемент творчества Шекспира просто риторикой для того, чтобы подчеркнуть источник тех разнообразных средств речи, которыми пользовался Шекспир. Но если быть точным, нужно говорить не просто о риторике, а о поэтической риторике Шекспира.

ОБРАЗНОСТЬ

Явления природы, общественной жизни, душевные переживания, идеи получают в речах персонажей Шекспира образную поэтическую форму. У поэзии есть большое количество средств, обостряющих видение мира, создающих ощущение красоты или уродства изображаемого, возбуждающих в нас радостное или печальное восприятие явлений жизни. Образ и есть средоточие поэтического взгляда на мир. Любое явление в образном мышлении ставится в какую-то связь с другими вещами.

Совершим беглый обзор наиболее употребительных приемов поэтической образности у Шекспира. Каждый вид будет иллюстрироваться небольшим количеством примеров, но вряд ли надо доказывать, что эти образцы лишь капли из океана поэзии Шекспира.

Начнем с описаний. Вот словесный пейзаж в «Сне в летнюю ночь», весь проникнутый лиризмом:

Есть холм в лесу; там дикий тмин растет,
Фиалка рядом с буквицей цветет,
И жимолость свой полог ароматный
Сплела с душистой розою мускатной.

(II, 2, 249. ТШК)

Пейзаж приобретает драматический характер в рассказе королевы о том, как кончила жизнь безумная Офелия:

Над речкой ива свесила седую
Листву в поток. Сюда она пришла
Гирлянды плестъ из лютика, крапивы,
Купав и цвета с красным хохолком,
Который пастухи зовут так грубо,
А девушки — ногтями мертвеца.
Ей травами увить хотелось иву,
Взялась за сук, а он и надломись,
И, как была, с копной цветных трофеев
Она в поток обрушилась. Сперва
Ее держало платье, раздуваясь,
И, как русалку, поверху несло.
Она из старых песен что-то пела,
Как бы не ведая своей беды
Или как существо иной породы.
Но долго это длиться не могло,
И вымокшее платье потащило
Ее с высот мелодии на дно,
В мать смерти.

(IV, 7, 167. БЛ)

Основой поэтической образности является сравнение, то есть сопоставление явления, принадлежащего к одной области жизни, с явлениями из других сфер. Шекспир был весьма смел в этом отношении. Цимбелин не разрешил своей дочери выйти за Постума из-за его низкого звания. Имогена так описывает гнев отца, воспрепятствовавшего любви ее и Постума:

Храм здесь — личность помазанника бога, а его жизнь — святыня, которую похитил убийца.

Перифраз придает возвышенность самым простым фактам. При помощи его простое и обыденное возносится на высоты поэзии.

Нередко вместо того, чтобы назвать часть, Шекспир называет целое или наоборот, то есть применяет синекдоху. По словам Тезея, «влюбленный / Во лбу цыганки видит красоту Елены» («Сон в летнюю ночь», V, 1, 11). Здесь «лоб» заменяет «лицо», вообще весь облик женщины.

Царственную персону называют именем страны, находящейся под ее властью. Клеопатра именуется в трагедии Шекспира просто — «Египет». В переводах это заменяется словом «египтянка», но в подлиннике, если воспроизводить буквально, Антоний говорит: «О, до чего ты довела меня, Египет» (III, 11, 51); «Ты это знала хорошо, Египет» (III, 11, 56); «Я умираю, Египет, умираю» (IV, 15, 18). В «Короле Джоне» французский король именуется «Францией» (I, 1, 1; II, 1, 155).

Другой троп — метонимия — заменяет причину следствием, каким-нибудь частным признаком. «Теперь ведь все потеют для награды», — говорит Орlando («Как вам это понравится», II, 3, 60), «потеть» здесь заменяет «трудиться». В замечании Гамлета, что он «питается воздухом, напичканным обещаниями» (III, 2, 99), «воздух» метонимия «сло́ва». Вспомним, что и Фальстаф называл слово воздухом (I, ГIV, V, 1, 137).

Одной из излюбленных поэтических фигур, которой научил всех европейских поэтов Петрарка, был оксюморон — сочетание контрастов и противоречивых, несоместимых понятий. В «Короле Джоне» Констанция призывает смерть: «Благоуханный смрад! Блаженный тлен!» (III, 4, 26, НР). Свою первую, надуманную любовь к Розалине Ромео выражает целой поэмой, целиком построенной на сочетании несочетаемого:

Страшна здесь ненависть; любовь страшнее!
 О гнев любви! О ненависти нежность!
 Из ничего рожденная безбрежность!
 О тягость легкости, смысл пустоты!
 Бесформенный хаос прекрасных форм,

Свинцовый пух и ледяное пламя,
 Недуг целебный, дым, блестящий ярко,
 Бессонный сон, как будто и не сон!
 Такой любовью дух мой поражен!

(I, I. 181. ТШК)

Современному читателю особенно важно освоиться с частым у Шекспира приемом олицетворения. Какое-то явление воплощается в образе человека. Часто это абстрактное понятие времени. У Шекспира Время — аллегорическая фигура старца с косою. Поэтому когда Гамлет произносит свои известные слова о том, что «Время вывихнуло сустав» (I, 5, 189), он имеет в виду не отвлеченное понятие времени, а старца Время, который споткнулся о зло, воцарившееся в мире, вывихнул сустав и Гамлету приходится вправить этот сустав. В «Зимней сказке» Время появляется непосредственно в качестве такой аллегорической фигуры (IV, 1). Точно такие же аллегорические фигуры Насилия и Смерти выступают в трагедии «Тит Андроник» (V, 2). Это помогает нам понять частое употребление фигуры олицетворения. Она реально осуществлялась в пьесах типа моралите. Олицетворение было тем поэтическим приемом, который легко воспринимался любым зрителем. Восклицание трагического героя: «Макбет зарезал Сон» (II, 2, 42) — следует печатать именно так, как сделано здесь, ибо «сон» здесь не отвлеченное понятие, а олицетворение, аллегория безмятежности, покоя, чистой совести.

Убийство представлялось публике шекспировского театра как некая зловещая фигура. В «Короле Джоне» труп принца Артура вызывает у Солсбери мысль, что (перевожу прозой) «Убийство, само ужаснувшись тому, что оно свершило, показало всем, что надо мстить» (IV, 3, 37). Когда Гамлет говорит:

Убийство, хоть и немо, говорит
 Чудесным языком, —

(II, 2, 622. МЛ)

то речь идет именно о таком аллегорическом персонаже — дословно: «хотя у него нет языка, но он может говорить посредством чудодейственного органа».

Обращение Лиры к ветрам, чтобы они надували щеки, пока не лопнут (III, 2, 1), не выглядит нелепостью, если помнить, что речь здесь идет о Ветрах.

Петух, трубач Зари, своей высокой
И звонкой глоткой будит ото сна.

(«Гамлет», I, I, 150. БП)

Эти слова Бернардо подразумевают, что Заря, точнее — Утро, важная персона, прибытие которой возвещает шествующий впереди герольд, как то полагалось по феодальному ритуалу. Я закончу обзор олицетворения у Шекспира прелестными словами, вложенными в уста непоэтичному Горацио:

Но вот и Утро в розовом плаще
Росу пригорков топчет на востоке.

(I, I, 166. БП)

Главное поэтическое средство Шекспира — метафора. Чтобы понять ее природу, достаточно вспомнить знаменитую речь Жака в «Как вам это понравится»: «Весь мир — театр, и люди в нем актеры» (II, 7, 139). Жак начинает со сравнения и затем рассуждает о жизни как о пьесе и о человеке как актере. Эта часть образа и составляет метафору. Метафора дает характеристику, при которой на одно явление переносятся без всяких оговорок признаки другого.

В третьей части «Генри VI», когда погибает Уорик, служивший главной опорой трона, королева Маргарита утешает приунывших сторонников Алой Розы:

Пусть, бурей сломлена, упала мачта,
Канат оборван, и потерян якорь,
И половина моряков погибла, —
Все ж кормчий жив. Прилично ли ему,
Как робкому мальчишке, бросить руль,
Слезами воды моря умножать,
Обилье превращая в преизбыток,
Меж тем как разбивается о скалы
Корабль, что был бы мужеством спасен.

(V, 4, 3. ЕБ)

Какое обилие образов! И все для того, чтобы выразить несложную, казалось бы, мысль о том, что перед лицом превратностей судьбы не следует терять мужества. Очень хорошо писал о щедрости воображения Шекспира Ипполит Тэн: «Шекспир обладает воображением обильным и крайним; он щедро расточает метафоры во всем, что пишет; отвлеченные идеи ежеминутно превращаются у него в образы, точно ряд картин, проходящий в его уме [. . .]. Метафора — не каприз его воли, но форма его мысли. Воображение работает в нем даже в самом сильном разгаре страсти [. . .]. Подобное воображение не может не быть стремительно. Всякая метафора есть потрясение. Кто невольно и естественно превращает сухую идею в образ, у того пламенный мозг. Истинные метафоры точно молнии: они озаряют целую картину своим мгновенным светом. Мне кажется, что никогда ни у одного европейского народа и ни в какую эпоху не видано было такой великой страсти»¹.

Да, героями и героинями Шекспира поистине как бы овладевает страсть! Но страсть эта вся проникнута духом поэзии. Послушаем, как говорит о своей любви брошенная Протеем Джулия, когда Лючетта пытается ее успокоить:

Джулия

Ужель ты не сочувствуешь страданиям
Моей изголодавшейся души?
Когда б любви мучения ты знала,
Скорей бы снег пыталась ты зажечь,
Чем погасить огонь любви словами.

Лючетта

Не потушить огонь ваш я стремлюсь,
Но лишь его ненствоство умерить,
Чтоб он в границах разума остался.

Джулия

Чем больше гасишь, тем сильнее горит он.
Скользкий тихо по лесу ручей,

¹ И. Тэн. Развитие политической и гражданской свободы в Англии в связи с развитием литературы. СПб., 1871, ч. 1, стр. 378, 379—380. (Под таким либеральным названием была издана в России «История английской литературы» И. Тэна.)

Запруду встретив, буйством закипает,
 Но если не мешать его теченью,
 Он плещет мирно по камням блестящим,
 Целуя каждый стебель камыша,
 Встречающийся волнам в их дороге,
 И, кончив путь, еще прозрачен, кроток,
 Вливается он в бурный океан.

(«Два веронца», II, 7. 16. ВЛ)

Тот же И. Тэн верно писал о различии между логическим строем мысли человека нового времени и образным мышлением Шекспира: «Предметы проникали в его ум организованными и полными; в нашем же уме они мелькают бессвязно, нестройно, по частям. Он думал, если можно так выразиться, оптом, мы же пробавляемся розничными мыслями: отсюда его слог и наш слог являются двумя совершенно различными языками. Писатели и резонеры, мы можем отметить ясно, одним словом всякий составной член идеи и представить точный порядок ее частей посредством точного порядка выражений; мыдвигаемся постепенно, следуем за постепенной филиацией, беспрестанно обращаемся к основным положениям, пробуем относиться к словам как к цифрам, а к фразам как к уравнениям, употребляем общие выражения, доступные для всякого ума, и правильные выводы, проверка которых не представляла бы ни для кого затруднений. Мы достигаем правильности и ясности, но не жизни. Шекспир же отбрасывает правильность и ясность и достигает жизни. Из глубины своей сложной концепции в яркого полу-ясновидения он берет какой-нибудь отрывок, какое-нибудь животрепещущее чувство и показывает читателю [. . .]. Ни в одной фразе не обозначается ясно идея, но все они вызывают тысячи образов. . .»¹

Вернемся теперь к метафорам Шекспира.

Джульетта, ожидая Ромео, торопит наступление ночи. Ночь здесь фигура олицетворения, тут же переходящая в метафору:

Прабабка в черном, чопорная Ночь,
 Приди и научи меня забаве,
 В которой проигравший в барыше,

¹ И. Тэн, т. I, стр. 382—383.

А ставка — непорочность двух созданий.
 Скрой, как горит стыдом и страхом кровь,
 Покамест вдруг она не осмелест
 И не поймет, как чисто все в любви.

(III, 2, 10. БП)

Уже в этой метафоре видно, как отходит Шекспир от привычных образов, смело вводя в любовную лирику понятия самого разного характера. Но, пожалуй, еще более удивительна смелость, с какой он вводит в любовную поэзию имущественно-правовые понятия. Мы находим это в другой части монолога Джульетты, когда она определяет свое странное положение: тайно обвенчанная с Ромео, она еще не стала его женой в полном смысле слова, а родители уже обещали Парису выдать ее за него:

Я дом любви купила, но в права
 Не введена, и я сама другому
 Запродана, но в руки не сдана.

(III, 2, 26. БП)

Одной метафоры Шекспиру показалось мало, и он тут же дополняет ее другой, в которой для той же ситуации подобран иной образ, кстати сказать, тоже бытовой:

И день тосклив, как накануне празднеств,
 Когда обновка сшита, а надеть
 Не влено еще.

(III, 2, 28. БП)

Казалось бы, поэтическая образность и метафоры должны отвлечь нас от конкретной ситуации, в какой они произносятся. Но любопытно то, что этого-то как раз и не происходит. Разве в только что приведенных словах Джульетты не чувствуется ее страсть? Более того — разве не угадываются за ее словами не только интонация, но даже движения, жесты, выражающие нетерпение и горячность страсти? На эту особенность поэтической речи первым обратил внимание тот же И. Тэн. И поэтические речи, и тривиальные слова персонажей Шекспира проникнуты действенностью, насквозь театральны. «Под каждым из них таится соответственный жест, внезапное

пахмуривание бровей, закусывание смеющихся губ, какое-нибудь гаерство, покачивание всем телом»¹.

Перед нами всего лишь печатный текст речи Макбета:

Но лучше пусть порвется связь вещей,
Пусть оба мира, тот и этот, рухнут,
Чем будем мы со страхом есть свой хлеб
И спать под гнетом страшных сновидений.
Нет, лучше быть в могиле с тем, кому
Мы дали мир для нашего покоя,
Чем эти истязания души
И этих мыслей медленная пытка.

(III, 2, 16. БП)

Но литературный текст при всей своей наполненности образами, не имеющими непосредственного отношения к конкретной ситуации, создает в нас ощущение того состояния, в каком находится герой. Мы видим фигуру этого человека, его жесты отчаяния, чувствуем владеющее им беспокойство, от которого ему уже не избавиться. Его речь одновременно и поэтическая и драматическая.

Как явственна интонация упрека в словах Клеопатры, передразнивающей прежние речи Антония, когда он сообщил ей о своем намерении уехать в Рим:

Пожалуйста, прошу без оправданий.
Простись, и в путь-дорогу. Вот когда
Ты к нам напрашивался, было время
Для разговоров и высоких слов.
Тогда отъездом и не пахло. Вечность
Была в моих глазах и на губах,
Ты видел меж бровей моих блаженство,
Я вся была небесною.

(I, 3, 32. БП)

И вот она же — в отчаянии оттого, что Антоний умирает:

Обугли, солнце, все, что под тобой!
Пусть станет мир неразличимо череп!

(IV, 15, 9. БП)

Вчитаемся в речь Клавдия после того, как он подслушал беседу Гамлета с Офелией:

¹ И. Тэн, т. I, стр. 383.

Любовь? Он поглощен совсем не ею.
 К тому ж, хоть связи нет в его словах,
 В них нет безумья. Он не то делсет
 По темным уголкам своей тоски,
 Высиживая что-то поопасней.

(III, 1, 170. БП)

Король в раздумье, догадывается, что Гамлет готовит какую-то ловушку для него; нельзя не ощутить тревогу короля в причудливой метафоре, выражающей его понимание поведения Гамлета.

Метафоричность остается у Шекспира до конца его деятельности, но с годами он становится лаконичнее, образы приобретают бóльшую компактность.

Примеры из «Антония и Клеопатры»:

Антоний женился на Октавии и вместе с ней покидает Рим. Прощаясь с братом, она плачет. Антоний замечает:

В ее глазах апрель; и наступленье
 Весны любви отмечено дождями.

(III, 2, 43. АА)

И он же с поразительной меткостью определяет положение Октавии между двумя триумвирами:

Упало перышко лебязье в воду
 И ждет, когда его снесет теченьем.

(III, 2, 48. АА)

Октавий Цезарь так же метафорически определяет значение брака Антония с его сестрой:

Пусть эта добродетель во плоти,
 Что, как цемент, скрепляет нашу дружбу,
 Упрочит здание, а не послужит
 Тараном, разрушающим всю крепость.

(III, 2, 28. АА)

В этой развернутой метафоре есть четкая последовательность мысли. Но иногда с Шекспиром случалось, что образы наплывали один на другой, подминая предыдущие, как, например, в горьких словах Антония, наблюдающего переход его соратников на сторону побеждающего Октавия Цезаря:

Сердца,
 Лизавшие мне пятки по-собачьи,

Кому отказа не было, вдруг скисли
И сладеньким сиропом поливают
Цветенье Цезаря; они сдирают
Кору сосны, стоявшей выше всех.

(IV, 12, 20. АА)

Сердца, лижущие пятки? поливающие сиропом? сдирающие кору? Наши переводчики были милостивы к Шекспиру и скрыли нелогичность всей конструкции. Но такой она кажется только нашему холодному рассудку, лишённому чувства поэзии. Шекспир не совершил никакого промаха. Он начинает эту речь с синекдохи (часть вместо целого) — сердца вместо людей, обладавших этими сердцами; они по-собачьи ластились к своему господину, и им не было ни в чем отказа от него. Затем возникает новый образ: они как сахар, растворенный в воде, речи их сладки; теперь эта сладость изливается на Октавия Цезаря, а он подобен растению, которое расцвело; кстати говоря, оно не нуждается в поливе, так как расцвело и без того; изливая сладость на нового господина, собачьи сердца сдирают кору с другого дерева, которое раньше возвышалось над всеми остальными, в том числе над деревом Октавия.

Здесь я опять призываю на помощь И. Тэна, прекрасно объяснившего различие между современным логическим мышлением и поэтическим мышлением в образах.

У Шекспира «ни в одной фразе не обозначается ясно идея, но все они вызывают тысячи образов; каждая из них есть крайность и начало полного мимического действия, но нет ни одной, которая бы явилась выражением и определением частной и ограниченной идеи. Вот загадка, почему Шекспир так оригинален и могуч, темен и в то же время обладает творческим гением выше всех поэтов своей эпохи, да и остальных эпох, почему он более других злоупотребляет нарушением чистоты языка, почему он является самым изумительным между анализаторами душ, почему стоит дальше всех от правильной логики и классического разума, почему способен вызывать в нас целый мир форм и выводить перед нами живые личности в их натуральную величину»¹.

¹ И. Тэн, т. I, стр. 383—384.

Парадоксально, но факт! Так называемые неправильности Шекспира не мешают, а, наоборот, способствуют жизненности того, что он изображает. Вернее сказать, Шекспир всеми своими образами создает в нас ощущение поэтической красоты жизни.

В «Сне в летнюю ночь» рассудительный Тезей — поостережемся отождествлять его с самим Шекспиром — выражает мнение, соответствовавшее одной из ренессансных теорий творчества, по которой поэт творит в состоянии, похожем на одержимость:

Поэта взор в возвышенном безумье
Блуждает между небом и землей,
Когда творит воображаемые формы
Неведомых вещей, перо поэта,
Их воплотив, воздушному «ничто»
Дает и обиталище и имя.

(V, 1, 12. ТШК)

Многие из приведенных метафор поражают своей необычностью. Добавлю к ним еще одну. Клеопатра говорит, прикладывая ядовитую змею к груди:

грудь мою сосет младенец,
Он усыпит кормилицу свою.

(V, 2, 312. МД)

Образное сочетание весьма странное. Обычно с младенцем, прикладывающимся к груди, связывается идея жизни. Здесь — наоборот. Надо, однако, сказать, что в подобной причудливости образов один из секретов бессмертия Шекспира. Такие образы не войдут в повседневный оборот, метафоры такого рода не сотрутся. Как верно сказал об этом английский критик Мидлтон Марри, в таких образах воплощается понимание действительности «людьми, стоявшими на голову выше окружающих; они распознавали сходство между неизвестным и известным, которое обычные люди не могли принять, а обыденная речь не смогла ассимилировать»¹. Это очень точно передает судьбу поэтической образности Шекспира. Именно в силу своей необыкновенной смелости и

¹ Middleton Murry. Metaphor, in Shakespeare criticism, 1919—1935. L., 1936, p. 227—228.

необычности она продолжает производить впечатление. Сколько поэтических образов XIX века стерлось, утратило остроту в силу своей очевидности, легкости восприятия. А образы Шекспира сохраняют свою свежесть, не стираются. Более того — от нас все еще требуется некоторое усилие, чтобы воспринять неожиданные сравнения и сложные метафоры Шекспира.

Хорошая метафора, считал Аристотель, требует интуитивного постижения сходства в несходном. На это, по его мнению, были способны только большие мастера, подлинники гении.

Метафорами Шекспира вполне можно было бы заполнить книгу размером с эту. Пришлось, однако, ограничиться небольшим количеством примеров. Некоторые образцы читатель легко обнаружит в цитатах, приводимых по другим поводам. Сейчас же остается сказать, что в этой поэтической образности одна из главных особенностей Шекспира. Если читатель сопоставит поэтическую речь пьес Шекспира с языком драм Гёте, Шиллера, Пушкина, даже Гюго, он сразу обнаружит кардинальное различие, состоящее в том, что метафора почти исчезает из поэтической драмы нового времени, — во всяком случае, в ней она далеко не играет той роли, какую играла в драматургии Возрождения.

Шекспира стоит читать не только для того, чтобы постичь те полотна жизни, которые он создает в своих пьесах, или для проникновения в глубины человеческого характера и страстей, но и ради поэзии, посредством которой выражено так много.

Читать шекспировскую поэзию мы еще только учимся.

ОБРАЗНЫЕ ЛЕЙТМОТИВЫ

Главное достижение шекспировской критики XX века состоит в открытии Шекспира как поэта.

Это звучит как парадокс, — ведь всем известно, что Шекспир великий поэт. Да, и тем не менее природу шекспировской поэзии не изучали и в целом почти не понимали. Знали, что стихи Шекспира наполнены образами,

восхищались ими иногда, но больше занимались изучением Шекспира как психолога и мыслителя.

Правда, было несколько исключений.

В конце XVIII века Уолтер Уайтер в «Образце комментария к Шекспиру» (1794) применил новый принцип, по его словам — «извлеченный из учения Локка об ассоциации идей», и при помощи его обнаружил, что в отдельно взятой пьесе Шекспира встречаются повторяющиеся образы и часто можно проследить, как один образ по ассоциации рождает другой.

На Уайтера не обратили внимания, его основательно забыли, и только в недавнее время его небольшая книга была переиздана.

Немного спустя после Уайтера выдающийся представитель английского романтизма, поэт и критик Сэмюэл Тейлор Колридж в «Лекциях о Шекспире», читанных в 1810—1811 годах, а затем в «Литературной биографии» (1817) настойчиво выдвигал мысль, что Шекспир прежде всего поэт, а потом уже драматург. Ударяясь в крайность, он утверждал: «Даже если бы не появились ни «Лир», ни «Отелло», ни «Генри VI», ни «Двенадцатая ночь», — все равно мы признали бы, что Шекспир обладал если не всеми, то главными признаками истинного поэта»¹. В своих лекциях он останавливался на отдельных местах шекспировского текста и толковал их поэтические особенности. В «Лекциях о Шекспире и Мильтоне» (1818) Колридж уделил много внимания стилю поэзии Шекспира и взял под защиту его сложные метафоры, которые осуждались критиками XVIII века как вычурные и нелогичные.

Колридж сделал много для того, чтобы открыть путь новому пониманию Шекспира как поэта, но начало, положенное им, долго не имело продолжения. На протяжении всего XIX века о Шекспире писали как о поэте вообще, совершенно не вникая в художественную систему его поэзии.

Переворот в понимании Шекспира произошел под влиянием новых течений в европейской, и в частности английской, и американской поэзии XX века, а также под

¹ S. T. Coleridge. Essays and Lectures on Shakespeare. Everyman ed. L., 1907, p. 38.

влиянием литературоведения и критики начала XX века, в особенности в Германии, применивших новую методологию для изучения произведений художественного слова.

Сущность перелома в отношении к поэзии Шекспира сводится к следующим положениям. Во-первых, было признано, что следует отказаться от деления на высокий и низкий стиль и считать, что все образы и сравнения Шекспира равноценны. В отличие от критиков XVIII — XIX веков, находивших в поэзии Шекспира проявления дурного вкуса, грубость, вульгарность, исследователи XX века отказались от подобных оценок, предложив взамен установить смысл и цели, побудившие Шекспира прибегнуть именно к данным выражениям.

Во-вторых, образы стали рассматривать не обособленно, а в их связи друг с другом, с характерами и строем пьесы в целом.

Наконец, было признано, что замысел Шекспира раскрывается не только в изречениях персонажей, драматическом развитии фабулы и характеров, но и в образной системе пьес.

Среди критиков и литературоведов, внесших свою долю в новое понимание поэзии Шекспира, особенно велики заслуги трех лиц.

Прежде всего надо рассказать вкратце о фундаментальных исследованиях англичанки Кэролайн Сперджен (1869—1941). Она предприняла свое исследование с целью выявить посредством образов, применяемых поэтом, характер его личности, симпатии и антипатии, круг знаний, — словом, все то, что волею или неволею выдавало индивидуальные особенности Шекспира. Собрав и классифицировав все образы в произведениях Шекспира, Сперджен пришла к выводам, которые были гораздо шире первоначальной задачи. Как раз то, что она пытается выдать за черты личности Шекспира, более всего может подвергнуться сомнению, но то, что Сперджен открыла в строе образов, является бесспорным.

Предварительные результаты своих исследований К. Сперджен изложила в двух лекциях — «Лейтмотивы в образах трагедий Шекспира» (1930) и «Повторяющиеся

образы у Шекспира» (1931). Полное изложение результатов исследований Сперджен содержит книга «Образы Шекспира и что они нам говорят» (1935).

Исследовательница впервые наглядно показала, какое огромное количество образов в пьесах Шекспира. Она не интересовалась формальной стороной дела и не уточняла, какие именно тропы применены Шекспиром. Все формы их — сравнение, метафора, метонимия и т. д. — она объединила понятием образа вообще и занялась изучением их содержания.

Результат получился поразительный. Все знали о жизненном богатстве произведений Шекспира и признавали его — в широком смысле — поэтом природы. Анализ Сперджен доказал, что образы свидетельствуют о всеобъемлющем характере поэтического мышления Шекспира. Речь не о том, что Шекспир упоминает огромное количество разных явлений жизни, что было известно уже по словарям шекспировской лексики. Сперджен показала, что образы Шекспира основаны на неисчерпаемом множестве явлений природы, социальной жизни, науки и культуры.

Больше всего у Шекспира образов природы. «Природа, — пишет Сперджен, — жизнь сельской Англии, погода и ее изменения, времена года, небо, восход солнца и закат, облака, дождь и ветер, солнце и тень; сад, цветы, цветение и увядание, подрезание растений и привитие черенков, удобрение и выпалывание; море и корабли, реки и их берега, сорняки и травы, пруды и водоемы, животные, птицы, растения, игры и спорт, особенно птицеводство, охота, соколиная охота, — таковы те предметы и явления, которые занимают его главным образом и постоянно присутствуют в его сознании»¹.

На втором месте — повседневная домашняя жизнь: «еда, питье, приготовление пищи, кухонная работа, стирка и уборка, пыль, грязь, ржавчина, пятна; тело и его движения, сон и сновидения, одежда и ткани, заплатки и починка, ремесла; ощущения, вызываемые различными предметами, гладкими, мягкими, шершавыми, огонь, све-

¹ C. F. Spurgeon. Shakespeare's Imagery and what it tells us. Cambridge, 1935, p. 44.

чи, лампы; болезнь и лекарства, родители и дети, рождение, смерть, бракосочетание»¹.

Значительное количество образов отражает общественные отношения: сословную иерархию, свободу и рабство, независимость и подчинение. Сравнительно мало образов из военного дела, вдвое меньше, чем из законодательства и музыки. Наконец, особую группу составляют образы, являющиеся плодом фантазии, — например, олицетворения. Образы, заимствованные из сферы искусств, составляют незначительное число.

Важнейшее открытие Сперджен состоит в том, что в пьесах Шекспира имеются образные лейтмотивы, то есть доминирующая идея, воплощенная в образах, настойчиво повторяемых на протяжении действия разными персонажами, особенно в трагедиях. «В сознании Шекспира возникает образ или образы, витающие перед ним в данной пьесе; видно, что в то время как он пишет, обрабатываемая им тема вызывает в его воображении какую-то картину или символ, вновь и вновь повторяющийся на протяжении пьесы в форме сравнения или метафоры»².

Не имеет значения, было ли такое повторение определенной группы образов намеренным или самим Шекспиром не осознавалось и возникало произвольно. Для нас существенно, что благодаря подобным повторам в пьесах образуются лейтмотивы, определяющие эмоциональный строй данной пьесы. Они придают всему действию определенную окраску. Вместе с тем образный строй произведения больше чем что-либо другое приближает нас к постижению того, как относился сам Шекспир к драмам, которые он изображал на сцене. Личность его, скрытая за объективностью драматической формы, в некоторой степени просвечивает в эмоциональной окраске образов, составляющих лейтмотивы пьес.

В «Ромео и Джульетте», как показала Сперджен, доминирует образ света. Для Джульетты Ромео — «день в ночи»; для него она — солнце, встающее на востоке, факел в темноте; они сравнивают друг друга со звездами. Поэзия пьесы содержит много контрастов света и тьмы,

¹ С. F. Spurgeon, p. 45.

² Ibid., p. 214.

частые упоминания разных источников света, от солнца на небе до факелов. Сравнения и метафоры Шекспира обостряют наше ощущение того, что любовь юных героев подобна ослепительной вспышке света, возникшей мгновенно и столь же быстро погасшей.

По определению Сперджен, эмоциональную атмосферу «Гамлета» определяют образы, говорящие о болезни, телесных дефектах, язвах, гнойнике; они характеризуют общее положение и в Дании и в царствующей семье. «Подгнило что-то» не только в датском королевстве. Брак матери с Клавдием Гамлет описывает метафорически: «на челе святой любви сменилась роза язвой» (III, 4, 43). Он говорит Гертруде:

Не тешьтесь мыслью, будто все несчастья
 Не в ваших шашнях, а в моей душе.
 Такая мазь затанет рану коркой,
 А скрытый гной вам выест все внутри.

(III, 4, 146. БП)

Если бы подобного рода образы встречались только в речах Гамлета, его можно было бы считать глашатаем идеи пьесы. Но не только он, другие — иногда неожиданные — персонажи также выступают носителями образных лейтмотивов пьесы. Как показывает Сперджен, в речах Клавдия также есть образы болезни. После того как Гамлет убил Полония, король сетует на то, что не принял заблаговременно мер безопасности, чтобы помешать безумным поступкам принца:

Мы скрыли, как постыдную болезнь,
 Семейное несчастье и загнали
 Заразу внутрь.

(IV, 1, 20. БП)

Отправку Гамлета в Англию Клавдий объясняет так:

Сильную болезнь
 Врачуют сильно действующим средством.

(IV, 3, 9. БП)

Беседуя с Лаэртом, король напоминает ему последнюю новость: «коснемся язвы: / Принц возвратился» (IV, 7, 124. МЛ).

Контрастом подобным образам являются речи, выражающие красоту мира и человека. Гамлет не устает противопоставлять величие покойного и ничтожество нынешнего короля. Сочетание прекрасного и безобразного, великого и ничтожного характерно для образов трагедии и, в частности, наглядно в знаменитой речи Гамлета, где он говорит, что мир и человек его больше не радуют (II, 2, 304).

В «Отелло» лейтмотивом являются образы животного мира — звери, преследующие других, злобные и похотливые. Через пьесу проходят метафоры и сравнения, выражающие боль, страдания.

В «Короле Лире» царит атмосфера столкновений, напряженной борьбы. Чуть ли не на каждой странице образы и слова, выражающие движения тела, чаще всего связанные с болевыми ощущениями.

В «Макбете» атмосферу определяют частые образы ночи, жестокости, злодейства, крови. Но есть группа образов, которая имеет значение не для характеристики ситуации в целом, а для самого Макбета. Сперджен нашла, что в ряде мест пьесы Макбет охарактеризован как человек, которому королевская мантия не по плечу. Все время подчеркивается, что он носит чужое платье.

Когда Росс называет Макбета таном Кавдора, тот, не зная, что прежний тан низложен королем, говорит:

Но тан кавдорский жив. Не понимаю,
Зачем рядить меня в чужой наряд?

(I, 3, 108. БП)

Банко замечает волнение Макбета, вызванное тем, что оправдалось предсказание ведьм и он уже получил два новых титула:

Он должен к новой почести привыкнуть,
Ее, как платье, надо обносить.

(I, 3, 144. БП)

Когда леди Макбет начинает подстрекать его к убийству короля, Макбет ей возражает:

Мы в этом деле дальше не пойдем.
Он только что меня почтил; я всюду

Собрал так много золотых похвал,
 Что надо поносить их в свежем блеске,
 А не бросать.

(I, 7, 31. МЛ)

После убийства Дункана Макдуф прощается с Рос-
 сом:

Прощай. Желаю доброго начала.
 Лишь бы обнова нас не слишком жала.

(II, 4, 37. МЛ)

В конце трагедии один из противников определяет
 пошатнувшееся положение Макбета:

Он, даже затянув ремень, не сможет
 Спасти свою несправедную власть.

(V, 2, 15. АА)

Иначе говоря, спасти свою власть (одежду) посред-
 ством новых жестокостей (затянув ремень) Макбету не
 удастся. Что здесь подразумевается именно этот образ,
 мы видим из ответной реплики другого персонажа:

понять он должен:
 Сан короля на нем — как плащ гиганта
 На карлике-воришке.

(V, 2, 20. АА)

Наблюдение Сперджен обогащает наше понимание
 трагедии, показывая одновременно, к каким тонким
 средствам поэтической образности прибегал Шекспир, со-
 здавая свои пьесы.

Американский критик К. Брукс дополнил характери-
 стику трагедии, обратив внимание на еще один образ.
 Размышляя о последствиях убийства доброго короля,
 Макбет представляет себе, что даже кроткие ангелы воз-
 мутятся таким преступлением:

И жалость, как младенец обнаженный
 Верхом на вихре или херувим,
 Несущийся на скакуне воздушном,
 Повсёт страшной вестью в каждый глаз,
 Чтоб ветер утонул в слезах.

(I, 7, 21. МЛ)

Образ младенца в этой же сцене возникает и в речи леди Макбет. Когда она кормила младенца, он ласкался к ней. Но теперь в ней нет ни нежности, ни жалости. Гиперболизируя свою решимость, она уверяет, что была бы способна размозжить голову собственному ребенку.

Читатель помнит, конечно, сомнения о том, были ли у четы Макбет дети. Вопрос, не решаемый в плане логическом, становится ясным в плане поэзии. Обнаженный ребенок — поэтический символ человечности, которую попирают Макбет и его жена¹. Образ младенца нужен не для биографии героя, а для поэтической идеи трагедии.

Макбета все время мучит предсказание ведьм: хоть он и будет королем, но не его дети, а потомки Банко унаследуют впоследствии трон. Власть Макбета не вечна. И не случайно, борясь с противниками, он убивает их детей. Он хочет лишиться врагов того, чего лишен сам, — продолжения власти в потомстве. Месть ему несет Макдуф, который не был рожден женщиной, а изъят из ее чрева кесаревым сечением. С гибелью Макбета власть переходит к сыну убитого им Дункана. Так в разных видах возникает в трагедии образ младенца, ребенка, сына, потомков — образ, несущий идею человечности, будущего, победы жизни над смертью, возмездия за зло.

ОБРАЗНЫЙ ФОН

Одновременно со Сперджен образную систему Шекспира исследовал Уилсон Найт (р. 1897), написавший серию книг: «Огненное колесо» (1930), «Тема господства» (1932), «Шекспировская буря» (1932)² и несколько других. В пьесах Шекспира, считает Найт, следует различать два ряда: временной и пространственный. К первому относятся фабула, судьба действующих лиц, их по-

¹ Cleanth Brooks. *The Naked Babe and the Cloak of Manliness*, in: C. Brooks. *The Well Wrought Urn*. N. Y., 1947, pp. 47—49.

² G. Wilson Knight. *The Wheel of Fire; The Imperial Theme; The Shakespearean Tempest*.

ведение и реакция на события, — словом, все, что обычно интересовало и критиков, и читателей, и зрителей. Пространственная сторона драм начисто игнорировалась.

Пьесу Шекспира, по Найту, следует представить себе как некое пространство, на котором размещено большое количество образов. Она подобна ковру со сложным узором. Этот ковер составляет поэтический фон драматического действия. Именно он определяет атмосферу пьесы. Но не только атмосферу.

Пространственный фон составляет активную часть драматической композиции. Посредством поэтических образов Шекспир создает для каждой пьесы ее индивидуальный облик. Многие кажущееся неясным, нелогичным, непонятым в сюжете и мотивировке действия становится яснее, когда персонажи драмы соотнесены с окружающим их поэтическим пространством, иначе говоря — со словесно-образной картиной, созданной в качестве фона для действия.

Персонажи Шекспира для Найта не есть характеры в подлинном смысле слова. Они — носители образов, символов, идей. Бесплезно заниматься психологией их поведения, ибо сущность их раскрывается в символическом смысле образов, связанных с ними. Если в трактовке Сперджен образность не исключает, а подкрепляет наше видение характера героя, то, по Найту, герои открывают нам некое сверхличное видение мира. Вот предлагаемая им трактовка одной из трагедий Шекспира.

«Макбет» — картина абсолютного зла. Характеры и события имеют ничтожное значение в трагедии по сравнению с образной системой пьесы, которая представляется Найту мгновенным творческим актом сплавления образов, разворачивающих страшное зрелище зла, полностью воцарившегося в мире. Мир полон неясности, все персонажи в смятении, спрашивают, удивляются. Читателя тоже охватывает сомнение, ибо действие лишено логики. Пьесу окутывает мрак, и в этом мире сомнений и тьмы рождаются странные и страшные существа; рядом с отвратительными животными действуют звери, похожие на людей, столь же лишенные разума и поражающие своими поступками.

Тайна, мрак, неестественность, ужасы рожают страх, и страх господствует в пьесе, в ней все чего-то боятся. Вся трагедия — кошмар. Ведьмы — его прямое воплощение; преступление Макбета — кошмар, ставший реальным поступком. В самом стиле пьесы есть отражение кошмарности всего происходящего в ней. Мы приходим в соприкосновение со злом в его абсолютном виде, и отсюда особые эстетические качества трагедии — ее сатанинская красота; как змея, она приковывает к себе взгляд и парализует.

Характер проявляется в уме, воле, намерениях, стремлениях. Ничего подобного нет в героях трагедии. Леди Макбет не столько волевая женщина, сколько существо, одержимое злом. Макбет отнюдь не честолюбив. Бесильный, как человек в кошмаре, он наэлектризован злом, и сила, бурлящая в нем, толкает его на преступление, совершив которое он как бы уплачивает дань злу, владеющему им. Однако в конце ему удается преодолеть страх, он достигает своеобразного состояния мрачной гармонии, выражаемой в монологе:

Я жил достаточно: мой путь земной
Сошел под сень сухих и желтых листьев. . .

(V, 3, 22. МЛ)

Бредовый кошмар кончается, ясный свет дня рассеивает мрак, в который была погружена Шотландия. Все были жертвами мрака — и Макбет, и его жена, но больше других Шотландия. Пройдя через мрак, страна озаряется сиянием.

Если, как правило, в трагедиях образы смыкаются друг с другом, сливаясь в некую единую картину, то в «Отелло» принцип композиции иной. Фигуры действующих лиц, их речи, образы обладают независимостью, отделены друг от друга, внутренне завершены. Отсюда важное отличие пьесы от других. В остальных возникает пусть очень сложное, но несомненное единство тона. В «Отелло» две резко различные тональности: торжественная, по временам даже чрезмерно велеречивая красота речей и в какие-то моменты отвратительное уродство. Воплощением этой красоты является прежде всего сам Отелло, овеянный романтикой подвигов, походов и

приключений, в чьих словах звучит чарующая музыка. И столь же прекрасен облик Дездемоны, возникающий перед нами в речах Отелло, Кассио, в поэтических образах, приносимых ею.

Чистому, ясному, светлому миру красоты противостоит отвратительный мир, встающий перед нами в образах речей Яго. Дух Яго подтачивает всю красоту мира Отелло, вгрызается в самую сердцевину романтики, отравляя ее. Светлый мир Отелло наполнен ясными, четкими человеческими фигурами, и среди них яснее и прекраснее всех героиня. Духу созидания противостоит Яго, как воплощенное отрицание всего, и в первую очередь человека; поэтому сам Яго на фоне четких образов стоит безликим, неясным, бесцветным. В мире ярких красок и гармонии он сер и безобразен. В финале музыкальность речи Отелло, гармония его мира одерживает победу над всем отвратительным, что воплощено в Яго.

Едва ли можно отрицать, что толкования, предлагаемые Найтом, оригинальны. Когда они совпадают со смыслом действия и очевидной сущностью характеров, это обогащает понимание пьес Шекспира. Но случается, что, следуя своему методу не принимать в расчет действие и характеры, Найт вступает в противоречие с явным смыслом произведений Шекспира. Так произошло с его трактовкой Гамлета. Поскольку характер для Найта только носитель символов, датский принц оказался не жертвой зла, не борцом против него, а носителем зла. Все образы дурного, гнили, болезни, упоминаемые Гамлетом, становятся в толковании Найта выражением сущности героя. Хотя в осмыслении поэтического образного фона трагедии у Найта и есть отдельные интересные и верные наблюдения, его трактовка в целом оказалась неверной из-за односторонности метода.

Обладая художественной натурой — он сам поэт, актер, режиссер, — Найт прекрасно чувствует поэтическую атмосферу пьес Шекспира. Он свежо и ярко раскрывает поэтическую символику пьес. Но разобщение поэзии с драматургической основой приносит ущерб полноте восприятия Шекспира.

Крайности метода Найта были, однако, в свое время естественной реакцией на слепоту и глухоту в отноше-

нии к поэзии Шекспира, присущие почти всей критике до 1930 года, когда впервые выступили Сперджен и Найт. Об этом нельзя забывать при оценке их новаторских трудов.

ОБРАЗНОСТЬ И ПЬЕСА

На более объективный путь анализа образности Шекспира вернул критику немецкий ученый Вольфганг Клемен. Его исследование «Развитие образности в пьесах Шекспира» появилось в Германии в 1935 году и было издано в несколько расширенном виде на английском языке в 1951 году. Методологию Клемена очень точно определил в предисловии к английскому изданию один из крупнейших шекспироведов — Джон Довер Уилсон. Цель Клемена — «раскрыть мастерство поэта-драматурга... Он сосредоточил свое внимание на форме и смысле определенных образов или групп образов в контексте монолога, речи или пьесы, в которой они встречаются. Главным образом — в контексте пьесы. Для него основной факт в том, что — Дж. Д. Уилсон здесь цитирует Клемена — «образ коренится в совокупности всей пьесы. Он растет в атмосфере пьесы. Что вносит он сам в эту атмосферу, какое звучание придает пьесе? В какой степени общее впечатление, производимое пьесой, усиливается или окрашивается данными образами?»¹

В раннем творчестве Шекспира не было органического единства поэзии, действия и характеров. Оно было достигнуто в зрелый период, особенно в трагедиях. При этом речь у Шекспира никогда не переходит в бытовую и остается поэтической и тогда, когда возникает синтез разных элементов драмы.

¹ W. Clemen. The Development of Shakespeare's Imagery. L., 1951, Preface, p. VI. На Западе много трудов об образности у Шекспира. Лучшими русскими работами о поэтическом языке Шекспира остаются: «Язык и стиль Шекспира», «О динамике созданных Шекспиром образов», «Мегафоры Шекспира как выражение характеров действующих лиц» М. М. Морозова; см. его кн.: Избранные статьи и переводы. М., ГИХЛ, 1954, стр. 52—222.

Сочетания образов, определенные мотивы создают как бы второй план пьесы; система образов разными способами сочетается с действием.

Образность играет важнейшую роль в придании космической масштабности действию трагедий. Именно она создает связь между героями, их судьбами и силами природы. Сама природа входит в пьесы в образах, напоминающих о разных явлениях и существах, окружающих человека.

Образы — важнейшее средство характеристики героев. В «Гамлете» окружающие героя персонажи говорят обычным для поэтической драмы языком. Язык принца отличается тем, что в нем между жизненными явлениями и поэтическими образами возникает непосредственная близость. Речь Гамлета полна образов, но они совершенно естественно звучат в его устах: неизношенные башмаки королевы, пироги, оставшиеся от поминок и пошедшие на свадебный стол, — уже эти первые образы, которые мы слышим от Гамлета, свидетельствуют о новой поэтической манере речи. Жизненная конкретность сочетается в образах Гамлета с обобщенными мыслями. Всякий факт приобретает в его устах значительный смысл, вводящий в сердцевину важнейших жизненных проблем.

Вместе с тем образы в речах Гамлета отражают и то, что он носит маску сумасшедшего, и это позволяет ему, с одной стороны, скрывать свои мысли, а с другой — говорить правду прямо в глаза.

Анализируя «Отелло», Клемен сделал глубокое наблюдение о соответствии образов душевному состоянию. Как помнит читатель, Уилсон Найт выявил контраст между образным миром Отелло и Яго. Клемен по-новому осветил данный контраст. Он тоже отметил возвышенный и поэтически-идеальный строй образов благородного мавра. Он показал, что ему противостоит низменность, проявляющаяся в суждениях Яго о людях, мотивах их поведения и о любви. Он будит Бранцио криком:

вашу белую овечку
Там кроет черный матерой баран.

(I, I, 89. МЛ)

Этот образ варьируется: «вашу дочь покроет берберийский жеребец» (I, 1, 112. МЛ). Он говорит в глаза Отелло о странности поведения Дездемоны, отвергнувшей столько женихов, которые ей были гораздо ближе во всех отношениях, и остановившей свой выбор на нем, пожилом мавре, —

это пахнет нездоровой волей,
Больным уродством, извращенной мыслью.

(III, 3, 232. МЛ)

Когда Отелло требует от него наглядных доказательств связи Дездемоны с Кассио, Яго возражает:

Вам не увидеть их, будь даже оба
Резвей козлов, блудливей обезьян,
Шальней волков в охоте и глупее,
Чем пьяное цевежество.

(III, 3, 403. МЛ)

«Я в ухо мавру нацежу отраву», — замышляет Яго (II, 3, 362). Он потом с удовлетворением отмечает: «На мавра начал действовать мой яд» (III, 3, 325, МЛ). Зловещее влияние Яго проявляется не только в грубом обращении Отелло с Дездемоной, но и в манере речи. Как только Отелло поверил в вину жены (III, 3), он начинает говорить языком Яго: «Лучше быть / Поганой жабой» (III, 3, 270. МЛ); «распухни, грудь, от груза зменных жал» (III, 3, 449, МЛ), «это мне / На память село, как зловещий ворон / На зараженный дом» (IV, 1, 21. МЛ), «Козлы и обезьяны!» (IV, 1, 274).

Но увидеть, что отведен источник
Всего, чем был я жив, пока был жив...
Но знать, что стал он лужею, трясиной
Со скопищем кишмя кишущих жаб...

(IV, 2, 61. БП)

Дездемона, по его словам, «плевел» (IV, 2, 63), она

Честна, как стая летних мух на бойне,
Кладущих яйца в мясо.

(IV, 2, 66. МЛ)

Когда Яго обещал Родриго, что устроит ему возможность обладания Дездемоной, он настаивал лишь на

одном: «набей деньгами кошелек» (I, 3, 347 и дальше). Впитав яд речей клеветника, Отелло смотрит на Дездемону как на «блудницу», «уличную девку» (IV, 2, 72). Отелло, так сказать, материализует образ и бросает Эмили, как сводне, кошелек с деньгами, чтобы оплатить свидание с Дездемоной (IV, 2, 93). Можно подумать, что Яго говорил о кошельке не Родриго, а ему. Убивая, Отелло дважды называет Дездемону шлюхой (V, 2, 77, 79).

Нельзя сказать, что язык одурманенного Отелло полностью изменился под влиянием Яго. Он стал двойственным. Душевная смута, борьба, происходящая в сознании мавра, отражается в том, что временами он говорит как прежний Отелло, а временами — как выученик Яго. Но когда он узнает страшную для него истину и восстанавливается чистота Дездемоны, очищается и речь Отелло. Она звучит, как прежде, красиво, возвышенно, благородно. Как некогда перед сенатом, он говорит спокойно, с достоинством:

Сперва позвольте слово или два,
Потом пойдем. Я оказал услуги
Венеции. Но это знают все.
Речь не о том, я вот с какою просьбой:
Когда вы будете писать в сенат
Об этих бедах, не изображайте
Меня не тем, что есть. . .

(V, 2, 337. БП)

Перед нами снова Отелло, овеянный романтикой путешествий, приключений и подвигов, выдавший каннибалов и антропофагов. В последние мгновения перед ним снова возникают видения его прекрасной и бурной жизни. Он уже говорит о себе отрешенно, в третьем лице:

был он как индеец,
Который поднял собственной рукою
И выбросил жемчужину ценней,
Чем край его. Что, в жизни слез не ведав,
Он льет их, как целебную смолу
Роняют аравийские деревья.

(V, 2, 347. БП)

В других трагедиях Шекспира и в мрачных комедиях, написанных примерно в то же время, также можно на-

блюдать соответствие поэтических образов характеру персонажа; переломы в душевном состоянии отмечаются изменением в поэтических образах, которыми выражаются чувства героя.

ДРАМАТИЧЕСКАЯ ПОЭМА ИЛИ ПОЭТИЧЕСКАЯ ДРАМА

В XVIII и XIX веках пьесы Шекспира рассматривались как драмы, в которых главное значение имели действие и характер, а поэзия служила лишь средством для выражения мыслей и чувств персонажей. Исследования в области драматической речи и поэтического языка, произведенные учеными XX века, обнаружили, что поэтическое слово у Шекспира служит не только средством речи персонажей, но имеет и другие функции. Поэзия Шекспира обращена к нам, читателям и зрителям его пьес. Она придает более глубокое значение произведению, чем то, которое можно почерпнуть из анализа действия и характеров.

Старое представление о драматургии Шекспира оказалось опрокинутым. Но, как это часто бывает, открытие новых эстетических перспектив сопровождалось тем, что некоторые критики впали в другую крайность. Начиная с 1930-х годов в шекспировской критике утвердилось направление, поставившее на первое место поэзию, а драматургию Шекспира отодвинули несколько в сторону или вовсе исключили из поля зрения. Теперь действие стали рассматривать лишь как повод для поэзии, а персонажи — как ее носителей. «Мы должны искать в пьесах не полного правдоподобия действительности, — писал Уилсон Найт, — а смотреть на каждую из них как на распространенную метафору, посредством которой видение поэта проецируется в формы, приблизительно соответимые с действительностью, подчиняясь ей более или менее, смотря по характеру этого видения... Действующие лица являются в конечном счете не людьми, а поэтическими символами видения поэта»¹.

¹ G. Wilson Knight. *The Wheel of Fire*. 4th. ed. L., 1949, p. 15.

Лайонел Чарльз Найтс также пришел к выводу, что драматическое действие и характеры Шекспира не следует рассматривать в реальном плане. Неслаженность фабулы с ее неясными мотивировками, подчас весьма непоследовательные характеры — свидетельство того, что произведения Шекспира не могут, по мнению критика, рассматриваться как драмы в точном смысле слова. «Пьеса Шекспира — это драматическая поэма, — пишет Л. Ч. Найтс. . . — Она использует действие, движение, мизансцены и символы, опираясь на условности, определявшие характер елизаветинской драмы. Но мы должны постоянно помнить, что ее цель передать нам богатство переживаний посредством слов — слов, употребляемых так, что без некоторой подготовки мы не сумеем теперь правильно воспринять их». . .¹ Зрители шекспировского театра обладали умением слушать поэзию драм и воспринимать смысл произведения через его словесную ткань.

Открытия критиков помогли оценить богатство поэтической речи, ее важные функции, но представители этого направления односторонне смотрели на Шекспира. Они были читателями, а не зрителями пьес Шекспира, слово приобрело для них первостепенное значение, и Шекспир из мастера драмы превратился в поэта.

Однако даже в пределах книжного знакомства с произведениями Шекспира это направление критики не воздает должного его пьесам как произведениям драматическим. Работы Клемена и тех, кто идет тем же путем, показывают, что есть по меньшей мере два рода поэзии в пьесах Шекспира. Часть поэтической образности выводит нас за пределы данного конкретного конфликта, и многое из того, что происходит в пьесах Шекспира, приобретает обобщенный, символический смысл. Но другие образы относятся непосредственно к данному действию, они являются поэтическим сопровождением поступков и столкновений, превращают персонажи в поэтические образы людей, наделенных огромным душевным богатством.

Пьесы Шекспира не драматические поэмы, а поэтиче-

¹ L. C. Knights. Explorations. L., 1958, p. 4.

ские драмы. В них важны и действие, и характеры, и поэтическая речь, составляющие единство. Соотношение каждого из этих элементов не одинаково в пьесах. В первые годы творчества Шекспира слабее всего были развиты характеры. Поэзия нередко служила украшением, недостаточн связанным с действием. Но вскоре Шекспир добился соответствия между действием и поэзией. Одновременно он начал работать над драматическим и поэтическим обогащением человеческих фигур. Высшей зрелости его мастерство достигло в трагедиях, где синтез всех трех элементов составил кульминацию в художественном развитии драмы. Последний период деятельности Шекспира характеризуется новым сочетанием всех элементов. Если в период создания великих трагедий Шекспир в наибольшей степени осуществил то, что принято называть его поэтическим реализмом, то позднее Шекспир вновь вернулся к тому, что определяют в его творчестве как романтику. Говоря суммарно, в раннем творчестве Шекспира была полоса комедийной романтики, тогда как последний период отмечен развитием романтики драматической.

В целом же, на протяжении всей деятельности, Шекспир создавал произведения, которые в полном смысле слова были поэтическими драмами. Поэзия Шекспира родилась в театре, на сцене. Она была частью редкого драматического искусства. Со временем в театре произошли большие перемены. Но даже они не смогли умалить силу драматизма Шекспира. Правда, произведения, первоначально предназначенные для сцены, стали жить и независимо от нее, обретя невиданную до того по размеру читательскую аудиторию. Но Шекспир-поэт не стал антиподом Шекспира-драматурга.

КОНФЛИКТ

МИРОВОЙ ПОРЯДОК

Когда Розенкранц и Гильденстерн, подсланные королем, пытаются узнать у Гамлета причину его странного поведения, принц, надевая личину доверительности, признается в том, что уже известно всему двору, — он утратил веселость и забросил привычные занятия: «...на душе у меня так тяжело, что это прекрасное сооружение, земля, кажется мне пустынным *мысом*; этот несравненный *полог*, воздух, видите ли, эта великолепно раскинутая твердь, эта величественная *кровля*, выложенная золотым огнем, — все это кажется мне не чем иным, как мутным скоплением паров...» (II, 2, 309).

Эти слова датского принца имеют не только философское и психологическое значение. Терминология Гамлета изобилует словами, связанными с устройством сцены шекспировского театра. Для точности я заменил в цитируемом переводе М. Лозинского одно слово: «эта прекрасная храмина, земля». В подлиннике: *Framte* — строение, сооружение¹. Это слово служило обозначением для стен, окружавших театральное помещение. *Мысом* вда-

¹ : Cp. A. Schmidt. Shakespeare Lexicon. Rev. ed. Berlin, 1962, vol. I, p. 450.

валась в зрительный зал сценическая площадка театра. Над сценой иногда навешивали полог, но в данном случае Гамлет, по-видимому, имеет в виду, что пологом служит воздух, небо над открытой сценой. Над частью сцены кровля, поддерживаемая столбами, образовывала нечто вроде балдахина. С внутренней стороны кровли, так, чтобы зрители могли видеть, обычно рисовали расположенные по кругу знаки зодиака. В «Глобусе» они, по-видимому, были нарисованы золотой краской.

Речь Гамлета, таким образом, отражает устройство театра Шекспира¹. И это не случайно.

Сравнение «весь мир — театр» было не только выражением определенного взгляда на жизнь. Если перевернуть это изречение, получится определение сущности тогдашнего театра. Сцена представляла собой весь мир. Это отнюдь не было абстракцией. Театр Шекспира, кажущийся нам таким голым, а его сцена — «пустынным мысом», зрителями того времени воспринимались как сооружение, которое заключало в себе весь мир.

В речи Гамлета упомянуты почти все части театрального строения. Не упомянуто лишь то, что сцена, вернее, ее подпол служил преисподней. На сценической площадке был люк, через него в трагедии Марло черти утаскивали в ад продавшего им свою душу Фауста. Из этого люка появлялся призрак отца Гамлета и туда же уходил после встречи с принцем. Когда Гамлет требует, чтобы свидетели встречи поклялись молчать о ней, «из-под сцены» раздается голос призрака: «Клянитесь» (*Ghost cries under the stage*, I, 4, 149). Потом его голос раздается еще два раза и опять «из-под низу» (*Beneath*, I, 4, 160, 181).

Таким образом, театр Шекспира заключал в себе всю вселенную: небо, землю и ад.

Каждая пьеса Шекспира представляет собой уменьшенную копию вселенной, микрокосм. Со всей очевидностью это обнаруживается в «Гамлете», где герой показывает нам, как части микрокосма воплощались в самом устройстве сцены. Вместе с тем концепция пьесы такова,

¹ Деталь, не замеченная никем, пока на нее не обратил внимание Nevill Coghill. «*Shakespeare's Professional Skills*». L., 1964, p. 8.

что герой и другие персонажи соотносят происходящее с огромным миром вселенной.

Трагедия датского принца начинается с появления призрака из преисподней, а заканчивается вознесением героя на небеса:

Спи, убаюкан пеньем херувимов.

(V, 2, 370. МЛ)

В одной из центральных сцен трагедии ощущение того, что судьба человека колеблется между раем и адом, выражено особенно отчетливо — когда Клавдий пытается молитвой искупить свои грехи.

«О, мерзок грех мой, к небу он смердит...» (III, 3, 36), — признается король-убийца. «Ангелы, спасите!» (III, 3, 69) — взывает он. И Гамлет понимает, что душа короля на распутье между небом и адом. Стоит ему убить короля сейчас, когда он на молитве, — «и он взойдет на небо» (III, 3, 74). Не такой мести хочет Гамлет. Надо застичь короля за чем-нибудь греховным — и

Тогда его сшиби,
Так, чтобы пятками брыкнул он в небо
И чтоб душа была черна, как ад,
Куда она отправится.

(III, 3, 93. МЛ)

Любопытно, что пьеса в пьесе также отражает сознание персонажами своего места во вселенной. Речь актера-короля начинается с упоминания небес:

Се тридцать раз круг моря и земли
Колеса Феба в беге обтекли,
И тридцатью двенадцать лун на нас
Сияло тридцатью двенадцать раз. . .

(III, 2, 165. МЛ)

Когда королева в «Убийстве Гонзаго» клянется в верности, она готова принять удары всей вселенной на свою голову: «Земля, не шли мне снеди, твердь — лучей» (III, 2, 226. МЛ).

Итак, к судьбам героев этой пьесы в пьесе уже причастны небо и земля. Остается — ад. Мы можем быть со-

вершенно уверены, что и он не будет забыт. И в самом деле, как только появляется убийца Луциан, он сразу же представляется: свое гнусное деяние он совершает при помощи яда, и этот яд —

Тлетворный сок полночных трав, трикратно
Пронизанный проклятием Гекаты. . .

(III, 2, 268. МЛ)

Геката — владычица преисподней и покровительница ведьм. В этом качестве она, кстати, появляется и в «Макбете» (III, 5 и IV, 1).

Мы видим, насколько последовательно отражено в великой трагедии Шекспира сознание того, что человек — часть вселенной, как ее представляли себе тогда. В таком мироощущении отчасти отразилась религиозная теогония, но, строго говоря, в ней мало специфически христианского. Такое разделение мира на три части: небеса как обитель богов, земля — обитель человечества и ад — скопище всех темных сил — возникло задолго до христианства и существовало во всех древних религиях, включая и греческую. Это древнее представление о мироздании унаследовали и люди эпохи Возрождения.

Драмы Шекспира происходят не в Англии, Италии, Греции, Франции, Дании — они разыгрываются на мировой сцене, их место действия — вселенная, и каждая пьеса содержит свидетельства этого.

«Макбет» начинается появлением ведьм, несущих в себе адское начало. Оно овладевает душой Макбета. Когда шотландский тан готовится совершить убийство, он отлично понимает, какие силы влекут его к преступлению:

Полмира

Спит мертвым сном сейчас. Дурные грезы
Под плотный полог к спящему слетают.
Колдуньи славят бледную Гекату,
И волк, дозорный тощего убийства,
Его будя, в урочный час завыл,
И, как злодей Тарквиний, легче тени
Оно крадется к жертве. Твердь земная,
Шагов моих не слушай, чтобы камни
Не возопили. . .

(II, 1, 49. ЮК)

Явно, что деяние Макбета не может исходить с небес. Но оно имеет своим истоком и не землю, — вот почему он заклинает ее не слышать его шагов, потому что и камни восстанут против неслыханного злодеяния. Геката — вот кто стоит за Макбетом, готовым вонзить кинжал в своего государя. Сколько раз еще силы ада появляются в трагедии, предоставляю читателю убедиться самому. Напомню лишь, что в финале Макдуф недвусмысленно называет Макбета «адский пес» (hell-hound; V, 8, 3). Он же говорит Макбету, что тот «служил дьяволу», но силы ада не спасут его от мести (V, 8, 14). Малькольм называет леди Макбет «дьяволоподобной королевой» (V, 8, 69). Страшное царство зла, созданное Макбетом, после его гибели должно уступить место царству «милосердия, исходящего от Высшего милосердия» (the grace of Grace; V, 8, 72). Борьба между адом и небесами заканчивается победой последних.

Трагедия старого Лира также проникнута ощущением связи человеческих судеб со вселенной. Мы замечаем это уже в проклятии, которое Лир обрушивает на голову Корделии:

Священным светом солнца,
И тайнами Гекаты, тьмы ночной,
И звездами, благодаря которым
Родимся мы и жить перестаем,
Клянусь...

(I, 1, III. БП)

Лир клянется силами неба и ада. А когда старый король, преданный старшими дочерьми, попадает в бурю, он воспринимает ее как кару самих небес; «вихрь, гром и ливень, вы не дочери мне» (III, 2, 15), — восклицает Лир, —

Вы не в стороне —
Нет, духи разрушенья, вы в союзе
С моими дочерьми...

(III, 2, 21. БП)

Лир все время ведет расчеты с небом, взывает к небесам, корит их, признает справедливость их гнева. Он говорит Гонерилье:

Я стрел не кличу на твое чело,
Юпитеру не воссылаю жалоб.

(II, 4, 230. БП)

В ответ на речи Реганы:

О боги, вот я здесь! Я стар и беден,
Согбен годами, горем и нуждой.
Пусть даже, боги, вашим попусьнем
Восстали дочери против отца, —
Не смейтесь больше надо мной. Вдохните
В меня высокий гнев.

(II, 4, 274. БП)

Во время бури в степи:

Боги, в высоте
Гремящие, перстом отметьте ныне
Своих врагов.

(III, 2, 49. БП)

Еще два примера. На этот раз из «Антония и Клеопатры».

Начало трагедии: входит Антоний — «один из столпов мира» (I, 1, 12), с ним Клеопатра, и она спрашивает, как он любит ее.

Антоний

Ничтожна страсть, к которой есть мерла.

Клеопатра

Я знать желаю чар моих предел.

Антоний

Тогда создай другую твердь и землю.

(I, 1, 15. БП)

Любовь Антония безмерна, как небо и земля, она заполняет вселенную. Если возможна другая вселенная, то тогда есть и предел его любви, но это немислимо...

Конец трагедии: Клеопатра готовится к смерти, — готовится как любовница, которая перед лицом вечности становится законной женой Антония.

Я вся объята жаждою бессмертья...

...Мне пора.

Я чувствую, меня зовет Антоний.

Он просыпается, чтоб похвалить
 Меня за доблесть. Он смеется. Боги, —
 Он говорит, — шлют Цезарю успех,
 Чтобы отнять его потом в возмездье.
 Иду к тебе, супруг мой. Зваться так
 Дает мне право беззаветность шага.

(V, 2, 281. БП)

Над прахом Клеопатры Хармиана обращается к небесам:

Излейся,
 Седая туча, проливным дождем,
 Чтоб можно было думать, боги плачут.

(V, 2, 302)

Для нас все это — смелые образы поэта, не боящегося гипербол. Но подобные сопоставления были бы невозможны, не будь за ними определенного миропонимания. Эти образы имели для Шекспира и его современников не только поэтический, но и буквальный смысл — в них отражалось общее у людей того времени ощущение связи отдельной человеческой судьбы со всем миром.

Хотя мы летаем в небесах, но людям Возрождения они были гораздо ближе, чем нам. Вера в то, что каждая личная судьба решается небесами, получила выражение в астрологии. Сколько бы мы ни потешались теперь над наивностью Шекспира и его современников, влияние звезд на каждого человека считалось несомненным.

От небесных светил зависели жизнь и смерть каждого. «Звезды, вот кто управляет нашими судьбами» (IV, 3, 34), — говорит Кент в «Короле Лире». Вся жизнь человека определяется тем, под какой звездой он родился или в каком положении находились небесные светила при его появлении на свет. Когда королева Елизавета упрекает Ричарда III за то, что он убил ее сыновей, он снимает ответственность с себя: «Враждебна жизни их была звезда» (IV, 4, 215. AP). Несчастный исход любви Ромео и Джульетты вызван тем, что

под звездой злосчастной
 Любовников чета произошла.

(Пролог, 6, ТЩК)

Случается, что астрология применяется Шекспиром в сатирических целях. В «Все хорошо, что кончается хорошо» Елена иронизирует над Паролем:

Елена

Вы, господин Пароль, родились под звездой милосердия.

Пароль

Я родился под звездой войны, под Марсом.

Елена

Под звездой войны? Несомненно.

Пароль

Почему — несомненно?

Елена

Даже самые заметные военные светила так высоко стоят над вами, что вы всегда оказываетесь под звездой войны.

Пароль

Я родился под Марсом, когда он был в зените.

Елена

Пожалуй, скорее, когда он скрывался за горизонт.

Пароль

Почему?

Елена

На войне вы тоже норовите скрыться от противника.

(I, 1, 204)

Сатирический характер имеет и замечание шута в той же пьесе: «...всякий раз, когда появляется комета или случается землетрясение, на свет рождалось по одной порядочной женщине...» (I, 3, 91).

В «Много шума из ничего» Беатриче объясняет свой веселый нрав тем, что в то время, как она родилась, «в небе плясала звезда» (II, 1, 349).

Звезды определяют сословное положение человека. В письме, которое Мария подбрасывает Мальволио, Оливия якобы пишет: «Мои звезды выше твоих; но не бойся моего величия, иные рождаются великими, другие сами

достигают величья, третьим оно дается» (12 Н, II, 5, 155).

Героиня «Все хорошо, что кончается хорошо» Елена знает, что ей, низкорожденной, нельзя даже мечтать о браке с любимым ею графом Бертрамом:

Любить Бертрама — то же,
Что полюбить звезду и возмечтать
О браке с ней, — так он недосягаем.
Его лучи издалика ловлю.
Но не могу взнестись к его орбите.

(I, I, 96. МД)

«Жаль, что у наших добрых пожеланий нет плоти», — говорит Елена и объясняет: «это потому, что нас, рожденных бедными, наши низкие звезды ограничивают в желаниях» (I, I, 96. МД).

Когда Полоний говорит королю, что он предупреждал дочь о невозможности ее брака с Гамлетом: «Принц Гамлет — принц, он вне твоей звезды» (II, 2, 141), — он тоже имел в виду неравенство звезд, сиявших при их рождении.

Небесные светила определяют удачи и несчастья человека. Возвышение и падение могут, например, подобно приливам и отливам, зависеть от Луны. Поэтому Лир говорит Корделии, когда их заточают (перевожу прозой): «За стенами тюрьмы мы переживем множество великих, что поднимаются и падают с луной» (V, 3, 17).

После того, как Отелло задушил Дездемону, вбегает Эмилия и в ужасе говорит, что убит Кассио. Мавр замечает:

Влияние луны. Она, как видно,
Не в меру близко подошла к земле
И сводит всех с ума.

(V, 2, 109. БП)

По древним поверьям, затмение тоже грозило несчастьями: «Вот они, эти недавние затмения, солнечное и лунное! Они не предвещают ничего хорошего» (КЛ, I, 2, 112), — говорит Глостер. А Антоний, видя попытку Клеопатры сговориться с его победителем, горестно замечает:

Увы! Моя луна земная!
Затмилась ты, и это уж одно
Антонию паденье предвещает.

(III, 13, 153. МД)

Звезды приносили удачу, но они же, сойдя с пути, несли гибель. После первого поражения Антоний понимает:

Моя звезда, сойдя с орбиты,
Готова кануть в бездну преисподней.

(III, 13, 145. МД)

Но звезды не всегда враждебны человеку. Решив заманить врагов на свой остров, Просперо приступил к волшебству лишь тогда, когда установил расположение звезд:

Исчислил я, что для меня сегодня
Созвездия стоят благополучно.

(«Буря», I, 2, 182. МД)

Перикл, принимая приглашение царя Клеона, решает пожить в его стране до лучших времен — «до тех пор, пока звезды, смотрящие на нас хмуро, не улыбнутся нам» (II, 1, 4, 108).

От звезд будто бы зависело здоровье. Созвездия определяли состояние разных частей тела. Это обыгрывается в «Двенадцатой ночи». Смешной обожатель Оливии похваляется, а сэр Тоби подзадоривает его:

Э н д р ь ю

Да, икры у меня сильные и в оранжевых чулках выглядят совсем недурно. А не пора ли выпить?

Т о б и

Что же нам еще остается делать? Мы же родились под созвездием Тельца!

Э н д р ь ю

Телец? Это который грудь и сердце?

Т о б и

Нет, сударь, это который ноги и бедра.

(I, 4, 143)

Душа добродетельного человека после смерти возносится на небеса и становится звездой. Когда Перикл узнает, что скончался отец его жены, он восклицает: «Да станет он /По воле неба новою звездой» (V, 3, 79). После смерти Генри V Бедфорд обращается к звезде, покровительствовавшей покойному королю, прося ее оберегать страну от смут, и если ей удастся сохранить мир, она совершит подвиг более славный, чем все победы Юлия Цезаря:

Звезда твоей души славнее будет,
Чем Цезарева, ярче. . .

(IV, 1, 1, 52. ЕБ)

Однако не все персонажи Шекспира разделяют веру во влияние небесных светил на судьбу человека. Над нею смеется сын Глостера Эдмунд: «Когда мы сами портим и коверкаем себе жизнь, обожравшись благополучием, мы приписываем наши несчастья солнцу, луне и звездам! Можно, правда, подумать, будто мы дураки по произволению небес, мошенники, воры и предатели — вследствие атмосферического воздействия, пьяницы, лгуны и развратники — под непреодолимым давлением планет. В оправдание всего плохого у нас имеются сверхъестественные объяснения. Великолепная увертка человеческой распушенности — всякую вину сваливать на звезды! Отец проказничал с матерью под созвездием Дракона. Я родился на свет под знаком Большой Медведицы. Отсюда следует, что я должен быть груб и развратен. Какой вздор! Я то, что я есть, и был бы тем же самым, если бы самая целомудренная звезда мерцала над моей колыбелью. . .» (КЛ, I, 2, 129. БП).

Речь Эдмунда вполне отвечает нашему пониманию астрологии. Мы выдвинем против нее точно такие же аргументы. Однако зрители шекспировского театра иначе воспринимали слова злодея, который потом оклеветал брата и предал отца. Еще не видя его злодеяний, только слушая эту богохульную речь, публика понимала: перед ней негодяй, для которого нет ничего святого. Напомню, что добродетельный Кент твердо верит в значение звезд, так же, как и добрый Глостер, отец Эдмунда.

Вместе с тем надо подчеркнуть, что здесь не идет речь о взглядах самого Шекспира. Мы не станем сейчас гадать, чьи мнения разделял драматург — большинства ли своих персонажей или тех немногих вольнодумцев, которые уже отвергли заблуждение о влиянии звезд на жизнь отдельного человека. Для нас существенно то, что действие пьес Шекспира находится в соответствии с традиционными воззрениями. Эдмунд признает, что его поведение безнравственно, но не перелагает вину за это на звезды, а целиком принимает ответственность на себя. Его взгляды большинству шекспировских зрителей представлялись ересью. Они не сомневались в том, что злонамеренность Эдмунда проистекала из влияния неких отрицательных высших сил.

Все дурное, происходившее на земле, считалось следствием нарушений в небесах. Планеты и звезды будто бы сходят со своих орбит, и это приводит к бедствиям на земле. Именно так, например, объясняются все неурядицы в «Короле Джоне».

Хотя из пьесы и явствует, что Джон был дурным человеком, но все же он — законный король. Поэтому, как говорит Фоконбридж, после смерти душа короля вознесется на небо и станет там звездой. Фоконбридж не сомневается, что после смерти и его душа вознесется на небо и, став звездой, она сможет служить звезде короля «на небесах, как на земле служила» (КД, V, 7, 72). Но до тех пор он намеревается содействовать восстановлению порядка на земле:

Вы, звезды, что вернулись наконец
В свою орбиту, где же ваши силы?
Вновь покажите верность, и за мной,
Скорей за мной! Разруху и позор
Мы выбросим за шаткие ворота
Измученной страны.

(КД, V, 7, 73. НР)

Мы подошли к очень важному пункту в той системе взглядов на мир, которая была завещана Шекспиру многовековой традицией. Дело в том, что не только судьба отдельного человека, но и положение всего государства тоже будто бы зависело от влияния небесных светил. Образцовый порядок и гармония на небесах — залог по-

рядка и благоденствия на земле, — так уверяет Улисс в «Троиле и Крессиде»:

На небесах планеты и Земля
 Законы подчиненья соблюдают,
 Имеют центр, и ранг, и старшинство,
 Обычай и порядок постоянный.
 И потому торжественное солнце
 На небесах сияет, как на троне,
 И буйный бег планет разумным оком
 Умеет направлять, как повелитель
 Распределяя мудро и бесстрастно
 Добро и зло.

(I, 3, 85. ТГ)

Стоит только планетам нарушить обычное движение и выйти из своих орбит, как на земле произойдет возмущение во всей природе:

Ведь если вдруг планеты
 Задумают вращаться самовольно,
 Какой возникнет в небесах раздор!
 Какие потрясения их постигнут!
 Как вздыбятся моря и содрогнутся
 Материки! И вихри друг на друга
 Набросятся, круша и ужасая,
 Ломая и раскидывая злобно
 Все то, что безмятежно процветало
 В разумном единенье естества.

(I, 3, 94. ТГ)

Но и это еще не все. Нарушение порядка в космосе влечет за собой неурядицы в государстве и обществе — войны, междоусобицы, разлады в семьях, неповиновение, разнуздывание гнусных инстинктов, беззакония, всеобщую вражду:

О, стоит лишь нарушить сей порядок,
 Основу и опору бытия, —
 Смятение, как страшная болезнь,
 Охватит все, и все пойдет вразброд,
 Утратив смысл и меру. Как могли бы,
 Закон соподчиненья презирая,
 Существовать науки и ремесла,
 И мирная торговля дальних стран,
 И честный труд, и право первородства,
 И скипетры, и лавры, и короны.

Забыв почтенье, мы ослабим струны —
 И сразу дисгармония возникнет.
 Давно бы тяжело дышащие волны
 Пожрали сушу, если б только сила
 Давала право власти; грубый сын
 Отца убил бы, не стыдясь нимало;
 Понятия вины и правоты —
 Извечная забота правосудья —
 Исчезли бы и потеряли имя,
 И все свелось бы только к грубой силе,
 А сила — к прихоти, а прихоть — к волчьей,
 Звериной алчности, что пожирает
 В союзе с силой все, что есть вокруг,
 И пожирает самое себя.

(I, 3, 101. ТГ)

Вчитываясь в эти строки, мы обнаруживаем в них всеобъемлющую философию, стройное представление о мировом порядке, учение о взаимосвязи вещей, о соподчинении различных явлений жизни. Для понимания пьес Шекспира эта философия имеет важнейшее значение¹. Речь Улисса выражает мировоззрение, господствовавшее на протяжении многих веков и сохранявшее свою силу в эпоху Шекспира. Оно встречается во многих ученых и литературных произведениях эпохи Возрождения. Не только в «Троиле и Крессиде», в других произведениях Шекспира встречаются прямые и косвенные отголоски этого взгляда на мир. Если не знать эту концепцию, некоторые высказывания шекспировских персонажей останутся непонятными. Для зрителей английского театра XVI—XVII веков она была естественным взглядом на мир. Как и во многих других случаях, Шекспир облек в поэтическую форму часть умственного достояния его времени.

Этические категории более позднего времени не могут объяснить нам нравственную оценку некоторых персонажей Шекспира. Одних понятий «добра» и «зла» для этого недостаточно. Отношение к ряду действующих лиц

¹ Theodore Spencer. Shakespeare and the Nature of Man. New York, 1942; E. M. W. Tillyard. Elizabethan World Picture. L., 1943; А. Л. Мортон. Шекспир и история. В кн.: Шекспир в меняющемся мире. М., «Прогресс», 1966, стр. 67—72 (раздел «Учение о вселенской иерархии»).

в пьесах Шекспира не будет полным, если не принять в соображение концепцию мира, одним из выражений которой была речь Улисса.

Для нас очевидно, что король Джон — злодей. И все же, как мы слышали от Фоконбриджа, душа этого узурпатора и убийцы вознесется на небо. Почему? Это обусловлено всем мировым порядком: Джон — король, притом такой, который боролся за праведную веру, против католиков-папистов.

Почему же таким королям, как Ричард III и Макбет, после их смерти уготовано место в аду? По понятиям того времени Джон при всех его пороках был царственного происхождения и занимал трон по праву. Ричард III и Макбет нарушили закон подчинения низших высшим. Ричард устранял одного за другим всех, кто имел более законные права на трон, а Макбет вообще не имел никаких прав. И тот и другой силой добились своего, а это, как мы слышали от Улисса, незаконно и является нарушением мирового порядка.

Порядок, закон, подчинение низших высшим — краеугольные камни социальной философии, вытекавшей из концепции мироздания, которая описана выше. Это и общая философия жизни, и основа государственности, и фундамент семейной и личной морали. Монарх — вершина государства. Покушение на его личность влечет за собой пагубные последствия для всей страны. Как говорит Розенкранц:

Кончина короля
 Не просто смерть. Она уносит в бездну
 Всех близстоящих. Это — колесо,
 Торчащее у края горной кручи,
 К которому приделан целый лес
 Зубцов и перемычек. Эти зубья
 Всех раньше, если рухнет колесо,
 На части разлетятся.

(Г, III, 3, 15. БП)

Мир состоит из бесконечного количества звеньев, и нарушение в одном из них влечет за собой ломку целого.

Прежде чем продолжать, здесь уместно сделать оговорку. Мы рассматриваем, как отражаются в произведе-

ниях Шекспира взгляды, распространенные в его время. Хотя пьесы Шекспира изобилуют сентенциями, было бы поспешным заключить, что сказанное персонажами выражает взгляды самого драматурга. Не говоря уже о том, что Шекспир часто сталкивает противоречашие друг другу мнения, не будем забывать той простой истины, что идейный смысл пьес Шекспира выражен не в отдельных изречениях, а в сложном сочетании всех элементов драмы — речах, характерах и действии.

ВЕЛИКАЯ ЦЕПЬ БЫТИЯ

Характеризуя гуманистическое мировоззрение эпохи Возрождения, немецкий философ Эрнест Кассирер отмечал, что корни его через средневековые восходят к античности. Подчеркнем: не минуя средние века, а через них доходили иногда в сильно измененном виде некоторые очень древние философские принципы. В частности, от неоплатоников средневековые унаследовало и передало Возрождению концепцию ступенчатости вселенной. «Мир делится на низкий и высший, на чувственный и интеллигибельный. Эти два мира не только противостоят друг другу, самая их сущность состоит во взаимном отрицании, в полярной противоположности. Несмотря на пропасть взаимоотрицания, между этими двумя мирами существует духовная связь. От одного полюса до другого, от высшего существа, от области чистой формы до находящейся под нею области абсолютно бесформенной материи, существует непрерывная цепь посредствующих звеньев. По этому пути бесконечное опускается до конечного и конечное возвращается к бесконечному. Он включает в себя процесс искупления: и воплощение божества, и обожествление человека. В этой концепции всегда есть некое «между», через которое надо перебросить мост; вместе с тем существует и преграда, и перепрыгнуть ее нельзя, но можно преодолеть ее ступень за ступенью, в строгой последовательности»¹.

¹ E. Cassirer. *The Individual and the Kosmos in Renaissance Philosophy*. N. Y., 1964. p. 9.

Кассирер определил этот принцип в общей форме. Один из создателей школы «истории идей», американский ученый Артур О. Лавджой, раскрыл эту идею вплоть до деталей. Он исследовал историю этой концепции и показал, что идея ступенчатости вселенной существовала с глубокой древности до XVIII века¹. Ее признавал еще английский поэт-просветитель Александр Поп, развивавший ее в дидактической поэме «Опыт о человеке». В первом послании (1732) Поп описывает «обширную цепь бытия» (*Vast chain of Being*), началом которой является божество; эта цепь охватывает бестелесные существа, человека, животных, птиц, рыб, насекомых. Достаточно нарушить одно мельчайшее звено в цепи, как она разрушится. Поп тоже придерживается принципа ступенчатости. «Сломай ступень — вся лестница разбита», — уверяет он. Название концепции Лавджой заимствовал у Попа, заменив одно слово, — «великая цепь бытия» (*the great chain of being*)².

Обратимся, однако, к тем произведениям, которые принадлежат эпохе Возрождения. В некоторых из них представление о всеобщей связи вещей и живых существ получило очень ясную формулировку. Историк английской литературы Э. М. У. Тильярд нашел характеристику цепи бытия в одном латинском сочинении английского юриста XV века Джона Фортескью. «Порядок вещей таков, — писал он, — что горячее находится в гармонии с холодным, сухое — с мокрым, тяжелое — с легким, великое — с малым, высокое — с низким. Согласно этому порядку в небесном царстве один ангел выше другого, и один ранг превосходит другой; точно так же на земле, в воздухе и в воде — одни выше других, одни животные выше других, одни рыбы выше других; нет такого червя, ползающего по земле, птицы, летающей в вышине, рыбы, плавающей в глубинах, которых бы этот порядок не связывал в единое гармоничное согласие. Только ад, населенный исключительно грешниками, гордится тем, что не повинуется этому порядку [...]. Господь создал великое множество вещей и существ, и каждое хоть в каком-ни-

¹ Arthur O. Lovejoy. *The Great Chain of Being*. N. Y., 1935.

² Alexander Pope. *Essay on Man*. Epistle I, l. 237; *The poetical Works*, ed. by A. W. Ward, L., 1897, p. 199.

будь отношении отличается от других, и благодаря этому каждое существо либо выше, либо ниже остальных. Так, начиная с самого высшего ангела до самого низшего среди них каждый имеет кого-то, кто выше и кто ниже; и так же, начиная от людей и до самого ничтожного червя, всякое существо выше или ниже какого-нибудь другого существа. Следовательно, нет ничего, что не было бы охвачено этим порядком»¹.

Эта концепция встречается в трудах многих мыслителей Западной Европы эпохи Возрождения. В XVI веке она приобрела большую популярность. Ее излагал, например, итальянский гуманист Аннибале Ромеи в «Академии придворного» (1546, английский перевод — 1598), француз Пьер де ла Примоде во «Французской Академии» (1577, английский перевод — 1586). В поэзии она встречается в «Священной неделе» француза Дю Барта и в «Королеве фей» англичанина Спенсера. Можно было бы привести большой список произведений гуманистической литературы, в которых так или иначе отражена система всеобщей связи вещей, как ее понимали в ту эпоху. Мы увидим далее, как сказалась данная концепция в пьесах Шекспира. Но прежде надо изложить, в чем конкретно заключалась система великой цепи бытия.

Как мы уже знаем, два крайних полюса мироздания — высшая духовность и низменная материя. Самая примитивная форма бытия — простое существование. Таково состояние мертвой природы. К ней принадлежат первичные элементы — земля и вода, камни и металлы. Уже на этой ступени существуют свои различия: вода благороднее земли, бриллиант ценнее булыжника, золото и серебро — благородные металлы (до сих пор их считают таковыми), а медь и олово — неблагородные.

На следующей ступени бытия у предметов обнаруживается первый признак жизни: они не только существуют, но и растут. В растительном мире есть свои градации: цветы, деревья, травы. Среди них тоже имеются разли-

¹ E. M. W. Tillyard. Elizabethan World Picture. L., 1943, p. 24—25.

чия. Самый благородный цветок — роза, среди деревьев на первом месте дуб.

В животном мире к простому существованию и росту добавляется чувство. Животные обладают ощущениями и чувствами. В царстве рыб первенствующее значение принадлежит киту, а у зверей царем является лев.

Человек — высшее из существ материального мира. Он существует, растет, чувствует и — мыслит. Разум есть то, что возвышает человека над всем прочим земным миром. Вместе с тем именно разум связывает его с миром высшей духовности.

В мире людей также установлены различия по положению: самое низшее положение занимают крестьяне и горожане, люди без звания и потому неблагородные; в общем все неблагородные составляют одну темную массу. Зато среди благородных множество степеней, отражающих структуру феодального общества. Есть своя градация благородства у духовенства — простой священник, настоятель, епископ, архиепископ, кардинал, папа римский; своя иерархия у дворянства — оруженосец, рыцарь, граф, барон, герцог, король.

Небесный мир делится на несколько сфер, и чем выше сфера, тем выше степень духовности. В этом мире существуют свои степени среди ангелов — от серафимов и херувимов до архангелов. В небесном мире ангелы воплощают чистый интеллект, а бог — чистое бытие.

В этой космической системе, конечно, отразилась социальная иерархия феодального мира, распространенная на всю вселенную. Интересно заметить, что в этой системе была, если угодно, своя диалектика. Различия устанавливались настолько строго, что переход из одного состояния в другое не мыслился. Но вместе с тем весь этот огромный мир был взаимно связан и находился в состоянии гармонии.

Всеобщая связь вещей состояла в том, что между отдельными ступенями бытия существовало соприкосновение. В «Полихрониконе» Хигдена (XV век) говорится: «Согласно всеобщему порядку вещей, вершина низшего класса касается нижней части класса высшего; так, например, улитки занимают, как известно, низшее место

среди животных, лишь едва превосходя растения, ибо они держатся за землю, не двигаются и обладают только чувством осязания. Верхние слои земли соприкасаются с нижними слоями воды, а верхние слои воды — с нижними слоями воздуха, и так это происходит по восходящей до самой высшей сферы вселенной»¹.

Наряду с этой, можно сказать, вертикальной связью существует связь горизонтальная. Высшее в каждом царстве соответствует друг другу, и точно так же соотносятся между собой низшие элементы каждой из сфер. Иначе говоря, имеются соответствия между теми, кто в каждой сфере занимает вершинное положение, или, наоборот, между теми, кто занимает низшее положение.

В речах персонажей Шекспира отражаются понятия, связанные с великой цепью бытия. Многое, что не знаящим этой системы кажется игрой поэтической фантазии, на самом деле — образы, подсказанные всем строем этой всеобъемлющей концепции мира.

Монарх, занимающий высшее положение среди людей, по понятиям, которым следовал Шекспир, мог быть сравниваем только с теми явлениями, которые в своей сфере занимали такое же царственное положение. Естественно поэтому, что король сравнивается с самым большим светилом солнечной системы. Когда Болингброк поднимает мятеж против Ричарда II, он, хотя в его руках сила, помнит, что король выше. Говоря метафорически об их предстоящей встрече, он очень точно пользуется соответствиями из цепи бытия и ставит себя ниже Ричарда II:

Предвижу я, что будет наша встреча
Как встреча двух враждующих стихий,
Огня с водой, когда их столкновеенье,
Рождая гром, рвет в клочья небеса.
Пусть он — молния, тогда я — туча;
Ярится он, а я прольюсь дождем...

(РII, III, 5, 56. МД)

И сразу же после этого сравнения Болингброк уподобляет короля солнцу:

¹ E. M. W. Tillyard, op. cit., p. 26—27.

Смотрите, вот и сам король! Подобен
 Он покрасневшему от гнева солнцу,
 Когда оно выходит в небеса
 Через врата востока огневые
 И видит вдруг завистливые тучи,
 Которые ему снять мешают
 И омрачают триумфальный путь.

(III, 5, 68. МД)

Слова Болингброка, кстати сказать, выражают не его личное отношение к королю, против которого он восстал, а общепринятый взгляд на персону монарха (см. стр. 134—136).

В другой пьесе к тому же Ричарду применено иное сравнение: он назван «сладостной розой» (IV, I, 3, 175). В наше время этого никогда бы не сказали о мужчине, но если мы вспомним, что согласно рангам в цепи бытия роза была царицей цветов, то сравнение станет понятным. Так же естественно, что Болингброка, в противоположность Ричарду — розе, называют одним из самых низких растений. Вельможи жалуется:

Низвергли Ричарда — прости, господь! —
 И, вырвав с корнем сладостную розу,
 Терц, язву Болингброка посадили. . .

(I, IV, I, 3, 175. ЕБ)

Заметим также, что Офелия называет Гамлета «надеждой и розой прекрасного государства» (The expectancy and rose of the fair state, III, 2, 160). Ни один переводчик не решился сохранить «розу», обычно ее заменяют «цветом», цветком вообще (см. переводы М. Лозинского, Б. Пастернака).

Когда Ричард сам отдал корону Болингброку, их положение переменилось, свергнутый король говорит:

О, если б я был шуточный король,
 Из снега слепленный, и мог растаять,
 Растечься мог под солнцем Болингброка!

(PII, IV, I, 259. МД)

Взывая к стихиям, чтобы они крушили все подряд, и призывая молнию на свою голову, Лир, по воле поэта, не забывает, что не всякой молнии подобает ударять в

голову короля, а только такой, которая «расщепляет дубы» (III, 2, 5), потому, что дуб — король среди деревьев. И если у Ричарда II «орлиный взор» (РII, III, 3, 71), то королю и положено иметь глаза только такие, как у царя птиц.

В первой части «Генри IV» разбросаны всевозможные сравнения того же рода. Один из мятежных лордов так описывает короля и принцев, выступивших, чтобы подавить бунтовщиков:

В роскошных шлемах, в пышном блеске лат,
Слетаясь вместе, как орлы с купанья,
Они сверкали золотом кольчуг,
Как воинство небес в иконостасах,
И были молоды, как месяц май,
И горячи, как середина лета.
Они резвились в преизбытке сил.

(IV, I, 97. БП)

Хотспер, восставая на короля, сравнивает мятеж с «охотой на льва» (I, 3, 197). Сам он, мечтая о славе, не помышляет о том, чтобы стать королем. Его амбиция поскромнее, но достаточна велика, как это явствует из его знаменитой речи:

Клянусь душой, мне было б нипочем
До лика бледного луны допрыгнуть,
Чтоб яркой чести там добыть...

(I, 3, 261. ЕБ)

Как видим, он не посягает на солнце, с него достаточно более скромного светила — луны. Всем строем образов подчеркивается героический характер его личности. «Престола он достойнее, чем ты» (IGIV, III, 2, 98), — говорит Генри IV своему сыну, собутыльнику Фальстафа. Хотспер «не отступит перед оскаленною пастью льва» (III, 2, 101), пусть он молод, все же он «Марс в пеленках» (III, 2, 112).

История принца Генри, будущего победителя при Азинкуре, раскрыта Шекспиром не только в комических и драматических сценах, она подкреплена образами цели бытия, подчеркивающими то, что наглядно изображено в действии. Генри IV выговаривает сыну, недовольный,

что он проводит время в неподобающем обществе, якаясь со всяким сбродом:

Право, я не знаю,
Наверно, я так бога прогневил,
Что он мне превращает в наказание
Родного сына, собственную плоть?
Меня ты убеждаешь с каждым шагом,
Что избран для меня таким бичом.
Иначе как понять, скажи на милость,
Твой образ жизни, низменный разгул
И эту неразборчивость во вкусах?
Скажи мне, как все это примирить
С твоей высокой королевской кровью?

(I Г IV, III, 2, 4. БП)

Эту же мысль в полном соответствии с понятиями цепи бытия выражает Фальстаф в пародийной сцене, когда он играет роль короля и попрекает принца: «Если ты мой сын и надежда Англии, то почему ты так безнадежно опустился? Может ли благодатное небесное светило стать бродягой и лакомиться придорожной ежевикой?» (I Г IV, II, 4, 447). Еще раз пользуется Фальстаф образами цепи бытия для оправдания. Фальстаф проявил трусость и убежал, когда на него напали переодетые принц и Пойнс. Чтобы отвести обвинение в трусости, толстый рыцарь врет: «Скажите сами, господа, мог ли я броситься с оружием на наследника престола? А вдруг я убил бы его? Ты знаешь, Гарри, я храбр, как Геркулес. Ничто не может остановить меня, когда я разойдусь. Кроме инстинкта. Лев чутьем всегда узнает настоящего принца и никогда не тронет его, вы подумайте? О, инстинкт — великая вещь! Сегодня я сбобел, потому что инстинкт остановил меня. Я горжусь этим вдвойне. Горжусь тем, что львиный нюх не обманул меня, горжусь тем, что твоя королевская кровь не осталась неузнанной» (I Г IV, II, 4, 296. ЕБ).

Наконец, сам принц тоже помнит, какое место он занимает в цепи бытия. Ему понятно, что он унижает себя обществом трактирных забулдыг, но, где бы он ни был, он всегда остается царственным лицом; хотя сейчас царственность его скрыта, в нужный момент она обнаружится:

Я всем вам знаю цену, но пока —
 Потворщик первый вашим безобразьям.
 Мне в этом солнце подает пример.
 Оно дает себя туманить тучам,
 Чтоб после тем сильнее ослепить
 Своим внезапным выходом из мрака.

(I, 2, 218. БП)

Макбет описывает окровавленный труп короля:

Дункан лежал пред нами,
 И расшивала золотая кровь
 Серебряную кожу...

(II, 3, 117. ЮК)

Только самые благородные металлы достойны служить поэту для изображения мертвого монарха.

Наряду с образами, подчеркивающими человеческое величие, в поэтическом арсенале Шекспира не меньше таких, которые служат для определения всего, что недостойно человека. Если высшие доблести связаны с царственностью, то низменное в людях уподобляется рабству. Раб занимал самое низшее место в социальной иерархии. В «Двух веронцах» герцог бранит Валентина: «Обманщик низкий! Наглый раб, ступай!» (III, 1, 157). Даже Ланс называет Спида «неотесанным рабом» (III, 1, 393). Для Бертрама Пароль — «неисправимый раб» («Все хорошо...», IV, 3, 159), «вероломный раб» (V, 3, 205). «Скажи мне, раб-злодей, где сыновья мои?» — спрашивает Елизавета Ричарда III (IV, 4, 144). Добавим к этому, что английское слово «злодей» — villain происходит от французского villain — житель деревни, крестьянин, деревенщина, крепостной. Ее слова villain slave содержат двукратную брань. Синонимом «раба» является слово кпаве, которое означает и человека самого низкого положения и негодяя. Поэтому когда Гамлет корит себя, то он прибегает к самым сильным выражениям:

O, what a rogue and peasant slave am I!

(II, 2, 576)

Какой же я бродяга, раб-крестьянин!

(АА)

У Шекспира Гамлет приравнивает себя, с одной стороны, к бродягам и грабителям (rogue), а с другой —

к крестьянам-рабам, то есть крепостным. Социальный смысл этих бранных слов еще далеко не стерся во времена Шекспира. Говоря о себе так, принц хочет выразить, что он достиг наибольшей глубины падения — с вершины социальной пирамиды опустился к ее подножию.

Еще большим падением является переход из мира людей в животное царство. Для определения бесчеловечности служат многочисленные и всевозможные сравнения людей с дикими зверями. Так, через большую часть хроники «Ричард III» проходит сравнение кровожадного злодея с вепрем. Название животного служит кличкой и является одновременно метафорой для обозначения Ричарда. Гонец, прибывший к опальному Хестингсу, передает от его друга Стенли:

он сообщает вам,
Что видел сон, как будто вепрь сорвал
Шлем с головы его. . .

(III, 2, 11. AP)

Хестингс не внимлет предупреждению; подхватив метафору, он развивает ее и рассуждает так:

От вепря же бежать, когда на нас
Он не идет, — лишь возбуждать его
Охотиться за новою добычей.
Пойдем мы в Тауэр с ним, и он увидит,
Что с нами очень ласков будет вепрь.

(III, 2, 28. AP)

А когда входит Стенли, Хестингс замечает:

А что же вы рогатины не взяли?
Бойтесь вепря вы, а безоружны.

(III, 2, 75. AP)

Потом Хестингс будет сожалеть, что не придавал значения вещему сну друга:

Во сне у Стенли шлем сорвал злой вепрь —
Я этим пренебрег, я не бежал.

(III, 2, 75. AP)

Стенли, которому удалось спастись, сообщает восставшему Ричмонду, что не может присоединиться к нему

только потому, что боится за сына, взятого Ричардом в заложники: он заточен в хлеву у кровавого вепря (IV, 5, 2). Накануне решающей битвы против Ричарда граф Ричмонд, возглавляющий борьбу против него, общается своим приверженцам:

Кровавый, злой и незаконный вепрь¹,
Поля и виноградники топтавший,
Как теплые помои, пивший кровь
И выедавший внутренности ваши
Из вас, как из корыта, — гнусный вепрь
Залег здесь, как мы только что узнали. . .

(V, 2, 7. AP)

И, наконец, в ночь перед сражением духи, являясь к спящему Ричмонду, вещают:

Спи мирно, Ричмонд, радостно проснись.
От вепря ангелы тебя хранят!

(V, 3, 156. AP)

Зверь, скотина, животное — такими уподоблениями обозначается нравственное падение людей, отказ от человеческого естества, в первую очередь от разума, следование самым низменным инстинктам. «О подлый скот! Разлегся, как свинья!» (Интродукция, 34), — говорит лорд, заметив пьяного медника Слая. Ричард III отличается от животных так: те хоть иногда способны проявить жалость, он — никогда (I, 2, 72). Гамлет видит падение матери в том, что она поддалась низменному инстинкту и, презрев траур, вышла замуж: «Зверь, лишенный разума, скупал бы дольше» (I, 2, 150). Тимон Афинский, преданный прежними друзьями, бежит в лес: «Там лютый зверь добрее человека!» (IV, 1, 36).

Тимон Афинский приравнивает весь сброд бывших приживал и льстецов к существам животного мира — медведям, волкам (III, 6, 104—105). Тема превращения людей в животных вообще занимает значительное место в «Тимоне Афинском». «Афины превратились в лес, полный зверей» (IV, 3, 352) — так считает Алемант, и Тимон

¹ Цитирую перевод А. Радловой, заменяя в ее тексте «борова» «вепрем», соответственно подлиннику.

с этим согласен. Различие между ними, однако, в том, что Апемант находит это естественным, а Тимон — противоречащим естеству. На вопрос Тимона, что он сделал бы с миром, если бы мир находился в его власти, Апемант отвечает: «Отдал бы диким зверям, чтобы освободить его от людей» (IV, 3, 324). Тогда Тимон с возмущением спрашивает: «И ты согласился бы закончить свое человеческое существование вместе с остальными людьми и остался бы зверем среди зверей?» Желание Апеманта сравняться со зверями еще более убеждает Тимона в том, что он прав, презирая этого циника: «Каким животным можешь ты стать, не подчинившись другому животному? И каким животным ты уже стал, что не видишь, как проиграешь от такого превращения?» (IV, 3, 346).

Философский смысл спора очевиден. Апемант считает человека неизменным по самой своей природе, Тимон отстаивает необходимость для человека возвыситься над животным миром, хотя, как он убедился, большинство людей подтверждают философию Апеманта. Нас, однако, интересует сейчас не столько сам спор, сколько круг понятий, которыми оперируют оба, — а в этом они сходятся, ибо речь идет о признании и отрицании цели бытия: Тимон отстаивает ее, Апемант отрицает и хочет ниспровергнуть ее, отдав весь мир зверям и уничтожив человека.

ЧЕЛОВЕК

Гуманизм эпохи Возрождения опроверг средневековое учение о ничтожестве человека. Он создал философию, вознесшую человека на небывалую высоту. Это проявилось в новом понимании природы человека. Он уже не сосуд греха, каким его считали в средние века, а самое совершенное из творений бога.

Человек прекрасен уже как существо телесное. Тело его — образец совершеннейшего механизма, способного к самым разнообразным действиям, недоступным даже наиболее развитым четвероногим. Художники Возрождения, изучавшие человеческое тело, обнаруживали не только законы анатомического строения, но и гармонию в

расположении мышц, органов, членов, всей фигуры в целом. Вот почему даже анатомические зарисовки Леонардо обладают художественностью. Позы и движения также изучались художниками не только с точки зрения естественности, но и с точки зрения красоты. Они открывали ее в каждом шаге, жесте, повороте фигуры или головы. Их этюды были изучением наиболее прекрасного во внешнем облике человека.

Шекспир не устает восхищаться телесной красотой человека. «Царственное величие красоты» (IV, V, 3, 70) способно глубоко поразить человека. Подлинные гимны красоте слагает Шекспир в комедии «Бесплодные усилия любви», где эта тема вместе с темой любви является центральной. Речь идет не об абстрактной небесной красоте, а о красоте земной, и воплощением ее является женщина. Бирон восхищен своей возлюбленной:

Кто б мог, на красоту ее лица
Орлиным оком дерзновенно глядя,
Не превратиться тотчас же в слепца?

(IV, 3, 226. ЮК)

Красота — это высшее совершенство мира, и оно воплощено в прелестной женщине, Розалине:

Все краски, слив сверканье свое,
Украсили собой ее ланиты.
Так совершенна красота ее,
Что в ней одной все совершенства слиты.

(III, 3, 232. ЮК)

Красота неотделима от других достоинств. Гамлету его покойный отец рисуется образцом всех человеческих совершенств:

Как несравненна прелесть этих черт;
Чело Зевеса; кудри Аполлона;
Взор, как у Марса, — властная гроза;
Осанкою — то сам гонец Меркурий
На небом лобызаемой скале;
Поистине такое сочетание,
Где каждый бог вдавил свою печать,
Чтоб дать вселенной образ человека.

(III, 4, 53. МЛ)

Учение гуманистов о том, что человек богоподобное существо, получает здесь совершенно точное выражение. Старший Гамлет уподоблен богам (мы простим Шекспиру, что он смешал воедино греческие и римские божества). Вспомним при этом, что облик каждого из языческих небожителей как в античном, так и ренессансном искусстве наделялся совершенной красотой. Не может быть, чтобы Шекспиру не удалось увидеть ни одного древнего или нового изображения античных богов. Достаточно вспомнить его поэму «Венера и Адонис», пластические образы ее двух героев, чтобы почувствовать, насколько постиг Шекспир античный идеал — в его ренессансном переосмыслении. Но не только эстетически, философски человек был также высоко поднят мыслителями Ренессанса.

В великой цепи бытия, как ее понимали гуманисты, человеку отводится особое место. Он стоит между двумя великими мирами: ниже его — все царство материального, растительный и животный миры; над ним небеса — царство духа. Человек причастен обоим мирам: как существо телесное, он — плоть, материя; как существо духовное, он наделен разумом, который является в нем частицей божественности. Средневековое учение о жизни, признавая за человеком это место, однако отвергало все материальное, как бремя, тяготящее человека и влекущее к грехам. Ренессанс, как известно, реабилитировал плоть, но отнюдь не поставил телесную природу на один уровень с божественной стороной личности — разумом. Гуманисты были в большинстве последователями Платона и ставили духовное начало превыше всего.

Основоположник ренессансного платонизма, флорентинец Марсилио Фичино уже в конце XV века провозгласил, что великая цепь бытия есть не механическая последовательность ступеней и не просто сцепление разных звеньев, а некое единство и оно достигается благодаря духовному началу. А на земле таким духовным началом обладает лишь человек. «Для Фичино человек равнозначен разумной душе, его совершенство обнаруживается в роли, которую он играет как центр и связующее звено всего мира, благодаря бесконечной способности мышления и воли, познания и любви, умения отождест-

вить себя со всеми другими вещами»¹. Пико делла Мирандола в речи «О достоинстве человека» пошел еще дальше, выведя человека за пределы вселенской иерархии, поставив его над всеми и дав ему свободу, какую не обладали другие земные существа в пределах цепи бытия. Они были привязаны к тому месту, которое определил для них господь. Лишь человеку, по словам Пико, он не поставил никаких границ, дав ему возможность приобщиться к любому из миров, составляющих вселенную.

Повторяя Пико, Аннибале Ромеи популяризировал его идею: «Божественный творец, еще до сотворения человека уделивший свои богатства пропорционально всем существам и каждой живой твари, предписал им непреложные законы: растениям — произрастание, животным — чувства, ангелам — разум; и вот, не зная, каким образом жизни одарить своего нового восприемника, божественный мастер в конце концов решил создать его таким, чтобы он, не имея никакого предустановления, обладал способностью участвовать во всем, чем каждый удовлетворялся по отдельности. И тогда, призвав человека, он провозгласил: «Живи, о Адам, так, как тебе нравится, и принимай все дары, которые ты ценишь наиболее высоко». Из этого столь щедрого дара и проистекает причина свободы нашей воли; поэтому в нашей власти жить как растение, как животное, как человек и, наконец, как ангел; если человек предается исключительно тому, чтобы есть и насыщаться, он становится растением; если вещам чувственным, то становится грубым животным; если разуму и общительности, то становится небесным существом; если же он посвящает прекрасный дар ума вещам невидимым и божественным, он сам превращается в ангела и в заключение в божьего сына»².

Один известный нам студент Виттенбергского университета был, несомненно, знаком с этим учением:

Что человек, когда он занят только
Сном и едой? Животное, не больше.

¹ P. O. Kristeller. Renaissance Thought. Part 2. N. Y., 1965, p. 97.

² Annibale Romei. The Courtier's Academie. [London, 1598], p. 47. Шекспир мог читать этот перевод.

Тот, кто нас создал с мыслью столь обширной,
 Глядящей и вперед и вспять, вложил в нас
 Не для того богоподобный разум,
 Чтоб праздно плесневел он.

(IV, 4, 34. МЛ)

Это пишет зрелый Шекспир, но мысль для него была не нова, когда он писал «Гамлета». Она была рано усвоена им и вложена в уста малозначительного персонажа второй части «Генри VI»:

Невежество — проклятие господне,
 А знание — крылья, что несут нас к небу.

(IV, 7, 78)

Хотя мысль здесь выражена афористически, слова сказаны не вообще, а по поводу мятежников, возглавляемых Джеком Кэдом. Враги порядка, а вместе с тем и всякой образованности, они вешают клерка за то, что тот умеет писать, и хотят расправиться с лордом Сейем, который «виноват» в том, что знает латынь. Нарушение порядка идет об руку с невежеством. Разум и знание на стороне порядка, они придают человеку божественность.

Итак, человек стоит в центре мироздания. Оно открыто его взору, и вот как описывает французский гуманист Ла Примоде вид на вселенную, открывающийся взору человека: «Когда я направляю взгляд [. . .] к небесам и на крыльях размышления наблюдаю их удивительную величину, происходящие на них страшные, грозные и постоянные явления, слепящую яркость, редкую красоту и несравненную силу Солнца и Луны, их неуклонное движение по своим орбитам, а потом с наступлением темноты — бесчисленные прекрасные звезды и другие небесные знаки; когда от этого превосходного и неизменного порядка вещей, в экстазе и восхищении, я обращаю взор ниже, в область стихий, чтобы восхититься и поразиться расположением земли среди вод, причем они вместе составляют одну шарообразную массу или ком, который посреди огромного небосвода выглядит таким маленьким, как кончик иглы, или когда я различаю на земле и водах такое же великое множество прекраснейших растений, разных земных и водных существ, сколько песчинок на

морском берегу; когда я наслаждаюсь разнообразием минералов и драгоценных камней, рассматриваю форму, качество и достоинство этих вещей; короче, когда я [. . .] восхищаюсь обилием замечательных творений под сводом небес, я не могу не поражаться еще больше совершенству человека, для которого все это было создано, установлено и сохраняется в своем существе и движении одним и тем же божественным провидением, всегда сохраняющим свое единое подобие»¹.

Мы не можем не поразиться смелости ренессансных мыслителей, когда они перед лицом огромной вселенной, в которую они так пристально вглядывались, прониклись не ощущением малости и ничтожности человека, а сознанием его величия. Это было у них следствием развития знания. Им казалось уже тогда, что человеческая мысль благодаря способности умственным взором охватить безмерность вселенной обнаруживает величие под стать космической беспредельности. Видимо, каждый этап прогресса знания рождает такое мироощущение.

Разум, эта огромная, постигающая мир сила, и делает человека владыкой земли, а с другой стороны, существом, приближающимся к небесным существам. Философия гуманистов различала при этом такие виды умственной деятельности: рассуждение и интуицию. Рассуждение служит для изучения материального мира. Его данные имеют чувственную природу, и посредством рассуждения возможно понять сущность реальных явлений. Иное дело то, что находится вне пределов чувственного знания, — все пребывающее в небесных сферах. Это можно постичь лишь при помощи высшего разума — интуиции. Если конкретное знание имеет вполне земной характер, то знание того, что не имеет материального характера, требует высшей способности отвлеченного мышления, сливающегося с интуицией, и именно это понимали в эпоху Возрождения как чистую интеллектуальность. Ею обладали ангелы, и человек, поднимающийся на эту ступень мысли, становился ангелоподобным и даже чуть ли не богоравным.

¹ Peter de la Primaudaye. The French Academie. [London, 1586], p. 10—11. Эта книга тоже была доступна Шекспиру.

После этого экскурса в философию Возрождения вернемся к тому из героев Шекспира, который, по общему мнению, обнаруживает наибольшие философские способности. Вспомним опять монолог, с которого мы начали эту главу. Тогда мы обратили внимание на то, что части сцены были для зрителей шекспировского театра символами тех сфер или миров, которые образуют мироздание. Теперь обратимся к философской стороне монолога.

Гамлет, стоящий посреди сцены, символизирует Человека, стоящего в центре вселенной. Так же, как человек в учениях гуманистов, он видит перед собой «прекрасное сооружение, землю», «величественную кровлю, выложенную золотым огнем» — небеса. Перед его умственным взором возникает и облик человека, как он рисовался в гуманистической философии: «Что за мастерское создание — человек! Как благороден разумом! Как беспредельен в своих способностях, обличьях, движениях! Как точен и чудесен в действии! Как он похож на ангела глубоким постижением! Как он похож на некоего бога! Краса вселенной! Венец всего живущего!» (II, 2, 315. МЛ).

Здесь каждое слово — сгусток философской мысли эпохи Возрождения. Не только идеи — слова, которыми пользуется Шекспир, рождены этой философией, они — термины, которыми пользовались теоретики гуманизма в своих трактатах.

Беспутный принц Генри, став королем, полностью изменился. От прежней его греховности не осталось и следа, он превратился в образцового монарха, каким его мыслили гуманисты, а такой король должен был следовать не прихотям, не низким инстинктам, а разуму. Таким и оказался Генри V:

Едва отца дыханье отлетело,
Как необузданные страсти в сыне
Внезапно умерли; и в тот же миг,
Как некий ангел, появился разум
И падшего Адама прочь изгнал.
Преображая тело принца в рай,
Обитель чистую небесных духов.

(I, I, 25. ЕБ)

Чистый интеллект, воцарившийся в теле Генри V, — это качество ангелов, поэтому вся эта комплиментарная тирада, кажущаяся нам просто проявлением обычной для Шекспира словесной цветистости, имеет на самом деле вполне точную основу в концепции человека, разработанной гуманистами.

МИКРОКОСМ

Каждая пьеса Шекспира — микрокосм, малый слепок огромной вселенной. В ней есть все, что составляет звенья, образующие мир. В полном согласии с философией гуманизма, в центре каждой пьесы — человек. Можно сразу же попытаться возразить, что в драмах любой эпохи, от Эхила до Чехова и Брехта, главным является изображение человека. Это, конечно, верно — с одним существенным различием. В драме послешекспировских времен, точнее — с XVIII века, человек предстает в окружении своего непосредственного быта; иногда масштаб действия бывает государственным, как правило же, герои предстают в свойственной их положению бытовой обстановке. Их мир — это дом, в котором они живут; иногда конфликт охватывает весь город, изредка — всю страну. Так или иначе, но в реалистической драме нового времени место действия социально конкретно, прикреплено к определенной среде, гораздо более узкой, чем у Шекспира. Мы не сравниваем сейчас художественные и идейные достоинства драматургии старой и новой. Последняя совершила со времен Шекспира несомненный прогресс. Но, как известно, прогресс в одном отношении редко происходит без регресса в каком-нибудь другом. Нисколько не принижая значения драмы нового времени, мы отмечаем лишь различия, определяющие не уровень искусства, а его своеобразие.

Особенность драм Шекспира в том, что человек в них находится в теснейшей связи со всей мировой жизнью. Это, кстати сказать, заметил еще Гёте: «Шекспир общается к мировому духу: как и тот, он проникает мир; от обоих ничего не скрыто. Но если удел мирового духа — хранить тайну *до*, а иногда и *после* свершения дела, то

назначение поэта — разбалтывать ее до срока или в крайнем случае делать нас поверенными *во время* деяния. . . Довольно! Тайна должна быть раскрыта, хотя бы камням пришлось возвестить о ней. Даже неодушевленное здесь поспекает на помощь, даже второстепенное участвует: стихии, земные, морские и небесные явления, гром и молния, дикие звери поднимают свой голос, порой как бы аллегорически, но всегда как прямые соучастники»¹.

К началу XIX века, когда это было написано, древнее миропонимание в духе «цепи бытия» уже исчезло, но Гёте, художник с подлинно поэтическим взглядом на мир и мыслитель, выработавший свою концепцию органического единства жизни, смог постигнуть природу шекспировской драмы. Форма этой драмы коренится в том взгляде на жизнь, который был присущ людям его времени. Конечно, зрители шекспировского партера не читали Фичино, Пико делла Мирандола, Ромеи и Ла Примоды, более того — и сам создатель этих замечательных пьес мог не быть знаком с их учениями непосредственно, но новые идеи, перемешиваясь со старым мировоззрением, носились в воздухе эпохи.

Картина мира как великой цепи бытия представляла собой отнюдь не новинку, а, наоборот, очень древний взгляд на мир, прочно утвердившийся в сознании людей².

Когда мы цитируем известные слова Шекспира: «держатель зеркало перед природой», то вкладываем в них современный нам смысл — то, что мы называем отражать действительность, но он и люди его эпохи понимали это иначе: они включали в понятие природы весь мир, вселенную. Без цепи бытия, связующей воедино все многообразие жизни, они не мыслили возможности понять мир. Поэтому вселенная находится в каждой пьесе Шекспира,

¹ Гёте. Собрание сочинений в 13 томах, т. X. М., 1937, стр. 583—584.

² Скажем больше: сами того не замечая, мы все еще пользуемся многими понятиями этой системы в языке и в оценке вещей: например, мы сохранили оценку розы как наипрекраснейшего растения и сорняков как низшего вида растительного мира; о гордом и прекрасном человеке говорят — орел; о ничтожном — червь; дурного человека называем собакой, — совсем как Шекспир.

и ничего в человеческих судьбах нельзя понять без всеобщей связи вещей в природе.

В средние века симультанная сцена мистериального театра имела на одной стороне рай, на другой — ад, а между ними — города, где разыгрывались разные библейские истории. На шекспировской сцене местом действия всегда является земля. С потусторонним миром и с царством природы жизнь, изображаемая Шекспиром, еще связана, но первое и главное в ренессансном театре — человек. Он часть огромного мира, и чем он значительнее, тем большее участие в его судьбе принимают сверхъестественные силы. Но далеко не все зависит уже от них.

Здесь уместно сказать, что, начиная с XVIII века, все испытывали неловкость оттого, что в пьесах Шекспира имеются духи, призраки, эльфы. В век рационализма стало стыдно за Шекспира, такого глубокого знатока человеческого сердца, который, однако, верил наивным заблуждениям своего непросвещенного века. От укоров рационалистов Шекспира защитил тогда Лессинг:

«Вся древность верила в привидения. Поэтому драматические поэты древности имели право пользоваться этой верой; если у кого-нибудь из них являются пришельцы с того света, то не следует вооружаться против этого на основании наших более просвещенных взглядов [. . .] Разве нет примеров, что гений смеется над всякою философиею и умеет представить страшными для нашего воображения такие вещи, которые холодному рассудку кажутся весьма смешными? [. . .] Чему бы мы ни верили в обыденной жизни, на сцене он (поэт. — А. А.) может заставить нас верить во что угодно.

Таким поэтом является Шекспир, и, пожалуй, только он один. При появлении его привидения в «Гамлете» волосы встают дыбом на голове, все равно, прикрывают ли они мозг, верующий в духов или неверующий»¹.

Художественное чутье и глубокое знание силы воздействия искусства помогли Лессингу понять законность всех сверхъестественных мотивов у Шекспира с точки

¹ Лессинг. Гамбургская драматургия. М., «Academia», 1936, стр. 45, 46, 47.

зрения поэтической — как прекрасные художественные вымыслы. Шекспир, — не побоимся сказать это, — по-видимому, и сам верил в привидения. Во всяком случае, вера эта была столь распространена в его время, что он создавал свои драматические эффекты, опираясь на нее. Но надо признать и другое. Все сверхъестественные явления в пьесах Шекспира — органическая часть мира, который он воплощал на сцене. Однако самостоятельного значения они не имели. Роковой выбор герои Шекспира делают сами, а не под давлением высших сил. Драматургическая система Шекспира выражает гуманистическую концепцию человека как центра мироздания. Поэтому для вселенной не безразлична судьба выдающихся людей. Она участвует в драме их жизни, будь то трагедия или комедия, участвует, так сказать, параллельно тому, что происходит в душах героев.

Космические силы по-разному проявляют себя в пьесах Шекспира, в этом нет единообразия, но присутствие их обязательно обнаруживается то в виде небесных знаков, то бурных перемен погоды, то в виде необычных явлений на самой земле, то в виде призраков и духов, то в появлении дьявольских сил, воплощавшихся в отвратительных человеческих существах.

В «Ричарде III» с наибольшей полнотой и ясностью отражены некоторые стороны политического трактата итальянского гуманиста Никколо Макиавелли «Князь» (1513). Макиавелли допускал, что для благих целей, как, например, объединение страны, правитель может прибегать к неэтичным методам, лишь бы они дали необходимый положительный результат. Но Макиавелли был неправильно истолкован в том смысле, будто он вообще не считал заторными измену, коварство, жестокость и оправдывал личное честолюбие. Ложное понимание трактата породило понятие «макиавеллизма» как оправдания любой подлости.

Ричард III у Шекспира — типичный «макиавеллист». Его интриги основаны на точном расчете, и он, как известно, никогда не ошибается. Самое невероятное удается ему, потому что он знает, как усыпить бдительность одних, поймать в силки других, — словом, этот мастер беззастенчивой политической интриги настоящий «реа-

лист». Но Шекспир показывает, что есть силы, не подвластные даже этому умелому захватчику и тирану. Души убитых им не знают покоя. Они жаждут мести, и когда на земле находятся смельчаки, восстающие на кровавого узурпатора, духи появляются накануне решающего боя. Каждый из них подходит к обеим палаткам спящих вождей — Ричарда и Ричмонда. Дух Эдуарда (Ричарду): «Отчайся и умри», (Ричмонду): «Души оскорбленных, убитых принцев за тебя стоят» (V, 3). Дух Генри (Ричарду): «Генри велит: отчайся и умри», (Ричмонду): «Будь победителем, святой и добрый». Дух Кларенса (Ричарду): «В бою ты вспомни завтра обо мне. Меч вырони — отчайся и умри!», (Ричмонду): «Пусть ангелы хранят твой меч; будь счастлив!» И так дальше: дух Риверса, дух Грея, дух Вогена, дух Хестингса, духи юных принцев, леди Анны, Бекингема — все желают Ричарду одного: «Отчайся и умри!» И все они благословляют Ричмонда, сулят ему победу, уверенные в том, что и высшие небесные силы за него. Последний из духов, призрак Бекингема, точно знает это:

И ангелы и бог с тобой в бою,
А Ричард перед бездной на краю!

(V, 3, 175)

Призраки вещали смерть нарушителю мирового порядка Ричарду и победу восстановителю мира и общественной гармонии Ричмонду. Во всяком случае, именно так понимает свою миссию победитель Ричарда:

... Причастившись тайн, соединим
Мы с Белой розой Алюю навек,
И единенью улыбнется небо,
Что долго хмурилось на их вражду.

(V, 5, 17. AP)

Образы Шекспира ясно показывают, как соотносится история войн Алой и Белой Роз с понятиями великой цепи бытия.

Не стану возвращаться ни к «Гамлету», ни к «Королю Лиру», — выше было приведено много свидетельств того,

что в этих трагедиях космический порядок является не только фоном, но и участником. Обратимся к пьесе, которая с полным основанием считается одной из наиболее зрелых политических трагедий Шекспира, да и вообще одним из лучших образцов этого жанра в мировой драме, — к «Юлию Цезарю».

Как только возникает заговор против римского императора, появляется целая цепь страшных предзнаменований. Каска в тревоге:

Я видел, как от бури расщеплялись
Дубы ветвистые, как океан
Вздвигался гордо, пенясь и бушуя,
До угрожающих туч достигая;
Но никогда до нынешнего дня
Я бури огненной такой не видел.
Иль там, на небесах, междоусобье,
Иль мир наш, слишком падерзвив богам,
Побудил их на разрушение. . .

(I, 3, 5. МЗ)

Перечислив еще ряд невероятных происшествий, Каска заключает:

Все эти чудеса
Совпали так, что и сказать нельзя:
«Они естественны, они обычны».
Я думаю, что зло они вещают
Для той страны, в которой появились.

(I, 3, 28. МЗ)

Даже такой свободомыслящий человек, как Кассий, знает обо всех этих предзнаменованиях, но он придает им иной смысл, чем Каска:

Но если ты размыслишь над причиной
Того, что духи и огни блуждают,
Что звери неверны своим повадкам,
Что старцев превзошли умом младенцы,
Что все они, внезапно изменив
Своей природе и предназначанью,
Чудовищами стали, — ты поймешь,
Что небо в них вселило этот дух,
Их сделав знаменьем предупрежденья
О бедствии всеобщем.

(I, 3, 60. МЗ)

Кассий убеждает суеверного Каску, что все эти предзнаменования зла вызваны стремлением Цезаря установить свою единоличную власть над Римом. Но на самом деле, по смыслу трагедии, причина в том, что возникает заговор против законного властителя. В роковой день, когда Цезарь должен идти в Сенат, его жена Кальпурния встревожена:

Ты знаешь, Цезарь, я не суеверна,
Но я теперь боюсь. Сказал мне стражник,
Что ужасы такие он видал,
Каких себе представить мы не можем.
На улице вдруг львица окотилась;
Могилы выплюнули мертвецов;
По правилам военного искусства
Меж туч сражались огненные рати,
И кровь бойцов кропила Капитолий,
Был ясно слышен грозный грохот битвы:
Стонали раненые, ржали кони. . .
По улицам метались привиденья,
Ужасным воем поражая слух.
О, Цезарь! Это все необычайно,
И я страшусь.

(II, 2, 13. МЗ)

Цезарь верит в себя больше, чем в предзнаменования:

Нет, Цезарь выйдет; знаменья эти
Даны не только Цезарю, а всем.

Тогда Кальпурния прибегает к последнему доводу:

В день смерти нищих не горят кометы,
Лишь смерть царей огнем вещает небо.

(II, 2, 30)

Мы теперь придаем значение не столько предзнаменованиям, сколько их поэтической образности и символической. А зрители театра Шекспира, слушая Кальпурнию, понимали, что нарушения мирового порядка в небесах и на земле грозят бедами в государстве. И в самом деле — за смертью Цезаря следует гражданская война.

Накануне решающей битвы Бруту не спится. Вдруг он замечает призрак в своей палатке и не сомневается,

что это выходец из потустороннего мира. Единственное, что волнует Брута: «Кто ты такой — бог, добрый дух или демон?» (IV, 3, 279). Призрак отвечает: «Я твой злой гений, Брут». То дух убитого Брутом Юлия Цезаря, который зловеще предрекает: «Встретимся при Филиппах».

Даже Кассий, придерживающийся взглядов, не одобряемых официальной религией, вынужден обратить внимание на вещие знаки:

Ты знаешь, я сторонник Эпикура,
Но мнение свое переменил
И склонен верить в предзнаменования.
Когда от Сард мы шли, на наше знамя
Спустились два орла, как на насест.
Из рук солдат они хватали пищу
И до Филипп сопровождали нас.
Сегодня ж утром вдруг они исчезли,
И вороны и коршуны взамен их
Кружат над нами и на нас глядят,
Как на добычу; тени их спустились,
Как полог роковой, и наше войско
Под ним готово испустить свой дух.

(V, 1, 77. МЗ)

Узнав о гибели Кассия, Брут понимает: это — месть Цезаря, дух которого явился ему накануне битвы:

О Юлий Цезарь, ты еще могуч!
И дух твой бродит, обращая наши
Мечи нам прямо в грудь.

(V, 3, 94)

Наступает и конец Брута. Он видит, что сражение проиграно, и говорит соратнику:

Тень Цезаря ко мне являлась дважды
Средь мрака ночи, — в первый раз у Сард
И прошлой ночью, в поле у Филипп.
Я знаю, что мой час пришел!

(V, 5, 17)

Значит, тень Цезаря — не символ, а реальная сила, и это Брут прекрасно понимает; даже «материалист» (эпикурец) Кассий приходит к выводу, что потусторонние силы неодобрительно относятся к мятежу, одним из

вождей которого он был. Иначе говоря, композиция всей политической трагедии неразрывно связана с идеей мирового порядка. Я еще вернусь потом к противоречиям и двойственности в трактовке этого мотива у Шекспира, а сейчас с несомненностью обнаружилось, что не только фоном, но и реальным фактором в политической борьбе древнего Рима, как она виделась Шекспиру, оказались таинственные силы вселенной, сыгравшие роль в драматическом конфликте.

«Отелло» обычно представляется той драмой Шекспира, в которой действие происходит в самой узкой — семейной — среде. Новейшая критика показала, что личная драма благородного мавра связана с судьбами венецианского государства, и это, конечно, имеет значение для нашего ощущения масштабности трагедии. Однако рамки произведения гораздо шире. Как обычно у Шекспира, и здесь вселенная не безучастна.

После драматической завязки, происшедшей в первом акте, действие переносится из Венеции на Кипр. Оно начинается с того, что комендант Кипра и горожане стоят на берегу, ожидая прибытия венецианского флота. Оказывается, на море — буря.

Монтано

Такого ветра просто не запомню.
У нас на укреплениях треск стоит.
Воображаю, в море что творится!
Какие брусья могут устоять,
Когда валы величиною с гору!
Небось крушений. . .

Второй горожанин

Этот шторм вполне
Мог разнести турецкую эскадру.
Попробуйте-ка стать на берегу.
Он в пене весь, и бешенство прибоя
Заносит брызги на небо, гася
Медведицу с Полярною звездю.
Я равной бури в жизни не видал.

(II, I, 5. БП)

Буря разнесла флот турок. Да и венецианцам, плывшим им навстречу, пришлось туго. Их соотечественники

на Кипре в тревоге. Первым достиг гавани корабль, на котором плыли Дездемона и Яго, за ним причаливает корабль Кассио. Его первые слова — об Отелло, который еще в море:

Да будет небо
Ему защитой. Он пропал вдали
В разгаре бури, в грозную минуту.

(II, I, 44. БП)

От него же мы узнаем, что к Дездемоне стихия была благосклонна:

Морские волны, воюющие ветры,
Зубчатые утесы и пески,
Коварные враги безвинных стругов,
Как бы плененные красой, смиряли
Свой дикий нрав и не мешали плыть
Небесной Дездемоне.

(II, I, 68. МЛ)

Сойдя на берег, Отелло выражает радость, что буря миновала, не принеся беды ни Дездемоне, ни ему, ни Кипру, ни Венеции:

Такая тишь, — пусть будят штормы смерть,
Пускай корабль взбирается на вал,
Как на Олимп, чтоб тотчас рухнуть в бездну,
Как с неба в ад. . .

(II, I, 187. БЛ)

Наше современное понимание трагедии подсказывает нам лишь то, что эта буря — одна из тех обычных опасностей, связанных с трудной жизнью Отелло, о которых он столько рассказывал в доме Брабанцио. Дездемона приобщилась к этой жизни, и Отелло, встретив ее на кипрском берегу, называет ее «милой вонпельницей» (II, I, 183).

Все это верно, но не охватывает смысла происшедшего во всей его широте. Страшная буря в Средиземном море — проявление какого-то нарушения в мировом порядке. Мы уже достаточно знаем Шекспира, чтобы понять

это как предвестие несчастья. Конечно, вмешательство небес не было прямым. Страшная драма разыгралась из-за интриг Яго. Но и Яго — частица мироздания, только не тех благих сил, которые спасли Дездемону от бури, а той страшной потусторонней сферы, где обитают силы зла. Узнав в конце всю меру коварства Яго, Отелло при виде его с удивлением говорит: «Я копыт не вижу» (V, 2, 285), — только дьявол мог натворить все то, что сделал злобный поручик. Теперь он для Отелло уже не «честный Яго», как называл он его раньше, а «полудьявол», и единственное, чего мавр не понимает, — «с какой он целью /Моей душой и телом овладел» (V, 2, 302). Лодовико тоже неспроста называет Яго «адским злодеем» (*hellish villain*, V, 2, 368).

Если кто-нибудь еще сомневается в том, что к драме причастны силы неба и ада, то вот свидетельства, исходящие от главных жертв трагедии. Во время бурного объяснения между ними Отелло требует от Дездемоны, чтобы она поклялась в верности. Дездемона заверяет, что она «тебе и долгу верная жена» (IV, 2, 34). Отелло требует (дословно): «Попробуй, поклянись в этом, и это погубит тебя (навечно), однако из-за того, что ты подобна небесному существу, сами дьяволы испугаются схватить тебя; так будь же проклята вдвойне, клянись, что ты верна» (IV, 2, 35). Отелло не раз повторяет, что у Дездемоны ангельский лик, поэтому ее измена вдвойне ужасна, ибо небесный вид таит дьявольскую сущность. Дездемона клянется: «Небеса доподлинно знают» (IV, 2, 38), что она верна, но Отелло возражает: «Небеса доподлинно знают, что лжива ты, как ад» (IV, 2, 39). И Отелло гонит от себя Дездемону, как святые гнали дьявола, пришедшего искушить их в прекрасном женском облике: «О, Дездемона! Изыди! Изыди! Изыди!» (IV, 2, 41). Отелло погружается в размышления: «Если небесам было угодно подвергнуть меня несчастьям, они могли бы...» (IV, 2, 47) — и он перечисляет все виды кары, которые не потрясли бы его так, как поразила неверность Дездемоны. Вывод, который он делает для себя, достоин его героической личности. Он не впадает в отчаяние, а, как это ему было свойственно и раньше, перед лицом

испытаний закаляет душу — в данном случае для сурового суда и мести оскорбительнице:

Терпенье, херувим светлейший рай,
Стань ада грозной фурией теперь!

(IV, 2, 62. БП)

Словесная ткань трагедии, ход мыслей ее главных персонажей свидетельствуют о том, что во всем происходящем они видят борьбу тех вселенских сил неба и ада, которые воплощают начала добра и зла. Подчеркнем: нравственные категории здесь не абстракции, а воображаемая реальность двух полюсов вселенной — неба и преисподней.

Повторяю сказанное уже не раз: кажущееся нам просто поэтическими оборотами речи, сравнениями и метафорами и в этой трагедии имеет буквальный смысл — космические силы, стихии природы и сверхъестественные начала причастны к судьбе Отелло и Дездемоны, как и к судьбе других героев Шекспира.

Среди трагедий Шекспира «Кориолан» содержит меньше всего прямых отражений связи земных дел с космической жизнью. Но нельзя сказать, что их здесь нет совсем. Сам облик героя под стать другим величественным протагонистам шекспировских трагедий. В нем есть титанизм, возвышающий его над остальным миром. Это признают даже его враги.

Вспомним уподобление Антония богу, которое встретилось нам в другой римской трагедии, или сравнение отца Гамлета с Марсом. Нечто подобное есть и в трагедии гордого патриция. Трибун Синиций не скрывает вражду к Кориолану, но при всем том признает его сверхъестественную мощь: «Он ходит как осадная башня; под его шагами земля дрожит. Взглядом он, кажется, панцирь пробить в состоянии. Голос у него вроде набата, каждое слово — громче пушечного залпа. Он сидит в кресле под балдахинном, словно статуя Александра. Дайте ему бессмертие да трон на небе — и будет настоящий бог» (V, 4, 19).

Кориолан и сам считает, что небесные силы определяют человеческие судьбы. Он благословляет сына:

Пусть бог войны
С согласия Юпитера дарует
Тебе высокий дух, чтоб для бесславья
Ты был неуязвим и в ратных бурях
Стоял неколебимо, как маяк,
Спасая тех, кто лик твой светлый видит.

(V, 3, 70. ЮК)

Этим пожеланием Кориолан хочет передать сыну свои черты, — ведь именно таким был победитель вольсков в Кориоли. Свои доблести Кориолан возводит к влиянию небес. Боги Юпитер и Марс определили ему быть таким, а не иным. Поэтому нет ничего удивительного в том, что в решающий момент наступления на Рим во главе армии своих бывших врагов и он, и его мать знают, что небеса небезучастны к происходящему. Волумния, пришедшая умолять, чтобы сын пощадил Рим, взывает к его чувству справедливости и напоминает о воле богов:

Что ж, если наша просьба
Несправедлива, прогони меня;
А если справедлива — ты бесчестен
И гнев богов изведешь сполна...

(V, 3, 164. ЮК)

Кориолан смиряет гнев и шадит изгнавший его Рим. При этом он знает, как посмотрят на него боги, наделившие его непреклонностью, от которой он теперь отступил:

О мать,
Что сделала со мною ты! Взгляни,
Разверзлось небо, и со смехом боги
На зрелище неслыханное смотрят.

(V, 3, 182. ЮК)

«Неслыханное» заключается в том, что Кориолан отступил от завета Марса и, вместо того чтобы утвердить свою волю оружием, как это было ему свойственно, стал миротворцем. Он надеется все же, что бог войны не отрекся от него. Когда потом Авфидий обвиняет Кориолана, что он нарушил клятву, «проплакал и прохныкал победу», несчастный герой, помнящий о своей бывшей ратной доблести, взывает к небу, чтобы оно оправдало его: «Марс, ты это слышишь?» (V, 6, 100). Но небеса молчат.

Кориолан отступил с предначертанного ему богом пути, и его покровитель Марс уже не вмешивается в дальнейшую судьбу героя. Когда Кориолан шел под эгидой Марса, он смог один победить вольсков. Теперь доблестный воин лишился покровительства бога войны и падает под ударами их мечей.

Сказанное отнюдь не есть трактовка смысла трагедии. Внимательно следя за действием трагедии и одновременно вслушиваясь в речи персонажей, мы узнаем, как они сами понимают себя, свою судьбу, причины разных ее поворотов. Мы не имеем права отвлечься от этого, если хотим понять первоначальный смысл произведения. Все сказанное об этой стороне пьес Шекспира имеет своей задачей, во-первых, сделать очевидным, насколько наши нынешние толкования его произведений далеки от данных текста, насколько они модернизируют мысль, лежащую в основе художественной структуры пьес, и, во-вторых, вернуть нас как к исходному пункту к тому, какой смысл могло иметь произведение Шекспира для публики театра того времени. Повторяю — я не думаю, что для нас оно должно иметь тот же смысл. Но нам важно в максимальной степени приблизиться к тому кругу идей, который был близок драматургу, установить, из какого миропонимания зрителей исходил он, создавая пьесы. Единственная возможность понять это заключается в том, чтобы прочесть текст в свете воззрений, существовавших в эпоху Возрождения.

Первое, что можно установить, — несомненное соответствие между ренессансной концепцией мироздания и оством пьес Шекспира. Иначе говоря, «мир — театр», но и театр — это весь мир. Театр в миниатюре повторяет структуру вселенной, и в нем действуют те же законы, что и во всем мире.

ГОСУДАРСТВО

До сих пор мы не касались еще одного важного звена в великой цепи бытия — государства. Вообще говоря, сама эта цепь была «выкована» наподобие той социальной

лестницы, которая существовала на земле. Иерархическое строение вселенной представляло собой перенесение в космос социальной структуры земной жизни. На небесах, как они виделись средневековому человечеству, царил та же иерархия, что в феодальном государстве. Поэтому Улисс в уже приведенной речи уподобляет солнце королю, восседающему на троне (ТК, I, 3, 89), и утверждает, что на небесах соблюдаются «ранг, старшинство и место» (*degree, priority and place*, I, 3, 86), совсем как при дворе феодального монарха. Сам бог постоянно называется царем или королем небес, он окружен такой же феодальной свитой, как земные монархи.

Средневековое представление о государстве, как и другие идеологические концепции, имело древние корни. Какие-то элементы этого учения восходят к античности, другие были разработаны отцами церкви. Но нас сейчас интересует не история вопроса, а то понимание государства, которое сохранялось вплоть до времен Шекспира. К числу документов, помогающих нам понять взгляды, распространявшиеся в народе господствующими сословиями, относятся проповеди, утвержденные властью (напомним, что в Англии после реформации церкви король стал ее официальной главой). Одно из таких обращений, изданное в 1547 году, называлось «Проповедью повиновения», а более подробно: «Увещанием относительно доброго порядка и повиновения правителям и местным властям».

«Всемогущий бог создал и распределил все вещи на небе, земле и водах в наилучшем и совершеннейшем порядке. На небесах он установил определенные орден и статуты архангелов и ангелов. На земле он назначил королей, принцев и других правителей, поставленных ниже их, — всех в добром и необходимом порядке». Опускаю уже известный нам в великой цепи бытия распорядок среди небесных светил, растений и животных на земле, рыб — в воде. Далее речь идет о духовных способностях человека и, наконец, о порядке среди людей. Нормой человеческого общежития безоговорочно считается сословный феодальный строй с его иерархией: «каждому рангу людей, согласно их призванию, профессии и должности определяется долг и старшинство. Одни обладают

высоким званием, другие — низким, одни являются королями и принцами, другие — подчиненными и подданными, людьми духовного и светского звания, господами и слугами, отцами и детьми, мужьями и женами, богатыми и бедными, но все нужны друг другу, и посему во всем этом следует хвалить и одобрять добрый порядок, установленный богом, без чего ни один дом, ни один город, ни одно государство не могло бы существовать и развиваться. Ибо там, где нет справедливого порядка, царят всевозможные злоупотребления, плотская безудержность, извращения, грех и вавилонское столпотворение. Уберите королей, принцев, правителей, магистратов, судей и подобных хранителей божьего порядка, и никто не сможет путешествовать без того, чтобы его не ограбили на большой дороге, никто не сможет почивать в собственном доме без опасения быть убитым, никто не сможет спокойно обладать женой, детьми и имуществом, все станет общим, и от этого произойдут всевозможные бедствия и полное уничтожение душ, тел, имущества и государств»¹.

То, что изложено здесь, составляло не только официальную доктрину, но и теорию государства, принятую большинством гуманистов. Различие состояло, однако, в том, что власть из всей этой сложной системы рангов делала вывод о подчинении низших высшим, тогда как гуманистическая концепция государства подчеркивала обязанность вышестоящих по отношению к подданным. В частности, важнейшим пунктом гуманистической теории государства было утверждение того, что монарх должен заботиться о народе, быть справедливым, самоотверженным, а не пользоваться властью только для удовлетворения своих личных потребностей или прихотей.

Утверждению гуманистического идеала короля посвящена пьеса Шекспира «Генри V». Уже в самом начале ее зрителю преподносят общую теорию сословного государства, в котором каждому званию и профессии определена своя роль в обеспечении общего блага. Замечу кстати, что в ученых сочинениях эпохи государство име-

¹ E. M. W. Tillyard. *Shakespeare's History Plays* (1944). L., 1962, p. 19.

повалось не столько современным словом *state*, сколько *common wealth* — «общее благо», вариант римского *res publica*.

Приближенный короля Эксетер напоминает о том, что основа государства — гармония всех частей, составляющих его:

Все члены государства, от крупнейших
До самых мелких, действуют в согласье;
К финалу стройному они стремятся,
Как музыка.

(I, 2, 180. ЕБ)

Архиепископ Кентерберийский развивает эту мысль, пользуясь распространенным с древности уподоблением государства пчелиному улью:

Недаром в государстве
Труды сограждан разделило небо,
Усилья всех в движенье привело,
Конечной целью смертным указав
Повиновение. Так трудятся пчелы,
Создания, что людную страну
Порядку мудрому природы учат.
У них король и разные чины:
Одни, как власти, управляют ульем,
Ведут торговлю вне его другие,
А третьи, с острым жалом, как солдаты,
В набегах грабят пышные цветы,
И весело летят они с добычей
В палату властелина своего;
А он, сосредоточен, величав,
Следит, как рой строителей поющих
Возводит дружно своды золотые.
Заготавливают горожане мед,
И бедняки-носильщики толпятся
С тяжелой ношею в воротах тесных;
Суровое вручает правосудье
С гуденьем грозным бледным палачам
Ленивого, зевающего трутня.

(I, 2, 183. ЕБ)

Это — полная картина государства сверху донизу: король, представители власти, торговый класс, рыцарское военное сословие, строители, ремесленники, чернорабочие-грузчики, уклонившиеся от общего труда «трутни»,

суд, полиция — все есть в этом государстве-улье, и все подчинено некой общей цели — общему благу:

Как стрелы с разных точек в цель летят,
 Как ряд путей ведет в единый город,
 Как много рек в одно впадает море,
 Как в центре круга многих линий встреча, —
 Так тысячи предпринятых шагов
 Приводят к одному с успехом полным.

(I, 2, 204. ЕБ)

Эта характеристика идеального сословного государства сопровождается портретом столь же идеального монарха. Точнее, обрисовка личности Генриха V даже предшествует рассказу о государстве-улье, и, может быть, в этом есть умысел, поскольку гуманисты придавали исключительно важное значение главе государства: от качеств его личности, считали они, зависит вся жизнь страны.

Каков же этот идеальный правитель?

Заговорит ли о делах правленья, —
 Вы скажете, что в этом он знаток.
 Войны ль коснется, будете внимать
 Вы грому битвы в музыкальных фразах.
 Затроньте с ним политики предмет —
 И узел гордиев быстрее подвязки
 Развяжет он.

(I, 1, 37. ЕБ)

К тому же он разбирается и в вопросах религии не хуже любого богослова (I, 1, 35). Он и оратор, прекрасный (I, 1, 47), — словом, образец всех совершенств. Богослов, правитель, воин, политик (дипломат?), оратор — вот каков Генри V. Заметим между прочим, что Офелия, называя Гамлета «надеждой и розой прекрасного государства», тоже представляла себе, что из Гамлета, не сойди он с ума, получился бы идеальный монарх, и она перечисляет те же качества идеального монарха:

О, что за гордый ум сражен! Вельможи,
 Бойца, ученого — взор, меч, язык;
 Цвет и надежда радостной державы,
 Ческан изящества, зеркало вкуса,
 Пример примерных. . .

(III, 1, 157. МЛ)

Если верить тому, что о них говорят, то Генри V и Гамлет (до мнимого помешательства) обладают одинаковыми качествами идеального правителя; о каждом из них можно сказать словами Офелии, — воспользуемся другим переводом, — что он являет собой

Соединенье званья, красноречья
И доблести...

(III, 1, 159. БП)

Заметим, что у Гамлета есть качества, какими Генри V не обладает: изящество, тонкий вкус. В характеристике датского принца названы все черты, которые делают человека всесторонним, а именно таков был тот гуманистический идеал, который итальянец Балдассаре Кастильоне обрисовал в своем сочинении «Придворный» [«Il cortegiano», 1528¹; по-английски — the courtier; именно это слово употребляет Офелия, говоря о своем принце (III, 1, 159)]. Ни «чеканом изящества», «ни зеркалом вкуса» Генри V не назовешь, если вспомнить солдатскую манеру, в какой он делает предложение французской принцессе.

Генри V все силы отдает заботам о стране и народе. Он сознает, что на него обращены глаза всех подданных:

Все, все — на короля! За жизнь, за душу,
За жен, и за детей, и за долги,
И за грехи — за все король в ответе!
Я должен все снести. О тяжкий долг!

(IV, 1, 246. ЕБ)

Бедняку, правда, не достает роскоши, которой полна королевская жизнь, зато он не обременен заботами, лишаящими монарха сна:

Ничтожный раб вкушает дома мир,
И грубому уму не догадаться,
Каких забот монарху стоит отдых,
Которым наслаждается крестьянин.

(IV, 1, 298)

¹ Английский перевод был издан за три года до рождения Шекспира, в 1561 г.

Мы имеем, таким образом, все основания сказать, что в «Генри V» отражен идеал образцового порядка в государстве и показан пример монарха, сознающего свой долг перед народом.

Государство — то огромное звено в цепи бытия, которым охвачены все люди. Мы видели, что пьесы Шекспира в миниатюре отражают схему вселенной. Но ее неземные части присутствуют в качестве благих или дурных излучений, исходящих из потусторонних миров. Другое дело государство, оно — установление земное. Люди всегда живут в государстве. У Шекспира есть лишь один персонаж, отрицающий государство и не желающий жить в нем, — это Алемант, но даже мизантроп Тимон Афинский, покинув родной город, мыслями живет с ним, хотя и шлет ему проклятья. По-своему и Кориолан служит свидетельством того, что человек не может жить вне государства и притом именно того, в котором он рожден. Выражение Аристотеля нами переводится в абстрактной форме: «Человек — общественное животное», но *зооп политикон* буквально означает: человек — животное своей общины, своего города. И именно этой точки зрения придерживается Шекспир.

Вселенная не так наглядно предстает в пьесах Шекспира, как государство. Во всех его пьесах, за исключением одной, всегда изображена цельная картина государства. Это очевидно в пьесах-хрониках, где полем действия является вся Англия, за трон которой борются разные династии. Наиболее выразительную картину всех сословий страны дает вторая часть «Генри VI»: здесь мы видим и королевский двор, и лагерь мятежных феодалов, и крестьянскую массу, восстающую против власти феодалов. Здесь это рельефнее всего, но и в других хрониках тоже представлены все сословия — от короля до простого солдата. Классицисты XVII—XVIII веков в своих переделках Шекспира решительно вымарывали все народные сцены. Когда Шекспира перестали переделывать, романтическая критика и историческая наука с удивлением увидели, что в его пьесах есть народ, то активный в борьбе за свои интересы, то выражающий свое отрицательное отношение к власти имущим выразительным молчанием. ... В римских трагедиях «Юлий Цезарь» и «Кориолан»

народ участвует в центральном конфликте. Он где-то далеко на периферии в «Антонии и Клеопатре», но даже там его присутствие сказывается. В «Гамлете» восставший народ врывается в королевские покои. В «Макбете» именем народа свергается король-узурпатор. Какую бы из пьес Шекспира мы ни взяли, уже один список действующих лиц свидетельствует о том, что народ в целом или отдельные его представители, хотя бы в лице слуг, присутствуют на сцене.

Даже в комедиях Шекспира местом действия является государство. Правда, происходящие в них события судеб государства не затрагивают, разве что в изображении бракосочетания царствующих особ («Сон в летнюю ночь», «Двенадцатая ночь»). Но государство есть всюду, и оно представлено своими правителями в «Комедии ошибок» (герцог Эфесский), «Сне в летнюю ночь» (герцог Афинский), «Двух веронцах» (герцог Мантуанский), «Бесплодных усилиях любви» (король Наваррский, наследная принцесса Франции), «Венецианском купце» (дож Венеции), «Много шума из ничего» (принц Арагонский, губернатор Мессины), «Как вам это понравится» (герцог), «Двенадцатой ночи» (граф Иллирии), «Все хорошо, что кончается хорошо» (король Франции), «Мере за меру» (герцог Вены). Романтические драмы последнего периода тоже изображают истории, в которых главы государств играют более или менее видную роль.

Государственного фона нет лишь в «Укрощении строптивой», хотя и здесь в интерлюдии присутствует владетельный лорд, по чьему велению разыгрывается комедия об укрощении Катарины. Если в обеих частях «Генри IV» Фальстаф воплощает антигосударственное начало, то в «Виндзорских насмешницах» он претендует именно на то, чтобы его принимали как представителя двора. К. Каутский назвал эту пьесу первой буржуазной комедией¹. С этим можно согласиться в том смысле, что государственный фон здесь незначителен, а на переднем плане — горожане, к тому же одурачивающие дворянина, пусть и захудалого, каким является Фальстаф.

В пьесах Шекспира феодальный строй еще в полном

¹ К. Каутский. Томас Мор и его утопия. М., 1924, стр. 41—42.

цвету. Это несомненно в смысле того, что рамкой действия или, если угодно, почвой, на которой разыгрываются все комедии и трагедии, является феодальная монархия. Шекспир и жил в такое время, когда система абсолютизма была еще достаточно могущественной. Свои последние пьесы он написал за сорок лет до первой буржуазной революции в Англии. Если мы согласимся с Гёте, писавшим, что «повсюду у него мы видим Англию, омытую морями, затянутую облаками и туманом...»¹, — то почему не принять как должное, что не только природа Англии, но весь строй английской жизни наложил неизгладимую печать на все его пьесы?

Не только официальная тюдоровская доктрина государства осуждала всякие мятежи. Гуманисты в большинстве тоже отвергали насильственные средства политической борьбы. В Англии были особые исторические предпосылки, в силу которых очень многие люди неодобрительно относились к восстаниям против власти. Еще не изгладилась память о тридцатилетней кровавой расправе феодальных династий, чья борьба за корону залила страну потоками крови. Мятежи случались и в эпоху Шекспира — дворянское восстание Эссекса в 1601 году, крестьянские бунты 1590-х годов и 1607 года, — но широкой поддержки они не встречали, хотя кризис абсолютизма уже начался. Общество в целом еще не созрело для революции и новой гражданской войны. В начале XVII века самые радикально настроенные англичане еще надеялись на возможность изменений в государстве мирным путем. Впоследствии упорство и слепота господствующего класса сделали неизбежной гражданскую войну.

Шекспир жил в условиях могущества самодержавия. Всем сословиям преподавались суровые уроки повиновения. После вступления на престол королевы Елизаветы I в 1569 году к прежним поучениям о необходимости соблюдать порядок в государстве была добавлена «Проповедь против неповиновения и преднамеренного мятежа». Этот документ был обнародован непосредственно вслед за бунтом, происшедшим в стране, и

¹ Гёттс. Собрание сочинений, т. X, стр. 584.

Э. М. У. Тильярд замечает: «Его тон очень взволнованный, чувствуется подлинный страх, что восстание может повториться, все еще сильный страх, вызванный недавним событием; и драматизм его стиля напоминает мир хроник Холла, «Зеркала правителей» и предвосхищает мир ранней исторической тетралогии Шекспира... Наиболее интересное развитие доктрины касается обязанностей по отношению к плохому королю. Автор проповеди объясняет опасности, связанные с любым одобрением мятежа, даже если правитель очень плох. Во-первых, кто эти подданные, которые осмеливаются судить о том, плох ли король? Они могут легко ошибиться, ибо всегда имеется много дурных людей, готовых воспользоваться тем, что монарх уязвим либо вследствие чрезмерной доброты, либо потому, что он — женщина, либо — слишком молод. Кроме того, всегда будет существовать различие во мнениях; поэтому если допустить возможность мятежа против дурного монарха, как можно будет воспрепятствовать восстанию против монарха хорошего? Наконец, не следует считать слепой случайностью, что господь дает дурного правителя, он может сделать это, дабы покарать народ за его грехи. Восстать — значит добавить еще один грех к прежним, еще неискупленным»¹.

Исследователь цитирует выразительные пассажи из правительственной проповеди против мятежей. Бунтовщики «нарушают долгий мир, и не для того, чтобы вести войну [против другой страны], а для мятежа; это грозит особе милостивого монарха, нарушает безопасность страны, которую они обязаны защищать, не щадя жизни, приводит англичан к тому, что они начинают грабить, уничтожать, сжигать в Англии англичан, убивают своих соседей и родственников, соотечественников, творят зло и бесчинства хуже любых чужеземных врагов...»²

Наконец, заслуживает внимания и то место, в котором говорится о тяжелых последствиях мятежей для непокорных феодалов, восстающих на законного монарха: «Посмотрите и почитайте истории всех народов; перелистайте хроники нашей собственной страны, вспомните

¹ E. M. W. Tillyard. *Shakespeare's History Plays*. L., 1962, p. 67.

² *Ibid.*, p. 68—69.

восстания — как те, которые произошли давно, так и те, что еще свежи в памяти, — вы не найдете, чтобы бог когда-либо наградил за восстание против естественного и законного государя; наоборот, бунтовщиков побеждали и убивали, а тех, кого брали в плен, казнили ужасным способом. Вспомните о великих и благородных родах герцогов, маркизов, графов и других лордов, чьи имена можно прочесть в хрониках, начисто уничтоженных и прекративших существование; задумайтесь над причинами этого и вы убедитесь, что не столько из-за недостатка мужского потомства произошли упадок и иссякание благородных кровей и семейств, сколько из-за мятежей»¹.

До сих пор мы говорили об официальной доктрине, зафиксированной в документах, непосредственно исходящих от власти. Но идеи, выраженные здесь, вошли в гуманистическую литературу английского Возрождения. Историки того времени осуждали мятежи. Особенно решительно выступал против них Эдуард Холл, автор «Соединения двух благородных и блестящих династий Йорк и Ланкастер» (1548). Знаменитая историческая поэма «Зерцало правителей», коллективный труд нескольких гуманистов, создававшийся с 1559-го до 1610 года, также проникнута враждой к насилию. Идею внутреннего мира утверждали пьесы-моралиты, сочиненные гуманистами, первая английская трагедия «Горбодук» (1561) и многочисленные пьесы-хроники, появившиеся на английской сцене до Шекспира. Можно без преувеличения сказать, что эта идея проникала всю литературу того времени — публицистическую, ученую и художественную. Шекспир не составлял в этом отношении исключения. Он продолжал традицию, глубоко укоренившуюся в общественном сознании.

Английский историк-марксист А. Л. Мортон писал: «Гражданская война в условиях распада феодализма означала возрождение анархии и бесплодных междоусобиц между враждующими группировками феодальной знати. А это было нежелательным явлением в глазах всякого человека, и тем более Шекспира, нарисовавшего столь яркую картину последствий таких войн. Поэтому

¹ E. M. W. Tillyard.

сильная центральная власть выступала как единственная альтернатива подобному хаосу.

Такая позиция Шекспира отражала новое мировосприятие, появившееся вместе с ростом буржуазии. Взгляды Шекспира в этом вопросе, так же как и взгляды представителей второго поколения английских гуманистов (то есть поколения, жившего после Реформации), по сути своей носили национальный характер. В условиях его эпохи монархия при всех ее недостатках, с точки зрения национальных устремлений, представляла собой единственно возможную форму государственной власти»¹.

Первая историческая тетралогия Шекспира «Генри VI» и «Ричард III» заканчивается прямым осуждением междоусобиц и мятежей:

О, долго Англия была безумна,
Сама себя терзала в исступленье
Брат брата убивал в слепом бою,
Отец убийцей был родного сына,
Сын по приказу убивал отца.
Повинны в этом Йорки и Ланкастры:
Раздор их дикий рвал на части мир.

(*Р III, V, 5, 23. AP*)

Пьесы содержали многочисленные подтверждения этого, а выражения, которыми Шекспир воспользовался для осуждения внутренних неурядиц, совершенно одинаковы в правительственных прокламациях, церковных проповедях, трактатах гуманистов, исторических трудах и поэмах.

Шекспир не мог призывать к изменению существовавшего тогда государственного строя, хотя многие его пороки он выразительно показал: беззаконие и произвол властей, бесчеловечность кровавой диктатуры, сомнительную ценность некоторых законов; он даже осмелился напоминать об ужасающей нищете и несправедливости народа. Кеннет Мюр, рассматривая конфликт между плебеями и патрициями в «Кориолане», правильно пишет: «О демократии в современном политическом смысле в 1608 году речи не было; все это придет спустя поколение. Поэтому

¹ А. Л. Мортон. Шекспир и история. В кн.: Шекспир в меняющемся мире. М., «Прогресс», 1966, стр. 61—62.

тщетно выражать недовольство тем, что Шекспир, вероятно, принимал монархию как лучшую форму правления. Он не идеализировал ни плебеев, ни патрициев; и пьеса иллюстрирует не шекспировское недоверие к простым людям, а скорее, как говорил Кольридж, „удивительную философскую беспристрастность политических взглядов Шекспира“¹.

Пьесы Шекспира не только не содержат бунтарских призывов, но, наоборот, самым построением своим показывают, что попытки изменить характер власти или сменить правителей насильственным путем ведут к гибели тех, кто это делает, и приносят ущерб всему государству.

Доказательства содержат все четыре пьесы о войнах Алой и Белой Роз: три части «Генри VI» и «Ричард III», обе части «Генри IV», «Юлий Цезарь», «Макбет», «Кориолан». Даже «Гамлет» и «Король Лир» подтверждают это, хотя в данных трагедиях государственные вопросы играют второстепенную роль.

Каждая пьеса Шекспира представляет собой замкнутый в себе микрокосм, в котором произошло нарушение обычного порядка и хода вещей: распалось единство страны, возникли разлад в царствующей семье, война с другой страной, восстание против существующей власти, нарушение законов и нравственных норм. Как правило, в пьесах сочетается несколько подобных мотивов. Развитие действия состоит в том, что любые отклонения от порядка вселенной, государства, семьи влекут за собой все большее расширение конфликта, обнажающего все противоречия, какие существуют между участниками драмы. Достигнув крайней остроты, разлад в той или иной форме исчерпывает себя, и в конце происходит восстановление нарушенного порядка.

Это очень наглядно в хрониках. Каждая начинается с разлада, ведущего к конфликту между двумя партиями правящей верхушки. Так происходит во всех частях трилогии «Генри VI». В первой части разлад в королевской семье — братья покойного Генри V борются между собой

¹ Кеннет Мюр. Шекспир и политика. В кн.: Шекспир в меняющемся мире. М., «Прогресс», 1966, стр. 133.

за власть, пока законный наследник еще ребенок и не может править страной; ссоры между вельможами; война с Францией; нелады во французском лагере. Все завершается победой английского оружия. Во второй части многократный разлад в королевской семье — королева Маргарита изменяет Генри VI с Сэффолком; Маргарита борется против протектора государства Глостера; восстание Кэда; начало войны Алой и Белой Роз; первая победа династии Йорк. В третьей части вначале достигнут компромисс между обеими династиями — трон возвращается Генри VI при условии, что Йорк назначается его наследником. Королева, недовольная тем, что это лишает ее сына права на престол, возобновляет войну, из которой победителями выходят сыновья Йорка и старший из них становится королем Эдуардом IV.

В «Ричарде III» после смерти Эдуарда IV смуту в государстве вызывает честолюбивый, кровавый горбун, против которого восстают почти все лорды, свергающие его, после чего воцаряется династия Тюдоров. «Ричард II» — история свержения одного короля и замены его другим. В каждой из частей «Генри IV» два конфликта: борьба феодалов против короля и разлад между королем и наследным принцем; каждая часть заканчивается победой законной власти и примирением в царствующей семье. В «Генри V» война между Англией и Францией завершается победой британцев и браком между королем-победителем и французской принцессой.

Во всех пьесах конфликт исчерпывается до конца и происходит восстановление порядка, хотя путь к этому в трагедиях и хрониках проходит через смерть большинства участников борьбы. В «Юлии Цезаре» единство Рима восстанавливается с гибелью Брута и Кассия. В «Гамлете» погибает вся королевская семья, но порядок восстанавливается воцарением Фортинбраса. В «Короле Лире» тоже происходит истребление всей династии, но мир все же восстанавливается воцарением герцога Олбени, имеющего наиболее законные права. В «Отелло» разлад не в царствующей семье, но в достаточно высокопоставленной, чтобы участвовать в решении судеб Венеции и Кипра. Трагедия начинается семейным разладом, войной двух государств; война кончается скоро,

а семейный разлад углубляется. После смерти Отелло и Дездемоны представитель венецианской республики восстанавливает порядок на Кипре — приказывает казнить смутьяна Яго и назначает губернатором острова Кассио. В «Тимоне Афинском» изгнанный Алквиад возвращается победителем в Афины, чтобы восстановить порядок и справедливость. В «Макбете» три мятежа. Первый усмиряется Макбетом; но затем Макбет убивает короля и захватывает корону; наконец, против него восстает законный наследник убитого Малькольм и восстанавливает порядок в государстве. В «Антонии и Клеопатре» борьба, разделившая весь мир, заканчивается победой Рима. И в «Кориолане» действие, пройдя трагический путь, возвращается к исходному пункту: два государства стоят друг против друга — Рим и Кориоли.

Восстанавливается порядок и в романтических драмах последнего периода. И там семейные и государственные неурядицы завершаются возвращением к нормальному состоянию. Перикл теряет семью, трон, а в конце обретает и то и другое. В «Цимбелине» распря в королевской семье и война с римлянами заканчиваются наказанием злодеев, восстановлением справедливости и победой над чужеземцами. В «Зимней сказке» длившийся шестнадцать лет разлад, вызванный ревностью короля Леонта, завершается его раскаянием и воссоединением королевской семьи. В «Буре» царственное семейство, распавшееся из-за того, что младший брат согнал с престола старшего, тоже воссоединяется и законный монарх получает обратно корону.

Заметим, однако, что полное восстановление порядка происходит лишь в последних пьесах. В них пострадавшие вознаграждаются за свои муки, справедливость торжествует, а порок либо наказан, либо нарушители справедливости сами исправляются, как, например, во многих комедиях Шекспира. Что же касается трагедий, то в их финале жизнь действительно входит в норму, но предшествующие развязке события несут гибель и правым и виноватым. Это отнюдь не торжество справедливости, а именно возвращение к нормальному ходу вещей, нарушенному разладами.

Критиков XVII—XVIII веков возмущало то, что финалы пьес Шекспира решены не в соответствии с принципом поэтической справедливости. Шекспир не мог дать таких решений, ибо, как мы видели, в основе его пьес лежит не идея нравственной справедливости, а идея порядка.

ИДЕАЛ И ДЕЙСТВИТЕЛЬНОСТЬ

Итак, поэтические образы Шекспира имеют в своей основе не вольную игру фантазии, а определенный взгляд на жизнь. Как установили ученые, принадлежащие к школе истории идей, это мировоззрение имеет давнюю традицию. Применение системы великой цепи бытия к Шекспиру в начале 40-х годов нашего века слилось с еще ранее возникшим в науке направлением, которое утверждало, что Возрождение всего лишь поздний этап средневековой культуры, а не эпоха переворота в социальной жизни и культуре.

Мы имели возможность убедиться в том, что многие поэтические образы Шекспира восходят к древним мифическим представлениям об устройстве мира. Это, однако, не дает оснований считать Шекспира средневековым художником. Возрождение, которое, по определению Ф. Энгельса, было эпохой великого прогрессивного переворота, разделяет тем не менее с другими периодами истории одну особенность, выявленную марксизмом, — некоторое отставание идеологии от реальных условий. В сфере социально-экономической начался переход к капитализму. Но при этом многие социальные факторы, по существу уже отнюдь не чисто феодальные, по внешнему облику оставались средневековыми. Так, монархия уже в значительной мере опиралась на буржуазию, но ее прерогативы считались исходящими от бога. Землевладение переходило в руки капиталистов, но сохраняло внешние формы феодальной собственности — новые богачи за деньги покупали феодальные титулы.

В идеологии наблюдалось нечто сходное. Гуманистическая философия продолжала подчас пользоваться по-

нятиями, выработанными средневековой образованностью. Показателен в этом отношении Данте, этот «последний поэт средневековья и вместе с тем первый поэт нового времени» (Ф. Энгельс). В мировоззрении и творчестве Петрарки происходит борение между идеями средневекового аскетизма и пробудившимся индивидуализмом. С течением времени все больше исчезает средневековая психология, но еще долго живут в быту и в литературе традиционные понятия богословия и схоластики. Этому не мешает даже начавшееся возрождение интереса к античности. Античное, средневековое, ренессансное причудливо переплетаются в произведениях гуманистов. Даже у Бэкона, совершившего подлинный переворот в философии и заложившего основы новейшего материализма, теория «кишит» [. . .] «телеологическими непоследовательностями»¹, проявляющимися в том, что он видит в строении мироздания следы божественного разума.

Переворот в мышлении начался не с отрицания всех традиционных понятий, а с переосмысления их и наполнения старых идеологических форм новым содержанием. Так происходило и в философии, и в искусстве. Лишь исходя из этого, возможно правильно понять драматургию Шекспира.

Идея всеобщей связи вещей и явлений восходит к отдаленнейшим временам. Принцип гармонического устройства мира создали древние греки. Средние века заимствовали у античности эту концепцию, видоизменив ее в духе христианства.

Вся духовная культура средневековья устремлена к небесам. Высшее благо и красота — там. Гуманисты не отвергли это, но выдвинули на первый план земную жизнь. Для них средоточием мира перестал быть бог. Он оставался на небесах, но в центре мира они видели человека. И сам человек, каким он предстает в искусстве Возрождения, повел себя чрезвычайно смело, а с точки зрения средневековья совершенно недопустимо. Католицизм допускал только один вид обращения к богу — мольбу, молитву. Героям Шекспира случается преклонять колени для этой цели. Но, не говоря уже

¹ К. Маркс и Ф. Энгельс. Сочинения, т. 2, стр. 143.

о том, насколько редки в его пьесах такие случаи, преобладает у Шекспира совсем не молитвенное отношение к небесам.

Клавдий, например, попросту говоря, торгуется с богом:

Вот я подъямлю взор, —
Вина отпущена. Но что скажу я?
«Прости мне это гнусное убийство»?
Тому не быть, раз я владею всем,
Из-за чего я совершил убийство:
Венцом, и торжеством, и королевой.
Как быть прощенным и хранить свой грех?

(I, III, 3, 51. МЛ)

Правда, отношение Клавдия не показательное: он злодей и, следовательно, не может считаться человеком, правильно относящимся к богу. Но вот Глостер, человек добрый и виноватый разве лишь в том, что легко поверил клевете на сына, а от него мы слышим:

Мы для богов — что для мальчишек мухи:
Нас мучить — им забава.

(IV, I, 38. МЛ)

В этих словах не слышно ничего о божьей благодати. Наоборот, в них звучит осуждение небес. А что сказать о фамильярности, с какою Лир обращается к небесам! Он просит богов не смеяться над ним, бессильным стариком (II, 4, 274), убеждает их в том, что он не так перед другими грешен, как другие перед ним (III, 2, 58).

Герои Шекспира чувствуют себя вровень с небесами. Они сами подчас величественны и прекрасны, как боги. Таким божественным существом видится Клеопатре Антоний:

Его лицо сияло,
Как лик небес, и солнце и луна
Свершали оборот и освещали
Кружок земли, как маленькое «о».
...Ногами
Переступал он океан. Рукой
Он накрывал вселенную, как шлемом.
Казался голос музыкою сфер,
Когда он разговаривал с друзьями,
Когда ж земной окружности грозил,

Гремел, как гром. Он скупости не ведал,
 Он, словно осень, рассыпал дары
 И никогда не превращался в зиму. . .
 . . . Двором ему служил почти весь свет.
 Как мелочью, сорил он островами
 И царствами.

(V, 2, 79. БП)

В этом видении Антоний не просто богоравное существо — он вмещает в себя целую вселенную, он подобен самой природе в пору ее высшей щедрости; в его душе была музыка сфер — высшая гармония, но он же в иные моменты становился и громовержцем. И вместе с тем он был центром мира. Именно так мыслят о себе подчас герои Шекспира. Когда Крессида клянется в верности Троилу и хочет передать всю меру своего чувства, она говорит (перевожу дословно): «крепкий фундамент и здание моей любви подобно центру земли, который притягивает к себе все вещи» (IV, 2, 109). Такое космическое ощущение личности не имеет ничего общего со средневековым пониманием ничтожности человека перед лицом небес. Оно — типичное выражение взгляда, утвердившегося в эпоху Возрождения.

Картина мироздания у Шекспира — традиционная, но место и значение человека в этом мире то, которое определили для него гуманисты, утверждая, что такова была воля самого господина Бога. Пико делла Мирандола в патетическом сочинении «О достоинстве человека» вкладывает в уста бога такое обращение к человеку: «Посреди мира поставил я тебя, чтобы тебе легче было проникнуть взором в окружающее. Я создал тебя существом не небесным, но и не только земным, не смертным, но и не бессмертным, чтобы ты, чуждый стеснений, сам себе сделался творцом и сам выковал окончательно свой образ»¹.

Именно таково ренессансное мироощущение героев Шекспира, лишь с тем различием, что далеко не все они полны того оптимизма, который был присущ зрелому Возрождению. Творчество Шекспира отражает более поздний этап развития гуманизма; тем более антиисто-

¹ Цит. по кн.: А. Дживелегов. Возрождение. М., ГИЗ, 1924, стр. 33.

ричны попытки свести его мировоззрение к средневековым понятиям.

В этом отношении гораздо ближе к истинному определению смысла творчества Шекспира были те представители культурно-исторического и сравнительного литературоведения, которые занимались сопоставлениями Шекспира с Джордано Бруно, Монтемом, Бэконом и другими мыслителями эпохи Возрождения. Несомненно, что, в сущности, мировоззрение Шекспира родственно в той или иной мере этим мыслителям, при всем том, что он, подобно им, еще выражал идеи в понятиях, унаследованных от прошлого, отчасти уже осмысленных поновому.

Если опираться на одни лишь тексты и извлекать из них изначальный смысл, то обнаружится несомненная связь Шекспира со средневековьем. Но текст Шекспира не строки застывших формул, хотя бы и облеченных в поэзию, а живая речь людей, выведенных им на сцену, и главное — людей, участвующих в живом действии. Речи персонажей Шекспира нельзя брать вне их чувств и мыслей, вне совершаемых ими поступков. Критика давно и с полным основанием доказала, что даже речи самого философичного из персонажей Шекспира — Гамлета — могут быть правильно поняты только в контексте драматической ситуации, в которой они произносятся. Это не значит, что они имеют только данное конкретное значение, но даже самые общие положения, высказываемые героем, не являются резонированием, они — приложение общей мысли к частной ситуации, и мысль, выраженная таким образом, не может быть возведена в философский принцип как таковой.

Суть дела в том, как соотносятся мнения, высказанные в речах персонажей, с реальным действием пьесы. Легче всего увидеть это в пьесах-хрониках. Рамку драматического конфликта составляет идея порядка. Она выражена в речах положительных персонажей и утверждается композицией всех драм — от порядка через хаос к восстановлению порядка.

Нельзя, однако, не заметить, что восстановление порядка во многих хрониках является относительным. В пьесах об Алой и Белой Розах власть в конце достает-

ся члену династии, нарушившей порядок. То же самое в «Ричарде II». В этих пьесах драматическая борьба завершается победой нарушителей. Идея порядка здесь не получает полного подтверждения. Наоборот, Шекспир, отражая реальное движение истории, показывает, что в пределах существующей государственной формы происходят изменения по меньшей мере династического характера.

В обеих частях «Генри IV» носителем порядка является король, который сам пришел к власти посредством восстания и узурпации. Это помнят как его враги, так и он сам. Основа драматического конфликта здесь в том, что нарушение порядка Генри IV служит источником смут в государстве. В «Короле Джоне» монарх хотя и является хранителем государства, но его эгоизм компрометирует всю систему власти. Ярчайший показатель этого — беспринципный сговор двух монархов, вызывающий возмущение Фоконбриджа: «Безумный мир! Безумцы короли! Безумен их союз!» (II, 1, 561).

Побуждает королей к неблагоприятной политике бескорыстолюбия:

Этот бес

Лицом пригож, зовется он — Корысть.
 Корысть, ты совратительница мира!
 Весь мир от первых дней уравновешен,
 По ровному пути направлен прямо,
 Но выгода, бессовестный толчок,
 Косой удар, всеисильная Корысть,
 Его заставит отклониться, сбиться
 С пути прямого, отойти от цели.

(II, 1, 575. НР)

Вот поистине выразительный пример сочетания средневековых понятий и вполне современного смысла. Ведь Фоконбридж рассуждает, пользуясь понятием о разумном порядке, установленном испокон веков. Нарушение этого порядка — бесовское дело. Но бес в данном случае выразитель тех реальных отношений, которые господствуют в жизни. Личные интересы сильнее того божьего порядка, который считается истинной основой жизни.

Все пьесы Шекспира могут служить иллюстрацией этого. Какую бы хронику или трагедию мы ни взяли, всюду мы увидим то же самое: стремления людей нахо-

дятся в противоречии с порядком, якобы составляющим закон жизни. Законом у Шекспира фактически является нарушение порядка.

Его нарушают люди, движимые эгоистическими побуждениями, — феодалы, борющиеся за власть и земли. В ранних государственных пьесах это, как правило, люди своекорыстные, злобные, мстительные. Но в зрелых трагедиях Шекспира нарушителями не всегда оказываются злодеи в прямом смысле слова. Макбет, конечно, такой же враг божественного порядка, как и Ричард III, хотя по-человечески они очень разные. Но уже о Бруте и Кассии нельзя сказать, что они, особенно первый, движимы исключительно своекорыстными интересами. Здесь на стороне порядка не все благополучно, носитель власти — деспот, готовый поправить все законы государства. В споре Кориолана с римской демократией каждая сторона по-своему права и неправа: он справедливо упрекает толпу, что она без смелого вождя не способна отстоять Рим, а народ прав, требуя уважения и добиваясь удовлетворения своих потребностей. Словом, чем более мы вглядываемся в то, каков в пьесах Шекспира порядок и что представляют собой его нарушители, тем яснее обнаруживается, что, во-первых, состояние порядка временно и непрочное, тогда как нарушение его происходит постоянно. Во-вторых, самый порядок, когда он существует, ничуть не похож на то идеальное понятие о нем, какое утверждается философией средневековой или ренессансной.

Важнейшая особенность Шекспира-художника и состоит в том, что, не вступая в противоречие с господствующей идеологией, он всем строем своих произведений взрывает ее изнутри.

Это не следует понимать в том смысле, будто Шекспир лицемерно прикрывается традиционной системой порядка, чтобы хитро подставить вместо официальной точки зрения свою, противостоящую ей. Это не то же самое, что концовка «Тартюфа» у Мольера, сознательно приделанная для того, чтобы защитить критическое содержание основного действия.

Идея порядка была органично присуща мировоззрению Шекспира-гуманиста. Но то был не полицейский

«порядок», а реальное и практическое воплощение принципа гармонии в общественной жизни. Шекспир пользуется словом «degree» — ранг, порядок подчинения, — но у него это феодальное иерархическое понятие получает гуманистическую окраску. В своих пьесах Шекспир постоянно изображает действие, составляющее триаду: порядок — хаос — порядок. Вместе с тем его как художника интересует именно то, что составляет драму, — то есть состояние, которое возникает, когда порядок нарушен.

Даже наивная космогония того времени не может избежать этого противоречия. Она утверждает, будто на небесах царит божественный порядок, являющийся образцом для земного мира. Улисс в знаменитом монологе о порядке во вселенной исходит из этой предпосылки. Говорит же он: «Ведь *если* вдруг планеты /Задумают вращаться самовольно, /Какой возникнет в небесах раздор». Значит, самая возможность этого противоестественна. Но тут же он описывает последствия такого нарушения — всевозможные стихийные бедствия и хаос в государстве, реальность которых не вызывает сомнения. Даже в его речи можно заметить двойственность концепции порядка. Что же касается пьесы «Троил и Крессида», в которой этот монолог произносится, то она от начала до конца опровергает идею какого бы то ни было порядка в государстве и в личных отношениях между людьми.

Шекспир верил в идеал гармонии, но подмечал в жизни все то, что эту гармонию нарушало. Острое чувство противоречий жизни и сделало для него наиболее органичной формой творчества драматургию.

А не мешала ли шекспировскому драматизму идея гармонии и порядка? Не вернее ли представить себе, что ему была присуща склонность видеть лишь одни противоречия действительности? Нет, в таком случае он не поднялся бы выше уровня Бена Джонсона, чей драматизм был именно таким — ограниченным наглядными противоречиями и антагонизмами.

В этом отношении вершинные явления мировой драмы сходны между собой. Древнегреческая трагедия тоже расцвела в условиях такого своеобразного состояния

духовной жизни общества: еще сохранялась традиционная вера в божественное устройство мирового порядка, а реальный опыт каждодневно опровергал ее. Борьба между верой и реальным опытом, убеждавшим в несоответствии старых понятий действительности, создала духовные предпосылки античного трагического искусства. В эпоху Возрождения возник новый духовный кризис такого же рода. Сознание постигало те черты жизни, которые либо вообще не учитывались традиционным мировоззрением, либо оценивались иначе, чем подсказывал опыт новой действительности.

Шекспир стоит не только на грани двух социальных формаций, он современник эпохи, когда во всей остроте обнажилось несоответствие многовековых идеологических концепций и нравственных правил, укоренившихся в сознании людей, и новых индивидуалистических стремлений, казавшихся нарушением естественного патриархального уклада.

Но и это далеко не все. Не менее острым был конфликт в пределах новой ренессансной мысли, оказавшейся перед лицом неразрешимых противоречий. Рушились не только традиционные понятия, испытанию подвергался новый взгляд на мир, возникший в эпоху Возрождения.

Ренессансный гуманизм пережил две стадии. Становление нового мировоззрения сопровождалось великими надеждами на обновление жизни. Первая пора гуманизма отмечена оптимизмом: казалось, что восторжествует полная гармония. Более того — гуманисты думали, что именно их век и осуществит идеальный мировой порядок. Они знали, что порядка не было в феодальном обществе, раздиравшемся вечными междоусобиями. Жизнь, шедшая на смену феодализму, должна была принести всеобщее замирение. Новое государство, обладающее большим могуществом, чем иллюзорная власть старых королей, которым не покорялись их вассалы, должно было утвердить порядок. У Шекспира этими идеями проникнуты все пьесы-хроники и трагедия «Ромео и Джульетта», где носителем идеи государственности является герцог Эскал.

Новая идеология решила старое противоречие человека и природы, утвердив принцип органической связи человека и окружающего мира. Она решила мучившую средневековых мыслителей дилемму души и тела, создав учение об органическом единстве двух сторон человеческой натуры. Оптимизм гуманистов исходил из убеждения, что добрые начала в человеке сильнее дурных.

Развитие европейского общества не оправдало надежд гуманистов. Вторая фаза развития ренессансной философии состояла в самокритике, признании нереальности надежд, в стремлении преодолеть иллюзии, хотя бы и благородные, в намерении утвердить трезвый взгляд на реальность¹.

Ренессансный идеализм получил выражение в учениях неоплатоников, оказавших огромное влияние на передовую мысль Возрождения во всех странах, вплоть до Англии. Именно неоплатоники сформулировали идеал совершенного человека, который составил центральный пункт нового мировоззрения. Марсилио Фичино со всей определенностью утверждал, что целью души является «бесконечная истина и доброта»². На благие стремления человека рассчитывали гуманисты, создавая социально-политические теории о наилучшем устройстве государства, независимо от того, видели ли они свой идеал в просвещенной монархии, как Эразм Роттердамский, или в коммунистическом строе, как Томас Мор.

Сильнейший удар по всем этим построениям гуманистов нанес Макиавелли. В противовес их идеалу человека, многоопытный флорентинский мыслитель и государственный деятель утверждал, что люди по природе своекорыстны, жадны, жестоки и трусливы. Никакого порядка в государстве быть не может, наоборот, эгоистические стремления отдельных людей могут породить лишь всеобщую вражду и хаос. Для того чтобы среди людей установился порядок, нужна сильная власть, которая страхом и насилием обуздывает эгоистическое своеволие, междоусобия и народные волнения и принудит жить если не

¹ Ср. Т. Spenser. *Shakespeare and the Nature of Man*. N. Y., 1942, Ch. II, p. 21 ff.

² Цит. по кн.: *The Renaissance Philosophy of Man*, ed. by E. Cassirer et al. Chicago. 1948, p. 201.

в согласии, то хотя бы в мире. Князю, государю, королю все позволено, если своей властью он пользуется для укрепления государства внутри и обеспечения его военной мощи.

Если мы обратимся к Шекспиру, то увидим, что в его произведениях эти идейные конфликты составляют существо драматизма. Во всех государственных пьесах главный конфликт — борьба ли между Йорками и Ланкастерами, между Генри IV, с одной стороны, и Нортемберлендом и его союзниками — с другой, между Цезарем и Брутом, между Брутом и Антонием, между Макбетом и Малькольмом, — есть всегда борьба между принципом порядка и справедливости против сил анархии. Поэтому субъектом, жертвой трагедии являются не Сэффолк, не Глостер, ни другие бароны, гибнущие в войнах Алой и Белой Роз; не Перси Горячая Шпора, не римские патриции, не шотландские таны, а государство.

Точно так же в «Ромео и Джульетте» вражда Монтекки и Капулетти не составляет главного конфликта. Истинный конфликт состоит в противоборстве двух жизненных принципов — феодального закона мести и нового, гуманистического идеала мира и согласия между людьми. Любовь детей враждующих семейств из частного случая перерастает в символ всего нового миропонимания¹. Дело не просто в том, что юноша и девочка полюбили друг друга и им надо преодолеть могучее препятствие — вражду между их семьями. Юные герои воплощают то идеальное начало, в котором, по учению неоплатоников Возрождения, проявлялась высшая душевная способность человека — любовь. Герцог Эскал — гуманистический государь, его главная забота — порядок и внутренний мир. Раздоры низводят его подданных до скотского уровня. Стычку Монтекки и Капулетти герцог останавливает возгласом: «Эй, эй, вы, люди! Звери!» (I, 1, 90). Юная Джульетта сознает, что вражда семейств — нелепость, не соответствующая человеческой сущности. Для нее Ромео не враг, а прекрасное существо, к которому она всей душой стремится. Своей жерт-

¹ В. Д. Ж. Кирпач. Взаимоотношения между людьми у Шекспира. В кн.: Шекспир в меняющемся мире. М., «Прогресс», 1966, стр. 104 и далее.

венной смертью они достигают торжества любви и мира: «вражда отцов с их смертью умерла». Эти слова Пролога больше, чем предварение зрителей о сюжете; здесь перед нами редкий случай, когда Шекспир сообщает идею произведения. Трагедия заканчивается полным миром, но куплен он дорогой ценой. Как говорит в заключение герцог:

Нам грустный мир приносит дня светило —
Лик прячет с горя в облаках густых.

(V, 3, 305. ТЩК)

«Ромео и Джульетта» выражает гуманистический оптимизм. «Юлий Цезарь» начинает цикл трагедий, где гуманистическая идеология предстает как бы в полном смятении. Это произведение отличается двойственностью не только в построении фабулы, о чем говорилось выше. В нем обнажаются противоречия гуманистической доктрины. Совершенно очевидно, что Цезарь не идеальный правитель. Гуманистический идеал политика — Брут. Но, стремясь к справедливости, он ввергает государство в хаос гражданской войны. Зло Цезаревой диктатуры и тираноборство Брута каждое по-своему наносят ущерб государству.

В «Гамлете» особенно очевидно, что конфликт Клавдия и Гамлета представляет собой первый, но не самый главный пласт трагедии. Драматическое действие строится вокруг этих двух лиц. В дошекспировской трагедии этим, вероятно, все и ограничивалось. Да и как могло быть иначе в трагедии мести: борьба заключалась в том, кто кого перехитрит и уничтожит — король-злодей или принц-мститель. Шекспир создал странную трагедию мести — в ней мститель не торопится с мстью, и не потому, что ему мешают внешние обстоятельства, а из-за глубоких внутренних причин.

Гамлет расширяет свою задачу — он должен не только отомстить, но и «вправить вывихнутый сустав времени» (I, 5, 189). Значит, сущность конфликта опять в том, что страдает все общество, или, точнее, государство. Мы приводили слова Розенкранца о том, что кончина короля влечет за собой разлад всего государственного механизма (см. стр. 312). Он имеет в виду, что нельзя по-

кушаться на Клавдия. Но такого покушения еще не произошло, когда он произносит свою тираду, а другое (о чем Розенкранц не знает) уже случилось — Клавдий убил брата, и, значит, с гибелью старого короля государство разладилось. Об этом мы слышим уже в начале трагедии: «Подгнило что-то в датском государстве» (I, 4, 90. МЛ). Гамлет, еще не зная самого страшного, тоже видит разные признаки дурного: «Тупой разгул на запад и восток / Позорит нас среди других народов...» (I, 4, 17. МЛ). Мнение Гильденстерна, что мир стал честен, он решительно отвергает (II, 2, 248), ибо, как принц еще раньше сказал Полонию, «быть честным при том, каков этот мир, — значит, быть человеком, выуженным из десятка тысяч» (II, 2, 178. МЛ). И как итог всего: «Дания — тюрьма» (II, 2, 249), более того: «весь мир — тюрьма».

Последовательность, с какой подчеркивается, что страдает не только Гамлет, но вся страна и даже весь мир, служит ясным указанием на сущность трагедии: в мир проникло зло, овладевшее душами всех людей. Им заражены все: не только Клавдий, но Гертруда, Полоний, Лаэрт, Розенкранц, Гильденстерн, даже Офелия. Гамлет и себя не исключает из числа тех, кто испытывает на себе дурное влияние «времени»: «Сам я скорее честен; и все же мог бы обвинить себя в таких вещах, что лучше бы моя мать не родила меня на свет...» (III, 1, 123. МЛ). Лишь Горацио и Фортинбрас составляют исключение, если верить Гамлету. Они и остаются в живых, чтобы восстановить поправленный порядок.

Истинный конфликт, следовательно, и здесь не исчерпывается противоборством персонажей. Внешний конфликт переходит во всеобщий конфликт основных человеческих ценностей: любовь, дружба, верность. С наибольшей силой раскрывается он перед нами в борьбе, которая происходит в сознании Гамлета.

Главное, что терзает Гамлета, — глубочайшее расхождение между идеалом человека и реальным человеком. Яснее всего это звучит в противопоставлении старого и нового короля. Тот «человек был» (I, 2, 187), а этот — сатир, дьявол. Сравнения с тем идеальным монархом и человеком никто не выдерживает, даже сам принц ка-

жется себе ничтожеством. Сопоставление идеала и реальности яснее всего звучит в словах, которые мы приводили уже не раз, ибо они принадлежат к тем сгусткам мысли Шекспира, в которых заключено очень много.

«...Эта прекрасная хранина, земля, кажется мне пустынным мысом; этот несравненнейший полог, воздух, видите ли, эта великолепно раскинутая твердь, эта величественная кровля, выложенная золотым огнем, — все это кажется мне не чем иным, как мутным и чумным скоплением паров» (II, 2, 310. МЛ). Мир, прекрасный мир, каким его рисовали гуманисты первых поколений, утрачивает свои радужные краски, становится «докучным и унылым», напоминает сад, заросший сорняками: «дикое и злое в нем властвует» (I, 2, 136. МЛ).

В лад этому, повторив сначала все, что гуманисты говорили о величии человека: «Краса вселенной! Венец всего живущего!» — Гамлет сменяет идеальное видение мрачным определением: человек — «квинтэссенция праха» (II, 2, 321).

Сущность трагедии именно в духовном смятении Гамлета, отражающем идейный кризис гуманизма.

Конечно, для трагедии имеет значение и ее внешнее действие. Без него, без реальных проявлений зла в мире, не было бы и трагедии духа. Но драматический конфликт у Шекспира всегда имеет несколько слоев. В ранних пьесах их два: реальная борьба между протагонистами и муки, выпадающие на долю государства, а говоря шире, страдание всей земли. В трагедиях есть все это, но добавляется еще глубочайший душевный конфликт в сознании героя. Таким образом, драматический конфликт происходит во всей цепи бытия: он сотрясает вселенную, ввергает в хаос государство, разрушает семьи и раздваивает души людей. Это знал уже мудрый монах Лоренцо:

Так надвое нам душу раскололи
Дух доброты и злого своеволия.

(РДж. II, 3, 30. БП)

Впрочем, к судьбе Ромео и Джульетты это изречение не относится. В их душах нет разлада. Но во всех трагедиях, начиная с «Юлия Цезаря», есть несколько пла-

нов действия — от вселенной и вышних миров до души отдельного человека, от макрокосма до микрокосма. И в каждом звене ядро, сущность конфликта — в борении благих и губительных сил.

ПРИРОДА

Понятие «природа» имело несколько значений в языке Возрождения. Природой был весь материальный мир, включая человека. Но природа сливалась и со всем мировым порядком. При всем том, что она представляла собой низший мир материи, все же хотя сами предметы природы разумом наделены не были, но в устройстве ее разумное начало участвовало.

Гимном жизнетворности природы звучат слова ученого монаха Лоренцо:

Земля — праматерь всех пород, их цель.
Гробница их и вновь — их колыбель.
Все, что на ней, весь мир ее зеленый
Сосет ее, припав к родному лону.
Она своим твореньям без числа
Особенные свойства раздала.
Какие поразительные силы
Земля в каменья и цветы вложила!

(РДж. II, 3, 9. БП)

Первое десятилетие творчества Шекспира проникнуто верой в благие силы природы. Зло — противоестественно и должно быть побеждено именно потому, что оно противоречит природе. В комедиях Шекспира природа — та сила, которая помогает разумному решению всех жизненных неурядиц. В исторических пьесах в конце концов естественный порядок тоже одерживает победу. Гармония в обществе сочетается с гармонией в государстве.

Противоречия между идеалами гуманизма и реальностью нарождавшегося буржуазного строя, приведшие к распаду оптимистической доктрины, обусловили и появление в теориях гуманистов нового понимания природы. Если традиционная для гуманистов концепция видела в природе преимущественно добрые начала, то в

новой концепции, идущей все от того же Макиавелли, природа оказывается источником зла. Более того — природа освобождает человека от оков морали. Его стремление к личному благополучию естественно, оно подсказывается человеку природой.

Джон Данби показал, что столкновение этих двух понятий о природе особенно наглядно проявилось в «Короле Лире»¹. Старый король убежден в том, что существуют естественные законы жизни. Таким законом природы было почитание родителей детьми. Для Лира непеносимо, что дочери, его плоть, восстают против него. Это началось уже с Корделии, которая, как показалось Лиру, не проявила должной любви. Между тем именно Корделия единственная из всех дочерей Лира верна природе. Свой женский долг она делит поровну. Ее первый долг — по отношению к родителям:

Вы дали жизнь мне, добрый государь,
Растили и любили. В благодарность
Я тем же вам плачу: люблю вас, чту
И слушаюсь.

(I, I, 97. БП)

Но потом у нее появится новая обязанность:

когда я выйду замуж,
Часть нежности, заботы и любви
Я мужу передам.

(I, I, 102)

Таков закон природы. Корделия намекает отцу, что сестры лицемерят:

На что супруги сестрам,
Когда они вас любят одного...
Я в брак не стану
Вступать, как сестры, чтоб любить отца.

Лир в своем эгоизме идет так далеко, что, требуя соблюдения закона почитания родителей, доводит его до противоположенной исключительности. Будь все так,

¹ John F. Danby. Shakespeare's Doctrine of Nature. A Study of «King Lear». L., 1949.

как хочется Лиру, природа каждой из дочерей была бы поправа.

Глостер тоже верит в благость природы. Он глубоко скорбит, что законы ее нарушаются: «природа тяжко страдает» от таких нарушений, как затмения луны и солнца, и наступает всеобщий разлад. Поступок Лиры, изгнавшего Корделию, — это, по словам Глостера, «нарушение хода природы» (I, I, 121). Мы не станем прослеживать в деталях все отклонения от законов природы, которые происходят в трагедии. Все дурное и злое объявляется в ней сверхъестественным, противоречащим природе.

Но у одного из участников трагедии о природе совсем другое понятие:

Природа, ты моя богиня! В жизни
Я лишь тебе послушен. Я отверг
Проклятье предрассудков и правами
Не поступлюсь.

(I, 2, 1. БП)

Эти слова побочного сына Глостера, Эдмунда, сразу же открывают нам различие между старым и новым пониманием природы. У стариков природа и социальный порядок заодно. Эдмунд отвергает любые понятия долга, если они не сходятся с его интересами. Его права даны ему природой: он не уступает брату ни в одном природном качестве. К тому же он моложе и был зачат в порыве страсти, еще до официального брака родителей; как признается Глостер, «делать его было большим удовольствием» (I, I, 23). Словом, если природа и закон государства не согласуются между собой, тем хуже для закона. Эдмунд следует природе, но у него это означает одновременно отрицание всех нравственных законов, установленных многовековой традицией. Природа Эдмунда — это следование инстинктам, низменным побуждениям.

Другой представитель этой философии — Яго. «Наше тело, — поучает он Родриго, — это сад, где садовник — наша воля. Так что если мы хотим сажать в нем крапиву или сеять латук, разводить иссоп и выпалывать тимьян, заполнить его каким-либо одним родом травы или

же расцветить несколькими, чтобы он праздно дичал или же усердно возделывался, то возможность и власть распоряжаться всем этим принадлежит нашей воле» (I, 3, 222. МЛ). Никаких высоких чувств не существует. Любовь, по мнению Яго, всего лишь «прихоть крови и поблжка воли» (I, 3, 340).

В дотрагический период следовать природе означало у Шекспира служить добру. В трагический период это означает поддаться самым низменным инстинктам. Гамлет упрекает мать за то, что похоть в ней оказалась сильнее памяти о возвышенной любви ее мужа.

Полный разгул низменной природы мы видим в «Короле Лире». Гонерилья и Регана, Эдмунд и Корнуол — все повинуются своей природе — инстинкту, «аппетитам», как говорили тогда: дурное в них не просто страсти, а побуждения, проистекающие из той «природы», которая не признает ни долга, ни закона, ни морали.

Но если бы природа в ее дурном аспекте проявлялась только в таких отъявленных злодеях, оптимизм гуманистов еще не был бы поколеблен. Они ведь тоже признавали существование низменной природы. Однако обнаружилось самое страшное — люди благородные в своей основе оказываются в состоянии забыть о разуме и подчиниться дурному в своей природе.

Конфликт двух сторон человеческой природы с большой силой выражен и в «Макбете». Ведьмы, которые вещают судьбу, не бесплотные духи. Они не даром, как говорит о них Банко, «пузыри земли» (I, 3, 79). Ведьмы в «Макбете» — низменная природа.

Символика дурного и отвратительного в природе впечатляюще выражена в заклинаниях ведьм. Готовя адское варево, они напевают:

Хороша в котле заварка!
Мясо трех болотных змей,
Разварись и разогрей;
Пасть лягушки, глаз червяги,
Шерсть ушана, зоб дворняги,
Жало гада, клюв совенка,
Хвост и лапы ящеренка. . .

(IV, 1, 22. МЛ)

В гуманизме XVI века понятие природы служит как для обозначения человеческого естества, так и для характеристики естественных отношений между людьми; оно включает не только кровное родство, но и отношения социальные. Все нарушения порядка в государстве, согласно концепции гуманистов, — тоже восстание против природы. Зло, причиняемое одним человеком другому, — величайшее нарушение естества. Так думают и некоторые персонажи Шекспира и такова оптимистическая мораль гуманизма. Но в начале XVII века она сменяется трагическим мироощущением, возникающим от сознания, что зло коренится в самой природе. Об этом говорит глубоко потрясенный Тимон Афинский. Раскол в природе выражается в том, что рушатся естественные связи между людьми, и происходит это оттого, что извращается естественный порядок вещей:

Рожденные на свет
Утробою одною близнецы
Почти неразличимы по зачатыю,
Развитию, рождению; но стоит
Судьбе им дать удел неравный, сразу'
Счастливец неудачника теснит.

(IV, 3, 4. ПМ)

Порок этот коренится в дурной природе человека:

Таков уж от природы человек;
Потоком бедствий всяческих гонимый,
Не может быть он счастлив без того,
Чтоб к ближнему не проявить презренье.

(IV, 3, 10. ПМ)

«Краса вселенной», «венец всего живущего» оказался скопищем пороков. Жадность, честолюбие, сладострастие, желание превосходства над другими, деспотизм по отношению к неудачливым, к беднякам, ложь, измена, неблагодарность — все это предстает в трагедиях Шекспира в самых разнообразных проявлениях. Отношения между людьми, изображенные в них, подтверждают ужасающий вывод Тимона:

Нет ничего прямого
 В проклятых человеческих натурах,
 За исключением подлости прямой.

(IV, 3, 19. ПМ)

Заключительный этап творчества Шекспира характеризуется новым соотношением добра и зла в природе. Добро в пьесах этого периода торжествует над злом. В «Зимней сказке» особенно много образов, выразительно свидетельствующих о мощи добра и благородства.

Заточенная ревнивым Леонтом, Гермiona родила девочку. Приближенная опальной королевы Паулина, в которой природное начало так же сильно, как и в кормилице Джульетты, берет девочку, чтобы показать ее королю, надеясь смягчить его гнев. Но тюремщик не хочет выпустить Паулину с ребенком из темницы. Тогда Паулина восклицает в возмущении:

Что за глупость!
 Ребенок, бывший пленником во чреве,
 Освобожден законами природы
 И не подвластен гневу короля.

(II, 2, 58. ВЛ)

Переводчик вместил в одно слово то, что у Шекспира обозначено двумя: ребенок освобожден из темницы чрева «законом и всем ходом великой Природы» (By law and process of great Nature; II, 2, 60).

Природа выше того, что делают люди, повинувшись своим низменным побуждениям. Принеся новорожденную королю, Паулина пытается убедить Леонта, что его ревность напрасна, Утрата — именно его дочь, о чем с несомненностью говорят черты внешнего сходства. Но пусть, говорит Паулина, девочке не достанется от отца в наследство склонность к ревности. По понятиям того времени цветом ревности был желтый. Вот речь Паулины:

Природа-мать, великая богиня,
 Ей сходство даровавшая с отцом!
 Когда ты будешь создавать ей душу,
 Возьми все краски мира, кроме желтой, —
 Да не внушит ей желчное безумье,
 Что не от мужа дети у нее.

(II, 3, 105. ВЛ)

Столкновение добра и зла в природе, — понимаемой как природа в собственном смысле и как естественные отношения между людьми, — достигает наибольшей остроты, когда принц Флоризель встречает дочь пастуха Утрату и влюбляется в нее. Их союзу мешают сословные различия. Но и Флоризель и Утрата стоят выше этого. Она знает, что «над лачугой и дворцом / Одно и то же светит солнце» (IV, 4, 454). А он, полюбив ее, постиг, что нет ничего выше любви:

И небеса, и землю! —
 Когда б я был красавцем первым в мире,
 Когда б я был сильнейшим из царей,
 Когда б я был умнее самых мудрых,
 Я б отдал за твою любовь.

(IV, 4, 360. ВЛ)

Голос его любви — это голос самой природы. Ни отречься от любви, ни изменить Утрате Флоризель не может, ибо это означало бы крушение всего мирового порядка. Вот почему Флоризель заверяет Утрату в своей верности словами, в которых выражается его твердое убеждение в том, что изменить ей означало бы произвести полный переворот в природе:

Нет, милая, твое не рухнет счастье,
 Пока я верен, если ж изменю,
 Иссякнет жизнь и рухнет свод вселенной.

(IV, 4, 486. ВЛ)

Добро, природа, любовь и верность одерживают победу, и воцаряется всеобщее согласие.

В «Буре» мотив дурной и хорошей природы выражен многократно. Рассказывая дочери о том, как брат захватил его престол, Просперо подчеркивает, что в Антонио «проснулась злая природа» (I, 2, 93). Наиболее выразительное и наглядное воплощение дурного естества — Калибан. Просперо убедился в том, что от этого полузверя ничего не добьешься лаской, с ним «добром не сладишь, только плетью» (I, 2, 345). Просперо пытался привить ему навыки благой природы, цивилизовать его, однако тщетно, и он вынужден сказать Калибану:

Я научил
Тебя словам, дал знание вещей.
Но не могло ученье переделать
Твоей животной, низменной природы.

(I, 2, 353. МД)

Кое-чему, например речи, Калибан научился. Но его «злой род», «злая природа» (*vile race*) не могла сжиться с элементами доброй природы (*good natures*). Как известно, драматическое развитие сюжета в «Буре» завершается победой добрых начал природы над дурными.

ВИДИМОСТЬ И СУЩНОСТЬ

Если мир устроен разумно, то видимость и сущность должны быть в согласии. В ранних пьесах Шекспира в общем это соответствие соблюдается. В Ричарде III нравственное уродство получает выражение уже в его внешнем облике. И, наоборот, добрые люди приятны, благообразны, красивы. Однако уже в первых пьесах Шекспир порой отступает от подобной гармонии, и, пожалуй, наиболее выразительным примером служит один из «двух веронцев» — Протей, самое имя которого свидетельствует о его изменчивости.

В «Ромео и Джульетте» ясно говорится о двойственности природы и несоответствии видимости предмета его сущности. Ученый монах Лоренцо, держа в руке красивый цветок, размышляет:

Нет в мире самой гнусной из вещей,
Чтоб не могли найти мы пользы в ней.
Но лучшее возьмем мы вещество,
И если только отвратим его
От верного его предназначенья, —
В нем будут лишь обман и оболщенья. . .
. . . Вот так и в этом маленьком цветочке:
Яд и лекарство — в нежной оболочке;
Его понюхать — и прибудет сил,
Но стоит проглотить, чтоб он — убил.

(РДж, II, 3, 17. ТЩК)

Еще более определенно высказывается об этом в «Венецианском купце» Бассанио. Приехав свататься к Пор-

ци, он должен сделать выбор между тремя ларцами — золотым, серебряным и свинцовым. И вот как он рассуждает:

.. Внешний вид от сущности далек:
 Мир обмануть не трудно украшеньем;
 В судах нет грязных, низких тяжб, в которых
 Нельзя бы было голосом приятным
 Прикрыть дурную видимость. В религии —
 Нет ереси, чтоб чей-то ум серьезный
 Не принял, текстами не подтвердил,
 Прикрыв нелепость пышным украшеньем.
 Нет явного порока, чтоб не принял
 Личину добродетели наружно.

(III, 2, 73. ТШК)

Трусые прикидываются храбрыми, уродливые приобретают искусственную красоту, ничтожества окружают себя торжественной пышностью. Все это —

Личина правды, под которой
 Наш хитрый век и самых мудрых ловит.

В комедиях противоречие между видимостью и сущностью к тяжелым последствиям, как правило, не ведет, а главное — мир, изображенный в них, таков, что истина в конце концов открывается и все заканчивается благополучно. В трагедиях — иное. В них противоречие между видимостью и сущностью составляет один из главных мотивов.

В трагедии датского принца уже в самом начале возникает эта тема. Когда Клавдий и Гертруда убеждают Гамлета, что смерть его отца, в конце концов, естественное явление, ибо все смертно, и королева спрашивает сына, что ему «столь необычным кажется», тот отвечает:

Мне кажется? Нет, есть. Я не хочу
 Того, что кажется.

(I, 2, 76. МЛ)

Как мы знаем, вскоре истина открывается ему: произошло страшное убийство брата братом. То, что выдавали за естественную смерть, оказалось неслыханным злодейством, и злодей ходит перед всем миром с личиной благожелательства. Между обликом Клавдия и его сущ-

ностью нет никакого соответствия. И, хоть это самое малое, что можно о нем сказать, Гамлет подмечает и то, что Клавдий — «улыбчивый подлец»:

надо записать,
Что можно жить с улыбкой и с улыбкой
Быть подлецом...

(I, 5, 107. М.Т)

Гамлет обнаруживает далее, что не только Клавдий, другие тоже таят за привлекательной внешностью зло и пороки. Обходительность иногда скрывает измену, и даже Офелия невольно оказывается в таком положении, что ее любовь используют против Гамлета. Но раз мир за свою внешность прячет сущность, Гамлет тоже решает быть ему под стать. Его безумие — маска для того, чтобы скрыть от всех его намерение отомстить Клавдию. Он то надевает личину, то снимает ее. Враги Гамлета тоже маскируются. Лаэрт делает вид, что все позабыто, и вызывает Гамлета на дружеский поединок в фехтовании, который является не чем иным, как тщательно устроенной ловушкой.

Несоответствие между красотой и душевными качествами составляет один из главных трагических мотивов «Троила и Кресида». Троянский принц покорен несравненной красотой дочери жреца Калхаса:

Когда ты говоришь: «Она прекрасна»,
Ее глаза, улыбка, нежный голос,
Ее уста и кудри возникают
В открытой ране сердца моего.
Не вспоминай ее прекрасных рук:
Все белое темнеет перед ними
И собственной стыдится черноты,
А по сравнению с их прикосновеньем
Лебяжий пух покажется грубее,
Чем пахаря корявая ладонь.

(I, 1, 52. ТГ)

Их недолгая близость кончается, когда Крессида отправляют в греческий лагерь, к отцу. Троил пробирается туда, чтобы проверить, хранит ли она обещанную верность. Он становится свидетелем ночного свидания Кресида с красавцем Диомедом. Троил не верит своим гла-

зам: то какая-то другая Крессида, не та, которую он любил:

О, если красота имеет сердце,
А сердце клятвы свято соблюдает,
А клятвы соблюдать нас учат боги,
И если есть во всем закон и смысл,
Так это не она.

(V, 2, 138. ТГ)

Но свидетелями ласк Крессиды и Диомеда были также Улисс и Терсит. Да и сам Троицл понимает, что перед ним реальность. Ум его потрясен, — как согласовать идеальный облик Крессиды с ее реальным существом? В его душе великая борьба:

Как странно неделимое двоится,
Становится и небом и землей;
Но так неуловимо их различье,
Что даже тонкой нитью Арахней
Нельзя его в пространстве обозначить.

(V, 2, 148. ТГ)

Именно неуловимость этой грани поражает Троицла: он не в состоянии различить, где кончается та Крессида, которая любила его, и где начинается та, которая любит теперь Диомеда. Она такая же, какой знал ее он, и одновременно уже и другая. В чем же ее сущность? В чем сущность человека вообще, если так легко меняются душевные склонности?

Перемена, происшедшая с Крессидой, произвела на Троицла столь сильное воздействие, что в свою очередь изменился и он сам. Мужественным он был всегда, но его воинственность умерялась вполне мирными склонностями и в особенности жаждой личного счастья: Троицл настолько рыцарствен, что даже измена не заставит его отказаться от любви, навеки овладевшей его сердцем. Но если счастья он лишился, то будет теперь мстить за поруганное чувство:

Никогда,
Никто, нигде так не любил, как я!
Крессиду так же страстно я люблю,
Как страстно Диомеда ненавижу.

(V, 2, 165)

Месть за себя дополнится потом желанием отплатить Ахиллу за убийство Гектора. Но вернемся к нашей теме.

В «Отелло» — новый вариант мотива несходства сущности и явления. Это несоответствие бросается в глаза уже тогда, когда нам становится очевидно, что герой трагедии — мавр. По понятиям венецианцев, среди которых живет Отелло, его черная кожа — свидетельство принадлежности к низшей расе. Это подчеркивается возмущением Брабанцио, который не представляет себе, чтобы его дочь могла в здравом уме связаться с чернокожим. Так думает и Яго, уверенный, что лишь изощренная похоть побудила златоволосую венецианку к браку с «черным бараном», и ему нетрудно уверить в том же Родриго.

Дездемона первая поняла, что за необычной внешностью Отелло таятся духовные качества, превосходящие все, что она встречала в своем окружении: «Лицом Отелло был мне дух Отелло» (I, 3, 253). И дож, успокаивая Брабанцио, подтверждает ее мнение:

Раз доблесть — это светоч плодотворный,
То зять ваш — светлый, а никак не черный.

(I, 3, 291. *МЛ*)

В Дездемоне Отелло находит полное соответствие душевных качеств ее внешней красоте.

Душевная гармония между ними сменяется разладом, который посеял Яго. Поручик является единственным персонажем в трагедии, который, подобно Клавдию в «Гамлете», под внешним обликом честности скрывает душу преступника. Через всю трагедию красной нитью проходит противоречие между мнимой «честностью» Яго и его злодейством.

Клевета Яго приводит благородного мавра к мысли, что, может быть, ему только казалось, будто Дездемона ценила его светлую душу и не замечала черной кожи. После всех наветов Яго его пронзает мысль: «Я черен, вот причина» (III, 3, 263). Дездемона уже больше не кажется ему тем прекрасным, светлым божеством, которому он так любовно поклонялся:

Ее, как лик Дианы,
Снявший образ чернотой сравнялся
С моим лицом.

(III, 3, 387. МЛ)

Несоответствие внешнего облика с сущностью, красота Дездемоны и низость ее души мучают Отелло и в тот роковой час, когда он приходит в спальню совершить казнь. Она — «высший образ, созданный природой» (V, 2, 11. МЛ). Когда страшная истина разъясняется, Отелло опять понимает, что красота Дездемоны соответствовала ценности ее душевных качеств, а он, перестав верить этому, поступил подобно дикарю, который, обладая бесценной жемчужиной, счел ее безделкой и выбросил за ненадобностью.

В этой же связи — несколько слов о «Макбете». Не касаясь содержания трагедии, остановлюсь лишь на одном важнейшем мотиве ее зачина.

Как помнит читатель, действие открывается появлением трех ведьм, уговаривающихся о новой встрече. Они поют или причитают:

Fair is foul, and foul is fair. . .

Буквально это означает: «Прекрасное — гнило, а гнилое — прекрасно. . .» Можно еще сказать: «Прекрасное — ужасно, а ужасное — прекрасно».

Третья сцена первого акта, в которой впервые предстает перед зрителями Макбет, начинается словами самого героя:

So foul and fair a day I have not seen.

То есть: «Такого ужасного и прекрасного дня я никогда еще не видел».

Смысл этого сопоставления очевиден: сочетание воедино ужасного и прекрасного — ужаса битвы и красоты победы. Но в более широком смысле в сочетании прекрасного и ужасного скрыт другой смысл. Сам Макбет fair and foul, прекрасен и ужасен. Пьеса раскрывает

нам трагедию величественного воина, опустившегося до убийств из-за угла и уничтожения беззащитных женщин и детей. Мотив видимости и сущности нужен здесь, чтобы подчеркнуть всю противоречивость человеческой природы.

ВЗГЛЯД ХУДОЖНИКА

Противоречия между идеалом и действительностью, доброй и злой природой, сущностью и видимостью далеко не исчерпывают всех конфликтов, обнаруженных гуманистами в современном им мире.

В Англии процесс перелома в новом мировоззрении приходится на конец XVI — начало XVII века. Духовная трагедия гуманистов была обусловлена тем, что историческое развитие пошло не по тому пути, по какому, по их предположениям, оно должно было пойти. Гармонического строя они не дождались. Более того — наиболее чуткие из них поняли, что к бедам старого строя жизни прибавились новые. Происходила ломка феодальной формации, рождался капитализм, и ничего похожего на «золотой век», о котором мечтали лучшие умы эпохи, в жизни не наблюдалось.

Шекспир явился тем художником, который с наибольшей остротой запечатлел сдвиги в реальной жизни и перелом в сознании людей. Эта тема в нашей критической литературе уже освещена. Как решал Шекспир социальные и идеологические проблемы эпохи — тема, которую я здесь не могу развивать. В аспекте данного исследования может стоять лишь вопрос о том, в какой мере новая ориентация гуманистов могла повлиять на его работу как художника.

Было много разных попыток определить отношение Шекспира к кардинальным проблемам его времени. Для того чтобы не совершить ошибки, надо прежде всего вспомнить реальное положение Шекспира как драматурга.

Публика приходила в театр не для того, чтобы узнать мнение Шекспира о мировых проблемах. Для зрителей

«Глобуса» театр был не трибуной и не кафедрой, а развлечением. Актерам не разрешалось вдаваться в политику, изображать на сцене живущих царственных особ, касаться религии. Цензура следила за театрами. Она требовала соблюдения в пьесах политических и религиозных принципов, которые были декларированы официальной доктриной. Только неосведомленные люди могут думать, что Шекспир имел возможность использовать сцену для каких-нибудь социально-политических деклараций. Не то что манифестов, власти не допускали даже намеков на политику современной Англии. А если такие намеки усматривались, то актеры и драматурги расплачивались за это тюрьмой.

Если очень внимательно просмотреть пьесы Шекспира с этой точки зрения, то можно убедиться, что никаких нарушений подобного рода он не допускал. Более того — он слыл в театральных кругах лучшим мастером того, как надо обходить острые углы в политике.

Когда один драматург написал пьесу о Томасе Море, цензор запретил ее из-за того, что драматург изобразил в ней восстание лондонских ремесленников, которое произошло в бытность великого гуманиста шерифом Лондона. Было приказано убрать сцену восстания. Но без нее утрачивался эффектный драматический эпизод, и театр, заказавший пьесу, а может быть, драматург, написавший ее, решили попытаться спасти «Томаса Мора». Пригласили Шекспира переписать самый острый эпизод. Он выполнил эту задачу примерно так же, как во второй части «Генри VI». Смутьяны показаны в невыгодном свете, а Томас Мор произносит написанную по всем правилам ораторского искусства благозвучную речь о вреде мятежей для государства. Но цензор остался неумолим, его не тронула даже риторика Шекспира, и пьеса на сцене не пошла.

Приходится огорчить тех, кто хотел бы видеть Шекспира смелым ниспровергателем растленного абсолютизма Тюдоров и Стюартов. Более того, — если есть в пьесах Шекспира очевидная мораль, то она ни в коей мере не бунтарская, в ней нет даже скромного стремления слегка подразнить власти, эпатировать высокопоставленных зрителей сомнениями по поводу общепризнанных

принципов. Пьесы Шекспира не оспаривают положения официальной государственной и религиозной доктрины.

Да и как мог вести себя иначе драматург театра, находившегося под покровительством лорда-камергера, а потом самого короля? Требовать ничего — все равно что ожидать от Микеланджело украшения потолка Сикстинской капеллы антирелигиозными фресками.

И вместе с тем — кто смотрит на шедевр гениального итальянского художника как на иллюстрацию официальной доктрины католицизма? Кто может сказать, что смысл грандиозной росписи потолка именно в этом? Даже ортодоксальному католику, если он наделен элементарным художественным чутьем, творение мастера скажет другое. Его взволнует та драма жизни, которая воплощена в бесподобном произведении Микеланджело.

Система мироздания на фресках Микеланджело та самая, которая просуществовала все средние века, дожила до Ренессанса, и она составляет канву пьес Шекспира. Кисть великого художника, творившего на исходе Ренессанса, выразила в традиционных сюжетах совсем новое содержание. Гармония и хаос странным образом сочетаются в грандиозном видении мира, созданном живописцем, и так же сочетаются в этом мире добро и зло. В том, как очерчены фигуры, в том, как расцвечены они, ощущается особый подход художника к образам и ситуациям, вполне традиционным. Папа римский мог быть доволен выполнением его заказа: в нем не было нарушений. Создатель инквизиции Сикст IV разглядел бы отклонения от догмы. Их и не было потому, что Микеланджело привык мыслить в понятиях, завещанных веками. Но традиционное обретало неуловимый новый смысл, когда его выражал гениальный художник.

Источником новизны была способность гения видеть вещи как бы сквозь сеть традиционных понятий. Сделайте фотографию толпы сквозь решетку. На снимке будет видна железная сетка, но за нею — настоящие люди. Вот так и у Микеланджело: образы его росписей — люди, какими они стали в эпоху жизни художника, точнее, какими он их увидел.

Вот в этом ключ и к тому, как соотносится творчество Шекспира с понятиями великой цепи бытия. В его пье-

сах в традиционных терминах выражено понимание жизни, рожденное новым временем. Более того — только художник, чья мысль могла обогнать, перепрыгнуть через все унаследованное от прошлого, был в состоянии создать драмы, вызывающие в нас спустя столетия такое восхищение. Будь Шекспир или Микеланджело философами, они сломали бы понятия старой философии, как это сделал Бэкон. Жизнь требовала новой системы мировоззрения, и великий основоположник современного материализма приступил к построению ее. А Шекспир, не стремясь построить новую систему мировоззрения, создавал картину жизни, и в этой картине его опыт и понимание действительности получили мощное выражение. Смысл драм Шекспира выходит за пределы традиционных понятий. Важнейшую роль в этом играет не логика, а непосредственное чувство жизни, самим художником теоретически не сформулированное, но проявившееся в образах. Сочетание этих образов составило художественную систему Шекспира, имеющую иные законы, чем система философская.

Нельзя быть художником, не обладая широким взглядом на мир и не стремясь постичь глубинный смысл движения жизни. Известно, какую роль играет в этом мировоззрение. Мировоззрение, которое обнаруживается в пьесах Шекспира, само по себе было внутренне противоречивым, ибо гуманисты стремились выразить свои новые жизненные понятия часто еще в пределах традиционных понятий о мироздании. Поэтому есть несогласие между старой иерархической системой миропорядка и новым строем жизни, более гуманным и более человеческим, чем феодальная система разделения людей на ранги. Это противоречие ощущается Шекспиром, и оно выражено в ряде его пьес. С одной стороны, Шекспир — мыслитель и гуманист осуждает Шайлока за его ростовщичество и жестокость; но Шекспир-художник открывает в нем такие человеческие глубины, которых традиционная средневековая точка зрения не допускает, ибо для нее Шайлок не только ростовщик, но и человек ложной веры, религии. Традиционный взгляд на людей черной кожи выражает Бранцио. Но уже дож, хотя бы из практических соображений, согласен видеть в Отелло

человека, которому можно доверить спасение Венеции от военной опасности, а Дездемона искренне восхищается человеческими достоинствами мавра.

Сословные понятия соблюдаются в большинстве пьес Шекспира. Народ — это чернь. И Шекспир не смягчил нигде фламандских красок в изображении толпы. Она у него шумна, неразумна, подчас слепа, всегда дурно пахнет. Но ум Шекспира через неприглядное обличье черни разглядел и ее нужду, и ее мечту о социальной справедливости. У него король оказывается способным на то, чтобы понять ужас существования несчастных бедняков в рубище, с пустым желудком и без крова над головой. Правда, для этого он должен сам оказаться в подобном положении и пережить полное потрясение своих понятий о жизни.

Любовь и брак в подавляющем большинстве пьес Шекспира совершаются в рамках сословных понятий. В комедиях любовные пары строго располагаются по рангам. Царственные пары возвышаются над остальными, как Тезей и Ипполита в «Сне в летнюю ночь», король Наваррский и французская принцесса в «Бесплодных усилиях любви», — и так почти повсюду. В «Двенадцатой ночи» Виола не случайно подчеркивает, что она благородного происхождения, — иначе она не могла бы даже мечтать о завоевании любви герцога Орсино. Но в «Гамлете», хотя все предупреждают Офелию, что она не ровня принцу, не сословные препятствия разрушают их любовь.

Более того, — бросая цветы на гроб утопленницы, королева скорбит:

Я думала назвать тебя невесткой
И брачную постель твою убрать,
А не могилу.

(V, I, 267. МЛ)

Еще дальше идет Шекспир в пьесе «Все хорошо, что кончается хорошо». Здесь главный конфликт составляет любовь Елены, полюбившей молодого человека, который принадлежит к более высокому сословию, чем она. Когда Бертрам заявляет королю, что он не может взять в жены «дочь лекаря», неразумность и бесчеловечность

сословных границ ему разъясняет не кто иной, как сам глава феодальной иерархии — французский король:

Вот девушка, она полна достоинств,
 Но ты «дочь лекаря» в ней презираешь.
 Ты имя ценишь, не дела. Напрасно!
 Кто подвигом себя прославить смог, —
 Пусть низок родом, духом он высок.

(II, 3, 128. МД)

Не буду умножать число примеров; этих достаточно, чтобы показать, что, хотя рамку действия пьес Шекспира составляет иерархический порядок великой цепи бытия, гуманистический взгляд на природу человека приводит в противоречие с ней, по существу взрывает ее изнутри.

Гениальный художник — это чувствительный орган всего человечества. Он раньше и сильнее других ощущает неслаженность жизни, явления, с которыми человечность не может примириться. Радости в этом никакой нет. Такие открытия потрясают душу, вызывают глубокие страдания. Творчество таких близких нашему времени писателей, как Л. Н. Толстой и Ф. М. Достоевский, наглядно раскрывает это, тем более что кроме художественных произведений известны их личные документы, письма, дневники, публицистические и философские выступления, в которых они выразили свои сомнения, поиски и страдания. От Шекспира таких документов не осталось. Но надо быть лишенным простейшей способности чувствовать, чтобы не услышать, откуда идет та огромная душевная взволнованность, которой наполнены многие пьесы Шекспира. Ее источник — в тех сомнениях, исканиях, колебаниях между верой и неверием, которые возникли в эпоху Возрождения под влиянием открытия страшного несоответствия между требованиями человечности и реальными жизненными условиями.

Слова Гейне, сказавшего о себе, что трещина мира прошла через его сердце, могут быть применены и ко многим другим великим художникам. Наивно представление о том, будто гениальный художник знает ответы на все вопросы, мучающие человечество. Нет, он тот, кто раньше других задается ими и сильнее всех терзается

неразрешимыми противоречиями. Иногда ему представляется, что ответы найдены, и он преподносит их обществу, и тут обнаруживается, что еще не было такого гениального художника, чьи ответы на поднятые им вопросы удовлетворяли бы не только его, но и других. Гоголь, Толстой, Достоевский выразительные примеры этого. Шекспир не составляет исключения.

Самое сильное в его интеллекте — способность проникновенного видения жизни, поразительное умение обнажать противоречия действительности, что и сделало для него драму естественной формой выражения. Драматичной была не только жизнь, которую он видел перед собой. Не менее драматичен был процесс сознания противоречий жизни. Однако Шекспир был художником той эпохи, когда субъективность в искусстве не только не ценилась, но вообще считалась чуждой ему. Даже лирика Возрождения отнюдь не была формой непосредственных сердечных излияний. Что же тогда говорить о драме, самом объективном из родов поэзии? Такой темпераментный человек, как Марло, отнюдь не писал пьес о себе и своих чувствах, а неуравновешенный Грин в своих сочинениях выглядит гармонической личностью. Шекспир, насколько можно судить, обладал наиболее развитым умением объективировать свои переживания. Каковы бы ни были личные побудительные мотивы к творчеству, он не исповедовался в своих пьесах, а стремился держать зеркало перед природой, перед всей природой, а не перед «малым миром» своей души. И именно эта объективность — неременное условие истинно художественной драмы — позволила ему запечатлеть противоречия жизни с такой огромной художественной силой. Он, говоря словами Пушкина, не отдавал предпочтения любимой мысли. Можно даже сказать, что он не отдавал предпочтения целой системе мысли, если жизнь открывала ему нечто не согласующееся с ней.

Гораций, в мире много кой-чего,
Что вашей философии не снилось.

(I, 5, 167. БП)

Это одно из тех сравнительно немногих мест в пьесах Шекспира, которое может быть приложено к самому

автору. В словах Гамлета выражено свойственное самому Шекспиру отрицательное отношение к любым формам догматизма, от которого не были свободны даже иные из мыслителей Возрождения.

Опасность всякого рода обобщений в отношении Шекспира настигает нас и здесь. Анализируя, мы выделяем отдельные элементы, и они оказываются столь содержательными, что возникает соблазн придать им самостоятельное значение. Вполне естественно, что, обнаруживая глубокий смысл в тех или иных сторонах творчества этого как будто простого и вместе с тем невероятно сложного художника, мы радуемся тому, что он хоть как-то нам открылся. Но это ведет к одностороннему пониманию его творчества. Пьесы Шекспира до предела наполнены такими содержательными элементами. Абсолютизируя те или иные из них, не трудно ошибиться. Так, высказывания его персонажей отражают лишь одну сторону духовной жизни эпохи и далеко не выражают мысль самого Шекспира. Только постигнув все стороны его искусства, можно приблизиться к пониманию того, что думал сам Шекспир. Поэтому высказываемые здесь суждения имеют лишь предварительный характер и не претендуют на то, чтобы быть истиной в конечной инстанции.

Мы постоянно убеждаемся в том, что чувство драматизма — важнейшая сторона личности Шекспира, оно и сделало его таким великим драматургом.

Однако Шекспир не всегда воспринимал противоречия жизни в мрачном виде. Его комедии тоже полны ощущения противоречивости человека и окружающего мира, но эти противоречия отнюдь не породили трагического мироощущения. Шекспир совсем не однозначен. Если он с огромной силой показал беды жизни, то не менее выразительны те его пьесы, пафос которых состоит в утверждении ее красоты и радости.

Шекспир прошел в своем развитии несколько ступеней. Он начал как драматург с произведений, обнаженно выражающих противоречия действительности, несообразности, конфликты. Это мы видим в ранней исторической тетралогии «Генри VI» (три части) и «Ричард III», в первой трагедии «Тит Андроник» и в комедиях — «Комедия ошибок» и «Укрощение строптивой».

Второй период творчества отмечен стремлением найти гармонию, способную примирить противоречия жизни. Этим умонастроением определяется строй зрелых хроник Шекспира, особенно «Генри IV» и «Генри V», трагедии «Ромео и Джульетта» и всех жизнерадостных комедий — «Два веронца», «Сон в летнюю ночь», «Бесплодные усилия любви», «Венецианский купец», «Много шума из ничего», «Как вам это понравится», «Двенадцатая ночь».

«Юлием Цезарем» начинается тот цикл творчества Шекспира, когда с наибольшей силой получил выражение трагизм противоречий жизни. Это запечатлено в серии трагедий — «Гамлет», «Отелло», «Король Лир», «Макбет», «Антоний и Клеопатра», «Кориолан», «Тимон Афинский». Произведения, не принадлежащие к жанру трагедии, созданные в этот период, — «Все хорошо, что кончается хорошо», «Мера за меру», «Троил и Крессида», — комедии особого рода. Обнажение зла в них настолько выразительно, что все комическое в этих пьесах лишено той легкокрылой жизнерадостности, которая осеняет смех комедий второго периода.

Последняя пора творчества Шекспира вновь характеризуется стремлением найти жизненную гармонию и утвердить ее хотя бы как идеал, светящий во мраке жизни, где слишком много зла. Этим умонастроением проникнуты романтические драмы «Перикл», «Цимбелин», «Зимняя сказка», «Буря».

Таковы общие контуры той смены мироощущения, которая происходила на протяжении творчества Шекспира. Даже в таком суммарном виде эволюция Шекспира подтверждает мнение о драматизме духовного процесса у великого художника, обнаруживает перед нами его искания, переходы от надежды к отчаянию и от отчаяния к надежде. Перипетии творческого пути Шекспира, эволюция его мысли и искусства не менее драматичны, чем картина жизни в его произведениях.

КОМЕДИИ

ОБЩИЙ ОБЗОР ЖАНРОВ

Английские драматурги, писавшие для народного театра, вопросам определения жанра особого внимания не уделяли. Теория драмы вообще интересовала их мало, они предпочитали практику. К тому же если бы они вздумали заняться этим, то натолкнулись бы на серьезные трудности.

Гуманисты Италии возродили к жизни трактаты Аристотеля и Горация о поэтическом искусстве. Полные преклонения перед античностью, они создали теорию драмы, которая, как им представлялось, сочетала принципы древней драматургии с потребностями нового времени. В частности, они заимствовали у древних принципы трагедии и комедии, то есть такого построения драмы, при котором в ней утверждается единство эмоционального тона, серьезного или веселого, смотря по сюжету.

Последователи итальянских гуманистов в Англии стремились перенести их теории на свою почву, но правила новой драмы в полной мере прижились лишь в университетской среде. Там профессора писали, а студенты разыгрывали пьесы, написанные по классическим канонам. На народной сцене такие трагедии и комедии не

привились. В них было слишком много слов и мало интересного действия.

Драматургия общедоступного театра эпохи Возрождения с самого начала имеет гибридный характер. В ней смешиваются разные сюжетные мотивы и перемежаются противоположные эмоциональные элементы. Однако нельзя сказать, что форма английской ренессансной драмы была хаотической. Постепенно выкристаллизовались несколько типов пьес, которые приобрели сравнительно устойчивые признаки.

Прежде всего это два жанра, которые отчасти сформировались под влиянием неоклассицистской поэтики гуманистов, — трагедия и комедия. Они не соответствовали в полной мере этой поэтике, потому что нарушали многие ее требования — единство фабулы, единство тона, единство места, единство времени, строгое разграничение стиля на высокий и низкий. Не принимая всех этих принципов, драматурги народного театра усвоили лишь элементарное различие между трагедией и комедией, которое было известно даже и в средние века, а именно, что трагедия — это пьеса, заканчивающаяся печально, а комедия — пьеса с веселым и счастливым концом. В этом сходились и теоретики и практики театра.

Уильям Уэбб в «Рассуждении об английской поэзии» (1586) писал: «В конце концов между авторами трагедий и комедий установилось большое различие; одни изображали только печальные и жалобные истории, выводя личности богов и богинь, а также высокопоставленных лиц (*great states*), чьи роли служили для выражения весьма злосчастных бедствий и ужасных случаев, и беды все возрастали, пока не приводили к самой горестной судьбе, какую только можно себе представить. Комедии, напротив, имели противоположную цель, — начинаясь неясно, они переходили к неприятностям и неурядицам, но благодаря счастливым совпадениям всегда кончались радостью и примирением всех участников»¹.

Точка зрения, изложенная здесь, восходит к сочине-

¹ William Webbe. A Discourse of English Poetrie. Elizabethan Critical Essays, ed. by G. G. Smith, vol. I. Oxford, 1904. p. 249.

нию грамматика Элия Доната «О трагедии и комедии» (IV век). Она повторяется чуть ли не всеми писавшими на эту тему, начиная с Данте и кончая современниками Шекспира. У самого Шекспира слова «трагедия» и «трагический» означают несчастье, гибель, смертельный исход событий. Так, когда Хестингс узнает, что люди, оклеветавшие его, попали в немилость к Ричарду III и их казнят, он восклицает:

И через годы я рассмеюсь, как вспомню,
Что довелось трагедию увидеть
Тех, кто пред королем меня охаял.

(III, 2, 58. АА)

Преждевременная гибель от насилия — вот смысл понятия «трагедия» в устах королевы Маргариты:

И Кларенс мертв твой, что убил Эдварда,
И зрители трагедии ужасной —
Распутный Хестингс, Риверс, Воген, Грей. . .

(IV, 4, 67. АР)

О смерти Эдуарда IV его вдова королева Елизавета говорит: «Трагичное насилие свершилось» (II, 2, 39).

Что гибель является обязательным условием трагедии, выражено юмористически в «Сне в летнюю ночь», когда Тезей, посмотрев спектакль ремесленников, замечает: «Если бы сочинитель этой пьесы сыграл Пирама и удавился подвязкой Фисбы, то это была бы отличная трагедия. . .» (V, 2, 366).

В той же пьесе можно услышать о том, что в комедии, которую собираются сыграть ремесленники, «есть вещи, которые никому не понравятся» (III, 1, 9), а это противоречит назначению комедии. Но Основа убежден, что «зрители скажут: вот сладчайшая комедия» (IV, 2, 45). Что комедия рассматривается как приятное зрелище, видно и из слов, которыми предваряется представление, приготовленное для развлечения Слая, когда он оказался неожиданно для себя вельможей:

Актеры вашей светлости, узнав,
Что вам полегче, разыграть хотят
Комедию веселую пред вами.

(Интродукция, 2, 130. ПМ)

Решающим для определения сущности жанра является печальный или, наоборот, приятный конец. Что же касается фабулы в целом, то не требовалось строгого соблюдения единства тона: трагедия могла включать смешные речи и комические случаи, а комедия — какие-нибудь неприятные события. Шуты вторгались со своим комикованием в трагедию уже до Шекспира, и он, как мы знаем, воспользовался этой вольностью с большим эффектом. А в комедии он был в числе первых, вызывающе нарушавших ее веселый лад трагическими мотивами.

Последнее особенно заметно в ранних комедиях Шекспира. Именно вызывающий характер представляет то, что, взяв классическую фабулу Плавта «Менехмы» для своей «Комедии ошибок», Шекспир уже в самом начале переработки вводит драматический мотив. Эгеона должны казнить за то, что он высадился в Эфесе, где не терпят сиракузцев. Но это лишь довершение тех несчастий, которые начались с того, что он потерял во время кораблекрушения жену и двух сыновей. Его рассказ об этом звучит в трагической тональности:

Что может быть страшнее испытанья,
Чем говорить о несказанном горе?
Но расскажу, насколько скорбь позволит,
Чтоб знали все: я обречен на смерть
Не преступленьем, а самой природой.

(КО, I, 32. АН)

Шекспир здесь следует принципу, изложенному в цитированном выше трактате: комедия начинается неопределенно, иногда даже печально, но должна завершиться радостно, как это и происходит в «Комедии ошибок». Драматическими событиями — кораблекрушением, семейным разладом, ссорами друзей и возлюбленных — начинаются у Шекспира все комедии, завершаются они счастливым решением всех конфликтов. Но в одной комедии Шекспир нарушил и это правило. В «Бесплодных усилиях любви» все идет к тому, что молодые наваррские придворные во главе с королем должны соединиться с прелестными француженками, но неожиданно приходит известие о том, что скончался отец принцессы, и она вместе со своими фрейлинами на год обрекает себя

трауру. Тут уж не до свадеб, не до радости, которой обычно кончается комедия. И все же в целом «Бесплодные усилия любви» — комедия, хотя одно из правил жанра в ней нарушено.

Потом появился еще один тип пьес, возникший первоначально в ренессансной Италии. Создатель этого жанра Джанбаттиста Гуарини в предисловии к пьесе «Верный пастух» объяснил, что его произведение принадлежит к промежуточному жанру. Оно не комедия, потому что заканчивается не радостно, но и не трагедия, потому что герои не погибают. Этот смешанный жанр возмутил сторонников классического деления на трагедию и комедию, но англичанам, которым были чужды строгости неоклассицистской теории, трагикомедия прилась весьма по вкусу.

Трагикомедиями считали произведения, действие которых полно драматических событий, не завершающихся, однако, гибелью героев; их беды и тревожения неожиданно заканчиваются счастливым исходом. Отличие от комедий состояло в том, что не только начало пьесы было «печальным», но и само действие в целом было полно скорбей и неприятностей, тогда как в комедиях печальное начало быстро сменялось веселыми недоразумениями и завершались они свадьбами. Поэтому, например, «Двенадцатая ночь» или «Как вам это понравится» — комедии, ибо печальное начало быстро переходит в комическое действие, а «Зимняя сказка» и «Цимбелин» — трагикомедии, потому что действие их печально почти вплоть до благополучной развязки, совершенно неожиданной и происходящей, пользуясь словами Эдмунда в «Короле Лире», «как нельзя более вовремя, подобно развязке в старинной комедии» (I, 2, 145).

Оригинальным созданием английской ренессансной драмы были пьесы на сюжеты из истории Англии. Как мы знаем, они представляли собой инсценировки летописей. Для обозначения этих пьес служили понятия: «Подлинная история», «Правдивая история из хроник», «Правдивая трагедия», просто «История» или «Пьеса-хроника». Во всех этих обозначениях жанра существенным было то, что основой сюжета являлась подлинная

история, и это неизменно подчеркивалось в наименовании пьес. Коротко говоря, хроники были документальной драмой XVI века. Такова была их сюжетная основа. Между тем жанр определялся, как мы видели, не сюжетом, а исходом действия. В этом отношении хроники не были одинаковы. Одни из них тяготели к трагедии, и таких было большинство. У Шекспира это трилогия «Генри VI», «Ричард III», «Ричард II», «Король Джон». Дилогия «Генри IV» близка к комедии — благодаря комическим сценам с Фальстафом и потому, что драматическая борьба заканчивается благополучно для главного героя — принца Генри. Но драматизм борьбы между королем и феодалами приближает дилогию к трагикомедии. «Генри V» тоже содержит комические сцены и заканчивается триумфом героя. Это — героическая драма с элементами комизма. Наконец, поздняя хроника «Генри VIII» является трагикомедией. Она и написана в ту пору, когда жанр трагикомедии стал главным в творчестве Шекспира и занял большое место в английской драме вообще.

Даже в этом беглом обзоре нетрудно увидеть, что принципы определения жанров в драматургии эпохи Шекспира были довольно зыбкими, неустойчивыми, лишенными твердых оснований потому, что драматургическая практика не считалась ни с какими каноническими правилами. Пьесы создавались на радость не теоретикам, а публике, а ей не было дела до теорий. Она требовала занимательного действия, ярких и разнообразных эффектов. Все, что можно было дать в пределах данного сюжета, драматурги и вкладывали в него.

Когда впервые предприняли издание собрания сочинений Шекспира, составители и редакторы тома Джон Хеминг и Генри Кондел оказались — среди прочих трудностей — и перед сложной задачей определения жанра пьес. Они не мудрствовали долго и разделили все произведения Шекспира на три типа, соответственно назвав выпущенный ими в свет фолиант: «Комедии, хроники и трагедии Уильяма Шекспира»¹.

¹ В дальнейшем это издание кратко обозначается как фолио 1623 года.

Мы бы, наверное, отдали предпочтение трагедиям и поставили бы первыми именно их, как наиболее значительные в художественном отношении. Но в те времена, как свидетельствуют современники, широкая публика отдавала предпочтение комедиям. Поэтому издатели пьес Шекспира для завлечения читателей первыми поместили комедии. Хроники попали в середину, как промежуточный жанр между комедиями и трагедиями. Такое расположение материала представляется продуманным и смысловым. Трагедии завершали том не потому, что они были хуже, а потому, что в целом группировка произведений в фолио 1623 года идет по линии возрастающей серьезности. Читателю предоставляется сначала самое приятное и легкое, потом — более значительные по содержанию пьесы и, наконец, самые сложные и глубокие.

В определении жанров пьес у составителей было несколько трудных случаев. В целом они исходили из принципа: счастливый конец, — значит, комедия, несчастный конец, — значит, трагедия. По этому признаку легче всего было сгруппировать трагедии. Что же касается комедий, то они очень разные. Том открывается «Бурей», пьесой, которая не так уж комична; правда, она начинается кораблекрушением, а заканчивается всеобщим миром, но в ходе действия больше серьезного, чем смешного. Но Хеминг и Кондел решили в это не входить. Раздела трагикомедий они не ввели, а он помог бы им провести грань между комедиями разного типа. Поэтому в группу комедий включены все пьесы с благополучным концом, хотя впоследствии стали различать разные типы пьес и теперь эти комедии делятся по меньшей мере на три группы: комедии, проблемные пьесы, романтические драмы или трагикомедии.

Хроники объединили по признаку сюжета. Все, что относится к истории Англии, — пьесы-хроники. Но некоторые из них с таким же успехом могли попасть в раздел трагедий. Хеминг и Кондел печатали тексты с **прижизненных** изданий (в тех случаях, когда таковые существовали). Но они пренебрегли тем, что на титульном листе двух хроник жанр их был определен иначе. «Трагедия короля Ричарда II» — так называлась пьеса

в изданиях 1597, 1598, 1599, 1608, 1615 годов. Редакторы сохранили лишь намек на это в фолио 1623 года. Там пьеса называется «Жизнь и смерть Ричарда II». «Смерть» и есть указание на трагическую судьбу короля.

«Трагедия короля Ричарда III» — так названа пьеса в пяти изданиях при жизни Шекспира (1597, 1598, 1602, 1605, 1612) и в одном после его смерти — в 1622 году. Хеминг и Кондел сохранили в своем издании обозначение «Ричарда III» как трагедии, хотя пьеса находится в разделе хроник.

Третья часть «Генри VI» первоначально появилась как «Подлинная трагедия Ричарда, герцога Йоркского» (1597).

Хроники нетрагические публиковались первоначально с названиями «Подлинная история», или «История из хроник», или «Жизнь короля...». Это различие сохранено и в фолио, где трагические истории либо прямо названы так, либо обозначены как «история жизни и смерти».

Но у Шекспира не только эти королевские пьесы основаны на хрониках. «Цимбелин», «Король Лир» и «Макбет», строго говоря, тоже «подлинные истории из хроник». Почему же они не попали в раздел хроник? Повидимому, здесь было проведено такое разграничение: все, что относится к сравнительно недавней истории, притом к истории Англии, а не древней Британии и тем более не Шотландии, — входит в хроники, а остальное — в раздел трагедий.

«Король Лир» и «Макбет» действительно трагедии. Но «Цимбелин» заканчивается благополучно для героев и неблагоприятно для злодеев. С точки зрения не только старых классических понятий, но и более гибких современных принципов пьесу никак нельзя считать трагедией. Ее можно отнести скорее к трагикомедиям. Видимо, Хеминг и Кондел колебались, что им делать с «Цимбелином». В комедии они его не вставили, не включили и в хроники. Решили они вопрос довольно категорично и, чтобы никто не сомневался, назвали пьесу так: «Трагедия Цимбелина».

У Хеминга и Кондела было еще и другое сомнение: куда отнести «Троила и Крессиду»? При жизни Шекспи-

ра пьеса вышла с названием в первом издании — «История Троила и Крессиды» (1609) и во втором — «Прославленная история Троила и Крессиды» (1609). Трагедией это нельзя было назвать потому, что оба титульных героя в конце пьесы остаются в живых, хотя Крессиды опозорена изменой, а Троил удручен ее предательством и гибелью Гектора. Хеминг и Кондел поступили с пьесой так же смело, как с «Цимбелином». В их издании она называется «Трагедия Троила и Крессиды» и открывает раздел трагедий. Рассуждая не формально, редакторы, может быть, и правы. Для героев исход, изображенный Шекспиром, является, в сущности, трагическим. Но даже зыбкая теория английской ренессансной драмы не оправдала бы такого жанрового определения этой пьесы.

Хотя во многих случаях у Шекспира очень четко определен основной тон действия и его конечный исход, все же в целом его произведения с точки зрения теории жанров представляют собой пьесы смешанного типа. Посторонняя примесь в трагедиях может быть очень невелика, как, например, в «Макбете», где есть лишь одна комическая сцена, либо велика, как в «Короле Лире»; или, если взять комедии, серьезные мотивы могут быть незначительны, как в «Сне в летнюю ночь», либо доходить почти до трагизма, как в «Венецианском купце», — словом, всюду имеется переход за границы жанра. Точно так же обстоит дело с историческими пьесами, как уже об этом говорилось.

Шекспир явно относился с пренебрежением к жанровому делению пьес. Он даже пошутил по этому поводу, вложив в уста Полония слова о том, что актеры, прибывшие в Эльсинор, лучшие в мире «для представления трагедий, комедий, хроник, пасторалей, вещей пасторально-комических, историко-пасторальных, трагико-исторических, трагикомико- и историко-пасторальных для сцен вне разряда и непредвиденных сочинений» (II, 2, 416. БП). Последние слова в другом переводе: «для неопределенных сцен и неограниченных поэм» (МЛ) — *scenae undividable or poem unlimited*. Пьесы самого Шекспира постоянно «вне разряда» и непредвиденны, неопределенны и неограниченны.

Это положение сформулировал теоретически критик

XVIII века Сэмюэл Джонсон: «Пьесы Шекспира, с точки зрения строгой критики, не трагедии и не комедии, а произведения особого рода; они изображают реальное положение вещей в подлунном мире, где есть и добро и зло, радость и горе, перемешанные в бесконечном разнообразии пропорций и бесчисленных видах сочетаний; они отражают течение жизни, где то, что один теряет, другой приобретает, где в одно и то же время гуляка спешит на попойку, а кто-то в слезах хоронит друга; где козни одного терпят крах от проказ другого и где много зла и много добра творится и предотвращается совершенно непреднамеренно»¹. И далее: «Шекспир соединял способность возбуждать смех не только в одном уме, но и в одном произведении. Почти в каждой его пьесе есть серьезные и комические персонажи, и сменяющие друг друга события возбуждают то серьезные мысли и печаль, то веселье и смех»².

Лучше не скажешь.

САТИРА

Критика давно уже обратила внимание на то, что у Шекспира нет ни одной сатирической комедии. Это особенно заметно при сравнении его творчества с творчеством Бена Джонсона. Последний создал яркие образцы сатирической комедии — «Вольпоне», «Варфоломеевская ярмарка» и другие, в которых осуждались пороки современных лондонцев. Шекспир таких комедий не писал. Правда, у него есть пьеса, в которой сатирические мотивы весьма значительны, но она не является комедией. Об этой пьесе — «Тимон Афинский» — речь будет дальше. Сейчас же заметим, что если сатира не играет преобладающей роли в драматургии Шекспира, то она все же присутствует в его пьесах как один из элементов.

Шекспир вкладывает в уста разных персонажей речи,

¹ Johnson on Shakespeare, ed. by W. Raleigh. L., 1908, p. 15—16.

² Ibid., p. 16.

имеющие острый сатирический характер. Как говорилось выше, многие реплики персонажей представляют собой лирические стихотворения; наряду с ними в речах действующих лиц мы встречаем небольшие стихотворные сатиры.

Таких сатирических речей несколько у Фоконбриджа («Король Джон»). Он осмеивает пустоту светской беседы, ее внешнюю любезность, прикрывающую недоброжелательство и злобу (I, 1, 182), саркастически характеризует говорливого французского горожанина (II, 1, 155); самым ярким образцом сатиры в его устах является монолог о Корысти. Поводом для речи Фоконбриджа служит то, что английский король Джон и французский король Филипп заключают союз, лишаящий принца Артура прав на трон. Джон ради этого уступает часть подвластной ему территории французам; французский король, который «был совестью вооружен» и «шел на битву, словно воин божий» (II, 1, 565, 567), поступил благими целями и согласился на эту сделку. Фоконбридж объясняет, что того сбил с правого пути дьявол:

О, этот хитрый бес,
 Что заставляет клятвам изменять
 И нарушать обеты королей,
 Бездомных нищих, юношей и старцев,
 Девиц — и если нечего терять
 Девицам, кроме этого названья,
 Он и его похитит.

(II, 1, 569. НР)

Обличение корысти в «Короле Джоне» предвосхищает филиппики на ту же тему в «Тимоне Афинском», где осуждение корыстолюбия становится одной из главных тем пьесы.

В первой части «Генри IV» Хотспер, объясняя, почему он не отдал пленных королю, вспоминает:

После битвы,
 Когда, склонясь на меч и чуть дыша
 От напряженья, ярости и жажды,
 Сидел я, подошел какой-то лорд,
 Нарядный, как жених, и свежебритый,
 Как поле после жатвы. Он держал
 Меж пальцев склянку с мускусной струею,

Вертел в руках, и нюхал, и чихал,
 И нес какой-то вздор, и улыбался.
 Когда солдаты стали выносить
 Убитых, он им сделал замечанье,
 Чтоб трупы проносили стороной,
 Откуда не повеет разложением. . .
 . . . Он был прилизан и благоухал,
 И рассуждал, как барышня, о пушках
 И ранах, и хвалил мне спермацет
 Как лучшее лекарство от контузий.
 Он очень сожалел, что из земли
 Выкапывают гадкую селитру,
 Которая цветущим существам
 Приносит смерть или вредит здоровью,
 И уверял, что если б не стрельба,
 Он сам бы, может быть, пошел в солдаты.

(I, 3, 33. БП)

Речь Хотспера — образец сатиры в классическом стиле. Не может быть, чтобы автор этих строк был незнаком с сатирами Горация и Ювенала.

В «Ромео и Джульетте» монолог Меркуцио о царице Маб содержит элементы сатиры на общественные нравы. Волшебница Маб

пересекает по ночам
 Мозг любящих, которым снится нежность,
 Горбы вельмож, которым снится двор,
 Усы судей, которым снятся взятки. . .
 Подкатит к переносице сутяги,
 И он почует тяжбы аромат.
 Щетинкой под ноздрю пощекочет
 У пастора, и тот увидит сон
 О прибыльности нового прихода. . .

(РДж, I, 3, 71. БП)

Обращаясь к Бенволио, Меркуцио произносит также сатирическую тираду против дуэлянтов: «Ведь ты готов лезть с кулаками на всякого, у кого хоть на один волос больше или меньше в бороде, чем у тебя, или только за то, что человек ест каштаны, в то время как у тебя глаза каштанового цвета. Голова у тебя набита кулачными соображениями. . .» (III, 1, 5). Драматическая ирония состоит в том, что враг поножовщины Меркуцио ввязывается в дуэль с Тибальтом и погибает.

Сатирический мотив неожиданно возникает в речи Ромео. Покупая у аптекаря яд, он вручает ему деньги со словами:

Вот золото, гораздо больший яд
И корень пущих зол и преступлений,
Чем этот безобидный порошок.
Не ты, а я даю тебе отраву.

(V, 1, 80. БП)

Сатирическими являются сарказмы Терсита в «Тронде и Крессиде», но их тональность иная, чем у благородных героев. Терсит сам подобен сатиру.

В «Гамлете» принц произносит филиппику против всеобщего пьянства:

Эти кутежи,
Расславленные на восток и запад,
Покрыли нас стыдом в чужих краях...

(I, 4, 17. БП)

В «Короле Лире» несколько сатирических характеристик, из которых стоит напомнить речь Эдгара о том, каким он якобы был до того, как сошел с ума. Он был «гордецом и ветренником. Носил перчатки на шляпе. Угождал даме сердца. Повесничал с ней. Что ни слово, давал клятвы. Нарушал их средь бела дня. Засыпал с мыслями об удовольствиях и просыпался, чтобы доставить их себе. Пил и играл в кости. По части женского пола был хуже турецкого султана. Сердцем был лжив, легок на слово, жесток на руку, ленив, как свинья, хитер, как лисица, ненасытен, как волк, бешен, как пес, жаден, как лев» (III, 4, 87. БП). Этот образ светского шалопаля продолжает сатиру на дворян, ранний образец которой был вложен в уста Хотспера.

Огромной силой обличения социальной несправедливости полны речи Лира. «Видел ты, как цепной пес лает на нищего? — спрашивает он слепого Глостера. — А бродяга от него удирает. Заметь, это символ власти. Она требует повиновения. Пес этот изображает должностное лицо на служебном посту».

Ты уличную женщину плетьми
 Зачем сечешь, подлец, заплечный мастер?
 Ты б лучше сам хлестал себя кнутом
 За то, что согрешить с ней хочешь втайне.
 Мошенника повесил ростовщик.
 Сквозь рубища грешок ничтожный виден,
 Но бархат мантий прикрывает все.

(IV, 5, 169, БП)

«Тимон Афинский» изобилует сатирическими мотивами. Здесь два персонажа изошряются в речах, полных сарказма и гнева. Тимон еще щедр, радушен и благожелателен, когда Апемант с самого начала извергает одну за другой злобные речи. Одну — против доверия:

Дивлюсь, как можно доверять друг другу!
 Гостям к столу ножи дают напрасно,
 Незаконно это и опасно, —
 Тому примеров множество. Вот тот,
 Что рядышком с хозяином уселся,
 С ним делит хлеб, пьет из его бокала, —
 Но он же первый рад его зарезать,
 Известно это всем. Будь знатным я,
 Не пил бы я в гостях: вдруг кто-нибудь
 Меня пырнуть захочет в глотку. Нет уж,
 Коль на пирах хотят сидеть без дрожи,
 Пусть, не снимая панцирь, пьют вельможи.

(I, 2, 43. ПМ)

Он же высказывается против заздравных тостов, против женщин, маскарадов и веселья. Мы слышим его сатирические эпиграммы, когда он встречает Тимона в лесу. Сам Тимон, начиная с IV акта, произносит серию гневных, обличительных речей. Его проклятие Афинам (IV, 1) начинает мотив извращения всех естественных отношений между людьми, который составляет главную тему его монологов. Особенно знаменитым стало у нас его гневное рассуждение об извращающем влиянии золота и денег на всю жизнь:

Тут золота достаточно вполне,
 Чтоб черное успешно сделать белым,
 Уродство — красою, зло — добром,
 Трусливого — отважным, старца — юным
 И низость — благородством.

(IV, 3, 28. ПМ)

Тимон рисует грандиозную картину всеобщего хищничества в речи, обращенной к разбойникам: «Должны вы есть людей. . .» (IV, 3, 429).

«Тимон Афинский» — грандиозная филиппика против человечества, подпавшего под власть корысти. Тимона часто сравнивают с типом разочарованного героя, встречающегося в пьесах начала XVII века. Пьеса принадлежит к жанру трагической сатиры, как бы дополняющему комическую сатиру, о которой речь шла выше. Сатирической делают пьесу не только обличительные речи героя. В связи с этим надо остановиться на типаже действующих лиц.

ЮМОРЫ

Старинный народный театр имел свой сатирический типаж. Это были различные воплощения пороков. Ренессансный гуманистический театр создал свои сатирические персонажи. Типы брались из самой действительности, хотя подсказка для создания таких персонажей шла от римской комедии и от итальянских комедий, как ученых, так и импровизационных. Уже приходилось упоминать о типаже в пьесах Шекспира вообще. Сейчас надо отметить, что некоторые типы уже в ранних пьесах Шекспира были сатирическими. Театральную практику 1590-х годов обобщил Бен Джонсон, создав теорию юмор¹.

Термин «юмор» (*humour*) в том понимании, которое предложил Бен Джонсон, восходит к понятию гумора, то есть той жидкости, от которой будто бы зависит предрасположение человека к жестокости, меланхолии и т. п. Сохранив это название, Бен Джонсон вложил в него понятие уже не физиологическое, а нравственное. В комедии «Всяк в своем нраве» (дословно — всяк в своем юморе) он поручает одному из персонажей дать объяснение юмора: «это чудовище, рождающееся в человеке

¹ А. Ромм. Бен Джонсон. Л.—М., «Искусство», 1958, стр. 37—38.

по причине себялюбия и аффектации и питающееся безрассудством» (III, 1). В таком понимании юмор — одно-сторонность, проявляющаяся в каком-нибудь отрицательном нравственном качестве. Теория Бена Джонсона явилась предвосхищением того принципа в изображении характеров, который станет основным в сатирической комедии классицизма XVII века. Джонсон вообще был зачинателем этой линии драматургии, и его значение иногда все еще недооценивается, хотя именно его следует считать родоначальником новой сатирической комедии.

Как метод изображения характеров вообще принцип Джонсона решительно расходится с принципом Шекспира, стремившегося к изображению всей полноты человеческой личности даже в отрицательных персонажах. Но как один из приемов характеристики второстепенных лиц Шекспир его не отвергал. Более того — существует даже предание, что Шекспир и Бен Джонсон любили наблюдать такие «юморы» и вводить их в свои пьесы.

Так как лица с юмором вводились в сатирические комедии, то отсюда и возникло понятие юмористических характеров. Первоначально характер с юмором означал лицо, у которого есть недостаток, заслуживающий осмеяния. Впоследствии возникло разграничение сатирических характеров, достойных осуждения посредством осмеяния, и юмористических характеров — лиц с недостатками, вызывающими смех, но не злой, а добродушный. Фальстаф юмористичен в этом смысле.

Во времена Шекспира такого разграничения не проводили, и все персонажи с какой-нибудь типичной странностью, причудой, пороком одинаково назывались юмором. На первый взгляд юмор близок к персонажам комедии масок. Но эта близость кажущаяся. Маски итальянской комедии — устойчивые типы, юморы — весьма разнообразные и причудливые. Джонсон создал длинную галерею таких разнообразных «юморов». Шекспир тоже ввел в свои пьесы несколько любопытных «юморов».

«Виндзорские насмешницы» особенно богаты разными «юмором». Это даже было подчеркнуто в пространном названии на титульном листе первого издания «Наиприятнейшая и превосходно сочиненная комедия о сэре Джоне Фальстафе и веселых виндзорских женах, перемешанная

несколькими различными и смешными юморами валийского рыцаря сэра Хью, судьи Шеллоу и его мудрого кузена Слендера. С хвастунами лейтенантом Пистолем и капралом Нимом» (1602).

Один из персонажей — спутник Фальстафа Ним — сам называет себя характером с юмором. В перебранке с судьей Шеллоу и Слендером Ним кричит: «Режь его, палка верба, режь, это мне по характеру!» (I, 1, 134). В подлиннике — «таков мой юмор» (*that's my humour*). Юмор Нима — лаконичная речь с затаенной угрозой собеседнику.

В «Все хорошо, что кончается хорошо» «юмор» Пистолля — высокопарные речи, изобилующие цитатами из риторических речей в трагедиях. В лице доктора Кайюса представлен до крайности раздражительный и вспыльчивый француз, безбожно коверкающий английские слова. Судья Шеллоу — тоже юмор: глупый, но с большим самомнением, он считает себя важной персоной. Слендер назван умником, конечно, иронически.

Юморам являются стражники в «Много шума из ничего» и «Мере за меру», сводня Переспела в той же комедии. Юморы появляются и в трагедиях. Низкопоклонный и до изощренности учтивый Осрик — юмор.

Жак в «Как вам это понравится» возник явно из юмора меланхолика. Он задуман как фигура, достойная осмеяния.

В «Тимоне Афинском» нет шекспировских характеров, обладающих многосторонностью. Даже сам Тимон воплощает сначала юмор безрассудно щедрого, а потом юмор ожесточенного меланхолика. Что же касается остальных персонажей, то они изображены настолько обобщенно, что им даже не дано личных имен: Поэт, Живописец, Ювелир, Купец; каждый из них расхваливает свое ремесло, а все вместе воплощают юмор неблагодарности. Девиды, сопровождающие Алкивиада, хотя названы разными именами, обе принадлежат к типу куртизанок. Апемант — юмор злобного хулителя. Никто этой пьесе не имеет тех черт, которые делают индивидуальностями даже Полония («Гамлет»), Освальда («Король Лир») и другие подобные персонажи в траге-

дях. В «Тимоне Афинском» живых человеческих лиц почти не видно. Даже верный дворецкий Тимона Флавий — просто воплощение верности, хотя его фигура, конечно, не сатирическая.

Если Шекспир и пользовался приемом создания юмором для второстепенных фигур своих пьес, то лишь в ограниченных пределах. У него это не стало основой характеристики главных персонажей, как у Бена Джонсона. Юморы — лишь одна из красок на богатой палитре Шекспира.

В целом сатира не является самостоятельным жанром у Шекспира, но учитывать наличие ее элементов необходимо, если мы хотим охватить все многообразие средств, которыми он пользовался при создании пьес.

ПУТЬ К РОМАНТИЧЕСКОЙ КОМЕДИИ

С самого начала надо оговорить ограничения, принятые здесь. Прежде всего, в этом разделе рассматриваются не все произведения, которые Хеминг и Кондел щедро отдали данному жанру, а только часть их, точнее говоря — произведения, написанные Шекспиром в первый и второй периоды его творчества: «Комедия ошибок», «Укрощение строптивой», «Два веронца», «Бесплодные усилия любви», «Сон в летнюю ночь», «Венецианский купец», «Виндзорские насмешницы», «Много шума из ничего», «Как вам это понравится», «Двенадцатая ночь». Их называют иногда романтическими комедиями, иногда просто веселыми — в отличие от мрачных комедий; Джон Довер Уилсон недавно предложил считать их «счастливыми» комедиями.

Во-вторых, ограничиваю две темы: здесь не исследуется эстетическая категория комического, а рассматривается комедия как один из видов драматургии Шекспира. Это разграничение тем более необходимо, что понятие комического не покрывают полностью даже жизне-радостные пьесы, ибо, как мы знаем, Шекспир легко вводит в комедии и печальные события.

Комедии Шекспира уникальны. Хотя фабула полностью или частично всегда восходит к каким-то более

или менее древним корням, а характеры имеют прототипы в разных видах литературы и драмы, тем не менее комедий такого типа во всей литературе, предшествующей эпохе Шекспира, не существовало. Именно Возрождение породило тот тип комедии, который мы находим у Шекспира¹.

Это не означает, что он единоличный создатель особой разновидности комедийного искусства. Как и во всем остальном, Шекспир и здесь художник, увенчавший процесс, начавшийся до него. Уже его непосредственные предшественники создали в Англии первые образцы ренессансной комедии.

Комедия всегда была грубовата — от Аристофана до авторов итальянской «ученой» комедии эпохи Возрождения. Англичанин Джон Лили (1554—1606), решительно порвав с традицией фарса, внес в комедию изящество, утонченность манер и интеллектуальный юмор. Словесные поединки героев и героинь, их состязания в остроумии, забавные слуги галантных господ, девушки, переодетые юношами, бойкие юнцы и нимфы — эти знакомые нам элементы шекспировских комедий впервые встречаются у Лили. Его пьесы понравились современникам и красотой мысли, и красотой поэтического языка. Но в пьесах Лили было слишком много искусственности. Его герои выражались не так, как могли бы рассуждать обыкновенные люди. Все они были отличными риториками, увлекающимися задачей изысканно выразить простейшие мысли.

Как это часто бывает с новаторами, Лили ударился в другую крайность. Претенциозность его стиля, назван-

¹ Новейшие работы советских шекспироведов о комедиях Шекспира: А. А. Смирнов. Шекспир. Л.—М., «Искусство», 1963, стр. 88—100; А. Штейн. Великий мастер комедии. В кн.: Шекспировский сборник 1958, изд. ВТО, стр. 123—163; в Шекспировском сборнике 1967, изд. ВТО, статьи: А. Бартошевич. Комедия предшественников Шекспира; С. Кржижановский. Сэр Джон Фальстаф и Дон Кихот; Л. Пинский. Комедии и комическое у Шекспира; Н. Зубова. Клоуны и шуты в пьесах Шекспира; С. Нельс. Шекспир на советской сцене. М., «Искусство», 1960, глава — «Комедии Шекспира», стр. 417—476; О. Ильинская. Гуманистическая утопия Шекспира. В сб.: Шекспир на сцене и на экране. М., изд. ВГИК., 1970, стр. 77—130.

ного эвфуистическим (по имени героя его романа «Эвфу-эс»), стала легкой мишенью для пародий, в том числе шекспировских, но, как показал Марко Минков, Шекспир вместе с тем немало заимствовал у Лили¹. Столь нравящиеся нам комедии своим изяществом, тонкостью юмора и изображением галантности в любви отчасти обязаны влиянию этого забытого теперь писателя, которого Шекспир уже в XVI веке совершенно затмил.

Но не только на придворной сцене, для которой писал Лили, — в народном театре у Шекспира тоже были предшественники — писатели-гуманисты, «университетские умы» Джордж Пиль, Томас Нэш, и более других Роберт Грин. Они первые стали сочетать приключенческие и любовные сюжеты с юмористическими сценками. Как заметил Джон Довер Уилсон, у Грина были основания упрекать Шекспира за то, что он «украсился нашими перьями». Шекспир, несомненно, использовал методы, созданные его предшественниками.

Здесь ни к чему повторять многократно доказанное превосходство Шекспира над его предшественниками. Я упомянул их лишь для того, чтобы подчеркнуть, что формирование шекспировской комедии началось в его время, а не раньше, и не имеет аналогии в комедийном творчестве не только отдаленных эпох, но даже в ренессансной Италии, хотя и там отдельные элементы комедии нового типа начали появляться, не получив, однако, художественного завершения.

Шекспир начал комедийное творчество с исканий. Раньше всего он попробовал свои силы в подражании классическим образцам и создал по мотивам «Менехмов» Плавта «Комедию ошибок». В своем роде это шедевр. Среди других комедий Шекспира эта — самая комическая в общепринятом смысле. Смех вызывается традиционной комедийной путаницей из-за сходства двух пар близнецов — господ и слуг. Но Шекспира этот тип комедии не удовлетворил. Хотя он потом использовал мотив сходства близнецов в «Двенадцатой ночи», в целом, однако, он стал искать другой основы для построения комедии.

¹ Marco Mincoff. Shakespeare and Lyly. Shakespeare Survey 14. Cambridge, 1961, p. 15—24.

В «Укрощении строптивой» Шекспир сочетал две интриги, каждая из которых принадлежит определенному типу комедии. Линия «укрощения» имеет корни в фарсовой традиции споров, перебранок и драк между мужем и женой. При первой же встрече с Петруччо Катарина закатывает ему оплеуху, а дальше между ними все время идет борьба, пока Катарина не смиряется. Вторая линия действия повторяет мотив, обычный в «ученой» комедии, — юноша прибегает к обману, чтобы жениться на девушке, которой отец прочит другого мужа.

Шекспира не удовлетворили и эти комедийные мотивы. В «Двух веронцах» он обрел то, что больше всего соответствовало его идее комедии. Основу фабулы он взял из пасторального романа Монтемайора «Диана», — может быть, не непосредственно, ибо уже задолго до шекспировской существовала (но не сохранилась) пьеса на этот сюжет. Отныне тема всех комедий Шекспира — треволения и испытания любви и дружбы. Но часто он вводит мотивы, которые расширяют содержание пьес. Не одна только любовь составляет их драматическое содержание.

Рядом с мотивами любви и дружбы всегда в комедиях есть злоба, зависть, клевета, ревность. Борьба страстей составляет одну из основ драматизма в комедиях. Строя многоплановое действие, Шекспир вводит персонажи, движимые низменными побуждениями. Поэтому фабула комедий обязательно включает элемент дисгармоничный, враждебный тем высоким началам любви и дружбы, утверждение которых составляет идейный фундамент этих пьес.

Но у Шекспира нет противопоставления двух ладов пьесы в том смысле, что только мир зла несет дисгармонию. В мире любви и дружбы свои неурядицы. Они происходят либо оттого, что любовь одного не встречает ответа, либо оттого, что любовь наталкивается на внешние препятствия. Движение фабулы комедий идет от разлада к согласию, от раздоров к миру, от недоразумений к ясности. Все дисгармоничное побеждается.

ОТ ДИСГАРМОНИИ — К СЕМЕЙНОЙ ГАРМОНИИ

Основу сюжета шекспировских комедий составляет семья — ее возникновение, распад и воссоединение.

Если в хрониках центральная идея — принцип единства государства, то в комедиях таким принципом является гармоническое единение людей в семье. И все равно, есть ли в начале действия семья, разъединенная кораблекрушением или внутренним разладом, или ее нет и молодые герои лишь стремятся к браку, движение сюжета в шекспировских комедиях происходит неизменно в одном направлении — к семейному единению и ладу. Это так уже в «Комедии ошибок», где есть все три мотива: Эгеон потерял жену и детей; Антифол Эфесский в ссоре с женой; Антифол Сиракузский влюбляется в Люциану. В конце пьесы Эгеон находит жену и сыновей, женатый брат возвращается к покинутой супруге, неженатый женится. И так это в «Виндзорских насмешницах», где есть другое сочетание комедийных мотивов: разлад в семье Фордов — муж ревнует жену к Фальстафу; разлад в семье Пейджей — дочь хотят выдать не за того, кого она любит; Энн Пейдж и Фентон венчаются тайком. Даже в царстве эльфов возникает семейный разлад между Обероном и Титанией. Другая форма семейного разлада — вражда братьев — имеет место в «Как вам это понравится». То, что можно назвать непарностью любви, изображено в «Сне в летнюю ночь» (Елена любит Деметрия, он любит Гермюю, а она питает страсть к Лизандру), в «Двенадцатой ночи» (Виола любит Орсино, Орсино любит Оливию, Оливия влюбляется в «Цезарио»), в «Как вам это понравится» цепочка: Сильвио — Фебе — Розалинда — Орландо. В финале все устраивается наилучшим для каждого образом. Только очень злобные люди не соглашаются на мир — Шайлок и Мальволио.

В комедиях часто встречается конфликт «отцов и детей», точнее — отцов и дочерей. Родители для того только вводятся в действие, чтобы навязывать дочерям в мужья не тех, кого они сами выбрали. Так обстоит дело в «Укрощении строптивой» (Баптиста — Бьянка), в «Двух веронцах» (герцог Миланский — Сильвия), в «Сне в летнюю ночь» (Эгей — Гермия), в «Виндзорских насмешницах»

(миссис Пейдж — Энн), в «Все хорошо, что кончается хорошо» (король и графиня Руссильонская — Бертрам). Такой же мотив, как помнит читатель, имеется и в трагедии «Ромео и Джульетта».

Этот конфликт отражает начавшуюся перемену в общественных нравах. Через изображение семейных конфликтов и личных проблем в искусстве отражаются грандиозные перевороты иногда всемирно-исторического характера. Так, древнегреческая драма «Орестея» Эсхила, по определению Ф. Энгельса, свидетельствует о важнейшей перемене в человеческих отношениях, когда отцовское право победило материнское и установились совершенно новые критерии нравственности.

Точно так же в эпоху Возрождения конфликты семейного характера отражали перемены, происшедшие под влиянием начавшегося буржуазного развития. Рушились феодальные семейные нормы, и возникали такие семейные отношения, которые разрушали патриархальную мораль и утверждали права детей, достигших совершеннолетия. В комедиях право детей на самостоятельное решение кардинальных жизненных вопросов недвусмысленно выдвигается как нечто совершенно естественное. В частности, это выражается в том, что молодые герои комедий по разным причинам оказываются вне дома и поставлены в такие условия, когда они сами, без родителей, решают вопрос о своем устройстве в жизни.

Это утверждается как важнейшее жизненное правило, причем Шекспир вкладывает его в уста представителей старшего поколения, понявших, что теперь надо жить по-новому. В «Двух веронцах» отец Протея Антонио посылает слугу Пантино к брату. Посланный докладывает, что брат Антонио, лицо духовного звания, —

удивлялся,
 Что ваша милость позволяет сыну,
 Теряя дни, сидеть бесплодно дома,
 Меж тем, как люди победнее родом
 Шлют сыновей за прибылью и славой,
 Тот — на войну, чтоб испытать фортуна,
 Тот — в море, чтобы земли открывать,
 Тот — в университет, во храм науки.

(I, 3, 4. В.7)

Антонио и сам отнюдь не старовер, он понимает дух времени:

Я знаю сам, что он теряет время,
 Что не созреет ни умом, ни сердцем,
 Покуда школу жизни не пройдет.
 Мы лишь в трудах приобретаем опыт,
 А время совершенствует его.

(I, 3, 19. ВЛ)

Как ясно слышится здесь веяние авантюрного духа эпохи Возрождения! И мы замечаем, что новая житейская практика рождает новую мораль. Не пройдя через испытания, не накопив жизненного опыта, Протей, по словам Антонио, «не сможет стать совершенным (то есть полноценным. — А. А.) человеком». (He cannot be a perfect man, I, 3, 20.)

ИСПЫТАНИЕ ЛЮБВИ

Важная часть жизненного опыта — испытания, через которые проходят любящие, прежде чем им удастся соединиться в браке.

В этом отношении две первые комедии Шекспира отличаются от остальных. Если верить словам Адрианы, ее брак с Антифолом Эфесским был заключен по велению герцога (V, 1, 138), чью протекцию в этом деле, по-видимому, исколотал Антифол. Другие претенденты, не пользовавшиеся взаимностью, поступали так же — они заручались поддержкой старших. В «Укрощении строптивой» Петруччо решает жениться на Катарине, даже не повидав ее, и начинает с того, что испрашивает согласие ее отца (II, 1). Правда, он оговаривает, что надеется завоевать ее любовь, но, как мы знаем, вступает он в брак при явном сопротивлении Катарины.

В первых двух комедиях пары сначала вступают в брак, а потом приходит любовь. Начиная с «Двух веронцев», взаимная любовь является непременной предпосылкой брака. Однако одного этого недостаточно. Как говорит в «Сне в летнюю ночь» Лизандр:

Увы! Я никогда еще не слышал
И не читал — в истории ли, в сказке ль, —
Чтоб гладким был путь истинной любви.

(I, I, 132. ТЩК)

За этим следует полный перечень помех и объяснения, в чем их ущерб для любящих. Лизандр называет препятствия, Гермия комментирует их. Лизандр называет первую причину негладкости путей любви: «разница происхождения»; Гермия: «О горе! высшему — плениться низшей!..» Лизандр: «различие в летах»; Гермия: «О насмешка! /Быть слишком старым для невесты юной!» Лизандр: «выбор близких и друзей»; Гермия: «О мука! /Но как любить по выбору чужому?» В заключение Лизандр называет причины, не зависящие от людей, — стихийные бедствия: «война, /Болезнь или смерть всегда грозят любви. . .»

Этот диалог может служить кратким руководством к распознаванию того, как драматически интерпретируется тема любви в пьесах Шекспира. Я не утверждаю, что во всех случаях это определит сущность драматического конфликта, но каждый из названных мотивов у Шекспира имеется. Разница происхождения — главный мотив в «Все хорошо, что кончается хорошо»; различие в летах — одно из обстоятельств, делающих брак Отелло и Дездемоны из ряда вон выходящим; выбор посторонних, а не самих любящих, мы уже нашли в шести пьесах; причины более широкого характера — вражда Монтеки и Капулетти и чума, помешавшая посланцу от монаха Лоренцо добраться до Ромео; в «Троиле и Крессиде» любящих разлучает война. Не попал в этот список важный для шекспировских сюжетов мотив клеветы — в «Много шума из ничего», «Отелло», «Цимбелине». Две последние пьесы — комедии. Вернемся, однако, к «чистым» комедиям.

Препятствия на пути истинной любви не исчерпываются теми, которые назвал Лизандр. В «Двух веронцах» любовь Валентина и Сильвии чуть не терпит крах из-за предательства Протея, изменившего другу, а любовь Джулии подвергается опасности из-за этой же измены. В «Венецианском купце» выбор Порцией мужа по любви исключается из-за завещания отца, предоставившего дело случаю; к счастью для Порции, правильно решает загад-

ку о трех ларцах именно тот, кто полюбился ей. В «Бесплодных усилиях любви» наваррские вельможи должны преодолеть препятствие, которое они сами создали себе, решив дать обет не смотреть на женщин и заниматься только наукой; они легко отказываются от своего решения. В «Много шума из ничего» для Клавдио возникает препятствие — клевета на Геро. У другой пары героев препятствие, родственное тому, которое показано в «Бесплодных усилиях любви», — воля самих героя и героини: она, видите ли, терпеть не может мужчин, а он с не меньшим отвращением относится к женщинам. В «Двенадцатой ночи» Орсино не может добиться взаимности Оливии потому, что сначала она решила навсегда отказаться от любви и посвятить всю жизнь трауру по скончавшимся близким, а потом полюбила другого. Виола сама создала препятствие для своей любви, переодевшись в мужское платье, — Орсино и не видит в ней женщину.

Среди этих препятствий некоторые имеют серьезный характер: это те, которые вызваны реальными обстоятельствами, — воля родителей, клевета, социальное неравенство. Значительная часть препятствий обусловлена самими героями: их решениями, прихотями, мнениями, намерениями. К числу таких относится и препятствие, когда переодевание героини в мужское платье ставит ее в ложное положение по отношению к тому, кого она любит.

Таким образом, препятствия любви делятся на две категории — реальные и комедийные. Но и реальные подчас приобретают условный, театральный характер, а комедийные в какие-то моменты приближаются к трудностям, действительно встречающимся в жизни.

Право детей на свободу выбора спутника жизни в комедиях Шекспира всегда побеждает. В этом отношении его пьесы полно отражают один из нравственных принципов гуманизма Возрождения.

ПРИРОДА-ПРИМИРИТЕЛЬНИЦА

Для Шекспира и его современников природа — органическая часть мирового порядка. В хрониках и трагедиях раздор в государстве неизменно сопровождается разладом в природе. В комедиях дело обстоит иначе.

В «Двух веронцах» миланский герцог хочет выдать свою дочь Сильвию за Турнио, которого она не любит. Ее сердце уже отдано Валентину. Влюбленные бегут в лес. Туда же приходит следом неверный Протей, которого сопровождает переодетая пажом Джулия. Здесь, на лоне природы, распутывается узел измены, ревности и вражды, и Валентин соединяется с Сильвией, а Джулия раскрывает свои объятия для Протея. Добавим к этому, что ранее других бежавший в лес Валентин стал главарем разбойничьей шайки. Критика давно заметила, что в этом следует видеть робингудовский мотив пьесы. Добавим, что именно «Робин Гуд» Валентин защищает честь Сильвии, восстанавливает справедливость, тогда как закон в лице миланского герцога сначала действовал вопреки естественному чувству Сильвии. Герцог охотно признает, что он несправедливо оскорбил Валентина. В общем природа оказалась мудрее закона.

В «Сне в летнюю ночь» государство в лице афинского герцога Тезея отказывает Гермии в праве избрать мужа по сердцу, она должна выйти за того, кого ей выбрал отец. Тогда Гермия со своим возлюбленным бежит в лес. Туда же устремляется Деметрий, добывавшийся руки Гермии вопреки ее желанию. Мы знаем, какие метаморфозы происходят с ними в заколдованном лесу. После комических недоразумений все становится на свои места. Тезей, попавший в тот же лес во время охоты, с удивлением видит, что недавние враги мирно спят рядом:

Что ж это за согласие стало в мире,
Что ненависть спит с ненавистью рядом
И не боится злобы и вражды?

(IV, 1, 147. ТШК)

Деметрий отвечает Тезею:

... я сам не знаю, государь,
Чья власть, но — несомненно, чья-то власть —
Заставила любовь мою растаять...
... Страсть, цель и радость глаз моих теперь —
Не Гермия, а милая Елена.
Одна Елена!

(IV, 1, 168)

Эта таинственная власть действовала на наших глазах — шаловливые, но в общем добрые духи природы. Они и решили все. Тезею ничего не остается, как признать справедливость велений природы. Если раньше он требовал, чтобы Гермия подчинилась воле отца, теперь он приказывает Эгею примириться с тем, что дочь выйдет за того, кого любит.

В «Виндзорских насмешницах» развязка всех интриг происходит тоже в лесу. Но подлинных лесных духов здесь нет. Тут все — переодетые виндзорцы и с ними приезжий, сэр Джон. Природа здесь только фон, а решающую роль играет человеческая хитрость. Простушка Энн перехитрила такую ловкую мастерицу розыгрышей, как ее мамаша.

Зато в «Как вам это понравится» Арденнский лес действительно оказывается спасительным местом. Сюда бегут все изгнанники, все обиженные, и тут они обретают душевный покой. В этом лесу находят свое счастье Орландо и Розалинда, и даже прежние преследователи добрых людей, младший брат герцога и Оливер, попав сюда, преображаются. Только Жак-меланхолик остается верен своему мрачному взгляду на жизнь. Кроме него, благая природа примирила всех.

ОТНОСИТЕЛЬНОСТЬ ГАРМОНИИ

Семейная гармония в такой же мере рамка комедий, как идеал внутреннего мира — рамка действия хроник. Но в комедиях, так же как в хрониках, идеал не есть сущность действия. Будь это так, Шекспир превратился бы в заурядного моралиста в духе буржуазной нравоучительной драмы XVIII века. В комедиях обнаруживается то же, что и во всех других жанрах Шекспира, — сущность не в благополучном конце, не в том, как завершается действие, а в самом действии, в конфликтах, возникающих в ходе его, в противоречиях, которые обнаруживаются по мере развития фабулы. Движение, борьба, конфликты приводят к развязке, которая соответствует принципу данного строя, точнее — его идеалам. У Шекспира

все всегда приходит к норме или к тому, что данное общество считает нормой. Но таков уж характер этого драматурга, что там, где исчезают противоречия и он начинает сглаживать и примирять их, пьеса перестает быть интересной. Нам кажется, что он и сам не очень интересуется своими развязками, — недаром так часто они выглядят условными, надуманными, неестественными.

Шекспиру как художнику интересно все то, в чем есть борьба, неслаженность, противоречия, несоответствия, — словом, все то, в чем есть драматизм. В раскрытии его он в полной мере обнаруживает свои силы. Поэтому судить о любых его пьесах по финалу по меньшей мере рискованно, а по большей части ошибочно и может привести к ложным оценкам произведения.

Впрочем, есть среди комедий Шекспира такие, где он намекает на мнимость той гармонии, которая будто бы наступает в итоге решения всех конфликтов. Как это ни покажется странным, уже в такой ранней комедии, как «Укрощение строптивой», слова самой Катарины, да и поведение других жен, вдруг обнаруживших свою строптивость, показывают, что хотя комедии и положено заканчиваться семейным миром, его, во всяком случае, не будет у четы Люченцио и Бьянки и Гортензио с вдовушкой, а что касается Катарины и Петруччо, то укрощенная строптивница в присутствии своего повелителя сама призналась, что своего она добьется — только при помощи другой тактики.

Не получилось у Шекспира полного лада и в «Венецианском купце»: несмотря на потоки гармонической поэзии, которые льются на зрителя в пятом акте, судьба Шайлока оставляет по меньшей мере впечатление неловкости.

В «Много шума из ничего» Шекспир откровенно посмеялся над примирительными концовками и над свадьбами, завершающими комедии. Женитьба обыгрывается Бенедиктом как предмет для шуток: «Мы с тобой слишком умны, чтобы любезничать мирно» (V, 2, 73). Заметив, что Леонато печален, Бенедикт в духе ответов, которые в романе Рабле «Гаргантюа и Пантагрюэль» получает Панург на вопрос, жениться ли ему, советует первому: «Же-

нитесь, женитесь! Плох тот посох, у которого на конце нет рога» (V, 4, 124). Конечно, это шутка из числа тех, которым не следует придавать слишком большого значения. Но — хотя мы не сомневаемся в чистоте Беатриче — Бенедикт имеет право напомнить зрителям, что не всякий брак благополучен. А когда это делается в пьесе, только что достигшей благополучной развязки, совсем лишеными смысла такие слова не могут быть. Во всяком случае, с нас достаточно знать, что Шекспир не настолько наивен, как думают критики, склонные придавать слишком большое значение гармоничным финалам комедий.

В ШУТКУ ИЛИ ВСЕРЬЕЗ?

Идейные мотивы и конфликтные ситуации комедий в той или иной мере связаны с реальными противоречиями жизни. Ученому, сидящему над текстами пьес Шекспира в тиши кабинета, может показаться, что такие мотивы дают ключ к толкованию комедий Шекспира. И так уже случалось не раз, когда полностью отвлекался от простого факта, что эти пьесы писались для сцены и автор имел перед собой задачу создать основу для веселых спектаклей. Тот, кто увлечется разбором интересных тем, затрагиваемых Шекспиром, и пренебрежет театральной стороной комедий, потеряет верное направление. Да, серьезные мотивы, несомненно, имеются в комедиях Шекспира. Более того — они подчас составляют фундамент их сюжета. Но спросите себя: что вы думаете и чувствуете на хорошем представлении шекспировской комедии? Неужели вас не охватывает дух веселья, ощущение того, что жизнь прекрасна не только потому, что все в ней правильно устроено, но и потому, что даже препятствия и нелады, комический характер которых очевиден, вносят в нее момент радости, когда человеку удается преодолеть их. Да и сами тревожения, переживаемые влюбленными, в комедиях вовсе не кажутся такими тяжелыми нам, зрителям, потому что мы видим скрытое от героев движение их судьбы к лучшему. У нас нет сомнений, что все кончится хорошо, и мы не слишком волнуемся за них.

«Укрощение строптивой» — пьеса в пьесе; это — комедия, которую актеры играют перед Слаем, жертвой грандиозного розыгрыша. Повторяю: играют, и все пьесы, принадлежащие к жанру комедии, в большей или меньшей степени несут в себе это игровое начало.

Об этом в первую очередь говорит самый характер сюжетов, взятых из романов и новелл, принадлежащих к авантюрной или пасторальной литературе. Даже там, где фабула содержит бытовые элементы, Шекспир вносит черты, выводящие сюжет за пределы повседневности («Укрощение строптивой», «Виндзорские насмешницы»).

Кто из современников Шекспира мог быть настолько наивен, чтобы допустить полное сходство двух Антифолов и двух Дромио? Это еще куда ни шло, но поверить в то, что девушка Виола как две капли воды похожа на юношу Себастьяна?! Даже суеверные и полные предрассудков елизаветинцы, смотря «Сон в летнюю ночь», понимали, что вся история с эльфами не более чем веселая выдумка. Кто когда-нибудь видел вексель, по которому в случае неустойки надо было отдать фунт мяса? Даже варварские законы XVI века не признали бы такой документ действительным. Как может Порция терпеливо относиться к тому, что ее судьба зависит от того, найдет ли жених ее портрет в одном из трех ларцов? И правдоподобно ли, чтобы она сразу влюбилась в Бассанио, так же как раньше сразу прониклась презрением к другим претендентам; допустим, что эта венецианка не разделяла вкусов Дездемоны и потому отвергла принца Мароккского, но что могла она иметь против принца Арагонского?

Продолжать ли? Единственная комедия, где есть некоторая доля правдоподобия в сюжете, — «Виндзорские насмешницы», но и здесь эта доля невелика.

Все сюжеты комедий Шекспира заимствованы из историй более или менее давнего происхождения. В целом они не имеют никакого отношения к эпохе Шекспира. Хроника того времени не зарегистрировала ни одного случая, подобного тем, которые составили фабулу этих пьес. Все, что происходит в комедиях, взято из мира вымысла. То были занятные и забавные истории, к ним относились так же, как мы относимся к анекдотам, — мы их спрашиваем, правда ли это, а оцениваем анекдот по

забавности ситуации и остроумию или смешной глупости ответов. Никто из зрителей не требовал от шекспировских комедий правдоподобия. Первый, кто упрекнул их за отсутствие в них правдоподобия, был Бен Джонсон. Но Шекспир так до конца не «исправился». Джонсон не одобрил «Бури», этой чуть ли не последней пьесы Шекспира, совершенно недопустимой с точки зрения правдоподобия.

Но тогда, может быть, комедии Шекспира следует рассматривать как произведения символические? Или считать все происходящее в них действие — движением идей, принципов, душевных стремлений и качеств, носителями которых являются герои? Такой метод получил в недавнее время большое распространение. Толкователи такого рода тоже забывали, что идеи, так легко улавливаемые при чтении, куда-то пропадают во время представления. Что зритель нашего времени не воспринимает комедии Шекспира как символические, я думаю, не требует доказательств. Спросите любого, только что посмотревшего одну из комедий Шекспира, и вы убедитесь в этом.

Но может быть, зрители театра эпохи Шекспира разбирались в этом лучше нас? Нет никаких свидетельств, которые подтвердили бы такое предположение. И надо сказать, в нем нет нужды. Если мы будем исходить из простого допущения, что Шекспир был драматургом, знавшим свое дело, то не может быть, чтобы он не дал нам почувствовать или понять, что происходит борьба понятий, воплощенных в символы. История театра говорит нам, что такой метод существовал в английской драме с XV до первой половины XVI века. В эпоху Возрождения этот метод был отброшен народным театром. Символика, правда, сохранилась в одном жанре и составляла его сущность — в пьесах-масках, игравшихся в придворном театре. Пьесы общедоступной сцены не были символическими. Это не значит, что Шекспир никогда не пользовался символами, — пользовался и ими, ибо не было такого художественного средства, которого он не применил бы, — но основа его пьес не была символической.

Идеи, несомненно, есть в комедиях Шекспира. Тогда, может быть, их можно приравнять к жанру драмы идей,

где персонажи только и делают, что обсуждают всевозможные проблемы? Нет, и этого не скажешь о комедиях. Я не хочу обидеть его героев, но, будем откровенны, интеллектуальными их назвать нельзя. Идея не составляет стержня действия комедий и побудительного мотива поведения персонажей, за исключением «Бесплодных усилий любви», но и там идея быстро вытесняется мотивами галантного придворного ухаживания. Как правило же, герои комедий Шекспира не решают никаких общих проблем. Каждый персонаж занят своими жизненными заботами. Большинство волнуется вопросом, удастся или не удастся соединить свою судьбу с любимым существом. Другие — таких гораздо меньше — заняты тем, как бы напакостить хорошим людям. Наконец, есть среди населения шекспировских комедий просто любители повеселиться. Философ среди них затесался только один — Жак-меланхолик. Он живет вне общества добровольно, любовь ему не нужна, и он уже не столько сам живет, сколько с презрением наблюдает суетную жизнь других.

ЛЮБОВЬ — ИДЕАЛ И РЕАЛЬНОСТЬ

А идеи все же есть. От этого никуда не уйдешь. Какое же отношение они имеют к комедиям Шекспира, каково их место в них?

Ряд идей был изначально заложен в самих сюжетах. Таковы мотивы сказок о ссорах в семье, между родителями и детьми, между братьями или между сестрами. В наивной форме уже здесь отражались социальные отношения, правовые понятия, законы психологии. Точно так же рассказы о дурных людях, вредящих хорошим, воплощают в простейшей форме философскую проблему борьбы добра и зла. Словом, сюжеты и конфликты сами по себе вбирали жизненный опыт поколений, и появление новых сюжетов знаменовало сдвиги в человеческом сознании под влиянием менявшихся общественных условий.

Комедии Шекспира, как, впрочем, и пьесы его современников, хранят это богатство идей, уже впитавшихся в

ткань поэтически обработанных жизненных сюжетов. Но идеи звучат подчас и прямо в речах персонажей. Мы видели, как Лизандр и Гермия, попав в трудное положение, очень взволнованно обсуждали его и при этом весьма обстоятельно перечислили и охарактеризовали препятствия, мешающие соединению любящих. Комедии Шекспира полны рассуждениями по самым разным поводам. В мыслях, высказываемых персонажами, отражается и вековая мудрость и открытия нового времени.

В «Двенадцатой ночи» значительная часть речей, естественно, вращается вокруг темы любви. Обсуждаются радости и муки ее, сравниваются сила и постоянство в любви мужчины и женщины, говорится о причудах любви, ее переменчивости, и многое другое — вплоть до вопроса о соотношении возрастов мужчин и женщин в браке. Новая, гуманистическая концепция любви перемешана здесь с традиционными понятиями о превосходстве мужчин над женщинами, но любовь и постоянство Виолы, вся прелесть ее милого образа оказываются важнее и значительнее всего, что говорится в комедии, в том числе и ею самою.

В каждой комедии можно найти множество идей, воплощенных в ситуациях или выраженных словесно, но именно обилие их делает невозможным сведение смысла пьесы к одной из них или даже нескольким. Чтобы удовлетворить нашу потребность в идейной определенности, мы находим для себя тот идейный комплекс, который нас больше всего устраивает. Но подлинного богатства содержания мы этим не исчерпываем. Оно в чем-то другом.

Идеи, улавливаемые нами, — это идеи эпохи, когда жил Шекспир. Благодаря им мы чувствуем духовную атмосферу Возрождения. Но через все это Шекспир стремится прорваться к тому, что нельзя выразить словами, — передать дыхание самой жизни, биение ее пульса. Поэтому каждая пьеса — это сложный, многосторонний, многокрасочный образ с переливами чувств. Комедия Шекспира не слепок с действительности, а поэтический образ ее. Из этой цельности вытекает каждый элемент действия и место каждой фигуры в нем.

Очень опасно уцепиться за одну идею или одно настроение и возвести его в тот абсолют, на котором дер-

жится пьеса. Правда, я сказал, что центральный мотив всех комедий — любовь. Но менее всего представлена она как идеал. Временами персонажи комедии весьма возвышенно говорят о любви. Они слагают гимны предмету своей страсти. В «Бесплодных усилиях любви» король Наваррский и его вельможи изливают чувства в сонетах. Но какую бы комедию Шекспира мы ни взяли, рядом с идеальным понятием о любви возникает идея неверности, переменчивости. Уже в «Комедии ошибок» мы слышим не только страстные речи Антифола Сиракузского, объясняющегося в любви Люциане, но и сетования Адрианы на то, как изменился Антифол Эфесский:

Да, Антифол, смотри, суров и хмур;
 Дари другим всю сладость этих взоров.
 Не Адриана, не жена тебе я!
 А было время — ты охотно клялся,
 Что слаще слов не слышал никогда,
 Что ничего прекраснее не видел,
 Прикосновения не знал нежней
 И ничего не ел вкусней, как в дни,
 Когда с тобой была я, говорила,
 Тебя ласкала, подавала есть.
 Как мог ты стать таким чужим себе же?
 Да-да, себе — чужим став для меня...

(II, 2, 112. АН)

В комедии даны четыре варианта любви. Идеальная — отношения Антифола Сиракузского и Люцианы — выражает прекрасное начало любви. Отношения Антифола Эфесского и Адрианы — проза и скука брака, в котором у одного из супругов уже не осталось любви. Отношения родителей близнецов Эгеона и Эмилии как бы символизируют постоянство и верность, выдерживающие все жизненные испытания. И, наконец, покупная любовь, проституция, показанная в отношениях между Антифолом Эфесским и куртизанкой.

В «Укрощении строптивой» романтическая любовь Люченцио и Бьянки, вместе обманывающих бдительность Баптисты, ее отца, контрастирует с раздором, с которого начинаются отношения Петруччо и Катарины, лишь потом приходящих к согласию, и как раз тогда же прежняя гармония между Бьянкой и Люченцио дает первую трещину, предвещая будущий разлад.

В «Сне в летнюю ночь» гармония в отношениях земных царей Тезея и Ипполиты контрастирует с ссорой короля и королевы фей; что же касается молодых героев, то, как мы помним, они переживают неожиданные метаморфозы чувств: сначала Лизандр и Деметрий оба любят Гермину, потом влюбляются в Елену, пока все не становится на свои места. В «Венецианском купце» — самые гармоничные отношения между любящими, и только маленькое испытание с кольцом, которому Порция подвергает Бассанио, намекает на возможность разлада. В «Много шума из ничего» враждующие Бенедикт и Беатриче приходят к любви и согласию, а лирическая любовь Геро и Клавдио разрушается из-за ревности, возбужденной клеветой, и лишь в конце опять завершается согласием. Причудливость сердечных влечений иллюстрируется в «Двенадцатой ночи» тем, что Орсино любит Оливию, которую в общем почти и не видел в жизни, а та влюбляется в пажа, который оказывается переодетой девушкой. В «Как вам это понравится» интересна даже не столько аналогичная ситуация, когда Фебе влюбляется в Розалинду-Ганимеда, сколько любовная игра, затеянная героиней с Орландо. Веселая Розалинда разрушает романтическую иллюзию, когда смеется над Орландо, заявляющим, что он готов умереть от любви: «Этот жалкий мир существует около шести тысяч лет, и за это время ни один человек еще не умирал от собственного имени, я имею в виду от любви *videlicet*. . .¹ Люди время от времени умирали, и черви их поедали, но случалось все это не от любви» (IV, 1, 95).

Разница между романтикой ухаживания и брачной жизнью, полной передраг, описана Розалиндой юмористически; преувеличения, допускаемые ею, все же отражают и возможность реальных конфликтов: «Мужчина — апрель, когда ухаживает; а женится — становится декабрем. Девушка, пока она девушка, — май; но погода меняется, когда она становится женой. Я буду ревнивей, чем берберийский голубь к своей голубке, крикливей, чем попугай под дождем, капризнее, чем обезьяна, вертлявей, чем мартышка; буду плакать из-за пустяка, как Диана

¹ То есть: именно от любви (*лат.*).

у фонтана, как раз тогда, когда ты будешь расположен повеселиться, и буду хохотать, как гиена, как раз тогда, когда тебе захочется спать» (IV, 1, 147).

Розалинда говорит это, когда она еще — май, и есть невыразимая прелесть в том, как она осмеивает всякого рода аффектацию, идеальные представления о любви и людях, что не мешает ей испытывать сильное чувство, но и его она выражает юмористически: «О сестрица, сестрица, сестрица, моя милая сестричка, если бы ты знала, на сколько футов глубины я погрузилась в любовь!.. Но измерить это невозможно: у моей любви неисследованное дно, как в Португальском заливе... Пусть судит о глубине моей любви сам незаконный сын Венеры, задуманный мыслью, зачатый раздражением и рожденный безумием, этот слепой и плутоватый мальчишка, который дурачит чужие глаза, потому что потерял собственные» (IV, 1, 210). Вот и она так же — дурачит Орlando, потому что сама одурела от любви, как радостно признается в этом. Она счастлива переживать такое состояние.

Если мы хотим получить квинтэссенцию любви, как она представлена в комедиях, то приведенные здесь речи Розалинды содержат ее. Пусть потом будет все, что разрушит это счастье или хотя бы подорвет его, но невозможно отказаться от тех радостей, которые любовь дает сейчас. И не в том дело, что потом будет декабрь, а в том, что сейчас май. Эти высшие мгновения любви составляют ее сущность, и они же — основа той поэзии любви, которой проникнуты комедии Шекспира. Его самые умные герои не настолько наивны, чтобы думать, будто май продлится весь год, но живут они ради этого месяца цветения всего человеческого существа вместе с радостной природой.

В «Двенадцатой ночи» Орсино, казалось бы, такой постоянный в любви к отвергающей его затворнице Оливии, беседуя с Виолой, которую он считает юношей, не раз убеждает ее, что мужчины переменчивы в своих чувствах. Ей следовало бы огорчиться, но для нее в этом единственная надежда. Пусть только Орсино переменится на этот раз, а там уж она сама позаботится о том, чтобы этого больше не произошло. Грубо говоря, то, что с нравственной точки зрения является дефектом, совсем не

осуждается молодыми героинями Шекспира. Поэтому Джулия принимает обратно Валентина, Адриана — своего Антифола, Елена — Деметрия, Гермия — Лизандра, Сильвий — Фебе, Виола — Орсино, а Оливия — Себастьяна, считая его тем пажом, который раньше ее так жестоко отвергал; их интересует не нравственная чистота, им важно соединиться с любимым. Впрочем, никто из переменчивых в своих чувствах мужчин дальше измены в помыслах не идет — даже Антифол, которому только случайность помешала познать искусство эфесской гетеры в любви. Викторианские критики никак не могли примириться с той легкостью, которую проявляли в этом вопросе шекспировские героини. Моральные критики XIX века смотрели на это с точки зрения нравственного идеала, едва ли более близкого к осуществлению в их время, чем в «безнравственный» с их точки зрения XVI век. Но шекспировские героини были, насколько мы можем судить, большими реалистками, чем критики-викторианцы, считавшие их поведение «неестественным».

Как ни парадоксально, но комедии, которые стало привычно называть романтическими, выражают скорее ироническое, чем романтическое отношение к любви. Мы уже видели, как идеальное и неидеальное сочетаются в главной линии действия, составляющей романтическую основу фабулы. Но надо помнить, что в дополнительных, побочных линиях, как уже давно было замечено, основная линия как бы пародируется или дается в сниженном плане. В «Комедии ошибок» романтическому ухаживанию Антифола Сиракузского за Люцианой противопоставлена комическая история Дромио и кухарки в доме Адрианы. В «Бесплодных усилиях любви» галантное ухаживание наваррских кавалеров за французскими девушками сопровождается пародийной историей чопорного Армадо, влюбленного в коровницу Жакнету. В «Виндзорских насмешницах» романтична пара Энн и Фентон, а пародийным является ухаживание Фальстафа за обеими виндзорскими проказницами. В «Как вам это понравится» произведена перемена мотивов: более реальная и естественная в проявлениях любовь Орlando и Розалинды составляет основную линию, пародийной же является более возвышенная во внешних проявлениях любовь па-

стусеской пары — Сильвия и Фебе. Здесь пародируется стиль любовных излияний в искусственных пасторальных. Поэтому, между прочим, впервые у Шекспира, любовные сцены Орландо и Розалинды написаны прозой, а выспренняя, хотя от этого не менее искренняя, любовь Сильвия к Фебе, а Фебе к Розалинде-Ганимеду — в стихах.

ТИПЫ ПЕРСОНАЖЕЙ

Персонажи комедий Шекспира — скорее типы, чем личности. Эти типы распадаются на несколько групп. Одну составляют добродушные правители, вся государственная миссия которых заключается в том, чтобы запрещать или разрешать браки. Вторую группу образуют отцы, проявляющие себя только в одном — как распорядители судеб своих детей. Третью — юные герои и героини, красивые, миловидные, приятные, существующие только для одного — для любви.

В комедиях часто даются более или менее развернутые характеристики героев, из которых можно составить мозаичный портрет персонажей. В «Двух веронцах» Валентин дает такую рекомендацию своему другу Протею:

Он жизнью молод, знаниями стар,
Умом созрел, хотя годами зелен.
И, словом, яркий блеск его достоинств
Любые похвалы мои затмил бы.
Настолько щедро наделен он всем,
Что составляет славу дворянина.

(II, 4, 69. ВЛ)

В «Бесплодных усилиях любви» целая галерея таких словесных портретов. Король Наваррский «владеет всем, что мы /В мужах считать привыкли совершенством» (II, I, 9). Лонгвиль — универсальный человек в духе идеала гуманистов:

человек достоинств самых редких:
В искусствах сведущ, на войне прославлен.
За что б ни взялся, сделать все сумеет.

(II, I, 44. ЮК)

Дюмен — воплощение прекрасной нравственности:

За добродетели любимый каждым,
Кто любит добродетель. Делать зло
Тем меньше хочет он, чем больше может.
Ума в нем хватит, чтоб украсить все,
Что чуждо красоте, а красоты —
Чтоб даже без ума казаться милым.

(II, 1, 57)

Бирона характеризуют как человека светского, обходительного, умного и остроумного:

Столь веселых
(Конечно, в рамках должного приличья)
Людей еще нигде я не встречала.
Уму его находит пищу зреньё:
На что ни взглянет, он во всем находит
Предлог для шутки тонкой и пристойной,
Которую язык его умеет
Передавать таким изящным слогом,
Что слушать даже старикам приятно,
А молодежь приходит в восхищенье,
Внемя его изысканной беседе.

(II, 1, 66)

Лонгвиль тоже наделен остроумием, — правда, менее безобидным, чем у Бирона:

В нем ум остер и воля беспощадна.
Готов он срезать каждого, а тем,
Над кем шутить он волен, нет пощады.

(II, 1, 49)

Ренессансный идеал человека получает в этих характеристиках столь непосредственное выражение, что их стоит запомнить. Шекспир больше не повторит их в таком развернутом виде, но нам нетрудно будет убедиться в том, что они помогают понять и других героев комедий, которые тоже отвечают гуманистическому представлению о человеческом достоинстве. Молодость и внешняя привлекательность сочетаются в них с умом и добрыми нравственными качествами. Они воплощают всепобеждающую юность. Хотя хозяин гостиницы в «Виндзорских насмешницах» говорит прозой, но даже в ней звучит веселая поэтическая одушевленность, когда он высказывает

свое мнение о Фентоне: «Он пляшет, порхает, в глазах у него юность, а на устах праздник; он пишет стихами и пахнет духами — не то апрелем, не то маем. Этот добьется своего, добьется! У него даже на пуговицах написано, что он добьется своего в конце концов» (III, 2, 68).

Среди молодых людей встречаются не очень стойкие в своих чувствах, как Протей («Два веронца»), Деметрий («Сон в летнюю ночь»), Клавдио («Много шума из ничего»), но это им в конце концов прощается. Во всяком случае, их недостатки не таковы, чтобы их можно было зачислить в разряд злодеев.

Героини комедий, если верить влюбленным в них молодым людям, воплощают все возможные совершенства. В «Укрощении строптивой» Люченцио описывает Бьянку, применяя все познания в классической мифологии, которые он успел постичь:

О да, я видел красоту ее:
Такой лишь Агенора дочь блистала,
Когда ей руку целовал Юпитер
На Критском берегу, склонив колена...
... Движение губ коралловых я видел;
Струило аромат ее дыханье;
Все в ней святым казалось и прекрасным.

(I, I, 172. ПМ)

В «Бесплодных усилиях любви» целая серия таких возвышенных характеристик, изложенных в сонетах, которыми наваррские кавалеры украсили лес. Чрезмерную возвышенность стиля в одних частях пьесы Шекспир любил умерять пародией в других. Поэтому вместо наваррских сонетов нам будет достаточно познакомиться с прозаическим любовным посланием Дона Армадо, который в общем говорит то же самое, что и сонетисты: «Клянусь небом, несомненно, что ты прекрасна, неоспоримо, что ты красива, истинно, как сама истина, что ты привлекательна. Ты, которая красивее красоты, привлекательнее привлекательности, истинней истины, сжался над твоим героическим вассалом!» (IV, 1, 60).

Оставим стилистические упражнения влюбленных и поищем у Шекспира описание идеальной героини. Я позволю себе представить на обозрение читателя такую характеристику:

Ты ласкова, приветлива на редкость,
 Тиха, но сладостна, как цвет весенний;
 Не хмуришься, не смотришь исподлобья
 И губы не кусаешь, точно злючка;
 Перечить в разговоре ты не любишь
 И с кротостью встречаешь женихов
 Любезной речью, мягким обхождением.

(II, 1, 247. ПМ)

Вне контекста не знаешь, о ком здесь идет речь. Это Петруччо при первой встрече с Катариной делает вид, будто не замечает ее строптивости, и говорит о ней, как если бы она была — кем? Идеальной женщиной Возрождения? Нет, скорее мирным, домашним существом, этакой падуанской кисейной барышней. Во всяком случае, это описание не похоже не только на Катарино, но и на большинство других комедийных героинь Шекспира. Оно еще подошло бы такой робкой деве, как Геро, но никак не Сильвии, Елене («Сон в летнюю ночь»), Розалине и другим дамам из «Бесплодных усилий любви», Беатриче, Виоле, Оливии. Даже Джулия («Два веронца»), Гермия («Сон в летнюю ночь») и те борются за свое счастье и вовсе не так уж кротки.

Героини комедий Шекспира умны, остроумны, смелы не только в речах, они пускаются в бурное житейское море в одиночку, умеют постоять за себя, — словом, активны и совсем не похожи на робких романтических дев. Заметим, что во всех словесных поединках они побеждают мужчин. Они и остроумнее, и умнее их, а что касается силы чувства, то среди них нет ни одной, которая даже в помыслах изменила бы своему возлюбленному. Все они могут служить образцами верности и любви и дружбе. Верность свойственна и героиням всех остальных пьес, за исключением Крессиды и Клеопатры.

Расстанемся с этими приятными героями и героинями, чтобы обратиться к неприятным, составляющим четвертую группу типов — к злодеям. Они — люди, не знающие добрых чувств, злобные, коварные, завистливые, и для них нет ничего более приятного, как наносить ущерб и разрушать чужое счастье. Шайлок в «Венецианском купце», Дон Хуан и Бораччо в «Много шума из ничего», — список их невелик. Все, которые потом раскаялись,

злодеями в точном смысле не являются. С ними не следует ставить в один ряд чванливого глупца Дона Армадо и не менее чванливого Мальволио. Они — комические персонажи из разряда дураков, точнее — одна из разновидностей тех, кто подлежат комическому осмеянию, может быть даже не без примеси злобы, что особенно чувствуется в том, как относятся сэр Тоби и его компания к Мальволио.

Затем следует группа фрейлин, наперсниц, служанок и мужской челяди, более или менее активных в действии, а чаще составляющих свиту или фон для высокопоставленных героев и героинь. Некоторые из приближенных к героиням, например, Мария в «Двенадцатой ночи» и Урсула и Маргарита в «Много шума из ничего», горазды на всякого рода проделки. Мария придумывает план розыгрыша Мальволио и пишет письмо, якобы посланное ему Оливией. Урсула участвует в замысле, имеющем целью убедить Беатриче, что Бенедикт влюблен в нее. Маргарита тайком встречается с Бораччо; Клавдио, наблюдая эту встречу в темноте, принимает Маргариту за Геро и основывает на этом обвинение своей невесты в измене. Словом, все три — Мария, Урсула, Маргарита — деятельно участвуют в интригах, имеющих важное значение в фабуле пьесы.

Прославленное мастерство изображения характеров в комедиях Шекспира еще не проявляется в полной мере. Образы людей здесь здесь живые, но большой психологической глубины, обнаруживаемой в обрисовке трагических героев, в романтических комедиях мы не найдем. Однако было бы неразумным видеть в этом художественный дефект. Содержание ренессансной комедии не требует углубления в такие противоречия человеческой личности, которые раскрыли бы перед нами бездны сложности. Наибольшее приближение к этому можно увидеть в образе Шайлока. Но усложнение традиционного образа комедийного злодея, как известно, выводит его за привычные нормы комических героев. Это повлияло и на восприятие комедии в целом. С тех пор, как актеры стали выявлять с большой силой человеческое в образе Шайлока, пьеса утратила типичные черты комедии.

Комедия по самому своему строю не нуждается в глу-

боком изображении характеров, но это не означает, что она дает более примитивное изображение жизни, чем трагедия. Она лишь не изображает болезненных и мучительных противоречий личности; ее сфера — иные стороны духовной жизни. Шекспир, правда, часто приближался в своих комедиях к драматическим сторонам действительности, но никогда настолько, чтобы разрушить их комедийную основу.

Прелесть шекспировских романтических комедий обусловлена необыкновенной широтой и многогранностью юмора, проникающего их. Насколько велик был Шекспир в трагедии, настолько же непревзойденным предстает он и в воплощении радости, веселья, юмористического отношения к некоторым сторонам жизни. Глубина постижения ее обычно мерится способностью уловить и художественно выразить трагические явления действительности. Такие произведения потрясают сильно и глубоко. Но не менее редко искусство, проникнутое духом подлинной радости бытия, делающее последнее эстетически прекрасным, с минимальной долей идеализации. Именно последнее очень существенно для Шекспира.

Герои и героини комедий проникнуты идеальными стремлениями: ими движет любовь. Но сами они не идеальны, а реальны, и живость они обретают оттого, что ошибаются, заблуждаются, попадают в смешные положения, становятся предметом шуток со стороны других. Никто из них не возвышается над другими по своим качествам. Даже хорошие черты в них не превышают того, что доступно обыкновенным людям. От героев трагедий они отличаются тем, что нормальны, и только в остроумии они могут превосходить нас. Но на то они герои комедий. Впрочем, главные шутники в комедиях не они.

ШУТЫ И КОМИКИ

Смешить — главная задача шутов, персонажей, встречающихся во всех пьесах Шекспира.

Шут или клоун имеет свою долгую историю, отчасти даже независимую от театра. Короли и вельможи держа-

ли при своих дворах шутов, которые развлекали их. Шуты были отнюдь не только острословами. Лучшие из них обладали многими талантами — умели петь, играть на музыкальных инструментах, танцевать, исполняли акробатические номера и фокусы. В них ценилось остроумие, которое, однако, было иным, чем, скажем, у благородных героев и героинь. Реальные шуты не отличались изысканностью речи. С древних времен они имели право говорить что угодно, могли даже осмеивать своего господина. Эта привилегия была связана с одной особенностью шутов. Считалось, что они — дураки. Объяснялось это тем, что в древние времена знатные лица и в самом деле брали в дом умственно недоразвитых и забавлялись их глупостью. Потом глупость стала маской шутов. Прикрываясь ею, они, что называется, резали правду-матку, не считаясь ни с чем. На них смотрели снисходительно, — дескать, что возьмешь с дурака.

Шутовской элемент существовал в средневековом театре. Комическими персонажами были в церковных пьесах черти. В нравоучительных пьесах типа моралите ими были аллегорические фигуры Порока и других воплощений отрицательных качеств, подвергавшихся осмеянию. Шуты оставались развлечением царственных и высокопоставленных особ и жили на жалованье от своих господ.

В эпоху Возрождения театр перенял комические амплуа средневекового сценического искусства, преобразив их по-своему. Наряду с комическими фигурами из старых пьес в драму Возрождения вошли и шуты. Они занимали соответствующее им положение в королевской челяди или при дворах вельмож. В пьесах Шекспира шуты всегда состоят при королях и владетельных особах. Это было, так сказать, реалистической деталью при изображении знатных лиц. Но клоуны вели себя на сцене слишком независимо. Они выходили из роли и смешили публику на свой страх и риск. На ранних стадиях развития ренессансной драмы с их импровизациями мирились. Шекспир решительно восстал против клоунских отсебятин. Устами Гамлета он поучает актеров: «тем, кто играет у вас шутов, давайте говорить не больше, чем им полагается; потому что среди них бывают такие, которые начинают

смеяться, чтобы рассмешить известное количество пустейших зрителей, хотя как раз в это время требуется внимание к какому-нибудь важному месту пьесы; это пошло и доказывает прискорбное тщеславие у того дурака, который так делает» (III, 2, 42, МЛ).

Шекспир подчинял клоунаду общему замыслу пьесы. Поэтому он не допускал отсебятины. Он щедро вводил шутовские мотивы не только в комедии, но иногда и в трагедии. Однако, конечно, именно в комедиях он в полной мере использовал все известные ему типы комических персонажей.

В комедиях две разновидности клоунов: шуты профессиональные и комики, играющие простаков. Шут шустер, остроумен, пронырлив; простак неповоротлив, легковверен, наивен. Первый смешит, второй дает поводы для смеха. В двух Дромио это уже намечено, но в полной мере развито в паре клоунов в «Двух веронцах» — простодушном Лансе и быстром Спиде (его имя по-английски и означает «быстрый»). В «Сне в летнюю ночь» целый парад простаков — афинские ремесленники, играющие пьесу о Пираме и Фисбе. В «Венецианском купце» шут — Ланчелот, простак — его слепой отец. В «Бесплодных усилиях любви» — Тупица, Башка, — имена сами говорят за себя. В «Как вам это понравится» — прелестный шут Оселок и простак Колин. В «Двенадцатой ночи» — первый у Шекспира несколько лирический и грустный шут Фесте, а рядом — провинциал-простофиля Эндрью.

Как и другие драматурги народно-гуманистического театра, Шекспир приглядывался к формам драмы, созданным в ренессансной Италии. В частности, он использовал в некоторой степени и приемы итальянской народной комедии масок, не допуская, однако, принятого в пьесах этого рода приема импровизации. Итальянские комедианты имели четкие амплуа персонажей. Уже костюм и маска сразу давали публике понять, каков этот персонаж. Английский театр в целом не принял методов этого импровизационного театра, называемого *commedia del arte*. Но он воспользовался приемами его комической типизации, не прибегая к маскам, которыми итальянские актеры закрывали лицо.

Олоферн в «Бесплодных усилиях любви» — тип педан-

та из комедии дель арте. В лице Хью Эванса («Виндзорские насмешницы») соединены два типажа — педанта и добродушного сельского священника. Второй такой священник представлен в «Бесплодных усилиях любви» (Натаниель). Куртизанка из «Комедии ошибок» тоже принадлежит к типам комедии масок. Лекарь Кайюс в «Виндзорских насмешницах» имеет несомненное родство с доктором в комедии масок. Дон Армадо в «Бесплодных усилиях любви» наделен типичными признаками персонажа, который в итальянской комедии дель арте именовался капитаном. Пароль в «Все хорошо, что кончается хорошо» тоже принадлежит к этому типу. Даже Фальстаф в некоторой мере может быть отнесен к данной категории, но он, вообще говоря, имеет такую сложную театральную генеалогию, которая включает и античную традицию хвастливого воина, и средневекового Порока из пьес-моралите. Традиционные комические мотивы преобразованы Шекспиром настолько, что Фальстаф под его пером стал одной из самых ярких фигур, воплощающих жизнерадостный дух Возрождения. Конкретные жизненные черты, приданные ему, делают старого толстого рыцаря типичным представителем социального упадка его сословия. Используя древнейшие приемы комизма, добавив многое из собственного арсенала художественных средств, Шекспир создал непревзойденный образец своего юмора.

Надо, однако, заметить, что, наряду с традиционными комическими типами, Шекспир создал несколько таких, которые взяты непосредственно из жизни. Это отчасти уже упомянутые типы сельских священников и педантов, в последних не столько черт комедии масок, сколько живых черточек, списанных с английских провинциальных учителей. Особенно же национальными являются образы городских стражников — констеблей. Бесподобная пара Кизил и Булава¹ в «Много шума из ничего», Локоть в «Мере за меру» принадлежат к числу образов, в которых штампованные приемы комикования возведены в степень высокого, жизненно правдивого искусства. Вышибала

¹ В старых переводах они именовались Клюква и Кисель.

публичного дома Помпей, сводня Переспела в «Мере за меру» — типы, подсказанные английской действительностью. Совершенно невероятный комический гротеск в той же пьесе создан Шекспиром в лице убийцы Бернардина, о котором можно сказать, что он воплощает гниоль, превращенный в фарс. Трактирщица Куикли в «Генри IV» — вариант типа сводни, а Долль Тиршит — англазированный тип куртизанки.

Провинциалы были постоянным предметом шуток лондонских театров. Шекспир ввел на сцену комическую фигуру сельского мирового судьи Шеллоу, и этот персонаж настолько полюбился зрителям, что Шекспир его обыграл не раз. Во второй части «Генри IV» судья Шеллоу выступает в паре с другим комическим персонажем — Сайленсом. В «Виндзорских насмешницах» он имеет напарником придурковатого молодого человека Слендера. Тип провинциального дурня с дворянским титулом или хотя бы помещицем, притязающего на любовь прелестной девушки, появляется у Шекспира и в «Двенадцатой ночи». Однажды такому персонажу выпала роль в трагедии — Родриго («Отелло»).

КОМИЗМ СИТУАЦИИ

Хотя трагедия считается более высокой формой драмы, комедия отнюдь не принадлежит к легким видам творчества. Можно даже сказать, что самое трудное в искусстве — насмешить. Шекспир владел искусством смеха в совершенстве. Он усвоил многовековую традицию комического и успешно применял ее в своих пьесах. Он использовал приемы древнейшего шутства, комические методы римского театра, средневековую смеховую культуру, юмор Ренессанса.

Фарсовые ситуации встречаются не только в первых, но и в наиболее зрелых комедиях Шекспира. В «Укрощении строптивой» Гортензио, пытавшийся учить Катарину игре на лютне, выходит с разбитой головой: строптивница трахнула учителя инструментом по башке. Петруччо укрощает Катарину голодом, издевательством над ее на-

рядами, заставляет обращаться к старику, как если бы он был молодой девушкой, и так далее. В «Виндзорских насмешницах» Фальстафа прячут в корзину с бельем, а потом вместе с корзиной бросают в реку.

Шекспир использовал прием древнеримской комедии, основанный на сходстве близнецов. Это порождает массу смешных ситуаций в «Комедии ошибок»: жена принимает брата мужа за мужа, слуга принимает чужого господина за своего, и, наоборот, господин отдает распоряжение слуге брата; деньги, принадлежащие одному брату, попадают в руки другого. В «Двенадцатой ночи» сходство брата и сестры тоже приводит к смешной путанице.

Частый прием Шекспира — переодевание героинь в мужское платье. Комизм здесь заключается в том, что девушки должны делать то, что противоречит их натуре, чувствам и желаниям. Как паж, они обязаны выполнять приказы своих повелителей. Джулия в «Двух веронцах» и Виола в «Двенадцатой ночи» передают любовные послания другой женщине от тех, кого сами любят. Виоле из-за её мужского платья приходится драться на дуэли против сэра Эндрью. В нее и Розалинду в «Как вам это понравится» влюбляются девушки, которые принимают их за юношей.

И наоборот, в «Виндзорских насмешницах» двух мальчиков переодевают в женское платье. Слендер бежит с одним из них, а Кайюс с другим, и оба принимают их за Энн Пейдж. Как говорит простофиля Слендер: «Хорошо еще, что нас не успели повенчать» (V, 5, 201).

В «Укрощении строптивой» Люченцио и его слуга Траньо решают переодеться таким образом: молодой господин представляется педантом-учителем, а слуга — отцом Люченцио. Комической является сцена, когда Люченцио попеременно с показной ученостью объясняется в любви Бьянке. Но еще смешнее, когда Траньо, разыгрывающий отца Люченцио, встречается с настоящим отцом.

Комический эффект несут проделки и розыгрыши, устраиваемые разными персонажами. Шаловливому Пэку мы обязаны значительной долей комических ситуаций в «Сне в летнюю ночь», Марии и шуту — проделке над Мальволио в «Двенадцатой ночи».

Если собрать все комические ситуации, то обнару-

жится, что в основе их противоречие между сущностью и видимостью характера действующих лиц. Одни берут на себя несвойственную им роль, как это происходит с переодевающимися в мужское платье девушками. Другие обнаруживают претензии, не соответствующие их подлинным качествам: воображают себя мудрыми, красивыми, мужественными, не будучи таковыми. Первые оказываются в комическом положении поневоле, вторые, что называется, играют дураков, не подозревая о своей глупости.

ЕСТЬ ЛИ В КОМЕДИЯХ ТРАГИЧЕСКИЕ ПЕРСОНАЖИ?

В веселых комедиях Шекспира, да и в более мрачных перед нами проходит вереница бесконечно разнообразных комических типов. В них есть проблески реальных человеческих черт, но характерами никого из них не назовешь. И это надо сказать не только о собственно комическом типаже, но и о персонажах романтического плана. Все молодые герои и героини в общем на одно лицо. Можно говорить лишь о большей или меньшей степени раскрытия черт, типичных для них, но о сколько-нибудь развитой, сложной индивидуальности молодых героинь и героев комедии, о глубине характера девушек или юношей речи быть не может.

Это связано с природой самого жанра. Очаровательная легкость комедий исчезла бы, появившись в них сложные характеры. Испарился бы и жизнерадостный комизм. Возникла бы реалистическая драма, в которой персонажи не прощали бы измены в любви и дружбе, — во всяком случае, не относились бы к неверности с той легкостью, с какой к ней относятся герои комедий.

Впрочем, нам незачем строить догадки о том, что стало бы с комедиями, если бы в них появилась та психологическая глубина, которая считается столь важным достоинством в искусстве. Вспомним одну только фигуру Шайлока. В театре Шекспира она изображалась иначе, чем принято теперь. Там Шайлок тоже был не более чем обычным типом комедийного злодея. В XIX веке его личность драматизировали; на это были основания, и я о них

скажу далее. Но сейчас попробуем представить себе, как выглядел Шайлок в спектакле шекспировского театра.

Как убедительно доказал Э.-Э. Столл, уже самый внешний вид Шайлока — рыжий парик, зеленый кафтан до пят — служил для публики опознавательными признаками злодея ростовщика¹. Все, что говорил Шайлок, было подчеркнуто характерным — его ненависть к христианам, защита ростовщического процента, скупость в домашнем обиходе, строгость к дочери, которой он запрещал не то что развлекаться, но даже смотреть на развлечения других, отказ есть свинину, отчаяние по поводу драгоценностей, похищенных бежавшей Джессикой, — все неизменно вызывало смех. Даже отстаивание своего человеческого достоинства, особенно в сцене суда, подавалось как комичная и неуместная претензия, и на нее смотрели так, как теперь зрители смотрят на уродливого фанфарона Мальволио, претендующего на любовь очаровательной, изящной Оливии.

Для публики шекспировского театра Шайлок был жид-ростовщик, который собирался убить честного человека. Сочувствие публики было целиком на стороне Антонио. Не только завсегдатаи театра, разбиравшиеся в драматургических ходах, но даже неискушенные зрители понимали, что Шайлок не может выиграть этой тяжбы. Вопрос состоял не в том, кто выиграет, — добейся Шайлок своего, рушился бы мировой порядок, — а в том, как будет достигнута победа над его жестокостью.

В сцену суда сильный игровой мотив вносило переодевание героини. Занятно было, как Порция играет роль ученого судьи, и публика потешалась, что персонажи на сцене не понимали, кто выступает в роли арбитра.

Сцена суда построена по всем правилам нагнетания драматизма. Тяжба Шайлока и Порции подобна поединку, который с обеих сторон ведется с азартом. Шайлок чувствует свою силу, — наконец-то он сможет отомстить, — и торопится получить свое. Сначала он выигрывает, его позиция становится все сильнее, его просят, умоляют, предлагают огромную сумму денег, но он крепко держится за свое. Он уже у цели, точит нож, торже-

¹ E. E. Stoll. *Shakespeare Studies* (1942). N. Y., 1962, p. 255.

ствуется и вдобавок упивается тем, что его, ранее всеми презираемого, теперь осаждают просьбами не только запосчивые венецианцы, но и сам дож. И вдруг Порция наносит удар, затем еще один, и Шайлок полностью проигрывает: он не только лишается права на месть, но утрачивает состояние и должен креститься в ненавистную ему веру. Что бы мы ни думали о нравах ренессансного Лондона, не может быть сомнения в том, что именно так игралась эта сцена и ее исход вызывал у публики бурный восторг. Чтобы убедиться в этом, достаточно вспомнить, что при жизни Шекспира пьеса была издана с таким названием: «Наипревосходнейшая история Венецианского купца. С изображением крайней жестокости жида Шайлока по отношению к названному купцу, у которого он хотел вырезать точно фунт мяса...» (1600).

Для зрителя шекспировского театра вся эта история ничем не отличалась от клеветы дона Хуана и Бораччо на невинную Геро в «Много шума из ничего».

Шайлок преобразился, когда с пьесой стали знакомиться в чтении, а не со сцены. Исчезли все традиционные признаки комического злодея, и текст, оторванный от фигуры того, кто его произносил, стали воспринимать иначе. Никто не обращал внимания на то, что знаменитые слова: «Да разве у жида нет глаз? Разве у жида нет рук, органов, членов тела, чувств, привязанностей, страстей?..» — написаны прозой. А в комедии это верный знак того, что речь — комическая, она не декламируется, а произносится со всеми шутовскими ужимками и жестами. Хорошо помнят шута в «Короле Лире» как комического комментатора событий, и его оценкам верят. В «Венецианском купце» такая же роль отведена шуту Ланчелоту. А он, представляясь публике как слуга Шайлока, тут же дает понять, каков его хозяин: «жид — воплощенный дьявол» (II, 2, 27), и это трижды повторено им в сцене, которая следует за роковой сделкой с векселем.

В шекспировском театре все было очень складно, и никому не приходило в голову говорить, что в пьесе нарушено единство тона и что линия Шайлока сбивает пьесу с комедийной основы. Это произошло только в XIX веке, когда, вчитываясь в строки Шекспира, нашли, что слова

Шайлока могут быть поняты не только как софистика злодея, который, наподобие Яго и Ричарда III, ищет оправдания своей жестокости, их стали считать выражением гуманизма Шекспира, разглядевшего в Шайлоке человека.

Что Шекспир увидел в Шайлоке больше, чем видел рядовой зритель, несомненно. Он наделил его разносторонностью и, изобразив его жадность и мстительность, вместе с тем показал, что он не глупый и не тупой человек, а по-своему умный, так же как и другие шекспировские злодеи, будь то Ричард III, Яго или Эдмунд. Наконец, он любит свою дочь и любил покойную жену. В таких чувствах Шекспир не отказал даже мавру Арону. Но у Шайлока и эти эмоции окрашены жадностью.

Шайлок не единственный персонаж комедий, с которым произошла метаморфоза. Мальволио в «Двенадцатой ночи» тоже изредка трактуется как персонаж с трагическими чертами. Так, в частности, был он изображен в прославленной студийной постановке МХАТ, когда эту роль играл М. А. Чехов. Слов нет, в пьесе Мальволио обижают, и обижают сверх меры его вины. Собственно, он повинен лишь в чопорности и непомерном честолюбии, — непомерном с точки зрения сословных ограничений. Реального вреда он не причиняет никому.

Мальволио — враг в потенции, фигура его выходит за пределы сюжета и может быть правильно понята только в двух аспектах. С одной стороны, в нем нетрудно разглядеть черты исконных врагов театра — пуритан. Но в Мальволио было нечто не только злободневное, а и «вечное». Шут не зря изгоняет из него дьявола (IV, 2, 28, 35). Здесь совершается пародийный ритуал изгнания беса. Это частица веселых обрядов древности, призванных веселить зрителей. Публике нашего времени такое веселье непонятно, и именно это обстоятельство явилось причиной того, что в Мальволио увидели некое воплощение оскорбленного человеческого достоинства. Это так же ошибочно, как превращение Шайлока в трагическую фигуру.

Но нельзя отрицать, что в изображении отрицательных персонажей Шекспир проявил вдумчивость художника и, добавлю, пытливость мыслителя. Шекспира не

удовлетворила однолинейность, с какой изображали до него отрицательные персонажи. Изучение глубин человеческого характера Шекспир начал с попыток понять формы и источники зла в человеке. Вот почему в его прелестных комедиях герои довольно плоски, а в злодеях появляется намек на полноту личности.

Это отступление необходимо, чтобы устранить недоразумение, возникшее в XIX веке, когда к Шекспиру стали подходить весьма сентиментально. Никакой сентиментальности у Шекспира нет, и ее нет даже в комедиях, где легче всего было бы опуститься до нее. Шекспировские героини лишь по недоразумению стали объектом умиления викторианских сентименталистов. Совершенно лишённые жеманности, они восхитительно ведут себя в рискованных ситуациях, не говоря уже о том, что в их речах чувствуется та ренессансная свобода, которая не имеет ничего общего с чопорным этикетом. Бернард Шоу верно заметил, что шекспировские героини гораздо активнее в любви, чем романтические герои — мужчины.

ВСЕОБЪЕМЛЮЩАЯ ШУТЛИВОСТЬ

Итак, персонажи комедий еще не те характеры, в которых есть глубина, столь ценимая в произведениях Шекспира. Отчасти это от молодости самого Шекспира, но больше — из-за того, что такова природа жанра. Английский критик Дэвид Сесил, нарушая общепринятый пиетет в отношении Шекспира, смело сказал, что романтические комедии Шекспира подобны опереттам¹. И здесь и там действие не является реальным, а персонажи, участвующие в нем, — типы, в изображении которых не следует искать глубоких психологических открытий. Если исходить не из пошлых, а классических образцов оперетты, то сравнение вполне законно. Комедии Шекспира предназначены развлекать. Видеть в развлекательности нечто принижающее искусство неверно. Такое искусство не ка-

¹ Discussions of Shakespeare's Romantic Comedies, ed. by H. Weil, Jr. N. Y., 1966, p. 3.

сается зла жизни, оно только слегка задевает **всякого** рода глупости и нелепости, делая их предметом незлобного осмеяния.

Эту сторону шекспировского гения прекрасно поняли немецкие романтики начала XIX века. Один из них, А. В. Шлегель, писал: «Трагедия есть поэзия наивысшей серьезности, комедия же вся целиком шуточна. Но серьезное. . . состоит в сосредоточении душевных сил на одной определенной цели и в связи с этим — в ограничении их деятельности. Противоположный принцип, следовательно, заключается в кажущейся бесцельности, в снятии всех рамок, ограничивающих деятельность душевных сил. И этот вид искусства стоит тем выше, чем шире применяются в дело эти душевные силы и чем правдоподобнее становится видимость бесцельной игры и неограниченного произвола»¹.

Это целиком применимо к комедиям Шекспира. Нас заражает эмоционально дух раскованности, смелый полет фантазии, непринужденность речей и поведения героев, атмосфера освобождения от тягот жизни. В комедиях Шекспира нет житейского правдоподобия, но Шлегель прав: то, что на первый взгляд может показаться бесцельной игрой, на самом деле заключает некую истину, но не ту, которую можно выразить логическими определениями, ибо педантическая серьезность неуместна там, где речь идет о веселье и всеобъемлющей шутливости. «Произведение в целом есть одна грандиозная шутка, в свою очередь, содержащая в себе целый мир отдельных шуточных эпизодов»², — эти слова А. В. Шлегеля могут служить самым точным определением жанра комедии у Шекспира.

Игра, бесцельность, шутка — не являются ли эти слова отрицанием целенаправленности искусства, его жизненного значения? Да, если понимать искусство очень ограниченно, отводя ему только роль исследователя противоречий действительности, познания глубин психологии, обсуждения серьезных проблем, — что само по себе

¹ А. В. Шлегель. Чтения о драматической литературе и искусстве. Цит. по кн. Литературная теория немецкого романтизма, под ред. Н. Берковского. Л., 1934, стр. 233.

² Там же.

исключительно важно и тем не менее не охватывает ни всего человека, ни всей жизни.

Едва ли надо доказывать, что Шекспир относился серьезно и к жизни, и к своему творчеству. Но у него был необыкновенно широкий взгляд на жизнь, включавший в поле зрения все многообразие действительности. Недаром уже современники заметили у него редкое сочетание способностей создавать не только трагедии, но и комедии. Человек предстает у Шекспира не только погруженным в заботы, но также веселым, любящим предаваться беспечным удовольствиям.

Шекспир не любил угрюмых и мрачных людей. Один из пороков Шайлока — его враждебное отношение к развлечениям, ибо он признает только то, что приносит барыш. Шекспир также не терпел ханжества. Одного такого ханжу он вывел в «Двенадцатой ночи» в образе Мальволио. Весельчак сэр Тоби Белч, напоминая своим жизнелюбием Фальстафа, бросает Мальволио в лицо: «Думаешь, если ты такой уж святой, так на свете больше не будет ни пирогов, ни хмельного пива?» (II, 3, 124).

Шекспир не философ бражничества, но и не художник, смотрящий на жизнь только в свете пользы или знания. В его комедиях царит дух непринужденного веселья. Две эмоциональные стихии определяют их тональность — добродушная ирония и радость бытия, счастье быть молодым и веселым, а если не очень молодым, как Фальстаф и сэр Тоби, то все же не менее веселым, чем остальные, а подчас даже более их.

КОМИЧЕСКАЯ СУДЬБА ИДЕЙ

Жизнь идей в комедии иная, чем в серьезной драме. Шекспировские комедии вобрали многое из того, что составляло идейную атмосферу эпохи Возрождения. Но целью комедий никогда не было прямое и доказательное утверждение того или иного принципа или системы взглядов. Как мы видели, дух времени отразился в комедиях в том, что конфликты и образы героев, несомненно, порождены жизненными условиями Ренессанса. Весь строй действия отражает понятия и идеалы нового времени.

Ренессансными комедии Шекспира являются и в том отношении, что они свободны от поучительности. С веселым юмором и иронией изображаются люди и недоразумения, происходящие с ними. В действии комедий значителен элемент случайности и игры. Идеи, попавшие в круговорот комедии, делят судьбу персонажей — они тоже становятся элементом комедийной игры. Это не означает, что Шекспир обесценивает идеи гуманизма, снижает или опровергает их. Но если смешное происходит с людьми, почему не может быть комической судьба и у идей? Ведь с точки зрения гуманизма человек — прекраснейшее существо. Мы слышали, какими идеальными изображали мужчины восхищенные ими девушки в «Бесплодных усилиях любви». Но таковы они только в идеале. В действительности те же девушки вскружили этим молодым людям головы и влюбленные наваррцы наделали немало милых безрассудств.

Гуманистический идеал всесторонне развитого человека в комедии выражен в декларативной форме, но люди, призванные продемонстрировать его, далеко не идеальны, не говоря уже о том, что в действии совсем не обнаруживается многогранность, которой они будто бы обладают.

Сама любовь — этот величайший из идеалов гуманизма, его прекраснейшая основа, воспетая поэтами, превознесенная философами, — все время оборачивается к нам своей комической стороной.

Государство и власть в комедиях тоже предстают не в своей торжественной и важной миссии, а как предмет комедии. В «Много шума из ничего» мессинский губернатор Леонато и Арагонский принц Дон Педро заняты домашними делами, устройством свадеб и не подозревают о коварной интриге, возникающей тут же при дворе. Не они, призванные быть на страже устоев, распутывают все, а самые низшие и к тому же самые тупые охранители порядка — констебли. Отмечу, что тогдашние констебли не были полицейскими, то есть служащими государства. Они представляли собой сторожей, которых содержала городская община в лице муниципалитета. Всемогущество государства здесь юмористически осмеяно.

Выше приводились примеры, показывающие, как иро-

нически освещен в комедиях Шекспира брак. Мы увидим также, что идея благодати природы стала поводом для иронии шута Оселка (см. стр. 465).. Еще один пример — оплакивание умерших. Это ведь одна из древнейших традиций, признак глубоких связей между людьми, когда смерть разлучает их, это вызывает большое горе. Вот что происходит с идеей почитания памяти умерших в «Двенадцатой ночи».

Шут Фесте приходит к своей госпоже Оливии, которая долгое время живет в трауре по скончавшемуся брате.

Ш у т

Достойная мадонна, почему ты грустишь?

О л и в и я

Достойный дурак, потому, что у меня умер брат.

Ш у т

Я полагаю, что его душа в аду, мадонна.

О л и в и я

Я знаю, что его душа в раю, дурак.

Ш у т

Мадонна, только круглый дурак может грустить о том, что душа его брата в раю. — Люди, уберите отсюда это глупое существо.

(I, 5, 71)

Гуманисты весьма почитали науку. В «Укрощении строптивой» Люченцио, прибыв в один из центров итальянской образованности, восклицает:

Сбылось мое заветное желание
Увидеть Падую, наук питомник...
...В добрый час приступим
К познанию наук и изысканьям.

(I, 1, 1. ПМ)

Он, по его словам, должен оправдать надежды отца-богача, «украсив добродетелью богатство». Люченцио поясняет слуге:

Вот почему я, Транио, займусь
Той областью науки философской,
Которая трактует нам, что можно
Лишь добродетелью достигнуть счастья.

(I, 1, 17. ПМ)

Слуга тут же умеряет пыл молодого господина и подшучивает над его рвением к наукам:

Я рад, что твердо вы решили сласть
Сладчайшей философии вкусить.
Но только, мой хозяин, преклоняясь
Пред этой добродетельной наукой,
Нам превращаться вовсе нет нужды
Ни в стойков, синьор мой, ни в чурбаны.
И, Аристотелевы чтя запреты,
Овидием нельзя пренебрегать.
Поупражняйтесь в логике с друзьями,
Риторикой займитесь в разговорах,
Поэзией и музыкой утешьтесь,
А математики, скажу я прямо,
И метафизики примите дозу
Не больше, чем позволит вам желудок.

(I, I, 27. ПМ)

Другие примеры приведены дальше, на стр. 459—460.

В комедиях Шекспира серьезные идеи становятся предметом для игры. Ирония и юмор показывают то относительность, то ограниченность принципов, нравственных установлений, правил морали и законов.

В этом можно при желании увидеть проявление скептицизма, свойственного значительной части гуманистов. Он являлся действенной силой в разрушении многовековых заблуждений и предрассудков, и он же был отрезвляющим элементом их философии, противовесом чрезмерной идеальности некоторых умозрительных построений мыслителей.

В игре идей, в их комической судьбе у Шекспира проявляется то, что можно назвать реалистическим взглядом на жизнь. Тот, кому может показаться, что Шекспир в самом деле наивно верит в прекрасную романтику, которой наполнены комедии, получает от драматурга все время легкие щелчки, напоминающие о реальности. Но это не должно мешать зрителям наслаждаться иллюзиями романтического царства комедий и происходящей в них игрой.

ПРАЗДНИЧНОСТЬ

Давно было обращено внимание на то, что в комедиях Шекспира имеются фольклорные элементы, особенно приметные в «Сне в летнюю ночь». Критическая мысль нашего времени открыла, что речь может идти не об отдельных и случайных мотивах, а о мироощущении в целом, которое восходит к древним обрядам, отражавшим связь человека с природой. Мотивы смены времен года, столь частые в поэзии шекспировских пьес, являются отголосками древних поверий, еще бытовавших в сельской Англии эпохи Возрождения.

Особенно важным представляется все то, что сближает комедии Шекспира со смеховой культурой древности, когда существовали празднества и шутовские обряды, имевшие целью дать людям эмоциональную разрядку от трудностей жизни. Еще в начале нашего столетия французский ученый Эмиль Легюи¹ заговорил о вакхическом элементе у Шекспира. В середине столетия всем предшествующим развитием искусствоведческой антропологии были созданы предпосылки для возникновения концепции о праздничном характере комедий Шекспира, принимающих форму своеобразных театральных сатурналий. Ч. Л. Барбер² и А. Л. Штейн³, каждый самостоятельно, разработали эту концепцию в применении к Шекспиру.

Наконец, нельзя не отметить, что многое в шекспировском юморе открывается благодаря исследованию М. Бахтина о смеховой культуре средневековья⁴.

Праздничного в комедиях Шекспира действительно много. В пьесах немало непосредственных изображений разного рода празднеств, пиров, торжественных обрядов.

¹ E. Legouis. The Bacchic Element in Shakespeare's Plays. L., 1926.

² C. L. Barber. Shakespeare's Festive Comedy. Princeton, 1959.

³ А. Штейн. Великий мастер комедии. В кн. Шекспировский сборник. М., 1958.

⁴ М. Бахтин. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья. М., «Художественная литература», 1965. Основные положения книги были изложены в диссертации М. Бахтина в 1940 г.

Свадебный пир в «Укрощении строптивой», маскарад и спектакль в «Бесплодных усилиях любви», действие «Сна в летнюю ночь» связано с приготовлениями к царской свадьбе, в финале пьесы происходят еще две свадьбы и комический спектакль ремесленников; последний акт «Венецианского купца» — праздник любви в ночном Бельмонте; «Виндзорские насмешницы» заканчиваются маскарадом в лесу, напоминающим майские игры; в «Двенадцатой ночи» происходит веселая пирушка; «Как вам это понравится» завершается свадьбами и праздником примирения.

Уже одно то, что действие всех комедий динамически устремлено к свадьбам (даже и в «Бесплодных усилиях любви», хотя там свадьбы откладываются из-за траура), само по себе придает особый характер этим представлениям. Они развиваются как подготовка к празднику. И не просто к формальному церемониалу, а празднику, в котором воплощается торжество важнейшего жизненного начала — плодородия. Изощренная, иногда светски элегантная комедия Шекспира смыкается в конечном счете с какими-то древнейшими обрядами человечества. Я не стану следовать тем ученым, которые прямо сводят Шекспира к культовым и обрядовым мотивам древности. Но несомненные следы обрядовости в комедиях обнаруживаются как один из многих элементов, определяющих атмосферу этих произведений в целом.

Вообще при всем том, что в романтических комедиях значительны платонические мотивы возвышенной любви, в них не менее сильно струя эротического юмора, отчасти не улавливаемая современным читателем, отчасти же поражающая непринужденной откровенностью. Не только шуты, но даже изящные девицы любят рискованные шутки. Все это остатки карнавального веселья с его откровенным шутовством по поводу функций человеческого низа, как об этом напомнил нам М. М. Бахтин в своем замечательном исследовании о Рабле.

Элементы смеховой культуры средневековья, еще вполне сохранившиеся в эпоху Возрождения, пропизывают весь строй комедий Шекспира, а иногда ясно выражаются в эпизодах, прямо воспроизводящих элементы карнавала. Такова, например, ночная пирушка в «Двенадца-

той ночи», когда сэр Тоби, Эндрью, шут и Мария бражничают, поют песни, пляшут и занимаются карнавальным посрамлением Мальволио. В этой сцене сэр Тоби — главный заводила, и он точно выполняет функцию Распорядителя Бесчинств (The Lord of Misrule), существовавшего в таких празднествах разгула. Заметим, что и Фальстаф в «Генри IV» тоже сохраняет черты Распорядителя Бесчинств:

«Сон в летнюю ночь» непосредственно связан с праздником весны, известным в древней Руси как ночь на Ивана Купала. Это языческий праздник любви, свободного соединения юношей и девушек в ночном лесу. Пьеса Шекспира не воспроизводит древнего эротического обычая в прямой форме, но в сублимированном, эстетически приподнятом виде он в ней присутствует. То, что юноши меняют возлюбленных, намекает именно на ту свободу, которая допускалась в сближении полов во время праздничной ночи, и, чтобы у зрителя не было сомнений, молодые герои и героини — еще не повенчанные — уже спят рядом. Повторяю: Шекспир сублимировал древний обряд, и его девушки сохраняют невинность, — но серией намеков, которые, несомненно, были достаточно выразительными в театре его времени, сцены в лесу символически воспроизводили эротическую вакханалию, вариантом которой был и «роман» царицы фей Титании с ткачом Основой, наделенным ослиной головой.

Придворные дамы и кавалеры в «Бесплодных усилиях любви» уже живут в условиях весьма разработанного этикета, но в том, как встречаются французские леди и наваррские джентльмены, есть след старых плясовых и песенных споров женского и мужского полухорьев, из которых наступает то один, то другой.

В конце этой же комедии прямое воспроизведение древнего обычая — спор лета и зимы, исполнявшийся, по-видимому, двумя певцами.

Праздничные мотивы придают особую окраску комедиям Шекспира. Эмоциональная заразительность таких представлений очень велика. Она приподнимает зрителей над прозой повседневного бытия, их взрывы смеха производят комическое «очищение», рождают дух радости. Классическая схема построения действия поэтому

совершенно неприменима к комедиям. Они построены так, чтобы веселье возрастало и радость становилась все более полной.

Приведенные выше скупые слова теоретика о том, что комедия начинается печально, а кончается счастливо, подучает у Шекспира необыкновенно живое воплощение; нам и в голову не придет задумываться, что композиция пьесы строилась по определенному принципу. Тем не менее принцип был и мысль драматурга работала над его осуществлением. Шекспир делал это так, что несколько поколений критиков и теоретиков обманывались, думая, будто все вылилось из-под его пера непреднамеренно и без особых усилий.

Одним из неблагоприятных последствий капиталистического индустриального переворота было то, что вместе с добуржуазным жизненным укладом исчезла его смеховая культура. В эпоху Шекспира еще умели жить весело. Некоторые комедии Шекспир явно написал для каких-то празднеств. Мы точно знаем это в отношении «Виндзорских насмешниц», предназначавшихся для придворного спектакля по случаю приема знатного лица, чужестранца, домогавшегося от Елизаветы высшего ордена. В комедии есть на это прямой намек. В то время как в пьесе происходит осмеяние Фальстафа, в зрительном зале еще смеялись и над тем претендентом, которому Елизавета так и не дала обещанного ордена. Этот любопытный факт, установленный Лесли Хотсоном¹, показывает, как смешное на сцене сливалось с комическим в реальной действительности.

То же самое, наверное, было и во время представления «Сна в летнюю ночь» — пьесы, явно предназначенной для брачного торжества какого-то вельможи. Все шутки относительно изменчивости любви, супружеских неурядиц Оберона и Титании должны были находить самый живой отклик у зрителей.

Даже в общедоступном театре, где собиралась самая разнообразная публика, Шекспир в своих комедиях находил мотивы, задевавшие зрителей за живое, превращавшие их из сторонних наблюдателей в участников об-

¹ L. H o t s o n. Shakespeare versus Shallow. L., 1931.

щего веселья. Большую роль играли в этом шуты, но не одни они. Действие комедий было построено так, чтобы вовлечь публику в общую атмосферу праздничности.

Это — тот элемент духовной культуры, который был разрушен буржуазным прогрессом. Новая комедия, постепенно развившаяся после Шекспира, изменила направление эмоций. Она разрушила единство сцены и зрительного зала. Публика продолжала смеяться и потом, но смеялась она иначе. В шекспировское время зрители смеялись вместе с актерами, в послешекспировские времена они стали смеяться над актерами, над тем, кого изображали на сцене достойным осмеяния. Комедия перестала быть праздником, она стала судилищем.

Комедии Шекспира не утверждают никакой «морали». Не означает ли это, что они лишены идейности вообще? Ничуть. Гуманизм Шекспира проявляется не только в «идеях», то есть четко сформулированных принципах относительно тех или иных явлений жизни. Радостная, прекрасная жизнь — есть ли идея более высокая, чем эта? Ее-то и выражают комедии Шекспира. В этом их высшая эстетическая и величайшая идейная ценность.

Юмор в том толковании, которое приведено выше, есть одно из важнейших проявлений раскованности человека, истинной свободы его личности, залог развития подлинной человечности. Перефразируя Шекспира, хочется сказать: тот, у кого нет юмора в душе, кто не способен искренне смеяться, —

Способен на грабеж, измену, хитрость;
Темны, как ночь, души его движенья
И чувства все угрюмы, как Эреб;
Такому доверять нельзя. . .

(«Венецианский купец», V, 1, 85. ТЩК)

Полнота человеческого существования немислима без радости, иногда даже такой, которую называют беспричинной, потому что источником ее является здоровая человеческая натура, не обязательно требующая внешнего повода для веселья и радости. Обратим внимание и на то, что К. Марксу свободный труд мыслился не только как целесообразная и необходимая деятельность, но и

как своего рода «игра физических и интеллектуальных сил»¹.

Если элемент игры может быть в труде, то не приходится удивляться наличию его в искусстве. Это не оправдывает бессмысленные драмодельческие изделия, выдаваемые подчас за комедии. Подчеркнем — речь идет об игре интеллектуальных сил, а не о пустозвонстве и жалких потугах на остроумие, не поднимающихся выше уровня пошлых анекдотов.

Шекспировская комедия изобилует игрой интеллектуальных сил. В «Укрощении строптивой», я бы сказал, больше игры физических сил, как и в юморе сэра Тоби, а отчасти даже Фальстафа, — в чем нет греха; но в «Бесплодных усилиях любви», «Много шума из ничего», «Как вам это понравится» самое интересное не внешнее действие и даже не чувства героев, а именно игра их ума. Фальстаф, в котором физические силы играют, что называется, вовсю, велик больше всего совершенно неподобной игрой своего ума. Игра интеллектуальных сил — тот элемент комедий Шекспира, который делает их живыми и для более поздних веков. Остроумие шекспировских персонажей, свободное от поучительности, доставляет настоящее удовольствие. Более того, знаменитый монолог Фальстафа о чести — полное попрание понятий о достоинстве, но, не говоря о том, что, увы, немало людей следует кодексу Фальстафа, а не идеальному понятию о чести, — игра важнейшими нравственными понятиями в устах толстого рыцаря не оскорбляет. Он, конечно, и в самом деле не ставит честь ни во что, но мы ведь и не ждем от Фальстафа никакой моральности, а как игра — его речь забавна и вызывает смех даже у самых нравственных зрителей.

Шуты Шекспира тоже большие любители пококетничать идеями. Особенно неподобен в этом отношении диалог Оселка и Корина в «Как вам это понравится» (II, 2). В «Двенадцатой ночи» беседы Фесте с Марией и Оливией (I, 5) и с Виолой (III, 1) — замечательные образцы интеллектуального балагурства, того, что он сам называет выворачиванием слов (III, 1, 41). Послушав его,

¹ К. Маркс. Капитал, т. I. М., Госполитиздат, 1950, стр. 185.

Виола дает ему характеристику, которая приложима ко всем шекспировским шутам:

Он хорошо играет дурака.
 Такую роль глупец не одолеет:
 Ведь тех, над кем смеешься, надо знать,
 И разбираться в нравах и привычках,
 И на лету хватать, как дикий сокол,
 Свою добычу. Нужно много сметки,
 Чтобы искусством этим овладеть.
 Такой дурак и с мудрецом поспорит,
 А глупый умник лишь себя позорит.

(III, I, 67. Э7)

Юмор шекспировских шуток часто состоит в том, что они показывают ложность привычных понятий: «слова сделались настоящими продажными шкурами», — говорит Фесте (III, I, 23) и на вопрос Виолы, может ли он это доказать, отвечает: «без слов этого доказать нельзя, а слова до того изолгались, что мне противно доказывать ими правду».

На пиру веселья и остроумия, который Шекспир создает в своих комедиях, надо наслаждаться. Шекспировская комедия — игра интеллектуальных сил, дающая человеку ощущение внутренней свободы. В этом вообще суть радости, которую доставляет искусство. Оно пробуждает дремлющие духовные способности, возбуждает их активность, поднимает человека над уровнем будничного существования, дает огромные заряды душевных сил для труда и борьбы. В этом секрет неумирающей прелести комедий Шекспира.

ПАСТОРАЛЬ

Как помнит читатель, Полоний, перечисляя драматические жанры, не раз упоминает пастораль. Он называет ее и как самостоятельный вид театральных представлений, и как элемент, входящий в смешанный тип пьес: пасторально-комических, историко-пасторальных, трагико-комико-историко-пасторальных. Такое внимание этому жанру объясняется тем, что он занимал значительное место в искусстве Возрождения.

Пастораль была первоначально историей любви и дружбы, а также измены и разлуки, разыгрывавшейся среди пастухов и пастушек, живущих на лоне природы. Ее отличие от других повествовательных произведений заключалось в том, что основу фабулы составляла история личных взаимоотношений, не связанная с историей городов-государств, царских родов. То была одна из первых форм повествования об индивидуальных судьбах, в которых было больше мотивов психологического характера, чем в героическом эпосе.

Возникнув в древней Греции, этот жанр получил развитие и в римской литературе; он исчез в пору средневековья, ибо его главной темой была любовь. Гуманисты возродили его первоначально в поэтической повествовательной форме. Потом появились пасторальные драмы. Английские писатели перенесли этот жанр на свою национальную почву. Э. Спенсер создал пасторальную поэму «Пастушеский календарь» (1579); наиболее популярные английские пасторальные романы — «Менафон» (1589) Роберта Грина, «Аркадия» (1590) Филиппа Сидни и «Розалинда» (1590) Томаса Лоджа. Шекспир был знаком с ними; более того — роман Лоджа он использовал в качестве основы для сюжета «Как вам это понравится». Из «Аркадии» он заимствовал историю Глостера и его сыновей (у Сидни персонажи называются иначе, чем у Шекспира).

Первую английскую пасторальную пьесу — «Суд Париса» (1581) — написал Джордж Пиль; Джон Лили также создал интересный образец этого жанра — «Женщина на Луне» (напечатано в 1597-м, написано значительно раньше — в 1580-е годы).

Пасторальные пьесы содержали значительный мифологический элемент, причем мифология была античной. Простонародному зрителю пьесы такого рода едва ли могли быть интересными, так как о греческой и римской мифологии он имел весьма смутные представления. Пасторали предназначались для образованной публики — придворной и академической.

Как использовал Шекспир мотивы пасторальной драмы в своих пьесах?

Хотя исторические драмы с происходящей в них борь-

бой династических интересов, казалось бы, менее всего подходили для этого, в одну из них Шекспир ввел целую поэму пасторального содержания. В третьей части «Генри VI» злосчастный король, вокруг которого идет борьба, наблюдая битву, рассуждает о том, насколько приятнее ему было бы вести жизнь простого пастуха, сидеть на холме и наблюдать по солнечным часам, «как убегают тихие минуты»:

Вот столько-то часов пасти мне стадо,
И столько-то могу отдать покою,
И столько-то могу я размышлять,
И столько-то могу я забавляться;
Уж столько дней, как в тягости овечки,
Чрез столько-то недель ягниться им;
Чрез столько лет я буду стричь ягнят.
Так дни, недели, месяцы и годы
Текли бы к predetermined цели,
Ведя к могиле седину мою.
Ах, мне мила, желанна жизнь такая!

(II, 5, 31. ЕБ)

Идиллия сельской жизни, которую рисует себе Генри VI, противопоставляется роскоши придворной жизни и связанным с ней заботам и страхам:

И не отраднее ли тень куста
Для пастухов, следящих за стадами,
Чем вышитый роскошно балдахин
Для королей, страшущихся измены?
О да, отрадней, во сто раз отрадней.

(II, 5, 42. ЕБ)

Введя этот мотив для драматического контраста, Шекспир, однако, не возвращался к нему больше в хрониках. Зато в комедиях он занял значительное место. Как уже говорилось, природа в комедиях Шекспира играет важнейшую роль, ибо именно она дает людям то счастье, какого они не нашли в цивилизованном мире. Об этом прямо говорит в «Двух веронцах» Валентин, когда обстоятельства вынудили его бежать в лес:

Мне лес безлюдный, глушь и полумрак
Милей, чем пестрый и богатый город.

Я здесь брожу один, никем не видим,
И вторю песне томной соловья
Стенаньями тоскующего сердца.

(V, 4, 2. ВЛ)

Это не мешает, между прочим, сентиментальному Валентину быть одновременно главарем шайки лесных разбойников. Впрочем, и разбойники тоже не головорезы, а, по словам Валентина, рекомендуемого их милости герцога, «люди, наделенные достойными качествами... Они исправились, стали порядочными и полны доброты» (V, 4, 153). Это — типично для пасторали, где пастухи и пастушки утонченны и изысканны, как придворные кавалеры и дамы; почему бы и разбойникам не быть в этом выдуманном мире вполне порядочными людьми?

На пастораль, полную шуток и веселья, похожа жизнь французских принцесс в шатрах, которые они раскинули в лесу («Бесплодные усилия любви»). Они заняты здесь тем же, чем занимаются и пастушки в пасторальных поэмах, — любовью.

Но, конечно, более всего пасторальных мотивов в «Как вам это понравится». Здесь есть и два персонажа, точно скопированные из пасторальных пьес, — это пастух Сильвий и пастушка Фебе. У них и имена пасторальных персонажей, но главное — они типичная пара из пасторали: он верный пастух, горячо любящий гордую и неблагосклонную пастушку.

Пасторальные мотивы в этой комедии поданы двойственно. С одной стороны, герцог, свергнутый своим братом, находит жизнь в лесу вполне соответствующей идеалу мирного существования. Мы слышим из его уст слова, напоминающие то, о чем мечтал злосчастный Генри VI среди кровопролитий и интриг Алой и Белой Роз, —

Иль наша жизнь, когда мы к ней привыкли,
Не стала много лучше, чем была
Средь роскоши мишурной? Разве лес
Не безопаснее, чем двор коварный?
Здесь чувствуем мы лишь Адама кару —
Погоды смену; зубы ледяные
Да грубое ворчанье зимних ветров,
Которым, коль меня грызут и хлещут,
Дрожа от стужи, улыбаюсь я:
«Не льстите вы!» Советники такие

На деле мне дают понять, кто я.
Есть сладостная доля и в несчастье...

(II, 1, 2. ТЩК)

Идиллическая обстановка царит на протяжении всей комедии. Даже дисгармония в отношениях между Сильвием и Фебе — неперемнная часть пасторали, ибо любви полагается пройти через испытания. Но пасторальная идиллия весьма условна. Это ощущается в той иронии, с какою Шекспир освещает действие комедии.

История Сильвия и Фебе подана иронично, через оценку, какую умница Розалинда дает поведению пастушки. Что же касается истории Розалинды и ее возлюбленного, то здесь она сама вносит ту долю иронии, которая превращает их отношения из условно-романтических в человечески-реальные.

Ироническое отношение к идеалам пасторали проявляется и в том, как характеризуются некоторые ее типичные мотивы. Сначала вспомним еще один образец прославленной идиллической жизни на лоне природы. В «Генри VI» король, мечтая о пастушеской жизни, размышляет о том — как он будет по солнечным часам наблюдать за ходом времени:

Как убегают тихие минуты,
И сколько их составят целый час,
И сколько взять часов, чтоб вышел день,
И сколько дней вмещается в году,
И сколько лет жить смертному дано.

(ЗГVI, II, 5, 27. ЕБ)

В «Как вам это понравится» Жак, бродя по лесу, наткнулся на шута, на «пестрого шута», который «лежал вразяжку и, на солнце греясь, /Честил Фортуны в ловких выраженьях». Шут, по словам Жака, вынул часы

И, мутным взглядом посмотрев на них,
Промолвил очень мудро: «Вот уж десять!
Тут видим мы, как движется весь мир.
Всего лишь час прошел, как было девять,
А час пройдет — одиннадцать настанет;
Так с часу и на час мы созреваем,
А после с часу и на час — гнием.
Вот и весь сказ».

(II, 7, 21. ТЩК)

Жаку нравится рассуждение шута, потому что он и сам думает так же. Его рассуждение о семи возрастах человека проникнуто такой же идеей бессмысленности жизни, «этой странной, сложной пьесы» (II, 7, 166). Жак полагает, будто Оселок, говоря о быстротечности времени, и в самом деле так думает. Но Оселок любитель играть ходовыми идеями и понятиями, все они для него относительны. Он иронизирует над плоскими рассуждениями о ходе времени и вместе с тем, как это ему свойственно, зубоскалит по поводу мрачных рассуждений о том, что каждый шаг приближает человека к могиле.

Рядом с ним Шекспир вывел комическую фигуру сельского жителя Корина, этакого пасторального философа, а на самом деле наивного простака, пробавляющегося тривпальностями и плоскими мыслями. Когда Оселок спрашивает его, знает ли он толк в философии, Корин отвечает: «Знаю из нее только то, что чем кто-нибудь сильнее болен, тем хуже он себя чувствует; что если у него нет денег, средств и достатка, так ему не хватает трех добрых друзей; что дождю положено мочить, а огню — сжигать...» (III, 2, 23).

Рассуждение Оселка о времени — такая же плоская мысль. Жаку невдомек, что шут пародирует подобные рассуждения. Если мы хотим понять Оселка, одного из прелестнейших шекспировских шутов, то должны обратить внимание на речь, в которой он объясняет Корину свое отношение к пастушеской жизни на лоне природы: «По правде сказать, пастух, сама по себе она — жизнь хорошая; но, поскольку она жизнь пастушеская, она ничего не стоит. Поскольку она жизнь уединенная, она мне очень нравится; но, поскольку она очень уж уединенная, она преподлая жизнь. Видишь ли, поскольку она протекает среди полей, она мне чрезвычайно по вкусу; но, поскольку она проходит не при дворе, она невыносима. Так как жизнь эта умеренная, она вполне соответствует моему характеру, но так как в ней нет изобилия, она не в ладах с моим желудком» (III, 2, 13). Вот его образ мысли.

Оселок и Корин противопоставлены друг другу. Для второго все, что есть, — есть, каждое понятие равно самому себе, и поэтому мысль сельского мудреца вращает-

ся в кругу тождеств, а речь имеет тавтологический характер. Оселок, наоборот, рассматривает все с подвижной точки зрения. То, что хорошо в одном отношении, плохо в другом. Все зависит от того, как смотреть на вещи. «Одно в них хорошо, другое дурно», — как говорил монах Лоренцо в «Ромео и Джульетте». Раздумчивые персонажи Шекспира утверждают именно это. И даже Гамлет согласен с Оселком: «сами по себе вещи не бывают хорошими и дурными, а только в нашей оценке» («Гамлет», II, 2, 225).

Если Жак попался на удочку и поверил в мудрость рассуждения о времени, ему простительно. Но беда, когда критики уподобляются этому философу, который не так уж далеко ушел от Корины, и хотят представить, будто в речах Жака выражено мировоззрение самого Шекспира. Нет, уж если выбирать, то, конечно, ироническое рассуждение Оселка ближе к тому, что думал сам Шекспир. Во всяком случае, в «Как вам это понравится» убедительно показано, что пастушеская жизнь сама по себе хороша, но поскольку она жизнь пастушеская, она ничего не стоит.

Шекспир не уверяет нас, что лес, в котором живут герои комедии, это — аллегория жизни. Все действие пьесы освещено мягкой иронией. Шекспир понимал относительность пасторального идеала.

Пройдет добрый десяток лет, и Шекспир вернется к пасторали в двух последних произведениях. В «Зимней сказке» вторая половина фабулы — четвертый и пятый акты — развивается в пасторальной обстановке. Дочь короля Леонта, которую отец приказал убить, была спасена и воспитывалась среди селян в богемской деревне. Это типичный мотив пасторали, так же, как и то, что здесь появляется принц Флоризель, который влюбляется в «пастушку» Утрату. Их любовь встречает препятствия, пока не обнаруживается, что Утрата — принцесса, и остается лишь примирить отцов с этим браком.

Нельзя сказать, что здесь пастораль преподносится так же иронически, как в ранних комедиях. Правда, Шекспир вводит мотив, который должен подчеркнуть относительность пасторали. Этой цели служит плут Автандлик, обирающий простодушных крестьян, но и он в конце

концов становится участником пасторального маскарада, хотя, переодевшись в дворянское платье, не уgomонился и продолжает обирать простаков.

Однако, если в четвертом акте Автолик еще как-то уравнивает идеальную атмосферу пасторали своим вполне реальным житейским плутовством, то развязка происходит по всем правилам «чистой» пасторали.

В «Буре», которую привыкли рассматривать как философско-символическое произведение, весьма заметна пасторальная основа фабулы. Все мотивы пьесы — изгнание брата братом, жизнь на уединенном острове, кораблекрушение у его берегов и высадка «злодеев», волшебник — владыка острова, любовь принца и принцессы, раскаяние злодеев и финальное примирение — повторение того, что составляет обычное содержание пасторальных поэм, повестей и романов. Однако в этой пасторали мотив любви играет второстепенную роль. «Буря» — та пьеса Шекспира, которая единственно может быть названа классической пасторальной драмой, притом лишенной того налета иронии по отношению к пасторальным мотивам, который встречается в ранних комедиях. Хотя Шекспир создал для этой пасторали свою мифологию, воплощенную в образах Калибана и Ариеля, для вставного эпизода пьесы-маски он использовал фигуры классической мифологии — Юнону и Цереру. Так что даже в этом отношении «Буря» отвечает требованиям жанра.

ПРОБЛЕМНЫЕ ПЬЕСЫ

Под такой рубрикой шекспировед Ф.-С. Боас объединил четыре пьесы: «Все хорошо, что кончается хорошо», «Мера за меру», «Триол и Крессида» и «Гамлет».

Характеризуя данную группу произведений Шекспира в целом, Ф.-С. Боас писал: «В этих пьесах мы попадаем в высокоразвитое общество, чья искусственная цивилизация перезрела и загнивает. В такой среде возникают ненормальные для интеллекта и эмоций условия, сознание оказывается перед лицом сложностей, требующих решения беспрецедентными способами. В этих пьесах

мы движемся по неясным и нехоженным тропам, а в конце испытываем чувства, не похожие ни на обыкновенную радость, ни на страдание; мы возбуждены, поражены, смущены, ибо поднятые здесь вопросы исключают возможность вполне удовлетворяющего исхода, даже когда, как в «Все хорошо, что кончается хорошо» и «Мере за меру», трудности внешне решены в пятом акте. В «Троиле и Крессиде» и «Гамлете» также частичные решения не имеют места, и нам предоставляется самим решать загадки этих пьес, насколько это нам доступно. Драмы, столь необычные по темам и тону, нельзя назвать ни комедиями, ни трагедиями. Мы заимствуем поэтому удобное понятие из современного театра и объединяем их как проблемные пьесы Шекспира¹. Хотя термин «проблемные пьесы» действительно возник в конце XIX века и применялся к пьесам Ибсена, Шоу и других драматургов, его закрепили и за названными пьесами Шекспира, за исключением «Гамлета», о чем будет сказано ниже.

Концепцию проблемной пьесы у Шекспира развил и углубил Уильям У. Лоренс, который писал: «Существенная характеристика проблемной пьесы, как я считаю, в том, что неразрешимые и мучительные сложности человеческой жизни изображаются со всей подобающей серьезностью. Особая трактовка отличает этот вид драмы от других, и состоит она в том, что тема пьесы служит не для того, чтобы только возбудить интерес или заинтриговать, вызвать жалость или развеселить, но с целью углубления в сложные взаимоотношения характера и поступков в ситуациях, допускающих различные этические толкования. «Проблема» здесь не такая, как в математике, где возможно только одно правильное решение; здесь речь идет о поведении, и в этом нет твердых и неизменных законов. Проблема не сводится здесь к четкой формуле, какому-нибудь одному вопросу, ибо человеческая жизнь слишком сложна, чтобы ее можно было четко упростить»².

¹ F. S. Voas. Shakespeare and his predecessors. L., 1896, p. 345. (Такое написание фамилии Шекспира было принято в последней четверти XIX века, теперь оно уже не употребляется.)

² William Witherle Lawrence. Shakespeare's Problem Comedies. 2nd ed. N. Y., 1960, p. 4.

Сама сюжетная основа этих пьес у Шекспира приобретает неясную тональность. Вопросы подняты серьезные, а трактуются они то со всей подобающей значительностью, то легко, — чтобы не сказать легковесно. Серьезное и смешное, отвратительное и величественное находятся в слишком близком соседстве, перемешаны настолько, что переход от одного к другому оказывается не сразу понятным. От читателя требуется особая чуткость к этим изменениям тональности. В театре — если режиссер обладает такой чуткостью — понимание этих эмоциональных сдвигов облегчается для зрителя, но они все же остаются не менее странными и причудливыми.

Обратимся теперь к самим пьесам, и в первую очередь к тем, которые формально принадлежат к разряду комедий.

«Все хорошо, что кончается хорошо» и «Мера за меру» обладают многими обычными признаками шекспировской комедии: действие начинается мрачно, завершается радостно, в конце происходят свадьбы, в обеих пьесах много смешных происшествий, шутовской персонал в большом количестве выходит на сцену и создает поводы для смеха. Тем не менее критика давно стала отделять эти пьесы от остальных комедий, потому что в них нет того безмятежного юмора, который присущ романтическим комедиям. Сюжеты здесь содержат более серьезные мотивы: в первой из названных комедий ставится проблема социального неравенства в браке, во второй — вопрос о строгости закона, карающего внебрачные связи. И здесь и там в центре сюжета молодые пары, но препятствия на их пути к соединению уже не такие шуточные, как в ранних комедиях. Здесь нет той игры, которая дает понять зрителю, что не следует серьезно относиться к осложнениям в судьбах героев.

«Все хорошо, что кончается хорошо» и «Мера за меру» написаны Шекспиром после «Юлия Цезаря» и «Гамлета» и незадолго до «Отелло» и «Короля Лира». Не вдаваясь в разбор обстоятельств, обусловивших появление трагедий, скажу лишь, что большинство исследователей Шекспира не считают соседство этих пьес случайным. Действительно, две комедии, о которых идет речь, содержат мотивы совсем не комические.

В «Все хорошо, что кончается хорошо» комедийная цепь — Елена любит Бертрама, Бертрам — Диану — осложнена мотивами, ранее не встречавшимися и лишаящими всю историю той чистоты, которая так характерна для самых запутанных ситуаций прежних комедий.

Бертрам не просто слепец, не понимающий своего счастья, а дворянин, гордящийся своей родовитостью и не допускающий мысли о браке с девушкой низкого положения. Этот вопрос становится предметом обсуждения, и в речи короля выражено осуждение сословных предрассудков о зависимости достоинства человека от происхождения и звания. Перед нами редкий случай, когда можно, не боясь ошибки, сказать, что сам Шекспир явно разделяет мнение своего персонажа. Так или иначе, отношения между Бертрамом и Еленой приобретают форму конфликта, притом конфликта социального, чего не было в ранних комедиях. Там даже вопрос о вере не стоял настолько остро, чтобы кто-нибудь, например, попрекнул Джессику ее еврейским происхождением. Здесь же между любящей Еленой и любимым ею человеком такое расхождение, которое выходит за сферу чувств. Может быть, Елена и нравилась Бертраму, но о браке с ней он не помышлял. Точно так же в отношении Бертрама к Диане есть то, чего ни разу не было в комедиях Шекспира до сих пор. Ни один герой не предлагал любимой девушке любви вне брака, а Бертрам именно к этому склоняет Диану.

Шекспир не был чопорен в изображении и суждениях о любви. Он позволял своим героям и даже героиням такие вольности, которые добродетельная мораль викторианства не допускала. Еще и сейчас школьные издания пьес Шекспира в Англии и США публикуют с купюрами. Но вольность в речах — одно, а нравственность — другое. В романтических комедиях Шекспира супружество утверждается как естественная форма близости любящих.

Такая постановка вопроса может показаться консервативной, и Шекспира сочтут на этом основании писателем, поддерживавшим средневековые понятия о браке. Но в том-то и парадокс, что позиция Шекспира в его время была смелой и новой. Она выражала гуманистическое

понятие о браке. В средние века брак был всегда сделкой, экономическим союзом. Он часто заключался даже без согласия вступающих в брак. Индивидуальная половая любовь, как установил Ф. Энгельс, изучая реальные отношения и их отражение в поэзии, в средние века возникла как любовь внебрачная, и об этом свидетельствует вся лирика трубадуров и миннезингеров, а также рыцарские романы вроде «Тристана и Изольды». Гуманизм утверждал новую форму брака — брака по любви и взаимному согласию самих вступающих в брак, даже если это идет вразрез с волей родителей. В этом, если угодно, социально-нравственная основа комедий Шекспира, «Ромео и Джульетты», а также брака Отелло и Дездемоны.

«Все хорошо, что кончается хорошо» обнажает жизненную практику, противоречащую гуманистическому идеалу семьи. Бертрам ищет не любви, а наслаждения, и он первый такой герой у Шекспира.

В конце концов он станет мужем Елены, но она будет знать, что он не пришел к ней нравственно чистым. Да и она, чтобы завоевать его, вынуждена была прибегнуть к обману, чего не делала ни одна шекспировская героиня. Они, правда, переодевались в мужское платье, но этот наивный обман не имел ничего общего с тем, как поступила Елена: пользуясь темнотой, она разделила ложе с Бертрамом, который думал, что в его объятиях Диана.

Примирение Бертрама и Елены в финале выглядит не очень убедительным, но оно относится к тем драматургическим приемам Шекспира, которые надо рассматривать не с психологической точки зрения, о чем говорилось выше. Существенно то, что конфликт и способ решения его расходятся с гуманистическими идеалами равенства людей, любви и взаимности.

В «Мере за меру» противоречия между гуманистическим идеалом любви и жизненной практикой обнажаются еще острее¹. В пьесе две пары молодых людей. Клавдио сблизился с Джульеттой до брака, и она ждет ребенка. Закон осуждает внебрачные отношения, и Клавдио

¹ Дэвид Крэг. Любовь и общество: «Мера за меру» и наша эпоха. В кн.: Шекспир в меняющемся мире. М., «Прогресс», 1966, стр. 328—361.

должен поплатиться за это головой, хотя он любит Джульетту и не собирается уклоняться от своего долга. Вторая пара — Анджело и Марианна. Он нарушил обещание жениться и теперь, став наместником герцога, выступает в роли блюстителя нравственности, но остается верен своему безответственному отношению к женщинам. Когда Изабелла приходит просить о помиловании брата, он предлагает ей стать его любовницей. В принципе Анджело ведет себя так же, как Бертрам, с тем различием, что ему даже не нужно никакого чувства со стороны Изабеллы. (Диана хотя бы восхищалась героизмом Бертрама, и не попадись на ее пути Елена, кто знает, как повела бы себя она.) Более того — Анджело даже настолько подл, что не выполняет обещания и не платит за наслаждение, как обещал.

Читатель помнит, Изабелла применила тот же трюк, что и Елена. Ночь провела с Анджело не она, а Марианна. Впоследствии это послужит основой примирения Марианны с Анджело, которое не надо рассматривать с точки зрения психологического правдоподобия так же, как и примирение Елены с Бертрамом.

Вся атмосфера пьесы проникнута духом полного нравственного разложения. Если в первой сцене, когда герцог передает власть Анджело, еще неясно, как будет развиваться действие, то вторая определяет атмосферу пьесы; здесь выведена компания молодых гуляк, завсегдаев публичного дома Переспелы, которая тут же появляется в сопровождении своего вышибалы Помпея. Среди гуляк мы встречаем Луцио. Именно он уговаривает Изабеллу покинуть монастырь и хлопотать за брата. Луцио не просто участник событий, а выразитель одного из идейных начал, сталкивающихся в пьесе. Он — откровенный «философ» наслаждения, для которого цена жизни только в физических радостях.

Таким образом, по сюжету эти две пьесы резко отличаются от романтических комедий. Если во «Все хорошо, что кончается хорошо» одна тема, то в «Мере за меру» их две — любовь и закон. С обеими темами соприкасается вопрос о нравственной чистоте и, особенно, о милосердии. Во второй пьесе насыщенность проблемами заметна при самом поверхностном взгляде.

По композиции и составным элементам проблемные комедии не отличаются от романтических. И здесь, и там маловероятные сюжеты, тот же тип персонажей, та же схема движения фабулы; переодевания, внезапные повороты судьбы от несчастья к счастью, налет сказочности на всем происходящем.

Может быть, проблемность этих пьес преувеличена? Не произошло ли с ними того же, что с «Венецианским купцом»? Не явилось ли изменение нравов и морали после Шекспира причиной того, что мы не можем так смеяться над этими комедиями, как то было естественно для его современников?

Нет, у нас есть основания считать, что в отношении к этим комедиям не случилось той аберрации, которая возникла из-за изменившейся трактовки Шайлока. Ни один из персонажей комедий не воспринимается позднейшими временами иначе. Изменилась лишь степень суровости оценок в отношении Бертрама и Анджело. Морализирующие критики XIX века считали, что их следовало бы наказать. Критики XX века, стремящиеся найти у Шекспира религиозные мотивы, видят в прощении Бертрама и Анджело проявление Шекспиром духа христианского милосердия. Между тем ни то, ни другое не отражает действительного смысла финалов проблемных комедий. Им не следует придавать слишком глубокого смысла. Шекспиру случалось проявлять некоторую небрежность в создании развязок комедий. К тому же он был связан традиционным сюжетом, контуры которого не менял, хотя и ввел в развитие его острые проблемы и современные мотивы. Надо также сказать, что Шекспир, по-видимому, и сам видел некоторое несоответствие между ходом действия и его завершением. Само название комедии «Все хорошо, что кончается хорошо» достаточно выразительно подчеркивает соотношение между драматическим конфликтом и характером его решения. А так как зритель к концу пьесы мог и забыть ее название, то итог происшедшему подводил самый мудрый и справедливый персонаж комедии — французский король:

Все счастливы. К союзу двух сердец
 Был горек путь. Тем сладостней конец.

(V, 3, 333. МД)

Финал «Меры за меру» состоит из определения наказаний провинившимся. Обычная комедийная развязка — свадьбы — здесь переосмыслена. Особенно очевидно это в случае с Луцио — ему брак дается в наказание, к тому же он должен жениться на проститутке. Герцог приказывает сначала обвенчать Анджело с Марианной, а потом казнить его. По ее просьбе приговор потом отменяется и ему сохраняют жизнь. Словом, и здесь «к союзу двух сердец был горек путь».

В критике было много споров о природе проблемных комедий. Рассмотреть их сейчас невозможно, ибо это завело бы далеко в сторону, так как пришлось бы в полной мере осветить трактовку каждой из пьес с разных точек зрения. Согласия среди критиков по этому вопросу нет. И не будет, пока он решается кабинетно. Умозрительные суждения всегда останутся субъективными, и каждое будет по-своему доказательным. Стоит только принять посылку критика, как все последующие выводы получают логическое оправдание.

Однако есть другой, более надежный критерий — театральная постановка. Особенность сценического решения заключается в том, что оно опирается не только на логику образов и ситуаций, но и на эмоциональное звучание, создаваемое спектаклем. Только театральное воображение критика может помочь в таких сложных случаях.

Тонкие и умные наблюдения литературных критиков раскрывают, какие глубины смысла таятся в частных моментах пьесы. Но, читая текст строка за строкой, значение иных можно переоценить. Спектакль вносит необходимые коррективы.

Я видел на сцене «Все хорошо, что кончается хорошо» и «Меру за меру», когда обе пьесы толковались как реалистические драмы с комическими интермедиями. Оба спектакля подчеркивали проблемы, стремились к убедительному раскрытию психологии персонажей. И оба вызвали чувство неудовлетворенности. Они были холодны, не волновали, оставляли эмоционально равнодушными зрителей, которые были искренне настроены получить максимум удовольствия от почитаемого классика.

В проблемных комедиях действие лишено той идеаль-

ности, которая царит в комедиях романтических. Мир последних весьма далек от действительности. В проблемных комедиях действие приближается к подлинной жизни. Здесь нет спасительного леса, куда можно бежать от зла. Оно всюду рядом с героями проблемных пьес. Особенно разительны штрихи подлинной жизни в «Мере за меру», пьесе, изобилующей массой натуралистических подробностей, вкрапленных в довольно условный, почти сказочный сюжет.

В романтических комедиях герои высшего плана жили в идеальном мире, здесь они живут в мире реальном, где добро побеждает только в результате больших усилий, почти что чудом. В романтических комедиях даже персонажи низшего плана не были изменчивыми. В проблемных комедиях именно изменчивость захлестывает действие.

В проблемных комедиях персонажи положительные оттеснены людьми, в которых дурные качества возобладали.

Именно то обстоятельство, что проблемные комедии ближе к действительности, оправдывало в глазах многих критиков применение ко всем персонажам четких нравственных критериев. В результате получилось, что не только Анджело, но герцог и Изабелла оказались с моральной точки зрения безупречными. Если герцог знает, что Анджело когда-то бросил Марианну, как мог он поступить столь легкомысленно и поручить именно ему наблюдение за нравственностью? Как может Изабелла быть настолько жестокой, чтобы советовать брату примириться со смертью, когда за ним, в сущности, нет никакой вины?

Вопросы подобного рода, однако, так же неуместны здесь, как и по отношению к любым другим персонажам Шекспира. Хотя Шекспир и сделал шаг к реальной действительности, но не настолько, чтобы полностью преобразовать свою драматургическую систему. Он сделал этот шаг в пределах ее. Пьесы остаются почти сказками, но в драматических ситуациях и в речах персонажей обнаруживаются новые мотивы.

Мне довелось увидеть эти пьесы и в ином толковании. «Все хорошо, что кончается хорошо» поставил в 1927 го-

ду в «Новом театре» Ф. Н. Каверин. Комедия игралась на грани фарса, и вместе с тем в спектакле было много иронии. Все подавалось легко, без нажима. Социальная тема вспыхнула ярко в начале комедии, и справедливость притязаний Елены, сила страсти, с какой она добивалась Бертрама, оправдывали ее поведение. Обман, к которому она вынуждена прибегнуть, отнюдь не унижает ее. Он позорен для Бертрама, ставящего такие условия, при которых Елена, борясь за счастье в любви, не может поступить иначе.

В одном из лучших немецких театров, «Каммершпиле», в 1966 году режиссер Адольф Дрезен поставил «Меру за меру» как обычную шекспировскую комедию, не акцентируя всех тех элементов, которые заставили признать эту вещь «мрачной». Эффект получился отличный. Комедийные элементы пьесы не были подмяты в угоду «концепции». Серьезные мотивы то вспыхивали, то исчезали, но, в конечном счете, они оставались в сознании зрителя. Оказывается, в самом методе Шекспира, в его манере чередовать сцены по принципу контраста, в сменах эмоционального напряжения комическими разрядками содержится возможность доведения до зрителя серьезного содержания, окруженного каскадами фарса, площадного юмора и более изощренного, но от этого еще более циничного юмора Луцио.

Конечно, итоговое впечатление не то, которое остается после романтических комедий. Но все кажущееся логической непоследовательностью, выходом за пределы жанра в хорошем театральном представлении обретает подлинный комизм. Ведь и в радостных комедиях изображалось зло, происходила борьба хороших начал с дурными, но там это намеренно сглаживалось, балансировалось, тогда как в проблемных пьесах те же мотивы обостряются, более резко контрастируются.

Остается надеяться лишь на то, что читателю удастся увидеть и сравнить разные типы постановок этих пьес или, что еще лучше, просто увидеть хорошую постановку, а такая, как я имел возможность убедиться, должна быть комедийной в своей основе.

Это не означает, что сцены между Анджело и Изабеллой строятся на юморе или иронии. Нет, в них все так же

серьезно, как и тогда, когда герцог, переодетый монахом, спорит с Клавдио о смысле жизни и страхе перед смертью. Но то, что сказано о сцене суда в «Венецианском купце», отчасти приложимо и здесь. Зритель знает, что Анджело будет посрамлен, он догадывается, что Клавдио удастся спасти, — словом, надеется на благополучный исход. Все комическое окружение центрального конфликта дает понять, что пьеса не может окончиться плохо. Но важное и значительное, что звучит в драматические моменты, не утрачивает от этого своей силы.

В разряде проблемных стоит еще одна пьеса — «Троил и Крессида». Это уже явно не комедия — по понятиям театра эпохи Возрождения, — потому что в конце пьесы происходят убийства. Но вместе с тем героический сюжет и любовная история подверглись здесь ироническому и сатирическому переосмыслению.

Прекрасная Елена, из-за которой произошла Троянская война, пустоголовая бабенка. Крессида, предмет любви чистого душой молодого Троила, оказалась ветренницей, легко изменившей любовным клятвам.

В обоих враждующих лагерях нет согласия — и троянцы, и осаждающие их греки не уверены в том, надо ли воевать. А когда они воюют, то не героические идеалы заставляют их рисковать жизнью, а какие-то призрачные цели.

Два великих явления жизни, две вечные темы поэзии — война и любовь — получили в «Троиле и Крессиде» такое освещение, что поколения критиков оказались в затруднении, как растолковать смысл пьесы и к какому жанру причислить ее. Вопрос о жанре, по-видимому, служит в данном случае ключом к толкованию пьесы.

В первом прижизненном издании «Троил и Крессида» именуется «историей», и в этом есть резон. Пьеса не только является историей в смысле драматического повествования, но имеет в основе исторический сюжет. Даже явно легендарные домыслы о Троянской войне воспринимались в эпоху Возрождения как исторические факты.

В фолио, как уже отмечалось, пьеса помещена в разряд трагедий. Но, в отличие от других трагедий Шекспи-

ра, ее герои не умирают. Правда, два персонажа погибают на поле битвы — Патрокл и Гектор, — но они играют второстепенную роль. Воспринять пьесу как трагедию мешает даже не то, что главные герои остаются в живых, а весь тон пьесы, иронический и скептический, а местами резко сатирический.

В предисловии к второму оттиску первого издания 1609 года пьеса называется комедией, подчеркивается ее остроумие и говорится, что на ее чтение «стоит потратить труд не меньший, чем на чтение лучших комедий Теренция и Плавта». Но если пьеса не похожа на трагедию, то не менее отличается она от основного типа комедий Шекспира, которые мы называем романтическими. Даже «Все хорошо, что кончается хорошо» и «Мера за меру» имеют благополучные развязки.

По мнению У.-У. Лоренса, шекспировскую картину троянской истории можно назвать экспериментом на почве, промежуточной между трагедией и комедией. Другое жанровое определение пьесы предложил Оскар Дж. Кемпбел¹. Уже Ф.-С. Боас находил в «Троиле и Крессиде» значительные сатирические мотивы. Кемпбел развил и исторически обосновал это положение. Он показал, что на рубеже XVI—XVII веков в английской драматургии возник новый тип комедии. Причиной его появления, считает ученый, послужило то, что церковные власти наложили запрет на стихотворные сатиры и тогда писатели стали использовать драму для выражения критического отношения к действительности. Пьесы не подлежали церковной цензуре, их содержание проверял придворный чиновник, следивший только за тем, чтобы не было политической крамолы. Начало жанру положил своими комедиями Бен Джонсон. Он же создал термин «комическая сатира». Этим подчеркивалось отличие пьес, осмеивающих пороки, от веселых комедий, лишенных поучительности.

«Троил и Крессиде» считается у Шекспира самым ярким образцом «комической сатиры». Действительно, пьеса изобилует сатирическими мотивами, не говоря уже

¹ O. J. Campbell. *Comical Satyre and Shakespeare's Troilus and Cressida*. San Marino, 1938.

о том, как поданы в ней темы войны и любви. Два персонажа в особенности отражают сатирические веяния этого периода — Терсит и Пандар. Терсит саркастически характеризует войну между троянцами и греками, а также раздоры в лагере осаждающих Трои: «Сколько дрязг! Сколько безобразия! Сколько мерзостей! И всему причина — рогоносец и развратница. Нечего сказать, славный повод для того, чтобы затевать раздоры и проливать кровь. Да проказа их забори! Да задави их собственное распутство и раздор!» (II, 3, 77). В таком же тоне рассуждает Пандар о любви Троила и Крессиды, которых он сам свел. Любовь для него сделка, и недаром любовное объяснение между героем и героиней он уподобляет коммерческой операции: «Еще не поладили? Не знаете, с чего начать? Так я подскажу вам, как пишут векселя: «в подтверждение того, что обе стороны взаимно...» и так далее» (III, 2, 58).

В смысле богатства идей «Троил и Крессида» занимает одно из первых мест у Шекспира. Более того — это одна из тех немногих пьес, где в центре действия откровенно ставятся идейные проблемы¹. Две сцены представляют собой горячие диспуты. Первая — спор о причинах неудачи осаждающих войск, когда Улисс произносит свою знаменитую речь о соответствии порядка на земле с космическим порядком (I, 3), и вторая — спор между троянскими вождями о том, стоит ли продолжать бессмысленную войну или кончить ее, отдав Менелая похищенную Парисом жену (II, 2). Здесь главную тему составляет вопрос о чести и разуме.

Хотя в обоих случаях спор завершается как будто бы единодушным мнением — греки признают, что порядок необходим, а троянцы соглашаются, что честь велит продолжать войну, — но нельзя сказать, что развитие событий подтверждает выводы, сделанные в спорах. Речь Улисса о порядке опровергается раздорами, которые так и не прекращаются в войске Агамемнона; красивые слова о чести меркнут перед фактами, показывающими бессмысленность войны, в которой лучшие гибнут из-за при-

¹ Рэймонд Саутхолл. «Троил и Крессида» и дух капитализма. В кн.: Шекспир в меняющемся мире. М., «Прогресс», 1966, 275—299.

хоти людей, не стоящих того, чтобы ради них лились потоки крови и погибали герои, подобные Гектору.

Картины всеобщего разброда, развала общественных и семейных устоев, утраты устойчивых нравственных понятий делает это произведение одним из значительнейших явлений социальной критики у Шекспира. Сатирические мотивы следует усматривать не только в речах озлобленного Терсита и циничного Пандара, но и в том, что все идеалы, о которых в пьесе идет речь, оказываются опрокинуты событиями, происходящими на глазах у зрителя.

Оспаривая мнение Ф.-С. Боаса, видевшего в «Троиле и Крессиде» преимущественно сатиру на отжившее рыцарство, У.-У. Лоренс придает пьесе более широкое значение: «она не остроумное обличение нелепостей, не развенчание романтических условностей, но серьезный концентрированный философский анализ общих человеческих страстей в разлагающемся обществе. Он (Шекспир) исследует не придворный этикет, а чувственность, жадность, эгоизм, чванство. [. . .] Греки и троянцы проходят через жизненный опыт, присущий развитой цивилизации в любые времена. . .»¹

Выступая двадцать лет спустя после Лоренса, Кемпбел настаивает на том, что «Троил и Крессиде» — сатирическая пьеса, или, как он называет этот жанр, комическая сатира. Но при этом он расширяет понятие сатиры. У Шекспира больше, чем сатира на нравы определенного типа. Многие в пьесе, считает Кемпбел, «обусловлено чертами сатирического направления, которые он (Шекспир) сознательно сделал частью пьесы. Эта пьеса не первая у него, в которой изображено общество (social organization), дошедшее до состояния хаоса из-за слабости своего главы и вызванного этим распада сложной системы связей и подчинения. Этические идеи, лежащие в основе этой осуждающей сатиры, тоже не новы. Главные действующие лица позволили страстям взять верх над разумом, и это неизбежно привело их к несчастному концу. В трагедиях Шекспира губительные страсти настолько сильны, что приводят жертвы этих страстей к

¹ W. W. Lawrence. Op. cit., p. 171.

падению и смерти. В «Троиле и Крессиде» они становятся смешными рабами [своих страстей. — А. А.], и это естественно влечет за собой безрассудство и опустошение»¹.

Как нетрудно увидеть, Кемпбел тоже признает за «Троилом и Крессидой» универсальное значение. Надо ли, однако, согласиться с ним и выделить пьесу из числа проблемных, обозначив ее как произведение особого жанра комической сатиры? Едва ли есть необходимость в таком дроблении. Как уже сказано, из трех пьес данной группы «Троил и Крессиде» с наибольшей непосредственностью ставит именно проблемы, — поэтому принадлежность этого произведения к проблемным несомненна. Но столь же очевидны и сатирические мотивы. Назовем пьесу проблемной, со значительными элементами сатиры.

Напомним, что термин «проблемная пьеса» применяется иногда и к некоторым другим произведениям Шекспира. Так, у отдельных исследователей и «Гамлет» попадает в число проблемных пьес. Не приходится отрицать, что по масштабу проблем «Гамлет» превосходит многие другие пьесы. Но не следует запутывать жанровые вопросы до такой степени, чтобы утратились совершенно ясные критерии. «Гамлет» — трагедия, но, согласимся, такая, которая близка к проблемным комедиям из-за содержащихся в ней сатирических мотивов.

Проблемные пьесы не представляют собой жанра с устойчивыми признаками. Для того чтобы все же найти критерии, позволяющие говорить о том, что перед нами определенный вид драматических произведений, надо установить хоть некоторые опорные моменты.

Прежде всего, не будем путать проблемную пьесу с произведениями, где имеется смешение трагического и комического. Это сочетание встречается во всех жанрах, которые от этого не утрачивают, однако, своей определенности. Трагедия остается таковой, несмотря на наличие в ней острых шутовских реприз, как, например, в «Короле Лире». Точно так же «Венецианский купец» не проблемная пьеса, хотя в ней имеется сочетание комического с весьма драматичным эпизодом, в котором один из

¹ O. J. Campbell. Op. cit., p. 223.

героев чуть не погибает. В целом «Венецианский купец» — комедия.

Проблемную пьесу отличает то, что в центральных пунктах фабулы возникают важные общественные и нравственные вопросы, становящиеся предметом обсуждения персонажей. Действие пьес, однако, не служит прямой иллюстрацией тех принципов, которые выдвигаются персонажами. Скорее наоборот, развитие событий ставит под сомнение именно те высокие идеалы, которые утверждают действующими лицами.

Вместе с тем проблемные пьесы не имеют одинакового типа построения действия. В «Все хорошо, что кончается хорошо» ставится проблема соотношения между происхождением и личными достоинствами человека. В «Мере за меру» проблемное содержание шире и многообразнее: закон и нравственность, мера проступка и мера наказания, честь и нравственные компромиссы, долг правителя, наконец, вопрос вопросов — что такое смерть. В обеих пьесах фабула ближе к комедийной. В «Троиле и Крессиде» проблемы порядка, чести, любви выражены посредством сюжета, который близок и к хроникам и к трагедии.

Нечеткость жанровых границ, вообще свойственная Шекспиру, в проблемных пьесах особенно заметна. У.-У. Лоренс был совершенно прав, говоря о промежуточном характере пьес этого вида. Задолго до Дидро, создавшего теорию промежуточных жанров, Шекспир на практике показал, что между трагедией и комедией возможны самые различные комбинации элементов серьезного и смешного.

ТРАГЕДИИ

ХРОНИКИ: ЦИКЛ ИЛИ ПЬЕСА?

В итоге деятельности Шекспира его драмы из истории Англии сложились в два цикла: ранний последовательно охватывает события войн Алой и Белой Роз — три части «Генри VI» и «Ричард III»; в зрелый период Шекспир создал тетралогию о возвышении ланкастерской династии — «Ричард II», две части «Генри IV» и «Генри V». Вне циклов остались две пьесы — «Король Джон» и «Генри VIII». В целом же оказалось, что Шекспир создал драматическую эпопею истории Англии, и редакторы первого собрания сочинений Шекспира подчеркнули это, выделив хроники в особый раздел. Они расположили пьесы в порядке, соответствующем исторической хронологии: «Король Джон», «Ричард II», «Генри IV», «Генри V», «Генри VI», «Ричард III», «Генри VIII».

Прочитанные в таком порядке, пьесы дают связное представление о целой полосе в истории Англии. Правда, в начале и конце в этом ряду находятся пьесы, стоящие несколько особняком, но от «Ричарда II» до «Ричарда III» в пьесах охвачена непрерывная цепь событий. Восемь пьес дают единую картину истории Англии почти за целое столетие — с конца XIV века по 1485 год. Этот цикл начинается низложением Ричарда II, изображает

беспокойную эпоху, которая завершается падением Ричарда III и установлением династии Тюдоров.

Исследователи Шекспира обнаружили в пьесах-хрониках единство идей и стали говорить о том, что драмы из истории Англии образуют некое целое. С несомненностью в них проводится идея необходимости внутреннего единства страны, принцип служения короля государству и все другие положения политической теории, которые совпадают с учением гуманистов.

Если разбить эти пьесы на группы, то обнаружится, что в каждой из них имеется также некая объединяющая идея. Отдельную группу составляют первая и последняя хроники Шекспира — «Король Джон» и «Генри VIII». В них драматический конфликт внутри страны связан с борьбой против политического господства римско-католической церкви. Вторая группа пьес — «Генри VI» и «Ричард III» — составляет тетралогию о распаде государственного единства из-за разгула хищнического властолюбия и господства силы над правом. Третья группа — тетралогия «Ричард II», «Генри IV» и «Генри V» — указывает путь от анархии к государственному единству.

Даже при рассмотрении пьес в таком общем виде обнаруживается, что ход мысли художника не совпадает с исторической хронологией. Тетралогия, посвященная возвышению ланкастерской династии, была написана после той, которая изображает ее падение. Логика мысли художника вступила в противоречие с историей. Здесь не место разбирать, почему Шекспир написал раньше о войнах Алой и Белой Роз, а потом о Генри IV и Генри V. С нас достаточно самого факта. Уже из этого очевидно, что Шекспир не сразу задумал весь ряд хроник. Более того — даже в пределах одной группы пьес порядок написания не был хронологически последовательным. В первой тетралогии последовательность написания была такой: вторая часть «Генри VI», третья часть «Генри VI», первая часть «Генри VI», «Ричард III».

Вначале у Шекспира не была замысла создать серию пьес. Трилогия, а затем тетралогия сложилась как бы сама собой. Творческая история цикла устанавливается без труда. В поисках выигрышного сюжета молодой дра-

матург убеждается, что история войн Алой и Белой Роз содержит готовые конфликтные ситуации. Успех первой пьесы (той, которая теперь составляет вторую часть трилогии «Генри VI») вдохновил Шекспира продолжить разработку найденной им драматической «жилы». Пронумерован пьесы в порядке исторической хронологии; Шекспир написал их в такой последовательности (или непоследовательности): 2—3—1—4, то есть сначала середину исторического сюжета, потом его начало и затем — конец. Если бы дальнейшие разыскания в области шекспировской хронологии открыли нам, что первая часть была написана позднее остальных, в этом не было бы ничего удивительного.

Вторую тетралогию Шекспир создал в порядке, соответствующем исторической хронологии. Сначала — «Ричард II», затем — первая часть «Генри IV». Однако не ясно, сразу ли задумал Шекспир пьесу в двух частях или первоначально намеревался ограничиться одной. Ведь не исключено, что вторую часть «Генри IV» он написал из-за необыкновенного успеха Фальстафа¹. Композиция действия второй части повторяет композицию первой: и здесь, и там сначала принц бесчинствует в сообществе с Фальстафом и его компанией, потом, когда стране угрожает опасность баронского мятежа, он одумывается и сражается за интересы династии, проявляя чудеса храбрости. Различие возникает лишь в финале, когда молодой Генри становится королем.

Вместе с тем надо отметить, что в тексте каждой из пьес, которая имеет продолжение, подготавливается возможность дальнейших событий. Так, в первой части «Генри VI», начинающейся в то время, когда король был еще юнцом, опекаемым дядями, в конце вдруг происходит скачок во времени, и Генри посылает Сэффолка свататься к Маргарите. Во второй части Маргарита играет важную роль в борьбе враждующих династий Йорк и

¹ Предположение, высказанное С. F. Tucker Brooke (Tudor Drama. L., 1911, p. 333). Таково же мнение советского исследователя: «В пользу того, что и первая и вторая части «Генриха IV» являются самостоятельными драматическими полотнами, говорит и практика театра». Ю. Шведов. Исторические хроники Шекспира. М., Изд. Московского университета, 1964, стр. 127.

Ланкастер. Вторая часть трилогии заканчивается известием о том, что после поражения Генри VI бежал в Лондон. Партия Белой Розы собирается преследовать его вплоть до самой столицы. «Гремите, трубы! В Лондон поспешим!» — восклицает Уорик — «делатель королей», и на этом пьеса заканчивается. Третья часть начинается со встречи двух враждующих династий в Вестминстерском дворце. В конце третьей части вырисовывается зловещая фигура младшего из сыновей герцога Йорка — Ричарда Глостера, который уже в этой хронике дает себе такую же характеристику, с которой начинается следующая пьеса — «Ричард III» (ЗГVI, V, 6, 78).

В «Ричарде II» Болингброк, став королем, сетует на то, что его сын шляется по кабакам, в чем он усматривает «божью кару» (V, 3, 1). Уже в начале первой части «Генри IV» король повторяет жалобы на беспутство сына и вторая сцена пьесы в трактире «Кабанья голова» иллюстрирует это. Первая часть заканчивается словами короля, грозящего продолжать борьбу против мятежников до полного их истребления. Во второй части изображается новый мятеж и показано подавление его.

В конце второй части появляется актер, произносящий эпилог, и обещает показать дальнейшие приключения сэра Джона Фальстафа, а также Екатерину Французскую, то есть пьесу о «Генри V». Обещание было выполнено только наполовину. Фальстаф не появился в «Генри V», зато французской принцессе было посвящено несколько забавных сцен.

Таким образом, в пьесах есть конкретные указания на то, что между ними существует не только идейная, но и сюжетная связь. История показана Шекспиром в движении, и нам, когда мы читаем его пьесы подряд, это особенно заметно.

А как обстояло дело в эпоху Шекспира? Знали ли его современники, что драматург создает для них огромное полотно исторической жизни страны? Пьесы писались на протяжении длительного времени. Три части «Генри VI» и «Ричард III» появились на сцене в 1590—1594 годы. «Ричард II», «Генри IV» и «Генри V» — в 1596—1599 годы. «Генри VIII» создан через тринадцать-четыре года спустя после «Генри V».

Старые пьесы редко возобновлялись. Так, например, когда в 1601 году заговорщики графа Эссекса просили труппу Шекспира поставить «Ричарда II», актеры сначала отказывались, ссылаясь на то, что пьеса очень старая, — а она была поставлена впервые в сезоне 1595—1596 годов.

Исторические пьесы Шекспира не воспринимались современниками как цельный цикл, состоящий из отдельных частей. Впервые их цикличность обнаружилась лишь после смерти Шекспира, когда Хеминг и Кондел собрали все хроники в один раздел изданного ими фолианта.

Шекспир писал пьесу за пьесой, а зрители смотрели его хроники попережку с историческими драмами других авторов. У Шекспира между «Королем Джоном» и «Ричардом II» большой пробел в истории. Его заполняют пьесы других драматургов. «Ричард II» изображает конец царствования этого короля, начало же показано в анонимной пьесе «Вудсток».

Можно допустить с большой долей достоверности, что зрители воспринимали как целое две пьесы. Не сохранилось сведений о репертуаре труппы Шекспира, но известно, как строился репертуар соперничавшей труппы лорда-адмирала. Там играли, например, пьесы в двух частях «Испанская трагедия». (Кстати сказать, первая была написана после второй.) В дневнике антрепренера труппы Филиппа Хенсло можно прочитать, что один день играли первую часть, а на следующий — вторую. Иногда случалось, что играли только одну вторую, то есть прославленную трагедию Томаса Кида. (Неизвестно, он ли написал первую часть, или кто-то другой.) Исходя из этого, можно предположить, что подряд исполнялись вторая и третья части «Генри VI». Но первая часть трилогии исполнялась отдельно от двух следующих. Об этом мы знаем точно, так как она шла в труппе Хенсло и в счетных книгах этого антрепренера зарегистрированы даты спектаклей данной хроники. Вероятно, две части «Генри IV» тоже исполнялись подряд — два дня.

Все это рассуждение ведется к тому, чтобы выдвинуть простую мысль. Для тех, кто изучает политическое мышление Шекспира, вероятно, естественно рассматривать все пьесы в целом, с тем условием, однако, что группы

пьес изучаются в той последовательности, в какой они были созданы Шекспиром. Но если мы хотим понять художественную сторону драматургии Шекспира, то каждую пьесу следует рассматривать отдельно. Поскольку Шекспир писал для сцены, он всегда рассчитывал на зрительское восприятие спектакля. Каждая пьеса поэтому драматургически завершена. Но при этом четыре пьесы попарно более тесно связаны между собой, чем другие. Это — вторая и третья части «Генри VI». В первопечатных изданиях они именовались «Первая часть Распри между славными династиями Йорк и Ланкастер» и «Правдивая трагедия Ричарда, герцога Йоркского». Но уже название ранней пьесы, «Первая часть Распри...», указывало на то, что за ней должна следовать вторая часть. А в подробном заглавии «Правдивой истории Ричарда, герцога Йоркского» указывалось, что пьеса завершает «Расплю между двумя династиями Йорк и Ланкастер». Наконец, в 1619 году обе пьесы были изданы вместе, под общим названием: «Полная Распря между двумя славными династиями Ланкастер и Йорк».

Первая часть «Генри IV» появилась в печати в 1598 году. Здесь не указывалось, что это часть пьесы. Зато продолжение вышло два года спустя с обозначением на титульном листе: «Вторая часть «Генри IV»». Таким образом, уже в сознании современников эти пьесы сочетались как части дилогии. Но, повторяю, на сцене они вполне смотрелись каждая самостоятельно, хотя сюжетная близость их сознавалась. Их можно рассматривать как две серии одного развивающегося сюжета, каждая часть которого имеет драматическую завершенность.

ИСТОРИЯ И СОВРЕМЕННОСТЬ

У Шекспира Клеопатра, жившая в I веке до н. э., играет на бильярде, изобретенном в XVI веке. Во времена Юлия Цезаря в Риме раздается бой часов, хотя впервые часы с боем были изобретены в XIV веке. В «Короле Лире», где действие происходит в древней Британии в один из первых веков нашей эры, Глостер читает в

очках, изобретенных лишь в XIII веке. Жители Трои, Афин и древнего Рима у Шекспира носят средневековую одежду — кафтаны, шляпы, перчатки, фартуки ремесленников.

Вообще древность в изображении Шекспира похожа на позднее средневековье или попросту на эпоху Возрождения. Что же касается средних веков, то Шекспир, по-видимому, вообще не делал никакого различия между той эпохой и своей. Причина была не в незнании, а в особом складе мышления, присущем времени Шекспира.

В его эпоху развивается большой интерес к истории. Жадно изучаются сочинения древних историков, большой интерес вызывают летописи средневековья. Печатный станок делает доступными для широких кругов разнообразные исторические сочинения. Молчаливой предпосылкой всех книг о прошлом является понятие о неизменности человеческой природы. Во всяком случае, Шекспира и его современников в анналах прошлого привлекали те уроки, которые человечество могло извлечь для своей нынешней житейской практики. Поэтому при всей увлеченности изучением прошлого у Шекспира и его публики историзма в нашем понимании еще нет. В этом отношении люди Возрождения мало отличались от своих средневековых предшественников. Вспомним живопись и скульптуру Возрождения. Художники одевали людей всех предшествующих эпох в современные костюмы. Религиозная живопись Возрождения делала библейских и евангельских героев, так же как и персонажей античных мифов, современниками. Искусство не знало историзма и эффекта дистанции между нынешним и давно ушедшим временем. Сведения о быте, одежде, времени изобретения предметов обихода, разных орудий, в том числе средств войны, не были широко известны. Правда, в виде исключения, вдруг появлялись произведения, в которых отдельные детали соответствовали историческим данным, но это случалось крайне редко. Изображения Юлия Цезаря, Антония, Клеопатры и других античных героев, которые мог видеть Шекспир, лишены черт их времени. То же самое относится к гравюрам, помещенным в издании хроник Холиншеда.

Читая Шекспира, следует иметь в виду, что его анахронизмы объясняются отнюдь не ограниченностью образования, а другим характером исторических знаний его времени. В этом отношении он был не большим невеждой, чем Леонардо да Винчи, Рафаэль, Микеланджело, Рубенс и даже Рембрандт. Всем им прошлое мыслилось как подобие современности. Хотя понятие о времени уже получило в эпоху Шекспира значительное развитие, однако оно еще не расчленилось, как в последующие эпохи. Прошлое и настоящее сближались. Сочетание разных времен в одном произведении имело основой древнюю моральную традицию. Идея эволюции человеческого сознания еще не возникла. Религиозное учение утверждало, что человек вышел готовым из рук творца. Природа его, следовательно, считалась неизменной как в языческих религиях, так и в христианстве. Отсюда уверенность мыслителей Возрождения в том, что люди всегда были одинаковы, а следовательно, нравы и внешний быт тоже были сходны. История читалась Шекспиром и его современниками как летопись человеческих судеб, в которых проявлялись вечные законы жизни.

Правда, у гуманистов возникло первое, очень широкое, деление истории на эпохи. Они считали средние века темным, мрачным временем варварства, когда господствовали невежество и ложное знание. Но такое деление времени на светлое и мрачное не было связано с представлениями о различиях общественного быта и тем более психологии. У Шекспира мы также встречаемся с различием хороших периодов от дурных. Но смысл его заключается в том, что в разные отрезки времени получают перевес положительные или отрицательные начала жизни. Если из-за дурных людей Время вывихнуло суставы, то их можно вправить на место.

Путаница в географии имеет в общем сходные основания. Все, что за пределами Англии, для Шекспира и его современников — дальние страны; в поэзии точное расположение их не играет роли. Близость или дальность определяется известностью или новизной названия. Страны со знакомыми названиями — близки, с незнакомыми — далеки.

Эта сторона творчества Шекспира прекрасно объяснена Гёте: «Повсюду у него мы видим Англию, омываемую морями, затянутую облаками и туманом, несущую свою деятельность во все концы света. Поэт живет в достойное и примечательное время и с большим юмором изображает все, что оно порождало и во что подчас вырождалось. И, быть может, Шекспир на нас бы не действовал так сильно, не поставь он себя на один уровень с жизнью своей эпохи. Никто не относился к материальному костюму с большим пренебрежением, чем он; но ему была отлично знакома внутренняя одежда человека, а перед ней — все равны. Говорят, что он превосходно изображал римлян, я этого не нахожу — все они чистокровные англичане, но, конечно, они *люди*, люди до мозга костей, а таким под стать и римская тога. Если перенестись на эту точку зрения, то его анахронизмы покажутся достойными всяческих похвал; ибо, пожалуй, как раз погрешности против внешнего костюма и делают его произведения столь жизненными»¹.

ИСТОРИЯ И ДРАМА

Уже говорилось, что у Шекспира подчас трудно отличить историческую драму от трагедии. Значительную часть хроник в формальном отношении можно считать также трагедиями, а в основе фабулы всех трагедий лежат исторические факты. Даже самая «семейная» из трагедий Шекспира — «Отелло» — не лишена некоторой исторической основы: судьба благородного мавра изображена на фоне войны между Венецией и Турцией в XVI веке.

Из массы фактов, сообщаемых летописцами и историками, Шекспир выбирал те, которые были драматичны по своему характеру. Шекспир не имеет собственно исторического интереса, то есть его совсем не интересует задача оживить перед глазами зрителей какую-нибудь прошлую эпоху. Он выбирает яркие и занимательные события, позволяющие создать спектакль, полный динамики

¹ Гёте. Собрание сочинений, т. X, стр. 584.

и напряжения. В хрониках Шекспира основу драматизма составляет политическая борьба: либо конфликты внутри страны, либо войны между Англией и ее ближайшей соседкой — Францией.

Найдя полный драматизма исторический период, Шекспир превращает обширную массу фактов, сообщаемых летописями, в драматическую фабулу. Он отсекает множество подробностей, сосредоточивая внимание на конфликте, который служит основой для ясного в своих главных контурах драматического действия.

Шекспир не считает себя обязанным строго придерживаться хронологии. Для концентрации действия он сближает события, отдаленные во времени. В первой части «Генри VI» во время похорон Генри V сообщается о территориальных потерях Англии во Франции, хотя в действительности прошло тридцать лет после смерти победителя в Азинкурской битве, прежде чем французы собрались с силами, чтобы согнать англичан с оккупированных ими земель. Но Шекспиру важна была не хронологическая точность. Он стремился с самого начала пьесы задать тон: со смертью короля-героя начались беды Англии. В «Ричарде III», наоборот, не в завязке, а в финале произведено уплотнение событий. Ричмонд дважды восставал на короля-узурпатора — в 1483-м и 1485 годах. Драматург ограничился одним восстанием, принесшим гибель Ричарду III. В «Генри V» тоже произведено уплотнение времени. Между победой под Азинкуром и миром с Францией прошло пять лет. У Шекспира примирение обеих стран происходит сразу после исторического сражения. Точно так же поступал Шекспир и в трагедиях на сюжеты из римской истории.

Изображение исторических лиц тоже подчинялось задаче придания действию драматической силы и четкости. В «Ричарде II» есть драматическая сцена прощания короля с женой (V, 1). В действительности, когда ее мужа свергли с престола, королеве было всего одиннадцать лет (брак был династическим) и она не могла ни чувствовать, ни высказываться так, как шекспировская героиня.

В первой части «Генри IV» Шекспир создал контрастные фигуры двух молодых героев — Хотспера и принца. На самом деле первый годился в отцы второму: мятеж-

ному феодалу было тридцать девять, а принцу шестнадцать лет. В «Короле Джоне» Констанция изображена скорбной молодой вдовой, борющейся за интересы юного сына. Реальной Констанции было за тридцать, она успела потерять второго мужа и вышла за третьего, а ее сын принц Артур был не мальчиком, как показано у Шекспира, а пятнадцатилетним юношей. Шекспир произвольно менял возраст исторических лиц, когда хотел усилить драматизм событий и соотношения между персонажами. Так, в «Макбете» король Дункан наделен сединой, хотя на самом деле он был еще молод, когда тан Кавдора убил его.

Шекспир не останавливался перед тем, чтобы изменить последовательность событий. В первой части «Генри VI» Жанна д'Арк переманивает герцога Бургундского на сторону французов. В действительности измена этого феодала произошла через четыре года после казни Орлеанской девы. Более того — Шекспир продлил жизнь французской воительницы более чем на двадцать лет, для того чтобы построить в пьесе контрастное сопоставление ее и английского героя — рыцаря Толбота. Во второй части «Генри VI» королева Маргарита враждует с герцогиней Глостер, тогда как на самом деле герцогиня скончалась задолго до того, как Маргариту привезли из Франции. В 1475 году Маргарита вернулась во Францию, где умерла несколько лет спустя. У Шекспира она остается в Англии, и мы видим ее среди вдовствующих королев в «Ричарде III». Что касается самого Ричарда, у Шекспира он участвует уже в первых битвах Алой и Белой Роз и проявляет мужество в сражении под Сент-Албенсом в 1455 году, когда подлинному Ричарду было всего три года. В «Генри V» примирение короля и принца происходит накануне битвы при Шрусбери — за десять лет до того, когда это случилось на самом деле.

Эти примеры показывают, как менял Шекспир некоторые исторические факты, когда подчинял их определенной драматургической концепции. Творческий характер использования исторических данных, в частности, можно увидеть на том, как использовал Шекспир хроники Холиншеда, создавая фабулу «Макбета».

В хронике шотландских королей Шекспир нашел историю Макбета, но она не полностью удовлетворяла его в драматическом отношении. Один момент в ней был щекотливым с политической точки зрения. Дело в том, что в заговоре против Дункана участвовал и Банко. Но так как последний являлся отдаленным предком царствовавшего тогда в Англии Джеймса I, надо было этот факт изменить. Макбет оставался в таком случае в одиночестве. Для ясности действия ему нужен был сообщник, с которым он мог бы обсудить убийство короля. Выразить все посредством одних монологов значило бы лишить пьесу значительной доли драматизма. Тогда Шекспир нашел Макбету не сообщника, а сообщницу — его жену. Образ леди Макбет не имеет прототипа в хронике, он возник из одной фразы в повествовании Холиншеда: «Особенно же побуждала его совершить это жена, ибо, будучи весьма честолюбивой, она неугасимо пылала жаждой, чтобы ее величали королевой». Фантазии Шекспира помогло еще и то, что страниц за двадцать до рассказа об убийстве Дункана у Холиншеда повествуется о другом подобном покушении на царственную личность — убийстве короля Даффа комендантом замка Донвальдом. Правда, Донвальд не сам убил короля, а подослал убийц, но он подпоил обоих камергеров короля и те уснули, а когда король был убит, Донвальд, якобы подозревая их в преступлении, заколол обоих, после чего, чтобы отвести подозрение от себя, «как безумный, носился взад и вперед, обыскивая все углы в замке»¹.

Здесь же можно прочитать, что чрезмерная старательность Донвальда навела приближенных на мысль о его причастности к убийству. Надо сказать, что не властолюбие двигало Донвальдом, на престол он не посягал, а только мстил королю за своих родственников и его подстрекала к этому жена. Поэтому, убив короля, он не захватил престола.

Власть перешла к брату покойного Кеннету. Но законным наследником являлся сын Даффа Малькольм (си-

¹ Сравнение фабулы пьес Шекспира с хрониками см. в кн.: W. G. Boswell-Stone. Shakespeare's Holinshed (1907). N. Y., 1968. История Донвальда — на стр. 26—29.

туация почти гамлетовская). Кеннет убил Малькольма и так спрятал концы в воду, что об этом никто не догадывался. Но однажды во сне вещей голос предупредил его: «Не думай, Кеннет, что свершенное тобой злодейское убийство осталось тайной для предвечного бога. . .» Этот голос привел короля в страх и ужас, и остаток ночи он провел без сна». Прозаическое сообщение летописца о бессоннице короля Кеннета Шекспир превратил в метафору: Макбет «зарезал сон».

Когда историки подсказывали Шекспиру любопытные и яркие детали, он пользовался ими, когда их не было, придумывал подробности, оживлявшие картину.

Вторым источником сюжетов для исторических драм Шекспира были «Сравнительные жизнеописания» Плутарха. Шекспир и в римских трагедиях следовал своему методу концентрации действия, свободно манипулируя с хронологией, но был гораздо осторожнее в отношении характеристик исторических лиц. Здесь он допускал лишь такие отклонения, которые, не меняя облика исторического лица в целом, все же придавали более благородный характер героям. В частности, Шекспир смягчил характеристики Антония и Клеопатры. Он совершенно исключил свидетельство Плутарха о жестокости Антония, пьянство триумвира почти обойдено. Расчетливость Клеопатры как царицы, ее женские хитрости заменены порывистостью натуры, ей придана импульсивность, объясняющая ее странное поведение в критические для Антония моменты. Вся история, тянувшаяся годы, в течение которых и Клеопатра, и Октавия успели нарожать Антонию детей, сведена Шекспиром в стремительный поток событий, в котором счет времени утрачен.

Сюжеты из истории Англии Шекспир заимствовал главным образом из хроник Холиншеда и Холла. Их книги, во многом компилятивные, не представляли собой простого набора фактов. История подверглась в них определенной идеологической обработке. Сказанное выше об идее порядка в государстве составляло стержень всех исторических повествований, созданных в Англии в эпоху Возрождения. Сочинение Холла «Объединение двух благородных и блестящих династий Йорк и Ланкастер» (1548) имело более конкретную задачу: доказать, что

беды Англии начались, когда Болингброк сверг Ричарда II, и закончились с воцарением Генри VII Тюдора. Династия Тюдоров восстановила мир и порядок в стране. Официальная историография создала миф о благоденствии Англии при Тюдорах, умалчивая о таких социальных катастрофах, как роспуск феодальных дружин, закрытие монастырей и обезземеливание крестьян, в результате которых масса людей оказалась без крова и средств существования.

Историки утверждали, что само провидение вмешалось в земные дела и осчастливило Англию, отдав престол Тюдорам. Вообще божественная сила, по заверениям летописцев, зорко следила за людскими поступками, карая грехи и преступления и награждая добродетель. Историки утверждали, будто справедливость небес проявлялась и в судьбах королей, которых высший судия наказывал за недобрые дела по всей строгости морального закона.

Политическая идеология хроник заключалась в утверждении морали повиновения, осуждались мятежи и покушения на личность монарха. Там, где можно было, в развитии событий отмечалась божья мудрость, а там, где она не обнаруживалась, усматривалось проявление божьего гнева.

Английский абсолютизм создал свою мифологию, призванную укреплять в народном сознании веру в благость монархии и убеждение в величии царствующей особы. Эта мифология привела к возникновению образов королей и других деятелей, которых наделяли определенными нравственными качествами. Как и во всякой иной мифологии, в ней были свои добрые и злые духи.

Образы реальных исторических лиц преобразались, когда они становились фигурами, воплощавшими политические добродетели или пороки. Мифология лишает Генри V всех черт, присущих ему как типичному феодальному государю. Покоряя Францию огнем и мечом, он проявлял беспощадность к побежденным. Легенда же рисует его гуманным завоевателем. Не менее жестоко расправлялся он с соотечественниками, проявлявшими непокорность. История сохранила память о кровавом подавлении им лоллардов, обвинявшихся в религиозной ереси, но

политическая мифология исключала факты такого рода.

Ричард III был не хуже других английских королей. Хитрость, коварство, предательство по отношению к собственным союзникам, безжалостное устранение соперников — все это входило в практику многих английских монархов, вплоть до Елизаветы I. Однако сложились такие условия, при которых именно с личностью Ричарда III стали связывать все пороки дурных властителей. Уже при его жизни противники распространяли о нем порочащие слухи, а после победы Ричмонда, сменившего его, окончательно оформилась легенда о злодействах Ричарда¹.

Ричмонд захватил власть посредством мятежа, и его приверженцы, чтобы оправдать незаконные действия основателя династии Тюдоров, стали представлять дело так, будто он спас страну от чудовищного злодея. Поэтому все, что можно было собрать плохого о Ричарде III, появилось в литературе. В народе эти легенды имели широкое распространение, и за Ричардом III закрепилась слава «короля-убийцы». Между тем его царствование было отмечено даже некоторым благожелательством власти к новой ренессансной культуре. Расправы Ричарда III над лордами не представляли ничего исключительного. Но убийство принцев в Тауэре вызвало действительно всеобщее возмущение и отвратило от Ричарда многих.

Очеловечение исторических лиц составляет одно из художественных достижений Шекспира. История сообщает ряд фактов о том или ином деятеле. Шекспир обнаруживает за ними личность, совершившую данные поступки, и каждый частный факт служит для создания характеристики человеческого облика исторического деятеля.

Как образ Ричарда III, так и образ Генри V сформированы Шекспиром в духе народных понятий о злых и добрых королях. Но таковы эти фигуры только в своих общих очертаниях. Шекспир внес в характеристику каждого из них черты, которые народным сознанием не могли быть подсказаны. Гуманистическая политическая теория дала Шекспиру идеи, которые он воплотил в каждой

¹ М. А. Барг. Ричард III — сценический и исторический. «Новая и новейшая история», 1972, № 4, стр. 136—155.

из этих двух фигур. Ричард III показан как политик, следующий принципам Никколо Макиавелли. Он не гнушается никакими средствами для достижения власти, а затем для укрепления ее. Генри V, наоборот, представлен идеальным монархом, чья политика зиждется на совершенно законных основаниях: власть рассматривается им не как средство для личного блага, а как служение государству. Он человек с высокоразвитым чувством долга.

Эти две полярные фигуры с точки зрения художественной представляют меньше интереса, чем «промежуточные» образы. В Ричарде III показано полное несоответствие личных качеств монарха его положению. У Генри V такое соответствие, наоборот, достигло идеального состояния. В образах других королей в разных формах обнаруживается, что между высоким долгом монарха и личностью носителя власти всегда есть некое расхождение.

Выше говорилось о том, что драматизм Шекспира обусловлен расхождением между доктриной об идеальном государственном порядке и действительным положением вещей. Образы шекспировских королей яснее всего показывают, что действительность подчиняется не догматической идее государственности, а каким-то другим законам. Законы эти общие для всей жизни, и корни их следует искать и в человеческой натуре.

Хроники Шекспира, а также его римские трагедии со всей ясностью показывают, что историю делают люди. В событиях, имеющих значение для судьбы всего государства, важную роль играют личные качества людей. Их сила или слабость, честность и бессердечность, альтруизм и эгоизм накладывают печать на жизнь страны.

Отсюда то состояние хаоса, в которое оказывается повергнутым государство всякий раз, как только начинают действовать люди, движимые антисоциальными, индивидуалистическими стремлениями, как это мы видим в хрониках, в римских трагедиях, в «Троиле и Крессиде», в «Мере за меру» и в таких трагедиях, как «Гамлет», «Король Лир», «Макбет». Всюду государство страдает оттого, что между личными стремлениями людей и принципом порядка существует глубочайшее противоречие. В этом

заключается внутренний конфликт всех пьес, касающихся государственной жизни.

Нельзя сказать, что Шекспир изображает только хаос. В том-то и дело, что идея единства и порядка присутствует как некая сила во всех подобных конфликтах. Ее сознают даже нарушители. В этом отношении действует тот же закон шекспировской драмы, который обнаружен в изображении персонажей, нарушающих нравственность. Подобно тому, как злодеи знают, что совершаемое ими есть преступление, так и нарушители государственного правопорядка откровенны в своем отрицании его. Во второй части «Генри IV» Нортемберленд, вновь решив восстать против короля, говорит, что он готов разрушить весь мировой порядок и строй жизни государства:

Пусть небеса разверзнут хляби вод.
Пусть хлынут волны нового потопа.
Пусть умрет порядок. Пусть во всех
Проснется Канн, и в крови потонет
Последний акт трагедии веков. . .

(I, I, 153. БП)

Нортемберленд, следовательно, сам характеризует свой бунт как незаконный. То, что он говорит здесь, не его мнение о своих действиях, а, так сказать, истина, возвещаемая им вопреки самому себе. Это особенно бросается в глаза при сопоставлении только что приведенных слов с другими высказываниями того же персонажа и тех, кто его окружает, где утверждается их право восстать на Генри IV в отместку за то, что король нарушил данные им клятвы и проявил неблагодарность к прежним союзникам, фактически вознесшим его на престол. Таким образом, в речах действующих лиц выражены две точки зрения: субъективная и объективная. Мятежники имеют личные основания для недовольства королем, но, поднимая восстание, сами говорят о нем как о незаконном.

В этом проявляется не художественная несогласованность, а тот реальный конфликт сознания, который составляет основу драматизма Шекспира. Ведь даже Улсс, провозглашающий в «Троиле и Крессиде» принципы великой цепи бытия и всеобщего порядка, на деле ведет себя как хитрый политик, готовый извлечь пользу из беспорядка, в данном случае из соперничества Аякса и Ахил-

ла, используя первого для того, чтобы подстегнуть честолюбие второго. Ученые, принявшие концепцию великой цепи бытия за ключ, открывающий позицию самого Шекспира, впали в заблуждение, потому что пренебрегли соотношением речей, характеров, поступков. А сочетание это таково, что обнаруживает несоответствие идеологической системы, декларируемой Улиссом, реальному поведению персонажей. В конечном счете здесь можно видеть противоречие, действительно возникшее в эпоху Возрождения.

Расхождение между идеологией и действительностью особенно проявляется в судьбах исторических лиц, изображенных Шекспиром. Нравственное учение, господствовавшее в те времена, утверждало, что всякий грех, в том числе политическое преступление, карается по всей строгости божеского закона. Как же обстоит дело с моральными выводами в исторических пьесах Шекспира?

Обращаясь к ним, мы не упускаем из виду, что судить об этом следует не по всему циклу в целом, а по каждой драме в отдельности. Зритель мог знать или не знать истории, — для Шекспира это не имело значения. Каждая пьеса была завершенным произведением, содержащим все, что хотел сказать драматург в пределах одного представления.

Действует ли в исторических драмах Шекспира закон моральной справедливости? Ренессансный характер творчества Шекспира проявляется в том, что гибель человека не выглядит в его пьесах моральной карой, мистически предопределенной свыше, а происходит вследствие неблагоприятного стечения обстоятельств. В английских пьесах-хрониках особенно заметно отсутствие в истории, точнее в политической жизни, справедливого воздаяния по заслугам и кары за грехи.

Возьмем исторические драмы, близкие к трагедии. В первой части «Генри VI» погибает «злодейка» Жанна д'Арк, но гибнет и благородный рыцарь Толбот. Во второй части убивают доброго герцога Хамфри Глостера, но также и одного из виновников его падения — графа Сэффолка. Однако в первой части виновники гибели Толбота, военачальники, бросившие его в беде, остаются безнаказанными, так же как во второй части королева

Маргарита и епископ Уинчестер. Если последнего и постигает кара, то в другой пьесе, в третьей части «Генри VI». Что же касается королевы Маргариты, то злая «французская волчица» «с сердцем тигра в женской оболочке» остается живой и в третьей пьесе цикла об Алой и Белой Розах и мы видим ее также в «Ричарде III». Маргарита проходит невредимой через все кровавые испытания междоусобной войны, тогда как ее муж, набожный и добродетельный Генри VI, погибает от руки Глостера, будущего Ричарда III. В «Короле Джоне» погибает юный принц Артур, смерти которого добивался король, но и последний умирает, отравленный папистским монахом.

Словом, погибают и невинные, и злодеи, и никакой закономерности в этом нет, как нет и твердых моральных принципов, следование которым спасало бы, а нарушение вело бы к гибели. Таких принципов нет в пьесах Шекспира, потому что не божественное провидение определяет в его произведениях судьбы государства и отдельных лиц, а человеческая воля, сочетание разных стремлений отдельных людей.

За последние десятилетия ученые потратили много усилий для того, чтобы установить зависимость изображения прошлого в пьесах Шекспира от исторических трудов его предшественников и современников. Действительно, многое у Шекспира становится яснее, когда мы видим связь его мысли с понятиями, которые считались естественными и непререкаемыми в Англии эпохи Возрождения. Пренебречь этими данными было бы неразумно, ибо именно они ставят пьесы Шекспира в правильную историческую перспективу. Но ограничиться ими значило бы забыть о Шекспире-художнике.

В трудах ученых и в поэтических произведениях большинства эпических поэтов европейского и английского Ренессанса история была неразрывно связана с моралью. Политическая мораль и индивидуальная этика пронизывают все рассуждения историков. Шекспир не отвергает нравственных критериев оценки людей и событий, но он и не ограничивается ими.

Нельзя сказать, что исторические драмы Шекспира проникнуты моральным безразличием к тому, что проис-

ходит. Если добрые страдают, зрители чувствуют, что страдания их незаслуженны, и к невинным жертвам возбуждается сочувствие. Когда же гибнут злодеи, публика не сомневается в том, что кара заслужена ими. Моральное чувство присутствует в пьесах, оно, пользуясь выражением Л. Н. Толстого, «заражает» зрителей, побуждая их разделять гуманистическое отношение автора к людям и событиям, изображенным в его пьесе. Но если драматург не утешает публику обязательным торжеством добрых начал в жизни государства, это не означает, что эмоциональная атмосфера пьесы является безразличной по отношению к происходящему. Даже без прямых подсказок со стороны автора зритель правильно понимает, кто из персонажей воплощает здоровые начала государственной жизни и кто своим поведением разрушает их. Скажем, третья часть «Генри VI» заканчивается торжеством династии Йорк и убийством доброго и слабавольного короля. Несправедливость победителей настолько очевидна, что нет нужды доказывать это зрителям.

В хрониках Шекспира постоянно присутствует дух человечности и справедливости; чему бы ни учили Холиншед и Холл, авторы историй, откуда Шекспир черпал сюжеты и отдельные факты для своих хроник, не их моральные подсказки, а дух народного стремления к правде и справедливости, подлинная гуманность в духе философии Возрождения, — вот что в конечном счете составляет нравственную основу пьес Шекспира о прошлом его страны.

ИСТОРИЯ И ТРАГЕДИЯ

Английские драматурги эпохи Возрождения не проводили строгого различия между исторической драмой и трагедией по двум причинам. Во-первых, они выбирали из истории наиболее драматичные эпизоды, как правило имевшие более или менее трагический характер. История не содержала сюжетов комических. Только творческий гений Шекспира мог осмелиться на то, чтобы дополнить историю смешными эпизодами. В целом же история сама по себе была материалом именно для трагедий. Во-вторых, теория драмы эпохи Возрождения считала, что до-

стойным материалом для трагедии могут быть только исторические лица и величественные события. Таким образом, и драматургическая практика, и художественная теория сходились на том, что история и трагедия тесно связаны друг с другом.

Однако уже Хеминг и Кондел почувствовали, что есть некоторое различие между драмами собственно историческими и трагедиями в точном смысле слова. В раздел трагедий ими были помещены «Тит Андроник», «Ромео и Джульетта», «Юлий Цезарь», «Гамлет», «Отелло», «Король Лир», «Макбет», «Антоний и Клеопатра», «Кориолан», «Тимон Афинский». Из них к истории не имеет отношения только «Ромео и Джульетта»; исторический фундамент крайне незначителен в «Отелло». Остальные трагедии имеют в основе фабулы исторические лица и исторические события. В «Тите Андронике», правда, больше псевдоистории, но римское облачение этой трагедии делало для современников несомненным ее историзм.

Приведенный список неполон. В свете того, о чем говорилось выше, к числу трагедий относятся также три части «Генри VI», «Ричард III», «Король Джон», «Ричард II».

Итак, мы знаем, что в наследии Шекспира все серьезные драмы являются историческими. Однако добавим: в нашем понимании «Гамлет», «Отелло», «Король Лир», «Макбет» не принадлежат к разряду исторических пьес, хотя их сюжеты основаны на более или менее достоверных исторических преданиях. Зато «Юлий Цезарь», «Антоний и Клеопатра», а также «Кориолан» и в некоторой степени даже «Тимон Афинский» могут рассматриваться как пьесы исторические. Первые три из названных, как и хроники, имеют в своей основе драматические истории государственного масштаба и являются пьесами политическими, как и хроники. Однако критика отделила эти группы пьес не только потому, что одни изображают прошлое Англии, а другие — эпизоды из истории древнего Рима. Все хроники, исключая позднего «Генри VIII», относятся к первому десятилетию его творчества — к до-трагической поре в духовном развитии Шекспира. Трагический же период начинается именно с «Юлия Цезаря». Хотя эта трагедия отличается и от «Антония и Клеопат-

ры» и от «Кориолана» (в развитии трагизма у Шекспира была особая внутренняя эволюция), все же в целом римские трагедии принадлежат к другому виду драмы, чем хроники.

Здесь нет возможности в полной мере развить проблему эволюции исторической драмы у Шекспира от «Генри VI» до «Кориолана». Отсылаю читателя к соображениям, высказанным разными критиками¹. Какова бы ни была философия истории, лежащая в основе хроник, а затем римских трагедий, с той точки зрения, с какой я сейчас подхожу к пьесам Шекспира, существенно непосредственная основа их драматизма. Я думаю, что герой исторических драм Шекспира, будь то хроники или трагедии, не Англия, не Государство, не Время, а конкретные люди. Однако в хрониках личность еще предстает у Шекспира в своей целостности — уже не совсем такой, как в древнем эпосе, ибо ее окружают все сложности и противоречия сравнительно развитой государственности и феодальной общественности. Если фабула хроник не случайный довесок к абстрактным идеям, якобы развиваемым Шекспиром, то она говорит о странностях человеческой судьбы, непредвиденности успеха и поражения, о неукротимом желании людей побороться за свое счастье любыми средствами, в зависимости от того, есть ли у них нравственные устои или нет и — каковы эти устои.

Римские трагедии отличаются в этом отношении от хроник лишь в одном отношении. В первых больше выдвинуты на первый план отдельные личности. Они раскрыты глубже и полнее. И главное — они сложнее по своим душевным качествам. В хрониках сложен механизм государства, раздираемого противоречивыми стремлениями, но в общем просты и ясны люди, живущие в нем. В римских трагедиях проще государственный механизм, яснее движущие пружины жизни общества, но бесконечно усложнились характеры главных действующих лиц. В хрониках более акцентировалась трагедия страны, раз-

¹ Н. Верцман. Исторические драмы Шекспира. Шекспировский сборник 1958. М., Изд. ВТО, 1959, стр. 108—111; Л. Пинский. Шекспир. М., «Художественная литература», 1971, разделы о хрониках и римских трагедиях; Ю. Шведов. Исторические хроники Шекспира. Изд. Московского университета. М., 1964.

дираемой непримиримыми противоречиями. В римских трагедиях на первом плане трагедия личности, и, пожалуй, нигде нет такого равновесия между трагедией народа и трагедией героя, как в «Кориолане».

Не отрицая несколько возможности и даже необходимости философского осмысления различий между хрониками и трагедиями, я хочу здесь обратить внимание в первую очередь на те элементы сюжетов, которые важны для исторических пьес Шекспира с точки зрения драматической.

ЭМОЦИОНАЛЬНОЕ ВОСПРИЯТИЕ ИСТОРИИ

События и характеры исторических драм Шекспира всегда подаются в определенной тональности. Ранние исторические драмы осеяны духом трагедии. Но мы ошиблись бы, начав искать в трех частях «Генри VI», в «Ричарде III» и «Тите Андронике» трагического героя, подобного Гамлету или Макбету. В этих пьесах много персонажей, судьба которых трагична в том смысле, что они переживают падение и гибель, но, за исключением «Ричарда III», пьесы в целом не представляют собой драматической истории одного человека. Отдельные судьбы составляют лишь часть трагедии всей нации, переживающей такие всеобщие бедствия, как война и междоусобия. Даже в «Ричарде III», где действие изображает возвышение и гибель центрального персонажа, он не единственное трагическое лицо: достаточно вспомнить всех убитых им, чтобы убедиться в этом.

Ранние исторические драмы Шекспира — трагедий широкого национального масштаба. Их художественное значение незаслуженно принижалось критикой, признававшей трагедиями только произведения, изображающие страдания одной значительной личности (или парных героев, как Антоний и Клеопатра), чей душевный мир глубоко и разносторонне раскрыт в ходе действия. Все средства риторики и поэзии применены Шекспиром в этих пьесах для того, чтобы создать атмосферу ужаса, бедствий, страданий не одной только личности, а государства в целом. Громоподобные речи, проклятия, жалобы,

крики ужаса, убийства, сражения, казни придают этим пьесам трагическую окраску. Правда, это не трагизм того типа, который считается классическим. Трагическое здесь носит по преимуществу внешний характер. Такие произведения называют кровавыми трагедиями или трагедиями ужасов. Их эффекты очень театральны. Мнение о том, что подобные пьесы не способны потрясать, опровергается постоянным успехом «Ричарда III», одной из образцовых кровавых трагедий конца XVI века.

Достоинства исторических драм Шекспира в немалой мере зависят от той своеобразной техники, которая господствовала в театре его эпохи. На протяжении короткого спектакля надо было развернуть события во всем их объеме, поэтому пьесы изображали события с предельной экономией.

Шедевр исторической драмы Шекспира — первая часть «Генри IV»¹ — начинается во дворце. Король сообщает приближенным о намерении прекратить внутренние распри и предпринять крестовый поход. Приближенный приносит известие, что на севере происходят мятежи, но, к счастью, отважный Гарри Перси по прозванию Хотспер разгромил их и взял много пленных. Король и рад победе, и огорчен: подвиги Хотспера напомнили ему о том, что наследный принц ведет себя как шалопай. Король приказывает разыскать сына и привести его во дворец, чтобы разбранить за дурное поведение. Ста с небольшим строк текста, то есть примерно минут пяти сценического действия, достаточно для того, чтобы Шекспир сделал экспозицию большой исторической драмы. Но он отнюдь не торопится в этой пьесе так, как это было в ранних хрониках, где вслед за экспозицией стремительно начинались интриги. Шекспир, если можно так выразиться, начал динамично, сразу же тормозит действие. За таким началом следует большая сцена в таверне «Кабанья голова», где мы знакомимся с принцем, Фальстафом и остальной компанией забулдыг. В третьей сцене происходит спор между феодалами и королем: они когда-то помогли ему добиться трона и теперь считают его обязанным им, он

¹ Превосходный этюд о пьесе — «Харчевня на вулкане», в кн.: Г. Козницев. Наш современник Шекспир. Изд. 2. Л.—М., «Искусство», 1966, стр. 218—257.

же требует, чтобы они подчинялись ему, как монарху. Наибольшее неповиновение проявляет победитель мятежников Хотспер, отказывающийся отдать королю взятых им пленников. По феодальным законам пленников выкупали за большие деньги. Хотспер согласен передать их королю при условии, что тот выкупит из плена шурина Хотспера — Мортимера. Король не идет на уступки, и феодалы решают поднять восстание. Они распределяют, что каждому надлежит сделать для подготовки его.

В течение трех сцен создана завязка большой государственной драмы, определились два борющихся лагеря, охарактеризованы главные участники конфликта и даже создан комический, фальстафовский фон для основной серьезной линии действия.

В следующих сценах продолжается контрастное сопоставление принца и Хотспера. В двух сценах перед зрителем проходит веселое времяпрепровождение фальстафовской компании во главе с принцем, проделка над Фальстафом, которому дают ограбить проезжих купцов, а потом грабят его самого. А в это время Хотспер в своем замке готовится к восстанию: он одержим воинственностью, и его жена жалуется на то, что он совершенно пренебрегает ею.

Первая, мирная часть пьесы достигает кульминации в знаменитой сцене шуток и розыгрыша Фальстафа (II, 4). Для исторической драмы это необыкновенная кульминация, ибо она имеет комическую тональность. Зритель попадает в царство беззаботного юмора, в котором все становится предметом для шуток. Принц пародирует воинственный пыл Хотспера: «Набьет он с утра душ до сотни шотландцев, моет руки перед завтраком и говорит жене: «Надоела мне эта безмятежная жизнь, я соскучился по настоящему делу». А она спрашивает: «Дорогой Гарри, сколько народу убил ты сегодня?» — «Напоите саврасого», — говорит он, а спустя час отвечает: «Маловато, человек четырнадцать. Не о чем толковать» (II, 4, 115, БП). А дальше объектом пародии становится не более и не менее как сам король, когда принц и Фальстаф репетируют предстоящую встречу Генри IV и его наследника.

По-своему завершают мирный период заговорщики,

заранее дея земли, которые собираются завоевать. Если Фальстафиада закончилась каскадами смеха, то за встречей заговорщиков следует лирическая песня валлийки, жены Мортимера (III, 1).

Далее начинается перелом в поведении принца. Король делает ему выговор, принц заявляет о твердом намерении изменить образ жизни, а затем Генри IV отдает распоряжения о порядке наступления на мятежников.

Междоусобная война изображена в «Генри IV» совершенно иначе, чем в трилогии «Генри VI», особенно в третьей части. Там битва следовала за битвой, и в торжественном ритуале войны отмечался лишь переменный успех то Алой, то Белой Розы. В «Генри IV» полные мрачного напряжения эпизоды, происходящие поочередно в лагере короля и восставших лордов, перемежаются комическими фальстафовскими сценами. И так это происходит даже в кульминационный момент борьбы, когда в серию поединков вкраплены комические речи Фальстафа, четыре раза нарушающего величественное зрелище войны своим циничным балагурством.

Пьеса началась с противопоставления двух молодых героев, на протяжении ее все время сохранялся контраст этих двух центральных фигур, ни разу не встречавшихся до битвы при Шрусбери. Их поединок — кульминация второй, военной части драмы. Как известно, она заканчивается гибелью героя-рыцаря. Но Шекспир и тут не допускает единообразия тона. Принц произносит надгробное слово над трупом Хотспера, отдавая должное его мужеству:

В стране, где ты лежишь без жизни,
Уже тебе нет равных среди живых.

(V, 4, 92. БП)

И тут же принц замечает лежащего на земле Фальстафа, который притворился мертвым. Принц импровизирует эпитафию и ему. Но когда Генри удаляется, Фальстаф встает, что, конечно, должно вызвать взрыв смеха публики. Мало того — толстый рыцарь взваливает труп Хотспера себе на спину и несет его как трофей, утверждая, что он убил вождя мятежников. Только после этой

комической сцены происходит формальный финал пьесы, где подводятся итоги королевской победы над взбунтовавшимися баронами.

Если в серьезной линии действия противопоставлены друг другу принц и Хотспер, то, беря фабулу в целом, надо сказать, что она имеет три линии. Одну образует история Хотспера, и вся тональность здесь мужественно-героическая. Полную противоположность представляет линия Фальстафа — все связанное с ним проникнуто комизмом. Среднюю линию образует история принца, фигура которого является изменчивой — из беспечного гуляки он превращается в героя, правда, не такого веле-речивого, как Хотспер. Своеобразие каждой из этих фигур выявлено не только в действии, но и в стиле речи, что и придает различную тональность каждой из этих трех линий фабулы.

ОЧЕЛОВЕЧЕНИЕ ИСТОРИИ

В первой части «Генри IV» особенно наглядно раскрывается метод Шекспира в исторической драме — превращение ее в историю жизни отдельных людей. Зрителя интересует не некий абстрактный исторический процесс, а живые человеческие фигуры; у каждой из них ярко очерченный характер. Они совершенно различны, чего не скажешь о персонажах ранних хроник Шекспира; движение их судеб все время открывает нам контрасты между ними. Наше ощущение полной жизненности происходящего определяется неодинаковостью центральных персонажей, различием нравственного облика этих фигур, разностильностью их языка.

История показана Шекспиром в разных аспектах: большим событиям сопутствует частная жизнь, отношениям государственным — семейные связи и личные привязанности; люди веселятся, печалются; мы видим их в гневе и радости; рядом с мужеством проявляется трусость.

Этот метод останется достоянием всей зрелой драматургии Шекспира, вплоть до «Кориолана». С истории снимается мистический налет, она становится делом рук

человеческих. Обнажается, что участники больших событий выражают не волю провидения, а реальные человеческие интересы и страсти, и история становится слагаемым воли и стремлений разных людей.

Некоторые из персонажей, однако, верят в то, что судьбы страны и их личные успехи или неудачи обусловлены влиянием высших и таинственных сил. Есть исследователи, считающие, что сам Шекспир был не чужд вере в провиденциальные предначертания. Но перед нами такая живая картина борьбы личных страстей и интересов, что в роли надмирных сил позволительно усомниться.

В истории Шекспира в первую очередь интересуют человеческие драмы. Каждая его историческая пьеса есть драма человеческих судеб в потоке событий государственного масштаба. Каждая приметная личность переживает либо возвышение, либо падение, либо то и другое подряд. Движущей силой всегда являются конфликты между отдельными лицами. Лишь не многие из них руководствуются намерениями, полезными для государства. Большинство же честолюбцы, злобные мстители, властолюбивые карьеристы, преследующие личные цели. Как уже сказано, ничто не спасает таких людей от возмездия. Но не только они, гибнут и люди, борющиеся за интересы государства.

История предстает у Шекспира как драма титанических стремлений, в большинстве случаев завершающихся ничем. Если искать одну центральную нравственную идею, проходящую через все хроники, то она заключается в тщете стремления к власти. Возвышение не приносит счастья человеческой душе. Это знает король Генри VI, знает и Ричард II. Последний, отдавая корону Болингброку, говорит:

Себя заботой вы обремените,
Приняв мои заботы, мой венец,
Но всем моим заботам — не конец.
У нас заботы с разною основой:
Забота ваша — страсть к заботе новой,
Меня же то заботит и гнетет,
Что буду я лишен былых забот.

(IV, 1, 195. МД)

Слова Ричарда оказываются пророческими. В пьесах, где Болингброк изображен королем Генри IV, он действительно не знает покоя. Перед смертью он признается своему наследнику:

Бог ведает, какими, милый сын,
Извилистыми темными путями
Достал корону я, как весь мой век
Она мне лоб заботой тяжелила.

(2ГIV, IV, 5, 184. БП)

Знает это принц Генри и до того, как отец рассказал ему о тяготах своего царствования. Когда он смотрит на корону, которая лежит у изголовья его умирающего отца, принц рассуждает:

Зачем корона
Здесь на подушке и мешает спать,
Тревожа близостью своей больного?
Лихая радость! Сладкая печаль!
Родник бессонниц! Сколько раз ночами
Из-за тебя томился он без сна!
В насмешку ли вас рядом положили?
Ты не ночной колпак на голове
Храпящего простого человека.
Владычество, твой ободок на лбу —
Как сталь кольчуги в жаркий летний полдень,
В которой можно заживо сгореть. . .

(2ГIV, IV, 5, 21. БП)

Став королем, Генри повторяет те же мысли:

О, скольких благ,
Доступных каждому, лишен король!

(ГV, IV, 1, 253)

Являются ли эти речи выражением личного мнения, находятся ли они в соответствии с характером говорящего? Что касается Генри, как он представлен в пьесе «Генри V», то здесь он обнаруживает благородство во всем поведении, и поэтому между его речью о заботах, связанных с властью, и поведением в пьесе нет противоречия. Но во второй части «Генри IV» принц произнес слова о тщете стремления к власти, тут же уносит корону, лежащую около отца. Ему бы следовало сокрушаться

о кончине короля, а он обеспокоен тем, чтобы поскорее утвердиться в качестве его наследника.

Штрих не мелкий и не случайный. В теории все знают, что положение короля связано с заботами. Но жажда власти и могущества сильнее всех доводов морали. Только один персонаж у Шекспира охотно бы отрекся от власти и стал бы мирным пастухом — Генри VI. Остальных пастушеская идиллия не привлекает. Даже Ричард II, испытавший столько душевных мук, страдает именно из-за того, что лишился всего, что сам же как будто склонен считать мишурой. На самом же деле трагедия для него в том, что он не может не быть королем. Свое человеческое достоинство он так до конца не в состоянии отделить от достоинства королевского.

Есть у Шекспира еще один апологет мирной жизни — мелкий дворянин, сквайр Айден. Появляясь перед зрителями, он излагает свой символ веры:

О, кто, живя в придворной суете,
 Таким покоем может наслаждаться?
 Отцовское наследье небольшое
 Дороже мне, чем государя власть.
 В чужом паденье не ищу я славы
 И не стараюсь накопить богатства.
 Довольствуюсь своим достатком я;
 Бедняк уходит сытым от меня.

(2ГIV, VI, 10, 18. ЕБ)

Айден с самого начала такой, а королю Лиру пришлось пройти через трагический жизненный опыт, прежде чем он усвоил эти простые истины. Но в том-то и дело, что Айден может появиться у Шекспира случайно, всего лишь на несколько мгновений. Ни сам он, ни его судьба для Шекспира не могут быть интересны, ибо здесь нет и не может быть никакой драмы.

Драматизм возникает, когда люди к чему-то стремятся, наталкиваются на препятствия, испытывают неудачи, страдают. Именно таких Шекспир и выбирает в герои своих драм. Наиболее яркое воплощение неумного стремления превзойти всех — Генри Перси по прозвищу Хотспер (Горячая Шпора). Вспомним смиренномудрого Айдена и сравним с ним Хотспера, который гордо восклицает:

Поверите ли, для стяжания славы
 Я, кажется, взобрался б на луну
 И, не колеблясь, бросился б в пучину,
 Которой дна никто не достигал,
 Но только б быть единственным и первым.
 Я в жизни равенства не признаю.

(*1ГIV, I, 3, 201. БП*)

Быть единственным и первым! Таково жизненное стремление многих шекспировских персонажей в серьезных драмах. У героев комедий другая забота, и там разве что Мальволио одержим жадной возвышения. В исторических драмах и трагедиях это частый мотив. Более того — это движущая пружина действия почти всех хроник и трагедий. Шекспир с поразительной силой запечатлел в своих драмах мощные проявления ренессансного индивидуализма. Шекспиру известны многие старые и новые философские суждения о человеке, но его интересуют не обобщения, не отвлеченности, а реальные человеческие характеры. Его развитие как художника определялось степенью проникновения в глубинные духовные процессы личности.

Сказанное раньше о том, что некоторые пьесы Шекспира обнаруживают еще не заверченный процесс формирования метода изображения характеров, применим к ряду пьес исторического содержания. Но все же главное в них — это создание Шекспиром таких картин исторических событий, в которых на первом плане реальные люди. Всякие люди — хорошие, плохие, храбрые, трусливые, завистливые, самоотверженные. История перестает быть сводом фактов, летописью событий, становится трагедией, драмой, трагикомедией, комедией, — словом, перестает быть тайной и превращается в дело рук человеческих. От характеров, темперамента, воли людей события приобретают ту или иную эмоциональную окраску.

Конечно, самый предмет этих драм не может не наводить на мысли о движении судеб человечества, но у Шекспира нет особой философии истории, отделенной от обыкновенных человеческих стремлений. Современник Шекспира Уолтер Рали писал «Историю мира», другие писали истории человечества, истории отдельных стран.

Шекспир изображал истории людей. Его истории могли быть печальны, величественны, подчас смешны, но всегда оставались жизненными.

ВИДЫ ТРАГЕДИИ ШЕКСПИРА

Рассматривая все произведения Шекспира, трагические по своему характеру, можно различать среди них несколько разновидностей жанра.

Славным критерием разграничения является относительная важность государственного и индивидуального момента в общем строе драмы. Личный мотив очевиднее всего преобладает в «Отелло». Судьбы Венеции и Кипра не зависят от семейной драмы благородного мавра. В других трагедиях постоянно подчеркивается, что судьбы героев связаны с судьбами государства. Даже любовная трагедия «Ромео и Джульетта» содержит этот мотив. Причиной трагической гибели героя и героини является междоусобица; их смерть примиряет враждующие семейства и способствует восстановлению мира в веронском герцогстве. Об остальных трагедиях не приходится говорить, настолько взаимосвязаны в них личные судьбы героев с состоянием государства, в котором они занимают высочайшее положение.

Исключение составляет Тимон. Его трагедия представляет особый интерес потому, что в ней есть разграничение между государством и обществом, чего нет в других трагедиях Шекспира, где общество и государство неотделимы. В «Тимоне Афинском» конфликт происходит между частным лицом богачом Тимоном и частными лицами, пользующимися его щедростью. Тимон помогал своими богатствами и государству. В нужде он был отвергнут и государством, и частными лицами. В «Виндзорских насмешницах» столкновение между обедневшим дворянином Фальстафом и процветающими горожанами обыграно в комическом духе, без особого акцентирования сословного антагонизма. В «Тимоне Афинском» конфликт обретает четкие социальные контуры. Если «Виндзорские насмешницы» можно условно назвать буржуазной

комедией, то «Тимон Афинский» — буржуазная трагедия в том смысле, что коллизия этой пьесы могла возникнуть на почве имущественно-денежных отношений. Здесь не только осуждается разлагающее влияние золота на человеческие души, но также изображена трагедия частного лица, а не короля, принца, полководца. История Алкивиада, изгнанного из Афин и возвращающегося туда с победой, составляет побочную линию фабулы, подобную истории Фортинбраса в «Гамлете».

Шекспир не отделяет человека от социального окружения, и тем не менее среди его трагедий есть такие, в которых драматический конфликт не исчерпывается противоречиями в государстве, в правящей верхушке, в царствующей семье. В некоторых трагедиях непосредственно данная в фабуле драматическая борьба сочетается с изображением сложных душевных переживаний героев и героинь. Содержание «Гамлета» не покрывается темой мести. Давно уже заметили, что трагедия интересна не внешними происшествиями, а противоречиями в сознании героя. То же самое относится к «Отелло», «Королю Лиру», «Макбету», «Антонию и Клеопатре». Но, как говорилось, глубокое внутреннее содержание трагедий до некоторой степени отвлекло внимание от фабулы и драматического действия. Для полноты восприятия необходимо учитывать все аспекты трагедии. Только так достигается правильное понимание произведения. Но именно в создании глубокого внутреннего конфликта и заключалось важнейшее художественное открытие Шекспира.

Мы не замечаем теперь вопроса о престолонаследии в «Гамлете», хотя он весьма тревожит короля; не обращаем внимания на то, что Лир раздробил единое государство, создав предпосылки для междоусобий. Для нас главное — в философском и психологическом смысле трагедий датского принца и британского короля.

Сравнивая трагедии с хрониками, мы вправе сказать, что ранние пьесы по преимуществу выдвигали на первый план проблемы государственные, а личное в них занимало второстепенное место; в годы зрелости Шекспир создает трагедии, в которых вопросы жизни в целом, нравственные проблемы, противоречия душевного мира, борьба

ба разума и чувства выдвигаются на первый план. Однако и между зрелыми трагедиями Шекспира есть различия. В «Гамлете», «Отелло», «Короле Лире», «Макбете» люди, находящиеся на вершине общественной пирамиды, озабочены не государственными вопросами, а тем, что происходит с ними самими. В «Юлии Цезаре», «Антонии и Клеопатре», «Кориолане» переживания героев непосредственно связаны с заботами о состоянии государства и их личного положения в нем. Здесь государственно-политическая проблема становится личным вопросом. В этом отношении римские трагедии имеют много общего с хрониками. Различие, однако, состоит в том, что в них глубже, чем в хрониках, затронуты переживания героев.

В хрониках пружиной конфликтов служит борьба между феодальным сепаратизмом и монархической централизацией, но участники междоусобиц выступают не как выразители политических принципов: каждый борется за свои личные или династические интересы. В «Юлии Цезаре» и «Кориолане» ставится вопрос о принципе государственного строя. Брут выступает врагом единоличной диктатуры, Кориолан, наоборот, противник демократии; в борьбе, происходящей в обеих трагедиях, отдельные участники имеют свои корыстные или индивидуальные интересы, но эти два героя бескорыстны, они борются и погибают во имя принципа, причем каждый из них переживает драму, в которой идея приходит в столкновение с личным чувством.

СОЦИАЛЬНЫЕ ОСНОВЫ ТРАГИЗМА У ШЕКСПИРА¹

Трагедия — редкий гость в мировом искусстве. Есть целые эпохи духовного развития, лишенные развитого трагического сознания. Причина этого в характере господствующей идеологии. Так, всякий кастово-иерархиче-

¹ Из работ советских шекспироведов наиболее глубокое рассмотрение проблемы трагического у Шекспира дает книга Л. Пинского «Шекспир. Основные начала драматургии. М., «Художественная литература», 1971. Теоретический характер имеет статья болгарского ученого М. Минкова «Проблема трагического в творчестве

ский строй отвергает понятие о трагизме жизни. Его лишены великие культуры Востока, в которых религиозные верования дают утешительные решения жизненным противоречиям. Христианство, господствовавшее в средневековой Европе, также исключало трагизм, ибо оно оправдывало необходимость страданий для искупления первоначального греха человечества.

Трагедия может возникнуть в условиях кризиса религиозной идеологии, как это было в древней Греции и в эпоху Возрождения. Но при этом необходима еще и такая предпосылка, как развитая форма общенародного искусства, делающая возможным коллективное сопереживание трагического. Таким искусством является театр.

Социальные и идеологические конфликты достигли огромной остроты в Англии на рубеже XVI—XVII веков. На этой почве развилась английская трагедия. При этом важную роль играли два обстоятельства. В широких кругах общества возникло развитое индивидуальное сознание: понимание великой ценности отдельной личности, убеждение в том, что ее счастье и несчастье достойны внимания всего общества, принадлежат к числу необходимых духовных предпосылок трагедии. Притом контроль светских и церковных властей не стеснял в этом отношении развитие искусства, отражавшего идейные и психологические противоречия, возникшие в ту пору.

Шекспир и современные ему драматурги не подвергают сомнению идеал гармонического миропорядка. Они принимают его в качестве необходимой основы жизни. Но реальность все время ставила их лицом к лицу с нарушением общественной гармонии.

Философия гуманизма была не в состоянии также согласовать идею гармонии с не менее дорогой для нее идеей свободы индивидуального развития. Реальная лич-

Шекспира и его современников», в сб.: Вильям Шекспир. 1654—1964. М., 1964, «Наука», стр. 80—101.

Большой интерес представляет рассмотрение трагедий Шекспира в связи с их сценическим воплощением в советском театре: Ю. Ю з о в е к и й. Образ и эпоха. На шекспировские темы. М., «Советский писатель», 1947; С. Н е л ь с. Шекспир на советской сцене. М., «Искусство», 1960, стр. 93—415. См. также соответствующие разделы в общих трудах о Шекспире М. Морозова, А. Смирнова, А. Анникста и других

ность и идеальное понятие об обществе не уживались. Живая человеческая практика повседневно нарушала идеал гармонии, потому что личность действовала во имя своих эгоистических интересов. Макиавелли в своем «Князе» пытался примирить это противоречие. Пусть, сказал он, государь будет коварен, жесток, себялюбив, — разрешим ему это, если, будучи полной противоположностью идеальному человеку, он тем не менее поможет создать приближающееся к идеалу государство, достаточно сильное, чтобы отстоять себя от внешней опасности и обеспечить мир внутри страны.

Большинство гуманистов, однако, не соглашалось на этот компромисс. Они настаивали на том, что только идеальный человек может создать идеальный строй жизни. Человек, отклоняющийся от нравственных законов, в самом зародыше уничтожает возможность гармонии. Отстаивание личного интереса является в глазах гуманистов основой всего зла в мире.

В этом пункте обозначилось глубочайшее противоречие внутри гуманистической идеологии. Ее главной целью был свободный, прекрасный, всесторонне развитый человек. Идеал гуманистов отражал реальный процесс освобождения индивида от оков феодального, сословного строя. Но реально этот индивид мог быть только носителем буржуазных начал жизни. С этим гуманистическая философия и искусство примириться не хотели. Поэтому в искусстве Возрождения мы видим резкие контрасты между человеком в его идеальных проявлениях и буржуазным индивидом. Этого последнего искусство Возрождения рисует в образах, имеющих отрицательный характер.

Не касаясь других литератур, а также иных видов искусства, кроме драмы, обратимся прямо к Англии. Наиболее значительный из предшественников Шекспира в драме, Кристофер Марло хотел примирить индивидуализм с идеей гармонии. Марло находит космическое оправдание индивидуализму и стремлению к власти. Герой Марло Тамерлан утверждает, что стремление к господству коренится в самой природе человека. Жажда перемен, познания, власти над миром — все эти черты нового человека, возникшие в эпоху Возрождения, согласу-

ются с гармонией мира, только не человек подчиняется ей, а она подчиняется человеку:

Из четырех враждующих стихий
Создав людей, природа в них вложила
Тревожный и неукротимый дух:
Он постигает стройный ход созвездий
И дивную гармонию вселенной,
Пылает ненасытной жадной знанья,
Мятеся, как далекий рой планет;
Он нам велит идти, искать, стремиться,
Пока мы не достигнем тайной цели —
Единственного полного блаженства:
Земной короны на своем челе¹.

Правда, другие трагедии Марло уже иначе рисуют соотношение личности и мира. Смерть Тамерлана — его апофеоз, но Фауст, ради господства над миром запродавший душу дьяволу, несет за это кару, а Варрава, мальтийский еврей-ростовщик, — злодей, чьи эгоизм и жестокость ставят его вне общества.

Шекспир с самого начала противостоит индивидуализму, воплощенному в Тамерлане. Его идеальные герои — те, кто служит государству, каким оно должно быть в идеале. Все пьесы-хроники Шекспира вплоть до «Генри V» утверждают именно это.

Трагедии, начиная с «Юлия Цезаря», показывают иллюзорность прежней концепции, которой придерживался Шекспир.

Все очень просто, когда нарушитель — явный злодей. Но в том-то и суть нового подхода Шекспира к противоречиям действительности, что злодей совсем не тот черт, которого можно сразу распознать по копытам. Злодей носит приятную личину: Клавдий — улыбочивый подлец; Яго — сама честность; Эдмунд в «Короле Лире» — обаятельный молодой человек. Нет большей ошибки в сценическом воплощении этих персонажей, чем изображение их злодеями. Их внешний облик должен быть располагающим, в них следует воплощать ренессансный идеал царственности, воинской доблести, блеск придворной светскости. Неверно уподоблять эти образы Ричарду III.

¹ К. Марло. «Тамерлан Великий». Перевод Э. Лилицкой. Сочинения. М., ГИХЛ, 1961, стр. 76.

Они ближе к Макбету. Иначе говоря, отрицательное в их натурах хотя и является как бы противоестественным, на самом деле входит в природу человека.

В дотрагический период дурное в человеке было отклонением от природы. В трагическую пору Шекспир все чаще вынужден признавать, что зло не внешнее, не наносное, не нечто совершенно чуждое, а глубоко коренящееся в природе человека. Безумный Лир, творя воображаемый суд над изгнанными его дочерьми, требует: «Пусть вскроют Регану и посмотрят, что у нее за нарост на сердце. От каких причин в природе сердца делаются такими жесткими?» (III, 6, 80. ТЩК). Вот в чем сущность трагедии всего европейского гуманизма эпохи Возрождения. Он исходил из положения о господстве благих начал в природе человека. Действительность обнаружила, что зло таится в глубинах человеческой души.

Если стать на точку зрения исторической реальности, то надо признать, что жизненно обоснованными, несравненно более типичными для действительности Ренессанса были все те, кого мы привыкли называть злодеями. В художественной системе Шекспира есть в этом отношении двойственность. Гуманист Шекспир хочет считать людей такого рода аномалиями, реалист Шекспир понимает всю жизненность подобных типов.

Мораль с самого начала требовала от Шекспира осуждения властолюбивых злодеев вроде Ричарда III, корыстолюбцев, подобных Шайлоку, карьеристов типа Мальволио. Все они стремились занять место, не подобающее им по их положению в сословной иерархии. Судьба карает их за это. Мораль торжествует, но правда жизни не в выигрыше, потому что в самой действительности торжествовали нарушители — в ущерб морали. Молодой Шекспир предпочитал хотя бы внешне оставаться в ладу с моралью. Зрелый Шекспир, создавая трагедии, ищет средней линии: надо, чтобы гуманистическая мораль не страдала от правды жизни.

Нарушители нравственности у Шекспира всегда люди, ущемленные в своих правах: младшие сыновья, незаконнорожденные, люди низшего социального положения, не мирящиеся с тем, что общественные законы не дают им в полной мере проявить себя. То, что они поднимаются

против законов, изображается в пьесах Шекспира как нарушение нравственности. С другой стороны, в его пьесах показаны законные обладатели прав на власть, высокое общественное положение, богатство. Когда они лишаются своих привилегий, в этом тоже усматривается нарушение нравственного закона. Для Шекспира и его зрителей узурпация власти Клавдием не условность драматического представления, а важный реальный факт, в силу которого Гамлет лишается престола, — недаром Клавдий торопится успокоить Гамлета, объявив его своим наследником, но принц знает, что, пока травка подрастет, лошадка может сдохнуть. Лишение Лира всех королевских привилегий его старшими дочерьми тоже является нарушением «естественного» закона. То, что простой солдат Яго считает себя обойденным, так как вместо него Отелло взял в помощники более благородного венецианца, должно по идее выглядеть непомерной претензией: Отелло поступил по законам общества, а Яго восстает против них и мстит Отелло за то, что тот обошел его и не повысил в чине.

Собрав все подобные случаи в пьесах Шекспира, мы обнаружим, что с точки зрения драматической они представлены как выражение произвола личности, посягающей на социальный порядок и его нравственность. Но, как уже говорилось, эпоха Возрождения ознаменовалась именно ломкой сословных преград. У Шекспира это часто предстает как явление отрицательное. Более того, социальные корни трагизма следует усматривать именно в этом. Старый миропорядок кажется людям воплощением естественных жизненных законов, поведение людей нового времени рисуется нарушением вековой нравственности. В этом смысле трагедии Шекспира отвечают тому определению трагического, которое было дано К. Марксом: «*Трагической* была история старого порядка, пока он был существующей испокон веку властью мира, свобода же, напротив, была идеей, осенявшей отдельных лиц, — другими словами, пока старый порядок сам верил, и должен был верить, в свою правомерность. Покуда ancien régime, как существующий миропорядок, боролся с миром, еще только нарождающимся, на стороне этого ancien régime стояло не личное, а всемирно-

историческое заблуждение. Поэтому его гибель была трагической»¹.

Не знающие марксизма западные шекспироведы тоже обнаружили, что драматургическая система хроник и трагедий Шекспира опирается на понятие о законности старого порядка и незаконности порядка нового. Однако некоторые из них сделали поспешные выводы о позициях самого Шекспира, утверждая, что он будто бы стоял за старое. Но приписывать Шекспиру консерватизм можно, только забывая все, что есть ренессансного в его творчестве.

Бастард Эдмунд Глостер действительно воплощает «незаконные» притязания, но бастард Фоконбридж выражает в «Короле Джоне» самые коренные интересы Англии. Мальволио в «Двенадцатой ночи» осмеивается за то, что он возмечтал стать мужем графини, но всем строем комедии «Все хорошо, что кончается хорошо» утверждается право плебейки Елены стать женой графа Руссильонского. Яго имеет основания домогаться повышения, — ведь сумел же мавр, человек чужой для венецианцев, стать командующим флотом республики.

А те, кого мы считаем носителями положительных нравственных качеств, — разве они воплощают добродетели старого порядка? Клавдий, бесспорно, бессовестный ренессансный государь, захвативший власть незаконно, но противостоящий ему Гамлет — тоже человек нового времени.

Кажется ясным, будто Лир отстаивает патриархальное отцовское право, но так ли это, если взять образ во всей полноте? Вернемся к завязке трагедии. Если смотреть на нее внешне, она, как сказано, входит в состав древнего предания и нечего искать объяснения поступку Лира в контексте фабулы. Но обратимся к душевной жизни Лира. Хотя отказ от короны в начале трагедии не мотивирован, в дальнейшем обнаруживается: из всего, что волнует Лира, особенно важен для него вопрос о сущности человека.

Лир отказывается от короны потому, что захотел

¹ «К. Маркс и Ф. Энгельс об искусстве», т. I. Сост. Мих. Лифшиц. М., «Искусство», 1967, стр. 53.

стать просто человеком. Но сначала он не отделяет человеческого в себе от внешних признаков своего положения. Когда Лир проходит через испытания, он выносит из своего опыта идею, что счастье можно обрести только вне этого жестокого общества. Но это ему не удается. Общество в лице злобного Эдмунда наступает на него, чтобы отнять самое дорогое — любящую дочь Корделию.

Идея, что можно быть человеком вне прежнего сословного общества, — вот что осенило Лира. Шекспировский Лир отнюдь не воплощает патриархальный принцип, хотя начинается он как будто с его утверждения. На самом деле Лир воплощает новые духовные стремления. Через его трагический опыт подвергается испытанию гуманистическая идея человека, оказавшегося вне прежних сословных и патриархальных отношений.

Каждый из трагических героев Шекспира выражает один из аспектов нового понимания природы человека, возникающего в эпоху Возрождения. Макбет восстает против патриархального монарха ради утверждения своей личности. Он убежден, что как человек может вполне реализоваться, лишь став королем. Обратной стороной гуманистического прославления величия человека оказывается честолюбие. Из силы возвышающей индивидуализм превращается в губительное начало — и для того, кем оно владеет, и для окружающих. Отметим между прочим: когда Розенкранц подозревает Гамлета в честолюбии, тот решительно отвергает такое предположение: «Я мог бы замкнуться в ореховой скорлупе и считать себя царем бесконечного пространства» (II, 2, 260. МЛ).

Место человека в жизни, его общественное положение — такова главная социальная проблема в творчестве Шекспира, особенно остро стоящая в трагедиях. Гений Шекспира обнаружил глубочайшее противоречие общественного прогресса — человек освободился от прежних оков, но проблема человека не получила решения. Казалось бы, — так мыслили себе это гуманисты, — новые жизненные отношения могут установить справедливость в том отношении, что мера достоинств человека должна определять его положение в обществе. Но новый жизненный строй, рождение которого видел Шекспир, не принимал в расчет ум, добродетели, честь, мужество,

красоту. Лир глубоко возмущен тем, что человек сам по себе ничего не значит. Одежда — первый признак социального положения — важнее в глазах общества, чем тот, кто ее носит:

Сквозь рубища грешок ничтожный виден,
Но бархат мантий прикрывает все.

(IV, 6, 168. БП)

Человечности враждебна старая форма неравенства, основанная на сословных привилегиях, но в еще большей степени извращает человеческую природу власть золота. Вместо того чтобы быть рабом, оно превращается в властную силу. Найдя в земле золото, Тимон Афинский поспешно зарывает его, опасаясь, что оно укрепит нравственную порчу, и без того господствующую в мире:

этот желтый раб начнет немедля
И связывать и расторгать обеты;
Благословлять, что проклято; проказу
Заставит обожать, возвысит вора,
Ему даст титул и почет всеобщий
И на скамью сенаторов посадит.
Увядшим вдовам женихов отыщет!
Разъеденная язвами блудница,
Та, от которой даже сами стены
Больничные бы отшатнулись, — станет
Цветущей, свежей и благоуханной,
Как майский день, Металл проклятый, прочь!
Ты, шлюха человечества, причина
Вражды людской и войн кровопролитных,
Лежи в земле, в своем законном месте!

(IV, 3, 33. ТГ)

Социальная прозорливость Шекспира, как известно, поразила К. Маркса: «Шекспир превосходно изображает сущность *денег*»¹. Деньги производят «извращение и смешение всех человеческих и природных качеств»².

¹ «К. Маркс и Ф. Энгельс об искусстве», т. I. Сост. Мих. Лифшиц. М., «Искусство», 1967, стр. 153. Этот и следующие отрывки — из «Экономически-философских рукописей 1844 года» К. Маркса.

² Там же, стр. 154.

«То, чего я как человек не в состоянии сделать, т. е. чего не могут обеспечить все мои индивидуальные сущностные силы, то я могу сделать при помощи *денег*. Таким образом, деньги превращают каждую из этих сущностных сил в нечто такое, чем она сама по себе не является, т. е. в ее противоположность»¹. И далее:

«В качестве этой *извращающей* силы деньги выступают затем и по отношению к индивиду и по отношению к общественным и прочим связям, претендующим на роль и значение самостоятельных *сущностей*. Они превращают верность в измену, любовь в ненависть, ненависть в любовь, добродетель в порок, порок в добродетель, раба в господина, господина в раба, глупость в ум, ум в глупость.

Так как деньги, в качестве существующего и действующего понятия стоимости, смещают и обменивают все вещи, то они представляют собой всеобщее *смещение* и *подмену* всех вещей, т. е. мир навыворот, перетасовку и подмену всех природных и человеческих качеств»².

Причина мизантропии Тимона Афинского в том, что природа человека совершенно извратилась. Люди не те, какими они должны быть. Трагедия этого шекспировского героя выражает трагедию всего европейского гуманизма. Идеальные представления о человеке были разбиты реальностью переходной эпохи, когда зло, прораставшее из старых форм бесчеловечности, слилось с новыми формами зла.

Однако сущность трагического у Шекспира далеко не исчерпывается факторами социальными. Дело не только в том, что жизненные условия не соответствуют гуманистическому идеалу справедливости. Есть нечто в самой природе человека, что делает зло неизбежным. Откуда эта неизбежность? И что в самом человеке является источником зла? Естественно, нас интересует не то, как отвечает на эти вопросы нравственная философия, а ответы на них Шекспира. Обратимся к его произведениям и попытаемся найти там ответы на эти вопросы.

¹ «К. Маркс и Ф. Энгельс об искусстве». т. I, стр. 153.

² Там же, стр. 155.

ПРОБЛЕМА ТОЛКОВАНИЯ ТРАГЕДИИ

Произведения Шекспира, наряду с творениями древнегреческих поэтов, являются высшими образцами трагического в искусстве. Естественно, что, желая выяснить природу трагизма, мыслители и критики обращались в первую очередь к Эсхилу, Софоклу, Эврипиду и Шекспиру. Существует обширная литература двух родов, посвященная этой теме: философско-эстетические исследования трагического вообще, с привлечением произведений названных писателей, и специальная литература о каждом из них, в которой тоже рассматривается вопрос о трагическом в целом и применительно к отдельным пьесам. Эта научная литература богата мыслями, содержит глубокие и тонкие суждения как философского и эстетического характера, так и интересные толкования отдельных трагедий.

Однако в значительной части написанного о трагедиях Шекспира авторы, как правило, выражают не столько то понимание трагического, которое было у Шекспира, сколько свои концепции. Против этого нельзя возражать. Понятие о трагическом принадлежит не только искусству, но также философии и эстетике. Теоретическая мысль вправе пользоваться произведениями искусства как материалом для рассуждений и для доказательства своих положений. Но это не означает, что мнения теоретиков находятся в прямом соответствии с тем, что выражено художником. Расхождения не только возможны, но и весьма часты.

Если бы я повел читателя в интереснейшую сферу общих рассуждений о трагическом, мы столкнулись бы с множеством философских концепций, оспаривающих друг друга. Однако нас интересуют здесь не отвлеченные, хотя и глубокомысленные, рассуждения, а произведения драматического искусства, и это требует иного подхода.

Пьесы адресуются драматургом не философам, а широкой и разнообразной публике, включающей зрителей различного интеллектуального уровня. Можно признать бесспорным, что писатели, серьезно относящиеся к творчеству, обращаются ко всем людям. Одни поймут наме-

рения художника более полно, другие — лишь отчасти, но общий смысл сказанного им в произведении, надо полагать, доходит до каждого. Искусство, в частности, и состоит в том, что делает мысль и чувство художника доступными наибольшему числу людей. Это не значит, что художник снисходит до публики. «Творец трагедии народной был образованнее своих зрителей, он это знал, давал им свои свободные произведения с уверенностью своей возвышенности и признанием публики, беспрекословно чувствуемым», — так писал Пушкин, имея в виду Шекспира¹. В то время как суждения о жизни, изложенные в теоретической форме, подчас сложны, искусство выражает сложные жизненные вопросы в наглядной форме. Оно создает целостное видение жизни, и уже от зрителя зависит степень проникновения в глубинный смысл трагедии, ибо от него ничего не скрыто, все преподнесено так, что остается только проявить богатство собственной природы в восприятии созданного художником.

Философы и критики напутали очень много, подходя к Шекспиру, как если бы он был их собратом и мыслил в формах, присущих анализирующему и критическому интеллекту. Между тем, — как ни элементарна эта мысль, ее, к сожалению, надо повторять все время, — Шекспир мыслил как художник. Он стремился не к тому, чтобы изложить идеи о жизни, а найти художественное выражение для самой жизни. Там, где это ему удалось в наибольшей степени, мы можем найти бесконечное количество идей, поскольку полнокровная картина жизни, созданная художником, дает многочисленные поводы для активности мысли. Искусство стремится именно к тому, чтобы возбудить духовную деятельность людей. «Гамлет» вызвал множество мыслей не только потому, что сам Шекспир наполнил произведение идеями, но главным образом потому, что он создал драматическую картину жизни, в которой многие ситуации, столкновения и речи возбуждают мысли и чувства. Шекспир стремился не только заставить работать мысль. Как всякий художник,

¹ «О народной драме и драме М. Погодина «Марфа Посадница». «Пушкин-критик». М., ГИХЛ, 1950. стр. 280.

он апеллирует к человеку в целом. Искусство — величайший посредник между жизнью и человеком.

Не будь философии гуманизма, невозможно было бы появление искусства Шекспира. Не будь конфликта между идеалами Возрождения и реальной жизнью, невозможно было появление трагедий Шекспира. Но для Шекспира драмы идей — это драмы живых людей. «Гамлет» и есть произведение такого рода. Анализ трагедии поэтому не должен уводить нас от ее жизненной плоти в заоблачные высоты абстрактной мысли. Следует оставаться на почве искусства, впитывая все духовное содержание произведения, а не только идеи.

Идеи героев Шекспира окрашены их чувствами. Из всех героев Шекспира Гамлет, конечно, в наибольшей степени мыслитель. Но он мыслитель страстный. Никакие идеи не живут в нем в чистом виде. Все они связаны с его самочувствием, настроением, мироощущением. Каждая проблема, возникающая перед ним, рождает в его душе муку. Гамлету необходимо определить свое отношение ко всем окружающим, выбрать тот или иной способ действия. Проблемы мысли Гамлета неотделимы от его отношения к Клавдию, к матери, к Офелии, ко всем остальным, вплоть до придворного, приглашающего его на поединок с Лаэртом.

Критика создает себе трудности, когда она отделяет в Гамлете мысль от конкретных драматических ситуаций.

Отрываясь от художественной ткани, мы теряем правильную ориентировку. Получается так, как если бы мы, видя нарисованную на картине перспективу, попытались реально дойти до нарисованного художником горизонта. О героях можно рассуждать как о людях в пределах того, что дано в произведении. Все, что не опирается на данное в пьесе, романе, поэме, приобретает метафизический характер, безотносительный к произведению искусства.

Рассуждения иных толкователей выглядят так, будто Шекспир тщательно зашифровал те мысли, которые у него были по поводу драматических судеб его героев, и только они, эти критики, владеющие ключом к шифру, способны разгадать тайну, скрытую художником от всех. Такой подход противоречит природе искусства вообще и

в особенности искусства Шекспира. Кто-кто, а Шекспир не скрывал своих драматургических намерений. Он, правда, не давал интервью, как драматурги нашего времени, но писал предисловий к своим пьесам и статей о драме, но со зрителем он говорил начистоту. При той атмосфере, которая существовала в английском ренессансном театре, это было естественно. Недаром в ту пору оказалась возможной так называемая война театров, когда на сцене ставились пьесы, в которых драматурги Деккер и Марстон полемизировали с Беном Джонсоном. Шекспир тоже не остался в стороне от театральной дискуссии. Он откликнулся на нее в «Гамлете», в пространным диалоге между принцем, Розенкранцем и Гильденстерном о состоянии современного театра (II, 2). Публика, к которой обращался Шекспир, живо интересовалась театром, она понимала толк в комедии и трагедии. Драматурги умели возбуждать интерес не только к действию, но и к смыслу его.

Шекспир не скрывал того, что думал о своих героях и их трагической судьбе. Конечно, он воплощал свое видение трагического во всех компонентах пьес. Зрителем оно постигается в целостном восприятии произведения, ибо все средства своего искусства художник направляет на то, чтобы мы восчувствовали, насколько трагична судьба героя и героини.

Но Шекспир также комментирует происходящее на сцене, и лучшего толкователя его пьес нам не найти. Мы уже знаем, как нарушал Шекспир то, что принято называть объективностью драмы, для того чтобы устами разных персонажей давать оценку характерам, определять особенности драматической ситуации, указывать на нравственные принципы, с которыми согласуется или расходится поведение героев. Так неужели герои и те, кто их окружают, обходят молчанием самое важное — сущность разыгрывающейся перед нами трагедии?

Шекспир изменил бы себе, своему драматургическому методу, если бы это было так. К счастью, он верен принципу драмы своего времени, и о сути дела его герои говорят — говорят настолько ясно, чтобы зрители могли понять сущность происходящей трагедии. Правда, это не принимает форму абстрактных рассуждений, а всегда

является характеристикой героев и тех конкретных ситуаций, которые изображены в пьесе. Если Шекспир не грочь по ходу действия щегольнуть интересными общими сентенциями, произносимыми персонажами по разным поводам, то характеристики трагического у него не являются философскими обобщениями. Они всегда непосредственно связаны с трагедией данного героя. Это естественно, ибо Шекспир не философ, решающий проблему трагического, а художник, избравший отдельный случай человеческой трагедии, притом не просто художник, а драматург, который в крайне экономной форме должен изобразить обширное действие и дать ему объяснение, доступное всем зрителям.

Проблема трагического в целом остается за пределами данной книги. Я не могу предложить читателю суждений на эту тему, которые соперничали бы с теориями выдающихся философов, но, может быть, он все же удовлетворится тем, как сам Шекспир формулировал для своих зрителей сущность трагедии героев, выведенных им на сцену.

ОСНОВЫ ТРАГЕДИИ У ШЕКСПИРА

Шекспир ясно и выразительно определял основные мотивы трагедий. Иначе и быть не могло. Драматическое искусство по самой своей природе требует четкого выявления тех мотивов, которые составляют основу комического или трагического в действии. Народная драма эпохи Возрождения сочетала ясный драматический конфликт с четким словесным определением его.

Это отнюдь не примитивизм. Там, где искусство становится общенародным, между художником и публикой устанавливается органическое взаимопонимание. Его основой является общность взгляда на жизнь, может быть, даже вернее сказать — единство мироощущения. Ему сопутствует установление таких форм искусства, язык которых совершенно понятен народу.

В процессе формирования народно-гуманистической драмы выкристаллизовались художественные приемы,

легко воспринимавшиеся зрителем. Это не означает, что искусство опустилось до уровня необразованных зрителей. Происходило как раз обратное: искусство поднимало народное сознание на более высокую ступень культуры. Пусть читатель вспомнит о том, как гуманисты привили языку драмы приемы риторики и поэтическую образность, и это сразу покажет, что народность достигалась не уходом в примитивизм, а поднятием народного сознания на уровень современной речевой культуры.

То же самое происходило и с драматургической формой. Понятие трагического было совершенно новым. Историки литературы, ищущие средневековые корни у Шекспира, игнорируют тот факт, что самый принцип трагизма представлял собой нечто новое, чего не знало средневековое искусство. Нисколько не преувеличивая, можно сказать, что именно в трагедии с наибольшей силой сказался революционный характер гуманистической идеологии.

Средневековое религиозное сознание исключало трагизм; оно преодолеvalo его, утверждая, что страдание есть вернейший путь к спасению души, Ренессансный гуманизм отвергает страдание. Он видит в нем трагическое явление. Но, отвергая страдание этически, ренессансное искусство на высшей точке своего развития создало трагедию как эстетический факт.

В ней не оправдывалось страдание, но оправдывался страдающий человек. Английская трагедия эпохи Возрождения есть не апология страдания, а своеобразная форма прославления человека, своеобразная — потому, что человек, оказывается, прекрасен не только тогда, когда он идеален, но и тогда, когда он, попав в беду, страдает и испытывает душевное раздвоение. Это раздвоение и является тем, что отделяет трагическое страдание от христианского. Христианская религия исходит из душевного единства человека. Она утверждает поэтому смирение как ту форму поведения, в которой человеческий дух обретает единство с неблагоприятными жизненными условиями. Трагическое сознание лишено единства: его нет в душе человека, и его нет в отношении трагического героя к миру, к тем обстоятельствам, которые враждебны ему.

Для христианского героя невозможна даже постановка вопроса, стоит ли «восстать на море бед и кончить их противоборством». Для трагического героя это — норма. Трагический герой активен в своем отношении к злу, даже если активность выражается только в гневе, как у Лира и Тимона.

РЕНЕССАНСНОЕ ПОНИМАНИЕ ТРАГЕДИИ

Оставим, однако, широкую почву идеологии Возрождения и обратимся к конкретному пониманию трагедии и трагического в эпоху Возрождения. При этом надо сразу оговорить, что единой концепции трагического в ту эпоху не существовало. Но было несколько понятий, которые в большей или меньшей степени отразились в творчестве драматургов.

Первейшее понятие о трагедии было сформулировано в Англии поэтом второй половины XIV века Джеффри Чосером:

Трагедию бы я определил
Как жите людей, кто в славе, в силе
Все дни свой счастливо проводили
И вдруг, низвергнуты в крошечный мрак
Нужды и бедствий, завершили так
Свой славный век бесславною кончиной¹.

Чосер в сжатой форме выразил то, что до него Боккаччо развернул в обширное повествование, содержащее философски-моральные умозаключения. Книга его называлась «О падении великих людей»². Итальянский гуманист рассказал в своем труде многочисленные истории несчастий и гибели выдающихся личностей. Задумавшись над вопросом о причинах их падения, Боккаччо дал на него двойственный ответ. С одной стороны, унаследованная многовековая христианская традиция подсказывала ему, что в этом следует видеть божью руку.

¹ Джеффри Чосер. Кентерберийские рассказы. Пер. И. Кашкина. М., «Художественная литература», 1973, стр. 208.

² «De Casibus Virorum Illustrium». А. Н. Веселовский перевел это название как «О роковой участи великих людей».

Бог для Боккаччо равнозначен Судьбе, Фортуне. Там, где действуют высшие силы, человек бессилён.

Но вместе с тем Боккаччо считает, что бывают случаи, когда человек сам виновен в своих несчастиях. Излагая это положение, А. Н. Веселовский писал: «Есть и доля действительно заслуженная; когда люди превысили свои требования от жизни, увлеклись не в меру погоней за счастьем, они платятся за это; в таких случаях чем больше бывает счастья, тем ближе падение, слепой оказывается не фортуна, а люди, не умеряющие своей воли...»¹

Эти два рода причин человеческих трагедий признавались вплоть до эпохи Шекспира. У самого Шекспира можно встретить отголоски обеих концепций. Уиллард Фарнхем тонко подметил, что в «Ричарде II» король смотрит на свою судьбу как на следствие злосчастья, Фортуны, отвернувшейся от него. Иначе говоря, в его глазах он пал по причине, действовавшей извне и свыше. Но вместе с тем Шекспир показывает, что гибель Ричарда II обусловлена его характером. Такое совмещение в одном произведении различных понятий о причинах падения и гибели выдающихся личностей встречается и в других произведениях.

В «Ромео и Джульетте» уже в прологе подчеркивается, что «под звездой злосчастной / Любовников чета произошла» (ТЩК), то есть оба родились под знаком звезд, суливших им несчастливую судьбу. Тем самым можно считать, что гибель Ромео и Джульетты предопределена свыше. Это как будто подтверждает и речь герцога в конце трагедии. Но в том же вступительном сонете указана не только эта причина, — более подробно говорится о земных обстоятельствах, обусловивших их гибель:

В двух семьях, равных знатностью и славой,
В Вероне пышной разгорелся вновь
Вражды минувших дней раздор кровавый,
Заставил литься мирных граждан кровь.

(ТЩК)

¹ А. Н. Веселовский. Боккаччо, его среда и сверстники, т. 2 СПб., 1894, стр. 276.

В финале — та же двойственность в объяснении причин гибели Ромео и Джульетты. Когда в склепе собираются Монтекки и Капулетти, а затем приходит и герцог, монах Лоренцо подробно рассказывает последнему, как все произошло. Рассказ долговат, хотя Лоренцо обещает говорить кратко, — он занимает сорок строк (V, 3, 229—269). Монах излагает все главные события пьесы. Ничего нового к тому, что видели сами зрители, его слова не добавляют. За его речью следует еще опрос слуги, который сообщил Ромео о смерти Джульетты, и мальчика-пажа, сопровождавшего Париса, когда тот пришел в склеп с цветами для Джульетты. В современных нам постановках все это сокращается. Но в шекспировском театре эти речи не были лишними. Шекспир суммировал в них события трагедии, чтобы зрители, уходя из театра, запомнили содержание пьесы. Из всего сказанного со всей очевидностью обнаруживаются конкретные и реальные причины гибели Ромео и Джульетты: во-первых, вражда их родителей, а затем цепь неблагоприятных обстоятельств, — вполне жизненных, — помешавших осуществлению хитроумного плана монаха соединить любящих.

Выслушав рассказ монаха, убедившись в том, что все произошло именно так, герцог, обращаясь к главам враждующих семейств, называет всех виновных:

Где вы, непримиримые враги,
И спор ваш, Капулетти и Монтекки?
Какой для ненавистников урок,
Что небо убивает вас любовью!
И я двух родственников потерял
За то, что потакал вам. Всем досталось.

(V, 3, 291. БП)

Итак, в первую очередь виновны Монтекки и Капулетти с их бессмысленной враждой. Отчасти герцог признает виновным и себя за то, что не был достаточно энергичен в подавлении междоусобия. Но в речи герцога проскальзывает также упоминание неба. Здесь, однако, есть некоторая неясность. Заметим — ни разу в перечислении виновных не говорится о Ромео и Джульетте. Их любовь им не ставится в укор. Небо не карало их за нее.

Оно карало их родителей за вражду. Дословно герцог говорит следующее: «Где же вы, враги? Капулетти! Монтекки! Смотрите, каким бичом карается ваша ненависть: небеса убивают ваши радости (т. е. ваших детей) их любовью»¹. Смысл этой запутанной фразы таков: небеса карают вас за вражду смертью полюбивших друг друга ваших детей.

Значит, трагедия не обошлась без некоторого влияния высших сил на судьбы ее героев. Если быть придирчивым, то небесам явно следовало бы предъявить упрек: за что они, обрушивая гнев на Монтекки и Капулетти, убили Ромео и Джульетту? Но едва ли Шекспир имел в виду что-либо вольнодумное, когда писал эти строки. Проблема зла, интересовавшая и средневековых мыслителей, одним из величайших авторитетов среди них, Фомой Аквинским, решалась так. Бог — источник одного лишь добра. Дурные поступки исходят от плохих людей. Мировой порядок не обходится без пороков и зла. Но здесь проводится такое различие: Бог — творец зла, которое дается как наказание грешникам, но не творец зла, возникающего вследствие пороков. Именно это и объясняет слова герцога. В своей вражде повинны сами Монтекки и Капулетти, за это небеса и карают их, в чем проявляется их божественное право. Не небо убило юных героев, а их родители. Это следует всячески подчеркнуть, ибо, как известно, идеалистическая критика XIX века считала, что Ромео и Джульетта погибают из-за вины непослушания родителям или из-за того, что страсть их была чрезмерна.

Итак, в объяснении трагических происшествий у Шекспира указаны два ряда причин — те, что не подвластны людям, и те, которые зависят от них самих. Нельзя при этом не заметить, что наибольшее внимание уделено земным обстоятельствам трагедии. Беда Ромео и Джульетты в том, что их любовь столкнулась с непреодолимым препятствием — враждой их семейств. Отсут-

Во всех, даже новейших, переводах это место передается так, что смысл его остается непонятым. Приводимое здесь толкование основано на комментариях Теренса Спенсера в его издании трагедии «Romeo and Juliet». The New Penguin Shakespeare. Ed. by T. J. B. Spencer. 1967, p. 278.

ствие внутреннего мира в Вероне, в чем отчасти повинен и герцог, не принявший своевременно крутых мер, погубило Ромео и Джульетту.

В трагедии юных героев Шекспир показал три фактора: влияние высших сил (рождение под несчастливими звездами и гнев небес на Монтекки и Капулетти), роль вполне жизненных причин, а в этих последних, если выражаться философским языком, сказалось действие закономерности (вражда семейств) и действие случайности (то, что письмо Лоренцо не дошло до Ромео, а вместо этого он встретил слугу, принесшего известие о мнимой смерти Джульетты). Шекспир не то чтобы уклончив. Как художник переходного времени, он отражает и старое и новое миропонимание.

Вопрос о влиянии надмирных сил на судьбы отдельных людей затрагивается и в других трагедиях. С необыкновенной ясностью он поставлен в «Короле Лире». Глостер приписывает изгнание Корделии и мнимую измену своего сына влиянию небесных светил: «Вот они, эти недавние затмения, солнечное и лунное! Они не предвещают ничего хорошего. Что бы ни говорили об этом ученые, природа чувствует на себе их последствия» (I, 2, 112. БП). Но стоит только Глостеру прокомментировать события в таком духе и уйти, как слушавший его Эдмунд тут же опровергает мнение отца: «Вот так всегда. Как это глупо! Когда мы сами портим и коверкаем себе жизнь, обожравшись благополучием, мы приписываем наши несчастья солнцу, луне и звездам» (I, 2, 129. БП).

Не лишено интереса то, что слова Эдмунда повторяют одну мысль Боккаччо. Он — цитирую изложение А. Веселовского — «принимает примеры судьбы, о которых рассказал, и, стараясь обобщить их, ставит вопрос: какие причины и поводы вызвали в том или другом случае несчастную долю? Все подвергшиеся ей накликали ее сами, отвечает он; так говорил еще Андалоне ди Негро: наша судьба не в звездах, а в нас самих. . .»¹

Отелло, как мы помним, тоже считал, что помрачение его ума происходило под влиянием затмения луны (V, 2, 109). Но Яго не склонен верить в то, что человек дей-

¹ А. Н. Веселовский, указ. соч., стр. 248

ствуует под влиянием высших сил: «Наше тело — это сад, где садовник — наша воля. Так что если мы хотим сажать в нем крапиву или сеять латук... , то возможность и власть распоряжаться этим принадлежит нашей воле» (I, 3, 322. МЛ).

Шекспир противопоставляет подобные взгляды, нигде не давая ясного ответа, какая из двух точек зрения верна. Можно, однако, заметить, что вера в высшие силы характерна для тех его персонажей, которым дороги традиционные ценности; выразителями рационального взгляда на жизнь выступают персонажи, отвергающие старые представления о миропорядке.

Рационалистический взгляд на мир свойствен, как правило, шекспировским злодеям. Мы наблюдаем, таким образом, здесь то же противоречие, которое отметили в отношении к нравственным законам. Новый, современный взгляд выражается у Шекспира как отрицание гармонии космического миропорядка, как незаконная попытка оторваться от изначальных корней жизни. Воле человека будто бы приписывается большая роль, чем та, какую она играет на самом деле.

Симпатии Шекспира не могут быть на стороне Эдмунда и Яго. Но вот перед нами возникает героиня, судьбе которой Шекспир явно сочувствует, — Елена во «Все хорошо, что кончается хорошо».

Мы часто небесам приписываем то,
Что, кроме нас самих, не создает никто,
Нам волю полную судьба предоставляет
И наши замыслы тогда лишь разрушает,
Когда лениво мы ведем свои дела.

(I, I, 231. ПВ)

Елена — «новая женщина», выходец из плебейских слоев общества, ее никак не причислишь к отрицательным персонажам. Она действует во имя любви, и в этом воплощает один из идеалов гуманизма.

С кем же сам Шекспир? Какого взгляда придерживается он в этом вопросе? Настойчивость, с какой он постоянно напоминает о влиянии небесных светил на человеческие судьбы, заставляет предположить, что он верил в астрологию. Но анализ действия пьес обнаружи-

вает, что причины того или иного поворота в судьбах героев имеют совершенно рациональное и жизненное объяснение. Помрачение рассудка Отелло вызвано не затмением луны, а клеветой и тонким психологическим обманом Яго. Глостер может сколько угодно рассуждать о влиянии небесных светил, но он своего сына изгнал тоже из-за клеветнического обвинения побочного сына.

СВЕРХЪЕСТЕСТВЕННЫЕ И ПОТУСТОРОННИЕ СИЛЫ

Относятся ли к числу действенных причин трагических событий призраки и ведьмы? Они появляются в разных пьесах Шекспира, и поэтому естественно начать рассмотрение этого вопроса с того, как относились к существованию выходцев из потустороннего мира в ту эпоху. На этот счет никаких сомнений нет. Еще была жива вера в призраков, ведьм, добрых и злых духов. Даже если допустить, что Шекспир был вполне просвещенным человеком и уже не верил в существование таких фантастических существ, его зрители убеждены в их реальности. Шекспир вывел на сцену призраки убитых Ричардом III, тень Юлия Цезаря, привидение отца Гамлета, ведьм, явившихся Макбету и Банко, в полной уверенности, что эти фигуры будут восприняты его публикой как реальные.

Правда, уже среди современников Шекспира находились скептики, отрицавшие подобные предрассудки. Один из них, Реджинальд Скот, опубликовал в 1584 году «Разоблачение колдовства», где он показывал всю неразумность веры в сверхъестественные существа. Шотландский король Джеймз, ставший впоследствии и королем Англии, написал в опровержение этой книги трактат «Демонология» (1597) и приказал сжечь сочинение вольнодумца. Взойдя на английский престол, Джеймз усиленно занялся охотой на ведьм (в буквальном смысле).

Как ни парадоксально, но именно гуманизм содействовал введению в драму эпохи Возрождения призраков и духов. Когда деятели гуманистической культуры стали внедрять в драму образцы античной трагедии, то в пер-

вую очередь они обратили внимание на трагедии древнеримского писателя Сенеки. Его влияние вообще было велико в эпоху Возрождения. Первые английские трагедии были созданы в подражание его произведениям. Все трагедии Сенеки были переведены на английский язык. В школах их даже читали по-латыни.

Частым персонажем трагедий Сенеки был призрак какого-нибудь мертвеца, появлявшийся в начале трагедии, требуя возмездия своему убийце. Эта фигура вошла в обиход английской ренессансной трагедии. Такой призрак появляется в начале «Испанской трагедии» предшественника Шекспира — Томаса Кида. Если допустить, что именно Кид создал дошекспировскую трагедию о «Гамлете», то ему же принадлежит и честь введения в историю датского принца фигуры призрака. По свидетельству современника, в ранней трагедии о Гамлете был призрак, жалобно взывавший о мести. Заметим, что ни в датской саге об Амлете, ни в ее французском пересказе у Бельфоре никакого призрака нет. Он появился тогда, когда автор первой трагедии о Гамлете решил написать пьесу с использованием драматургических приемов Сенеки.

Шекспир, как известно, сохранил фигуру призрака. Однако он сделал ее органической частью трагедии. У Сенеки призраки просто появлялись в начале трагедии, чтобы рассказать о событиях, предшествующих действию пьесы. У Шекспира появление призрака подготовлено с тонким психологическим расчетом. Сначала мы видим стражников, в страхе обсуждающих странное появление выходящего с того света, потом он безмолвно выходит в ночное время. О сходстве призрака с покойным королем рассказывают принцу, который решает пойти и увидеть его. Лишь в четвертой сцене трагедии происходит встреча Гамлета с призраком его покойного отца, и последний рассказывает о причинах своей гибели, требуя от сына мести убийце.

Отношение Гамлета к призраку двойственно. Его внешний вид и сходство с покойным отцом вызывает у принца скорбное доверие. Речь призрака, обличающего Клавдия, тоже находит у Гамлета отклик, — он и сам подозревал что-то нечистое в ранней смерти отца и смутно

чувствовал, кто мог быть виновником ее. Во всем этом Гамлет как бы следует античной вере в призраков, правдивость которых не подвергалась сомнению. Но Гамлет Шекспира — также наследник средневековых христианских поверий, а согласно им дьявол может принимать форму дорогих и приятных людей для тех, кому он является, чтобы совратить их с пути истины.

Может статься,
Тот дух был дьявол. Дьявол мог принять
Любимый образ. Может быть, лукавый
Расчел, как я устал и удручен,
И пользуется этим мне па гибель.

(II, 2, 627. БП)

Как видим, среди сомнений, терзающих Гамлета, есть и такое. Поэтому для него недостаточно слов призрака. Гамлет устраняет театральное представление, чтоб «заарканить совесть короля» (МЛ). А когда это удалось, Гамлет говорит своему другу: «О Горацио! Тысячу фунтов за каждое слово призрака» (III, 1, 297).

Призрак появится в трагедии еще раз в сцене объяснения Гамлета с матерью. Любопытно то, что только Гамлет будет видеть его, а для королевы он останется невидимым. В связи с этим исследователь сверхъестественного в пьесах Шекспира Кэмберленд Кларк заметил, что у Шекспира есть два рода призраков: объективные, которых видят все, и субъективные, видимые только одному персонажу. Так, хотя призрак окровавленного Банко появляется в пиршественном зале, где собрались все шотландские таны, его видит только один Макбет. Точно так же призрак Юлия Цезаря видит лишь Брут, а находящиеся тут же, в палатке, Люций и Варрон мирно спят, не слыша их диалога. В «Ричарде III» призраки убитых им жертв тревожат сон жестокого короля накануне решающей битвы, суля ему гибель. Заметим, однако, что Ричарда III это не смущает. Он все равно идет в бой и находит свою смерть. Как и многое другое в «Гамлете», призрак там тоже двойственный: вначале — объективный, в сцене с матерью — субъективный.

Сверхъестественные персонажи у Шекспира нередки, но решающего влияния на судьбы героев они не имеют.

Особенно показательно это в «Макбете». Три ведьмы, предсказывающие герою его судьбу, выражают лишь то, что созрело в тайниках души шотландского тана, издавна питавшего честолюбивые замыслы. Не только в этой трагедии, но и в других пьесах существа потустороннего мира лишь сопровождают действие, но развивается оно в силу вполне реальных жизненных факторов — в первую очередь стремлений и страстей шекспировских героев.

Напомним также, что в пьесах Шекспира часто встречаются предсказания о будущем, которые осуществляются по ходу действия.

Таким образом, и в отношении к сверхъестественному проявляется переходный характер творчества Шекспира, сохраняющего значительные черты древних поверий и заблуждений, которые уживаются в его пьесах с вполне реальным ходом событий.

Сейчас подошло время задаться вопросом, как согласуется принцип шекспировской трагедии с тем, что говорилось выше об отношении героев к сверхъестественным и космическим силам? Может быть, все же здесь содержится связь трагического у Шекспира с тем или иным видом религиозного сознания?

Мир природы и космические силы соперничают трагическое вместе с героями. Но в отличие от античной трагедии космические силы не являются источником трагического конфликта. При всеобщей связи вещей не обязательно, чтобы нарушение мирового порядка возникло в высших сферах, как это происходит, например, в греческой трагедии, где люди становятся жертвами соперничества богов. У Шекспира герои могут думать, что они страдают из-за гнева или ради потехи богов, но в действии это никак не подтверждается. Обстоятельства, создающие трагический конфликт, имеют вполне земное происхождение. При этом причина может быть самой малой, но ее достаточно, чтобы вызвать беспорядок в гармоническом строе мира. Этим трагедия эпохи Возрождения отличается от древнегреческой. В трагедиях Шекспира не отрицается существование божественных сил, стоящих над миром. Но боги являются не более чем свидетелями человеческих трагедий. Им, может быть,

даже нравится зрелище беспомощности и страданий человека. Глостер жалуется в «Короле Лире»:

Мы для богов — что мухи для мальчишек:
Им наша смерть забава.

(IV, 1, 38. ТЩК)

Пусть здесь речь идет не о едином христианском боге, а о богах, что как бы переносит трагедию во времена языческого многобожия, — самая идея отчужденности божественных сил от человека не могла прийти в голову религиозно мыслившему художнику.

Сверхъестественное, находящееся вне человека, само по себе не является у Шекспира источником трагического. Корни трагизма в человеке и в жизненных условиях. Эти последние Шекспир иногда обозначает как Время, возлагая на него вину за многие бедствия жизни. Но не воля небес, а люди создают трагедии жизни. Началом трагедии являются действия самих людей, которые побуждаемы желаниями и страстями. Забота о своем благе или о благе государства в равной степени может быть источником трагического. Эгоистические стремления личности — вот что в первую очередь нарушает строй жизни. Но иногда случаются ошибки, вызываемые благородными побуждениями.

Властолюбие Клавдия и Макбета, гордость Кориолана, зависть Яго, страсть Антония к Клеопатре — таковы движущие пружины трагического в «Гамлете», «Макбете», «Кориолане», «Отелло», «Антонии и Клеопатре». Но причина трагедии не всегда совпадает с сущностью трагического. В «Макбете», «Кориолане», «Антонии и Клеопатре» те, кто приводит в действие трагический ход событий, сами и несут бремя душевных страданий. В «Гамлете» и «Отелло» предпосылки трагедии созданы злодеями, но сама трагедия состоит в страдании других персонажей, которые и являются трагическими героями.

Так или иначе, но в трагедиях Шекспира не происходит столкновения сил, стоящих над жизнью. Конфликты в них имеют вполне жизненное содержание, однако фоном для конфликтов служит вся мировая природа, что придает величественные масштабы трагедиям отдельных лиц.

ЭМОЦИОНАЛЬНЫЙ ЭФФЕКТ ТРАГЕДИИ

Хотя, как отмечалось, в пьесах Шекспира финал является часто своего рода судом, окончательная оценка не определяется одними лишь рациональными нравственными критериями. Не меньшее значение имеет эмоциональная вовлеченность зрителя в то, что происходит на сцене. И здесь воздействие искусства Шекспира не является прямолинейным.

Весьма просто обстоит с злодеями. Шекспир быстро дает зрителям понять дурную натуру этих людей. Правда, наряду с их злодейством он показывает также ум и энергию вершителей зла, но и это не располагает в их пользу, разве что возбуждает удивление и сожаление по поводу бесчеловечного использования таких качеств.

Сложнее обстоит в трагедиях с героями. Они не идеальные, а вполне реальные существа. К ним неприменимо определение «положительных героев», возникшее в морализирующей поэтике. Герои трагедий — люди, которым ничто человеческое не чуждо. Здоровая и естественная человечность в них необыкновенно сильна. Им не свойственны патологические отклонения. Но обстоятельства и их страсти ставят их в такие положения, когда они действуют вопреки человечности. Нормальные, казалось бы, люди проявляют безрассудность, жестокость, совершают роковые ошибки, приводящие к гибели других и их самих.

Отсутствие у Шекспира идеальных положительных героев не означает, что у него нет лиц, чья судьба заслуживает внимания и даже, более того, сострадания или, по меньшей мере, симпатии и сочувствия. Объективный и реальный характер трагедий Шекспира не требует от зрителя безоговорочного отождествления с героем и героиней. В этом отношении между ними есть несомненные различия: одни вызывают большее сочувствие, другие — меньшее. Персонажи Шекспира различаются по степени эмоциональной притягательности. Так, Юлий Цезарь эмоционально не притягателен и поэтому не ощущается как подлинный герой трагедии; хотя его и убивают, он не возбуждает сострадания. Эмоционально зритель вовлечен в судьбу Брута. То же надо сказать о Макбете.

С того момента, как он становится убийцей, он не может не вызывать осуждения. Но эмоционально зритель от начала до конца трагедии вовлечен в его судьбу, не отождествляя себя с ним. В наибольшей степени интеллигентный зритель склонен сопереживать с Гамлетом. Современники, вероятно, сочувствовали больше Гамлету-мстителю, мы — Гамлету-мыслителю.

Шекспир отнюдь не строит трагедию на основе сопереживания публики и героя. Он вводит зрителей в душевный мир персонажей, заинтересовывает их судьбой, более того — стремится показать человечность самых страшных нарушителей нравственных законов, но нельзя сказать, что все трагедии стремятся вызвать сочувствие к героям. Макбет явно не может рассчитывать на симпатии зрителей. Но едва ли зритель отдаст свое сочувствие и Кориолану. С большей долей вероятности можем мы предположить, что сочувствие вызовет Лир, хотя отношение к нему не может не быть смешанным, — ведь он сам проявил неразумность, сделавшую его бессильным против старших дочерей. Можно ли сострадать Отелло, когда зрителю очевидно, что его ревность необоснованна и вызвана заблуждением? Никто из зрителей не может сочувствовать и тому, что Отелло решает чужими руками убить Кассио, а своими — Дездемону. Больше других как будто возбуждает сочувствие датский принц, но кто станет оправдывать его жестокое обращение с Офелией? Слепленность Антония страстью, потеря им в решающие моменты мужественности также снижают симпатию к герою. Словом, полное отождествление зрителей с героями Шекспира едва ли возможно в нравственном отношении. Шекспир и не стремится к подобному эффекту, потому что это превратило бы его трагедии в субъективные и лирические. На самом деле трагедии Шекспира — объективны, и в этом их сила.

Как известно, согласно одной из теорий комического причина смеха в том, что зритель ощущает свое превосходство над персонажами, попадающими в нелепые ситуации, часто созданные их собственными стараниями. Хотя это не исчерпывает источников смешного, но несомненно, что позиция зрителя комедии именно такова. А каково отношение зрителя к трагедии? Аристотель го-

ворит: страх и сострадание. Страх — возможно, но сострадание — далеко не всегда. Эмоциональный эффект трагедии Шекспира не может быть сведен к состраданию. Зритель видит и понимает беду героя. Его понимание зависит от того, насколько он способен посмотреть на судьбу героя со стороны. Не скажу — сверху, потому что герой трагедии по своим качествам превосходит обычных людей. Даже осуждая Макбета, мы понимаем, что масштаб его личности выше обычного. Другие герои трагедий Шекспира подавно выше рядовых людей. Иногда Шекспир подчеркивает это, впрямую изображая конфликт между выдающейся личностью и обыкновенными людьми, как в «Кориолане». Словом, герои трагедий люди незаурядные. Поэтому смотреть на них свысока, как мы смотрим на персонажи, попавшие в комическое положение, мы, естественно, не можем. Наоборот, со всеми своими ошибками и страстями, они выше среднего человеческого уровня. Это тоже мешает отождествлению зрителя с героем.

Какие же чувства должна вызывать трагедия Шекспира? Я говорю «должна», а не «вызывает», потому что повсеместное распространение сентиментальности и сохраняющееся влияние романтизма подсказывают и зрителям и значительной части критики утверждения о том, будто трагедии Шекспира вызывают сочувствие, сострадание к героям и тому подобные сентиментальные реакции. Но зритель, который проконтролирует свои эмоции, увидит, что на самом деле они не такие, какие подсказываются ему теорией.

Какие же?

Шекспир был уверен в том, как воспримет публика его пьесы. Он ведь все делал для того, чтобы добиться определенного эффекта. Он чувствовал свою публику, сжился с ней и, конечно, понимал, как она будет реагировать на то, что происходит на сцене.

Более того — Шекспир помогал зрителю осмыслить свои ощущения. Правда, пьесы Шекспира не заканчиваются моралью, но финалы содержат эмоциональную оценку происшедшего. Трагедия изображает ужасные происшествя, и первая реакция на них — чувство ужаса. Перед тем как умереть, Гамлет обращается к присут-

ствующим придворным, видевшим смерть отравленной королевы, смерть Лаэрта и короля и знающим, что сейчас умрет и датский принц. Он сравнивает их с зрителями трагедии:

You that look pale and tremble at this chance,
That are but mutes or audience to this act . . .

(V, 2, 345)

Ближе других к подлиннику перевод этих строк у А. Кронеберга:

Вы бледны;
Дрожа, глядите вы на катастрофу,
Немые зрители явлений смерти!

Дословно: «Вы, кто побледнели и дрожите при виде этих происшествий, вы, кто всего лишь статисты или зрители этого акта. . .»

Зрители трагедии должны быть потрясены. Публика шекспировского театра, более эмоционально воспринимавшая страшные происшествия, показанные актерами, по-видимому, и в самом деле реагировала так, как описывает драматург. Не только зрители, находившиеся в театральном помещении, но и статисты, присутствовавшие на подмостках, тоже бледнели от ужаса и дрожали от страха.

Но это далеко не все. Трагедия также должна поразить нас печалью по поводу судьбы героев, хотя нет необходимости, чтобы мы отождествляли себя с ними. Достаточно искреннего человеческого сочувствия. О судьбах Ромео и Джульетты в конце трагедии сказано: «never was a story of more woe». . . — «никогда не было более горестной истории». Woe — горе, скорбь, несчастье. Трагедия и есть пьеса, изображающая горестные события и несчастья.

Когда в финале «Гамлета» появляется Фортинбрас, он уже знает, что все члены королевской семьи мертвы, и спрашивает: «Где это зрелище?» Ему отвечает Горацио:

Что ищет взор ваш?
Коль скорбь иль изумленье, — вы нашли.

(V, 2, 373. МЛ)

What is it ye would see?
If aught of woe or wonder, cease your search.

Здесь уже два понятия — woe или wonder — горе и удивление. Первым обратил на это внимание американский поэт и критик Дж. В. Канингем в исследовании, которое так и называется: «Горе и удивление» (1951)¹. Благодаря ему понятие шекспировской трагедии получило важное дополнение. Трагическое событие не только скорбно, оно поражает своей необыкновенностью, вызывает наше изумление. Иногда удивление вызвано не только необычностью происшествия, но и величием героя, его стойкостью, душевной силой. Яснее всего это выражено в финале «Короля Лира». Здесь оба понятия — скорбь и изумление — слились в характеристике трагедии героя:

Предайтесь горю, с чувствами не споря.
Всех больше старец видел в жизни горя.
Нам, младшим, не придется, может быть,
Ни столько видеть, ни так долго жить.

(V, 3, 323. ТШК)

Какие же чувства вызывает трагедия Лира? Опять горе, скорбь, а к этому добавляется и изумление перед тем, как много страданий выпало на долю старого короля. В античных теориях трагедии это понятие отсутствует. Между тем, как показал Дж. В. Канингем, оно чрезвычайно важно для характеристики трагедий Шекспира. Заметим, что некоторые герои Шекспира вызывают не только изумление, но и восхищение. Такая нота звучит и в только что приведенных словах о короле Лире. Да, герои Шекспира вызывают не только жалость, но и восхищение независимо от свойственных им нравственных недостатков. Над трупами погибших Антония и Клеопатры Цезарь дает следующее суммарное определение их личности и судьбы:

События возвышенные эти
Разительны для тех, кто в них повинен.
А повесть жалостная их не ниже,

¹ J. L. Cunningham. Woe and Wonder. 1951.

Чем слава победителя, который
Оплакивать их смерть заставил.

(V, 2, 362. АА)

Читатель, конечно, заметил, что, подобно «Ромео и Джульетте», «Антоний и Клеопатра» «жалостная повесть» (a story / No less in pity). Здесь, однако, добавлено еще одно определение: их история должна вызывать не меньшее восхищение, чем победа на войне. Иначе говоря, нравственный подвиг в любви достоин такой же славы, как и воинский подвиг.

Как сказано, понятие «восхищение» отсутствует в классической теории трагедии. Его ввел в поэтику итальянский гуманист Минтурно в трактате «О поэте» (1559), где он объяснял, что поэтическое произведение бесплодно, если не возбуждает восхищения изображенным в нем героем. От Минтурно или какого-либо другого итальянского ученого это понятие воспринял английский гуманист Филипп Сидни и в своей «Защите поэзии» (ок. 1580, напечат. 1595) применил его к трагедии. Давая свое определение, он среди других нравственно полезных сторон трагедии отметил, что она, «возбуждая чувства восхищения и сострадания, учит понимать непрочность сего мира и тому, на каком слабом фундаменте возводятся позолоченные крыши»¹.

Как видит читатель, отмеченная выше идея тщеты стремления к власти, проходящая через многие исторические трагедии эпохи Возрождения, получила свое выражение уже у Сидни. Но нас в данном случае интересует не это, а использование понятия «восхищение». Трактат Сидни был несомненно известен Шекспиру, и ренессансное понятие трагического он не мог не знать, ибо как художник он развивался вместе с гуманистической мыслью своего времени. Вместе с тем в применении этого понятия наблюдается и некоторая двойственность. У самого Шекспира слово «admiration» встречается и в смысле «удивительное», «поразительное» и для обозначения восхищения. Грани перехода здесь тонки и

¹ Philip Sidney. An Apology for Poetry. Elizabethan Critical Essays, ed. by G. G. Smith, vol. I. Oxford, 1904, p. 177.

зыбки. Но в отношении к трагическим героям можно говорить, что у окружающих, — не только у близких, но и у врагов — они возбуждают и удивление мощью своих характеров и восхищение их величием и благородством.

Виновники зла у Шекспира всегда погибают. Это требование нравственной справедливости в его трагедиях соблюдается неукоснительно. Гибель злодеев, естественно, не вызывает к ним сочувствия, она не трагична. Трагична гибель тех, кто не должны бы погибнуть, но тем не менее погибают. Нравственный пафос трагедии Шекспира не в утверждении необходимости гибели его героев, а в том, что человечность возмущается против их злосчастной судьбы. Трагедии Шекспира не выражают примирения с судьбой. Такого чувства они не вызывают у зрителей и читателей. Скорбь о гибели значительных людей, с яркими достоинствами; удивление тем, что обстоятельства несут смерть достойным; восхищение стойкостью героев перед лицом враждебных обстоятельств — таков эмоциональный эффект шекспировской трагедии.

СЕНЕКА И ЖАНР КРОВАВОЙ ТРАГЕДИИ

Английская драма эпохи Возрождения была обязана Сенеке не только введением фигуры призрака, вопиющего о мести. Случилось так, что не великие греческие трагики Эсхил, Софокл и Эврипид, а именно Сенека из всех античных авторов оказал наибольшее влияние на развитие трагедии в эпоху Возрождения. Написанные на латыни, его трагедии уже в силу этого были более доступны широким кругам читателей. Лишь в эпоху классицизма, начиная со второй половины XVII века, знание греческих трагиков стало более распространенным.

Итак, хотя древнеримский драматург, по нашим понятиям, в художественном отношении уступал греческим трагикам, все же именно он стал для драматургов эпохи гуманизма наиболее общепризнанным образцом. Поэтому нам небесполезно восстановить в общих чертах драматургию Сенеки.

Художник эпохи духовного упадка и нравственного

разложения императорского Рима Луций Анней Сенека (ум. в 65 году н. э.) любил «яркие краски, и ему лучше всего удаются картины пороков, сильных аффектов, патологических состояний»¹. Герои трагедий Сенеки — «люди огромной силы и страсти, с волей к действию и страданию, мучители и мученики... На мягкие чувства эти герои редко бывают способны»². Персонажи Сенеки однотонны, женщины не уступают мужчинам в силе страстей и жестокости.

Предназначенные не столько для сцены, сколько для чтения, пьесы Сенеки имели эпизодическую композицию. «В каждой пьесе можно обнаружить несколько сцен высокого пафоса; прочее служит лишь для связи, для сохранения традиционной формы трагедии. В этих связующих частях автор нередко допускает несогласованности действия»³.

Продолжая характеристику драм Сенеки, И. М. Тронский пишет: «В центральных партиях большое место занимают патетические *монологи* (или длинные речи) и *описания ужасов*. Магический обряд, вызывание мертвых, описания преисподней, бури, убийства — ни одна трагедия не обходится без какого-либо из этих элементов, предназначенных потрясти привычного к «ужасам» римского читателя времен империи. [...] Любопытно, что в эти описания часто вводится фон мрачной *природы*. Но сцены ужаса не ограничиваются описаниями или рассказами вестника: [...] убийства и самоубийства выносятся на сцену [...]. В *диалоге* обращают на себя внимание быстрые обмены короткими репликами, оформленные в заостренные сентенции...»⁴ Наконец, персонажи Сенеки «не столько переживают, сколько рассказывают о переживаниях, классифицируют их»⁵.

Можно было бы изложить то же самое своими словами, но тогда автора могли бы заподозрить в том, что он нарочно подчеркнул и выделил те элементы траге-

¹ И. М. Тронский. История античной литературы. Изд. 3-е. М., Учпедгиз, 1957, стр. 426.

² Там же, стр. 430.

³ Там же, стр. 431.

⁴ Там же, стр. 431—432.

⁵ Там же, стр. 431.

дий Сенеки, которые особенно связаны с драматургией английского Возрождения. Я намеренно привел характеристику историка античной литературы, который не имел в виду ни Шекспира, ни его предшественников и современников. Тем не менее читатель, знающий Шекспира, без труда заметил, какие элементы трагедий Сенеки оказали влияние на форму шекспировской трагедии.

Не Шекспир начал подражание Сенеке. В английской драме первыми, кто взял за образец его трагедии, были Т. Нортон и Т. Сэквил, создавшие самую раннюю ренессансную трагедию в Англии — «Горбодук, или Феррекс и Порекс» (1561). Первоначально по образцу Сенеки писали трагедии в университетских кругах. Предшественники Шекспира, «университетские умы» Марло, Кид, Грин, привнесли методы Сенеки на сцену общедоступного народного театра. Под сильным влиянием Сенеки написаны «Тамерлан», «Фауст», «Мальтийский жид», «Эдуард II» Марло и «Испанская трагедия» Томаса Кида. Освоенное его предшественниками без сопротивления воспринял Шекспир.

Он сохранил интерес к таким трагедийным сюжетам, в которых действовали сильные страсти и было немало изображения ужасов, злодейств, тайных и явных убийств, многие из которых изображались на глазах зрителей. Конечно, наиболее прямым подражанием Сенеке был «Тит Андроник», где героине отрубали руки, а она потом в обручках держала таз и в него стекала кровь ее обидчиков, зарезанных Титом Андроником; потом Тит делал из мяса этих сыновей пирог для их матери и угощал ее этим лакомством. В этой же трагедии Тит отрубает себе руку, а мавра Арона живым закапывает в землю. Всех ужасов в духе Сенеки, наполняющих пьесу, не перечислишь.

Но «Тит Андроник» был самым крайним проявлением «сенеканства» у Шекспира. В других пьесах Шекспир пользовался его приемами несколько умереннее. Но все же пользовался. В самой великой, по мнению многих, своей трагедии, в «Короле Лире», Шекспир не побоялся показать на сцене выкалывание глаз. Этот эпизод во все века ужасал зрителей и вызывал неприятное ощущение, противоречащее эстетическому чувству.

Драматурги-гуманисты учились у Сенеки манере драматической речи. Именно ему обязан Шекспир теми приемами риторики, которыми он так обильно пользовался в своих пьесах. Ему же обязан и методом рассказа героями своих переживаний. К тому времени, когда Шекспир стал писать пьесы, все это вошло уже в драматургическую практику. Шекспир по сравнению со своими предшественниками усовершенствовал средства драматической речи, восходящие к стилистике Сенеки.

Сенека был, как известно, не только драматургом, но и философом. Как проявилась его философия в трагедиях, рассказывает тот же И. М. Тронский: «...философ-стоик ощущает мир как поле действия слепого, неумолимого рока, которому человек может противопоставить лишь величие субъективного самоутверждения, несокрушимую твердость духа, готовность все претерпеть и, в случае надобности, погибнуть»¹. И далее: «Философские произведения Сенеки позволяют уточнить это отношение к миру. В трактате «О спокойствии духа» ставится вопрос: следует ли печалиться о несчастной кончине хороших людей? Ответ: если они храбро погибли, не надо печалиться, а желать себе самим той же твердости; если же они не проявили в смерти мужества, они не настолько ценны, чтобы горевать о них»².

Уже говорилось о том, что Шекспир отнюдь не стоит на той позиции, что жизнь управляется роком. Но если не рок, а сами люди делают жизнь ужасной, то перед лицом бедствий человеку необходимо мужество. Едва ли непосредственно от Сенеки, — скорее через многих посредников, — философия стоицизма дошла до Шекспира. Поведение героев его трагедий овеяно духом стоицизма — не античного, а ренессансного. Но сами люди Возрождения считали, что, усваивая мораль стоицизма, они уподобляются великим людям древнего Рима, о которых читали у Плутарха.

В «Юлии Цезаре» Брут и его жена Порция оба придерживаются принципов стоицизма. Закаляя себя для перенесения жизненных тягот, Порция, как она расска-

¹ И. М. Тронский, назв. соч., стр. 429.

² Там же.

зывает, нанесла себе рану в бедро и училась бестрепетно переносить боль. Найдя рассказ об этом у Плутарха, Шекспир не преминул воспроизвести его в своей трагедии (II, 1, 292).

Как истинный стоик, Брут без страха смотрит в будущее, что бы оно ни сулило ему:

Восружась терпением,
Готов я ждать решения высших сил,
Вершительниц людских судеб.

(V, 1, 106. МЗ)

Здесь сразу выражены два принципа: фатализм и стоическая готовность к любой судьбе. Хотя Кассий говорит о себе, что он эпикуреец (V, 1, 77), тем не менее и он в преддверье гибели восклицает:

дух мой бодр, и я решился твердо
Опасностям всем противостоять.

(V, 1, 91. МЗ)

Духовные муки Гамлета завершаются усвоением стоической мудрости: «Готовность — это все» (V, 2, 234). К этому же приходит Эдгар:

Человек
Не властен в часе своего ухода
И в сроке своего прихода в мир,
Но надо лишь всегда быть наготове.

(«Король Лир», V, 2, 11. БП)

Шекспир мог не знать философских сочинений Сенеки. Сходные мысли он скорее всего вычитал у Монтеня. Но эта стоическая мудрость восходит не к древнеримскому писателю. Драматургические приемы Сенеки Шекспир воспринял тоже не непосредственно, а через ренессансных подражателей Сенеке.

Уже отмечалось влияние драматургической техники Сенеки в «Тите Андронике», «Гамлете», «Короле Лире». Несомненно сильным было также воздействие образцов Сенеки и его последователей в хрониках Шекспира, предшествовавших «Генри IV». Оно сказалось не только в эффектах, типичных для кровавых драм и трагедий мести, но и в драматической риторике. В данном случае речь

идет не о применении риторических фигур, а о мотивах поведения и даже характерах, очерченных древнеримским драматургом. Кеннет Мюр обнаружил прототип леди Макбет в образе Клитемнестры из «Агамемнона» Сенеки¹. В самом деле, вот отрывок из первого монолога героини Сенеки, решающей убить мужа:

Так распусти узду
И волю дай наклонностям негодным!
Стезей злодейств должно идти злодейство.
Все козни женщины всколыхни в уме...²

Не так же ли говорит и леди Макбет?

Пусть женщина умрет во мне. Пусть буду
Я лютою жестокостью полна...

(I, 5, 42. БИТ)

Сходство яснее обнаруживается в английском переводе трагедии Сенеки в сопоставлении с подлинником Шекспира. Но и в переводах нетрудно увидеть близость мотивов. Так, например, в хоре микенянок из того же «Агамемнона» мы слышим мысли, неоднократно встречающиеся в исторических драмах Шекспира:

О жребий обманчивый царств и царей!
Кто слишком высоко поставлен судьбой,
Всегда над бездной неверной висит.
Неизвестен скиптру мирный покой,
И он ни в одном не уверен дне.
Изнают заботы одна за другой...³

Прямые аналогии этому — в предсмертной речи Генри IV и в размышлениях Генри V накануне битвы.

Мы здесь не исследуем вопрос об источниках, которыми пользовался Шекспир, а отмечаем важный для всего строя его трагедий факт — усвоение элементов кровавых трагедий Сенеки, что оказывало влияние на самую форму, а иногда и дух трагедий Шекспира.

¹ Kenneth Muir. *Shakespeare's Sources*, vol. 1. L., 1957, pp. 181—183.

² Люций Анней Сенека. Трагедия в переводе Сергея Соловьева. М., «Academia», 1933, стр. 290, строка 121 и далее.

³ Там же, стр. 287, строка 84 и далее.

ИНВЕНТАРЬ СМЕРТЕЙ

Как уже не раз отмечалось, дух Сенеки осеняет шекспировского «Тита Андроника». Содержание этой «римской» трагедии весьма точно суммирует ее главный злодей мавр Арон. На требование Люция признаться в своих преступлениях Арон отвечает согласием, но предупреждает:

Всю душу истерзает речь моя;
То об убийствах речь, резне, насилиях,
Ночных злодействах, гнусных преступленьях,
Злых умыслах, предательствах, — о зле,
Взывающем ко всем о состраданье. . .

(V, 1, 62. АК)

Эти слова прекрасно характеризуют содержание «Тита Андроника». Но только ли эту трагедию? Они вполне приложимы к трилогии «Генри VI», к «Ричарду III», «Королю Джону», «Ричарду II», даже к таким трагедиям, как «Гамлет», «Король Лир», «Макбет». Может показаться кощунственным применение характеристики сюжета «Тита Андроника» к великим трагедиям. Но сам Шекспир не увидел бы в этом никакого принижения своих шедевров. Более того — он повторил его применительно к «Гамлету». В конце трагедии, выполняя завет Гамлета поведать всем о его судьбе, Горацио обещает рассказать народу все оставшееся скрытым от него:

То будет повесть
Бесчеловечных и кровавых дел,
Случайных кар, негаданных убийств,
Смертей, в нужде подстроенных лукавством,
И, наконец, коварных козней, павших
На головы зачинщиков.

(V, 2, 391. МЛ)

Точность, с какой в словах Горацио охарактеризована фабула «Гамлета», поразительна. Прежде всего здесь ясно и недвусмысленно сказано, что произведение, которое стало привычным определять как философскую трагедию, имеет драматургическую основу обыкновенной

кровавой трагедии, каких было много в английском театре эпохи Возрождения. Жанр был совсем не прост, он представлял собой одну из тонко отшлифованных драматургических форм. Как всегда, искусство художника оценивалось изощренностью, с какой он умел использовать обязательные элементы пьес такого рода. Надо сказать, что уже в «Тите Андронике» Шекспир сумел придать разнообразие убийствам и злодеяниям. Но в ранней римской пьесе главный упор делался на необыкновенную жестокость, с какой совершалось каждое из злодеяний.

В «Гамлете» Шекспир не изображает физических мучений. Вместо этого изобретательность драматурга проявляется в разработке обстоятельств гибели разных персонажей. Приведенные выше слова Горацио, в частности, предназначены обратить внимание публики на то, как различны условия, при которых погибли персонажи трагедии.

Чем же отличаются друг от друга убийства, происшедшие в трагедии? Вдумаемся в перечисление злодеяний, изложенное Горацио.

Прежде всего он называет (перевожу дословно) «кровавые и противоестественные деяния» (*carpal, bloody and unnatural acts*). Подразумеваются преступления Клавдия: убийство брата братом, отравление жены и убийство племянника. Противоестественным считался также брак Клавдия и жены его брата.

Затем Горацио называет «случайные кары и нечаянные убийства», то есть ни кем не задуманные убийства, происшедшие непреднамеренно в том смысле, что удар предназначался не тому, на кого он пал. Таким является убийство Полония. Он, как известно, спрятался в опочивальне королевы, чтобы подслушать ее беседу с Гамлетом и в случае опасности позвать на помощь. Старому царедворцу показалось, что грозные речи Гамлета могут перейти в действие и принц не остановится перед тем, чтобы поднять руку на мать. Полоний закричал, зовя на помощь. Гамлет подумал, что за занавесом скрывался король, и стремительно пронзил это место своим мечом. Увидев, что удар достался Полонию, принц признается: «Я метил в высшего» (III, 4, 32. МЛ). Гамлет сожалеет о том, что на месте Полония был не Клавдий.

Что же касается Полония, то, как известно, он вмешивался во все — в дела своих детей, в придворные интриги; выслуживался перед королем, шпионил за Гамлетом. Старый придворный погиб случайно. Но не безвинно — ведь он сам вызвался помогать королю против Гамлета. Поэтому он получает от принца эпитафию по заслугам:

прими свой жребий;
Вот как опасно быть не в меру шустрым.

(III, 4, 32. МЛ)

Случайной карой оказывается и смерть королевы Гертруды. Она выпивает кубок с ядом, приготовленный для Гамлета. Король отнюдь не желал смерти жены. Но в том, что она выпила яд, было своего рода возмездие за ее измену памяти первого мужа и поспешный брак с Клавдием. Хотя Гертруда не была, по-видимому, повинна в смерти старшего Гамлета, ее брак с Клавдием имел значение санкции для захватчика престола. Гамлет, как сын, обладал большими правами на корону, чем брат короля. Но Клавдий, воспользовавшись отсутствием Гамлета, находившегося в Виттенберге, добился быстрого избрания королем. О ритуале избрания в трагедии говорится неоднократно. Эти детали могут показаться несущественными тем, кто занят философскими дедукциями из трагедии, но для зрителей шекспировского театра существеннее были вопросы такого рода. Для них в трагедии шла речь о власти, и они слишком хорошо понимали, насколько важно для страны, управляет ли ею жестокий негодяй или порядочный человек. Вина Гертруды, по понятиям шекспировского времени, была двойной: она вступила в кровосмесительный брак и тем самым узаконила незаконную власть Клавдия.

В инвентаре трагических смертей о «случайных решениях» (*accidental judgements*) и о «случайных убийствах» (*causal slaughters*) говорится подряд. Следует ли расценить эти два определения как синонимичные, поскольку подобные повторы часты в драматической речи Шекспира? Вероятнее, однако, что здесь проводится тонкое различие и эти два понятия не тождественны. Полоний и Гертруда погибли случайно. Но нельзя не отметить

такого различия: идя к матери, Гамлет не намеревался вообще убивать кого-либо. Меч он выхватил, ничего не обдумывая. Его поступок был следствием случайного решения, вызванного неожиданно возникшим обстоятельством — присутствием третьего лица в опочивальне королевы. Зная Гамлет, что это Полоний, он не стал бы его умерщвлять.

Случай с королевой иного рода. Здесь была ловушка, правда, подготовленная для другого, но в нее угодила королева. Таким образом, хотя смерть Полония и королевы случайна, но случайности не одинаковы.

Не может быть сомнения в отношении «смертей, в нужде подстроенных лукавством», — явно, что речь идет о том, как Гамлет подменил письмо короля и отправил вместо себя на смерть Розенкранца и Гильденстерна.

«Коварные козни, павшие на головы зачинщиков» — это касается Клавдия и Лаэрта. Как помнит читатель, Лаэрт умирает от раны, нанесенной ему той самой рапирой, которую он, против правил, наточил да еще смазал клинок ядом. Гамлет убивает короля той же рапирой и вливает ему в рот остатки яда, которым отравилась королева.

Таким образом, все убийства строго расклассифицированы. Смерть смерти рознь, и в этом различии Шекспир и его современники усматривали важный философско-нравственный смысл. Смерть противоестественная, случайная и заслуженная — эти градации, установленные Шекспиром, подразумевают два рода обстоятельств. С одной стороны, речь идет о нравственном облике погибшего. Противоестественна смерть достойного человека, а смерть человека морально нечистого есть своего рода кара. Но степень вины не одинакова. Клавдий — самый ужасный преступник, он — убийца. Гертруда и Полоний не преступники, но совершенно невиновными их нельзя считать, так же как Розенкранца и Гильденстерна. Поэтому трагедия есть изображение гибели людей, из которых одни совсем невинны, другие виновны отчасти, а третьи преступны.

Эти критерии, принадлежащие Шекспиру, могут быть приложены к другим его трагедиям. Ими не исчерпы-

ается содержание трагического действия у Шекспира, но если искать опорные пункты для анализа, то надо в первую очередь пользоваться теми, которые дает сам драматург.

Вторая группа критериев связана с драматическим действием как таковым и тоже имеет философско-нравственный смысл. Вопрос о том, как погибает человек, важен, во-первых, для понимания реальных причин его трагедии. Шекспир тщательно изображает обстоятельства гибели персонажа. Всякая смерть в трагедиях Шекспира подана так, чтобы о ней можно было составить всестороннее суждение: как она произошла и почему данный человек погиб.

В эстетике твердо укоренилась идея необходимости гибели героя. Идеалистическая эстетика утверждала нравственную обоснованность его гибели наличием трагической вины. Марксистская критика отвергает принцип трагической вины, понимая необходимость как проявление исторической неизбежности исчезновения определенных форм социальной жизни и вместе с ними тех людей, которые являются носителями принципов уходящего жизненного уклада.

С трагедиями Шекспира все обстояло бы просто, если бы можно было твердо установить социальную природу каждого из героев. Но в людях, изображенных Шекспиром, так тесно сплетены черты старой и новой психологии, что невозможно приписать их какому-нибудь одному из борющихся на исторической арене сословий. На каждом из героев Шекспира лежит печать времени, и социолог получает из пьес Шекспира обильный материал для размышлений об общественных отношениях в Англии времен позднего Возрождения. Но к социальным признакам личность у Шекспира несводима. Одним из его художественных достижений было преодоление узкословной характеристики персонажей. Будучи социально обусловленными, трагедии Шекспира — это трагедии людей. Есть у Шекспира случаи, когда человеческое и социальное в трагедиях связаны особенно тесно, при этом общество и личность оцениваются с точки зрения высшей человечности.

ВНУТРЕННИЙ КОНФЛИКТ

Внешний конфликт в наиболее глубоких произведениях Шекспира является основой для драматического конфликта иного рода, происходящего в душевном мире его героев. Однако, прежде чем сказать об этом, надо со всей решительностью отвергнуть недооценку конфликта внешнего. Неверно, да и нельзя свести сущность драматизма Шекспира к чистому психологизму. Если проводить аналогию между искусством и жизнью, то внешнее действие в пьесах Шекспира — это объективная действительность, жизненные обстоятельства, тогда как душевные состояния его героев — субъективная, глубоко личная реакция человека на мир. Для человека жизненный процесс состоит во взаимодействии этих начал. Люди существуют в реальном мире, и все, что происходит в их душах, в их сознании, неотторжимо от реальности, имеет смысл только в связи с ней. Точно так же невозможно отделить друг от друга внешние драматические обстоятельства и душевные драмы героев Шекспира. Художественному воспроизведению условий, в которых живут его герои, Шекспир уделяет не меньше внимания, чем выражению душевных движений. С точки зрения правдоподобия внешние обстоятельства в драмах Шекспира не всегда точны, но они приспособлены к тому, чтобы создать именно ту среду, которая необходима для придания драматизма судьбам героев.

Это очевидно в такой пьесе, как «Ромео и Джульетта»¹. Раздор между семьями Монтекки и Капулетти придает особый драматизм страсти юных героев. Живы их родители в мире, любовь детей была бы идиллической. Сами по себе чувства Ромео и Джульетты гармоничны. Но герой и героиня вполне сознают, что внешние

¹ Н. Берковский. «Ромео и Джульетта», в его кн.: Литература и театр. М., «Искусство», 1969, стр. 11—47; В. Бахмутский. О трагедии Шекспира «Ромео и Джульетта», в сб.: Шекспир на сцене и на экране. М., Изд. ВГИК. 1970, стр. 55—76.

Здесь и дальше отмечаю наиболее значительные новейшие работы критиков на русском языке об отдельных трагедиях Шекспира. Главы в общих трудах о Шекспире, само собой разумеется, также заслуживают внимания.

обстоятельства ставят их любовь в противоречие с условиями, в каких они живут. Это подчеркнуто в словах Хора между первым и вторым актами:

Ромео любит и любим прекрасной.
 В обоих красота рождает страсть.
 Врага он молит; с удочки опасной
 Она должна любви приманку красть.
 Как враг семьи заклятый, он не смеет
 Ей нежных слов и клятв любви шепнуть.
 Возможности тем боле не имеет
 Она его увидеть где-нибудь.
 Но страсть даст силы, время даст свиданье
 И сладостью смягчит все их страданья.

(II, Пр., 5. ТЩК)

Речь идет здесь не просто о внешних препятствиях, мешающих соединению Ромео и Джульетты, а о принципиально новом отношении к любви, возникшем в эпоху Возрождения.

Средневековая рыцарская любовь была любовью внебрачной — рыцарь поклонялся супруге своего феодального владыки, и они должны были блюсти тайну своих отношений. Эпоха Возрождения стремится к единству любви и брака. В «Комедии ошибок» Адриана добивается того, чтобы ее отношения с мужем не были формальным союзом, а основывались на взаимной любви. Во всех комедиях Шекспира утверждается ренессансное понимание любви, которая венчается браком. Ромео и Джульетта стремятся к тому же. Первое доказательство любви, которого требует Джульетта, — согласие Ромео немедленно обвенчаться, и он с радостью идет на это. Но им, как мы знаем, не дано простейшего в глазах человека Возрождения счастья — открытого признания их любви и ее законного оформления в браке. Это придает особую остроту их чувствам, что всегда бывает следствием препятствий, которые делают невозможным открытое общение любящих. Вражда семей вторгается в душевный мир героев.

Когда Ромео после тайного венчания с Джульеттой сталкивается с Тибальтом, он пробует установить с ним новые отношения:

у меня, Тибальт, причина есть
 Любить тебя; она тебе прощает
 Всю ярость гневных слов.

(III, I, 65. ТЩК)

Но убийство Меркуцио кладет конец примирительному отношению Ромео, он сражается с Тибальтом и, мстя за друга, убивает его. Клубок взаимоотношений оказывается очень сложным:

Мой лучший друг, — и что ж, смертельно ранен
 Из-за меня! Тибальтом честь моя
 Поругана! Тибальтом — тем, с которым
 Я породнился час тому назад!

(III, I, 115. ТЩК)

Какую душевную бурю переживает Ромео: любовь к другу сталкивается с любовью к Джульетте. Ради Джульетты он не должен был бы мстить ее родичу, но дружба и долг чести требуют иного, и Ромео следует их велениям. Не раздумывая о последствиях, он действует под впечатлением гибели друга. Этот поступок, как мы знаем, оказывается роковым: Ромео, желавший было сделать первый шаг к примирению родов и протянувший руку Тибальту, убив его, еще больше разжигает вражду, а себя подвергает герцогской каре. Она, правда, оказывается сравнительно мягкой — Ромео не казнят, а только изгоняют, но для него разлука с Джульеттой равносильна смерти.

Джульетта тоже не остается в стороне от семейной распри. Как и Ромео, она тоже сначала думала, что преграду, разделяющую их семейства, легко перейти. Ей казалось, что Монтекки — только имя и что человеческая сущность важнее родовых распрей. Но, узнав о том, что Ромео убил Тибальта, Джульетта загорается гневом как настоящая Капулетти; она клянет убийцу (кстати сказать, в великолепных оксюморонах):

О куст цветов с таящейся змеей!
 Дракон в обворожительном обличье!
 Исчадь ада с ангельским лицом!
 Поддельный голубь! Волк в овечьей шкуре!
 Ничтожество с чертами божества!
 Пустая видимость! Противоречье!

Святой и негодяй в одной плоти!
 Чем занята природа в преисподней,
 Когда она вселяет сатану
 В такую покоряющую внешность?

(III, 2, 73. БП)

Но любовь быстро побеждает в Джульетте семейные привязанности. Индивидуальное оказывается сильнее родового чувства, и Джульетта начинает говорить совершенно противоположное:

Супруга ль осуждать мне? Бедный муж,
 Где доброе тебе услышать слово,
 Когда его не скажет и жена
 На третьем часе брака? Ах, разбойник,
 Двоюродного брата умертвил!
 Но разве было б лучше, если б в драке
 Тебя убил разбойник этот, брат?

(III, 2, 97 БП)

Душевная борьба была недолгой у Ромео и Джульетты — они вообще быстры в чувствах. Не длительность, а сила служит мерой их переживаний, а страсть их велика.

Надо, однако, признать, что хотя Ромео и Джульетта ощущают противоречия своего положения, внутреннего конфликта в самой их любви нет. Это не лишает произведение трагизма. Прекрасная, идеальная страсть оказалась в противоречии с враждой семейств любящих, сам Гегель признал такую коллизию достаточно трагической¹.

В «Юлии Цезаре» мы уже встречаемся с внутренним конфликтом, который тесно сопряжен с конфликтом государственным². Брут признается:

Я сна лишился с той поры, как Кассий
 О Цезаре мне говорил.
 Меж выполненьем замыслов ужасных
 И первым побуждением промежуток
 Похож на призрак иль на страшный сон:
 Наш разум и все члены тела спорят...

(II, 1, 61. МЗ)

¹ См. Гегель. Эстетика, т. 1. М., «Искусство», 1968, стр. 224.

² Ю. Шведов. «Юлий Цезарь» Шекспира. М., «Искусство», 1971.

Почти то же самое говорит Макбет (ср. I, 7, 1, см. стр. 130). Открытой натуре Брута чуждо вступать в тайный сговор, самая идея заговора ему глубоко неприятна. Прибегая к фигуре олицетворения, Брут говорит:

О заговор,
 Стидишься ты показываться ночью,
 Когда привольно злу. Так где же днем
 Столь темную пещеру ты отыщешь,
 Чтоб скрыть свой страшный лик? Такой и нет.
 Уж лучше ты его прикрой улыбкой:
 Ведь если ты его не приукрасишь,
 То сам Эреб и весь подземный мрак
 Не помешают разгадать тебя.

(II, I, 77. МЗ)

Брут выражает здесь объективное, авторское отношение к заговору, но оно совпадает с тем, что должен чувствовать он, как честный римлянин. Это видно по его дальнейшему поведению в сцене сговора. Когда Кассий требует, чтобы все поклялись, Брут заявляет: «Не надо клятв» (II, I, 115). С римлянина достаточно слова, честь — надежная гарантия верности делу. Кассий предлагает расправиться и со сторонниками Цезаря. Брут против того, чтобы заговор для восстановления республики превратился в кровавую бойню:

Мы против духа Цезаря восстали,
 А в духе человеческом нет крови.
 О, если б без убийства мы могли
 Дух Цезаря сломить!

(II, I, 167. МЗ)

Брут сожалеет, что бескровный переворот невозможен. Он хотел бы обойтись без пролития крови не только из принципа гуманности вообще, но и из-за чувств, которые питает к Цезарю. Кассий убеждает Брута в том, что заговор имеет в виду благородные цели. Брут надеялся, что можно будет ограничиться устранением Цезаря. Идеалист в политике, он совершает роковую для себя и для всего дела ошибку, настаивая на том, чтобы не убивали Антония. Когда же после всех перипетий Брут кончает с собой, он произносит знаменательные слова:

О, Цезарь, не скорбя,
Убью себя охотней, чем тебя!

(V, 5, 50. МЗ)

В том, что Брут перед смертью вспоминает Цезаря, сказывается его постоянная проверка, правильно ли поступил он, подняв руку на диктатора. После начальных колебаний Брут как будто убедился в необходимости убийства Цезаря, но потом все пошло не так, как он ожидал. Справедливое дело потерпело поражение, и это в его глазах ставит под сомнение целесообразность заговора против Цезаря. Брут до конца сохраняет душевную стойкость перед лицом опасностей и смерти, но не покидающая его мысль о Цезаре лучше всего свидетельствует о том, что он так и не смог оправдать в своих глазах убийство, совершенное им.

Если отвлечься от многих философско-психологических домыслов о герое самой прославленной трагедии Шекспира, то для Шекспира и его современников центральная нравственная проблема Гамлета была близка к той, которая намечена во внутреннем конфликте Брута. Ни в коей мере не отвергая философского смысла трагедии, следует все же не пренебрегать ее фабулой и той реальной драматической ситуацией, в которую поставлен герой.

Вспомним: призрак возлагает на Гамлета долг мести за два преступления Клавдия — убийство короля и кровосмесительный брак с вдовой брата (I, 5, 25 и 80). Критики, задающиеся вопросом, почему Гамлет после свидания с призраком не бросается сразу на Клавдия и не пронзает его кинжалом, забывают о многих обстоятельствах, которые введены Шекспиром в традиционный жанр трагедии мести для того, чтобы вывести ее за эти узкие рамки и придать ей общечеловеческий интерес.

В отличие от предшествующих образов мстителей в английской драме эпохи Возрождения, Гамлет не является персонажем, воплощающим лишь одно возмездие. Будь это так, вопрос о том, почему он медлит, имел бы основание. Но Гамлет не односторонний характер, имеющий в жизни всего лишь одну цель — месть, а многогранная человеческая личность. Содержание трагедии

выходит далеко за пределы темы мести. Любовь, дружба, брак, отношения детей и родителей, внешняя война и мятеж внутри страны — таков круг тем, непосредственно затронутых в пьесе. А рядом с ними философские и психологические проблемы, над которыми бьется мысль Гамлета: смысл жизни и назначение человека, смерть и бессмертие, духовная сила и слабость, порок и преступление, право на месть и на убийство¹. Но как ни обширно содержание трагедии, она имеет драматический стержень.

Мечь Гамлета не решается простым ударом кинжала. Даже практическое осуществление ее наталкивается на серьезные препятствия. Клавдий имеет надежную охрану, и к нему нельзя подступиться. Но внешнее препятствие менее значительно, чем та нравственная и политическая задача, которая стоит перед героем. Чтобы осуществить месть, он должен совершить убийство, то есть такое же преступление, какое лежит на душе Клавдия. Мечь Гамлета не может быть тайным убийством, она должна стать публичной карой преступника. Для этого надо сделать очевидным для всех, что Клавдий — низменный убийца.

У Гамлета есть и вторая задача — убедить мать в том, что она совершила серьезное нравственное нарушение, вступив в кровосмесительный брак. Мечь Гамлета должна быть не только личным, но и государственным актом, и он сознает это. Такова внешняя сторона драматического конфликта.

Она осложняется глубоким душевным надломом — Гамлет утратил веру в ценность жизни, в любовь, все кажется ему мерзким. Для выполнения задачи, возло-

¹ Из новейшей литературы о «Гамлете» см.: И. Верцман. «Гамлет» Шекспира. М., «Художественная литература», 1964; Шекспировский сборник 1961. Изд. ВТО, статьи А. Аникста, И. Верцмана, Г. Козинцева, М. Астангова, Д. Урнова, В. Клюева, Н. Зубовой; А. Аникст. «Гамлет, принц Датский», в кн. Шекспир, Собрание сочинений в восьми томах, т. 6. М., «Искусство», 1960, стр. 571—627; М. В. Урнов, Д. М. Урнов. Шекспир, его герой и его время. М., «Наука», 1964, стр. 125—146; Г. Козинцев. Наш современник Вильям Шекспир. Изд. 2-е. М.—Л., «Искусство», 1966. В сб.: Вильям Шекспир. 1564—1964. М., «Наука», 1964, статьи: А. Кеттл. Гамлет, стр. 149—159, К. Мюр. Гамлет, стр. 160—170.

женной на него, надо обладать внутренним убеждением в том, что имеет смысл бороться. Мы являемся свидетелями душевной борьбы, переживаемой героем. Для нашего времени наибольший интерес представляет именно эта сторона трагедии, потому что в ней раскрывается рождение психологии человека нового времени. Но, к сожалению, слишком часто драматизм этого процесса упускается из виду в силу пренебрежения единством действия, характера и мысли в пьесе. Противоречия в поведении и речах героя есть следствия особого художественного метода, примененного Шекспиром. Если мы верим в одну из аксиом шекспировской критики — что характер Гамлета развивается, — то остается лишь признать, что развитие вовсе не обязательно идет прямолинейно. Шекспир показывает развитие личности, происходящее драматически, поэтому естественно, что оно совершается скачками и переходами из одной крайности в другую.

Выше неоднократно цитировались отдельные места трагедии «Гамлет», в которых недвусмысленно выражены проблемы, стоящие перед героем, поэтому здесь достаточно ограничиться кратким указанием на то, как в самой трагедии определены внешний и внутренний конфликты. Преступление Клавдия — нравственная язва, заразившая всю страну. Это сознает не только Гамлет, но и другие персонажи, отчасти даже сам Клавдий. Всеобщая порча выдвигает перед героем вопрос о природе человека, и он утрачивает веру в оптимистический идеал гуманизма, что человек изначально добр. Трудность задачи требует от Гамлета осмысления путей и целей жизни. На этой почве возникает разлад между мыслью и волей, желанием и действием. Стремясь руководствоваться разумом, Гамлет, однако, действует импульсивно, и его необдуманные поступки создают для Клавдия возможность обрести союзника в борьбе против принца, что становится непосредственной причиной гибели героя.

Гамлет сознает неполноценность своей личности, понимает опасность своего внутреннего разлада. Он понимает, что не только порок, но даже малый недостаток, слабость пятнают человека. Пользуясь приемом драматической иронии, Шекспир иногда вкладывает в речи персонажей мысли общего характера, и сначала кажет-

ся, будто они имеют чисто внешний смысл, тогда как на самом деле касаются существа действия. Когда Гамлет в начале трагедии отправляется со стражниками посмотреть, не появится ли призрак, во дворце происходит пир. Гамлет рассуждает о том, что при Клавдии в Дании развилось повальное пьянство, позорящее всю страну. Хотя любовь к вину не самый страшный из пороков, но беда от него большая для репутации народа. В связи с этим Гамлет замечает:

Бывает и с отдельным человеком,
 Что, например, родимое пятно,
 В котором он невинен, ибо, верно,
 Родителей себе не выбирал,
 Иль странный склад души, перед которым
 Сдается разум, или недочет
 В манерах, оскорбляющий привычки, —
 Бывает, словом, что пустой изъян,
 В роду ли, свой ли, губит человека
 Во мненьи всех, будь доблести его,
 Как милость божья, чисты и несметны.
 А все от этой глупой капли зла,
 И сразу все добро идет насмарку.

(I, 4, 23. БП)

Вся окружающая жизнь разлагается от капли зла, проникающей в человеческие души. Но это не все. Герои Шекспира наделены особым чувством личного достоинства, им мало внутреннего сознания своей добродетели. Гуманистическая мораль заимствовала от рыцарства идею того, что моральные достоинства должны проявляться публично и получать общественное признание. Поэтому для Гамлета вопрос о его репутации немаловажен. В целях борьбы он притворился безумным, вел себя странно, но когда наступает последний миг расставания с жизнью, он не хочет уйти из нее запятанным. Его последнее желание — чтобы Горацио рассказал о нем истину «неносвященным» (V, 2, 352). Он боится оставить по себе «раненое имя» (V, 2, 355). Когда Горацио хочет выпить яд, чтобы уйти из жизни вместе с другом, Гамлет останавливает его:

Будь другом мне и поступишь блаженством,
 Дыши тяжелым воздухом земли.

Останься в этом мире и поведай
Про жизнь мою.

(V, 2, 357. БП)

Что и говорить, обстоятельства жизни и гибели Гамлета сложны, но через всю трагедию проходит мысль о благородстве его как человека и о том, как трудно остаться незапятнанным в мире, отравленном злом.

«Отелло»¹ — менее запутанная пьеса, в ней ясно характеризуется сущность трагедии, переживаемой героем. Уже говорилось, что Яго удалось разрушить душевную гармонию Отелло и в нем «кровь» возобладавала над разумом. Что побудило Отелло убить Дездемону? Действовал ли он в состоянии аффекта?

Трагедия содержит ясные ответы на это. Бурным и катастрофическим было душевное состояние Отелло, когда он узнавал о мнимой измене Дездемоны. Но казнь над нею он совершал хладнокровно. Убедившись в ее «вице», он действовал уже не в порыве страсти. Подобно Гамлету, Отелло обладает способностью свои беды соотносить с общим состоянием мира. Но, в отличие от Гамлета, Отелло, увидев факт зла, не делает вывода, что весь мир отравлен им. Наоборот, ему представляется, что зло — частный случай в мире, который в целом не заражен им. Дездемона — изменница в мире, где, как кажется Отелло, господствует верность. Его возмущает еще и то, что человеческая сущность не соответствует видимости. Дездемона прекрасна, но под ее покоряющей внешностью, как ему кажется после наветов Яго, таится неверная душа. Отелло глубоко убежден в том, что Дездемону следует убить, иначе она «обманет многих» (V, 2, 6). Для него это не убийство, а жертва, которую он приносит на алтарь верности и истины. Отелло сам проводит строгое разграничение между этими двумя видами убий-

¹ Н. Берковский. Статьи о литературе. М.—Л., ГИХЛ, 1962, стр. 64—106. Ю. Шведов. «Отелло», трагедия Шекспира. М., «Высшая школа», 1969; Дж. М. Мэтьюз. «Отелло» и человеческое достоинство. В кн.: Шекспир в меняющемся мире. М., «Прогресс», 1966, стр. 208—240; Шекспировский сборник 1947. Изд. ВТО, статьи Г. Бояджиева (стр. 41—56) и Г. Козинцева (стр. 147—174).

ства. Когда Дездемона перед смертью пытается убедить его, что не изменяла ему, он отвергает ее попытки оправдаться:

Обманщица! Ты каменишь мне сердце
И хочешь, чтобы я назвал убийством
То, в чем я видел жертвоприношение.

(V, 2, 63. МЛ)

Отелло все время настаивает на том, что его роковой поступок вызван не изменным желанием мести, а намерением восстановить попорченную честь. Когда Эмилия врывается в спальню, Отелло уверяет ее, что убил Дездемону из высоких побуждений:

Я был бы свергнут глубже адской бездны,
Когда решил бы на эту крайность
Без должных прав.

(V, 2, 137. МЛ)

Но зритель видит: Отелло, думая, что действует по соображениям весьма благородным, на самом деле страшно заблуждается, ибо является игрушкой в руках мерзавца. Видимость и сущность расходятся не у Дездемоны, а у Яго — вот чего не понял Отелло. Но, заблуждаясь и совершая непоправимую ошибку, он остается вместе с тем честным в своих побуждениях. Глубочайший внутренний конфликт трагедии состоит в том, что субъективно честные стремления Отелло объективно вылились в чудовищное преступление.

Трагическую ситуацию героя очень точно определяет Лодовико. По его словам, Отелло — человек «достойный,/ Попавший в сети гнусного раба» (V, 2, 291. МЛ). Лодовико спрашивает Отелло, как тот сам определит смысл своего поступка, и тот со свойственной ему прямотой отвечает:

Скорей всего, что я — убийца честный:
Я действовал из чести, не из злобы.

(V, 2, 294. МЛ)

Больше, чем в любой из других трагедий, в финале «Отелло» говорится о причинах, обусловивших поведение героя, которое привело к таким ужасным послед-

Зрелость Шекспира как художника проявилась в том, что он далеко отошел от примитивного понимания зла, какое ему было свойственно в ранних произведениях. В «Отелло» даже персонаж, воплощающий зло, представлен внешне человеком честным и вызывающим доверие. О, если бы театры верили публике так, как верил в нее Шекспир!

Расхождение между внешностью и сущностью Яго очевидно и не составляет проблемы. Беда не в нем, а в том, что Отелло видел только внешность и принимал ее за сущность. Проблему составляет поведение Отелло. Трагедия возникает из-за того, что зло оказывается следствием поведения человека, доброго в своем существе. «Отелло» — трагический этюд на эту тему. Шекспир сосредоточил внимание на трагедии благородного мавра, суть которой в том, что чудовищное преступление совершено прекрасным человеком. В «Макбете» также представлена трагедия человека, обладающего немалыми достоинствами, но ставшего преступником¹.

В «Отелло» герой впадает в заблуждение, и истинный смысл совершенного им открывается ему слишком поздно. В «Макбете» герой с самого начала знает, в чем сущность его трагедии; Шекспир вкладывает в уста Макбета слова, выражающие сущность внутреннего конфликта героя:

Чуть жизни ты подашь пример кровавый,
Она тебе же даст урок.
Ты в кубок яду льешь, а справедливость
Подносит этот яд к твоим губам.

(I, 7, 8. БП)

Совершив убийство, Макбет лишил себя покоя — зарезал сон, —

Невинный сон, тот сон,
Который тихо сматывает нити
С клубка забот, хоронит с миром дни,
Дает усталым труженикам отдых,
Врачующий бальзам души,
Сон, это чудо матери-природы,
Вкуснейшее из блюд в земном пиру.

(II, 2, 37. БП)

¹ Дж. К. Уолтон. «Макбет», в кн.: Шекспир в меняющемся мире. М., «Прогресс», 178—207.

Своими преступлениями Макбет поставил себя вне человечества. Вместо ожидаемых благ корона принесла ему постоянные тревоги, он оторнул от себя всех и остался в страшном одиночестве:

Я дожид

До осени, до желтого листа.
 На то, что скрашивает нашу старость, —
 На преданность, любовь и круг друзей, —
 Не вправе я рассчитывать. Проклятья,
 Прикрытые трусливой лестью, —
 Вот что мне осталось, да дыханье жизни,
 Которую б не прочь я прекратить,
 Когда бы с нею мог расстаться.

(V, 3, 22. БП)

Страшная душевная борьба, пережитая им, ужасы, которыми он наполнил жизнь страны, — все оказалось впустую. Макбет приходит к выводу, что жизнь вообще бесплодна, он приравняет ее к эфемерному театральному представлению, а человека — к актеру, который недолго кривляется на сцене. Эти мысли выражены в такой впечатляющей поэтической форме, что их можно принять за мнение самого Шекспира. Но этот великолепный монолог неотделим от личной судьбы Макбета: «шум и ярость» оказались ни к чему в жизни его, а не вообще, ибо этому противостоит «официальная» мораль пьесы, выражающаяся в победе Малькольма. Но этот несомненно положительный персонаж выглядит бледным рядом с «отрицательным» Макбетом и не вызывает никаких эмоций, тогда как в личности злодея есть некая магическая притягательность. Безусловно осуждая преступность Макбета, Шекспир раскрыл его человеческую трагедию, ничуть не смягчая его вины.

В «Короле Лире»¹ о вине героя вообще едва ли сле-

¹ Г. Козинцев. Наш современник Вильям Шекспир. Л.—М., «Искусство», стр. 58—128; Арнольд Кеттл. «От «Гамлета» к «Королю Лиру», в кн.: Шекспир в меняющемся мире. М., «Прогресс», 141—177; Б. Зингерман. Послесловие к кн.: Шекспир. «Король Лир». М., «Искусство», 1956, стр. 164—177.

Глубокую трактовку трагедии предложил известный исполнитель роли короля Лира: С. Михоэлс. Статьи. Беседы. Речи. М., «Искусство», 1964, стр. 94—146. Там же см. статью Б. Зингермана «Михоэлс — Лир», стр. 427—441; Л. Пинский. Шекспир. М., 1971, стр. 284—390.

дует говорить. Шекспир очень точно определил степень вины старого короля, вложив ему в уста слова:

Я не так
Перед другими грешен, как другие —
Передо мной.

(III, 2, 60. БII)

Старый король признает, что совершил ошибку, и шут не устает напоминать о том, что даже Корделию, изгнанную им, Лир не обездолил так, как его обездолили старшие дочери. Трагедия Лира не связана с преступлением, хотя жизненный порядок он нарушил разделом королевства и проклятием младшей дочери. Но несчастье, случившееся с Лиром, составляет внешнюю сторону трагедии. Ее сущность, как известно, состоит в душевном потрясении, через которое он приходит к совершенно новому пониманию жизни. Его идеалом становится чистая человечность, свобода от тех социальных обязательств и связей, которые мешают людям быть людьми в истинном смысле слова. Этот идеал после всех испытаний он находит в Корделии. Для него подлинное счастье, что она, забыв обиду, движимая чистой любовью, вернулась с единственной целью помочь ему. Возвращение Корделии как бы венчает ту истину о жизни, которую Лир обрел в своих страданиях. Она заключается в любви и милосердии. Корделия — их живое воплощение. Потерять Корделию теперь, когда на ней сосредоточился для него весь смысл жизни, означает для Лира утратить все. Вынув дочь из петли, Лир думает, что она оживет, и тогда в нем просыпается надежда:

Этот миг
Искупит все, что выстрадал я в жизни.

(V, 3, 265. БП)

Но он ошибся, и его горю нет предела:

Бедняжку удавили! Нет, не дышит!
Кошю, собаке, крысе можно жить,
Но не тебе. Тебя навек не стало,
Навек, навек, навек, навек, навек!

(V, 3, 305. БП)

Самое прекрасное из живых существ погибает, а низшие виды животного мира (читатель, конечно, помнит великую цепь бытия) сохраняют существование. Так метафорически выражается победа зла над добром. В старости Лир испытал слишком много, больше, чем в состоянии вынести человек, и умирает. Когда Эдгар пробует привести Лира в чувство, Кент останавливает его:

Не мучь. Оставь
В покое дух его. Пусть он отходит.
Кем надо быть, чтоб вздергивать опять
Его на дыбу жизни для мучений?

(V, 3, 313. БП)

Марк Антоний дважды изображен Шекспиром. Первый раз мы видим его в «Юлии Цезаре», и здесь он предстает хитрым политиком, ловким демагогом и, главное, человеком вполне владеющим собой. В «Антонии и Клеопатре» он уже не таков¹. Правда, он сохранил способность хитрить в политике, но все, что он решает рассудком, потом опрокидывается страстью.

Трагедия Антония определена уже в первой речи, которой открывается драматическая повесть о римском триумвире и египетской царице:

Наш полководец вовсе обезумел!
Тот гордый взор, что прежде перед войском
Сверкал, как Марс, закованный в броню,
Теперь вперен с молитвенным восторгом
В смазливое цыганское лицо,
И сердце мощное, от чьих ударов
Рвались застежки панциря в сраженьях,
Теперь смиренно служит олахалом,
Любовный пыл развратницы студя.

(I, 1, 1. МД)

В сущности, это не что иное, как пролог, речь, излагающая содержание пьесы, ее главную драматическую ситуацию. Когда Антоний испытал всю горечь преда-

¹ Г. Мери. «Антоний и Клеопатра». Шекспировский сборник 1958. Изд. ВТО., М., 1959, стр. 245—255; Дипак Нанди. Реализм «Антония и Клеопатры». В кн.: Шекспир в меняющемся мире. М., «Прогресс», 1966, 241—274.

тельства Клеопатры и безысходность поражения, он повторяет то же самое:

О лживая египетская тварь! . .
 О колдовство! Ей стоило взглянуть —
 И я бросал войска в сраженья.
 Подумать, что ее объятья были
 Венцом моих желаний, целью жизни!
 И вот она, как истая цыганка,
 Меня мошеннически обыграла,
 И нищим стал я.

(IV, 10, 38. МД)

Антоний потерял владычество над миром, но человеческой доблести не утратил. Страсть к Клеопатре оказалась роковой, но жизнь его отнюдь не была позорной. Потерпев поражение, он кончает с собой, но без душевного надлома Макбета. Жизнь Антония была не свободна от ошибок и компромиссов, но он всегда оставался самим собой, хотя душа его раскалывалась надвое, когда приходилось выбирать между своими политическими интересами и страстью к Клеопатре. И все же он имеет право, подводя итог жизни, сказать о себе Клеопатре:

Не думай про печальный оборот
 И смерть мою, но возвращайся мыслью
 К минувшим, более счастливым дням,
 Когда, владея величайшей властью,
 Я благородно пользовался ей,
 Да и теперь кончаюсь не бесславно
 И не прошу пощады, снявши шлем
 Пред земляком, но римлянином гибну
 От римских рук.

(IV, 13, 51. БП)

Эту самохарактеристику Антония подкрепляет мнение противников, узнавших о его смерти. Один из них, Агриппа, говорит:

Правители с такой душою — редкость,
 Но боги, чтоб не задавались люди,
 Нас слабостями наделили.

(V, 1, 31. АА)

Антоний не преступник, как Макбет. Если его поведение причинило зло, то в первую очередь ему самому.

Он человек со слабостями, совершающий ошибки, но не порочный. Это необходимо подчеркнуть; сентенцию Агриппы пришлось заново перевести потому, что во всех имеющихся переводах говорится о том, что люди наделены пороками, тогда как в подлиннике речь идет только об ошибках, недостатках, слабостях — *some faults*. Деталь существенная для нравственной характеристики героя.

Среди пьес Шекспира «Антоний и Клеопатра» более других имеет право называться героической трагедией. Она драматизирует судьбу человека редкостного духа, чье величие и благородство подчеркивается всеми — и приверженцами, и противниками.

В «Кориолане»¹ Шекспир не воспользовался обычным для него приемом выражать центральные идеи пьесы устами героев. Это естественно, ибо не в характере Кориолана заниматься идеями. Он — человек действия, а не мысли, к тому же крайне импульсивный. Им руководят чувства, и он не умеет управлять ими. Но в пьесе есть другой персонаж, которому дана функция посредника во всех драматических ситуациях пьесы, — Менений Агриппа. Он же является, можно сказать, резонером, хотя его личное отношение к происходящему отнюдь не является беспристрастным. Он заинтересованный участник событий, занимающий вполне определенную позицию.

Менений дает такую характеристику Кориолана, которая объясняет неизбежность непримиримого конфликта героя с римским плебсом. По словам Менения, Кориолан «слишком благороден для этого мира», горд и непреклонен, —

Нептун трезубцем и Юпитер громом
И те его польстить им не принудят.
Мысль у него со словом нераздельна:
Что сердце скажет, то язык повторит.
Позабывает он в минуты гнева,
Что значит слово «смерть».

(III, I, 255. ЮК)

¹ В. Комарова. «Кориолан» и социальные противоречия в Англии начала XVII века. В кн.: Шекспировский сборник 1967. М., изд. ВТО стр. 211—226.

Хотя, под давлением матери и патрициев, Кориолан делал попытки пойти на компромисс с толпой и притвориться покорным, трибуны Брут и Сициний, хорошо зная его натуру, легко спровоцировали конфликт. Перед встречей с Кориоланом Брут подучил Сициния:

Ты сразу же взбесить его попробуй.
Привык он всюду, в том числе и в спорах,
Быть первым. Если разозлить его,
Он начисто забудет осторожность
И выложит нам все, что есть на сердце
Тяжелого. А там его довольно,
Чтоб Марцию хребет переломить.

(III, 3, 25. ЮК)

Так и случилось. Единственное, в чем ошиблись трибуны, — они не смогли сломить Кориолана, но преуспели в том, чтобы поссорить его навсегда с народом. Гордый полководец готов на все, но только не на смирение:

Я не куплю пощаду кротким словом,
Я не смирюсь за все блага на свете. . .

(III, 3, 90. ЮК)

Он уверен в том, что без него, без его воинской доблести, Рим — ничто и может погибнуть, и в ответ на приговор об изгнании отвечает: «Я сам вас изгоняю» (III, 3, 123). Он покидает Рим, убежденный в том, что важнее всего остаться самим собой. Прощаясь с родными и друзьями, он говорит: «никогда/ Не скажут вам, что Марций стал иным,/ Чем раньше был» (IV, 1, 51. ЮК).

Однако вскоре Кориолан вынужден признать, что отнюдь не остался таким, как прежде. Изменчив мир, изменчивы люди, меняются отношения: друзья превращаются во врагов, а враги в друзей:

Не то же ли со мной? Я ненавижу
То место, где рожден, и полюбил
Вот этот вражий город.

(IV, 4, 22. ЮК)

Кориолан, который некогда рисковал жизнью для Рима, теперь готов отдать ее, лишь бы отомстить за обиду, нанесенную ему Римом. Однако, как мы знаем, Кориолан отказался от мести, когда к нему пришли

рыву героя с родным городом. Зрителям видно: Кориолан был чрезмерно горд; не сумел воспользоваться плодами своей победы для того, чтобы занять господствующее положение в Риме; не умел изменять своей природе и притворяться.

«Тимон Афинский» — произведение, внешний конфликт которого тесно сплетен с внутренним. Тимона погубила щедрость. Его дворецкий ясно определяет, в чем трагедия героя:

Мой бедный господин, ты пал навеки,
Погубленный своею добротой!

(IV, 3, 37. ПМ)

Он подчеркивает, что это странно — доброта становится источником несчастья для того, кто добр. Убедившись в человеческой неблагодарности, Тимон проникается ненавистью к людям. Однако, как об этом говорилось выше, его ненависть тем сильнее, чем больше он любил людей. В этом отличие Тимона от Агемемнона, который был всегда невысокого мнения о людях. Циник Агемемнон смеется над людьми, Тимон страдает от того, что они изменяют подлинной человечности.

Содержание трагедий шире тех тем, которые затронуты в высказываниях персонажей. Проблемы жизни, поставленные Шекспиром, были предметом многих глубокомысленных исследований, и сказанное здесь не претендует на то, чтобы осветить шекспировские шедевры во всей полноте. Задача была гораздо скромнее — показать, что основные мотивы трагедий выявлены самим Шекспиром. Критика, удаляющаяся от сказанного драматургом, может быть интересна сама по себе, открывать новые аспекты в современном понимании проблемы трагического, но если она не опирается на шекспировский текст, то ее значение для понимания произведений великого драматурга будет весьма относительным.

Вместе с тем, хотя и принято говорить, что Шекспир безграничен, есть пределы и у его мысли. Шекспир дал

в своем творчестве так много, что нет необходимости поднимать его значение для нашего времени, приписывая ему то, чего не могло быть в его мыслях ни в какой форме. Стимулы, полученные для мысли, мы смешиваем иногда с тем, что содержится в произведении, вызвавшем их.

Хотя общее мнение считает трагедии Шекспира вершиной его творчества, для него самого они не были тем последним словом о жизни, которое он как художник мог сказать. Его творческая мысль не удовлетворилась достигнутым. Создав столь величественные и прекрасные произведения, Шекспир стал искать новые пути.

РОМАНТИЧЕСКИЕ ДРАМЫ ИЛИ ТРАГИКОМЕДИИ

Заключительный период творчества Шекспира имеет одну общую черту с начальным. На первых порах личное, шекспировское еще не очень отличалось от общего стиля драмы 1590-х годов. Это послужило основанием для возникших впоследствии сомнений в принадлежности Шекспиру некоторых его ранних драм. То же самое произошло и в самый поздний период драматургической деятельности Шекспира. Его пьесы как бы растворяются среди других подобных явлений драматургии, и личное, как в ранние годы, подчас оказывается не столь ясно выраженным. Поздние произведения Шекспира сливаются с потоком новой драмы, возникающей в конце первого десятилетия XVII века.

Бесспорно принадлежат Шекспиру «Цимбелин», «Зимняя сказка» и «Буря». При всей их новизне по сравнению с предыдущими пьесами они обладают несомненными признаками шекспировского поэтического стиля. «Буря» один из признанных шедевров Шекспира.

Наряду с этими тремя пьесами, полностью написанными им одним, с именем Шекспира связаны еще другие драмы, в которых доля его авторства является неустановленной. «Перикл», по-видимому, лишь частично написан им. Первые два акта сочинил неизвестный нам автор, последние три соответствуют в стилевом отношении другим произведениям Шекспира тех лет.

Спорным является авторство «Генри VIII». Шекспир мог написать пьесу и сам, но некоторые критики находят, что ее стиль местами скорее напоминает Флетчера, чем Шекспира.

Джон Флетчер — выдающаяся фигура в английской драме послешекспировского времени. Он сменил Шекспира в качестве постоянного драматурга труппы актеров короля, игравшей в «Глобусе». Не исключено, что пьесы, написанные Шекспиром в последние годы, когда он вернулся в Стратфорд, правил новый драматург труппы, как до него делал Шекспир, исполняя ту же должность. В какой бы форме ни осуществлялось соавторство Шекспира с Флетчером, их имена ставят рядом не без оснований. На титульном листе пьесы «Два знатных родича», вышедшей в 1634 году, сказано, что авторами ее являются Шекспир и Флетчер. Их имена связывают также с утерянной пьесой «Карденио».

Флетчер вообще любил работать с соавторами. Его постоянным сотрудником в течение первых лет деятельности был Франсис Бомонт. Их деятельность определила новое направление репертуара театра «Глобус», а затем и других трупп, ориентировавшихся на придворную и аристократическую публику. Первоначально считалось, что поворот Шекспира от трагедий к новому типу пьес, созданных им в последние годы, произошел под влиянием Бомонта и Флетчера. Впоследствии это мнение отвергли. Сейчас ученые склоняются к тому, что не Бомонт и Флетчер, а Шекспир был творцом нового жанра. Его младшие современники следовали за ним, что называется, по пятам. В силу большей, чем у Шекспира, плодовитости в эти годы они навсегда связали свои имена с новым типом пьес.

Не вдаваясь в проблемы авторства, не отдавая предпочтения ни Шекспиру, ни Флетчеру как зачинателю нового драматического жанра, я ограничусь пьесами, бесспорно принадлежащими Шекспиру, чтобы установить их специфические художественные особенности.

Как уже сказано, природа нового жанра нелегко поддается определению. Трудность возникла тогда, когда эталоном для оценки пьес Шекспира стали считать его великие трагедии. Контраст между трагедиями и пьеса-

ми последнего периода разительный. В трагедиях Шекспир коснулся глубинных вопросов человеческой жизни и как художник ближе всего подошел к реальной действительности. Пьесы последнего периода представляют собой полярную точку по отношению к трагедиям. Они отстоят от реальности дальше всех пьес Шекспира.

Сюжеты последних пьес лишены правдоподобия, необыкновенное и неожиданное в них явно преобладает над возможным и жизненно достоверным. Зритель попадает в мир романтики. Шекспир отказывается здесь от разработки психологических характеристик персонажей. Исчезает какое бы то ни было подобие мотивировки поступков героев, что особенно заметно в критические моменты действия. В «Цимбелине» Постум принимает доказательства неверности Имогены с легкостью, необыкновенной для любящего человека. Точно так же в «Зимней сказке» Леонт без малейшего повода загорается ревностью и осуждает свою жену на смерть. Потом он с такой же немотивированной быстротой раскаивается в содеянном. Зрителю, который помнит, каких трудов стоило Яго возбудить ревность Отелло, а затем Эмилию — разубедить его, подобные драматические ходы должны показаться совершенно неестественными.

Рассудок не способен примириться с неправдоподобностью действия поздних пьес Шекспира. Особенно большие упреки всегда вызывал «Цимбелин». Корифей просветительской критики XVIII века Сэмюэл Джонсон писал: «В пьесе есть много верных чувств, естественность диалогов и несколько приятных сцен, но все это покупается ценой большого неправдоподобия. Делать замечания по поводу глупости фабулы, абсурдности поведения, смешения имен и нравов различных эпох и невозможности изображенных здесь происшествий при каком бы то ни было строе жизни означало бы тратить усилия критики на бросающуюся в глаза бессмыслицу и недостатки, которые слишком очевидны, чтобы их надо было выводить на свет, и слишком явны, чтобы была нужда подчеркивать их»¹.

Еще более резко отозвался о пьесе Бернард Шоу:

¹ Johnson on Shakespeare, ed. by W. Raleigh. L., 1908, p. 183.

«В большей части пьеса эта — глупая театральщина самого низкого мелодраматического пошиба; местами она отвратительно написана, а в целом банальна. Если же подойти к ее замыслу с мерилем современных идей, то она вульгарна, оскорбительно глупа, непристойна и раздражает до нестерпимости»¹.

Неумеренным поклонникам Шекспира подобные мнения кажутся кощунственными. Но на них нельзя смотреть как на нелепости. Они отнюдь не означают отсутствия вкуса вообще, а только отсутствие определенного вкуса.

Однако не во все эпохи отношение к поздним пьесам Шекспира было отрицательным. Были времена, когда их высоко ценили. Так, в эпоху английского барокко, во второй половине XVII века, любили запутанность фабулы, невероятность событий и другие элементы пьес, столь не нравившиеся Джонсону и Шоу. В эпоху романтизма, в начале XIX века, поздние пьесы Шекспира нашли почитателей. Немецкие романтики видели в них драмы поэтические и идеальные, соответствовавшие их понятию об искусстве как свободной игре воображения, не стесняемого никакими препятствиями. Благодаря немецким писателям и критикам поздние пьесы Шекспира получили название романтических драм, которое осталось за ними.

Определение жанра, данное немецкими романтиками, является верным в двух отношениях. Во-первых, основу фабулы драм составляют истории, романтические по своему характеру. Вместе с тем название связывает пьесы данного типа с определенной традицией в драматическом искусстве Англии.

Пьесы последних лет творчества Шекспира в главных чертах напоминают романтические драмы 1560—1570-х годов. Развитие драматургии как бы прошло по кругу и возвратилось к исходному пункту. Правда, в одном отношении драма не вернулась к старому. Не было возврата к наивной и простоватой поэзии, присущей пьесам до реформы языка драмы, произведенной Марло. В романтических драмах Шекспира мы находим все богатство

¹ Бернард Шоу. О драме и театре. М., Изд-во иностранной литературы, 1963, стр. 304.

его поэтической речи. Надо, однако, признать, что тем более удивительно возвращение Шекспира к, казалось бы, изжившим себя формам драматического действия.

Здесь нужно вкратце сказать о том, что представления о литературе эпохи Возрождения нередко бывают односторонними в силу того, что позитивистская критика, которая первой занялась изучением эпохи, обратила преимущественное внимание на те черты ее художественной культуры, которые смотрели в будущее, иначе говоря — на все, в чем проявлялись черты реализма. С точки зрения такой исторической перспективы выделение реальных мотивов в искусстве Возрождения обоснованно. Но при этом забывается, что духовная культура была на переломе. Романтика не только не была изжита, но достигла нового расцвета в эпоху Возрождения.

Величайший поэт английского Возрождения Эдмунд Спенсер создал аллегорическую рыцарскую поэму «Королева фей». В прозе получил развитие пасторальный роман («Аркадия» Ф. Сидни, романы Р. Грина, Т. Лоджа и других). Прославленный «Эвфуэс» Джона Лили, этот воспитательный роман английского Возрождения, также проникнут духом романтической идеализации.

В конце первого десятилетия XVII века в английском театре обозначилось резкое расхождение между драматургами, тяготевшими к романтической традиции, и драматургами, стремившимися к бытовому правдоподобию. Бен Джонсон возглавил борьбу за театр, близкий к действительности. Он создал реалистические комедии «Вольпоне» (1605/6), «Алхимик» (1610), «Варфоломеевская ярмарка» (1614), в каждой из которых столько черт повседневной английской реальности, сколько не наберется во всех комедиях Шекспира, вместе взятых. Джонсон противопоставлял свои пьесы романтической драме, и, в частности, именно шекспировским поздним пьесам. В вступительной сцене к «Варфоломеевской ярмарке» Джонсон прямо писал о том, что не намерен следовать примеру «всяких «Сказок» и «Бурь» и тому подобных увеселений»¹. Он явно имеет в виду «Зимнюю сказку»

¹ Ben Jonson. Complete Plays. Everyman ed. L., 1929, vol. 2, p. 182.

и «Бурю» Шекспира. Шекспир же не пошел за теми, кто вводил на английскую сцену современный буржуазный быт. Он предпочитал романтическую драму. Сопоставление его пьес с произведениями Бена Джонсона позволяет говорить о том, что Шекспир намеренно выбрал именно такой путь творчества в последние годы. А раз это так, остается выяснить мотивы, лежавшие в основе позиции, занятой Шекспиром-художником в последний период работы для театра.

Среди многих проблем творчества Шекспира пьесы последнего периода одна из самых трудных. Очень далеко ушло искусство нового времени от художественной формы, характерной для этих пьес. Мы должны, однако, иметь в виду, что в свое время они имели несомненный успех и на сцене, и в чтении. Уж на что наивным кажется теперь «Перикл», между тем в начале XVII века это была одна из самых популярных пьес. Поставленная на сцене в 1608 году, она уже в следующем году была дважды издана и потом переиздавалась в 1611, 1619, 1630, 1635 годах. Одиннадцать лет спустя после появления пьесу выбрали для придворного спектакля в честь прибывших французских послов.

В прологе к своей пьесе «Шумная девица» (1610) Т. Мидлтон и Т. Деккер отмечали:

Трагедия страстей, герой в невзгоде
В театрах нынче уж не в моде¹.

(АА)

Судя по пьесам тех лет, так оно, по-видимому, и было. Появился новый вкус — к драме, полной неожиданностей. Если Шекспир в произведениях первых трех периодов всегда предпочитал готовить зрителя к переменам в судьбах его героев, то в последний период он, следуя новой театральной моде, тоже стал поражать публику всякими неожиданностями. Ф. П. Уилсон тонко подметил, что «неожиданное проявляется не только в ходе событий, но и в чувствах» персонажей². Впрочем, как

¹ Thomas Middleton (Plays). Ed. by H. Ellis. Mermaid Plays. L., s. d, vol. II, p. 5.

² F. P. Wilson. Elizabethan and Jacobean. Oxford, 1945, p. 98.

справедливо замечает критик, эти чувства несравненно поверхностнее тех, которые были в трагедиях; он характеризует эмоциональный мир новых пьес как «театральный пафос».

В какой-то мере это относится даже к Шекспиру. Но он не мог изменить себе до конца. Поэтому при всей случайности происходящего в его романтических драмах он все же сохранял некоторые элементы правдоподобия. Изучая обработку Шекспиром романа Р. Грина «Пандосто», откуда заимствована фабула «Зимней сказки», Дж. Г. Пафффорд пришел к выводу, что Шекспир придал сюжету большую правдоподобность: «Через всю романтическую ткань проходит сильная нить реализма»¹. Но основа при этом остается романтической.

Несомненно, что обращение Шекспира к новому драматическому жанру было обусловлено изменением вкусов театральной публики, а в конечном счете — переменами во всей общественной и идеологической атмосфере. Но едва ли можно исключить также и личные мотивы, сыгравшие роль в новом переломе творчества Шекспира. Мы ограничиваемся, однако, рассмотрением лишь жанровой природы последних пьес Шекспира.

В последние десятилетия эта группа произведений вызвала особенно большой интерес критиков и было выдвинуто несколько общих принципов подхода к трактовке романтических драм. Общее у большинства исследователей — убеждение, что последние пьесы Шекспира представляют собой по-своему не менее значительные в идейном и не менее прекрасные в художественном отношении произведения, чем трагедии Шекспира. Чтобы убедиться в этом, необходимо постичь своеобразие художественного метода, примененного Шекспиром при создании этих пьес.

Вторая необходимая предпосылка — отказ от натуралистической трактовки романтических драм. Их нельзя анализировать в духе того психологизма, который обычно применяется при разборе великих трагедий.

Если поздние драмы не реалистичны, то какой же художественный метод лежит в их основе?

¹ J. H. P. Pafford. Introduction to «The Winter's Tale». The New Arden Shakespeare. L., 1963, p. lxvi.

Ряд критиков XIX и XX веков предлагают видеть в романтических драмах пьесы-аллегории. Тогда за каждым событием и персонажем следует искать некую общую идею. Особенно легко поддается таким трактовкам «Буря». На аллегорическую трактовку напрашиваются прежде всего образы Ариеля и Калибана, которые воплощают два противоположных начала — духовное и скотское. В этих фигурах находили также политическую аллегория, и Калибан, по мнению французского писателя Э. Ренана, воплощает отрицательное отношение Шекспира к демократии. В образе героя — Просперо — стало привычным видеть аллегорическое изображение Шекспиром своего личного творческого духа.

Современный английский шекспировед Ю.-М.-У. Тильярд увидел в последних пьесах Шекспира религиозную символику. Трагикомедии, по его мнению, изображают каждый раз один и тот же цикл: переход от благополучия к несчастью и восстановление нравственного порядка. Люди проходят процесс очищения и духовного возрождения, знаменующего торжество христианского духа.

Другие исследователи увидели в структуре действия поздних пьес отражение древнейших мифов о вечном круговороте явлений. Природа проходит через фазы расцвета, увядания и нового расцвета. В романтических драмах, согласно учениям критиков антропологического направления, Шекспир возвращается к исконным мифологическим понятиям.

Надо сказать, что для всех этих концепций имеются некоторые основания. Шекспир, несомненно, пользуется в «Буре» аллегорией, но не в такой мере, чтобы всю пьесу превратить в произведение аллегорическое. Верны наблюдения относительно общей структуры действия, в котором все повороты судьбы завершаются для героев благополучным исходом, но привязывать к такому ходу событий религиозный смысл неправомерно, ибо текст не дает для этого оснований. Даже если допустить, что Шекспир был верующим христианином, нельзя упускать из виду того простого факта, что королевским указом было решительно запрещено касаться в пьесах вопросов религии. Публика шекспировского театра явно не ходила на спектакли ради религиозного поучения, и невозможно

предположить, что Шекспир украдкой, через аллегории, протаскивал подобные идеи.

В поздних пьесах, несомненно, проводится идея торжества добра над злом, утверждается необходимость восстановления справедливости, но этому не придано никакой религиозной окраски.

Что касается древних аграрных мифов, то явным преувеличением будет сводить к ним всякое действие, имеющее в схеме некое подобие процессов, происходящих в природе. Правда, может показаться, что Шекспир сам подает повод к таким умозаключениям, вводя, например, в «Буре» аллегорические фигуры, исполняющие пьесу-маску на тему плодородия (IV, 1). Но это не древний ритуал, а ренессансная пьеса-маска. Кроме поэтической аллегории, в пределах данного эпизода ничего нельзя усмотреть. Представление, устроенное Просперо, имеет праздничный характер в стиле Ренессанса, а не древних обрядов.

Символические и аллегорические трактовки пьес выглядят сравнительно убедительными, пока речь идет о книжном тексте пьес. Как только мы переходим к их сценическому воплощению, обнаруживается, что перед нами пьесы совсем не символические.

Отказываясь видеть в романтических драмах Шекспира произведения символические или аллегорические, мы отнюдь не облегчаем задачу толкования их. Наоборот. Символ и аллегория упрощают эти пьесы, представляющие собой особую форму художественного синтеза, достигнутого Шекспиром.

Поздние пьесы основаны на романтических сюжетах, но если в комедиях романтика была своего рода эскизмом, то здесь она служит своеобразной формой воплощения сложности и запутанности жизни. Как будто оторванные от действительности, трагикомедии затрагивают острые жизненные темы — в общем те же, какие составляли содержание трагедий. Но если в трагедиях Шекспир шел от макрокосма к микрокосму, от всего мирового порядка к отдельному человеку, то в трагикомедиях художественный стимул имеет противоположное направление — от отдельного человека ко всему миру-порядку. Совершенно очевидно, что Шекспир ищет гар-

монии, и эта общая тенденция его творчества проявляется не только в утопизме его развязок, но и в художественном строе пьес.

Поиски гармонии Шекспиром происходят после трагического опыта. Поэтому возврата к наивной романтике середины XVI века быть не может. Над каждой пьесой незримо витает ирония художника. Она отнюдь не имеет характера насмешки над собственными идеалами. Но и безусловной веры в идеал в романтических драмах нет. Зло слишком зримо, чтобы его можно было счесть условностью. Стремление к добру — неискоренимая основа нормального человеческого мироощущения. Сочетать воедино и то и другое, найти средства, чтобы выразить необходимость утвердить добро среди моря зла, — вот та основа, на которой воздвигается художественная структура пьес последнего периода.

Ни в одной из трагедий нет сцены столь натуралистически грубой и откровенной, как эпизод в публичном доме в «Перикле». Только в мрачных комедиях «Мера за меру» и «Троил и Крессида» можно встретить подобное. Попойка Тринкуло, Стефана и Калибана в «Буре» также служит тому, чтобы атмосфера пьесы не стала целиком идеальной. Отвратительная личность Клотена в «Цимбелине», надувательство Автолика в «Зимней сказке» призваны помешать превращению пьес в подобию придворных масок и пасторалей.

Название «романтические драмы», применяемое к поздним пьесам Шекспира, характеризует их сюжеты, в которых много приключений и злоключений. Но оно не вполне отражает тональность этих пьес, их эмоциональный строй. Не отвергая установившегося жанрового определения этих пьес, его следует дополнить более близким Шекспиру номенклатурным обозначением, возникшим во второй половине XVI века в Италии¹.

Шекспир, беззаботный в отношении номенклатуры своих произведений, названием «трагикомедия» не пользовался. Но Флетчер, написавший в подражание «Верному пастуху» «Верную пастушку» (1608), издавая пьесу, дал в предисловии определение жанра в целом: «Тра-

¹ См. выше, стр. 399.

гикомедия получила свое название не оттого, что в ней будто бы сочетаются веселье и убийства, а оттого, что в ней нет изображения смертей; поэтому она — не трагедия; но героям иногда угрожает смерть, и поэтому она не превращается в комедию»¹.

Романтические драмы Шекспира подходят под данное определение, и поэтому их с таким же правом можно называть трагикомедиями.

Характер поздних драм Шекспира становится более ясным при сопоставлении их с пьесами других жанров его драматургии.

Комедии Шекспира были тоже романтическими по фабуле и в ряде случаев пасторальными по обстоятельствам действия. Однако в них господствовало веселье, они проникнуты юмором. В романтических драмах господствует мрачная тональность. Юмористические мотивы в них редки и малозначительны.

Такая тональность сближает их скорее с мрачными или проблемными комедиями. Последние были проникнуты духом сомнения, в них производилась переоценка гуманистических ценностей, но комическое начало оставалось заметным; смех в этих комедиях связан с их общим критическим духом. В отличие от них, романтические драмы являются пьесами утверждающими. Испытания, выпадающие на долю героев, здесь не менее серьезны, опасностей подчас даже больше, но, в отличие от мрачных комедий, положительное нравственное начало в них преобладает. Их финалы лишены той неопределенности и двойственности, которая характерна для проблемных пьес. В романтических драмах свет и мрак резко отделены друг от друга. Добро одерживает в этих пьесах несомненную победу над злом.

Остается сказать об отношении романтических драм к трагедиям. В художественном отношении, как уже говорилось, эти два шекспировских жанра противоположны. Однако в мироощущении они имеют общую черту. Трагикомедии, как и трагедии, изображают страшную силу зла в жизни. Но если трагедии завершаются

¹ Beaumont and Fletcher (Best Plays). Mermaid ed. London, s. d., vol. 2, p. 321.

гибелью героев, в трагикомедиях, как мы знаем, они не только выживают — преодоление ими опасностей оказывается одновременно победой добрых начал над злом.

Победа добра в финалах трагикомедий не подготовлена предшествующими событиями. В «Цимбелине» и «Зимней сказке»¹ до определенного момента события развиваются неблагоприятно для положительных персонажей. Потом неожиданно происходит перелом и действие стремительно поворачивается в другую сторону, ведя героев к благополучному концу. Произвольность развязки находится в соответствии с некоторой неясностью мотивировки в завязке.

В «Буре»² действие развивается иначе. Счастливая концовка возникает якобы не по произволу автора, а благодаря тому, что главный персонаж, Просперо, наделен сверхъестественной способностью влиять на стихии природы и на поведение людей. Благодаря волшебству Просперо необыкновенные происшествия пьесы получают оправдание. Тем не менее и в «Буре» сохраняется общая для всех трагикомедий черта: развитие действия не соответствует логике реальных жизненных процессов.

Вторжение грубой реальности, натуралистические элементы трагикомедий обостряют содержащуюся в них романтику. Контрасты получаются разительными до невероятия. И здесь надо допустить, что цель драматурга была не в том, чтобы оправдать невозможное или придать ему видимость правдоподобия, а, наоборот, в том, чтобы подчеркнуть нереальность всего происходящего на сцене. Но это не та нереальность, которая растворяется в туманные символы, а особый мир, мир художественных фикций, которые нужны драматургу для возбуждения сложной гаммы эмоций — от страха и тревоги до чувства облегчения. Персонажи должны иметь физическую реальность и вместе с тем быть фигурами легкими, как тень. Происходящее на сцене серьезно и несерьезно.

¹ Чарльз Барбер. «Зимняя сказка» и общество времен Якова I. В кн.: Шекспир в меняющемся мире. М., «Прогресс», 1969, стр. 300—327.

² И. Рацкий. «Буря» Шекспира. В сб.: Классическое искусство Запада. М., «Наука», 1973, стр. 123—148.

Трудности понимания трагикомедий заключаются не в идейной проблематике пьес. Сложна их художественная композиция. Разобраться в ней необходимо не только с литературной точки зрения. Надо представить себе пьесу в ее сценическом воплощении. Опыт нашего театра в этом жанре шекспировской драматургии невелик и, главное, неудовлетворителен. Правда, театры могут пожаловаться на то, что шекспироведение в этом отношении не помогло им, но оно и не сделает ничего полезного в данном направлении, оставаясь в пределах идеологических вопросов и литературоведческих концепций. Путь к решению проблемы в том, чтобы восстановить сценическую природу пьес такого рода.

Никто не понял этого лучше, чем известный английский режиссер Харли Гренвил-Баркер. Из пьес последнего периода он выбрал для анализа «Цимбелина». Выбор правильный. Как помнит читатель, эта пьеса вызвала особые нарекания за свою неправдоподобность. Что же делать с ней режиссеру? Для начала попытаться представить себе отношение Шекспира к своей фабуле.

«Ему предстоит рассказать неправдоподобную историю, и в ее неправдоподобии лежит не только ее очарование, но от него зависит в основном самое ее существование; свести ее к разумности значило бы разрушить ее до основания. В театре, вообще говоря, есть два способа обращения с необъяснимым. Если зрители способны воспринять пьесу серьезно, оставьте ее необъясненной. Они будут стремиться — при этом стремиться изо всех сил — поверить вам; небольшой доли веры достаточно, чтобы они проглотили многое. Другая возможность — раскрыть карты, как бы говоря: дамы и господа, вам будут показаны фокусы, и, не говоря о прочем, я хочу, чтобы вы получили удовольствие от искусства, с каким я надеюсь показать их вам. Искусство, намеренно раскрывающее, что оно искусство, весьма подходит для трагикомедии, для того, чтобы рассказать серьезную историю, которую, однако, не следует понимать слишком серьезно, иначе комическое будет поглощено трагическим и счастливый конец покажется совершенно неуместным. Это не означает, что следует отказаться от иллюзии: если театр не уделяет ей должного, наши эмоции не будут возбужде-

ны. Но, с другой стороны, публику не следует поразить подчеркнутым мастерством; самоуверенность художника возбуждает неприязнь. Здесь уместнее всего кажущаяся безыскусственность; она действует успокоительно и равнозначна тому, что мы сказали бы: «Вот видите, никакого обмана». Но очень трудно найти грань между притворством всерьез и в шутку.

Шекспир определяет свой курс [...] с самой первой сцены. Мы узнаем непосредственно необходимые факты о Постуме и Имогене, к которым добавляется история о двух похищенных принцах. А когда рассказ первого дворянина вызывает удивление второго и тот отвечает на него: «Да, как ни странно... Но это так», нам, зрителям, ничего не остается как присоединиться ко второму придворному с его: «Я верю вам вполне». (См. I, I, 64). Шекспир и первый дворянин говорят нам: «вот о чем пьеса, которую вы увидите; не только эти факты, но и дальнейшее постепенное развитие их, а также совсем уже излишний рассказ о происхождении Постума показывают вам, какого рода эта пьеса. Произойдут всякие беды, но не надо слишком волноваться из-за них. Более того — самая манера изложения, легкое звучание стиха с его безударными окончаниями строк, фразы, плавно переходящие одна в другую, должны настроить вас соответствующим образом. А упоминание Кассивелауна¹ должно перенести вас в легендарное прошлое, когда подобные романтические истории были совершенно естественны. Итак, пожалуйста, покоритесь этим иллюзиям»².

Зрители шекспировского театра этой иллюзии покорялись. Строй трагикомедий соответствовал умонастроению и эстетическим вкусам значительной части публики второго десятилетия XVII века. Гренвил-Баркер считает, что между Шекспиром и его зрителями существовал контакт, при котором безыскусственность и даже наивность драматургических приемов воспринимались как выражение доверия театра по отношению к зрителям. Их зани-

¹ Король древней Британии во время нашествия Юлия Цезаря.

² Harley Granville-Barker. Prefaces to Shakespeare. Second Series. L., 1947, p. 244—245.

мает уже не столько сам невероятный факт, сколько то, как драматург готовит его. Публика становится как бы свидетелем творческого акта и интересуется не только тем, что происходит, но и тем, как происшествие заранее подстраивается автором. Развязка пьесы должна привлекать не только тем, как решаются судьбы персонажей. Зритель подчиняется иллюзии и вместе с тем отдает должное изобретательности автора, распутывающего драматические узлы.

Коротко говоря, не только «Цимбелин», но и другие романтические драмы требуют умелого лавирования между реализмом и условностью. В каждой из пьес этого жанра все время наблюдаются переходы от реальности к вымыслу. Все неудачи в постановках этих пьес происходят в первую очередь от акцентирования реальных мотивов. Тогда обнаруживается вся вопиющая неправдоподобность фабулы, все белые нитки, которыми она сшита, и сомнительность психологической мотивировки поведения персонажей. Пьеса утяжеляется и становится неестественной. Очарование сказочности исчезает, и испаряется вся романтика.

Но столь же противоположано превращение трагикомедий в спектакли условного театра, без малейших элементов реального. Тогда пьеса превращается в пародию на самое себя, исчезает лиризм, с такой силой возникающий в разные моменты действия, пропадают глубоко человеческие идеи пьес.

Трагикомедии Шекспира не следует трактовать как реалистические пьесы, но они и не текст для балаганного представления. Причудливая смесь романтики и натурализма, живое чувство, вдруг возникающее в ходе совершенно невероятных событий, тонкий юмор и даже ирония автора, — для воспроизведения всего этого требуется изощренная театральная культура. Ею, несомненно, обладала та труппа, для которой Шекспир написал свои пьесы. Странные и трудные для рассудочного ума, они приобретают подлинное поэтическое очарование, когда встречают нужную душевную настроенность зрителей.

•

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Теперь, после того, как рассмотрены отдельные элементы драматургии Шекспира, сведем воедино результаты наблюдений.

При всем разнообразии жанров и сюжетов пьесы Шекспира имеют общие черты, и это создает в нашем представлении облик их создателя. У каждого, кто знаком с произведениями Шекспира, есть свое ощущение его художественной индивидуальности. Даже тот, кто не владеет методами литературного анализа, чувствует, что трагедии Софокла или Расина отличаются от пьес Шекспира. И точно так же достаточно обычного художественного чутья, чтобы не спутать комедию Мольера или Голя с комедией Шекспира.

В чем же заключаются особенности, присущие пьесам Шекспира?

Шекспир создает напряженно драматическое и поэтически воодушевленное видение жизни. Каждая пьеса представляет собой мир в миниатюре: она дает картину не куска действительности, не отдельных сфер ее, а именно целого мира. Разными доступными ему средствами, прежде всего речами персонажей, Шекспир связывает события, изображаемые в данном произведении, со всем

мировым порядком. Космическая масштабность присуща и античной трагедии, где событиями прямо или косвенно управляют боги. В пьесах Шекспира движущей силой событий является человеческая воля, титанические подвиги героев, их страсти и духовные стремления.

Космическая масштабность сочетается у Шекспира с охватом широчайшего жизненного пространства. Сосредоточив внимание на отдельном значительном конфликте, он показывает его как часть общего течения жизни, в ходе которой решаются судьбы героев.

Пьеса Шекспира изображает перед зрителем все государство в миниатюре (хроники, трагедии) или все общество, включая государственных лиц и, так сказать, обывателей (комедии). Все вовлечены в драматические события, участвуют в них, имеют к ним отношение. В каждом произведении общество и государство представлены «в разрезе» — от высших до низших слоев, причем все в той или иной мере причастны к основному действию.

Фабула пьесы развертывает большую цепь событий, охватывающих важнейшую полосу в жизни героев. Наряду с главным действием происходят побочные происшествия, являющиеся либо вариантом основной коллизии, либо фоном, создающим контраст по отношению к последней. На протяжении пьесы судьба основных действующих лиц решается полностью — либо они находят свое счастье, либо погибают.

Столкновения и борьба между персонажами имеют в основе борьбу личных стремлений. Однако при всем личном характере коллизий в них отражаются противоречия более широкого масштаба, несущие на себе явную печать социальных сдвигов, происходивших в Англии на рубеже XVI—XVII веков. Драматизм пьес Шекспира обусловлен не только столкновениями индивидуальных воль, но и антагонизмами, имеющими глубокий социально-идеологический характер. В драматических конфликтах пьес Шекспира перебегают старые и новые нравственные понятия и стремления. Феодалное своеволие и средневековая патриархальность, буржуазное стяжательство и эгоизм, гуманистическая идейность и трезвый скептицизм предстают у Шекспира как почва и внешних и внутренних конфликтов.

Скрещение различных социальных, нравственных и идеологических пластов сказывается на драматической структуре, подчас также обнаруживающей внутреннюю противоречивость. Разрабатывая сюжеты, заведанные прошлым, Шекспир наполняет их современным смыслом. Старое и новое оказываются тесно сплетенными, но, конечно, в сочетании античных, средневековых и ренессансных мотивов последние играют решающую роль.

Пьесы Шекспира лишены единства тона. Для них характерно эмоциональное многообразие: серьезное перемежается веселым, трагическое — комичным, идеальное — низменным. Но в каждой пьесе одна тональность получает преобладание, и это позволяет определить ее жанровую принадлежность.

Границы жанров у Шекспира не четки. Его драматургия включает как сравнительно чистые типы комедий и трагедий, так и промежуточные, гибридные жанры, с трудом поддающиеся определению.

Такое же богатство вариантов обнаруживается и в образах людей, созданных Шекспиром. Его искусство вмещает и традиционные театральные амплуа, и тонкое изображение сложнейших характеров. Удивительное сочетание типичного и индивидуального обогатено подчас изображением личности в развитии, и это, как известно, составляет одно из важных художественных открытий Шекспира, герои которого отличаются титанизмом.

Действие пьес тесно сплетено с характерами. Хотя фабула, как правило, дана Шекспиру историей или литературой, герои пьес не марионетки, подчиняющиеся сложившемуся сюжету, а живые человеческие образы. Характеры разнообразно проявляют себя в жизненных ситуациях, возникающих по мере развития событий. Многоплановость действия органично сливается с многосторонностью характеров главных действующих лиц, движимых сильными личными мотивами — страстью, принципом, жадой жизненных благ, стремлением утвердить себя в мире.

Наполненные огромным богатством идей, отражающих духовную жизнь общества, остро и взволнованно реагировавшего на противоречия действительности, пьесы Шекспира несводимы к одной господствующей мысли

или, тем более, к тезису. Изображая столкновение моральных принципов, Шекспир не сводит действие к иллюстрации нравственной идеи, выдвигая на первый план динамичное изображение жизненного процесса во всей его сложности.

Шекспир сочетает реальное с фантастическим. Его художественное мышление синтезирует мифическое, легендарное и сверхъестественное с логикой реальных обстоятельств и психологически обоснованным поведением персонажей. В разные моменты действия на первый план выходит то один, то другой из этих элементов, и все вместе они создают причудливый сплав яркой поэтической образности с жизненно достоверными и типичными явлениями. Шекспир еще сохраняет красочно поэтическое видение мира и уже владеет мастерством изображения реальностей жизни.

У Шекспира все укрупнено и поднято на тот уровень, когда отдельные человеческие судьбы собирают в себе отражение важных жизненных процессов. Шекспир пользуется многими средствами художественного обобщения; универсальность его творческого метода такова, что делает узкими обычные литературоведческие категории. Жизненная правда идет у него об руку с богатейшей игрой воображения, особенно проявляющейся в его поэтическом языке.

Образность и метафоричность стихотворной речи, ее ритм и мелодия имеют не внешнее, украшающее значение, а составляют сердцевину художественного метода Шекспира. Его пьесы поэтичны по самой своей природе. Дух поэзии осеняет не только легендарные, сказочные, но и исторические сюжеты Шекспира. Трагедия издавна дружила с поэзией. Шекспир соединил поэзию и с музой комедии.

Пьесы Шекспира — совершенное воплощение всех родов поэзии: эпоса, лирики и драмы; они органически слиты со средствами сценического искусства — звучащим словом, пластикой движений, красочностью театрального зрелища, вокальной и инструментальной музыкой, наконец, хореографией. Они — наиболее доступное той эпохе воплощение синтеза искусств.

В сложном сочетании разнообразных художественных элементов доминанту составляет поэтический драматизм — неразрывность драмы и поэзии, наивысшие эмоциональные эффекты, достигаемые средствами драматического изображения жизни, и наивысшие эмоциональные эффекты, обусловленные несравненным по лирической силе выражением духовной жизни человека.

То, что изложено в этой книге, далеко не исчерпывает характеристику художественного метода драматургии Шекспира. Как я предупреждал вначале, рассмотрению подлежали те элементы, которые составляют арсенал выразительных средств Шекспира-драматурга. Эти средства так богаты и разнообразны, что даже не обо всех было рассказано. Некоторые частности остались за пределами книги. Но сказанного, надеюсь, достаточно, чтобы узнать тот основной «строительный материал», который служил Шекспиру при создании пьес.

Как я говорил, для изучения Шекспира это только начало.

Основываясь на исследованиях мировой шекспировской критики, я обрисовал здесь структурные элементы, из которых складываются пьесы Шекспира. Но, конечно, художественное произведение не сумма таких элементов. Шекспир творил, движимый сложными идейными и артистическими побуждениями, которые не покрываются и не объясняются техникой драматического искусства. Но несомненно, что творческая мысль Шекспира органически включала навыки его ремесла. Творчество — это искусство, опирающееся на владение всеми средствами выразительности. Свободное владение драматургической техникой, необыкновенный поэтический дар давали Шекспиру возможность осуществлять самые смелые замыслы. В результате каждая пьеса Шекспира — это отлитое в высокохудожественную форму, проникновенное видение жизни, отражение ее объективных закономерностей через призму личного мироощущения и миропонимания поэта-драматурга.

Вопрос о мировоззрении Шекспира затронут мной лишь частично. Он требует более глубокого рассмотрения в связи с идеологией той эпохи. Художественная сторона произведений тоже здесь не исчерпана. Показаны

лишь средства, которыми пользовался Шекспир. От отдельных элементов, рассмотренных здесь, естественно обратиться к произведениям в их цельном виде и выявить мысль Шекспира-художника в том единственном и неповторимом сочетании средств выражения, которое дало нам замечательные шедевры комедии, трагедии и исторической драмы. Как я уже говорил, в этом отношении критике еще надо много сделать для объяснения мастерства Шекспира. Воздействие его художественного гения испытывает на себе всякий восприимчивый к искусству человек. Но мы живем в век, когда возросла потребность узнать глубинные законы искусства. Удовлетворить эту потребность — задача литературной науки и критики. Однако изучение Шекспира, как и других величайших художников, не замкнутое, цеховое занятие. Оно открыто для всякого, кто хочет осмыслить свои эстетические чувства, вызванные общением с творениями великих художников. Моя книга обращена именно к таким читателям. Не приписывая себе в этом особой заслуги, а лишь делясь опытом и знаниями, накопленными шекспировской критикой, я надеюсь, что изложенное мной поможет читателю углубить свое понимание художественного своеобразия каждой пьесы, а с течением времени и всего искусства Шекспира в целом.

Хроники, близкие к комедии		Вершина комедийного творчества	
Генри IV, ч. 1 . . .	1597	Много шума из ничего . . .	1597
Генри IV, ч. 2 . . .	1598	Виндзорские насмешницы . . .	1598
Генри V	1598	Как вам это понравится . . .	1599
		Двенадцатая ночь	1600

Лирика

Сонеты 1592—1598

ТРЕТИЙ ПЕРИОД (1600—1608)

Трагедии, знаменовавшие перелом в творчестве Шекспира		«Мрачные комедии» (или проблемные драмы)	
Юлий Цезарь	1599	Троил и Крессида	1602
Гамлет	1601	Все хорошо, что кончается хорошо	1603
		Мера за меру	1604

Вершины трагизма		Античные трагедии	
Отелло	1604	Антоний и Клеопатра	1607
Король Лир	1605	Кориолан	1607
Макбет	1606	Тимон Афинский	1608

ЧЕТВЕРТЫЙ ПЕРИОД (1609—1613)

Поздняя хроника		Романтические драмы или трагикомедии	
		Перикл ¹	1609
		Цимбелин	1610
		Зимняя сказка	1611
Генри VIII ²	1613	Буря	1612

¹ Первые два акта, вероятно, написаны другим автором.² Возможный соавтор — Джон Флетчер.

ПЕРЕЧЕНЬ ЦИТИРУЕМЫХ ПЕРЕВОДЧИКОВ ШЕКСПИРА

Цитаты в тексте помечены только инициалами. Здесь приводятся полностью фамилии переводчиков, цитируемых в книге:

АК — А. Курошева	МЗ — М. Зенкевич
АН — А. Некора	МЛ — М. Лозинский
АР — А. Радлова	НР — Н. Рыкова
БЛ — Б. Лейтин	ПВ — П. Вейнберг
БП — Б. Пастернак	ПМ — П. Мелкова
ВЛ — В. Левик	ТГ — Т. Гнедич
ЕБ — Е. Бирукова	ТЩК — Т. Щепкина-Куперник
ИМ — И. Мандельштам	ЮК — Ю. Корнеев
МД — М. Донской	

Пьесы Шекспира цитируются по следующим изданиям: Уильям Шекспир. Собрание сочинений в восьми томах. Под ред. А. А. Смирнова и А. А. Аникста. М. «Искусство», 1957—1960.

Вильям Шекспир. Трагедии. Сонеты. М. «Художественная литература». 1968. (Библиотека всемирной литературы.)

Вильям Шекспир. Избранные произведения. М. ГИХЛ. 1953.

Вильям Шекспир. Избранные произведения. М.—Л. ГИХЛ. 1950.

Шекспир. Библиотека великих писателей под ред. С. А. Венгерова. СПб. Изд. Брокгауз — Ефрона. 1902.

О Г Л А В Л Е Н И Е

ПРЕДИСЛОВИЕ 5

ДЕЙСТВИЕ

Занимательность	15
Источники сюжетов	18
Типы сюжетов	20
Логика, правдоподобие и поэтическая правда	24
Композиция действия	34
Зависит ли интерес от неожиданности?	47
Сочетание серьезного и смешного	52
Сценические действия	69
Части пьесы и деление на акты	74
Типы сцен и их композиция	77
Театр — весь мир	84
Время, добро и зло	94
Двойное время и двойной возраст	99
Действие в целом	108
Публичность действия	109

ХАРАКТЕРЫ

Живые люди и художественные образы	115
Психологические несообразности	118
Самохарактеристики	126
Оценка героев другими персонажами	133
Дополнительные функции персонажей	139
Развитие характера	142
Малый мир человека	153
Многосторонность	160
Характер и фабула	171

РЕЧЬ

Поэтическое слово	180
Стих	187
Проза	192
Универсальная поэзия	194
Эпические элементы драм	195
Лиризм	208
Драматическое слово	218
Диалог	229
Монолог	237
Риторика	248
Образность	266
Образные лейтмотивы	279

- Образный фон 287
 Образность и пьеса 291
 Драматическая поэма или поэтическая драма 295

КОНФЛИКТ

- Мировой порядок 298
 Великая цепь бытия 313
 Человек 324
 Микрокосм 331
 Государство 344
 Идеал и действительность 359
 Природа 373
 Видимость и сущность 380
 Взгляд художника 386

КОМЕДИИ

- Общий обзор жанров 395
 Сатира 404
 Юморы 409
 Путь к романтической комедии 412
 От дисгармонии — к семейной гармонии 416
 Испытание любви 418
 Природа-примирительница 420
 Относительность гармонии 422
 В шутку или всерьез? 424
 Любовь — идеал и реальность 427
 Типы персонажей 433
 Шуты и комики 438
 Комизм ситуаций 442
 Есть ли в комедиях трагические персонажи? 444
 Всеобъемлющая шутливость 448
 Комическая судьба идей 450
 Праздничность 454
 Пастораль 460
 Проблемные пьесы 467

ТРАГЕДИИ

- Хроники: цикл или пьеса? 483
 История и современность 488
 История и драма 491
 История и трагедия 502
 Эмоциональное восприятие истории 505
 Очеловечение истории 509
 Виды трагедий Шекспира 514
 Социальные основы трагизма у Шекспира 516
 Проблема толкования трагедий 526

- Основы трагедии у Шекспира 530
Ренессансное понимание трагедии 532
Сверхъестественные и потусторонние силы 538
Эмоциональный эффект трагедий 543
Сенека и жанр кровавой трагедии 549
Инвентарь смертей 555
Внутренний конфликт 560
Романтические драмы или трагикомедии 581

ЗАКЛЮЧЕНИЕ 596

- ХРОНОЛОГИЯ ТВОРЧЕСТВА ШЕКСПИРА 602
ПЕРЕЧЕНЬ ЦИТИРУЕМЫХ ПЕРЕВОДЧИКОВ ШЕКСПИРА 604

1p51c

G