

83.34 Вп

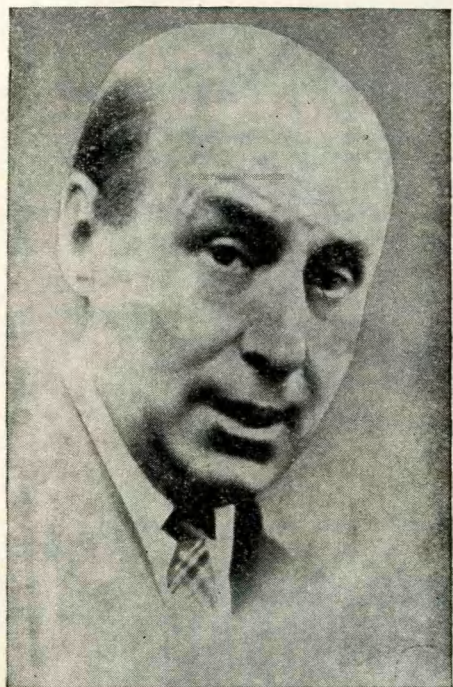
ШЗЧ

*Ю. Ф. Шведов*

# ВИЛЬЯМ ШЕКСПИР

*Исследования*





W. C. C. C.

W. C. C. C.  
A. C. C. C.  
A. C. C. C.

171.000.000

с

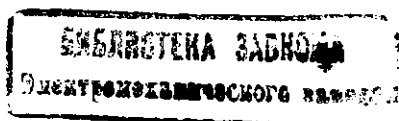
А. Ф. Шведов  
к

Ю. Ф. Шведов

# ВИЛЬЯМ ШЕКСПИР

*Исследования*

М. 1977



ИЗДАТЕЛЬСТВО МОСКОВСКОГО УНИВЕРСИТЕТА 1977

Печатается по постановлению  
Редакционно-издательского совета  
Московского университета

Под редакцией проф. *Я. Н. Засурского*  
Рецензент: проф. *Е. П. Кучборская*  
Художник *В. В. Гарбузов*

## **Ю. Ф. Шведов**

Вильям Шекспир. Исследования. Под ред.  
Я. Н. Засурского. М., Изд-во Моск. ун-та, 1977,  
394 с.

Книга Ю. Ф. Шведова объединяет ряд исследований, охватывающих все жанры творчества Шекспира. В работе освещены важные проблемы советского и английского шекспироведения, дан анализ интерпретации шекспировских образов в спектаклях современного английского театра. Основное место в книге занимает работа «Исторические хроники Шекспира». Это единственное в советском шекспироведении научное исследование о важной части наследия великого английского драматурга.

Ш  $\frac{70202-020}{077(02)-77}$  90—76

© Издательство Московского университета, 1977 г.

**ЮРИЙ ФИЛИППОВИЧ  
ШВЕДОВ**

**Т**руды Юрия Филипповича Шведова занимают особое место в советском шекспироведении благодаря счастливому сочетанию в них глубины и широты анализа эпохи, творчества и мировоззрения Шекспира, восходящему к опыту его учителей — замечательных советских ученых А. А. Смирнова, М. М. Морозова, Р. М. Самарина, к традициям советского шекспироведения, со скрупулезным знанием шекспировских текстов в оригинале и его постановок на английской и советской сценах.

Ю. Ф. Шведов создал несколько трудов о творчестве Шекспира. В настоящем сборнике публикуются некоторые из них, относящиеся преимущественно к анализу исторических хроник и общих проблем советского и английского шекспироведения.

Ю. Ф. Шведов пришел в шекспироведение относительно поздно — он начал заниматься Шекспиром после окончания филологического факультета Московского университета в 1953 году, поступив в аспирантуру на кафедру зарубежной литературы к профессору Р. М. Самарину. Во время учебы на филологическом факультете он проявил большое разнообразие интересов. Ю. Ф. Шведов занимался

в семинаре по романтизму и участвовал в подготовке изданий Байрона на русском языке в качестве комментатора, затем увлекся литературой Соединенных Штатов Америки и написал дипломную работу о марксистской литературной критике в США. И работы Ю. Ф. Шведова по английскому романтизму, и его дипломное сочинение об американских критиках-марксистах отличались необычайной скрупулезностью и стремлением к глубине и обоснованности суждений. Достаточно сказать, что библиография к дипломной работе Ю. Ф. Шведова насчитывала свыше двухсот названий.

Шекспир привлек Ю. Ф. Шведова масштабностью, жизненностью и жизнелюбием, всем тем, что воплощено в понятии гуманизм эпохи Возрождения, и что делает Шекспира таким близким и нужным для советских людей художником. Аспирантские годы Ю. Ф. Шведова были посвящены «вживанию» в Шекспира. Он тщательно изучил работы советских шекспироведов, многочисленные работы английских исследователей, тексты Шекспира, работал в Москве и Ленинграде, консультировался не только у своего научного руководителя Р. М. Самарина, но и у старейшины нашего шекспироведения профессора А. А. Смирнова, которого глубоко почитал. Тогда же Ю. Ф. Шведов познакомился с А. А. Аникстом, который также оказал ему большую помощь в понимании драматургии Шекспира.

Один из первых советских шекспироведов Ю. Ф. Шведов получил возможность познакомиться с современным состоянием шекспироведения на родине великого драматурга. В 1956 году он сопровождал в поездке в Англию замечательного советского артиста, режиссера и теоретика театра Николая Павловича Охлопкова. Поездка с Охлопковым по Англии, знакомство с шекспировскими спектаклями помогли Ю. Ф. Шведову по-новому прочесть Шекспира, а Н. П. Охлопков — актер и режиссер — во многом помог Ю. Ф. Шведову лучше понять Шекспира-драматурга, его значение для советского театра, советского зрителя.

Несколько позже Ю. Ф. Шведов в течение месяца занимался в Оксфорде, что также помогло ему глубже изучить многие стороны восприятия Шекспира на родине великого драматурга.

Ю. Ф. Шведов был знаком с ведущими английскими шекспироведами, переписывался с ними, часто спорил, выдвигая свои контраргументы. Особенно плодотворными были его обмены мнениями с профессором Аллердайсом Николлом и профессором Кеннетом Мюиром. Высоко оценивая суждения Ю. Ф. Шведова о Шекспире, А. Николл пригласил его выступить в качестве советского корреспондента английского

шекспировского ежегодника «Shakespeare's Survey» («Шекспировское обозрение»). Ю. Ф. Шведов регулярно писал для этого издания обзоры советских работ о Шекспире, пропагандируя и популяризируя советское шекспироведение и советский театр.

Обогащенный знанием Шекспира на родине драматурга, Ю. Ф. Шведов в своей кандидатской диссертации «Проблемы реализма Шекспира в «Исторических хрониках» постарался реализовать все те материалы, которые ему удалось найти и собрать во время поездок в Англию и во время работы в советских библиотеках, в общении с выдающимися советскими шекспироведами. Диссертация была блестяще защищена в 1959 году. Официальный оппонент профессор Б. И. Пуришев очень высоко оценил эту работу Ю. Ф. Шведова. В 1964 году Ю. Ф. Шведов издал книгу «Исторические хроники Шекспира», которая включена в настоящее издание.

Ю. Ф. Шведов вел большую педагогическую работу. Он был блестящим лектором, которого любили и почитали студенты не только как знатока литературы, но и как человека, умеющего учить, как жить и ради чего жить. Наряду с чтением курса лекций по истории античной литературы и литературы средних веков и Возрождения, XVII и XVIII веков он вел семинар по Шекспиру. Кроме того, он занимался изучением постановок Шекспира на советской и английской сценах и был одним из первых советских авторов, написавших о современных постановках Шекспира в Англии — эта статья также публикуется в настоящей книге.

В качестве консультанта советских театров Юрий Филиппович выступал перед актерами Москвы и Омска, Ташкента и Красноярска, Еревана и Ашхабада. Он любил советский театр и высоко ценил постановки Шекспира, созданные в Москве и Ленинграде, в Эстонии и Грузии, в Армении и Северной Осетии, в Узбекистане и Туркмении.

Незадолго до смерти Ю. Ф. Шведов был в Ташкенте, где прочитал цикл лекций о Шекспире для студентов и несколько публичных лекций, которые привлекли большое число слушателей. Популярность Шекспира в Узбекистане произвела на него особенно сильное впечатление.

Ю. Ф. Шведов пропагандировал советский театр, советское шекспироведение за рубежом. Он читал лекции о советском шекспироведении в Англии и в Соединенных Штатах Америки, на Кубе, в Мексике, и в Индии. Ю. Ф. Шведов был блестящим знатоком текстов Шекспира и мог их цитировать до бесконечности. Так, во время спора с одним из индийских специалистов по английской литературе он, не имея при себе издания Шекс-

пира, воспроизводил шекспировские цитаты на английском языке по памяти.

После издания книги «Исторические хроники Шекспира» Ю. Ф. Шведов углубился в изучение трагедий Шекспира. В 1969 году он издает книгу об «Отелло», а в 1971 году, незадолго до смерти, выходит его исследование об «Юлии Цезаре». Эти книги были частью фундаментальной монографии «Эволюция шекспировской трагедии», которая вышла в свет в 1975 году, через четыре года после смерти Юрия Филипповича.

Настоящее издание трудов Ю. Ф. Шведова включает в себя его монографию «Исторические хроники Шекспира», лекцию «Творчество Шекспира», предисловие к книге М. М. Морозова «Шекспир, Бернс, Шоу...», статью «Английские шекспировские спектакли этого сезона» и предисловие к сборнику «Шекспир в меняющемся мире».

Центральное место в этой книге принадлежит исследованию «Исторические хроники Шекспира». Это единственная в советском шекспироведении научная монография о важнейшей части наследия великого драматурга.

Ю. Ф. Шведов, обращаясь к историческим хроникам Шекспира, видит в них не только углубленный интерес к исторической и политической проблематике, но и огромные художественные завоевания поэта в жанре исторических хроник, которые способствовали формированию реалистического метода Шекспира во всем его своеобразии и подготовили переход великого английского драматурга к трагедиям, созданным после 1601 года.

Вместе с тем Ю. Ф. Шведов отвергает рассмотрение хроник как лишь своего рода подготовительный период на пути к трагедиям. Он видит в них и великолепные художественные произведения, пьесы с напряженными конфликтами, со стремительным действием, с богатыми многосторонними развивающимися характерами, некоторые из которых не имеют себе равных во всем остальном творчестве Шекспира.

Ю. Ф. Шведов убедительно показывает, что исторические хроники никак нельзя воспринимать как драматизированные иллюстрации к отдельным периодам истории Англии, игнорируя их самодовлеющую эстетическую ценность. В органическом слиянии глубоких идей и блестящего художественного мастерства в хрониках Шекспира он видит высшее достижение исторической драматургии Возрождения и важнейший шаг в реалистическом познании мира, в понимании хода истории, в художественном сознании человечества.

Исследование венчает глава «Значит, честь—плохой хирург», посвященная Фальстафу. Эта глава, занимающая почти чет-



верть всей работы, является уникальным в советском литературоведении исследованием проблем фальстафовского фона и образа Фальстафа. Опираясь на работы советских исследователей С. Кржижановского, А. Гвоздева, М. Морозова, А. Смирнова, М. Нечкиной, Ю. Спасского, Б. Баратова и их оценку образа Фальстафа, а подчас и полемизируя с ними, Ю. Ф. Шведов выдвигает свою концепцию Фальстафа — не только скептика и циника, но и личности полнее других персонажей «Генриха IV» проникнутой духом Ренессанса.

Монография Ю. Ф. Шведова об исторических хрониках Шекспира отличается удивительной убедительностью и добросовестностью аргументации, он не спешит приписать себе те или иные открытия и мнения. Даже, казалось бы, очень небольшие нюансы суждений в оценках Шекспира и его героев он демонстрирует, опираясь на высказывания советских и английских шекспироведов, тщательно оговаривая и обосновывая свои собственные соображения и доводы. Подобной скрупулезности и фундаментальности Юрию Филипповичу Шведову помогло достигнуть его знакомство с блестящей школой советского шекспироведения и с современными талантливыми представителями английского шекспироведения — прежде всего с прогрессивными деятелями литературоведения Великобритании.

О том, с каким уважением и вниманием относился Ю. Ф. Шведов к своим учителям, свидетельствуют и публикуемые в настоящей книге статьи о Михаиле Михайловиче Морозове и об английских прогрессивных шекспироведах — авторах сборника «Шекспир в меняющемся мире». Эти статьи характеризует не только почтительный тон и глубокое понимание трудов своих учителей и предшественников. Уважительное отношение Юрия Филипповича Шведова к коллегам, учителям и предшественникам по литературоведению проявляется и в желании оговорить свою собственную точку зрения, свое несогласие и аргументировать его. Эта твердая принципиальность в научных и политических вопросах отличала Юрия Филипповича Шведова — человека, коммуниста, шекспироведа.

Рассматривая творчество Шекспира, Ю. Ф. Шведов стремится к масштабности и в рассмотрении связей Шекспира со своей эпохой, и в рассмотрении его эстетических завоеваний. Для него характерно глубокое проникновение и в особенности исторического процесса в XVI—XVII веках, когда жил Шекспир. Детально анализируя работы советских и зарубежных историков, Ю. Ф. Шведов выдвигает свое собственное понимание шекспировской эпохи, основанное на новейших достижениях советской исторической науки. Он отвергает вульгарно-

социологический подход к Шекспиру, попытки причислить его к тем или иным слоям английского общества или превратить в фигуру, стоящую над эпохой, над временем. Ю. Ф. Шведов считал, что эпоха Шекспира, когда в Англии возникали предпосылки для возникновения предреволюционной ситуации, когда силы феодальной реакции консолидировались и все более четко определяли свои позиции перед лицом нарождающегося революционного лагеря, помогла Шекспиру в его страстном обличении сил феодальной анархии, мешающих национальному объединению страны, осознанию неотвратимости их поражения.

Говоря о стихийном историзме мировоззрения Шекспира, Ю. Ф. Шведов связывает его не только с изображением общественной борьбы, но и с новыми принципами в построении художественных образов, которым свойственно органическое слияние социальной характеристики с индивидуализированной психологической детализацией образов, которая сама по себе означала переворот в художественном познании мира человеческой души, предвосхитивший на много веков развитие мирового реалистического искусства.

Ю. Ф. Шведов при этом не идеализирует Шекспира — великий художник не нуждается в снисхождениях. Он видит определенные иллюзии английского драматурга относительно абсолютной монархии как политического института, а в известной непоследовательности Шекспира он усматривает отражение определенного этапа в развитии реализма в мировой литературе — реализма эпохи Возрождения.

Первым эскизом широких планов исследования творчества Шекспира Ю. Ф. Шведовым была его лекция для студентов-заочников филологических факультетов и факультетов журналистики государственных университетов «Творчество Шекспира», изданная в 1959 году. Эта работа, открывавшаяся словами И. С. Тургенева из речи о Шекспире, прочитанной 23 апреля 1864 года, рассказывала не только об основных этапах творчества Шекспира, но и о его судьбе в нашей стране, выдвигала некоторые важные принципы подхода к исследованию Шекспира, которые характеризуют манеру Ю. Ф. Шведова-шекспироведа, излагала его шекспироведческое кредо исследователя марксистско-ленинской школы в литературоведении.

Анализируя сонеты Шекспира, Ю. Ф. Шведов пунктуально стремится раскрыть их идейно-художественные особенности и очистить от тех наслоений, которые накопились в результате неизбежных неточностей при переводах на русский язык. В этом отношении показательно, как Юрий Филиппович Шведов анализирует знаменитый 130-й сонет, где Шекспир как человек Возрождения воспринимает земную красоту своей

возлюбленной всеми земными чувствами — зрением, слухом, обонянием, осязанием. В блестящем переводе С. Я. Маршака, отмечает он, исчезают строки относительно речи возлюбленной, — слова: «Я люблю слышать, как она говорит, хотя знаю, что у музыки куда более приятное звучание», при том, что основная мысль сонета выражена в переводе Маршака блестяще — идея земной красоты, противопоставленной жеманной и богоподобной красоте надуманных поэтических произведений.

Ю. Ф. Шведов стремился в своем исследовании Шекспира избежать тех неточностей, которые возникли в результате длительной переводческой традиции. В этом смысле он шел за М. М. Морозовым, который, высоко оценивая переводы Б. Пастернака, видел их несовершенство, неизбежное при переводе такого многообразного и многопланового гения художественного творчества, как Шекспир. Именно поэтому Ю. Ф. Шведов в своих исследованиях стремился опираться на текст подлинника, на английский текст, часто сопровождая его прозаическими переводами, с тем, чтобы поэзия перевода не заслоняла поэтическую и философскую глубину подлинной поэзии Шекспира. Это стремление Ю. Ф. Шведова открыть советскому читателю все многообразие и величие Шекспира без крайностей и односторонности, которые возникают подчас из увлеченности масштабностью художественного мышления Шекспира или блеском того или иного перевода его произведений на русский язык, характеризует его стиль исследования и определяет его особое место в нашем шекспироведении.

*Я. Н. Засурский*



# ИСТОРИЧЕСКИЕ ХРОНИКИ ШЕКСПИРА





## ВВЕДЕНИЕ

**В** 1939 году, в апрельском номере журнала «Театр», отмечавшем 375-летие со дня рождения Шекспира, С. Кржижановский опубликовал статью под грустным заглавием «Забытый Шекспир». Говоря о пьесах Шекспира, которые «до сих пор остаются за чертой рампы советского театра», С. Кржижановский отметил, что «забытыми оказываются как раз исторические хроники»<sup>1</sup>.

С тех пор прошло немало времени, но для советского театра пьесы Шекспира на сюжеты из английской истории — это по-прежнему «забытый Шекспир». Данные о постановках произведений великого драматурга с 1945 по 1957 год, собранные в «Шекспировском сборнике» 1958 года, свидетельствуют об этом более чем красноречиво: в Советском Союзе состоялось 164 премьеры шекспировских трагедий, 138 премьер комедий и одна премьера хроники о Ричарде III.

Кто же повинен в сложившемся положении вещей? Великий англичанин, написавший десять пьес, неприемлемых для театра? Постановщики, не умеющие найти для хроник впечатляющего сценического решения? Или шекспирологи, которые своим анализом отбивают у театра охоту работать над этими пьесами?

<sup>1</sup> «Театр», 1939, № 4, стр. 33.

Пожалуй, именно на шекспироведах лежит львиная доля вины за то, что шекспировские хроники не заняли еще подобающего им места на советской сцене.

Отечественное шекспироведение в лице А. В. Луначарского, А. А. Смирнова, М. М. Морозова, А. А. Аникста и других исследователей внесло ценный вклад в изучение шекспировского наследия. Особенно больших успехов советские шекспироведы добились в раскрытии исторической обусловленности и в анализе идейного содержания творчества Шекспира.

И тем не менее в советском шекспироведении и по сей день ощущаются значительные пробелы. Не все части шекспировского драматического наследия изучены с одинаковой полнотой. Трагедии и комедии Шекспира довольно часто привлекали к себе внимание шекспироведов и критиков, тогда как третий жанр — хроники — подвергался критическому осмыслению в значительно меньшей мере. По хроникам не было опубликовано ни одного фундаментального исследования, а статьи в журналах и сборниках, посвященные характеристике жанра хроник, немногочисленны. К тому же некоторые из этих работ были написаны в 30-х годах и не в полной мере отражают уровень развития современного советского шекспироведения. Видимо, потому, что хроники дают огромный материал для изучения исторической и политической концепции Шекспира, шекспироведы при анализе хроник зачастую ограничиваются наблюдениями над развитием мировоззрения поэта, недостаточно исследуя художественную специфику этих пьес. А такой подход неизбежно влечет за собой несправедливую недооценку хроник как художественных произведений.

До сих пор перед многими английскими шекспироведами, так же как и перед их советскими коллегами, стоит вопрос: что такое хроники?

Драматизированные исторические трактаты, интересные для англичан, стремящихся вспомнить славные и бесславные страницы своей национальной истории?

Подсобный материал, который Шекспир предоставил филологам грядущих поколений для того, чтобы они лучше поняли становление его творческого метода?

Или это художественные произведения, предназначенные для сценического исполнения, способные поразить творческое воображение зрителя, пробудить в нем гнев против всех, кто попирает человеческое достоинство, кто в угоду своим корыстным интересам лишает людей самого священного — их жизни? Или это пьесы, призванные внушить зрителю ненависть к злу и веру в конечное торжество человечности и благородства? Или, другими словами, это великие пьесы великого гуманиста?

Анализируя опыт Мемориального театра, Р. Дейвид приходит к выводу: «Ричард II», две части «Генриха IV» и «Генрих V» показали (вопреки критикам и режиссерам), что они суть пьесы»<sup>2</sup>.

А ведь Ермолова и Южин на сцене Малого театра уже давно доказали, что «Ричард III» — не просто пьеса, но пьеса великого гуманиста...

Почему же до сих пор в самых известных советских работах мы встречаем много нужных и полезных рассуждений о специфике мировоззрения Шекспира — автора хроник и лишь беглое упоминание о драматургических достоинствах этих произведений? Есть ли объективные причины для такого подхода к анализу хроник?

Конечно, есть.

Более ста лет назад В. Г. Белинский сказал замечательные слова: «Что Шекспир — величайший творческий гений, поэт по преимуществу, в этом нет никакого сомнения; но те плохо понимают его, кто из-за его поэзии не видит богатого содержания, неистощимого родника уроков и фактов для психолога, философа, историка, государственного человека и т. д. Шекспир все передает через поэзию, но передаваемое им далеко от того, что бы принадлежать одной поэзии»<sup>3</sup>.

В этих словах содержалось великое открытие русского шекспироведения, и с тех пор мало кому в России приходило в голову рассматривать пьесы Шекспира как чистую поэзию. Советская шекспироведческая наука, развивавшаяся в борьбе с идеалистическими концепциями буржуазного шекспироведения, естественно, обращала наибольшее внимание на мировоззрение великого английского поэта, раскрывая его прогрессивные, демократические и материалистические черты. И в успехах нашего театра не последняя роль принадлежит советской шекспироведческой школе, помогавшей актерам и режиссерам в их творческих поисках.

Но если в анализе шекспировских комедий и трагедий советские ученые уже давно приступили к синтетическому исследованию идейных и художественных особенностей этих произведений, то исследование хроник долгое время велось лишь с точки зрения истории, политики и социологии. Это был необходимый и очень важный этап в исследовании цикла хроник; но для дальнейшего развития советского шекспироведения необходимо

<sup>2</sup> R. David. Shakespeare's History: Epic or Drama? «Shakespeare Survey». 1953, No. 6, p. 129.

<sup>3</sup> В. Г. Белинский. Полн. собр. соч., т. X. М., Изд-во АН СССР, 1954, стр. 309.

и к этим произведениям применить слова Белинского о том, что Шекспир — «поэт по преимуществу», что «Шекспир все передает через поэзию». Хроники должны быть исследованы так же синтетически, как и другие жанры шекспировской драматургии.

Что такое «хроники»? Даже такое ограничивающее определение, как «пьесы на сюжеты из отечественной истории», недостаточно, ибо некоторые трагедии Шекспира («Макбет», «Король Лир») также построены на материале, зафиксированном в исторических сочинениях об Англии или Шотландии. К жанру хроник следует отнести пьесы на сюжеты из отечественной истории, в которых Шекспир, не изменяя по сравнению с источниками судьбы главных исторических действующих лиц, стремился средствами драматургии воспроизвести и объяснить достоверные события английской истории.

Такое понимание жанра установилось, по-видимому, уже в шекспировские времена: оно отразилось в первом издании сочинений Шекспира — фолио 1623 года, где под обобщающим заголовком «Истории» помещены десять пьес: «Жизнь и смерть короля Джона», «Жизнь и смерть Ричарда II», «Первая часть короля Генриха IV», «Вторая часть короля Генриха IV», «Жизнь короля Генриха V», «Первая часть короля Генриха VI», «Вторая часть короля Генриха VI», «Третья часть короля Генриха VI», «Жизнь и смерть Ричарда III», «Жизнь короля Генриха VIII».

Однако жанровое своеобразие хроник не исчерпывается степенью точности в воспроизведении исторических событий. В некоторых римских пьесах Шекспира, например в «Антонии и Клеопатре», действие трагедии почти полностью соответствует историческим фактам изображаемого периода.

Суть жанрового своеобразия хроник заключается в самом подходе Шекспира к материалу, составляющему сюжет пьесы. В трагедии, будь то римская или греческая пьеса или пьеса, построенная на легендарном или полуполулегендарном материале истории европейских стран, изображение исторических событий позволяет Шекспиру решать важнейшие вопросы современности — о судьбах гуманизма, о перспективах развития общества и участи отдельного человека. Стремясь облечь эти жгучие проблемы в адекватную художественную форму, поэт мог свободно обращаться с историческими сведениями, ставшими основой той или иной трагедии.

В хрониках поэт не обладал такой свободой в переосмыслении фактов истории. И для него самого, и для его зрителей



перипетии хроник были изображением достоверных событий истории Англии. В них Шекспир не мог показать победу исторического персонажа, на самом деле потерпевшего поражение.

Но за Шекспиром оставалось право и на выбор темы, и на художественный домысел, и на перегруппировку событий, и на самостоятельное психологическое истолкование поведения героев, и на осмысление тенденций развития английского общества. Это позволяло ему и в жанре хроник решать в образно впечатляющей форме вопросы, волновавшие английских гуманистов и шумную аудиторию елизаветинского театра.

Шекспир изображал события хроник как отдаленные во времени, как пройденный этап в жизни страны. Однако главные вопросы, поднимаемые им в хрониках, имели актуальное значение для его времени. Актуальность шекспировских хроник объясняется не только тем, что люди Возрождения относились к истории как к учителю жизни и видели в ее уроках способ познания современного положения вещей. И даже не только тем, что многие из тенденций исторического развития, проявлявшиеся особенно наглядно в период, к которому относится действие хроник, продолжали — пусть в измененной форме — существовать и в эпоху Шекспира. Хроники Шекспира были актуальны для его современников в первую очередь потому, что они так же, как и другие выдающиеся произведения ренессансной драматургии, волновали своим гуманистическим пафосом, страстным разоблачением зла, царящего в мире, защитой высоких моральных принципов, выдвинутых эпохой величайшего прогрессивного переворота. Именно благодаря этому шекспировские хроники и поныне сохранили самодовлеющее художественное и идейное значение.

Разумеется, между отдельными жанрами в творчестве Шекспира не существует какой-либо пропасти. В «Юлии Цезаре» можно без труда отметить черты, роднящие эту пьесу с историческими хрониками; и наоборот, такие персонажи, как Ричард III и Ричард II, приближаются к героям трагедий. В «Генрихе IV» Шекспир выводит Фальстафа — наиболее полно разработанный комический образ. Но тем не менее упомянутое выше различие между хрониками и пьесами других жанров всегда остается ощутимым; это и позволяет выделять хроники в самостоятельный жанр.

Шекспир дебютировал на английской сцене как автор хроники. Прощаясь с театром 23 года спустя, он написал хронике. Естественно, что вопрос о датировке шекспировских

хроник имеет первостепенное значение при анализе пьес этого жанра. Но даты создания хроник можно установить лишь ориентировочно, на основании косвенных данных.

Одной из наиболее распространенных хронологических гипотез является датировка произведений Шекспира, предложенная Чеймберсом<sup>4</sup>; согласно ей, хроники создавались в следующей последовательности:

1590—1591: II и III части «Генриха VI»;

1591—1592: I часть «Генриха VI»;

1592—1593: «Ричард III»;

1595—1596: «Ричард II»;

1596—1597: «Король Джон»;

1597—1598: I и II части «Генриха IV»;

1598—1599: «Генрих V»;

1612—1613: «Генрих VIII».

Эта датировка принята в советском шекспироведении А. А. Смирновым<sup>5</sup> и М. М. Морозовым<sup>6</sup>. В основных чертах она не вызывает возражений. Однако в частности некоторые исследователи расходятся с Чеймберсом. Многие шекспироведы считают, что первая часть «Генриха VI» — наиболее раннее произведение Шекспира. Другие ученые относят все три части «Генриха VI» к самому началу творчества Шекспира без точного определения последовательности их написания<sup>7</sup>. В советском литературоведении можно встретить работы, в которых признается одинаковая вероятность различной датировки частей первой трилогии. Доказательства, приводимые в пользу каждого из вариантов, опираются исключительно на данные, полученные в результате текстологического анализа пьес. По-видимому, более вероятно, что первая часть «Генриха VI» была создана раньше второй и третьей: многие черты первой части свидетельствуют об ее архаичности, которая сказывается как на трактовке отдельных образов, так и на композиционных особенностях произведения, обусловленных недостаточным четким построением конфликта. Более развернутое обоснование этой точки зрения вряд ли необходимо, поскольку все три части представляют собой бесспорное идейное и художественное единство и созданы в короткое время. Даже те исследователи, которые специально не оговаривают своего мнения по поводу

<sup>4</sup> E. K. Chambers. William Shakespeare. Oxford, 1930.

<sup>5</sup> См. А. Смирнов. Творчество Шекспира. Л., 1934.

<sup>6</sup> См. М. Морозов. Шекспир. М., «Молодая гвардия», 1956. Упрощая таблицу, М. М. Морозов относит время написания (или премьеры) пьес не к театральному сезону, а к астрономическому году.

<sup>7</sup> P. Alexander, Tudor Edition of William Shakespeare. L., 1954.

порядка создания отдельных частей, анализируют трилогию, начиная с первой части.

Второе расхождение с хронологией Чеймберса касается датировки «Короля Джона» и «Ричарда II». Время создания обеих хроник опять-таки определяется на основании косвенных данных главным образом стилистического порядка. Так, А. А. Смирнов в комментариях к «Королю Джону» указывает, что «моменты метрические и стилистические (количество рифмованных стихов, черты вычурного стиля — эвфуизма и т. д.) делают наиболее вероятным возникновение пьесы в 1596—1597 годах»<sup>8</sup>.

Метрические и стилистические элементы, и в первую очередь обилие рифмованных строк, действительно служат важным аргументом в пользу того, чтобы отнести «Короля Джона», равно как и «Ричарда II», к периоду 1595—1597 годов, когда, как показывают исследования, Шекспир часто прибегал к рифме. Однако этим аргументом пользоваться небезопасно для определения последовательности создания этих пьес. Куда более веским доказательством того, что «Ричард II» был написан непосредственно перед началом работы над пьесами о Генрихе IV, служит очевидный факт, что «Ричард II» по своему замыслу тесно связан с последующими историческими пьесами, являясь как бы развернутым прологом к «Генриху IV». Поэтому есть все основания предположить, что «Ричард II» был создан Шекспиром после написания «Короля Джона»<sup>9</sup>. Подобная датировка шекспировских хроник еще не принята в трудах советских ученых; между тем она встречается в работах многих современных зарубежных исследователей, в том числе у А. Николла<sup>10</sup>, П. Александера<sup>11</sup> и Д. Уилсона<sup>12</sup>.

В результате предполагаемая датировка хроник Шекспира приобретает следующий вид:

- 1590—1592: «Генрих VI», часть I;  
                  «Генрих VI», часть II;  
                  «Генрих VI», часть III;
- 1592—1593: «Ричард III»;
- 1595—1597: «Король Джон»;  
                  «Ричард II»;

<sup>8</sup> В. Шекспир. Полн. собр. соч., т. III. М., «Academia», 1937, стр. 657.

<sup>9</sup> Чеймберс допускает, что «Король Джон» мог быть написан до августа 1596 г. (E. K. Chambers. Shakespeare: a Survey. L., 1951, p. 97). В той же работе Чеймберс, подчеркивая единство замысла «Ричарда II» и «Генриха IV», называет «Ричарда II» «первым актом трилогии» (p. 89).

<sup>10</sup> A. Nicoll. Shakespeare. L., 1952.

<sup>11</sup> P. Alexander. A Shakespeare Primer. L., 1951.

<sup>12</sup> «King John». The New Shakespeare. Ed. by J. Dover Wilson. Cambridge, 1936.

1597—1598: «Генрих IV», часть I;  
                  «Генрих IV», часть II;  
1598—1599: «Генрих V»;  
1612—1613: «Генрих VIII».

В цикле шекспировских хроник наблюдаются весьма четкие группы, каждая из которых знаменует определенный этап в развитии Шекспира — художника и мыслителя.

Первый этап представлен тремя частями «Генриха VI» и «Ричардом III». Основу идейного замысла этих пьес, тесно связанных друг с другом по сюжету, составляет страстное осуждение феодальной распри, терзающей государство и приносящей неисчислимые бедствия всем слоям английского общества. Здесь же Шекспир приходит к мысли о том, что тирания не может быть желательным и действенным средством для прекращения смуты. Эти пьесы нередко напоминают творчество непосредственных предшественников и современников Шекспира; в то же время они доказывают, что и на самом раннем этапе Шекспир шел в идейных и художественных поисках дальше своих предшественников. Нетрудно заметить очень серьезные колебания в творческой манере Шекспира — от пьес, последовательно воспроизводящих исторические события, до исторической трагедии с единственным доминирующим в ней героем. Такие крайности показывают, что на этом этапе Шекспир напряженно искал адекватную художественную форму для исторической пьесы.

Отдельный этап составляет пьеса о короле Джоне. Она свидетельствует в первую очередь о стремлении поэта уточнить политическую проблематику хроники, о его углубленном интересе к вопросу об отношениях между монархом и государством, о правах и ответственности монарха. На этом этапе Шекспир впервые пытается создать образ героя-патриота. Художественную манеру Шекспира — автора «Короля Джона» — определяет помимо роста поэтического мастерства стремление к четкому построению конфликта и к более разносторонней характеристике персонажей.

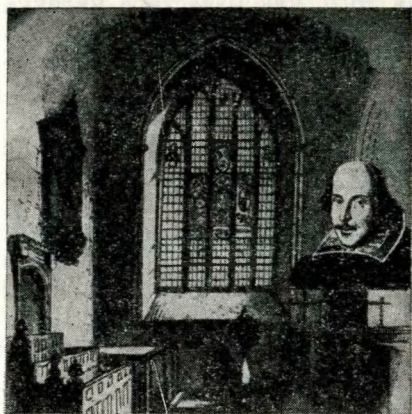
Высший этап в творчестве Шекспира — создателя хроник — представлен «Ричардом II», обеими частями «Генриха IV» и «Генрихом V». В этих произведениях наиболее четкая историческая перспектива, во весь голос утверждается прогрессивность и закономерность борьбы абсолютной монархии против центробежных сил феодального общества и возникает фигура монарха, воплощающего в себе политический идеал Шекспира. Значительно расширяется в этих пьесах и охват действительности благодаря введению широких картин жизни различных слоев населения Англии; особенно полно и плодотворно исполь-

зуется прием реалистического контрастного противопоставления персонажей и обогащаются средства их характеристики. Сказанное выше в наиболее полной форме относится к первой и второй частям «Генриха IV».

Наконец, четко выделяется в работе Шекспира над хрониками последняя драма Шекспира — пьеса о Генрихе VIII, заметно отличающаяся и по своей проблематике, и по художественной манере от всех хроник, созданных до 1600 года.

Читатель, интересующийся хрониками Шекспира, знакомится и с произведениями, в которых Шекспир еще только искал свою самостоятельную творческую дорогу, и с шедеврами, вышедшими из-под пера зрелого писателя, и с грустной пьесой, написанной стареющим поэтом. В данной работе исследование максимально сосредоточено на наиболее зрелых произведениях.





## ПОЭТ И МЫСЛИТЕЛЬ



**Д**ля правильного понимания творчества любого писателя всегда необходимо попытаться ответить на вопрос: свойственны ли его мировоззрению элементы историзма и как они проявились в его художественной практике.

Не каждое произведение, написанное на сюжет, почерпнутый из истории, можно назвать историческим в истинном значении этого слова, даже если в нем выведены исторически засвидетельствованные персонажи, а отдельные детали призваны создать исторический колорит. Но известные отклонения от источников весьма часты в подлинно исторических романах и пьесах.

Именно историзм во взглядах писателя на общество и позволяет ему создать историческое сочинение в подлинном смысле этого слова.

Сущность историзма блестяще вскрыл Ленин в работе «О государстве»: «Самое надежное в вопросе общественной науки и необходимое для того, чтобы действительно приобрести навык подходить правильно к этому вопросу и не дать затеряться в массе мелочей или громадном разнообразии борющихся мнений, — самое важное, чтобы подойти к этому вопросу с точки зрения научной, это — не забывать основной исторической связи, смотреть

на каждый вопрос с точки зрения того, как известное явление в истории возникло, какие главные этапы в своем развитии это явление проходило, и с точки зрения этого его развития смотреть, чем данная вещь стала теперь»<sup>1</sup>.

Сомнение в историзме хроник Шекспира, широко распространенное среди современных буржуазных шекспироведов, не является чем-то новым. Еще Брандес, подходивший к анализу хроник с позиций психологического и биографического метода, полностью отрицал в них историзм, объявляя хроники историческим маскарадом, прикрывающим изображение современной поэту Англии, и даже пытался найти прототипы главных действующих лиц хроник среди ближайшего окружения Шекспира.

В современном зарубежном шекспироведении наиболее субъективистскую позицию в вопросе об историзме шекспировских хроник занимают исследователи, придерживающиеся принципов психоанализа. В этом плане показательна статья одного из ведущих авторитетов психоанализа Франца Александра «Заметки о Фальстафе». Оценивая образ главного героя пьес о Генрихе IV и Генрихе V, Франц Александр писал: «Мы склонны сказать, что в принце Гарри Шекспир дал если не выражение своего действительного я, то наиболее идеализированное выражение своей личности или, другими словами, наиболее успешное решение своих внутренних проблем»<sup>2</sup>.

Не менее странные объяснения взглядов Шекспира даются клириками. Так, сестра Мэри Бонавентур Мроз в диссертации «Божественное возмездие», носящей показательный подзаголовок «Изучение мотива мести в том виде, как он проявляется в шекспировских исторических хрониках»<sup>3</sup>, стремится свести всю философию истории, заключенную в пьесах Шекспира, к якобы владевшей поэтом мысли о том, что исторический процесс и судьба королей в нем — всего лишь отражение божественного промысла и кары божьей за совершенные преступления.

Нередко даже авторы серьезных исследований приходят к выводам, обедняющим идейное содержание шекспировских хроник. В качестве примера можно сослаться на большого знатока Шекспира Джона Довера Уилсона, который в своей работе «Судьба Фальстафа»<sup>4</sup> совершенно отрицает историзм хро-

<sup>1</sup> В. И. Ленин. Полн. собр. соч., т. 39, стр. 67.

<sup>2</sup> F. Alexander. A Note on Falstaff. «Psychoanalytic Quarterly», 1939, vol. II, p. 601.

<sup>3</sup> M. B. Mroz. Divine Vengeance. Washington, 1941.

<sup>4</sup> J. D. Wilson. The Fortunes of Falstaff. L., 1944.

ники «Генрих IV», причисляя ее к «моральным пьесам» и делая ее неким шекспировским вариантом притчи о блудном сыне.

Не все буржуазные литературоведы ограничиваются рассуждениями о моральной проблематике хроник Шекспира; но и упоминая о политической насыщенности хроник, они не оценивая эти пьесы как исторические. Так, следуя за Брандесом, Лили Бесс Кемпбелл видит в хрониках Шекспира исторический маскарад, прикрывающий намеки на политические события елизаветинских времен. «Генрих IV», по ее мнению, — это индизнаказательное изображение так называемого Северного восстания 1569 года. Более того, она даже пытается, игнорируя хронологию, сопоставить с проблематикой «Генриха IV» восстание Эссекса, причем в этом сопоставлении наиболее откровенно проявляется ее отправная позиция: утверждение вечной неизменности людей и повторяемости исторических событий. Она пишет: «Возможно даже увидеть сходство между еще не народившимся восстанием Эссекса и тем восстанием под руководством Перси, которое изображено у Шекспира. Но нужно помнить, что так как люди извечно остаются одинаковыми — правители и подданные, тираны и бунтари, — история может быть полезной как зеркало политического поведения»<sup>5</sup>. Кемпбелл приходит к выводу, что «каждая из шекспировских исторических пьес служит специальной цели, проливая свет на одну из политических проблем времени Елизаветы и разрешая ее в духе общепринятой политической философии Тюдоров»<sup>6</sup>.

Ту же мысль о хрониках Шекспира как о выражении ортодоксальной тюдоровской политической философии высказывает С. Л. Бетелл в работе «Шекспир и народная драматическая традиция», вышедшей с предисловием Т. С. Элиота. Бетелл признает, что Шекспир имел «философию истории», но ее основными чертами он считает «благоговение перед помазанником Божиим и, следовательно, ужас перед узурпацией, уважение к порядку и недоверие к простому народу как к политическому фактору»<sup>7</sup>. В итоге Шекспир превращается у Бетелла в «ревностного роялиста»<sup>8</sup>, а взгляды поэта он объявляет «ходячими взглядами тюдоровской Англии, выраженными на сцене задолго до этого в «Горбодуке»<sup>9</sup>.

<sup>5</sup> L. B. Campbell. Shakespeare's «Histories»: Mirrors of Elizabethan Policy, San-Marino, Calif., 1947, p. 238.

<sup>6</sup> Ibid., p. 125.

<sup>7</sup> S. L. Bethell. Shakespeare and the Popular Dramatic Tradition. L., 1944, p. 46.

<sup>8</sup> Ibid., p. 69.

<sup>9</sup> Ibid., p. 47.



Даже приведенных немногочисленных примеров достаточно, чтобы убедиться, как отрицание историзма в хрониках Шекспира используется для доказательства того, что поэт был образцовым рабом господ бога или примерным верноподданным.

К чести современного английского шекспироведения нужно отметить, что наиболее известные исследователи творчества Шекспира возражают против подобных точек зрения. Так, А. Николл, предостерегая своих коллег от односторонних выводов, пишет: «Мы должны быть осторожными и не истолковывать мысли Шекспира так, как будто они были написаны позавчера; мы в равной степени должны отказаться подчинять воображаемого нами Шекспира ограниченности общераспространенного мышления его времени. Мы должны допустить различие между взглядами среднего некритического зрителя в его театре и концепциями самого поэта»<sup>10</sup>. Такая позиция Николла оставляет достаточно места для признания историзма во взглядах Шекспира.

Для прогрессивной русской литературной критики всегда было характерно утверждение глубины шекспировского мировоззрения, превосходства Шекспира как мыслителя над «средним некритическим зрителем в его театре». Об этом говорил еще Пушкин в работе «О народной драме и драме «Марфа Посадница»: «Творец трагедии народной был образованнее своих зрителей, он это знал, давал им свои свободные произведения с уверенностью своей возвышенности и признанием публики, беспрекословно чувствуемым»<sup>11</sup>.

Важное уточнение в понимание специфики хроник Шекспира внес Белинский в 1841 году в статье «Русский театр в Петербурге». «Историческая драма, — писал Белинский, — возможна только при условии борьбы разнородных элементов государственной жизни. Недаром только у одних англичан драма достигла своего высшего развития; не случайно Шекспир явился в Англии, а не в другом каком государстве: нигде элементы государственной жизни не были в таком противоречии, в такой борьбе между собою, как в Англии»<sup>12</sup>. Из слов Белинского следует, что для него положительное решение вопроса о том, считать или не считать хроники Шекспира историческими драмами, было само собой разумеющимся.

<sup>10</sup> A. Nicoll. Shakespeare. L., 1952, p. 50.

<sup>11</sup> А. С. Пушкин. Полн. собр. соч., т. VII. М.—Л., Изд-во АН СССР, 1951, стр. 214.

<sup>12</sup> В. Г. Белинский. Полн. собр. соч., т. V. М., Изд-во АН СССР, 1954, стр. 496.

Пушкинскую мысль о превосходстве Шекспира над его зрителями развил Добролюбов в статье «Луч света в темном царстве», где он говорил о писателях Возрождения и прежде всего о Шекспире: «Эти писатели были одарены так богато природою, что умели как бы по инстинкту приблизиться к естественным понятиям и стремлениям, которых еще только искали современные им философы с помощью строгой науки. Мало того: истины, которые философы только предугадывали в теории, гениальные писатели умели схватывать в жизни и изображать в действии»<sup>13</sup>. В рассуждении Добролюбова особенно ценен тезис о том, что такие писатели, как Шекспир, в своих обобщениях относительно окружающей их действительности возвышались не только над рядовым зрителем своей эпохи, но и над современными философами.

Отправным моментом для анализа историзма Шекспира в советском литературоведении является признание Марксом и Энгельсом жанрового своеобразия шекспировских хроник как исторических пьес; именно поэтому классики марксизма приводили творчество Шекспира в качестве примера для Лассалья, стремившегося создать историческую драму.

Уже в 1934 году А. А. Смирнов писал о хрониках Шекспира: «Но кроме политической программы мы находим здесь и нечто иное: очень еще рудиментарную, очень еще неразработанную и нераскрытую, но все же явно проступающую, необыкновенно передовую для той эпохи философию исторического процесса»<sup>14</sup>. В дальнейшем советские шекспироведы внесли немало ценных уточнений в этот тезис; но и до последнего времени в определении историзма Шекспира остается немало противоречивого.

Маркс и Энгельс указывали в своих трудах исторические вехи, отделяющие средние века от нового времени. Так, Маркс в «Капитале» писал: «Хотя первые зачатки капиталистического производства спорадически встречаются в отдельных городах по Средиземному морю уже в XIV и XV столетиях, тем не менее начало капиталистической эры относится лишь к XVI столетию»<sup>15</sup>.

Еще более четкую датировку начала новой истории дает Энгельс в одном из фрагментов «Диалектики природы»: «Вместе с возвышением Константинополя и падением Рима заканчивается древность. С падением Константинополя неразрывно связан конец средневековья»<sup>16</sup>. Наконец, в той самой класси-

<sup>13</sup> Н. А. Добролюбов. Поли. собр. соч., т. 11. М., 1935, стр. 325.

<sup>14</sup> А. Смирнов. Творчество Шекспира. Л., 1934, стр. 103.

<sup>15</sup> К. Маркс и Ф. Энгельс. Соч., т. 23, стр. 728.

<sup>16</sup> К. Маркс и Ф. Энгельс. Соч., т. 20, стр. 507.

ческой характеристике Возрождения, которая является основополагающей для понимания всех особенностей этой эпохи, Энгельс пишет: «...современное исследование природы, как и вся новая история, ведет свое летосчисление с той великой эпохи, которую мы, немцы, называем, по приключившемуся с нами тогда национальному несчастью, Реформацией, французы — Ренессансом, а итальянцы — Чинквеченто и содержание которой не исчерпывается ни одним из этих наименований. Это — эпоха, начинающаяся со второй половины XV века»<sup>17</sup>.

Приведенные положения являются не единственными доказательствами того, что Маркс и Энгельс относили XVI век не к средневековой истории Западной Европы, а к новому времени.

Вполне естественно, что дата падения Константинополя (1453), названная Энгельсом в качестве хронологической вехи, отделяющей средневековую историю Западной Европы от нового времени, является ориентировочной применительно к отдельным странам в силу неравномерности их развития. Понятно также, что переход от средних веков к новому времени происходил не вдруг и что пережитки феодализма в течение долгого времени ощутимо давали себя знать в западноевропейских странах; даже в современной Англии существуют такие политические институты, как королевская власть и палата лордов, уходящие своими корнями в глубокое средневековье.

В эпоху Шекспира феодальная аристократия еще играла очень значительную роль в общественной жизни Англии и не собиралась сдавать своих позиций без боя. Более того, исход революционных битв XVII века, закончившихся классовым компромиссом 1689 года между крупной буржуазией и земельной аристократией свидетельствует о бесспорной влиятельности аристократии, сумевшей и после революционных бурь, в новых исторических условиях, сохранить многочисленные привилегии.

И тем не менее кризис, пережитый английским феодальным дворянством в XV веке, был настолько глубок и вызвал такие важные изменения в самом классе дворян и во всем английском обществе, что эти обстоятельства позволяют отнести закат средневековья и начало нового времени в Англии на конец XV века.

Хотя период расцвета феодализма продолжался только до конца XIII века, на протяжении XIV века или, во всяком случае, его первой половины, феодальные верхи общества продолжали достаточно прочно удерживать в своих руках руководящую роль в экономической и социально-политической жизни Англии. Однако в недрах феодального общества, начиная уже

<sup>17</sup> К. Маркс и Ф. Энгельс. Соч., т. 20, стр. 345.

с XII века, вызревали некоторые новые экономические формы, оказывавшие большое влияние на развитие сельского хозяйства — основной экономической базы страны. Как указывает Е. А. Косминский, «уже во второй половине XIII в. все шире применяются практика *venditio orgum* и эксплуатация наряду с вилланским полукрепостнического, полунаемного труда котов. Труд этих предшественников сельских рабочих приобретает еще большее значение в XIV веке»<sup>18</sup>.

На протяжении XIV века феодалы пытались всемерно усилить эксплуатацию крестьянства, что вызвало активное сопротивление крестьян. Однако народные восстания, и прежде всего восстание Уота Тайлера, нельзя объяснять только реакцией крестьян на усиление эксплуатации. Значительные слои тогдашнего зажиточного крестьянства уже могли оказывать эффективное экономическое сопротивление феодалам и в ходе восстаний стремились осуществить свои конкретные политические требования, основным из которых была борьба за отмену крепостной зависимости, мешавшей крестьянам успешно конкурировать с феодалами на хлебном рынке. Хотя восстание 1381 года было разгромлено, дальнейшее развитие Англии доказало историческую прогрессивность требований, выдвинутых крестьянами: в течение последних десятилетий XIV века и в начале XV века барщинная система пала, а на протяжении XV века крестьяне в Англии полностью освободились от крепостной зависимости.

Эти изменения в положении крестьянства, а также рост городов и возвышение Лондона, который сделался «промышленным и торговым центром всей страны»<sup>19</sup> и насчитывал в конце XIV века около 40 тысяч жителей, оказали решающее влияние на весь ход истории Англии в XV веке. Они обусловили полный упадок феодальной системы в Англии, как и во всей Западной Европе, и составили базу, на которой в течение XV века произошло объединение Англии в национальное государство — процесс, имевший для XV века всемирно-историческое значение.

Почти весь XV век — вплоть до 1485 года — прошел под знаком ожесточенной междоусобной борьбы между сторонниками двух ветвей царствующей династии — Йорками и Ланкастерами, борьбы, известной под названием войны Алой и Белой розы. Наиболее безжалостный характер эта война приняла во второй половине века, однако ее предпосылки и отдельные

<sup>18</sup> Е. А. Косминский. Эволюция форм феодальной ренты в Англии в XI—XV веках. «Вопросы истории», 1955, № 2.

<sup>19</sup> К. Маркс и Ф. Энгельс. Соч., т. 7, стр. 347.

вспышки относятся к более раннему периоду. В «Хронологических выписках» Маркс указывает на 1399 год — год низложения Ричарда II Генрихом Болингброком — как на начало войны Роз<sup>20</sup>.

Война Алой и Белой розы была не только обычным для средневековья династическим столкновением, но и выражением глубокого кризиса, в котором очутились представители крупного феодального землевладения в XV веке. Уменьшение доходности поместья настойчиво толкало феодалов на путь военных авантур; военный грабеж стал необходимой статьей бюджета феодала. Однако ограблению Франции пришел конец: усиление сопротивления французского народа, шедшего к созданию национального государства, а также разложение в среде правящей верхушки феодальной Англии в конце правления Эдуарда и при Ричарде II привело к целому ряду поражений Англии в Столетней войне. Поэтому, как указывает Энгельс, «феодальное дворянство попыталось вознаградить себя войнами Роз»<sup>21</sup>.

События войны Роз убедительно доказывают тезис Маркса о том, что «именно дурная сторона, порождая борьбу, создает движение, которое образует историю»<sup>22</sup>. Раскрывая этот тезис, Маркс говорит в «Нищете философии» о том, что «крепостное состояние, привилегии, анархия» являются элементами, определившими поступательное развитие феодального общества и создавшими условия для развития буржуазии. Субъективно бароны, развязав войну Роз, стремились повернуть ход истории вспять, восстановить и углубить феодальную децентрализацию страны. Но их кровавая распря привела к результатам, которых они менее всего могли ожидать, — к истреблению большинства старых феодальных родов. На смену им пришло новое дворянство «буржуазного происхождения и с буржуазными тенденциями»<sup>23</sup>. За время войны значительно усилились городские бюргеры, которые «стали уже более необходимы обществу, чем феодальное дворянство»<sup>24</sup>. В результате в Англии победила абсолютная монархия в лице Тюдоров.

Основное положительное значение укрепления монархии состояло в том, что она явилась эффективным носителем национальной государственности. Маркс и Энгельс неоднократно подчеркивали огромное значение сильной королевской власти для становления национального государства. В XV веке в Анг-

<sup>20</sup> Архив Маркса и Энгельса, т. VI. М., Госполитиздат, 1939, стр. 306.

<sup>21</sup> К. Маркс и Ф. Энгельс. Соч., т. 21, стр. 416.

<sup>22</sup> К. Маркс и Ф. Энгельс. Соч., т. 4, стр. 143.

<sup>23</sup> К. Маркс и Ф. Энгельс. Соч., т. 7, стр. 394.

<sup>24</sup> К. Маркс и Ф. Энгельс. Соч., т. 21, стр. 406.

лии значение монархии было тем большим, что именно в этот период начинался процесс образования нации и монархия выступала «как цивилизирующий центр, как объединяющее начало общества»<sup>25</sup>. Поэтому «все революционные элементы, которые образовывались под поверхностью феодализма, тяготели к королевской власти, точно так же, как королевская власть тяготела к ним»<sup>26</sup>.

Победа Генри Ричмонда в битве при Босуорте, ознаменовавшая окончание войны Алой и Белой розы и воцарение династии Тюдоров, явилась важной вехой в английской истории. Она означала, говоря словами Энгельса, «победу над феодализмом, хотя еще и не бюргерства, но королевской власти»<sup>27</sup>. Вскоре после этого в Англии начинается ранний этап того величайшего прогрессивного переворота, который вошел в историю как эпоха Возрождения. Поэтому дата битвы при Босуорте (1485) может быть с полным основанием названа в качестве условной вехи, отделяющей средневековую историю Англии от нового времени. Такой подход к определению границы между средневековьем и новым временем имеет самое непосредственное значение для определения исторической концепции Шекспира в хрониках. Из 10 пьес этого жанра только одна — «Генрих VIII» — основана на событиях, происходивших после битвы при Босуорте. Все остальные хроники — это пьесы о средневековой истории Англии, созданные в новое время, когда «дурная сторона» средневекового общества — феодальная анархия уже сыграла в основном свою историческую роль.

Шекспир мог понять, как развивалась феодальная анархия и к чему она привела, как в борьбе с феодальной анархией возник абсолютизм.

В осмыслении закономерностей предшествующей эпохи Шекспир мог быть проницательным историком-мыслителем именно потому, что, раздумывая над событиями средневековья, он видел, как развивались и к чему привели те или иные тенденции. И хотя известная противоречивость и ограниченность во взглядах Шекспира была исторически неизбежной, тем не менее его хроники первого периода с достоверностью свидетельствуют о том, что многие из закономерностей средневекового общества Шекспир осознал глубоко и верно.

С другой стороны, «Генрих VIII» — единственная пьеса Шекспира на сюжет из новой истории Англии; она построена на материале, почерпнутом из эпохи, в которую жил сам Шек-

<sup>25</sup> К. Маркс и Ф. Энгельс. Соч., т. 40, стр. 431.

<sup>26</sup> К. Маркс и Ф. Энгельс. Соч., т. 21, стр. 411.

<sup>27</sup> Там же, стр. 415.

спир. Это пьеса о победившей абсолютной монархии, написанная в период, когда абсолютизм еще не исчерпал своих возможностей. Мог ли Шекспир четко представить себе тенденции исторического развития современной ему Англии, увидеть перспективы, к которым должна придти страна, английский народ, политические институты его времени, тем более, что он вынужден был относиться с настороженностью к складывающемуся лагерю пуританской антимонархической оппозиции? Нет, он мог лишь сказать о своем времени: «Время вышло из суставов...».



Формирование исторической концепции Шекспира было бы невозможно без успехов, достигнутых европейской и английской историографией Ренессанса.

Эпоха Возрождения вошла в историю человечества как блестящий период бурного расцвета науки и искусства. Мощные удары, нанесенные гуманистами схоластическому церковному мировоззрению, расшатали устои, на которых держалось традиционное представление о мироздании. Развитие медицины и других естественных наук все более убедительно доказывало несостоятельность христианских догм; мореплавание привело европейцев в новые для них страны. На базе грандиозных открытий этой эпохи возникла философия Бэкона — родоначальника *«английского материализма и всей современной экспериментирующей науки»*<sup>28</sup>.

Развитие исторической мысли шло далеко не так интенсивно, как развитие естественных наук. Еще во времена Шекспира такие историографы, как, например, английский хронист Стоу, по своему подходу к изучаемому материалу мало чем отличались от средневековых летописцев. Однако и в области историографии в период Возрождения произошли значительные сдвиги.

Становление буржуазных отношений и создание предпосылок для образования национальных государств резко повысили интерес людей Возрождения к истории своей родины, а начало систематического изучения античных памятников повлекло за собой углубление интереса к истории Древней Греции и Рима. Изменилось и место, занимаемое гражданской историей в мировоззрении людей: в светской истории отдельных государств авторы и читатели стали видеть источник мудрости и необходимый отправной пункт для анализа современных событий —

<sup>28</sup> К. Маркс и Ф. Энгельс. Соч., т. 2, стр. 142.

другими словами, светская история начала оспаривать у церковной право на роль наставника.

Вполне естественно, что изменение отношения к гражданской истории обостряло критический взгляд на отдельные предания, которые выдавались за исторически достоверные, пробуждало желание выяснить тенденции и закономерности исторического процесса. Важным шагом на пути критического осмысления средневековой истории стало открытие Петраркой поддельного характера так называемых привилегий австрийского дома, которые якобы исходили еще от Цезаря и Нерона. Но еще большее значение имело выступление Лоренцо Валлы, доказавшего подложность «Даров Константина» — одного из основных юридических аргументов в претензиях папства на руководство миром. Одновременно в Италии интенсивно развивалась гражданская историография в виде хроник отдельных городов, в первую очередь флорентийской коммуны.

Успехи итальянской историографии были не только чисто итальянскими завоеваниями. По мере развития Возрождения в других странах открытия итальянских историков становились идейным оружием прогрессивных деятелей Возрождения всей Европы. Весьма характерно, что рукопись Лоренцо Валлы была впервые опубликована Ульрихом фон Гуттенем в Германии в 1517 году и послужила толчком к развитию протестантизма в Германии. Как справедливо замечает К. Клейншмидт, публикация рукописи Валлы во многом способствовала тому, что Лютер в 1520 году объявил папу «антихристом»<sup>29</sup>.

Дух критического исследования проникал в историографию весьма неравномерно. Он почти не затрагивал описаний древнейших периодов истории, где библия еще оставалась первым авторитетом. Но в изложении событий, более близких историкам, можно неоднократно встретить попытки критической оценки фактов, которые ранее считались бесспорной исторической истиной.

Усиление критического подхода к историческим источникам влекло за собой стремление выяснить тенденции исторического развития. В этом отношении особенно показательно творчество Макиавелли, имевшее огромное значение для развития исторической мысли в ренессансной Европе. Как указывают Маркс и Энгельс, «начиная с Макиавелли, Гоббса, Спинозы, Бодена и других мыслителей нового времени, не говоря уже о более ранних, сила изображалась как основа права; тем самым теоретическое рассмотрение политики освобождено от морали, и

<sup>29</sup> К. Kleinschmidt, Ulrich von Hutten. Berlin, 1955, S. 66.



по сути дела был выдвинут лишь постулат самостоятельной трактовки политики»<sup>30</sup>.

Хотя точка зрения Макиавелли приводила к рассмотрению политической истории в полном отрыве от экономических факторов и выдвигала на первый план индивидуалистическую деятельность отдельных сильных личностей, самый факт освобождения политики от морали явился необходимой предпосылкой трезвого подхода к анализу исторических событий. Эту прогрессивную сторону учения Макиавелли высоко оценивали передовые деятели английского Возрождения. В английской политической литературе конца XVI — начала XVII века была обильно представлена продукция «антимакиавеллистов», резко критиковавших итальянского философа за то, что, освободив политику от морали, он пришел к утверждению аморализма в политике; но тем не менее такой ученый, как Ф. Бэкон, высоко оценил рациональную сторону взглядов Макиавелли, говоря: «Мы должны быть благодарны Макиавелли и другим подобным писателям, которые, открыто и ничего не замаскировав, изображали то, как люди обычно делали, а не то, как они должны были делать»<sup>31</sup>.

Разумеется, от трезвости Макиавелли во взглядах на политику еще очень далеко до историзма в полном смысле этого слова. Однако свободный от морализаторства подход Макиавелли к фактам истории и анализ событий, показывающий, что субъективные намерения человека отнюдь не всегда могут быть воплощены на практике, неизбежно привели его к мысли о том, что в истории господствует определенная тенденция развития, которая является причиной состояния дел, характерного для данной эпохи. Эту тенденцию Макиавелли, так же как потом Шекспир, обозначал термином «время»; при этом он полагал, что человеческая деятельность может быть успешной лишь в случае, если она согласуется с тенденцией развития. О значении «времени» в этом смысле Макиавелли говорит неоднократно. Так, в третьей книге «Рассуждений» он писал: «...всегда надо соображаться, особенно в ваших поступках, с условиями времени... люди, отстающие от времени по глупости или по враждебной склонности, обыкновенно бывают несчастны и терпят неудачу во всех своих предприятиях. Наоборот бывает с теми, которые умеют согласоваться с современными требова-

<sup>30</sup> К. Маркс и Ф. Энгельс. Соч., т. 3, стр. 314.

<sup>31</sup> Fr. Vassoni operum moralium et civilium tomus. Tractatus de dignitate et argumentis scientiarum. L., 1638, p. 220. Цит. по ст.: В. Максимовский. «К. Маркс: выписки из сочинений Макиавелли». Архив Маркса и Энгельса, кн. IV. М.—Л., 1929, стр. 335.

ниями»<sup>32</sup>. Ту же мысль Макиавелли развивает и в «Государе»<sup>33</sup>. Так в трудах писателя, оказавшего значительное влияние на развитие исторической и политической мысли в современной ему Европе, выглядела сделанная в самой общей форме попытка определить исторический процесс как явление, которое обладает собственными внутренними закономерностями, независимыми от воли отдельных личностей.

У английской историографии сложились особенно тесные связи с итальянскими историками. Еще в первой половине XV века Хэмфри Глостер пригласил в Англию феррарского гуманиста Тита Ливия, которому было поручено написать историю царствования Генриха V.

В 1502 году в Англию переселился ученый-итальянец Полидор Вергилий и по заказу Генриха VII приступил к созданию истории Англии с древнейших времен до XVI века включительно. Латинская история Полидора оказала существенное влияние на хронику английского историка Холла, которая, в свою очередь, послужила одним из основных источников для Холиншеда.

Полидор был дружен со многими английскими гуманистами, в том числе с Колетом и Мором, и его «Английская история» позволяет предположить, что он был знаком с исторической концепцией великого утописта. И тем не менее между Томасом Мором и Полидором Вергилием пролегла глубокая пропасть. Характеристика, которую Энгельс дает кабинетным ученым эпохи Возрождения, полностью применима к Полидору: он был и человеком второго ранга, и благоразумным филистером, не желавшим обжечь себе пальцы.

«Английская история» свидетельствует о том, что ее трудолюбивый автор не был лишен наблюдательности. Но читатель тщетно будет искать в ней хоть слабых отсветов протеста против современной Полидору действительности. Так, и Мор, и Полидор Вергилий говорят об огораживаниях в Англии. Но если Мор гневно обличает социальный строй страны, в которой «овцы поедают людей», с возмущением восстает против казней невинных крестьян, согнанных лордами с земли, то Полидор Вергилий сухо повествует о влиянии огораживаний на конъюнктуру английского рынка. А когда Мор, выступивший против попытки короля сосредоточить в своих руках всю полноту светской и духовной власти, с грустной усмешкой положил голову под топор палача, Полидор, как, впрочем, и многие другие,

<sup>32</sup> Н. Макиавелли. Государь и Рассуждения на первые три книги Тита Ливия. СПб., 1869, стр. 402.

<sup>33</sup> См. Н. Макиавелли. Собр. соч., т. I. М., 1934, стр. 321—322.

подписал необходимые бумаги, в которых Генрих VIII признавался главой англиканской церкви.

Как и в другие страны западной Европы, в Англию расцвет историографии приходит с эпохой Возрождения. Предпосылкой углубленного интереса к отечественной истории в Англии XVI века был рост национального самосознания в связи с процессом укрепления национального государства. Но толчком для развития историографии послужило одно важное обстоятельство.

Каждому, кто знакомится с английской историографией XVI века, бросается в глаза, что все остальные серьезные исторические сочинения появились после 1531 года, за исключением «Новых хроник Англии и Франции», написанных шерифом Лондона Робертом Фабианом и изданных посмертно в 1516 году. Это нельзя объяснить случайностью. Знаменательное событие 1531 года, когда Генрих VIII пошел на разрыв с Римом, объявив себя главой английской церкви, и последовавшие за тем секуляризация монастырских земель и разграбление церковных имуществ имели огромное значение для всего дальнейшего развития Англии. Отделение английской церкви от Рима, усилившее процесс так называемого первоначального накопления, способствовало быстрому развитию капиталистических отношений, укреплению буржуазии и «нового дворянства» и тем самым ускорило формирование английской нации.

В отделении английской церкви от папы современники видели доказательство возросшего государственного престижа Англии, которая хотя и не могла претендовать на контроль над Римом, но оказалась достаточно сильной, чтобы открыто заявить о своем неподчинении папе. Непосредственным следствием этого акта явилось повышение интереса к национальной истории.

Богатейшие собрания документов до начала Реформации хранились под спудом в монастырях. С конфискацией монастырских имуществ эти источники стали достоянием гражданских историографов.

О росте интереса к отечественной истории лучше всего свидетельствует хронология публикаций важнейших работ по истории Англии.

В 1534 году вышло в свет первое издание «Английской истории» Полидора Вергилия. В 1543 году лондонский издатель Ричард Графтон опубликовал стихотворную хронику Джона Хардинга, доведенную до 1436 года. К ней Графтон присовокупил собственное продолжение и «Историю короля Ричарда III», принадлежащую перу Томаса Мора. В 1548 году тот же Графтон издал историческое сочинение адвоката Эдуарда Хол-

ла «Соединение двух благородных и славных домов Ланкастеров и Йорков».

В 1549 году появился в печати отчет королевского антиквара Джона Леланда. По распоряжению короля Леланд после 1533 года предпринял шестилетнее путешествие по Англии с целью сбора исторических документов и описания исторических достопримечательностей. Собранные им материалы были использованы Джоном Стоу, сыном лондонского портного, автором популярнейшей краткой истории Англии, которая вышла в 1565 году под названием «Свод английских хроник» (или «Анналы Англии» — так эта работа называлась при неоднократных переизданиях). Кроме того, материалы Леланда находились в распоряжении Холиншеда, который в 1577 году издал «Хроники Англии, Шотландии и Ирландии».

Особенно важное значение для развития ренессансной историографии в Англии имела «История Ричарда III» Томаса Мора. Она знаменует коренной разрыв со средневековой исторической методологией: вместо перечня событий, составленного не мудрствующим лукаво летописцем, Мор создал страстное произведение, проникнутое тираноборческим пафосом, призванное будить мысль, воображение и политическое сознание современников. Исследователи уже давно обратили внимание на умение Мора создать впечатляющую картину истории, на характеристику отдельных лиц, а также на напряженный драматизм повествования, усиливаемый введением прямой речи исторических персонажей — прием, которым впоследствии широко пользовались авторы исторических сочинений, и в том числе Холиншед. «История Ричарда III» оказала огромное влияние на последующих писателей; Холл целиком включил ее в свою хронику, а Холиншед в описании периода от Ричарда II до Генриха VII очень близко следовал Холлу.

Наибольший интерес представляет истолкование Мором причинного характера исторических связей. Причину трагической судьбы Ричарда III Мор видит не в божественном возмездии, а в тирании самого Ричарда, которого он осуждает как узурпатора и преступника. Чтобы придать особую убедительность разоблачению Ричарда III, он не только описывает поступки Ричарда, но и привлекает различные документы, изобличающие короля. «История» Томаса Мора — это политически тенденциозное произведение; сам автор рассматривал его как урок, предостерегающий от появления новых тиранов, узурпаторов и деспотов, которых Мор противопоставлял народу (под народом в данном случае Мор подразумевает всех подданных короля). Подводя итоги деятельности Ричарда III, Томас Мор писал: «И поскольку злые дела невозможно надежно скрыть, во все

время его царствования не прекращались жестокая смерть и убийство, пока его собственная гибель не положила этому конец»<sup>34</sup>.

Стремление Мора объяснить ход истории не как следствие вмешательства потусторонних сил, а как причинно обусловленный результат деятельности конкретных людей, его интерес к проблеме взаимоотношений тирана и народа делают сочинение Мора одной из наиболее прогрессивных для своего времени попыток истолкования истории, в которой, пусть в наивной и неразвитой форме, присутствуют элементы историзма.

Прогрессивность взглядов Мора на историю становится особенно наглядной при сопоставлении его концепции с осмыслением исторического процесса в сочинениях Графтона, издавшего хронику Мора. Графтон роднит с Мором стремление к драматизации повествования, но Графтон, близкий к пуританам, рассматривает историю как воплощение божественного правосудия.

Следующий важный этап развития английской историографии знаменуется выходом в свет в 1577 году коллективного исторического сочинения под редакцией Холиншеда<sup>35</sup>. Этот капитальный труд интересен и как источник, к которому Шекспир обращается при создании пьес и трагедий на сюжеты английской и шотландской истории, и как обобщение достижений историографии предшествующего периода.

В книге тщательно обработан библиографический аппарат. Первому тому предпослана обширная библиография (179 названий), в которой приведены имена авторов или отдельные названия книг. Указывая на частые разночтения в источниках, Холинshed подчеркивает в предисловии, что он не навязывает читателю своего мнения, предоставляя ему возможность разобраться в сообщаемом: «Историю Англии я составил на основании многих почтенных авторов; противоречия, небрежности и поспешные выводы, которые я находил в их трудах, я оставляю на рассмотрение тех, кто изучает эти труды. Что касается меня, то я в сомнительных случаях предпочитаю показать многообразие сочинений, не изменяя их так, как мне нравится, и не навязывая своего мнения»<sup>36</sup>.

<sup>34</sup> Sir Thomas More. The English works. Ed. W. E. Campbell, vol. I. L. — N. Y., 1927, p. 451.

<sup>35</sup> «The first volume of the cronicles of England, Scotland and Ireland etc.» L., 1577. Шекспир использовал второе, исправленное и дополненное издание, вышедшее в 1587 г. Сноски на это издание даются в дальнейшем сокращенно: Holinshed (с указанием тома римскими цифрами и страниц — арабскими).

<sup>36</sup> Holinshed. I, The Preface to the Reader.

Стремление Холиншеда к подобной объективности имело для того времени большое прогрессивное значение. Оно было своего рода противовесом против субъективистского, произвольного толкования исторических событий. Разумеется, такое отношение к источникам могло привести (и в целом ряде случаев приводило) к тому, что в историческое сочинение просачивались сведения явно легендарные. Описание древнейшего периода истории Англии построено на материале библии и полуфантастических сообщений ранних историков. Достоверность изложения возрастает лишь в разделах, рисующих Англию после норманнского завоевания. И тем не менее Холиншед стремится исключить наиболее неправдоподобные анекдоты и предостеречь читателя там, где он считает сообщаемое недостаточно надежным.

Каждому разделу хроники Холиншеда предпослано «описание» (или «историческое описание») страны — Англии, Шотландии и Ирландии; эти описания помогают выяснить идейные позиции составителя книги. Особенно показательна оценка положения народных масс, включенная в описание Англии. Признавая огромное распространение бродяжничества, автор этого раздела У. Харрисон подробно повествует об иерархии преступного мира и о жестоких мерах борьбы с пауперами. Но делает он это, следуя духу тюдоровских указов. Заканчивая рассуждение о бродягах, автор пишет: «А в общем они — воры и гусеницы на теле государства, и сам бог не велел им есть, ибо они лишь слизывают пот с чела труженика»<sup>37</sup>. Характерно, что для осуждения пауперов привлечен авторитет господ бога: это типично для пуританских идеологов времен Елизаветы, к которым были близки и Холиншед, и Харрисон.

Концепция Холиншеда и его соавторов в целом не возвышалась над общим уровнем развития исторических взглядов в елизаветинской Англии.



К 90-м годам XVI века пьесы на сюжеты национальной истории составляли значительную часть английской ренессансной драматургии. Самым древним из сохранившихся памятников ренессансной драмы на английском языке считается пьеса Джона Бейля «Король Джон»<sup>38</sup>. Общеизвестна высокая оценка

<sup>37</sup> Holinshed, I, 106—107.

<sup>38</sup> По мнению некоторых комментаторов, время создания пьесы относится к 1538—1540 гг. См. «The Dramatic Writings of John Bale». Ed. by J. S. Farmer. L., 1907, p. 319.

исторической драматургии в памфлете Томаса Нэша «Пирс без гроша»<sup>39</sup>. Историческая проблематика интересовала и современников Шекспира, в том числе Грина, Пиля и Марло. Опыт, накопленный английским театром в жанре хроник, имел немаловажное значение для Шекспира. В ряде случаев сопоставление произведений Шекспира с более ранними памятниками, написанными на те же сюжеты, оказывается весьма плодотворным для истолкования особенностей мировоззрения и творческого метода Шекспира. И тем не менее в данной работе можно отказаться от последовательной развернутой характеристики драматических «историй», принадлежащих перу предшественников и современников Шекспира. Ранние произведения этого типа, не порвавшие еще с традициями средневековых моралитэ, вообще не претендовали на какую-либо историческую достоверность; примером тому может служить уже упоминавшаяся пьеса Джона Бейля. Но и произведения, возникшие после того, как Шекспир сделал первые шаги на поприще драматургии, также, как правило, лишены подлинного историзма. Так, пьесу Роберта Грина «Яков IV»<sup>40</sup>, где наряду с историческими персонажами действуют Оберон, маски и феи, можно отнести и к жанру хроник, и к комедиям; прав Э. Торндайк, подчеркивающий, что «Яков IV» — «лишь псевдоисторическая пьеса»<sup>41</sup>.

Даже в «Эдуарде II» Марло — одном из самых значительных явлений английской драматургии начала 90-х годов — действие пьесы, более или менее точно воспроизводящей события английской истории XIV века, по существу ограничено описанием придворных интриг и дворцовых переворотов.

Творчество Шекспира — не просто высший этап в развитии английской исторической драматургии; это — ее качественно новый этап. Шекспира с полным правом можно назвать создателем той классической английской исторической драмы, где из столкновений четко индивидуализированных художественных образов возникают широкие исторические полотна, объясняющие в формах, присущих поэзии, тенденции и перспективы развития средневековой Англии.

<sup>39</sup> T. Nash. Pierce Penniless his Supplication to the Divell. L., 1592.

<sup>40</sup> R. Green. The Scottish Historie of Iames the fourth, slaine at Flodden. L., 1598.

<sup>41</sup> A. Thorndike (ed.). The Minor Elizabethan Drama, vol. II. L. — N. Y., 1951, p. XIII.





## ❖ ПОТОМСТВО, ОЖИДАЙ ЛИХИХ ГОДИН ❖



**С**амые ранние произведения Шекспира — трилогия о Генрихе VI — это проба пера как в жанре хроник, так и в драматургии вообще. Кроме шекспировских пьес о Генрихе VI известны два анонимных произведения, соответствующие второй и третьей частям трилогии: «Первая часть борьбы между двумя славными домами Йорк и Ланкастер» и «Правдивая трагедия о Ричарде, герцоге Йоркском»<sup>1</sup>, изданные соответственно в 1594 и 1595 годах. В XIX и начале XX века было распространено мнение, что эти произведения легли в основу шекспировских хроник. Однако в конце 20-х годов полная картина изменилась, согласно которой данные пьесы рассматриваются как плохие «пиратские» списки шекспировских драм<sup>2</sup>. Поэтому сопоставление шекспировских пьес с указанными изданиями не имеет смысла.

События, изображенные в трилогии, развивались на протяжении 50 лет после смерти Генриха V. Основой сюжета первой части послужил за-

<sup>1</sup> «Shakespeare's Library», part I, vol. I—II. L., 1875.

<sup>2</sup> J. Ribner. The English History Play in the Age of Shakespeare. Princeton, New Jersey, 1957.



ключительный этап Столетней войны; действие пьесы доведено до женитьбы Генриха VI на Маргарите, т. е. до 1445 года. Вторая часть охватывает следующее десятилетие английской истории, третья заканчивается убийством Генриха в 1471 году. Но хотя начало наиболее жестокого этапа в борьбе Роз, когда феодалы открыто выступили друг против друга с оружием в руках, приходится на вторую часть «Генриха VI», вся трилогия проникнута духом войны Алой и Белой розы.

Как указывает Маркс, «еще задолго до окончания войны с Францией бароны (как заурядные головорезы) превратились в подлинных разбойников, {целью их жизни стала} погоня за золотом, страсть к грабегам, разорение ферм и опустошение городов, выкупы за пленников... Воспитанные таким образом на полях сражений во Франции «склонности» (charakter) смогли, наконец, проявиться в самой Англии. Еще до начала войны роз дворяне стали столь же бессовестны и распущены у себя на родине, сколь алчны и жестоки они были за морем»<sup>3</sup>. Но по сравнению со Столетней войной в войне Роз проявились новые закономерности, еще более усилившие кровавый характер войны.

Поскольку феодалы были, как правило, связаны друг с другом родственными отношениями, любой представитель одного враждующего лагеря, убивший противника, становился кровным врагом для многих членов другого лагеря. Поэтому широко распространенный в Столетнюю войну обычай брать пленных с целью получения выкупа сменился в войну Роз жестокими расправами со знатными пленниками: «...староанглийские аристократы с издевательствами и мучительством (mit Hohn und Quälerei) истребляли друг друга»<sup>4</sup>.

В годы, к которым относится действие трилогии о Генрихе VI, было невозможно определить, какая из сторон, Ланкастеры или Йорки, является носителем прогрессивного начала централизма — настолько своекорыстными были интересы каждого из домов и каждого из баронов, участвовавших в войне. И Шекспир в полном соответствии с исторической правдой рисует кровавую оргию обреченных феодалов — борьбу, в которой нет правых, а есть только виноватые.

Пружины и характер этой борьбы обнажаются уже в сцене, открывающей трилогию: феодалы грызутся над гробом еще не похороненного Генриха V, и слова Бедфорда

<sup>3</sup> Архив Маркса и Энгельса, т. VIII. М., ОГИЗ — Госполитиздат, 1946, стр. 401.

<sup>4</sup> Архив Маркса и Энгельса, т. VI. М., Госполитиздат, 1939, стр. 401.

Потомство, ожидай лихих годин,  
Когда слезами мать младенца вскормит,  
Край станет озером соленых слез,  
И женщины одни оплачут мертвых<sup>5</sup>

могут быть эпиграфом ко всем трем частям. Здесь же Шекспир устами гонца говорит об истинной причине бед, которые ожидают Англию:

По войску ходят слухи,  
Что здесь на партии разбились вы.  
В то время как спешить на битву надо,  
О полководцах вы ведете споры.

На какое-то мгновение кажется, что тревожные вести о поражениях во Франции и призыв к единству, звучащий в словах простого воина, заставляют образумиться членов королевской семьи. Дядя короля Бедфорд и внучатый дядя Эксетер говорят о том, что они намерены предпринять для укрепления королевства; но под занавес раздается зловещая реплика другого внучатого дяди, епископа Уинчестерского:

У каждого свой пост, своя забота;  
Лишь я один забыт и обездолен,  
Но не останусь долго не у дел:  
Из Элтема похищу короля  
И встану у кормила корабля.

Недолго сохранялась иллюзия единства: слова епископа вновь возвращают сцене дух распри и соперничества, тлеющий до времени где-то в глубине.

В разобщенности, в своекорыстии феодалов — корень всех зол, обрушивающихся на Англию, источник поражений, которые Англия терпит на равнинах Франции. В этом плане особенно интересны тщательно выписанные в первой части обстоятельства гибели Толбота (акт IV, сцены 2—7)<sup>6</sup>; они наглядно показывают, как французы, пользуясь раздорами между английскими феодалами, уничтожают по частям лучшие отряды английского войска. Стремясь усилить эмоциональное воздействие гибели Толбота, Шекспир заставляет старого воина оплакивать своего сына, с юношеским пылом рванувшегося к славе и погибшего в неравном бою.

Эмоциональным ключом ко всей третьей части, где почти все время бушует страшная кровавая оргия, полная зверских и часто бессмысленных расправ, служит третья сцена первого

<sup>5</sup> Произведения Шекспира, за исключением специально оговоренных случаев, цитируются по изданию: У. Шекспир. Полн. собр. соч. М., «Искусство», 1957—1960.

<sup>6</sup> В дальнейшем римская цифра обозначает акт, а арабская — сцену.

действия, в которой на глазах у зрителей Клиффорд убивает ни в чем не повинного мальчика Ретленда. Подобный прием, суть которого состоит в прямой апелляции к чувствам аудитории, особенно характерен для раннего творчества Шекспира; после 1595 года кровавые расправы над детьми исчезают из хроник.

Две сцены с особенной, почти символической резкостью раскрывают отношения враждующих сторон в этой войне: четвертая сцена первого действия третьей части, где по приказу Маргариты прибывают к воротам голову Йорка, и шестая сцена второго действия, где Уорик отдает распоряжение прибить на место головы Йорка голову Клиффорда. Средства обоих лагерей оказываются совершенно одинаковыми, а личная месть выступает как основное движущее начало в поведении феодалов.

Но в диких схватках войны Роз гибнут не только опьяневшие от крови феодалы; весь английский народ несет огромные жертвы, причина которых — все та же разбушевавшаяся стихия феодальной анархии. Как раз между эпизодами, в которых осатаневшие аристократы прибывают к воротам отрубленные головы противников, Шекспир помещает сцену с отцеубийцей и сыноубийцей (II, 5), символизирующую влияние войны Роз на судьбы английского народа. Несмотря на значительный элемент условности в ее построении и риторичность в речах действующих лиц, несмотря на то, что эта сцена по праву считается доказательством влияния средневекового театра на поэтику хроник Шекспира, она не могла не производить огромного эмоционального воздействия на зрителей; более того, ее примитивная прямолинейность лишь способствовала такому воздействию.

Мрачный характер трилогии усугубляется и тем, что перспектива, вырисовывающаяся в конце третьей части, не сулит для Англии ничего хорошего, ибо к власти приходят люди, с ног до головы забрызганные кровью невинных жертв, не думающие о процветании умиротворенной страны и лишь заботящиеся об осуществлении своекорыстных честолюбивых замыслов. А на историческом горизонте появляется зловещая фигура Ричарда Глостера, будущего Ричарда III — братоубийцы и клятвопреступника. Положительные же персонажи очерчены в хронике весьма скупо и подчас непоследовательно. Правда, во второй части герцог Хэмфри Глостер, дядя Генриха VI, характеризуется как государственный деятель, любимый народом и пекущийся об интересах страны; но престарелый герцог бессилен против своры феодалов, которые объединяются, нападая на него для того, чтобы после его смерти с еще большим ожесточением вцепиться в горло друг другу.

С темой осуждения феодальной распри теснейшим образом связана проблема короля как личности. Генриха VI нельзя назвать отрицательным типом. Он добр и мягок, лишен тщеславия. Королевский сан тяготит его, и он готов променять корону на удел пастуха. Как человек, он не виноват в преступлениях, совершающихся вокруг него. Он — игрушка в руках властолюбивой супруги. Но он — король, и поэтому он несет ответственность за то, что не способен прекратить братоубийственное кровопролитие. Он не может выполнить миссии короля, восстановить мир в стране — и поэтому гибнет под бременем непосильной ноши. Вывод, который Шекспир делает в трилогии, обусловлен всем ходом событий: король должен быть сильной личностью, способной обуздать своевольных феодалов, иначе страна будет ввергнута в пучину страшных бедствий. Таким образом, уже самая ранняя историческая трилогия показывает, что положительное отношение к монархии, как принципу государственного устройства, никогда не переходит у Шекспира в апологию монарха — помазанника божия; положительную оценку у Шекспира монарх может получить только как достойный руководитель государства.

Важнейшим проявлением историзма Шекспира в ранней трилогии является не только осуждение феодальной смуты, но и оценка роли народа как военного и политического фактора.

Шекспир признает, что простые люди, из которых формируется армия, являются решающей силой в войне. Эта мысль проходит через весь цикл исторических хроник; и уже в первой части «Генриха VI» она воплощена достаточно четко. В четвертой сцене первого акта Шекспир показывает, как от выстрела мастера-оружейника гибнут английские военачальники. Этот эпизод передает дух войны в новых условиях по сравнению с ранним средневековьем. Тогда исход столкновений зависел в первую очередь от личной доблести рыцарства, теперь же возрастает роль простых людей, владеющих оружием, против которого бессильны копье и панцирь.

Наиболее прямо эта мысль раскрывается в первой части в сцене визита Толбота к графине Овернской, где английский полководец, указывая на солдат, врывающихся в замок графини, объясняет ей источник своей силы и непобедимости:

Что скажете, графиня? Убедились,  
Что Толбот — тень лишь самого себя?  
Вот сущность — руки, мускулы и сила,  
Которой он смиряет непокорных,  
Сметает крепости и города,  
В единый миг опустошая их.

(II, 3)

Значительно более сложно отношение Шекспира к народу как участнику политической жизни Англии.

Шекспир неоднократно подчеркивает в «Генрихе VI» значение народного мнения для судьбы отдельных феодалов. Так, например, во второй части Маргарита, яростно ненавидящая Глостера, опасается старого герцога потому, что его поддерживает народ:

Он лестью сердце черни покорил,  
И, если вздумает поднять восстание,  
Боюсь, народ последует за ним.

(III, 1)

Точно так же и Генрих в третьей части не решается на открытое выступление против захватившего престол Йорка не только потому, что за ним стоит вооруженная сила, но и потому, что симпатии граждан находятся на стороне дома Йорков:

Иль вы не знаете — их любит Лондон,  
И за спиной у них стоят войска?

(I, 1)

В такой высокой оценке роли народа в политической борьбе Шекспир был не одинок. Один из самых трезвых политических мыслителей эпохи Возрождения Макиавелли подчеркивал: «Князю, получившему власть с помощью знати, труднее держаться, чем тому, кто добился ее с помощью народа»<sup>7</sup>.

Вторая часть трилогии дает также богатейший материал для истолкования шекспировского отношения к народу как к самостоятельной политической силе.

Изображение восстания Кэда во второй части «Генриха VI» дало повод для многолетних споров об отношении Шекспира к народному бунту. Часто эти сцены использовались исследователями, пытавшимися доказать антинародный, аристократический характер шекспировского творчества; тех же ученых, которые справедливо отстаивали тезис о демократической основе мировоззрения Шекспира, эти сцены нередко приводили в смущение.

Важнейшей стороной в шекспировской оценке восстания является глубокое понимание и объективное воспроизведение требований, выдвигаемых восставшими. Отдельные штрихи, характеризующие тяжелое положение масс, встречаются еще до сцен, непосредственно рисующих само восстание. Протест против усиливающегося угнетения масс звучит уже в третьей сцене первого акта, где один из просителей пытается подать королю

<sup>7</sup> Н. Макиавелли. Собр. соч., т. I. М., 1934, стр. 252.

от имени своего прихода жалобу по поводу огораживания общинных земель. Поэтому поддержка народом требований Кэда является вполне закономерной. Показательно, что наибольший энтузиазм у восставших вызывают примитивно-уравнительные тенденции в лозунгах Кэда — штрих, свидетельствующий о том, что Шекспир был знаком с лозунгами многочисленных восстаний крестьян и городской бедноты, в ходе которых подобные требования выдвигались неоднократно<sup>8</sup>. О том, что Шекспиру были известны подробности восстаний, свидетельствуют и другие детали, в том числе изображение расправы над клерком из Чатама — расправы, вызывающей явную антипатию Шекспира.

Но история не давала Шекспиру материала для того, чтобы он мог представить себе победу народного движения. На этом этапе исторического развития самостоятельное народное движение могло быть лишь относительно победоносным, если оно поддерживало исторически прогрессивную для того времени силу — монархию, противостоящую феодальной раздробленности. А в период царствования слабого и безвольного Генриха VI такой силы в английском обществе не было. Поэтому возмущенный народ, выступавший против ограбления и угнетения, легко становился игрушкой в руках ловких демагогов.

Отсюда понятно и скептическое отношение Шекспира к восстанию Кэда, который выступает в пьесе не столько как народный вождь, сколько как ловкий авантюрист, демагогическими лозунгами увлекающий за собой простых людей. И словесный поединок между Кэдом и Клиффордом, в результате которого народ покидает своего вождя, не является столкновением идейных антагонистов; победа Клиффорда — это победа более умелого демагога.

Кроме того, из доступных ему источников Шекспир мог сделать прямой вывод о том, что восстание Кэда — не народное движение, а часть политической игры феодалов. Холиншед, например, так характеризует мятеж Кэда: «Те, кто поддерживали герцога Йоркского и хотели увидеть на его голове корону, на которую (как они судили) у него было больше прав, чем у того, кто ее носил, организовали волнение в Кенте следующим образом. Одному молодому человеку приятной наружности и неглупому предложили назваться Джоном Мортимером, кузеном герцога Йоркского (хотя его имя было Джон Кэд, или, как говорят некоторые, Джон Мендолл (Латаный); как говорит Полихронион, он был ирландцем), рассчитывая в своей политике, что это прозвище привлечет к нему на помощь всех, кто под-

<sup>8</sup> См. В. Ф. Семенов. Огораживания и крестьянские движения в Англии XVI века. М.—Л., Изд-во АН СССР, 1949.

держивал дом графа Марча»<sup>9</sup>. Следуя трактовке Холиншеда, Шекспир делает настоящим инициатором мятежа самого Йорка, который раскрывает свои замыслы в первой сцене третьего акта. Кэд превращается, таким образом, в прямого наемника Йорка, что позволяет Шекспиру показать демагогию в поведении «вождя»; само же восстание оказывается результатом провокации, подстроенной феодалами, своеобразным проявлением феодального мятежа, который был так ненавистен Шекспиру. Поэтому легко понять отрицательное отношение поэта к восстанию 1450 года. И естественно, что на материале сцен, изображающих восстание Кэда, нельзя делать выводов об отношении Шекспира к народу в целом.



Дебют Шекспира как драматурга оказался удачным, хотя первая трилогия и не принадлежит к числу шекспировских шедевров. Художественная манера, в которой она написана, во многих случаях напоминает творческий почерк старших современников Шекспира.

Композиционные особенности всех трех частей «Генриха VI» во многом определяются недостаточно четким построением конфликтов, а также тем, что эти конфликты далеко не всегда решаются на протяжении одной пьесы. Так, в первой части — три самостоятельных конфликта: конфликт между Англией и Францией, конфликт между Глостером и кардиналом Уинчестерским и, наконец, конфликт между сторонниками Алой и Белой розы. Из них только внешнеполитический конфликт исчерпывается в первой части; два других переходят во вторую часть, где столкновение между Глостером и кардиналом не столько решается, сколько снимается в связи со смертью обеих персонажей. Конфликт между Йорками и Ланкастерами продолжает усиливаться на всем протяжении второй части, и финал пьесы вообще не претендует на его решение. Только третья часть построена вокруг основного конфликта, определяющего действие пьесы и разрешаемого в сцене смерти Генриха VI. Но и здесь победа Йорков и физическое уничтожение их противников не проясняет атмосферы спектакля; по мере приближения к финалу растет значение Ричарда Глостера, его реплики свидетельствуют о назревании нового конфликта.

Пьесы перегружены батальными эпизодами, рукопашными схватками; в одной только первой части не меньше 12 раз на

<sup>9</sup> Holinshed, III, 632.

сцене происходят битвы или поединки. Такое обилие битв и единоборств придает пьесам определенную монотонность.

На всей трилогии лежит отпечаток риторичности, также усиливающий впечатление однообразия. Как остроумно заметил Ф. Хэллидей, «речи имеют тенденцию быть длинными, обдуман-ными декламациями, обращенными к публике, и даже там, где они более коротки, персонажи, как кажется, более заинтересованы в аудитории, чем в своих спутниках на сцене»<sup>10</sup>. Такая риторичность неизбежно делает характеристику персонажей весьма прямолинейной; герои открыто излагают свои намерения и очень часто рассказывают аудитории о своих положительных и отрицательных качествах. Поэтому в трилогии еще не встречается образов многоплановых и многосторонних, показательных для более поздних этапов в творчестве Шекспира.

И все же, несмотря на многие слабости, присущие трилогии, она производит большое эмоциональное воздействие на аудиторию. Это — огромное полотно, рисующее годы тяжких страданий английского народа от своеволия буйных и жестоких феодалов. Хотя Шекспир и не намечает в трилогии какого-либо положительного решения поставленных в ней исторических и политических проблем, отношение автора к изображаемым событиям проявляется совершенно отчетливо и состоит в решительном осуждении кровавой феодальной распри.

Последовательная политическая тенденциозность, глубокая озабоченность судьбами нации в целом является важнейшим завоеванием Шекспира. Этим трилогия о Генрихе VI резко отличается от «исторических» пьес современников Шекспира. Так уже в самых ранних шекспировских пьесах закладываются основы нового творческого метода.

<sup>10</sup> F. E. Halliday. The Poetry of Shakespeare's Plays. L., 1954, p. 54.







## ❖ КУЛАК НАМ - СОВЕСТЬ ❖



Если в оценке трилогии о Генрихе VI почти все без исключения шекспироведы единодушны, то относительно следующей хроники — «Ричард III» — мнения ученых весьма резко расходятся. Иногда эта пьеса встречает сравнительно сдержанную оценку, а то и просто исчезает из поля зрения исследователя<sup>1</sup>; в других же работах она называется «самой блестящей из пьес этого жанра, перерастающей в подлинную, монументальную трагедию»<sup>2</sup>. Причиной таких противоположных заключений являются внутренние противоречия, присущие самой пьесе.

«Ричард III» во всех отношениях представляет шаг вперед по сравнению с пьесами о Генрихе VI. Новое в «Ричарде III» обусловлено вниманием, которое Шекспир уделил характеристике главного героя. Место, отведенное в пьесе Ричарду, определяет все основные идейные и художественные особенности этого произведения.

Стремление дать наиболее полную характеристику главному герою повлекло за собой специфическое построение конфликта пьесы. Если не счи-

<sup>1</sup> См. М. Морозов. Шекспир. М., «Молодая гвардия», 1956.

<sup>2</sup> А. Смирнов. Творчество Шекспира. Л., 1934, стр. 96.

тать вражды между вдовствующей королевой Маргаритой и представителями дома Йорков — вражды, которая, однако не оказывает существенного влияния на ход событий в пьесе, — то основной конфликт хроники о Ричарде III — это столкновение Ричарда со всеми остальными персонажами. Такой характер конфликта обусловил и своеобразие в построении сюжета «Ричарда III» по сравнению с трилогией: здесь сюжет меньше подчинен задаче последовательного воспроизведения событий; его развитие связано с историей самого Ричарда.

Важнейшим завоеванием Шекспира-реалиста в «Ричарде III» является органическое слияние в образе главного героя политической и психологической характеристики. Именно в «Ричарде III» мы впервые встречаемся с той важнейшей чертой шекспировского реализма, которую Белинский определил как тонкий анализ человека «со всеми изгибами его души и сердца»<sup>3</sup>.

Взгляд на Ричарда III как на кровавого преступника и узурпатора существовал и у дошекспировских писателей; в самой полной форме он был выражен в «Истории Ричарда III» Томаса Мора. Томас Мор затронул один из самых животрепещущих вопросов своего времени — проблему тирана, захватывающего власть ценой кровавых преступлений. Показательно, что сочинение Мора было написано в том же 1513 году, когда Макиавелли создал «Рассуждения на первую декаду Тита Ливия» и «Государя». Тот факт, что проблема тирана одновременно и независимо друг от друга<sup>4</sup> ставилась двумя великими мыслителями, свидетельствует о том, насколько важной она была в эпоху Возрождения.

В отличие от Макиавелли, оправдывавшего в «Государе» обман, насилие и преступление как средства, используемые сильной личностью для достижения власти, гуманистическая концепция Томаса Мора привела его к гневному осуждению кровавой тирании. Тираноборческий пафос сочинения Мора был полностью воспринят Шекспиром.

Во времена Шекспира в Англии уже были известны политические и этические позиции Макиавелли, и целый ряд писателей выступал против принципов так называемого «макиавеллизма». Критика «макиавеллизма» в современной Шекспиру Англии вовсе не представляла собой полемики со всей совокупностью взглядов Макиавелли по существу<sup>5</sup>, а ограничи-

<sup>3</sup> В. Г. Белинский. Полн. собр. соч., т. I. М., Изд-во АН СССР, 1953, стр. 48.

<sup>4</sup> Сочинения Макиавелли были опубликованы только в 1531—1532 гг.

<sup>5</sup> Подробно об этом см.: E. Meyer. Machiavelli and the Elizabethan Drama, Heft I. Weimar, 1897.

валась выступлениями против этической программы Макиавелли.

Труды «антимакиавеллистов» в еще большей степени, чем произведения самого Макиавелли, обусловили появление типа «Макиавелли», проникшего и на елизаветинскую сцену, причем на этого «Макиавелли» были перенесены многие черты, которыми итальянский писатель наделял своих персонажей.

Общепринятое для своего времени содержание вкладывает в слово «Макиавелли» и Шекспир, у которого этот термин встречается трижды — в «Виндзорских кумушках» (III, 1, 94), первой части «Генриха VI» (V, 4, 74) и третьей части «Генриха VI» (III, 2, 193). Особый интерес представляет последний случай, где о Макиавелли говорит будущий Ричард III: «I can... set the murderous Machiavel to school». Слова Ричарда о том, что он может поучить самого Макиавелли, позволяют предположить, что образ Ричарда III в известной мере является результатом полемики с понятием «макиавеллизм»: рисуя судьбу Ричарда III, Шекспир доказывает, что личность, даже превосходящая других по уму, способностям и смелости, неминуемо обречена на гибель, если она добивается власти путем кровавых преступлений. И все же полемика с Макиавелли является побочной целью; основу шекспировской оценки Ричарда III составляет творческое развитие и углубление концепции Томаса Мора.

Основной способ характеристики Ричарда — характеристика действием; поступки короля, преступления, которые им хладнокровно подготовляются и совершаются на глазах у зрителя, делают скульптурно рельефным злодейский облик Ричарда. В действии раскрывается наряду с жестокостью короля и его циничное лицемерие, которым он маскирует свои замыслы.

Помимо изображения непосредственных столкновений Ричарда с другими действующими лицами, важнейшим приемом индивидуализации образа Ричарда является откровенная характеристика, которую Ричард неоднократно дает самому себе. Той же цели подчинены и многие реплики других действующих лиц. Правда, поскольку эти действующие лица относятся к Ричарду по-разному, их реплики являются одновременно штрихами, характеризующими образы самих говорящих. Чтобы убедиться в этом, достаточно сравнить оценку Ричарда королевой Маргаритой, питающей лютую ненависть ко всем представителям дома Йорков, с оценкой, которую дает Ричарду его мать, герцогиня Йоркская, страдающая от того, что ее сын совершает бесчисленные преступления, и все же долгое время — вплоть до убийства Ричардом маленьких принцев — в глубине души лелеющая надежду на перерождение сына.

Для создания образа Ричарда Шекспир прибегает и к более сложным средствам косвенной характеристики персонажа. В этом смысле весьма показательны, например, знаменитые слова Ричарда, с которыми он обращается к войскам перед решающим боем:

Да не смутят пустые сны наш дух:  
Ведь совесть — слово, созданное трусом,  
Чтоб сильных напугать и остеречь.  
Кулак нам — совесть, и закон нам — меч.

(V, 3)

Обычно эти слова рассматривают как проявление блистательной дерзости Ричарда, бросающего вызов не только противнику, но и всем нормам морали. Действительно, смелость и величие Ричарда, последовательного индивидуалиста, ищущего опору лишь в самом себе, выражены здесь с предельной остротой. Но ведь такая оценка совести звучит в пьесе не первый раз: один из убийц, подосланных к Кларенсу, определяет свою позицию по отношению к совести хоть и менее поэтично, но почти в тех же словах:

Не стану я с ней больше возиться. Совесть — опасная штука. Она превращает человека в труса... Совесть — стыдливый, краснеющий бес, который бунтует в человеческой груди и мешает во всех делах... всякий, кто хочет ладно жить, должен постараться прожить собственным умом и без всякого совестливого беса.

(I, 4)

Таким образом, даже в тот момент, когда раскрывается необычайная, в какой-то мере подкупающая симпатии зрителя отвага Ричарда, Шекспир как бы напоминает, что идейные позиции, на которых стоит король, мало чем отличаются от взглядов наемных убийц.

Наиболее интересный материал для анализа средств, используемых Шекспиром при характеристике Глостера, дает так называемая сцена обольщения Анны (I, 2). Эта сцена, бесспорно, важна и для характеристики Анны. Но в силу особого места, занимаемого Ричардом в пьесе, основное внимание зрителя сосредоточено и здесь на раскрытии образа самого Глостера. Можно даже утверждать, что реакция Анны на речи Ричарда использована Шекспиром не столько для характеристики ее самой, сколько для косвенной характеристики Ричарда. Что же касается самой Анны, то нельзя не согласиться с критиками, считающими, что ее поведение в этой сцене роднит Анну с некоторыми другими образами слабых женщин у Шекспира, и в первую очередь с Гертрудой в «Гамлете».

По поводу данной сцены А. А. Смирнов говорит следующее: «Некоторые критики упрекали Шекспира в неправдоподобии

этой сцены, считая, что такая метаморфоза в душе Анны совершенно невозможна. Они забывают о том, что историческая Анна, дочь Уорика, действительно вышла замуж за Ричарда Глостера, гонителя и убийцу ее родни и самых близких ей людей. Вместо того, чтобы винить Шекспира в воспроизведении исторического факта, надо, напротив, удивляться мастерству драматурга, сумевшего сделать этот факт правдоподобным»<sup>6</sup>. Полностью соглашаясь с А. А. Смирновым в том, что гений Шекспира придал убедительность и правдоподобие поведению Анны в столь сложной ситуации, следует, однако, несколько уточнить вопрос об отношении Шекспира к историческому факту; это поможет установить особенности в характеристике самого Глостера.

Согласно историческим источникам, Ричард и Анна родились в одном году и были близко знакомы с детства. «Историческая» Анна была, по-видимому, лишь помолвлена с принцем Эдуардом; эта помолвка, состоявшаяся во Франции в 1470 году одновременно с заключением союза между Маргаритой и Уориком перед последней попыткой восстановить на троне Ланкастеров, была лишь обычной для того времени династической сделкой; она никак не может свидетельствовать о чувствах Анны к принцу Эдуарду. Более того, по данным некоторых хронистов, Ричард не убивал Эдуарда. Отголосок этой версии мы находим у Шекспира в третьей части «Генриха VI», где Ричард вонзает меч в тело принца только после того, как король Эдуард нанес тому смертельную рану. При этом Ричард сопровождает свой удар словами: «Ты дышишь? Вот — чтоб сократить мученья» (V, 5)<sup>7</sup>.

По нормам феодальной морали и военной этики средневековья такой поступок не мог быть истолкован как проявление жестокости Ричарда; наоборот, добить раненного насмерть врага считалось скорее актом своеобразного милосердия. Неслучайно в арсенал рыцарского вооружения входил специальный тонкий и узкий кинжал, который предназначался для закалывания врага, поверженного в латах на землю. Этот кинжал назывался *misericordia* «сострадание». Попутно следует отметить, что и отца Анны убивает в «Генрихе VI» не Глостер, а Эдуард.

Из сказанного следует, что в задачу Шекспира вовсе не входило придать убедительность определенному историческому

<sup>6</sup> А. А. Смирнов. Ричард III. В кн.: У. Шекспир. Полн. собр. соч., т. I. М., «Искусство», 1957, стр. 610.

<sup>7</sup> В подлиннике слова Глостера звучат: *Sprawl'st thou? Take that, to end the agony.*

факту: если бы поэт точно следовал историческим источникам, согласие Анны на брак с Глостером объяснимо.

Шекспир же, заставляя Глостера признаться в убийстве мужа Анны, отходит от источников. Зато избранное Шекспиром построение сцены позволяет ему наиболее рельефно охарактеризовать Глостера через то воздействие, которое он оказывает на окружающих.

В сцене с леди Анной наиболее ярко раскрывается необычайная способность Ричарда к артистическому перевоплощению. Именно здесь Шекспир пользуется самыми тонкими средствами, чтобы показать артистизм Ричарда; в последующих сценах эта черта личности Ричарда проявляется значительно прямолинейнее, а иногда вообще утрачивает характер чего-то необычайного. Так, в сцене убийства Хэстингса игра Ричарда по существу ничем не отличается от лицедейства Букингема.

Кроме того, в этой сцене потрясает сокрушительная внутренняя сила Глостера. Именно она ломает сопротивление Анны. Для объяснения поведения Анны было бы неправильно преувеличивать значение эмоционального момента, берущего верх над рациональным. Отношения Ричарда и Анны, как неоднократно указывалось в критике, напоминают скорее отношения гипнотизера и гипнотизируемого. И поведение Ричарда, и реакция Анны оказываются особенно убеждающими потому, что эпизоду оболыщения предшествует сцена, содержащая весьма полную экспозицию Ричарда. В ней Ричард с циничной откровенностью характеризует самого себя в монологе, а в беседе с Кларенсом, Брекенбери и Хэстингсом раскрываются такие важнейшие стороны его натуры, как неумолимая жестокость вплоть до братоубийства, умение артистически скрывать свои намерения. Там же Ричард Глостер, стремясь к осуществлению своей честолюбивой мечты, с холодной расчетливостью решает завосвать руку Анны. Все эти стороны характера Глостера, сливаясь воедино в восприятии зрителя, создают впечатление о нем как о человеке огромной силы, гибком и артистичном.

Значение подобной экспозиции раскрывается особенно наглядно при сценическом воплощении хроники. Прекрасным тому доказательством может служить постановка пьесы о Ричарде III в Тбилисском театре им. Марджанишвили. Творческое содружество постановщика В. Кушиташвили, художника И. Сумбаташвили и исполнителя главной роли В. Годзиашвили сумело правильно передать сценическими средствами атмосферу пьесы, убедительно раскрыть гуманистический пафос шекспировской хроники. Но, к сожалению, перестановка отдельных сцен сделала особенно трудным положение актеров, иногда лишая их игру необходимой достоверности.

Одним из наиболее неудачных изменений, допущенных в спектакле, явилась перестановка сцен первого действия. Стремясь к внешнему эффекту, театр начал спектакль со сцены, где происходит объяснение Глостера с Анной; за ней следовала первая сцена, содержащая экспозицию Глостера. В результате капитуляция Анны перед Ричардом оказалась неподготовленной и, несмотря на весь талант Годзиашвили, зрителю было трудно понять реакцию Анны на объяснение Глостера.



Мрачное величие Ричарда, проявляющееся в его столкновениях со всеми остальными персонажами, дает основание видеть в Глостере не просто злодея, а трагического героя. На эту особенность образа Ричарда обратил внимание В. Г. Белинский: «Трагическое лицо непременно должно возбуждать к себе участие. Сам Ричард III — это чудовище злодейства, возбуждает к себе участие исполинскою мощью духа»<sup>8</sup>.

И все же образ Ричарда III, созданный на раннем этапе творчества, в значительной степени отличается от образов трагических героев в более зрелых произведениях Шекспира. Это различие становится весьма ощутимым при сопоставлении образа Ричарда III с образом Макбета. И тот и другой — преступники и тираны, чья логика их поведения неминуемо влечет к совершению все новых и новых жестокостей. Оба они переживают глубокий внутренний кризис, предшествующий их физическому поражению.

Но в финале в речах Макбета нет и тени раскаяния; в них звучит лишь полная внутренняя опустошенность, разочарование в жизни, признание неизбежности гибели:

Завтра, завтра, завтра, —  
А дни ползут, и вот уж в книге жизни  
Читаем мы последний слог и видим,  
Что все вчера лишь озаряли путь  
К могиле пыльной. Дотлевай, огарок!  
Жизнь — это только тень, комедиант,  
Паясничавший полчаса на сцене  
И тут же позабытый; это повесть,  
Которую пересказал дурак:  
В ней много слов и страсти, нет лишь смысла».

(V, 5)

<sup>8</sup> В. Г. Белинский. Полн. собр. соч., т. VII, стр. 534.

<sup>9</sup> В подлиннике заключительные слова монолога звучат еще более опустошенно:

...it is a tale  
Told by an idiot, full of sound and fury,  
Signifying nothing.

А в реплики Ричарда, по мере его приближения к катастрофе, все более явственно вторгается мотив самоосуждения, порождаемого муками совести:

У совести моей сто языков,  
Все разные рассказывают сказки,  
Но каждый подлецом меня зовет.  
Я клятвы нарушал — как много раз!  
Я счет убийствам страшным потерял.  
Грехи мои — чернее нет грехов —  
В суде толпятся и кричат: «Виновен!»  
Отчаянье! Никто меня не любит,  
Никто, когда умру, не пожалеет,

(V, 3)

Эти слова вносят ощутимый диссонанс в образ Ричарда как трагического героя. В цитированной выше статье В. Г. Белинский предъявляет важное требование к трагическому герою: «Истинно драматические злодеи никогда не рассуждают сами с собою о невыгодах нечистой совести и о приятности добродетели»<sup>10</sup>. Мотив покаяния, который звучит в словах Ричарда, вступает в известное противоречие со всем обликом этого персонажа; вложенные в его уста рассуждения «о невыгодах нечистой совести» никак не гармонируют ни с предшествующим, ни с последующим поведением мрачного злодея. Образ Ричарда было бы вернее определить как результат творческих исканий Шекспира, стремившегося создать образ трагического героя, но на данном этапе не нашедшего до конца последовательного художественного решения.

И вместе с тем эволюция главного героя — это несомненно новое большое завоевание, обогатившее реалистический творческий метод Шекспира. В истории Ричарда выделяется ее восходящая ветвь — борьба Глостера за престол, занимающая первые три акта (около двух третей текста трагедии), и ветвь нисходящая, которая начинается с того самого момента, когда Ричард захватывает верховную власть в стране.

В первых трех актах Ричард — не только талантливый исполнитель главной роли в кровавой трагедии, но и автор сценария, по которому эта трагедия развивается. Лишь смерть Эдуарда не является прямым следствием происков Ричарда, хотя и она, возможно, была ускорена потрясением, которое пережил король, узнав об убийстве Кларенса после того, как сам он отменил отданный раньше приказ. Все же остальные события — и женитьба на Анне, и убийство Кларенса, и расправа с родственниками короля, и заключение в Тауэр наследников

<sup>10</sup> В. Г. Белинский. Полн. собр. соч., т. VII, стр. 531.



Эдуарда, и провокация, приведшая на плаху Хэстингса, и, наконец, восшествие Ричарда на престол — развиваются по плану, четко разработанному злодейской мыслью Глостера. Более того, Ричард еще и режиссер этого кровавого спектакля. Он выступает как актер в тех сценах, где ему для достижения манящей его цели нужно скрыть свои истинные намерения от противников. Когда он, оставаясь наедине с самим собой, цинично излагает и взвешивает возможные последствия тех или иных поступков, он — автор задуманной им трагедии. А при встречах со своими верными или временными союзниками, будь то его родственники Букингем или Хэстингс, преданные вассалы вроде Кетсби или безымянные наемные убийцы, Ричард действует как режиссер, детально объясняющий своим собеседникам, как они должны играть в каждой из сцен этого кровавого фарса.

Какой огромный творческий простор открывает многоликость шекспировского Ричарда для исполнителя этой роли!

В шекспироведении широко распространено мнение, согласно которому одна из основных особенностей Ричарда III состоит в том, что главный герой этой пьесы не сталкивается с достойными антагонистами. Эта точка зрения достаточно четко выражена в статье А. А. Смирнова: «Своим превосходством Ричард пугает всех окружающих, не находящих в себе силы для сопротивления. В сравнении с Ричардом все они — будь то его враги или приверженцы — жалкие пигмеи. Таковы немощный сластолюбец король Эдуард, бесцветный и незадачливый интриган Кларенс, чванная и алчная родня королевы — Риверс, Дорсет, Грей, — беспринципный карьерист Букингем, глупый и тусклый Хэстингс, двуличный дипломат Стенли, верный раб тирана Кетсби. Если Ричард — грандиозный злодей, то все они такие же хищники, только мелкотравчатые и неумелые. Ни один из них не в состоянии потягаться с Ричардом или оказать ему отпор»<sup>11</sup>.

Действительно, до восшествия на престол Ричард ни разу — ни как актер, ни как режиссер и автор трагедии — не терпит поражений. Если бы действие хроники закончилось с восшествием Ричарда на престол, такой взгляд на «Ричарда III» оказался бы безусловно правильным. Но в четвертом действии ситуация резко меняется.

Изменение соотношения сил в пьесе начинает ощущаться уже во второй сцене четвертого действия, где Ричард впервые появляется с короной на голове и где разыгрывается

<sup>11</sup> А. А. Смирнов. Ричард III. В кн.: У. Шекспир. Полн. собр. соч., т. I, стр. 609.

конфликт между новым королем и его дотоле вернейшим союзником Букингемом, не решившимся участвовать в убийстве юных принцев и навлекшим на себя тем самым немилость Ричарда.

Сцена эта нередко ставит в тупик исполнителей роли Букингема. Как могло случиться, что хитрый царедворец, лучше других понимающий характер Ричарда, настойчиво просит короля выполнить давнее обещание — подарить графство Хериффорд — в самый неподходящий момент, когда Ричард всем своим поведением показывает, что он не в духе и не намерен разговаривать с Букингемом? Стоит ли объяснять поведение герцога его глупостью и отсутствием наблюдательности? Вряд ли. Очевидно, Букингем не хуже других чувствует перемену в отношении к нему со стороны Ричарда, но, обращаясь с просьбой к королю, он хочет еще раз убедиться в этом. Финал беседы не оставляет у Букингема сомнений, и он покидает Ричарда, спеша укрыться в родовом замке. А Ричард отпускает герцога из своих некогда цепких рук, хотя, хорошо зная Букингема, он должен был бы понять, что отныне герцог станет его заклятым врагом. Инициатива в дальнейшем развитии отношений между Ричардом и Букингемом переходит на сторону герцога. Тот факт, что Ричарду некоторое время спустя все же удастся расправиться с Букингемом, не меняет дела: герцог попадает в руки Ричарда в результате вмешательства сил природы — ливня и наводнения, рассеявших его войска, а не в ходе исполнения четко продуманного Ричардом плана, как это было раньше.

Еще более наглядно изменение соотношения сил проявляется в сцене второго сватовства Ричарда (IV, 4), когда король, призвав на помощь все свое красноречие и артистический талант, убеждает Елизавету отдать за него дочь. Дело не только в том, что Елизавета выступает здесь как достойный антагонист Ричарда в античном смысле этого слова; самый итог сватовства нельзя назвать даже «полууспехом», как это нередко делают шекспироведы. Мнение об относительном успехе Ричарда основано, видимо, на реплике Ричарда, который после ухода Елизаветы, радуясь своей призрачной победе, называет королеву «слабой дурой, пустой и изменчивой женщиной». Но ведь Ричарду только кажется, что он достиг своей цели. На самом же деле Елизавета, уклончиво обнадеживая Ричарда, хочет лишь выиграть время, необходимое для спасения дочери; это становится ясным уже в следующей сцене, когда Стенли рассказывает, что Елизавета вступила в прямые переговоры с Ричмондом, обещая ему свою дочь в жены. Столкновение Ричарда с лордом Стенли также заканчивается полной победой лорда:

ему удастся, на время отведя от себя подозрения Ричарда, не только перейти в решительный момент на сторону Ричмонда, но и спасти своего сына. Наконец, решительная победа лордов, объединившихся под знаменем Ричмонда, — разве это не доказательство относительной слабости Ричарда в сравнении с его противниками? Правда, она одержана соединенными силами врагов короля, но это лишь доказывает, что Ричард потерял способность управлять событиями, не смог более использовать свой излюбленный маневр: «разделяй и властвуй».

Единственное, что удается Ричарду после восшествия на престол — это подослать наемных убийц к заключенным в Тауэр юным принцам, уморить жену, еще ранее лишившуюся всякой способности к сопротивлению и казнить случайно попавшего в его руки Букингема — преступника, который подобно самому Ричарду с головы до ног забрызган кровью невинных жертв. Но от всех этих гнусных дел вовсе не веет тем титанизмом, которым был отмечен образ Ричарда в первых трех актах. Даже когда Ричард в минуты решительного боя бесстрашно дерется в последней схватке, его мужество резко отличается от дерзкой холодной смелости, с которой раньше Ричард приводил в исполнение свои замыслы: это — храбрость отчаяния, храбрость загнанного в ловушку зверя.

Нет спора, в процессе борьбы с Ричардом его враги становятся хитрее, осторожнее и дальновиднее. Но не последнюю роль в поражении короля сыграло и внутреннее изменение самого Ричарда. Надлом, происшедший в душе Ричарда, выражен не только в словах короля о «невыгодах нечистой совести»; не менее, если не более убедительно он проявляется сразу после диалога Ричарда и Елизаветы, когда король, потеряв самообладание при известии о готовящемся вторжении Ричмонда, отдает противоречивые приказания, отменяет и вновь восстанавливает в силе распоряжения, обрушивается с бранью на своих верных помощников, в бешенстве избивает гонца, пришедшего к нему с доброй вестью. В этот момент Ричард больше всего напоминает хищника, в бессильной и безнадежной ярости мечущегося в клетке.

И еще один штрих: как прозаически просто умирает Ричард! В сцене поединка Ричарда с Ричмондом Шекспир, умеющий наделять своих героев перед смертью такими великолепными речами, не находит ни одного слова для короля, некогда столь красноречивого. Лишь скупая ремарка: «Выходят Ричард и Ричмонд; они сражаются; Ричард убит». Это нельзя объяснить случайностью. По-видимому, единоборство Ричарда и Ричмонда представлялось Шекспиру примерно так: спокойный, полный сил и сознания правоты своего дела Ричмонд уверенно добивает

загнанного, задыхающегося и обессиленного Ричарда. Нарочито бесславный финал!

В том, что внутренний кризис Ричарда начинается после того, как он становится королем, отчетливо проявляется тираноборческая концепция Шекспира. Можно, безудержно жаждая власти и возвышаясь над всеми окружающими по силе воле, смелости, уму, хитрости, лицемерию и гибкости, устранить тех, кто мешает овладеть тронem. Но нельзя перебить всех, кто недоволен тираном, ибо сама тирания ежедневно и ежечасно множит ряды своих противников. А к другим средствам, кроме обмана, насилия и убийства, тиран прибегнуть не может — и по логике развития событий, и в силу логики развития своего характера.

Потому-то Ричард, едва добившись осуществления своей честолюбивой мечты, начинает ощущать шаткость своего трона. Потому-то он мечется в поисках средств укрепить свою власть — и не находит их. Потому-то он теряет уверенность в своей неотразимой мощи, лишается былого влияния на окружающих и — пусть с гордо поднятой головой — идет навстречу бесславной гибели.

Потому-то победа Ричмонда — это не просто победа сильнейшего противника над более слабым: внутренний кризис Ричарда неминуемо приводит его к поражению.



Об углублении исторической концепции Шекспира в пьесе о Ричарде III по сравнению с первой трилогией убедительно свидетельствуют сцены, рисующие обстоятельства, при которых Глостер получает, наконец, корону. Грозное безмолвие народа, выслушивающего предложение об избрании на трон Ричарда, красноречиво говорит о всеобщем осуждении кровавого тирана; и поэтому последующая гибель Ричарда в столкновении с Ричмондом, который в глазах народа — избавитель от тирании, воспринимается не как результат династических интриг, а как следствие всеобщего возмущения англичан, отдающих свои симпатии Ричмонду.

В «Ричарде III» Шекспир впервые предпринимает попытку создать образ положительного монарха. Здесь — это граф Ричмонд, родоначальник династии Тюдоров. Как художественный образ этот персонаж не представляет интереса, так как он очерчен весьма бегло и условно. Зато для понимания требований, предъявляемых Шекспиром к положительному монарху, весьма важна политическая программа Ричмонда. В эту программу, которая звучит в заключительной реплике Ричмонда как эпилог

всей серии ранних хроник, входит освобождение страны из-под власти тирана, милосердие к побежденным и обеспечение вечного мира в Англии.

До сих пор речь шла преимущественно о тех новых чертах, которые проявились в «Ричарде III» по сравнению с более ранними хрониками. Однако и в этой пьесе присутствует целый ряд моментов, которые позволяют говорить о ней как о произведении первого этапа.

Главное, что сближает «Ричарда III» с пьесами, составляющими трилогию о Генрихе VI, — это способы разработки отдельных образов. Только образ самого Ричарда охарактеризован глубоко и многосторонне, остальные же персонажи обрисованы без достаточной степени индивидуализации; их поведение определяется преимущественно не особенностями их характеров, а лишь складывающимися в пьесе ситуациями. Единственное исключение из этого общего правила — образ вдовствующей королевы Маргариты. Но это — образ, решенный наиболее прямолинейно; она не принимает активного участия в действии и лишь со страстной ненавистью комментирует события, развертывающиеся в пьесе; ее сценическая функция приближается к функции хора в античной трагедии. Такое построение драмы помогает оттенить мощь характера главного героя и его эволюцию; но все художественное полотно в целом проигрывает от этого в своей реалистической многокрасочности.

Уже в пьесах, следующих непосредственно за «Ричардом III», поэт отказался от попыток создания хроники, в которой один герой доминировал бы над всеми остальными персонажами, а строил конфликты пьес с таким расчетом, чтобы в них сталкивались сильные и ярко очерченные антагонисты. Поэтому «Ричард III» представляется не только значительным шагом вперед, но и известным отклонением от той творческой манеры, которая достигла высшего развития в хрониках, написанных Шекспиром в более зрелый период творчества.

О принадлежности «Ричарда III» к первому этапу творчества Шекспира говорит также широкое использование автором реплик, в которых главный герой открыто дает характеристику самому себе. Именно это обстоятельство дало, по-видимому, повод А. Николлу для вывода, что Ричарду III недостает жизненности. «Хотя, — пишет Николл, — это замечательная роль для исполнителя, как находят многие актеры, мы ни на минуту не можем считать Ричарда живой личностью... Это — маска, а не человек. В то же время, необходимо признать, что эта маска сделана мастерски»<sup>12</sup>. Быть может, суждение Николла слиш-

<sup>12</sup> A. Nicoll. Shakespeare. L., 1952, p. 82.

ком категорично, однако большая доля истины в нем, несомненно, присутствует.

Перегружена пьеса и различными событиями, а также сообщениями о них; иногда в очень короткий срок совершается несколько происшествий, которые ничего не меняют в художественном плане, а призваны лишь свести концы с концами в сюжете. Так, во второй сцене четвертого действия король отдает приказание Кетсби:

Слух распусти повсюду,  
Что леди Анна тяжело заболела;  
А я велю ее держать в затворе.  
Да дворянина поищи в мужья  
Для дочки Кларенса, из захудалых.  
Сын — глуп, и потому он мне не страшен.

Несколькими строками ниже Ричард, договариваясь с Тиррелом об убийстве наследников Эдуарда, получает обещание немедленно покончить с ними. Появляясь в следующей сцене, очевидно, не позже, чем через несколько часов, Тиррел рассказывает о расправе над принцами. После его ухода Ричард говорит:

Ну, сына Кларенса я крепко запер,  
А дочь я замуж выдал кое-как;  
Эдварда дети в лоне Авраама;  
Простилась королева Анна с миром.

И все это — за несколько часов! Даже для такого злодея, как Ричард, не много ли?

Наконец, стилистический анализ не оставляет сомнений, что пьеса написана в той же манере, что и предыдущие хроники. Об этом свидетельствует в первую очередь риторичность в построении реплик.

Чтобы убедиться в этом, достаточно сопоставить построение монолога Ричарда о «невыгодах нечистой совести» с приведенным выше монологом Макбета. Показательно также и обилие диалогов, где на строку, произносимую одним персонажем, приходится строка другого персонажа — прием, которым охотно пользовались предшественники Шекспира, знакомые с таким способом построения диалога, широко распространенным в античной драматургии.

Все это позволяет говорить о «Ричарде III» как о произведении раннего этапа, хотя, разумеется, эта хроника по своим идейным и эстетическим качествам стоит значительно выше пьес трилогии.





## КОРОЛЬ И ПАПА



«**Ж**изнь и смерть короля Джона» — единственная шекспировская пьеса, основанная на материале английской истории XIII века. Большинство исследователей считают, что при создании «Короля Джона» Шекспир опирался не столько на сочинения историков, сколько на более ранние драматические обработки событий царствования Иоанна Безземельного. Это соображение представляется весьма убедительным, так как многие ситуации и отдельные образы в шекспировской пьесе и в хронике «Смутное царствование Джона, короля английского»<sup>1</sup>, изданной в 1591 году, разительно напоминают друг друга. Тем ученым, которые отказываются рассматривать раннюю хронику в качестве источника для Шекспира, приходится допускать, что Шекспир написал свою пьесу до 1591 года<sup>2</sup>. Но этому явно противоречит стилистическая близость, объединяющая «Короля Джона» с «Ричардом II», а также с комедиями, созданными в середине 90-х годов.

Ряд важных черт отличает «Короля Джона» от более ранних шекспировских произведений того же

<sup>1</sup> «The Troublesome Raigne of John King of England». «Shakespeare's Library», vol. I, part II. L., 1875.

<sup>2</sup> P. Alexander. A Shakespeare Primer. L., 1951, p. 63.

жанра. Эта хроника выдержана последовательно в духе патриотизма, определяющего всю проблематику пьесы. В плане художественном ее характеризует углубленная реалистическая разработка не одного образа героя, как то было в «Ричарде III», а ряда персонажей, связанных сложными отношениями. Оба этих завоевания Шекспира-реалиста органически связаны между собой.

Бесспорно, наиболее противоречивым героем этой хроники оказывается сам король Джон, в котором слиты как привлекательные, так и отталкивающие черты.

Основу для положительной оценки английского короля составляет его патриотическая государственная деятельность, проявляющаяся особенно ярко в столкновении Джона с папским Римом. Не только Джон, но и французский король Филипп отдают себе отчет в лицемерном и антигуманном характере папской политики, влекущей за собой нарушение клятв и новые кровавые столкновения; когда римский легат Пандольф требует разрыва Франции с Джоном, Филипп обращается к нему с полными осуждения словами:

И эти чисто вымытые руки,  
Так крепко сжатые взаимной дружбой,  
Должны расторгнуть добрый свой союз?  
Позволено ли с небом нам шутить —  
По-детски верностью своей играя,  
Беспечно вырвать руку из руки,  
Нарушить клятвы, брачную постель  
Улыбчивого мира растоптать  
Ногами поднятых на битву ратей,  
И судорогой гнева исказить  
Чело сердечной дружбы?

(III, 1)

Но дальше такого выраженного в общих словах возмущения король Филипп не идет и под угрозой проклятья из уст кардинала тут же рвет только что установившиеся дружеские отношения с Англией. А Джон находит в себе силы открыто выступить против вмешательства папы во внутренние дела страны. Смелый вызов, который Джон бросает папе, — это защита Англии от своекорыстных устремлений Рима. Даже примирение Джона с Римом — это не просто капитуляция, а обдуманый, хотя и вынужденный, политический ход, также вызванный патриотическими соображениями. Ведь в выступлении Пандольфа на стороне англичан Джон видит единственное средство избавить Англию от вторжения иноземных завоевателей, сумевших на время вызвать к себе симпатии народа.



С последовательным стремлением изобразить Джона как короля-патриота, сочетающего в себе черты трезвого и решительного политического деятеля, вдохновляемого идеей национального могущества Англии, полностью согласуется отсутствие в пьесе упоминания о капитуляции Джона перед баронами в момент принятия так называемой «Великой хартии вольностей», ограничившей власть короля и усилившей влияние феодалов на государственные дела. Анализ всего цикла хроник показывает, что любой шаг, приводивший к укреплению феодальной оппозиции в ущерб королевской власти, вызывал к себе отрицательное отношение Шекспира. Однако в данном случае вряд ли нужно, как это делают некоторые исследователи, преувеличивать инициативу Шекспира, якобы отбрасывающего все то, что не способствует утверждению основной идеи пьесы<sup>3</sup>. Дело в том, что в драматической хронике, послужившей источником для Шекспира, также нет упоминания о хартии.

Для характеристики нравственного облика Джона, как и для развития его характера, решающее значение имеет момент, когда король отдает приказ об убийстве малолетнего Артура. По-видимому, расправа с Артуром не входила первоначально в планы Джона. Более того, в сцене примирения с французским королем Джон, чтобы лишить Артура потенциальной возможности стать претендентом на английский престол и тем самым избавить Англию от угрозы иноземного вторжения, избирает бескровный путь: он отдает земли, принадлежавшие английской короне во Франции, частично наследнику французского престола, а частично Артуру. Так Джон лишает французского короля самой реальной цели, которая могла бы вдохновить его на поддержку Артура в качестве претендента, ибо после этого французы не стремятся более к захвату английских земель на континенте. О таком политическом расчете Джона свидетельствуют, в частности, слова Фоконбриджа, наиболее трезвого комментатора политических событий в пьесе:

Лишить желая  
Артура прав на целое, Иоанн  
От части добровольно отказался.

(II, I)

Мысль об убийстве Артура появляется у короля лишь тогда, когда этот ребенок, ставший — пусть помимо своей воли — знаменем сил, посягающих на Англию, попадает в плен к Джону. У писателя, разделяющего взгляды Макиавелли, поступок Джона, направленный на упрочение единовластия в Англии, встретил бы сочувственное одобрение. Отношение же

<sup>3</sup> См. А. Смирнов. Творчество Шекспира. Л., 1934, стр. 88—89.

Шекспира к этому преступлению в корне противоположно. Джон решил свои шаткие права на престол (а о шаткости этих прав говорит его мать еще в первом действии) укрепить кровью невинного ребенка. Но очень скоро он убеждается, что его злодейский приказ мог лишь ослабить его позиции.

Сразу после того, как король отдает приказ об убийстве Артура, резко изменяется роль, которую Джон играет в пьесе. Он как бы лишается силы, былой напористости и дерзости, устраняется от активного вмешательства в ход событий и по существу передает Бастарду всю полноту власти.

Король отходит от государственных дел задолго до того, как он почувствовал симптомы отравления; это результат переживаемого им глубокого внутреннего кризиса. И победа, которую одерживают англичане в конце пьесы, — это уже не победа Джона; наоборот, его смерть и вступление на престол не запятнанного нравственно принца Генриха облегчают консолидацию всех сил английской нации.

Изображая катастрофический кризис, переживаемый Джоном, Шекспир доказывает, что даже умный и сильный монарх теряет нравственное право на управление страной, если он совершает поступки, несовместимые с требованиями человечности. Необходимость гармонического сочетания в монархе решительности, патриотической устремленности и высоких моральных качеств — необходимость, раскрываемая в «Короле Джоне» путем доказательства от противного, — важный признак углубления проблемы монарха у Шекспира. В этом смысле образ короля Джона служит как бы подготовительным этапом в поисках образа идеального монарха.

Но в «Короле Джоне» есть и истинный положительный герой. Это — Бастард Фоконбридж, воплотивший в себе шекспировский идеал воина и гражданина-патриота. Этот образ — безусловно, самая большая художественная удача Шекспира в «Короле Джоне»; некоторыми своими чертами он превосходит даже Ричарда III; есть исследователи, которые считают, что Фоконбридж — это первый шекспировский истинно драматический характер<sup>4</sup>. Бастард — блестящий бесстрашный рыцарь. Но в рыцарстве Фоконбриджа есть ярко индивидуальные особенности. Даже став правой рукой короля, он сохраняет свой первоначальный демократический облик. Рыцарские доблести, которыми он наделен в высшей степени, не мешают ему на всем протяжении пьесы, в самых различных ситуациях, оставаться на почве трезвой реальности. Ему претит все показное, надуманное, всякое преувеличенное выражение человеческих

<sup>4</sup> A. Nicoll. Shakespeare. L., 1952.

эмоций. И именно поэтому с Фоконбриджем связаны элементы литературной пародии в пьесе — новое средство характеристики персонажей, впервые появляющееся в хрониках.

Как убедительно показал О. Кэмпбелл<sup>5</sup>, целый отрывок в монологе Бастарда из первого действия (I, 1, 193—204) представляет пародию на вышедший в 1578 году англо-итальянско-французский разговорник для джентльменов. Стоит Бастарду услышать монолог анжерца, безудержно нанизывающего одно сравнение на другое:

...Глухи мы, как море,  
Когда оно бушует; диких львов  
Мы недоверчивей и горных скал  
Недвижнее и тверже. Даже смерть  
В неистовстве своем не так упорна,  
Как мы в решенье город отстоять

(II, 1)

как раздается насмешка Бастарда, в которой заметна пародийная направленность против высокопарностей стиля, широко распространенного в современной Шекспиру драматургии. Наконец, в издевке Бастарда над изысканным признанием Людовика в любви к Бланке звучит явно ощутимая полемика с современными Шекспиру поэтами-петраркистами. На этот раз Бастард выступает как бы союзником Шекспира — лирического поэта, который во многих сонетах с гордостью противопоставляет благородную простоту своего стиха напыщенному стилю литераторов.

Но литературная пародия здесь не самоцель; пользуясь этим приемом, Шекспир делает особенно наглядной трезвость, простоту и естественность всего строя мыслей Фоконбриджа. Именно эта трезвость взглядов помогает Бастарду осмыслить тенденции, определяющие в конечном счете ход истории.

Глубокое проникновение Фоконбриджа в сущность этих тенденций наиболее полно выражено в его блестящем монологе в конце второго действия, где он в качестве силы, руководящей поступками всех людей, начиная от королей и кончая девицами, которым нечего терять, кроме имени «девица», называет commodity — термин, который здесь употребляется в смысле profit, expedience и означает «выгоду». Бастард не только признает, что «выгода» руководит поступками людей, но и понимает, что отношение к «выгоде», определяемое имущественным положением человека, налагает решающий отпечаток на систему взглядов и моральных норм, которых человек придерживается:

<sup>5</sup> O. J. Campbell, Shakespeare's Satire. L., 1943, p. 9.

Ну что ж, я нищий, — вот и негодую,  
Твердя, что величайший грех — богатство.  
Разбогатею — благородно-строг,  
Начну вещать, что нищета — порок.

(II, I)

Неизбежно возникает вопрос: характерны ли для XIII века выводы, к которым приходит Бастард, или они отражают мышления Шекспира об Англии его дней? Без сомнения, рассуждения, подобные вышеприведенным, могли быть сформулированы особенно четко людьми эпохи Шекспира, когда, по выражению Маркса, «всеобщая жажда золота гнала народы и государей в XVI и XVII столетиях, в этот период детства современного буржуазного общества, в заморские крестовые походы за золотой чашей»<sup>6</sup> и когда «выгода» в открытой форме пронизала все отношения в обществе сверху донизу. Но и в период расцвета феодализма история давала немало ярких примеров того, как алчность, корысть, «выгода» руководили поступками людей. Так, еще за сто лет до событий, изображаемых в «Короле Джоне», западные рыцари, по сообщению хрониста Фульшера Шартрского, овладев Иерусалимом, «вспарывали животы умершим, чтобы извлечь из них золотые монеты, которые те проглотили при жизни... Ради этого они (рыцари) через несколько дней сложили трупы в большую кучу и сожгли в пепел, чтобы легче было находить упомянутое золото»<sup>7</sup>. Эти отдельные факты прекрасно передают дух воинства христового в период первого крестового похода. Еще более ярко алчность и корыстолюбие, как основная движущая сила крестоносцев, сказались при разграблении Константинополя во время четвертого крестового похода т. е. как раз в то время, на которое приходится действие шекспировской пьесы. Поэтому, хотя рассуждения Бастарда в основном отражают наблюдения Шекспира над современной ему действительностью, в пьесе они производят впечатления анахронизма.

Очень характерно, что реалист, трезвый мыслитель Фоконбридж выступает одновременно как выразитель шекспировской идеи патриотизма в наиболее полной и последовательной форме. На первый взгляд может показаться странным, что этот рассудочный, иногда даже доходящий до своеобразного цинизма насмешник вдруг поднимается до самого настоящего, искреннего пафоса и произносит патриотические панегирики в честь Англии. Однако на самом деле такая мнимая противо-

<sup>6</sup> К. Маркс и Ф. Энгельс. Соч., т. 13, стр. 139.

<sup>7</sup> Цит. по кн.: М. А. Заборов. Крестовые походы. М., Изд-во АН СССР, 1956, стр. 104.

речивость в обрисовке Фоконбриджа подчинена требованиям внутренней логики самого характера. В начале пьесы его скептическое внимание направлено на явления второстепенной важности; когда же развитие действия ставит перед ним вопрос — быть или не быть Англии? — второстепенное отходит на задний план, а трезвость мышления Бастарда лишь помогает ему увидеть большую конечную цель — независимость и процветание Англии. Пафос в речах Фоконбриджа-патриота вырастает из слияния рационального момента — четкого понимания опасности, которая угрожает его родине, и эмоционального — страстной любви к Англии. Патриотический пафос финальной реплики Фоконбриджа знаменует заключительный этап в эволюции Бастарда, который вошел в действие, лишь тешась мыслью о том, как он будет «играть» рыцаря, а к концу пьесы вырос в руководителя обороны страны, вдохновленного идеей могущества Англии и полного чувства национальной гордости.

Многосторонность Бастарда определила значение, которое имеет этот персонаж как подготовительный этап для дальнейшей разработки образов в хрониках. Средства, использованные для характеристики многих героев в поздних хрониках, представляют зачастую развитие приемов, которыми создавался образ Бастарда; некоторые стороны в образе Хотспера — блестящего бесстрашного рыцаря, или Фальстафа — выразителя трезвых суждений об окружающей действительности, или Генриха V, выступающего в роли демократизированного короля-патриота, невольно заставляют вспомнить Бастарда из «Короля Джона».

Большое значение для правильного понимания проблематики и художественных особенностей пьесы представляет образ Пандольфа, который выступает не только как противник Джона, но и в не меньшей степени как антагонист Фоконбриджа. Контрастное противопоставление Пандольфа и Бастарда становится тем более убедительным, что в обоих характерах есть общая черта: Пандольф, как и Бастард, — трезвый реалист.

В наиболее открытой форме трезвое отношение Пандольфа к действительности проявляется в четвертой сцене третьего действия, где этот служитель церкви не без издевки говорит о приметах и знаменьях. Если — рассуждает легат — настроение будет соответствующим образом подготовлено, то люди образованные, вроде самого Пандольфа, могут без труда выдать необразованным людям обычные явления природы за небесные знаменья.

В явлениях природных на земле  
И в небе, — непогода ли случится,

Внезапный ветер, или что еще, —  
Разумную причину отвергая,  
Увидят чудо, знаменье, предвестье,  
Зловещий метеор, глагол небес,  
Что королю грозят господней карой.

(III, 4)

Такая трезвость взглядов не была чем-то необычным для средневековых пастырей. Известно, например, что еще в пору первого крестового похода, когда граф Раймунд Тулузский сфабриковал для поддержки духа крестоносцев очередное «чудо» со «святым копьем», среди первых, кто усомнился в подлинности «чуда», был папский легат Адемар де Пуи<sup>8</sup>.

Циничная трезвость во взглядах Пандольфа облегчает ему проведение угодной Риму политики любыми средствами, вплоть до самых аморальных. Как политический деятель, Пандольф — законченный «макиавеллист». Чтобы восстановить влияние папы в Англии, он прибегает не только к такому способу чисто религиозного шантажа, как отлучение Джона от церкви. Он стремится изолировать Англию, и для этого поучает Филиппа Французского, каким образом тот может оправдать нарушение клятвы, только что данной им Джону; для этого Пандольф пускает в ход весь арсенал иезуитской логики.

Еще более ярко жестокий цинизм политики Пандольфа проявляется в сцене, где он провоцирует Людовика на авантюру, направленную против Англии. Холодный расчет Пандольфа строится на том, что под действием внешней угрозы Джон, даже если он раньше думал сохранить жизнь Артуру, будет вынужден дать приказ о его умерщвлении, а весть об этом преступлении, вызвав всеобщее возмущение, ослабит позиции английского короля и приведет Пандольфа к цели, которую он преследует. А после того как Пандольф добился желаемого, он с циничным спокойствием покидает Людовика и заявляет, что отныне Рим будет поддерживать Джона.

Образ Пандольфа последовательно выдержан в таких тонах, чтобы вызвать отвращение у зрителей и еще больше привлечь их симпатии на сторону Англии, борющейся против посягательств римской курии. Это резкое выступление против католицизма становится понятным, если вспомнить о некоторых особенностях политической ситуации в Англии того времени.

«Король Джон» был написан спустя несколько лет после разгрома «Непобедимой Армады», явившегося поворотным пунктом в борьбе Англии и Испании; но и к середине 90-х го-

<sup>8</sup> М. А. Заборов. Крестовые походы, стр. 93.

дов угроза новых столкновений с Испанией еще не миновала. Так, в августе 1595 года в бумагах маркиза Солсбери появляются заметки о том, что по сведениям, которыми располагало английское правительство, испанский король готовил в Лиссабоне новую армаду; в актах Тайного совета за 1591—1596 годы неоднократно встречаются сообщения о срочных мерах по обороне английского побережья, принимаемых на случай высадки испанского десанта<sup>9</sup>. Оборона Англии от возможного нападения страны, которая была основной цитаделью католицизма, продолжала оставаться животрепещущим вопросом; поэтому органическое сочетание в «Короле Джоне» патриотической и антикатолической направленности делало пьесу особенно актуальной.

Самодовлеющий интерес представляют средства, использованные Шекспиром для создания образа Артура.

Детские роли неоднократно встречались и в более ранних хрониках. Но и в трилогии о Генрихе VI, и в «Ричарде III» образы детей весьма схематичны; дети иногда не по-детски рассудительны; их появление на сцене вызвано лишь стремлением подчеркнуть жестокость враждующих феодалов, не останавливающихся перед кровавыми расправами не только со взрослыми соперниками, но и с детьми.

Образ Артура в значительной степени отличается от детских образов, встречавшихся в более ранних хрониках. Глубокое художественное воздействие этого образа определяется тщательным отбором средств для его характеристики. Место, отведенное Артуру в развитии сюжета, очень своеобразно: он почти все время участвует в событиях, но лишь помимо воли и желания, являясь орудием или ставкой в руках взрослых. Он — невинный ребенок, ставший жертвой династических интриг. И секрет обаяния Артура в том, что на всем протяжении спектакля зритель видит именно ребенка, чья реакция на происходящие вокруг него события объяснима только с учетом особенностей детской психики. Шекспир находит блестящие психологические штрихи. Так, умоляя Хьюберта о пощаде, Артур рассказывает, как он заботился о нем во время болезни:

А помнишь,  
Как мучился ты головою болью  
И лоб тебе я повязал платком  
(То был мой самый лучший; мне его  
Принцесса вышпила), и я обратно  
Его не взял?

(IV, 1)

<sup>9</sup> G. B. Harrison. The Elizabethan Journals. L., 1938.

Перед Артуром — убийца, готовящийся выжечь ему глаза. И чтобы разжалобить страшного Хьюберта, Артур напоминает ему о том, что он не просил отдать дорогой подарок, связанный с самыми милыми его детскому сердцу воспоминаниями... Так может говорить только ребенок.

«Король Джон» помогает уточнить отношение автора к важным социальным проблемам, в первую очередь его понимание позиций, на которых стоят представители средневекового общества, не принадлежащие к титулованной знати.

Уже в ранних хрониках встречались эпизоды, свидетельствующие, что Шекспир отдавал себе отчет в том, что горожане больше других заинтересованы в прекращении феодальной распри. Об этом говорит, например, сцена из первой части «Генриха VI», где лорд — мэр Лондона со свитой прекращает драку между слугами Глостера и кардинала Уинчестерского (I, 3). Косвенно мысль о противоположности интересов горожан и феодальных кланов подтверждается в «Ричарде III» реакцией лондонцев на сообщение о смерти Эдуарда. Они не выражают сочувствия ни одной из группировок, борющихся за власть (II, 3). Да и в сдержанном поведении народа в сцене избрания короля проявляется не только молчаливое осуждение Ричарда, но и весьма ощутимое безразличие горожан к придворным интригам. Но только в «Короле Джоне», в сцене у стен Анжера, мысль о противоположности интересов города и феодалов выражена в полной мере: город впервые выступает как сила, ведущая на равных правах переговоры с королями.

Намек на особую позицию города звучит и в пьесе, послужившей источником для Шекспира. Там жители Анжера также не поддаются агитации со стороны обеих королев; позиция горожан сформулирована в следующих выражениях:

Мы по-прежнему отвечаем: до тех пор, пока один из вас не докажет свое право, мы не признаем никакого права. Мы будем верными подданными того, кто докажет, что он — наш сюзерен; для него мы и сохраняем наш город. Мы хотим знать правду и не согласимся ни на что до того, как мы ее узнаем. Вот все, что мы можем сказать и больше ничего не решимся сделать<sup>10</sup>.

И все же из этих слов, равно как и из других эпизодов пьесы, не ясно, как именно горожане мыслили себе доказательство прав того или иного претендента на английский престол. У Шекспира же горожане выражают свое отношение к монархам совершенно недвусмысленно. После боя между королями оратор горожан заявляет:

Решить не мог бы самый зоркий глаз,  
Какая рать победу одержала.

<sup>10</sup> «Shakespeare's Library», vol. I, part II. L., 1875, p. 244.



Оба ваши войска  
Равно сильны, равно любезны нам.  
Пока одно из них не одолеет,  
Мы никому ворот не отопрем.

(II, 1)

Горожан совершенно не интересуют юридические права претендентов на английскую корону: они готовы открыть ворота любому из них, но только после того, как он одержит решительную победу над соперником.

Еще одной деталью Шекспир выразительно подчеркивает противоположность города и феодалов: оказывается, феодалам легче сговориться друг с другом и соединенными усилиями пойти на штурм города, чем найти общий язык с его гражданами.

Изображая возросшую мощь города в период развитого (и тем более позднего) средневековья, Шекспир как бы инстинктивно угадывает историческую истину, которая несколько веков спустя была сформулирована Энгельсом: «В то время как неистовые битвы господствующего феодального дворянства заполняли средневековые своим шумом, незаметная работа угнетенных классов подрывала феодальную систему во всей Западной Европе, создавала условия, в которых феодалу оставалось все меньше и меньше места»<sup>11</sup>.

Другая тема, впервые появляющаяся в пьесе о короле Джоне, — это тема феодального бунта против короля, которой в зрелых хрониках суждено было стать одной из основных.

Ранние хроники Шекспира полны столкновений между феодальными группировками; но в «Генрихе VI» эти столкновения построены таким образом, что борющиеся стороны чувствуют себя равноправными, а в «Ричарде III» тираноборческий пафос снимает вопрос о праве аристократов на борьбу против короля. В «Короле Джоне» изображение отношений между королем и выступившими против него феодалами приобретает новую окраску, так как при всех упреках, которые можно сделать Джону, он — король, воплощающий идею единой власти в государстве и заботящийся о самостоятельности страны.

Но в изображение бунта феодалов в «Короле Джоне» вкрадываются черты, которые делают этот бунт очень своеобразным и тем самым лишают его обобщающего характера. Проследить эти черты легко на поведении графа Солсбери. Он покидает Джона в знак протеста против расправы над Артуром; он возмущен бесчеловечностью Джона, и его восстание против короля (как, впрочем, и восстание его единомышлен-

<sup>11</sup> К. Маркс и Ф. Энгельс. Соч., т. 21, стр. 406.

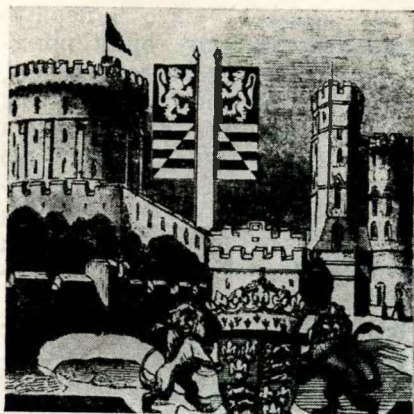
ников — Пемброка, Бигота и других лордов) — это в первую очередь акт эмоциональный. В дальнейшем, хоть он и примкнул к французам, Солсбери все время гнетет мысль о том, что он вынужден — именно вынужден, — выступая под чужими знаменами, проливать кровь англичан во время восстановления справедливости и гуманности. Вполне естественно поэтому, что когда причина для конфликта с королем оказывается исчерпанной, Солсбери и другие лорды с легкостью переходят под английские знамена; признание Мелона в том, что Людовик готовит расправу над своими английскими союзниками, оказывается по существу излишним.

Таким образом, бунтовщики в «Короле Джоне» — это еще не своекорыстные феодалы из «Генриха IV»; их поведение ближе к поведению Кента в «Эдуарде II» Марло. Но так или иначе, в «Короле Джоне» впервые появляется важная тема феодального бунта против королевской власти.

Являясь значительным шагом вперед по сравнению с более ранними пьесами, «Король Джон» несет в себе целый ряд особенностей, которые отличают это произведение от зрелых хроник. Это главным образом особенности композиции, которые в какой-то мере сближают «Короля Джона» с пьесами о Генрихе VI. Развитие сюжета в анализируемой пьесе обусловлено внешними событиями и включает в себе два почти независимых этапа. Один охватывает первый и второй акты: это — конфликт Джона с королем Франции, который заканчивается примирением монархов; второй — это столкновение Джона с Римом. Приходится предположить, что пьеса или состоит из двух частей, или содержит разросшуюся до двух актов завязку, недостаточно подчиненную задачам дальнейшего раскрытия конфликта. С определенной рыхлостью сюжета связано и то, что в «Короле Джоне» встречаются персонажи, которые в начале действия играют значительную роль, а в дальнейшем оказываются ненужными драматургу (Элеонора, Констанция) и устраняются из пьесы путем краткого сообщения об их смерти.

«Король Джон» свидетельствует о том, с какой настойчивостью Шекспир искал неизвестные дотоле художественные возможности в жанре исторических хроник. Полностью этим возможностям суждено было раскрыться в произведениях, созданных после пьесы об Иоанне Безземельном.





## ПУТЬ К ТВОРЧЕСКОЙ ЗРЕЛОСТИ



Общепринятая в советском шекспироведении периодизация творчества Шекспира, различающая три периода и относящая границу между первым и вторым периодом к 1600—1601 годам, в целом правильно определяет главные этапы творческого развития поэта. Однако эта периодизация нуждается в некоторых уточнениях.

Анализ пьес первого периода показывает, что в середине 90-х годов в творчестве Шекспира произошли серьезные изменения. И хотя основные закономерности, позволяющие выделять творчество Шекспира в 1590—1601 годах в качестве особого периода, очевидны, внутри первого периода можно наметить два этапа. В этом особенно убеждает исследование комедий и хроник. Труднее использовать для доказательства этого положения трагедии первого периода, так как «Тит Андроник» носит явный отпечаток ученичества, а срок, отделяющий написание «Ромео и Джульетты» от «Юлия Цезаря», слишком велик, чтобы помочь установить хронологию сдвигов, происшедших в творчестве Шекспира на протяжении первого десятилетия. Но особенности «Юлия Цезаря», отличающие его от ранних трагедий и сближающие его с произведениями второго периода,

показывают, что и трагедия Шекспира пережила в течение первого периода серьезную эволюцию.

Некоторые ученые, не придерживающиеся периодизации, указанной выше, разбивают раннее творчество Шекспира на два самостоятельных периода. Так, например, Питер Александер предлагает следующую периодизацию творчества поэта: I период — 1584—1594 годы, II — 1594—1599 годы, III — 1599—1608 годы, IV — 1608—1613 годы<sup>1</sup>. Свою периодизацию Александер основывает на чисто биографических обстоятельствах, которые, разумеется, не могут объяснить коренных изменений в творчестве поэта; об этом говорит и сам Александер<sup>2</sup>. Но важно, что такой известный специалист признает возможным разделить творчество Шекспира до 1600 года на два периода, значительно отличающихся друг от друга по своему характеру.

Нет смысла связывать изменения в творчестве Шекспира середины 90-х годов с какими-либо отдельными событиями этого времени, так же, как, например, нельзя преувеличивать значение заговора Эссекса для перехода к творчеству второго периода. Правильнее видеть причину этих изменений в общих социальных, политических и идеологических сдвигах, которые происходили на протяжении последних лет правления Елизаветы и не могли не пробудить у поэта стремления глубже осознать тенденции развития английского общества.

Эти сдвиги отразились в первую очередь на позициях королевской власти в Англии. Если до разгрома Армады в 1588 году и в первые годы после этого исторического события абсолютизм, продолжая в известной мере выполнять функцию организатора нации, пользовался поддержкой буржуазии и нового дворянства, то во второй половине 90-х годов правительство Елизаветы, напуганное усилением наиболее радикальной части английской буржуазии, все настойчивее искало себе опору в реакционных феодальных кругах. В эти годы резко обнажилась такая неприемлемая для буржуазии сторона политики Елизаветы, как система фаворитизма, превратившаяся в специфическую форму контроля со стороны аристократов над ключевыми отраслями английской экономики. Прогрессивным кругам английского общества фаворитизм был тем более враждебен, что вокруг фаворитов зачастую группировались силы, стремившиеся путем заговоров и дворцовых переворотов ограничить королевскую власть в пользу феодальной реакции.

<sup>1</sup> «Tudor Edition of William Shakespeare». L., 1954, p. XV. Той же периодизации П. Александер придерживается в книге «A Shakespeare Primer». L., 1951.

<sup>2</sup> Ibid., p. XIX.

В самом конце века происходят также серьезные изменения в политическом поведении английской буржуазии. Весь период после 1588 года характеризуется бурным развитием капиталистических отношений и активизацией буржуазии как на политической арене, так и в области идеологии. Но наступательный характер политики буржуазии стал реально ощущаться лишь в последние годы правления Елизаветы.

Барометром отношения буржуазии к королевской власти служила палата общин. Еще в 1571 году Елизавета могла не считаться с мнением пуританской оппозиции в парламенте. На этот факт специально указывает Маркс в «Хронологических выписках»: «1571 «Бесс» встретила первое настоящее сопротивление в парламенте со стороны пуритан... «Бесс» распустила парламент и объявила ему при этом через хранителя печати: «Что ее королевское величество совершенно не одобряет и осуждает их глупость, состоящую в том, что они вмешиваются в дела, не только их не касающиеся, но и недоступные их поиманию»<sup>3</sup>.

А в конце царствования Елизаветы парламент стал силой, способной с успехом противостоять воле королевы. «Последняя сессия парламента, — пишет В. Ф. Семенов, — собравшаяся при Елизавете (в 1601 г.), закончилась фактически капитуляцией правительства перед оппозицией. Елизавета в ответ на протесты палаты общин, вызванные широкой раздачей монополий, обещала в дальнейшем полностью прекратить их продажу»<sup>4</sup>. А оппозиция против раздачи монополий была четко выраженным протестом буржуазии против политики королевы и аристократической феодальной придворной верхушки.

Изменилось и положение народных масс. Раньше правительство пыталось хотя бы замедлить огораживание общинных земель и прекратить «бродяжничество» жестокими карательными законами. А в 1598 году были приняты законы, в которых кроме мер наказания «бродяг» регламентировались также обязанности приходов по поддержанию пауперов. Таким образом, как подчеркивает Маркс, «правительство вынуждено было, наконец, официально признать пауперизм, введя налог в пользу бедных»<sup>5</sup>. Правительство оказалось бессильным вовлечь в производство согнанных с земли крестьян. А между тем пауперизм в Англии конца XVI века достиг огромных размеров. По данным, приведенным В. Ф. Семеновым в работе

<sup>3</sup> Архив Маркса и Энгельса, т. VIII. М., ОГИЗ — Госполитиздат, 1946, стр. 87.

<sup>4</sup> «Английская буржуазная революция XVII века», т. I. М., Изд-во АН СССР, 1954, стр. 77.

<sup>5</sup> К. Маркс и Ф. Энгельс. Соч., т. 23, стр. 733.

«Пауперизм в Англии XVI в. и законодательство Тюдоров». только в Лондоне к началу XVII века было около 50 тысяч пауперов, что составляло почти четверть тогдашнего населения Лондона<sup>6</sup>.

В отличие от люмпен-пролетариев позднейших периодов пауперы XVI века являлись активной общественной силой, поддерживающей революционные восстания крестьян и выступления городской бедноты, и даже вносили в движение наиболее радикальные лозунги. «Не следует забывать, — пишет Энгельс, — что большая часть этого класса, именно та, которая жила в городах, в то время еще обладала значительной долей здоровой крестьянской природы и ей еще долгое время была чужда продажность и испорченность современного «цивилизованного» люмпен-пролетариата»<sup>7</sup>. Поэтому «бродяги» были особенно опасны для тюдоровского абсолютизма.

Во второй половине 90-х годов в волнениях городской бедноты стали проявляться новые черты, еще более тревожившие власть имущих. Так, в бумагах маркиза Солсбери сохранилась относящаяся к июню 1595 года запись о том, что в некоторых случаях взбунтовавшиеся подмастерья вступают в контакт с солдатами, которые на сходках убеждают подмастерьев, что те не знают еще своей силы, и предлагают свои услуги в качестве руководителей мятежа<sup>8</sup>.

Объединение в мятеже представителей различных слоев городского населения, а также голодные бунты в деревнях говорят о нарастании всеобщего недовольства английского народа политикой правящей верхушки.

Эволюция абсолютизма в сторону реакции, обострение противоречий между аристократией и буржуазией, усиление пуритан, признание невозможности борьбы с пауперизмом, активизация беднейших слоев населения были теми главными изменениями в политической ситуации Англии, которые не могли не повлиять на ум и душу Шекспира.



Существенное воздействие на развитие творческого метода Шекспира в конце 90-х годов могло оказать оживление литературной борьбы в Англии.

<sup>6</sup> Сб. «Средние века», IV. М., Изд-во АН СССР, 1953, стр. 223.

<sup>7</sup> К. Маркс и Ф. Энгельс. Соч., т. 7, стр. 355.

<sup>8</sup> G. V. Harrison. The Elizabethan Journals. 1595—1598. L., 1938, p. 29.

Столкновения гуманистов, защищавших право на существование художественной литературы и театра, с идеологами пуританства, которые выступали главным образом против зрелищ и драматургии, но нередко нападали на поэзию в целом, начались еще в конце 70-х годов, когда появились памфлеты Нортбрука, Госсона и Денхэма<sup>9</sup>; из числа дальнейших выступлений пуритан против театра наиболее значительными были второй памфлет Госсона («Пьесы, опровергнутые в пяти действиях»), Стаббса («Анатомия злоупотреблений») и Рейнолдса («Ниспровержение театральных пьес»).

Выступления пуритан способствовали появлению ряда произведений, в которых гуманисты защищали современную литературу и театр. В 1579 или 1580 году Томас Лодж выступил против первого памфлета Госсона с сочинением, условно называемым «Защита пьес»<sup>10</sup>. В конце 80-х годов Томас Нэш опубликовал свою отповедь Стаббсу под названием «Анатомия нелепостей»<sup>11</sup>, а спустя три года появился его памфлет на общественно-политические темы «Пирс без гроша».

Среди произведений гуманистов особое место занимает трактат Сиднея «Защита поэзии» — выдающийся памятник английской ренессансной литературно-критической мысли, в котором помимо полемики с пуританами содержится развернутая критическая оценка современного состояния литературы и ставится вопрос о путях ее развития и совершенствования. Хотя «Защита поэзии» была написана в 1582—1583 годах, также в качестве ответа Госсону, ее опубликование в 1595 году одновременно двумя издателями<sup>12</sup> сделало трактат Сиднея достоянием широких кругов читающей публики и усилило его влияние на современную литературную жизнь.

В «Защите поэзии» Сидней выступает как один из первых в английской литературе сторонников эстетики классицизма, опирающийся на «Поэтику» Аристотеля и труды его итальянских толкователей Скалигера и Кастельветро. Но под классицистической схемой в «Защите поэзии» все время ощущаются элементы более свободного, чем у классицистов, характерного для писателей Возрождения эстетического осмысления действительности.

<sup>9</sup> J. Northbrooke. Treatise wherein vain Plays or Interludes are reproved, 1577; S. Gosson. School of Abuse, 1579; H. Denham. Second and Third Blast of Retreat from Plays, 1580.

<sup>10</sup> T. Lodge. The Defence of Plays, 1583?

<sup>11</sup> T. Nash. Anatomy of Absurdities, 1589.

<sup>12</sup> Ph. Sidney. Apologie for Poetry, 1595; Ph. Sidney. The Defence of Poetry, 1595.

Противоречивость системы Сиднея позволила его младшим современникам по-разному использовать отдельные ее стороны. Совершенно очевидно влияние «Защиты поэзии» на теоретические взгляды и художественную практику Бена Джонсона, который во многом воспринял рационалистическую и даже несколько морализаторскую точку зрения Сиднея на поэта. Критика признает также значительное воздействие «Защиты поэзии» на Шекспира<sup>13</sup>, но следует заметить, что это воздействие можно подтвердить, скорее, не отдельными высказываниями, рассеянными в пьесах Шекспира, а анализом тех общих изменений, которые происходили в его творчестве после 1595 года.

Каковы же те элементы теории Сиднея, которые могли способствовать обогащению эстетики Шекспира?

Сидней горячо доказывает необходимость и важность призвания поэта, которого он ставит выше всех ученых, называя его «монархом», указывающим путь людям<sup>14</sup>. Важно, что Сидней относит к поэзии не только стихотворные памятники, но и произведения, написанные прозой, если в них ощутимо стремление автора создать обобщенные образы в сочетании с назиданием: «Не рифма и стих делают поэта..., а то, что он соединяет выразительные образы добродетелей, пороков и т. д. с тем приятным поучением, которое и должно определять поэта»<sup>15</sup>.

Типизация и назидательность, по мысли Сиднея, сочетаются в искусстве с его познавательным назначением, причем Сидней считает искусство наиболее общедоступной формой познания: «Философ учит, но учит темно, так что только образованные люди могут понять его; это значит, он учит тех, кто уже обучен. А поэт доставляет пищу для самого юного желудка; поэт — действительно всенародный философ»<sup>16</sup>.

Такая высокая оценка Сиднеем роли искусства звучала в его время резкой отповедью врагам поэзии из лагеря пуритан и способствовала укреплению идейных позиций писателей-гуманистов.

Но, пожалуй, наибольшее влияние на современных писателей могли оказать критические замечания Сиднея, направленные в адрес тогдашнего английского театра. Правда, некоторые ученые пытаются отрицать значение поэтики Сиднея для

<sup>13</sup> J. Atkins. English Literary Criticism: The Renaissance. L., 1951, p. 138.

<sup>14</sup> Цит. по изд.: «Sir Philip Sidney's Astrophel and Stella und Defence of Poesie». Halle a. S., 1889, p. 84.

<sup>15</sup> Ibid., p. 75.

<sup>16</sup> Ibid., p. 80.



Шекспира и его современников-драматургов. Так, например, Бакстон считает, что в 1595 году «отношение его (Сиднея. — Ю. Ш.) к драме было устаревшим»<sup>17</sup>. Но он забывает, что на английской сцене и в это время наряду с шедеврами ренессансной драматургии шли произведения, весьма архаичные по своему характеру; да и ранние пьесы самого Шекспира содержали много черт, по отношению к которым критика Сиднея была в значительной мере справедливой.

Резкие отзывы Сиднея об отдельных сторонах драматургии того времени привели к несколько односторонней оценке его позиции и в советских работах. Так, М. М. Морозов считает для Сиднея характерным, что он «с нескрываемым презрением относился к театру своей эпохи»<sup>18</sup>. Та же мысль, но только иначе сформулированная, звучит и у А. К. Дживелегова, который пишет о Сиднее: «Люди, воспитавшиеся на классиках, привыкшие к механическим чудесам придворных представлений, смеялись над оформлением публичных театров»<sup>19</sup>.

На самом деле в насмешливых замечаниях Сиднея звучит не презрение, а его желание улучшить и усовершенствовать английскую сцену. Выступая против «грубых абсурдностей», то и дело возникавших в театре в период, когда английская драма отличалась крайней сумбурностью в построении сюжета, Сидней требовал соблюдения классицистических единств. Народный английский театр отверг это требование. Как точно подметил Аткинс, «правда аристотелевской позиции была инстинктивно угадана позднейшими елизаветинцами»<sup>20</sup>, минуя единство времени и места, они пришли к единству действия. Но строгие взгляды Сиднея оказали заметное упорядочивающее влияние на дальнейшее развитие английской драматургии.

Следует также отметить, что резкие отзывы Сиднея о недостатках современной литературы не исчерпывались критикой театра. Сидней был далеко не высокого мнения о многих современных поэтах и отзывался о них не менее насмешливо, чем о драматургах: «Сейчас кажется, что все музы забеременели, чтобы произвести на свет незаконнорожденных поэтов: без всякого разрешения они переходят Геликон для того, чтобы утомить читателя больше, чем почтовые лошади»<sup>21</sup>.

<sup>17</sup> J. Baxton. *Sir Philip Sidney and the English Renaissance*. L., 1954, p. 201.

<sup>18</sup> М. Морозов. *Избранные статьи и переводы*. М., Гослитиздат, 1954, стр. 130.

<sup>19</sup> «История английской литературы», т. I, ч. I. М., Изд-во АН СССР, 1943, стр. 339.

<sup>20</sup> J. Atkins. *Op. cit.*, p. 129.

<sup>21</sup> «*Sir Philip Sidney's...*», pp. 100—101.

Бесспорное значение для углубления художественного мастерства драматургов имели и отдельные критические наблюдения Сиднея. Так, например, он возмущался способом, которым в современном театре изображались битвы: «Врываются две армии, представленные четырьмя солдатами — и какое жестокое сердце не примет это зрелище за поле брани»<sup>22</sup>. Трилогия о Генрихе VI, написанная до выхода в свет «Защиты поэзии», переполнена подобными эпизодами, а в обеих частях «Генриха IV» изображена только одна битва, причем в ней участвуют все основные антагонисты пьесы, поведение которых в ходе битвы глубоко мотивировано психологически. В «Генрихе V» — последней хронике, созданной до 1600 года, — Шекспир вообще не показывает на сцене столкновения основных сил англичан и французов. Зато в прологе к первому действию хор говорит о невозможности представить в театре большое сражение и призывает воображение зрителей прийти на помощь артистам. Это обращение хора звучит как прямой ответ на критику Сиднея:

Но простите,  
Почтенные, что грубый, низкий ум  
Дерзнул вам показать с подмостков жалких  
Такой предмет высокий. И вместит ли  
Помост петуший — Франции поля?  
Вместит ли круг из дерева те шлемы,  
Что наводили страх под Азинкуром?  
Простите! Но значки кривые могут  
В пространстве малом представлять мильон.  
Позвольте ж нам, огромной суммы цифрам,  
В вас пробудить воображенья власть.

Сидней резко выступает против понимания комедии как близкого к фарсу грубого развлекательного жанра, настаивая на том, что комедия должна будить мысль и чувство человека: требования, предъявляемые Сиднеем к комедии, направлены на углубление ее идейного содержания. Особенно важно, что Сидней не протестовал против смешения трагического и комического, признавая закономерность жанра трагикомедии при условии, что комический элемент не будет носить чисто развлекательного характера.

Немаловажными для Шекспира могли оказаться и те места «Защиты поэзии», где Сидней сравнивает возможности, которыми обладают историк, философ и поэт.

Правильно понимая основную слабость современной ему историографии, которая еще не стала наукой и по своей методологии нередко мало чем отличалась от летописей, Сидней

<sup>22</sup> «Sir Philip Sidney's...», p. 103.

обвиняет историка в эмпиризме, противопоставляя ему поэта как человека, способного проникнуть в причинную связь явлений: «Поэт далеко превосходит его (историка. — Ю. Ш.), так как должен постронть свой пример как наиболее разумный, будь то дела военные, политические или частные, тогда как историк со своим голым «было» вынужден часто отдавать предпочтение тому, что мы называем судьбой, перед высшей мудростью. Очень часто он должен говорить о событиях, причин которых он не может найти; если же он их находит, он должен быть поэтичным»<sup>23</sup>. В другом месте Сидней вновь подчеркивает, что ограниченность историка по сравнению с поэтом происходит оттого, что он «привязан... к частной правде вещей, а не к общему смыслу вещей»<sup>24</sup>, и доказывает, что поэт объединяет в себе положительные качества философа и историка.

Наконец, в «Защите поэзии» Сидней характеризует композиционные особенности произведения на историческую тему. Сидней специально подчеркивает, что он говорит об особенностях драматургического сюжета: «Могут спросить, а как показать сюжет, в котором встречается много мест действия и различное время действия? Но не известно разве, что трагедия подчинена законам поэзии, а не истории; она не обязана следовать преданию, а имеет право на то, чтобы создать или нечто совершенно новое, или так изложить историю, чтобы она стала наиболее трагичной... Если хотят представить историю, то не нужно, как говорит Гораций, начинать *ab ovo*, но необходимо найти главный пункт того процесса, который намереваются показать»<sup>25</sup>.

Таким образом, Сидней, признавая за пьесой на исторический сюжет право на существование в качестве самостоятельной эстетической ценности, утверждает, что композиционное единство произведения несовместимо с простым перечислением событий. Группируя вокруг основной темы исторические факты, писатель должен обладать известной свободой, чтобы создать законченное произведение искусства. Несомненно, композиция зрелых хроник Шекспира весьма точно удовлетворяет требованиям, предъявляемым Сиднеем к образцовой драматической хронике.

Было бы неправильно думать, что изменение творческой манеры Шекспира явилось следствием непосредственного воплощения в художественной практике требований Сиднея;

<sup>23</sup> «Sir Philip Sidney's...», p. 81.

<sup>24</sup> Ibid., p. 78.

<sup>25</sup> Ibid., p. 103.

далеко не все принципы его теории оказались приемлемыми для Шекспира. Но он не мог не услышать в выступлении автора «Защиты поэзии» голоса союзника по многим важным вопросам литературного творчества в целом и драматургии в частности; опубликование труда Сиднея укрепило позиции Шекспира, настойчиво искавшего в середине 90-х годов новую художественную манеру, в которой будут созданы его зрелые произведения.



Даже беглое сравнение комедий, созданных во второй половине 90-х годов, с более ранними произведениями того же жанра убедительно доказывает, что в поздних комедиях Шекспира нарастают новые тенденции. Об этом свидетельствует уже написанный непосредственно после 1595 года «Венецианский купец» — пьеса, где в старинное сюжетное обрамление, заимствованное из итальянской новеллы, мощным потоком вторгается английская социальная проблематика. Шекспир, по-видимому, не стремился сосредоточить внимание аудитории на национальном вопросе. В английской драматургии и до Шекспира были разработаны способы обозначения сценическими средствами — преимущественно через речевую характеристику — национальной исключительности персонажа. Так, например, у Марло Варрава в «Мальтийском еврее» произносит реплики на испанском языке с несомненной целью подчеркнуть, что язык, на котором говорят остальные персонажи, — чужой для главного героя. А в образе Шейлока, напротив, бросаются в глаза черты, сближающие его с современными Шекспиру пуританами.

Подобно пуританам, Шейлок прикрывает свои замыслы цитатами из священного писания, а не аргументами специфически иуданстскими, опирающимися на талмуд. Это доказывает и речь самого Шейлока, и комментарий к ней Антонио: «В нужде и черт священный текст приводит» (I, 3).

Ненависть Шейлока к празднествам и маскарадам также не более характерна для еврея, чем для пуританина шекспировских времен. А под словами Шейлока, характеризующими его отношение к Ланселоту, без всяких оговорок подписался бы любой рачительный хозяин-пуританин:

Не злой бездельник, но обжора страшный.  
В работе — как улитка; спит весь день,  
Как кот. А мне не надо трутней в улье.

(II; 5)

Да и само столкновение Шейлока и Антонио — это не столько конфликт между представителями двух вероисповеданий, сколько проявление ненависти ростовщика к «паршивому барану в стаде» — купцу, ссужающему деньги без процентов и тем самым сбивающему ростовщическую ставку в Венеции.

Некоторые отдельные реплики в «Венецианском купце» также свидетельствуют о нарастающем возмущении Шекспира социальными условиями его времени. Стало традицией сопоставлять знаменитый 66-й сонет с горькими речами Гамлета. Между тем уже в словах принца Арагонского звучит глубокое недовольство существующими порядками, а Бассанио разражается гневной инвективой, которая хотя и несколько многословна, но разительным образом напоминает 66-й сонет:

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.

На красоту взгляните —  
И ту теперь купить на вес возможно.

(III, 2)

В «Венецианском купце» обогащается и стилистическая палитра Шекспира. Некоторые исследователи указывают на эту комедию как на начало развития стиля, характерного для наиболее зрелых произведений<sup>26</sup>.

Примечательно и то, что в комедиях второй половины 90-х годов возрастает роль типов, реалистически отражающих определенные стороны жизни современной Шекспиру Англии. А единственная комедия, созданная целиком на английском материале, — «Виндзорские кумушки» — написана также после 1595 года.

Если в буффонных фигурах комедии «Бесплодные усилия любви» исследователи с полным основанием усматривают синтез черт, свойственных персонажам итальянской комедии масок и крестьянским театральным типам английской комедии<sup>27</sup>,

<sup>26</sup> G. Rylands. The Early Shakespearian Manner and the Development to the Mature Style. «Shakespeare Criticism. 1919—1935». Selected by A. Bradley. L., 1936, pp. 372—388.

<sup>27</sup> См. А. Смирнов. Бесплодные усилия любви. В кн.: У. Шекспир. Полн. собр. соч., т. 2. М., «Искусство», 1957, стр. 544.

то «нижний план» таких комедий, как «Много шума из ничего» и «Двенадцатая ночь», — это картины, последовательно выдержанные в английских тонах; в них действуют социальные типы, которые Шекспир наблюдал в окружавшей его английской действительности. В этом отношении особенно показателен образ Мальволио.

Нередко случается, что при истолковании этого лицемерного и самовлюбленного персонажа упускают из виду, что он представляет собой вполне определенную силу. Такую ошибку допустили, например, В. Станицын и П. Массальский в постановке «Двенадцатой ночи» на сцене Художественного театра. В их трактовке Мальволио превратился в безобидного шута, в результате чего стала совсем непонятной жестокость шуток, которые проделывают над ним Мария и ее помощники. А ведь из текста известно, что Мальволио был не просто слугой, а управляющим (steward) Оливии, джентльменом и доверенным лицом графини. Между прочим, Мальволио способствовал заключению в тюрьму капитана, спасшего Виолу.

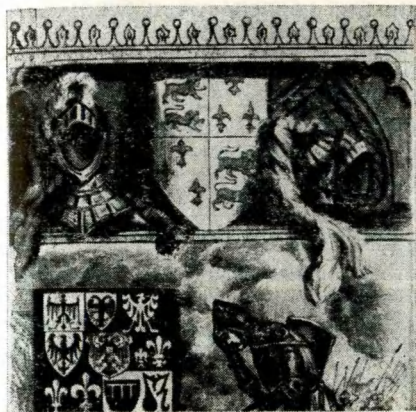
Если уже в «Венецианском купце» можно было заметить ряд косвенных намеков, направленных против пуританизма, то Мальволио — это реалистический образ, в котором многие черты пуританина ощущаются совершенно явственно. Особенно показательны, что Мальволио стремится задушить самые яркие проявления ренессансного жизнелюбия; именно с позиций пуританской «добродетели» — «рассудка, морали и благопристойности» — осуждает Мальволио сэра Тоби и его веселых друзей.

Мальволио не абстрактный пуританин, а пуританин шекспировских времен. Размечтавшись о том, что принесет ему брак с Оливией, Мальволио не забывает важного пункта в намечаемой им программе поведения: «Я начну читать политические трактаты» (II, 5). Он надеется, что брак позволит ему заниматься политической деятельностью, и поэтому решает заняться политическим самообразованием. И уходит он со сцены хотя и помятым, но не раздавленным. Последние его слова — это вызов, надежда отомстить своим притеснителям.

В поздних комедиях значительно возрастает удельный вес прозаического текста. Это характерно и для «Двенадцатой ночи», и для «Виндзорских кумушек», и для «Много шума из ничего»; весьма показательны, что комический диалог-пикировка между героями, который раньше велся в стихах (например, диалог Катарины и Петруччо в первой сцене второго акта «Укрощения строптивой»), теперь ведется в прозе (первая сцена второго акта в комедии «Много шума из ничего»).

Даже такие по необходимости отрывочные замечания относительно некоторых сторон шекспировских комедий показывают, что и в этом жанре во второй половине 90-х годов шло интенсивное обогащение реалистического творческого метода Шекспира. Еще более явно об этом обогащении свидетельствует компактная группа зрелых хроник — «Ричард II», первая и вторая части «Генриха IV» и «Генрих V».





## ТРАГЕДИЯ ПОЗДНЕГО ПРОЗРЕНИЯ



Определяя жанровые особенности «Ричарда II» — первой хроники, созданной Шекспиром во всеоружии художественного мастерства, — многие исследователи сближают эту пьесу с хроникой о Ричарде III. Основу для такого сближения составляет своеобразие характеров главных действующих лиц и особое место, занимаемое ими в пьесе. Так, например, П. Александер считает, что эти хроники более других приближаются к жанру трагедии; развивая это положение, он пишет: «В «Ричарде II» и «Ричарде III» заглавные герои наиболее близки по своим духовным масштабам к трагическим героям»<sup>1</sup>.

С этим замечанием нельзя не согласиться, и вместе с тем оно нуждается в некотором уточнении. Действительно, в других хрониках образы королей не приковывают к себе так сильно внимания аудитории на всем протяжении пьесы. Только в «Генрихе V» действие столь же тесно сконцентрировано вокруг образа короля, но там этот образ лишен элементов трагизма. Судьба же обоих Ричардов отмечена подлинным трагизмом;

<sup>1</sup> P. Alexander. A Shakespeare Primer, L., 1951, p. 69.



они выдвинуты на первый план, и на них сосредоточен основной интерес зрителей.

В «Ричарде II» прихоть короля — изгнание Болингброка и конфискация наследства его отца — дает лишь первоначальный толчок действию; в дальнейшем инициатива в столкновении короля с его главным антагонистом Болингброком переходит к последнему; это позволяет Шекспиру особенно убедительно показать эволюцию характера Ричарда. Эволюция Ричарда — самое значительное реалистическое завоевание Шекспира в этой хронике; ни в одной из остальных хроник нет так полно и последовательно разработанной эволюции героя.

В своем развитии образ Ричарда проходит три главных этапа. Первый этап совпадает с экспозицией этого персонажа и рисует Ричарда-короля; он продолжается до того момента, когда Ричард осознает реальность угрозы, нависшей над его короной. Второй этап, самый динамичный по изображению внутренней жизни Ричарда, воспроизводит глубокий духовный кризис, вызванный поражением Ричарда в борьбе с Болингброком. Отречение Ричарда от престола служит как бы границей, отделяющей второй этап от третьего, где Ричард выступает как человек, пытающийся осмыслить свою собственную трагедию.

Если на втором и третьем этапах почти весь материал для суждений о характере Ричарда дают его собственные слова и его поведение, то в экспозиции для правильного понимания этого образа большое значение имеет характеристика Ричарда другими действующими лицами.

Такой концентрированной характеристикой Ричарда является диалог Гонта и Йорка в первой сцене второго действия, начинающийся словами Гонта:

Успеет ли король прибыть сюда,  
Чтоб я вложил последний вздох в советы  
Для безрассудной юности его?

Эпитет *unstaid*, переданный в русском тексте термином «безрассудный», в основном своем значении выражает отсутствие положительности, степенности, уравновешенности; однако Шекспир иногда его употребляет также в значении «неподходящий, неприличествующий»<sup>2</sup>. Мы вправе предположить, что в данном случае в эпитете слились оба значения; такое пред-

<sup>2</sup> Именно в этом смысле он употребляется Юлией в «Двух веронцах»:

But tell me, wench, how will the world repute me  
For undertaking such unstaide a journey?

(II, 7, 56—90)

положение подтверждается всей окраской дальнейших реплик Гонга, в которых он обвиняет Ричарда в беспутстве и говорит о позоре, павшем на его голову. При таком истолковании определения *unstaid youth* оно становится ключевым для понимания морального облика избалованного и капризного монарха.

В пользу приведенного выше толкования говорят также слова Болингброка, обвиняющего Буши и Грина в том, что они развратили молодого короля<sup>3</sup>:

Вы короля на путь дурной толкнули, —  
Прекраснейший, светлейший государь  
Обезображен вами и растлен.  
Втянув его в свой мерзостный разврат,  
Его вы от супруги оттолкнули,  
Нарушили мир царственного ложа...

(III, 1)

Прямая характеристика Ричарда в устах других действующих лиц неоднократно дополняется косвенной характеристикой — отзывами о его приближенных как о льстецах и развратниках.

Наряду с этой чисто моральной характеристикой реплики действующих лиц дают материал и для характеристики Ричарда в плане политическом. Оба этих плана гармонически сливаются воедино: положение Ричарда — юного самодержца способствует развитию в нем отрицательных качеств, которые делают короля преступником по отношению к отдельным лицам и к стране в целом. Политическая характеристика придает образу Ричарда мрачные, кровавые черты. Из беседы Гонга и герцогини Глостерской зритель узнает, что на Ричарде лежит вина за убийство своего дяди, герцога Глостера. А страстные патриотические монологи Гонга в первой сцене второго действия перерастают в гневное обличение короля, сдающего в аренду свою страну. И все же, несмотря на обилие и разнообразие этих характеристик, они не дают исчерпывающего представления о натуре короля. Полностью характер Ричарда раскрывается в действии.

О сложности характера Ричарда говорит его поведение в сцене поединка Болингброка и Моубрея. Ричард прерывает поединок в самый последний момент, уже после сигнала к бою. Трудно предположить, что это решение, так обстоятельно

<sup>3</sup> Исторически Ричард был ровесником Болингброка: оба они родились в 1367 г. Но хотя Шекспир нигде не уточняет возраста этих персонажей, целый ряд деталей в их характеристике говорит о том, что Болингброк представлялся поэту более взрослым, тогда как Ричард — более юным, чем это было в действительности.

аргументированное им спустя буквально несколько секунд, возникло у него только после сигнала. Видимо, Ричард заранее решил не допускать поединка, опасаясь, что в случае победы Болингброка он не сможет осудить его на изгнание и не получит шансов на захват владений его отца. Но тем не менее Ричард во время подготовки к поединку держит себя так, словно он не менее участников поединка и зрителей убежден в серьезности всего происходящего. Особенно ярко это проявляется в сцене, где Ричард со словами прощания обращается к Болингброку перед боем:

Мы сами спустимся ему навстречу  
И заключим его в свои объятия.  
Кузен, тебе желаем в битве сей  
Успеха в меру правоты твоей.  
В нас кровь одна; но копь твоё прольется, —  
Не мстить, а лишь скорбеть нам остается.

(I, 3)

Поведение Ричарда свидетельствует не только о его любви к сильным эффектам, уже отмеченной исследователями<sup>4</sup>, но также о его недюжинном артистическом таланте: ведь только он один, разыгрывая этот фарс, знает, что сам он выступает в нем как режиссер и главный актер, а все остальные — как статисты. Эта способность Ричарда к перевоплощению в какой-то степени роднит его с Глостером в «Ричарде III».

Кроме того, здесь с предельной четкостью проступает еще одна черта этого капризного юноши: Ричард упивается своим могуществом; ему нравится, что мановением его руки, один жест может в мгновение ока изменить ход событий. Более того, он любит менять свои решения: в одной сцене он дважды меняет их — сначала запрещая назначенный им самим поединок, а потом сокращая срок изгнания Болингброку; ему доставляет радость видеть, как его подданные подчиняются каждому его повелению.

Аргументы, которыми Ричард мотивирует запрещение поединка, сами по себе представляют интерес как способ характеристики Ричарда. Шекспир не мог найти этих аргументов ни в одном из исторических источников; объяснение Ричардом своего поведения является плодом творческой фантазии Шекспира: Ричард якобы проявляет заботу о родине, о мире и предотвращении гражданской смуты.

Но проходит совсем немного времени — и Ричард слышит обвинения в том, что он предал интересы Англии. Сам король

<sup>4</sup> E. K. Chambers. Shakespeare: a Survey. L., 1951, p. 90.

ни разу не опровергает эти обвинения сколько-нибудь серьезно; более того, обращаясь к приближенным и признавая, что расточительство (*largess*) и затраты на содержание двора нанесли урон казне, он сам говорит о намерении сдать королевство в аренду:

И так как нам казну постоицили  
Большой наш двор и царственная щедрость, —  
Придется сдать в аренду королевство.

(I, 4)

После этих слов зрителю, становится ясно, что патристическая тирада Ричарда в сцене поединка — не что иное, как образчик политической демагогии, которой юный оратор владеет в совершенстве; она лишь прикрывает эгоистически-своекорыстное отношение Ричарда к своей стране.

Материал для дальнейшего уточнения особенностей в характере Ричарда дает история столкновения короля с Гонтом. В сцене изгнания Болингброка Ричард может показаться человеком, доступным живому чувству сострадания; видя скорбь в глазах Гонта, он сокращает срок изгнания для его сына. А в столкновении с самим Гонтом раскрывается новая черта в характере Ричарда — холодная эгоистическая жестокость. Единственная его реакция на известие о болезни Гонта — это с циничной откровенностью выраженная надежда на то, что Гонт умрет и Ричард сможет завладеть его имуществом:

О боже, лекаря его наставь,  
Как старца поскорей свести в могилу.  
На содержимое его казны  
Мы сможем содержать своих солдат.  
Спешим к нему! Но, с помощью господней,  
Надеюсь, слишком поздно мы придем!

(I, 4)

Эти слова не оставляют у зрителя сомнения в том, что и раньше Ричард с таким же холодным презрением мог распорядиться о казни другого своего дяди, Томаса Глостера.

Появление Ричарда перед умирающим Гонтом и его первая реплика, носящая оттенок дружеской простоты, прибавляют еще один штрих к портрету короля: оказывается, под маской внешней приязни к человеку Ричард лицемерно умеет таить надежду на его скорую гибель.

Эгоистическая жестокость и своеволие, которое Ричард проявляет в столкновении с Гонтом, становятся не только моральной, но и политической характеристикой короля. Захватывая владения Гонта, Ричард выступает как деспот, нарушающий установившийся порядок и не считающийся ни с тем, ка-

кое впечатление производят его поступки на окружающих, ни с тем, какие последствия они могут вызвать.

Ричард — носитель принципа фаворитизма. Вместо того, чтобы прислушиваться к советам таких мудрых и бескорыстных политиков, как, например, Гонт, юный король окружает себя развратниками, заботящимися лишь о собственной выгоде и не задумывающимися об интересах государства. Система фаворитизма оказывается одновременно и результатом и источником как моральной, так и политической неполноценности Ричарда, а осуждение этой системы в пьесе органически сливается с осуждением антипатриотической деятельности короля. Протест против фаворитизма как важнейшего общественного зла, звучащий в «Ричарде II» в полный голос, придавал хронике, созданной в последние годы правления Елизаветы, особую политическую актуальность.

Из этого, однако, нельзя делать поспешного вывода о том, что Шекспир считает Ричарда человеком, совершенно непригодным к политической деятельности. Целый ряд его поступков свидетельствует о противном. Так, изгоняя Моубрея и Болингброка, Ричард берет с них клятву, что они не вступят в союз, направленный против него, — это шаг трезвого политика. Ричард обеспокоен приемами, которыми Болингброк пользуется при отъезде из Англии для того, чтобы заручиться симпатией народа. Не формулируя категорически свою мысль, Ричард все же рассматривает поведение Болингброка как далеко нацеленный политический шаг; не случайно, говоря о любезностях, которые расточал Болингброк простому люду, Ричард делает вывод, на первый взгляд неожиданный, но оказавшийся историческим пророчеством:

А он в ответ раскланялся учтиво:  
«Спасибо вам, любезные друзья», —  
Как если б нашей Англии наследник,  
Надежда наших подданных он был.

(I, 4)

Естественно возникает вопрос: почему, обладая несомненной политической проницательностью, Ричард с легкостью совершает такой необдуманый поступок, каким была конфискация наследства Гонты — поступок, нарушающий установившийся порядок? Ведь Йорк, умоляя Ричарда отменить свое решение, закликает его подумать о том, что и власть монарха зиждется на обычае, что сам Ричард — король лишь в силу права престолонаследия. Почему Ричард окружает себя фаворитами, что в глазах Шекспира — также нарушение естественных связей между монархом и подданными? Наблюдая пер-

вый этап эволюции Ричарда, зритель не получает еще ответа на этот важнейший вопрос. В процессе экспозиции Шекспир лишь раскрывает сложный и многогранный облик Ричарда II, причем отдельные черты, которыми наделен этот персонаж, не остаются мозаикой, а, сливаясь воедино, создают цельный художественный тип. Король в начале пьесы предстает одаренным молодым человеком, но развращенным властью до такой степени, что в его отношении к людям и стране в целом возобладали дурные стороны его натуры.

Второй этап в развитии образа Ричарда ознаменован переломом во всем строе его души. Подобные переломы происходили и с Ричардом III, и с королем Джоном; но в ранних пьесах Шекспир изображает не столько перелом как таковой, сколько результаты этого перелома. А в «Ричарде II» Шекспир впервые рисует духовную трансформацию героя как постепенный процесс и делает аудиторию свидетелем этого процесса. К тому же кризис, переживаемый Ричардом, настолько глубок, что он бесповоротно меняет натуру героя.

Перерождение Ричарда происходит преимущественно во второй и третьей сценах третьего акта. Чтобы сделать перелом в душе Ричарда наиболее наглядным, Шекспир предваряет изображение самого перелома тем, что в начале второй сцены третьего акта Ричард раскрывает свое отношение к королевскому сану. До того зритель видел его поведение и мог отметить в нем черты неуравновешенного деспотизма, основанного на убеждении Ричарда в своей безнаказанности; теперь сам Ричард обнажает перед аудиторией истинные причины такого поведения:

Не смыть всем водам яростного моря  
Святой елей с монаршего чела.  
И не страшны тому людские козни,  
Кого господь наместником поставил.  
За каждого из тех, кто поднял сталь,  
Поддавшись наущеньям Болингброка,  
Противу нашей золотой короны,  
Бог Ричарду даст ангела с мечом.  
За правду бьется ангельская рать,  
Злодеям перед ней не устоять.

(III, 2)

Божественный характер происхождения и сущности королевской власти был той идеей, которая руководила Ричардом. На своей короне он видел отблески небесной благодати, и эти призрачные отблески настолько ослепляли его, что Ричард-король потерял способность трезво оценивать окружающую его реальность. Дальнейшая эволюция Ричарда — это по существу его постепенное прозрение.

Уверенность Ричарда в своей безнаказанности подчеркивают реплики епископа Карлейля и Омерля во второй сцене третьего действия, где они советуют Ричарду не искушать небо и не отталкивать те средства, которые оно дает королю для защиты, иными словами, не медлить с выступлением против Болингброка. Даже союзники Ричарда, поддерживающие его на всем протяжении действия пьесы, способны на более трезвую оценку ситуации, чем сам король.

Дальнейшее развитие сцены с композиционной точки зрения отмечено чертами определенной архаичности: вначале в качестве вестника с сообщением о несчастьях, обрушившихся на голову Ричарда, выступает Солсбери, затем с той же функцией появляется Скруп, который, рассказывая в несколько приемов о событиях в Англии, выполняет по существу роль трех вестников. И все же сцена не создает впечатления однообразности, так как каждое сообщение вызывает новые сдвиги в сознании короля.

После первого удара, нанесенного сообщением Солсбери об измене валлийцев, Ричард на мгновение бледнеет и теряет самообладание. Впервые в его словах звучит нота обреченности, причем уже эта первая и неясная догадка о своей судьбе наполняет речь Ричарда новым содержанием — благородной самоотверженностью и стремлением избавить своих друзей от бед, которые им могут угрожать, если они будут продолжать поддерживать Ричарда:

Бегите ж прочь вы все, кто хочет жить:  
И время отказалось мне служить.

(III, 2)

Но это, конечно, лишь беглый намек, предвещающий дальнейшее развитие его характера.

Реплика Омерля как бы вновь делает Ричарда королем; следующие за ней слова Ричарда звучат опять в том же тоне, что и предыдущая тирада о величии и силе короля. Но на этот раз в аргументации Ричарда появляется новый оттенок: он говорит не о силе короля как такового, а о силе *имени* короля:

Иль имя короля не больше стоит,  
Чем сорок тысяч прозвищ и имен?  
О, имя королевское мое!  
Вооружись!

(III, 2)

Такой сдвиг в сознании Ричарда очень показателен: в своем стремлении ободрить как себя, так и своих приближенных, Ричард хватается не за реальность, а лишь за имя, название.

А ведь незадолго до того, как Шекспир создал «Ричарда II», он устами Джульетты уже сказал, что имя — это пустой звук:

Что в имени? То, что зовем мы розой, —  
И под другим названьем сохраняло б  
Свой сладкий запах!

(II, 2)

Дальнейшее развитие образа Ричарда в этой сцене идет очень быстро. После намека Скрупа на неблагоприятные известия Ричард заявляет о готовности расстаться с короной; с этого момента Ричард начинает воспринимать самого себя как такого же подданного бога, что и другие люди. Он допускает мысль, что другой — в данном случае Болингброк — может сравняться с ним, но не может, даже захватив престол, стать выше его как человека:

Возвыситься стремится Болингброк?  
Но выше нас он все равно не станет:  
Он только раб господний, как и мы.

(III, 2)

Приступ гнева охватывает Ричарда, когда он догадывается, что его бывшие фавориты вступили в союз с Болингброком. По легкости, с которой Ричард приходит к такому выводу, можно судить, что процесс прозрения, переживаемый Ричардом, открывает ему глаза и на истинную ценность дружбы окружавших его трусливых угодников — людей, которые в минуту опасности больше думают о сохранении своей шкуры, чем о помощи покровителю, оказавшемуся в беде. О поведении фаворитов Ричард делает вывод лишь на основании собственных умозаключений; а между тем, как уже знает зритель после второй сцены второго акта, Уильтшир, Буши и Грин сразу после известия о высадке Болингброка решают спасаться бегством, забыв о своем долге по отношению к королю. Показательно, что, даже не зная о их бегстве, Ричард все же не находит для них ни одного сочувственного слова, когда узнает о их казни. Так, прозрение Ричарда сопровождается процессом переоценки всех ценностей.

Вместо сожаления по поводу гибели придворных Ричард говорит о смерти и о судьбах низложенных королей, т. е. о том, что сулит ему победа Болингброка, которая становится уже реальностью. А слова, заканчивающие реплику, содержат важнейшее обобщение, свидетельствующее о том, что пора ослепления Ричарда миновала:

Накройте ваши головы: почтенье  
К бессильной этой плоти — лишь насмешка.  
Забудьте долг, обычай, этикет:



Они вводили в заблуждение вас.  
Ведь, как и вы, я насыщаюсь хлебом,  
Желаю, стражду и друзей ишу;  
Я подчинен своим страстям, — зачем же  
Вы все меня зовете «государь»?

(III, 2)

В следующей реплике Ричард под влиянием Омерля вновь пытается ободрить самого себя. Но в словах, внешне полных решимости, нет и тени веры в возможность эффективной борьбы с Болингброком. Духовный перелом совершился. Поражение Ричарда наступает еще до прямого столкновения с Болингброком. И поэтому понятно, почему Ричард, узнав о переходе Йорка в лагерь Болингброка, так легко возвращается на «сладостный путь к отчаянию».

Важный штрих дополняет облик Ричарда после нравственного перелома; последнее распоряжение короля — это приказ распустить войска:

Солдат я не держу; пусть пашут, сеют  
И пусть на их полях надежды зреют,  
А у меня надежды больше нет.

(III, 2)

В исторических источниках, которыми располагал Шекспир, расставание Ричарда со своей армией выглядело совсем по-другому. Так, Холинshed пишет: «Солдаты, хотевшие биться в его защиту, умоляли его набраться смелости, клятвенно обещая ему стоять насмерть против герцога и всех его сторонников; но это вовсе не могло его ободрить, и на следующую ночь он тайком покинул армию»<sup>5</sup>.

Такое описание бегства Ричарда свидетельствовало лишь о его трусости. У Шекспира же Ричард распускает войско стем, чтобы уберечь людей от ставших бесполезными жертв, и с благородной самоотверженностью идет навстречу своей гибели.

Появляясь в следующей сцене, Ричард вновь держит себя вначале как король; это явствует и из реплики Йорка о внешности короля и из слов Ричарда, обращенных к Нортемберленду. Вновь в речи Ричарда звучит мысль о том, что только бог имеет право лишить короля его сана. Но возврат к этой теме — не простое повторение того, что уже было сказано. Раньше Ричардом руководила слепая вера в непоколебимость своей власти; теперь же он говорит лишь о том, что право на низло-

<sup>5</sup> Holinshed, III, 499.

жение короля находится в руках бога; человек, свергающий короля, неизбежно становится преступником и узурпатором.

Теперь Ричард уже отдает себе отчет в том, что и люди могут иметь достаточную фактическую силу, чтобы низложить короля. Дальнейшие слова Ричарда еще более ясно свидетельствуют о том, что король стал понимать тенденции, определяющие историческое развитие: узурпация престола Болингброкком, по мысли Ричарда, неизбежно должна повлечь за собой жестокую братоубийственную войну. Трагедия Ричарда усугубляется тем, что он становится мудрым лишь тогда, когда силы, возмущенные его прежним поведением, пришли в движение, и остановить их уже невозможно; и Ричард сам лучше других постигает это.

Кроме того, Ричард ощущает также и собственную обреченность. Его противник еще ни разу не обмолвился относительно истинных целей своего возвращения в Англию, а Ричард уже говорит о готовности расстаться с короной и понимает, что новый король будет искать возможностей для физической расправы с низложенным законным монархом хотя бы потому, что этот монарх является притягательным центром для всех, кто пожелает выступить против нового короля.

Именно поэтому на третьем этапе своего развития Ричард становится трагическим героем и завоевывает симпатии аудитории. Правда, героизм низложенного короля — пассивный, это — героизм страдания; но в страдании характер Ричарда крепнет и закаляется.

Меняется и восприятие мира Ричардом. Прежде оно было главным образом импульсивным и эмоциональным; следы такого отношения к событиям ощущаются еще в сцене отречения, когда возмущение изменой бывших подданных на какой-то момент заслоняет от Ричарда глубину происшедших перемен. Но по мере того, как приближается развязка, Ричард все в большей степени становится философом, осмысливающим свою судьбу и судьбу других персонажей.

Некоторые критики, признавая эволюцию образа Ричарда после того, как он становится страдающим человеком, отрицают, однако, тот факт, что страдание помогает ему осознать движущие силы своей собственной судьбы. Так, например, Д. Рибнер утверждает, что Ричард «нигде не проявляет действительного сознания причин своего падения»<sup>6</sup>.

С такой точкой зрения трудно согласиться. Действительно, Ричард нигде достаточно четко не формулирует своих взгля-

<sup>6</sup> J. Ribner. The English History Play in the Age of Shakespeare. Princeton, 1957, p. 157.

дов на причины падения; однако некоторые косвенные указания в тексте пьесы свидетельствуют о том, что Ричард понимает: его былые проступки и поведение до столкновения с Болингброком подготовили его низложение.

Таким косвенным намеком служит решительный отказ Ричарда «распутать сплетение своих беспутств». Этот отказ вызван не только боязнью новых оскорблений, ибо свое отречение от престола Ричард воспринимает как самое тяжелое унижение. «Распутать сплетение беспутств» — значит для него перечислить те самые причины, которые привели его к унижению, причем перечислить их в то время, когда он уже лишен возможности что-либо исправить.

Точно так же и предсмертный монолог Ричарда содержит намек на понимание им причин своего падения:

Что? Музыка? Ха-ха! Держите строй:  
Ведь музыка нестройная ужасна!  
Не так ли с музыкаю душ людских?  
Я здесь улавливаю чутким ухом  
Фальшь инструментов, нарушение строя,  
А нарушение строя в государстве  
Расслышать вовремя я не сумел.  
Я долго время проводил без пользы,  
Зато и время провело меня<sup>7</sup>.

(V, 5)

Если в этих словах Ричарда видеть лишь сожаление о том, что он вовремя не выступил против Болингброка, то монолог лишается и философской, и трагической глубины. По-видимому, здесь в слове *time* слились несколько значений, — это и «ритм», и «время» в наиболее широком смысле, и «обстоятельства, состояние дел» — значение, в котором употребляет это понятие Гамлет: «Время вышло из суставов» (I, 5). И тогда упрек, который Ричард делает самому себе (он не услышал, как «ломалось время»), звучит как признание, что он всем своим поведением подготовил свое низложение.

<sup>7</sup> Ввиду неточности перевода приводим подлинный текст этого отрывка:

Music do I hear?  
Ha, ha! keep time. How sour sweet music is,  
When time is broke and no proportion kept!  
So is it in the music of men's lives.  
And here have I the daintiness of ear  
To check time broke in a disorder'd string;  
But, for the concord of my state and time,  
Had not an ear to hear my true time broke.  
I wasted time, and now doth time waste me.

(V, 5, 41—49)

Трагизм судьбы Ричарда осмысливается им самим не только в философском плане; его облик окрашивается также чертами очень интимной, человеческой скорби, проникнутой подлинным благородством. Особенно ярко это проявляется в сцене прощания с королевой, где Ричард, идущий к месту заточения и знающий, что ему уже никогда не вырваться из темницы, трогательно заботится о королеве. Эта сцена важна еще и тем, что она показывает, как прозрение Ричарда влечет за собой и его нравственное очищение, после которого любовь к жене вновь занимает место в сердце, некогда опустошенном развратом.

Наконец, для характеристики Ричарда важно изображение обстоятельств его смерти, когда он смело бросается на убийц и гибнет в неравной схватке. В этом — не только мужество самоубийцы; последнее проявление активности Ричарда — это результат того, что у него более не хватает терпения смиренно сносить оскорбления. Храбрость Ричарда доказывает, что его поведение после отречения — это не тупая покорность судьбе; это — упорно сдерживаемое возмущение, которое, прорываясь, свидетельствует о затаенной в душе Ричарда энергии.



Отправной точкой для развития конфликта между Ричардом и лордами является всеобщее недовольство политикой Ричарда, его эгоистическим деспотизмом, который неизбежно приводит короля к забвению интересов страны. Политическая проблематика в «Ричарде II», и в первую очередь тема родины и патриотизма, является как бы прямым развитием заключительной реплики в предыдущей хронике, где Шекспир устами Фоконбриджа провозглашает:

Нет, не лежала Англия у ног  
Надменного захватчика и впредь  
Лежать не будет, если ран жестоких  
Сама себе не нанесет сперва.

(V, 7)

А в начале пьесы о Ричарде II Шекспир рисует картину того, как Англия в лице ее монарха перестает быть «верной самой себе» и «ранит сама себя».

Именно осуждаемое Шекспиром антипатриотическое направление в политике, которого придерживается Ричард, заставляет враждебно относиться к нему его главных антагонистов — и Гонта, и народ, поведение которого имеет для судьбы Ричарда решающее значение, и — в меньшей степени — Болингброка.

Образ Гонта в «Ричарде II» можно смело назвать плодом творческой фантазии Шекспира, настолько он далек от своего прототипа. В облике шекспировского Гонта с историческими источниками согласуется лишь то, что он к 1398 году достиг преклонного возраста — ему было тогда 58 лет. Идейное же содержание образа Гонта у Шекспира резко расходится с историческими данными, согласно которым Джон Гонт не меньше, а, пожалуй, даже больше, чем многие его титулованные современники, преследовал своекорыстные цели, и его имя, по определению Д. М. Петрушевского, «стало ненавистным для всех классов английского общества, материальные средства которого он отдал на разграбление организованной им банде высокопоставленных хищников и аферистов»<sup>8</sup>.

Шекспир превращает Гонта в пламенного и самоотверженного патриота вопреки характеристике этого герцога у Холиншеда и других хронистов. Это превращение потребовалось Шекспиру для того, чтобы противопоставить Ричарду персонаж, который был бы наиболее последовательным идейным противником короля, и оттенить тем самым антипатриотическую сущность королевской политики.

Интересы родины оказываются для Гонта выше всех остальных соображений. Он не менее других возмущен деспотическим характером правления Ричарда, виновного в смерти герцога Глостера, родного брата Гонта. Но патриотические убеждения Джона Гонта органически сливаются с феодальной идеей вассальной верности по отношению к королю. Поэтому Гонт гонит от себя мысль о мести за брата, ибо для ее осуществления он должен выступить против монарха.

Верность Гонта этим убеждениям проявляется наиболее ярко в сложной ситуации, возникающей после того, как Ричард приговаривает к изгнанию Болингброка. Прощание Гонта с Болингброком, при котором отец трогательно пытается смягчить скорбь сына и, хоть сам он и не надеется дожить до встречи, утешает сына тем, что срок изгнания не так уж велик, ярко свидетельствует о несколько суровой и сдержанной, но большой любви Гонта к сыну. Однако верность королю оказывается для Гонта выше отцовских чувств, и он присоединяется к приговору, вынесенному его сыну, хотя и считает решение короля слишком суровым.

Очень важно, что Гонт при последнем свидании с Ричардом не говорит ни слова о судьбе Болингброка, не желая упрекать

<sup>8</sup> Д. М. Петрушевский. Видение Ленгленда и современная ему действительность. В кн.: Уильям Ленгленд. Видение о Петре Пахаре. М.—Л., Изд-во АН СССР, 1941, стр. 24.

Ричарда в несправедливости к членам своей семьи. Как бы торопясь перед лицом приближающейся смерти, Гонт пытается сделать самое главное — довести до сознания Ричарда мысль, что тот своей политикой ведет Англию к катастрофе.

Ричард и Гонт противопоставлены не только в политическом плане. Антагонистом легкомысленного и капризного деспота выступает цельная натура, воплощающая в себе, помимо импонирующих Шекспиру патриотических устремлений, также и самые высокие нравственные качества — смелость в суждении, бескорыстие, строгость к себе, под которой скрываются горячие чувства. И именно поэтому Гонт имеет полное моральное и политическое право на произнесение замечательного предсмертного монолога, который составляет высшую точку патриотического подъема в пьесе.

Противником Ричарда становится также и английский народ в широком смысле этого слова. В начале пьесы народ еще не выступает открыто против короля; но в том сочувствии, которое народ выражает Болингброку — жертве деспотизма Ричарда, ощущается косвенное, скрытое до поры осуждение монарха.

Высадка Болингброка на территории Англии служит поводом к тому, что негодование простых людей прорвалось и подняло весь народ против Ричарда. Всеобщий характер выступления английского народа против Ричарда особенно ясно подчеркивается словами Скрупа:

Надвинув шлем на облысевший череп,  
Восстали старики на вашу власть.  
Мальчишки, говорить стараясь басом,  
Напялили доспехи не по росту,  
Чтобы идти войной на ваш престол;  
Пономари и те хотят сражаться  
И учатся, грозя короне вашей,  
Гнуть лук из дважды гибельного тиса;  
И даже пряжи ржавою секирой  
Замахиваются на скипетр ваш.  
И стар и млад бунтуют против вас...

(III, 2)

Такое отношение народа к Ричарду полностью соответствовало фактам истории. Оно обеспечило легкую победу Болингброку, а антипатия к сторонникам Ричарда сохранялась и после его низложения. Так, например, известно, что Солсбери, принимавший участие в заговоре аббата Уэстминстерского, был растерзан толпой при попытке поднять народ на борьбу против Болингброка. Точно так же в 1400 году был схвачен толпой и обезглавлен герцог Серри, другой заговорщик против Болингброка.

Изображение народа в «Ричарде II» резко контрастирует с картиной, которую Шекспир рисует в «Генрихе VI», где простые люди оказываются игрушкой в руках баронов, ведущих непонятную для народа междоусобную борьбу. В «Ричарде II» народ сознательно выступает против деспотизма короля; это делает простых людей одним из главных факторов, решающих судьбы Ричарда и претендента.

По сути дела все персонажи, независимо от их принадлежности к социальным и политическим группировкам, говорят о главной причине массового недовольства Ричардом: оно вызвано в первую очередь тяжким налоговым гнетом, который лег на простых людей в результате расточительности королевского двора.

Нет ничего удивительного, что в этом обвиняет Ричарда сторонник Болингброка Росс:

Он подати умножил непомерно, —  
И отшатнулся от него народ...

(II, 1)

Но о том же в следующей сцене говорит и фаворит короля Бегот:

Изменчива и ненадежна чернь,  
Ее любовь лежит у ней в мошне;  
И кто ее кошель опустошает,  
Тот злобой сердце наполняет ей.

(II, 2)

В «Ричарде II» Шекспир яснее, чем в каком-либо другом из своих произведений, указывает на причину экономического порядка как на основной фактор, определяющий отношения между монархом и подданными. В этом Шекспир был близок Макиавелли, который стоял на аналогичных, прогрессивных для его времени позициях, заявляя: «Как я говорил, ненависть к нему (государю. — Ю. Ш.) вызывается прежде всего алчностью, захватом имущества подданных и жен их; от этого он должен воздерживаться. Если не трогать имущество и честь людей, то они вообще довольны жизнью, и приходится бороться только с честолюбием немногих, которое можно обуздать разными способами и очень легко»<sup>9</sup>.

Сходство во взглядах Макиавелли и Шекспира на роль и значение народных масс в политической жизни государства этим не исчерпывается. Макиавелли неоднократно говорит о значении поддержки народа для монарха. Так, сопоставляя

<sup>9</sup> Н. Макиавелли. Собр. соч., т. I. М.—Л., 1934, стр. 290.

положение князей, добившихся власти с помощью народа или знати, Макиавелли приходит к выводу, что позиция князя, получившего власть с помощью народа, прочнее. В числе аргументов в пользу этого вывода он приводит следующий: «Нельзя добросовестно удовлетворить знатных, не обижая других, а народ можно, — потому что цели у народа более правые, чем у знати. Она хочет угнетать, а народ — не быть угнетенным»<sup>10</sup>. Разительное совпадение с оценкой роли народа у Шекспира!

И тем не менее в отношении к народу у Макиавелли есть важное отличие от шекспировской позиции. Трезвая оценка народа у Макиавелли не снимает того высокомерно-презрительного отношения к народной массе, которое неоднократно проскальзывает в его сочинениях и является одним из важнейших проявлений его буржуазной ограниченности; по мысли Макиавелли, представители народа руководствуются в своей деятельности узколичными интересами, не поднимаясь до осмысления процессов, происходящих в государстве. А у Шекспира садовники лучше, чем кто-либо из персонажей пьесы, понимают, что безрассудная политика Ричарда грозит Англии катастрофой (III, 4). Симпатии садовников на стороне Болингброка не потому, что они отдают ему предпочтение как личности. Они надеются, что Болингброку удастся искоренить опасные результаты правления расточительного короля; поэтому они одобряют падение Ричарда и сочувствуют Болингброку, хотя и относятся с состраданием к тем, кто, как, например, королева, оказался невинной жертвой победы Болингброка. Так Шекспир показывает, что простые люди способны дать глубокую и правильную оценку событиям государственной важности.

Особое место в пьесе занимает образ Болингброка. Это единственный образ, который не раскрывается полностью на протяжении хроники; цельное представление о нем складывается лишь в результате его постепенного раскрытия в «Ричарде II» и обеих частях «Генриха IV». Поэтому в главе о «Ричарде II» приходится ограничиться анализом только тех сторон образа Болингброка, которые достаточно отчетливо проявляются в данной пьесе; при характеристике же образа Генриха IV в хрониках, рисующих его царствование, необходимо помнить его предысторию, изображенную в «Ричарде II».

Ведущим приемом построения образа Болингброка является постепенное раскрытие все новых и новых черт в его характере. Сила и художественная убедительность этого приема в

<sup>10</sup> Н. Макиавелли. Собр. соч., т. 1, стр. 252—253.



том, что он определяет изменение отношения к персонажу со стороны зрителя в ходе развития событий, изображенных в «Ричарде II».

Вплоть до изгнания Болингброка симпатии зрителя полностью на его стороне. Именно здесь, когда он страдает от деспотизма Ричарда, проявляются лучшие качества Болингброка — его пылкая смелость, которая дышит юношеским задором, хотя самому Болингброку исполнился к этому времени 31 год, его глубокое и почтительное чувство к отцу, наконец, его горячая любовь к Англии, с особой силой выраженная в словах прощания с родиной:

Прощай, родная Англия! Прощай!  
Еще меня на ласковых руках,  
Как мать и как кормилица, ты держишь.  
Где б ни скитался я, — душа горда:  
Я — англичанин, всюду и всегда!

(I, 3)

Уже в описании изгнания Болингброка содержится намек на то, что герцог завоевывает симпатии английского народа хорошо продуманным поведением; это — косвенная характеристика Болингброка как предусмотрительного и дальновидного политика.

Дальновидность Болингброка становится доминирующей чертой образа на втором этапе, начинающемся с высадки при Рейвенсперге. Не нужно думать, что проявленные Болингброком в начале пьесы привлекательные качества исчезают из его характера; просто отныне все без исключения поступки и слова Болингброка подчинены тайным политическим планам, которые он лелеет и приводит в исполнение.

Наиболее ярким примером этого служит организация Болингброком физической расправы над свергнувшим Ричардом. Сходные ситуации встречались и в более ранних пьесах; но нигде король не дает распоряжения об умерщвлении опасных для него людей с такой иезуитской тонкостью. Ричард III с циничной откровенностью требует от Букингема, чтобы тот уничтожил детей Эдуарда; король Джон пытается высказать обиняком свое желание умертвить Артура, но и он вынужден произнести слова «смерть» и «могила». А в «Ричарде II» зритель узнает о желании Болингброка уничтожить Ричарда лишь из беседы Экстона со слугой, причем сам убийца говорит о том, что он понял лишь намек Болингброка, а не получил от него открытого приказа.

Болингброк вынужден признаться в том, что желал смерти Ричарда, но осмотрительность, проявленная им в беседе с

Экстоном, дает ему возможность проклясть убийцу и всенародно оплакать Ричарда.

Но и помимо приведенного выше примера вся деятельность Болингброка отмечена теми же чертами скрытности и политического расчета. Став королем, он весьма либерально относится к своим врагам, сохраняя некоторым из них жизнь с тем, чтобы впоследствии привлечь их на свою сторону или хотя бы нейтрализовать их, не прослав в то же время слишком жестоким. Еще более характерна осторожность Болингброка, проявленная им при захвате короны. До самого момента отречения Ричарда он ни разу не говорит открыто о своем стремлении занять престол. Однако отдельные штрихи в его поведении, особенно его расправа с фаворитами Ричарда, ясно дают понять, что Болингброк уже с момента высадки считает себя в душе хозяином страны.

В своих «Комментариях к Шекспиру» А. Бакер приводит остроумное замечание Гудзона, следующим образом характеризующего политическое поведение Болингброка: «В конце концов, было бы правильнее говорить, что он не столько отнимает силой корону у Ричарда, сколько позволяет судорожной, конвульсивной немощи Ричарда сбросить корону в его, Болингброка, руки»<sup>11</sup>. К этому интересному наблюдению необходимо, однако, добавить, что, несмотря на то, что Ричард сам подготовил свое падение, зритель все время ощущает инициативу Болингброка, которая скрыто и незаметно направляет развитие событий в желательную для Болингброка сторону.

По мере приближения к развязке патриотическая забота Болингброка о благе Англии все более оборачивается честолюбивым стремлением к короне, умение скрывать свои конечные цели — лицемерием, а трезвый политический расчет — преступной жестокостью. И в той же степени, в какой Ричард начинает завоевывать симпатии зрителя, Болингброк их утрачивает.



Даже персонажи, которые в отличие от главных антагонистов мало влияют на развитие сюжета, получают в пьесе о Ричарде II четкие индивидуальные характеристики.

Герцог Йорк показан как субъективно честный человек, руководствующийся в своем поведении, как и Гонт, идеей патриотизма и в то же время преданный престолу и царствующему монарху. Но в отличие от Гонты Йорк более слаб и нерешителен, поэтому он теряется в сложной ситуации, когда род-

<sup>11</sup> А. Е. Baker. A Shakespeare Commentary, p. I. N. Y., 1957, p. 453.

ственники сталкиваются в непримиримом конфликте. Однако его пассивность в сопротивлении Болингброку — не просто показатель слабости; это — результат мучительной борьбы, происходящей в его душе.

С одной стороны, Йорк как правитель королевства считает, что он обязан обуздать мятежников, выступающих против короля, а с другой стороны, он и сам возмущен деспотизмом Ричарда и его несправедливостью к Болингброку. Такая внутренняя раздвоенность окончательно лишает силы и без того слабого герцога.

И тем не менее, несмотря на эту слабость, Йорк остается принципиальным противником любых посягательств на власть и личность монарха. Этот принцип делает его врагом даже родного сына: когда Йорк узнает, что Омерль причастен к готовящемуся покушению на Болингброка, занявшего к этому времени английский престол, он с возмущением выступает против сына.

Интересно показан в «Ричарде II» также и Нортемберленд, будущий противник короля в «Генрихе IV». В «Ричарде II» надменный северный барон наделен чертами, роднящими его с «делателем королей» Уриком из трилогии о Генрихе VI. Характер Нортемберленда особенно полно раскрывается в первой сцене четвертого действия, где он после известия о том, что Ричард отрекся от престола в пользу Болингброка, продолжает распоряжаться в присутствии нового короля. И когда Карлейль протестует против провозглашения Болингброка королем, Нортемберленд самочинно отдает приказание:

Отлично, сэръ! Вы славно потрудились,  
Чтобы избличить себя в измене,  
И мы сейчас под стражу вас возьмем.

В той же сцене именно Нортемберленд грубо заставляет низложенного Ричарда прочесть перечень его былых проступков. И поэтому, когда при последней встрече с Нортемберлендом Ричард предрекает грядущие столкновения между северным бароном и Генрихом IV, зритель верит, что это предсказание сбудется, ибо лаконично, но выразительно очерченный характер Нортемберленда свидетельствует о его необузданном и высокомерном своеволии.

В очень своеобразном плане выдержан образ королевы. Этот персонаж создан творческой фантазией Шекспира, ибо исторически второй жене Ричарда II, Изабелле Валуа, дочери французского короля Карла VI Безумного, было к моменту низложения Ричарда около двенадцати лет, а по другим источникам — и того меньше; как указывает У. Томсон, «она была выдана за Ричарда в 1396 г., когда ей было меньше семи

лет»<sup>12</sup>. Разумеется, этот брак, заключенный по чисто политическим соображениям, не мог породить тех взаимоотношений между королевой и Ричардом, какие изображены в пьесе.

В связи с анализом образа королевы возникает проблема отношения Шекспира к пьесе Марло «Эдуард II».

Исследователи много раз указывали на сходство ситуаций в пьесе Марло и в «Ричарде II», иногда в весьма категорической форме подчеркивая зависимость шекспировской пьесы от «Эдуарда II» Марло. Легко предположить, что «Эдуард II» Марло как наиболее зрелое и реалистическое его произведение мог оказать определенное влияние на Шекспира. Однако попытки излишне конкретизировать это влияние или видеть в «Ричарде II» подражание Марло, пусть даже превзошедшее образец, недостаточно обоснованны. Сходство в сюжетах обеих пьес и особенно в судьбе королей не может служить доказательством подражательного или ученического характера «Ричарда II».

Шекспировская хроника о Ричарде II достаточно точно воспроизводит действительные события правления этого монарха; определенное сходство его участи с историей Эдуарда объясняется в первую очередь совпадениями в судьбах этих королей. А сюжетная линия в «Ричарде II», рисующая взаимоотношения короля и королевы, не почерпнута из исторических источников. И поскольку эта линия в известной степени напоминает отношения между Эдуардом II и королевой в пьесе Марло, исследователи вправе говорить об определенном влиянии сюжета «Эдуарда II» на Шекспира.

Но в отличие от Марло, вводящего в изображение привязанности Эдуарда к Гевестону элементы патологии, Шекспир нигде не допускает подобных намеков в отношении Ричарда. Еще большие различия ощущаются при сопоставлении поведения обеих королев. Облик королевы у Марло в значительной степени двойствен. Вначале она выступает как любящая супруга, обиженная тем, что она покинута мужем ради его фаворита. Затем, становясь любовницей Мортимера и соучастницей убийства короля, она не только утрачивает былое обаяние, но и вызывает антипатию; поэтому жестокость, с которой ее собственный сын обращается с ней в финале, воспринимается зрителем с удовлетворением.

А у Шекспира королева — это чистый и очень трогательный образ. Уже ее первое появление на сцене, когда она произносит всего лишь короткую, но полную искренней теплоты реплику, обращенную к больному Гонту, и где затем она своим

<sup>12</sup> W. H. Thomson. Shakespeare's Characters. Altrincham, 1951, p. 242.

молчанием как бы оттеняет грубость и бессердечие крикливого Ричарда, определяет основной тон всей роли. Следующая сцена уже более полно раскрывает характер королевы: любящим сердцем она чувствует, что на Ричарда надвигается беда. Затем зритель из уст Болингброка узнает, что королева уже давно страдает от оскорблений, наносимых ей развратным супругом. Но хотя поведение Ричарда — источник тяжких мук королевы, она по-прежнему искренне любит Ричарда, о чем говорят сцена с садовниками и сцена прощания с мужем. Глубокое чувство королевы к Ричарду постепенно приобретает все более скорбный оттенок.

Небольшой по размеру текст роли королевы позволяет четко определить контур сценического рисунка этой роли. Трудно предположить, чтобы королева могла повысить голос до крика или сделать какой-либо экзальтированный или просто широкий жест: это человек, привыкший глубоко в себе хранить свое горе.



«Ричард II» — это произведение зрелого художника-реалиста, пьеса с очень четко построенным конфликтом, определяющим ее динамическую напряженность. Характеры действующих лиц раскрываются постепенно, в ходе разрешения конфликта, в котором сталкиваются ярко очерченные антагонисты. В результате Шекспиру удается создать по-настоящему многосторонние реалистические образы и убедительно показать эволюцию характера главного героя. По разнообразию художественных образов и способов их характеристики «Ричард II» приближается к пьесам о Генрихе IV, составляющим вершину исторической драматургии Шекспира. Пьеса проникнута тираниборческим пафосом, который органически сливается с патриотической тенденцией. В борьбе против коронованного деспота объединяются самые различные слои населения Англии, в том числе простые люди, выступление которых в конечном счете определяет судьбу короля; это придает пьесе объективно революционное звучание. Вместе с тем в пьесе начинает ощущаться тревога: узурпация престола воспринимается как фактор, способный развязать центробежные силы феодального общества. Отсюда лежит шекспировский путь к первой и второй частям «Генриха IV».





## ◆ ТАК ХОЧЕТ ВРЕМЯ ◆



Обе части «Генриха IV», «Генрих V» — что это за дивные, колоссальные создания», — писал В. Г. Белинский В. П. Боткину 27—28 июня 1841 года<sup>1</sup>. Действительно, последние три произведения на сюжеты из национальной истории, созданные Шекспиром до 1600 года, — ланкастерская трилогия, как ее нередко называют в критике, — это высшее достижение Шекспира в жанре исторических хроник.

При исследовании этих пьес необходимо учитывать тесную внутреннюю связь между ними. Уже «Ричард II» связан по сюжету с последующими произведениями; некоторые персонажи переходят из этой хроники в пьесы о Генрихе IV. Поэтому приходится анализировать сценическую жизнь этих образов на протяжении нескольких пьес. А относительно обеих частей хроники о Генрихе IV в шекспироведении уже давно возник вопрос: являются ли эти пьесы самостоятельными произведениями или это — одна десятиактная пьеса.

Исследователи, считающие обе части «Генриха IV» отдельными драмами, обычно предполага-

<sup>1</sup> В. Г. Белинский. Полн. собр. соч., т. XII. М., Изд-во АН СССР, 1954, стр. 54.

ют, что вторая часть является своеобразным приложением к первой. Так, например, Тукер Брук называет вторую часть «Генриха IV» «не обдуманное заранее дополнением, поводом для появления которой послужила грандиозная эффектность побочной фигуры Фальстафа»<sup>2</sup>. При этом нередко утверждает-ся, что вторая часть по своей художественной ценности значи-тельно уступает первой.

Противоположная точка зрения наиболее последовательно выражена в трудах Довера Уилсона, рассматривающего обе части «Генриха IV» как одну драму. Довер Уилсон утверждает, что нормальная «драматическая кривая» в шекспировских пьесах выглядит следующим образом: действие становится осо-бенно напряженным в середине пьесы (например, в «Гамлете» это — сцена мышеловки); напряжение несколько спадает в четвертом действии и, наконец, достигает наивысшей степени в финале. С этой точки зрения он анализирует обе части «Ген-риха IV» и приходит к выводу, что битва при Шрусбери, за-канчивающая первую часть, аналогична обычному у Шекспира подъему напряжения в третьем акте; таким образом, обе час-ти представляют собой единое — лишь вдвое более длинное, чем обычно, драматическое произведение<sup>3</sup>.

Точка зрения Довера Уилсона представляет для исследова-теля интерес. Действительно, ряд конфликтов — между коро-лем и принцем, между принцем и Фальстафом — проходят че-рез обе части и могут быть правильно истолкованы только с учетом материала обеих частей. Решительная победа монар-хического начала над феодалами также достигается в резуль-тате борьбы, изображаемой в обеих частях. Наконец, разви-тие почти всех основных характеров начинается в первой части и продолжается во второй.

Но теория Довера Уилсона не учитывает, что в каждой из частей есть свои главные конфликты, решаемые в ходе разви-тия действия данной части. Поэтому окончательный вывод не может быть однозначным. Каждая часть является законченным произведением; однако обе части настолько связаны единством замысла, что и взятые в совокупности отвечают многим требо-ваниям, предъявляемым к единому драматическому произве-дению.

В пользу того, что и первая, и вторая части «Генриха IV» являются самостоятельными драматическими полотнами, гово-рит и практика театра. Режиссеры, которые ставят каждую часть как самостоятельное драматическое произведение, обыч-

<sup>2</sup> C. F. Tucker Brooke. Tudor Drama. L., 1911, p. 333.

<sup>3</sup> J. D. Wilson. The Fortunes of Falstaff. Cambridge, 1944, p. 4.

но добиваются художественного успеха. А попытки создать сценарий, объединяющий материал обеих частей в одном спектакле, никогда не приводили и не приведут к положительным результатам. Невозможность автоматического сокращения этих произведений и слияния их в одну пьесу убедительно доказывает, что каждая часть представляет собой завершенное художественное целое.

«Генрих V» — заключительная пьеса ланкастерского цикла, являющаяся по отношению к пьесам о Генрихе IV торжественным пятиактным эпилогом, — отмечена значительным своеобразием. Задуманная как панегирик идеальному монарху, она лишена внутреннего конфликта; ее действие определяется лишь ходом внешнеполитического столкновения двух держав. Возвращаясь в известной степени к принципам построения исторической драмы, которые были уже использованы им в первой части «Генриха VI», Шекспир в пьесе о Генрихе V рисует отдельные эпизоды столкновения между Англией и Францией для того, чтобы раскрыть характер английского короля. Этим обусловлена композиционная слабость пьесы.

Резко критическую оценку пьесе «Генрих V» дал А. А. Смирнов: «Приходится признать, что эта отлично задуманная пьеса по выполнению принадлежит к числу наиболее слабых созданий Шекспира. Все критики согласны в том, что она рассудочна и лишена внутренней убедительности. Не вправе ли мы видеть в этом проявление каких-то глубоких внутренних сомнений, уже отмеченной двойственности в отношении к абсолютизму, помешавшей Шекспиру мобилизовать в его защиту все свои художественные ресурсы и придать пьесе недостающую ей увлекательность?»<sup>4</sup>.

Отмеченные А. А. Смирновым слабости «Генриха V» вызваны в первую очередь тем, что Шекспир не захотел или не смог противопоставить главному герою достойных антагонистов. Возможно, что Шекспир, отдавая себе отчет в противоречивости образа идеального монарха, не был уверен, что Генрих V смог бы в таком столкновении сохранить черты, необходимые для того, чтобы считаться идеалом. Но вряд ли можно видеть причину недостаточной увлекательности пьесы в двойственном отношении Шекспира к абсолютизму как политическому институту. Вернее предположить, что образ Генриха V возник как воплощение идеала, о котором Шекспир мечтал, но которого он не мог встретить в действительности; а попытка создать образ, иллюстрирующий политическую иллюзию, разумеется,

<sup>4</sup> А. Смирнов. Творчество Шекспира. Л., 1934, стр. 96.



не могла не прийти в противоречие с творческим методом поэта-реалиста.

Тесная связь между пьесами ланкастерского цикла ставит исследователя перед необходимостью анализировать идейные и художественные особенности этих произведений, привлекая материал всех трех пьес одновременно.



Основу сюжета обеих частей «Генриха IV» составляет напряженная борьба, которую король на протяжении всего царствования вел с мятежниками-феодалами. В раздумьях над этим конфликтом, над причинами победы короля историзм взглядов Шекспира проявился наиболее полно.

Самыми могущественными противниками короля были северные феодалы Перси, в изображении которых Шекспир допустил значительные отступления от исторических источников.

Старейший в роде Перси — Генри, первый граф Нортемберленд<sup>5</sup>, к началу действия пьесы был уже пожилым человеком. Он родился в 1342 году и на протяжении долгих лет играл видную роль в государственной жизни страны. В значительной части Северной Англии он был неограниченным повелителем. Нортемберленд немало способствовал укреплению деспотической власти Ричарда II; однако незадолго до высадки Болингброка между королем и Нортемберлендом произошел конфликт; поэтому Перси примкнули к Болингброку и явились основной силой, обеспечившей ему захват престола. Однако уже в 1403 году Перси открыто выступили в мятеже против Генриха IV. Мятеж закончился битвой при Шрусбери. В этой битве погиб сын Нортемберленда Генрих Хотспер, а сам Нортемберленд и его брат Вустер оказались в плену. Король казнил Вустера и простил Нортемберленда.

В 1405 году Нортемберленд организовал новый мятеж, к которому присоединились лорд Бардольф и сэр Клиффорд, а также архиепископ Йоркский Скруп. После разгрома второго мятежа Нортемберленд бежал во Францию, откуда в 1408 году вернулся в Шотландию и еще раз пытался выступить против короля. Последняя попытка стоила ему жизни; его отряд был разгромлен, а сам он убит в сражении. Исторические ис-

<sup>5</sup> Графства Нортемберленд и Уэстморленд были образованы при Ричарде II для охраны северных границ Англии от шотландцев. Ральф Невиль, первый граф Уэстморленд, связанный с Нортемберлендом родственными узами, был его злейшим врагом. Нортемберленд начал свой второй мятеж в 1405 году с попытки захватить Уэстморленда.

точники характеризуют Нортемберленда как человека злого, завистливого, честолюбивого и неуравновешенного.

Рисуя образ Хотспера, Шекспир делает его ровесником принца Генриха, с целью придать наибольшую драматическую остроту конфликту этих антагонистов. На самом деле Перси Хотспер был на три года старше короля Генриха IV и на двадцать три года старше принца. Во времена Шекспира Хотспер был весьма популярным героем английского фольклора, что подтверждает Сидней в «Защите поэзии» хвалебным отзывом о балладе, воспевающей Генри Перси. Именно фольклорная традиция наделила Хотспера чертами страстной пылкости. У Шекспира и само прозвище «Горячая шпора» младший Перси получил за свой огненный темперамент, хотя по мнению Холиншеда шотландцы, с которыми Генри Перси постоянно воевал, дали ему это прозвище за то, что он редко слезал с боевого коня<sup>6</sup>.

Образ третьего представителя семьи Перси, графа Вустера, выдержан Шекспиром в соответствии с той оценкой, которая дается ему в исторических источниках. В них Вустер предстает холодным, расчетливым интриганом, который после нескольких лет верной службы Генриху стал его заклятым врагом. Во времена Шекспира была общепринятой версия, согласно которой именно интриги Вустера помешали заключению перемирия между королем и мятежными лордами. К восстанию Перси примыкали и другие английские феодалы, а также Оуэн Глендаур, вождь валлийцев, не желавших покориться английской короне.

Образы мятежных лордов из дома Перси четко индивидуализированы; но им присущи и многие черты, которые, по мнению Шекспира, были типичны для лагеря феодальной анархии в целом. Более того, можно предположить, что некоторые штрихи в картину феодального бунта Шекспир вносил для того, чтобы охарактеризовать лагерь мятежников.

Так, например, в прологе ко второй части «Генриха IV» сообщается, что Нортемберленд укрылся за изъеденными червями старыми стенами замка (*worm-eaten hold of ragged stone*). Все эпитеты этого определения подчеркивают древность, дряхлость пришедшего в упадок замка. Верный своей концепции, исключая историзм в «Генрихе IV», Довер Уилсон видит в этом описании выражение современной поэту ассоциации: «Замки и городские стены во времена Шекспира, — комментирует Уилсон, — разваливались на куски»<sup>7</sup>. Но

<sup>6</sup> Holinshed, III, 520.

<sup>7</sup> «Henry IV, Part II». The New Shakespeare. L., 1953, p. 128.

заслуживает внимания то обстоятельство, что замок как место действия фигурирует только в сценах, где выступают одни мятежные лорды. Персонажи королевского лагеря, и в первую очередь принц Гарри, появляются и во дворце, и на лондонских улицах, и на дорогах Англии; а замок — типичное место пребывания мятежников (разумеется, за исключением сцен, где происходит столкновение обоих лагерей). Шекспир нигде не декларирует своего отношения к феодалам как к представителям старого порядка; но описание замка наводит на мысль, что поэт не мог не воспринимать феодальных бунтовщиков как людей, тесно связанных со старым и уходящим, пытающихся выступить против королевской власти — носительницы новой идеи централизации. Описанный в прологе замок становится символом изъеденной червями, разваливающейся страны.

Красочное описание замка — это не случайная деталь. Сходными приемами Шекспир пользуется и в других пьесах. Так, в «Ромео и Джульетте» Эскал, осуждая вражду между старинными домами, употребляет ряд терминов, которые в совокупности передают отношение Шекспира к этой вражде как к чему-то старому и уходящему в прошлое<sup>8</sup>.

Политическая программа восстания, раскрывающаяся в сцене, где феодалы, собираясь выступить против короля, делят между собой по карте Англию, является еще более важной характеристикой лагеря феодалов в целом. Материал для этой сцены Шекспир заимствовал у Холиншеда, который даже указывает границы предполагаемого раздела<sup>9</sup>. Краткое указание Холиншеда Шекспир развертывает в большую картину, доказывающую, что победа феодальных бунтовщиков означала бы конец Англии как единого государства.

В случае победы мятежников Англии грозит расчленение территории, а на трон воссядет марионетка, всецело зависящая от воли феодалов. Антипатриотическая сущность замыслов, вынашиваемых бунтовщиками, становится чертой, характерной для лагеря мятежных феодалов в целом.

В эту картину Шекспир вводит мотив, которого нет у Холиншеда; это — препирательства между заговорщиками.

<sup>8</sup> Three civil brawls...  
...made Verona's ancient citizens

Cast by their grave beseeching ornaments  
To wield old partisans, in hands as old,  
Cank' red with peace, to part your cank' red hate.

(I, I, 87—93)

<sup>9</sup> Holinshed, III, 521.

Причины первого спора между Хотспером и Глендауром не совсем понятны; вернее, ссора вспыхивает потому, что такие разные люди, как Хотспер и Глендаур, не могут не быть в состоянии постоянного раздора друг с другом. Этот спор — не просто способ индивидуальной характеристики Хотспера и Глендаура; он раскрывает внутреннюю противоречивость и непрочность союза феодалов — ту важнейшую черту, которой суждено сыграть в дальнейшем роковую роль в судьбе феодального мятежа.

Если бы в споре участвовали только Хотспер и Глендаур — характеры, сходные по пылкости и страстности, несмотря на все их различие, — то этот спор мог бы выглядеть как результат именно личных особенностей персонажей. Но Шекспир заставляет принять участие в споре также Вустера — человека, в высшей степени уравновешенного и хитрого. Именно Вустер предлагает изменить течение Трента, что вызывает возражения Глендаура. Вустер лучше других понимает важность единства действий для успеха мятежа; но и он ввязывается в спор о будущих владениях.

Тема разобщенности феодальных мятежников начинает звучать уже в третьей сцене второго действия. Хотспер получает письмо, из которого явствует, что один из предполагаемых союзников уклоняется от участия в мятеже. Аргументация автора письма оказывается пророческой:

Задуманное вами предприятие опасно, упомянутые вами друзья ненадежны, время неблагоприятно, и весь ваш план чересчур легковесен, чтобы преодолеть столь сильное сопротивление...

(II, 3)

Дальнейшее развитие действия полностью доказывает правоту слов неизвестного автора письма. Поэтому страстная тирада Хотспера, уверяющего самого себя в том, что этот заговор «не хуже всякого другого», окрашивается тонами трагической иронии.

Более мрачное звучание приобретает тема раздробленности феодальных сил в первой сцене четвертого действия, где Хотспер получает уведомление о болезни отца. Попытки Хотспера утешительно истолковать отсутствие отца не производят сколько-нибудь убедительного впечатления ни на кого, кроме Дугласа (опять ирония: храбрец Дуглас оказывается при Шрусбери единственным человеком, который бежит с поля боя).

Содержащееся в прологе ко второй части и в словах вдовы Хотспера (II, 2) прямое указание на то, что Нортемберленд трусливо симулировал болезнь, бросив на произвол судьбы своего родного сына, служит ярчайшим доказательством разоб-

ценности феодального лагеря. У Холиншеда нет никаких намеков на мнимую или действительную болезнь Нортемберленда. Мотив притворной болезни старшего Перси, не встречающийся в такой форме ни в одном из дошекспировских источников, введен Шекспиром с целью доказать непрочность союза мятежных феодалов, в котором эгоистические чувства оказываются сильнее даже связей кровного родства.

Известие об отсутствии Глендаура наносит Хотсперу еще один удар перед битвой при Шрусбери. Здесь Шекспир опять отступает от источников. У Холиншеда об участии валлийцев в битве при Шрусбери говорится следующее: «Также и валлийцы, которые до этого скрывались в лесах, горах и болотах, услышав о готовящейся битве, пришли на помощь Перси и своим мужеством укрепили дух уставших воинов»<sup>10</sup>. А в пьесе Вернон сообщает, что Глендаур не может собрать своих людей в течение ближайших двух недель, т. е. Глендаур так же, как и Нортемберленд, предает Хотспера.

Наконец, красноречиво и поведение Вустера перед битвой. В третьей сцене четвертого действия он вместе с Верноном убеждает Хотспера не вступать в битву с королем до тех пор, пока не придут подкрепления. Но вот в первой сцене пятого действия он отправляется с посольством к королю; тот обещает мятежникам прощение в случае их капитуляции, а принц Генрих предлагает решить спор поединком между ним и Хотспером. А Вустер скрывает от Хотспера предложение о мире. Он не полагается на честное слово короля и рассчитывает спасти свою жизнь, толкнув Хотспера на бой; он допускает возможность, что Хотспер будет прощен, но ему, как тайному инициатору заговора, не избежать возмездия:

Поступок Гарри может быть забыт...

Его грехи все на меня падут  
И на отца: его мы воспитали,  
И, раз его испорченность от нас,  
Мы, как источник зла, за все заплатим.

(V, 2)

У Холиншеда опять-таки нет никаких объяснений поступка Вустера; оно целиком принадлежит Шекспиру и развивает его основную мысль о том, что для феодалов их личные интересы выше интересов совместного дела.

И когда Хотспер перед боем произносит полные гордого трагизма слова:

<sup>10</sup> Holinshed, III, 523—524.

Идемте, смотр войскам дадим скорей;  
День судный близится. — умрем бодрей, —

(IV, 1)

для зрителя, видевшего неотвратимое разрушение коалиции феодалов, эти слова звучат как признание обреченности мятежников.

Во второй части «Генриха IV» мятежные лорды, анализируя причины поражения Хотспера и пытаясь извлечь из него уроки, объясняют это поражение раздробленностью сил восставших; об этом говорит лорд Бардольф, с которым соглашаются остальные заговорщики:

Не следует в таком кровавом деле  
Догадок, вероятий допускать,  
Расчетов на неверную поддержку.

(I, 3)

И тем не менее лорды опять не могут преодолеть разобщенности; их планы так же, как ранее планы Хотспера, приобретают авантюристический характер: они решаются оказать сопротивление королю в расчете на то, что он тоже будет вынужден раздробить свои силы.

Для характеристики мятежных феодалов важно и их отношение к королевской власти. Как показывает первая сцена третьего акта, феодалы, планируя расчленение Англии, рассматривают самих себя как лиц, равных по значению королю (или, в данном случае, претенденту на престол Мортимеру). Они при каждом удобном случае стараются подчеркнуть, что Генрих IV посажен на трон их руками и что поэтому ему нечего надеяться, что он станет единовластным правителем. Показательна и сама система сравнений, которую употребляет Вустер, критикуя короля:

Вы поступили с нами государь,  
Как с воробьем птенец кукушки злобный:  
Нас принялись теснить в родном гнезде.

(V, 1)

Это сравнение убедительно показывает, что феодалы выступают против короля не только из-за страха перед возможными репрессиями с его стороны, но и потому, что они не могут примириться с самим фактом становления абсолютной власти в государстве.

Во второй части «Генриха IV» в качестве идеолога мятежных феодалов выступает архиепископ Йоркский Скруп. Его рассуждения о королевской власти также помогают уточнить

взгляды феодалов на королевскую власть. Рассматривая шансы феодалов, Скруп характеризует трудности, стоящие перед королем:

Он ведь знает:  
В стране не выполоть всех сорных трав,  
Как подозрительность его хотела б;  
Его друзья с врагами так сплелись,  
Что, если вырвет с корнем он врага,  
Тем самым нанесет ущерб и другу.

(IV, 1)

Сравнение страны с садом, где король, как заботливый садовник, обязан поддерживать порядок, встречается и в «Ричарде II». Но там садовники полагают, что Болингброк вполне способен очистить государство от сорняков, его истощающих:

Он дал приют под царственной листвою  
Прожорливым и вредным сорнякам,  
Считая, что они — его опора;  
Но вот их ныне вырвал Болингброк.

(III, 4)

А архиепископ, как истинный феодал, полагает, что король не сможет решительно выступить против взбунтовавшихся аристократов. Архиепископ не понимает, что Генрих IV противостоит мятежникам не столько как первый феодал остальным феодалам, сколько как носитель новой тенденции национального государства.

И опять в словах мятежного архиепископа звучат ноты трагической иронии. Во второй части «Генриха IV», где обреченность феодального бунта становится более ощутимой, чем в первой части, прием трагической иронии используется Шекспиром особенно выразительно. Наиболее показательна в этом плане сцена, где архиепископ, поверив обещаниям принца Джона удовлетворить требования восставших феодалов, надеется на скорый мир, который представляется ему как капитуляция короля. Он отвергает мрачные предчувствия Моубрея и в тот момент, когда его участь предreshена, заявляет: «Поверьте, у меня легко на сердце» (Believe me, I am passing light in spirit; IV, 2).

Наконец, важным средством характеристики лагеря феодальной анархии служат отношения между мятежными феодалами и народом.

Тема взаимоотношений народа и феодальных бунтовщиков возникла в английской исторической драматургии еще до Шекспира. В «Уэкфильдском полевом стороже» Р. Грина она составляет основу конфликта. Подвиг Джорджа Грина, полевого

сторожа, выступающего против мятежных лордов, вскрывает пропасть, лежащую между народом и титулованными бунтовщиками. Однако поведение Джорджа отличается крайней прямолинейностью. Он вовсе не пытается осмыслить и оценить позиции той и другой стороны; свою точку зрения он выражает весьма определенно уже в самом начале пьесы:

Вы, судьи, и вы, мои друзья,  
Соседи — мы все подданные короля.  
Мы родились англичанами, и потому мы — друзья Эдуарда,  
Присягнувшие ему еще во чреве наших матерей.  
Наши мысли принадлежат богу, а сердца — королю;  
Наше имущество, наше уважение, наши тела —  
Все принадлежит королю Эдуарду<sup>11</sup>.

Несмотря на всю привлекательность Джорджа, обусловленную его высокоразвитым чувством собственного достоинства и сознанием своего превосходства над титулованными особами, этот образ, отражая известную консервативность самого автора, несет на себе печать верноподданнической ограниченности, что снижает его эмоциональное воздействие и реалистическую убедительность; ни во времена Шекспира, ни в более ранние периоды, безусловно, верноподданный йомен не являлся типичным представителем английского крестьянства.

Бесспорный интерес в пьесе Грина представляет также заявление Кендала, одного из мятежных лордов, о том, что он выступает во имя защиты бедняков:

Я выступаю не против короля Эдуарда,  
А за бедняков, которых несправедливо угнетают<sup>12</sup>.

Этим Кендал хочет привлечь Джорджа на свою сторону и скрыть от него своекорыстные стремления мятежников.

В «Эдуарде II» Марло проблема отношения народа к феодальному бунту решается значительно сложнее, чем у Р. Грина. Роль мятежных лордов у Марло меняется по ходу пьесы. Вначале молодой Мортимер и примыкающие к нему феодалы выступают как защитники национальных интересов, возмущенные антинациональной политикой Эдуарда, променявшего родину на фаворита; а в дальнейшем в поведении Мортимера все более сказывается своекорыстие феодала, рвущегося к власти. Ситуацию «Эдуарда II» напоминают одновременно ситуации и «Ричарда II», и «Генриха IV», а поведение Мортимера — поведение Болингброка в «Ричарде II» и феодальных мятеж-

<sup>11</sup> «The Dramatic and Poetical Works of Robert Greene and George Peele». L. — N. Y., 1861, p. 254.

<sup>12</sup> Ibid., p. 259.



ников в «Генрихе IV». Поэтому в отношениях Мортимера с народом заметна известная противоречивость. С одной стороны, он любим народом, как некогда был любим Болингброк; об этой любви говорит Эдуард, не решающийся заключить его в Тауэр. С другой стороны, Мортимер, стремясь к достижению своих эгоистических целей, отдает себе отчет в преступности мятежа и, чтобы заручиться поддержкой народа, старается скрыть от него истинные цели своего выступления:

Тогда найдем какой-нибудь предлог,  
Чтобы поднять восстание. Без причины  
Его начать — то было бы изменой.  
Ведь, помня о покойном короле,  
Народ и сыну верность сохраняет.

(I, 4)

Мысль о том, что феодальный мятеж не может найти поддержки у народа, выражена Шекспиром в еще более четкой форме. Так, король говорит о демагогическом поведении мятежников:

Да, вы уже об этом разгласили;  
На площадях читали и в церквах,  
Чтобы наряд восстания приукрасить  
Отделкой яркою, пленяя взор  
Изменчивых глупцов и недовольных,  
Что, рот разинув, потирают руки  
При всякой новой бурной суматохе.  
Бунт не терпел от века недостатка  
В дешевых красках, чтоб раскрасить цели,  
И в злобных нищих, жаждающих всегда  
Кровопрлитных смут и беспорядков.

(V, 1)

Как трезвый политик, король признает, что в обществе всегда существуют недовольные бедняки (poor discontents, muddy beggars), готовые поддержать мятеж в надежде на изменение своего положения (innovation). Но из реплики короля следует также, что феодальный мятеж, не маскируясь лозунгами, привлекательными для обездоленных, не может собрать под свои знамена даже наиболее недовольную часть населения.

Сами заговорщики понимают, что они не могут рассчитывать на прочную поддержку народа. Так, Вустер, узнав о том, что Нортемберленд не присоединится к заговорщикам, считает наиболее опасным последствием этого события не фактическое ослабление войска бунтовщиков, а то, что поведение Нортемберленда может пролить свет на истинный характер заговора:

Вы знаете: оружие поднимая,  
Должны мы устранить пылливость мысли

И все отверстия заткнуть и щели,  
Чтоб глаз рассудка нас не подстерег.  
Задержка графа, приподняв завесу,  
Непосвященным ужасы откроет,  
Что им не снились.

(IV, 1)

Чьего взгляда боится Вустер? Ведь главарь восстания полностью отдают себе отчет о характере бунта. Значит, опасность кроется в возможности прозрения более широкого круга людей, вовлеченных в восстание, людей, от которых главарям приходится скрывать свои истинные намерения.

Во второй части «Генриха IV» концепция Шекспира по этому вопросу остается той же, но она выражена с еще большей полнотой. Так, Мортон в беседе с Нортемберлендом объясняет последнему причины гибели Хотспера:

Вел за собой ваш сын тела — лишь тени,  
Подобия людей, — затем, что слово  
«Восстанье» разделило дух и тело;  
Они дрались насильно, против воли,  
Как пьет больной микстуру, и казалось,  
На нашей стороне лишь их мечи;  
Но, что до их ума и сердца, слово  
«Восстанье» их совсем заледенило,  
Как рыбу в озере мороз.

(I, 1)

Здесь же Мортон разоблачает перед зрителем демагогические уловки мятежников. Мортон видит силу нового мятежа в том, что на этот раз во главе бунтовщиков выступает архиепископ, который должен дать религиозную санкцию мятежу и тем способствовать моральному сплочению армии феодалов. По мысли Мортонна, религия, в лице архиепископа, должна окружить мятеж ореолом справедливости:

Теперь же  
Архиепископ освятил мятеж:  
Святым и праведным его считают,  
И увлекает он и дух и тело.

(I, 1)

В подлиннике об архиепископе говорится еще более определенно: «полагают, что он искренен и свят в своих мыслях»<sup>13</sup>. Заговорщики вовсе не питают иллюзий относительно святости замыслов архиепископа; лорды лишь надеются, что вера простых людей в искренность духовного пастыря, который на самом деле ничем не отличается от остальных восставших фео-

<sup>13</sup> Suppos'd sincere and holy in his thoughts.

далов, воодушевит простых воинов. Но ликование, с которым армия бунтовщиков разбегается, узнав о прекращении военных действий, доказывает, что и эта последняя попытка сплотить мятежное ополчение оказывается тщетной.

Так Шекспир самыми разнообразными способами показывает неотвратимость поражения лагеря феодальной анархии в столкновении с укрепляющим свои позиции абсолютизмом.



Изображение лагеря мятежных феодалов приобретает особую реалистическую убедительность потому, что образы феодалов четко индивидуализированы, а зачастую и прямо противопоставлены друг другу как психологические типы. Именно система контрастных противопоставлений внутри лагеря феодалов позволяет раскрыться в полном блеске такому замечательному образу, как Перси Горячая шпора.

Своеобразный облик этого храброго воина начинает вырисовываться уже из первых слов Хотспера. Объясняя королю причину своего отказа выдать пленных, Хотспер возмущается поведением придворного, объявившего ему королевский приказ о выдаче пленных шотландцев. Он подробно описывает придворного лорда, который так взбесил его, распаленного и утомленного боем:

Какой-то лорд, опрятен, расфранчен,  
Свеж, как жених; на ниву после жатвы  
Был подбородок выбритый похож;  
Как продавец духов, благоухал он...

.....  
.....меня бесил  
Его блестящий вид, и запах сладкий,  
И то, что он, как фрейлина, болтал  
О пушках, ранах, рвах — помилуй бог!

(I, 3)

На первый взгляд может показаться, что в этих словах содержится лишь характеристика придворного франта. Но на самом деле эта тирада важна как средство косвенной характеристики Хотспера, возмущенного именно теми качествами лорда, которые самому Хотсперу совершенно не свойственны.

Следует отметить также и отношение Хотспера к огнестрельному оружию. Если придворный играет в войну и поэтому возмущается тем уроном, который порох «трусливо» наносит рыцарству, то Перси, для которого война — его жизнь, его труд, отнюдь не протестует против новых средств войны. Такое отношение Перси к артиллерии не является анахронизмом:

артиллерия в полевых условиях применялась уже на раннем этапе Столетней войны<sup>14</sup>.

И в рассказе о придворном, и не раз в дальнейшем Хотспер подчеркивает свою неприязнь к красивой высокопарной речи. Но в той же третьей сцене первого действия Хотспер защищает перед королем Мортимера в великолепных по красочности образных выражениях. Объяснить это кажущееся противоречие можно лишь тем, что порывистый Хотспер, будучи задет за живое, в какой-то степени перерождается и в нем раскрываются черты, которые в обычном для него состоянии духа не заметны окружающим.

Негодование Хотспера, вызванное отказом короля выкупить Мортимера, выливается в целую серию реплик, насыщенных сложными поэтичными образами. Особенно интересен краткий монолог о чести, с которым впоследствии полемизирует Фальстаф:

Клянусь душой, мне было б нипочем  
До лика бледного Луны допрыгнуть,  
Чтоб яркой чести там себе добыть,  
Или нырнуть в морскую глубину,  
Где лот не достигает дна, — и честь,  
Утопленницу, вытащить за кудри;  
И должен тот, кто спас ее из бездны,  
Впредь нераздельно ею обладать.  
Не потерплю соперников по чести!

(I, 3)

Для Хотспера важно в любых обстоятельствах быть первым и единственным совершенным представителем рыцарской «чести»; за это право он готов идти на любой риск, драться, не учитывая ничьих интересов, в том числе и интересов государства. Так Шекспир показывает органическую связь идеологии старого феодального рыцарства и его анархического поведения. Тирада о чести важна и как средство индивидуальной характеристики Хотспера: построенная на нескольких контрастных противопоставлениях, она выразительно подчеркивает, на какие крайности способен пылкий рыцарь; он готов прыгнуть за честью на луну или опуститься на дно пучины; он мечтает схватить *яркую* честь с *бледнолицей* луны.

Но, пожалуй, наиболее существенным в характеристике Перси являются даже не отдельные детали его реплик, а все его поведение в этой сцене. Охваченный страстным желанием оказать сопротивление королю, Перси буквально неистовству-

<sup>14</sup> См. И. С. Прочко. История развития артиллерии, т. I. М., 1945, стр. 24, а также G. Decker. Geschichte des Geschützwesens und der Artillerie in Europa. Berlin u. Posen, 1822, S. 98.

ет, не обращая никакого внимания на слова отца и дяди, пытающихся сдержать разбушевавшегося рыцаря. Неистовство Хотспера приобретает даже комический характер. Чтобы отомстить королю, он придумывает самые разнообразные средства: то призывает к военному выступлению, которое, по его словам, должно перерасти в столкновение «опасности» и «чести», то, несколькими строками ниже, вырабатывает новый план:

Я терпеливо обучу скворца  
Твердить одно лишь слово «Мортимер» —  
И Болингброку подарю его,  
Чтоб вечно в короле будил он ярость.

(I, 3)

Пронзая одну угрозу за другой, Хотспер распаляется все больше и не в состоянии прервать поток своего красноречия до тех пор, пока окончательно не выговорится. Эта сцена с исчерпывающей полнотой раскрывает неудержимую натуру Хотспера.

Полной противоположностью Хотсперу выступает в этой сцене Вустер. Злопамятный враг короля, так грубо выгнанный из дворца, он взбешен не менее Хотспера, однако его озлобленность скрывается под маской внешнего спокойствия. Этому интригану и трезвому до цинизма человеку чужд мир красочных образов, который возникает в речах Хотспера. По поводу тирады Хотспера о чести Вустер скептически замечает:

Он целым миром образов захвачен,  
Но лишь не тем, что требует вниманья.

Речь самого Вустера отражает сухой склад его ума; она крайне бедна образными выражениями и звучит по-деловому.

Особенно много для характеристики Вустера дает изложение выработанного им плана мятежа. Гарри Перси, мечтающий о «благородном заговоре», не замечает, что именно Вустер пользуется средствами ненавистной Хотсперу «политики», когда рекомендует Нортемберленду привлечь на сторону мятежников архиепископа Йоркского:

В доверие, милорд, старайтесь вкратце  
К прелату славному, что всеми чтим.

Объясняя необходимость выступления против короля, Вустер выражается вполне определенно:

У нас причин немало торопиться.  
Снесем главу, чтоб головы сберечь.  
Ведь, как бы скромно ни держались мы,  
Он не забудет, что у нас в долгу:  
Подозревать в нас будет недовольство,  
Пока предлог не встретит для расплаты.

Эти слова Вустера ярко свидетельствуют о родстве его взглядов с наиболее циничными сторонами политической этики Макиавелли. Вустер понимает, что мир между королем и феодалами, способствовавшими его воцарению, невозможен. О том же говорит Макиавелли в «Князе»: «...Твоими врагами становятся все, кого ты обидел при овладении этим княжеством, но ты также не можешь сохранить дружбу тех, кто тебя призвал, потому что удовлетворить их в меру их ожиданий нельзя, а пользоваться против них сильно действующими средствами невозможно, так как ты им обязан»<sup>15</sup>.

Шекспир разделяет мысль Макиавелли о том, что союз короля и феодалов невозможен; но он считает, что король в состоянии предпринять решительные меры против непокорных феодалов. Вустер же надеется, что военная мощь рода Перси в союзе с другими феодалами сможет сбросить короля с трона. В дальнейшем Шекспир опровергает позицию Вустера развитием конфликта и в первой, и во второй части.

Для характеристики Хотспера не меньшее значение, чем контраст между ним и Вустером, имеет противопоставление юного Перси валлийцу Глендауру. Оно дает возможность Шекспиру не только уточнить некоторые индивидуальные черты в облике Хотспера, но и показать те стороны его натуры, которые определяются особенностями национального английского характера.

Оуэн Глендаур занимает в пьесе весьма своеобразное место. Возглавленное им восстание в Уэльсе представляло значительную опасность для английской короны вплоть до 1405 года, т. е. еще в течение двух лет после битвы при Шрусбери. Однако Шекспир только в одной сцене (III, 1) выводит и полно характеризует этого персонажа, не останавливаясь на его военных успехах и неудачах.

Первое упоминание о предводителе восставших валлийцев встречается в первой сцене первого акта, где Уэстморленд, рассказывая о поражении Мортимера в Уэльсе, характеризует Глендаура эпитетами *irregular* и *wild*. По поводу этих эпитетов некоторые комментаторы (например, Довер Уилсон) замечают, что они находятся в известном противоречии с тем обликом образованного и поэтически настроенного человека, который складывается по первой сцене третьего акта. Однако это замечание основано на недоразумении. Слова Уэстморленда относятся не к личности Глендаура, а характеризуют способ ведения им войны; *wild* может означать «непокоренный, непокорный», именно в этом смысле оно и употреблено в характери-

<sup>15</sup> Н. Макиавелли. Собр. соч., т. I. М.—Л., 1934, стр. 215.

стике Глендаура. А термин *irregular* характеризует партизанский способ ведения войны Глендауром. Таким образом, уже в первой сцене Шекспир одним лаконичным определением уточняет особенности общественной и военной деятельности Глендаура.

В облике Глендаура очень своеобразно сочетаются мистическая экзальтированность, средневековая ученость<sup>16</sup> и любовь к музыке и поэзии. Этот оригинальный сплав не случайно ассоциируется у Шекспира с особенностями национального характера порывистых и увлекающихся уэльских кельтов. Подобные черты проникают даже в сочинения уэльских историков. Блестящий пример этого дает уэльская хроника «*Brut y Tuwysogion*», относящаяся к XV веку, т. е. примерно к тому самому историческому периоду, на который приходится деятельность Глендаура. В ней так повествуется о смерти одного из известных уэльских правителей: «1197. В этом году по всему острову Британии и на границах Франции прошла страшная пора смертности, и умерли бесчисленные простолюдины и большое число джентри и благородных людей. И в этот печальный год выступила Атропос среди своих сестер, которых раньше называли богинями судьбы, со своими злобными и пагубными силами против прославленного принца. Ни творения историка Истаса, ни оды барда Ферила не могут описать размеров скорби, и горя, и страданий, которые охватили весь род бриттов, когда смерть, в этот проклятый год, сломала колесо судеб, чтобы взять под свои крылья в четвертый день после майских календ повелителя Риса-Ап-Гриффита, — мужа, который был головой, и щитом, и силой южного и всего Уэльса, надеждой и защитой всех бриттских родов, — мужа, который происходил от благороднейшей королевской линии, который далеко превосходил своих соплеменников и чью мудрость усваивал его народ. Советник благородных, враг тиранов, защитник подданных, сокрушитель стен, вдохновитель в войнах, руководитель и повелитель войск, низвергатель врагов; как вепрь или лев устремляется вперед, так обрушивалась его жестокость на врагов. О слава битв, щит рыцаря, оборона страны, украшение оружия, рука силы и великодушия, очи пронизательности, пример вежливости и энергии! Подобный Ахиллу силой духа, Нестору — добротой, Тидею — храбростью, Самсону — мощью, Гектору — благоразумием, Геркулесу — отвагой, Парису — красотой, Улиссу — речью, Соломону — муд-

<sup>16</sup> Глендаур изучал в Вестминстере английское право (см. W. H. Thomas o n. *Shakespeare's Characters*. Altrincham, 1951, p. 136).

ростью, Аяксу — умом; опора всех достоинств — умер на четвертый день после майских календ»<sup>17</sup>.

В этой тираде, равной которой по страстности нельзя встретить ни в одном из английских исторических сочинений, причудливо слиты воедино поэтическая образность, напоминающая приемы поэтики бардов, с элементами классической учености и библейскими реминисценциями — сплав, поразительно созвучный с характером Глендаура — человека, не чуждого средневековой образованности, поэта, воина и мага.

Вера во влияние стихийных явлений на судьбу человека была широко распространена в Англии времен Шекспира, не говоря уже о более ранних веках. Но кельтский вождь искренне убежден в том, что сам наделен некими сверхъестественными свойствами.

Шекспир сознательно допускает отступление от Холиншеда, влагая в уста Глендаура рассказ о таинственных событиях, сопутствовавших его рождению. В хронике Холиншеда сказано, что подобные явления наблюдались при рождении Мортимера:

Странные чудеса, как сообщают люди, произошли при рождении этого человека, ибо в ту самую ночь, когда он родился, всех лошадей его отца нашли в конюшне стоящими по брюхо в крови<sup>18</sup>.

Некоторые комментаторы склонны объяснить это изменение как результат ошибки Шекспира, случайно отнесшего приведенную выше фразу на счет Оуэна. С таким толкованием, однако, согласиться трудно. Весь облик Глендаура окутан мистической дымкой, с которой как нельзя лучше гармонирует его рассказ о чудесах, случившихся при его рождении.

О том, что вера в чудеса и предзнаменования составляла, по мысли Шекспира, характерную черту духовного склада кельтов, свидетельствуют в «Ричарде II» слова капитана валлийцев, отказывающегося поддерживать короля и ссылающегося на приметы, которые предвещают скорую гибель Ричарда (II, 4).

Весьма характерно, что английские феодалы и кельтский вождь по-разному объясняют одни и те же явления. Чтобы сделать это различие особенно наглядным, Шекспир создает в «Генрихе IV» две параллельные ситуации.

В третьей сцене первого действия Хотспер, рассказывая о впечатлении, которое произвело на короля его требование выкупить Мортимера, отмечает:

<sup>17</sup> «Brut y Tywysogion, or the chronicle of the princes of Wales». L., 1860, pp. 245—256.

<sup>18</sup> Holinshed, III, 521.



Когда же я заговорил опять  
Про выкуп шурина, он побледнел  
И на меня метнул взор, полный гнева,  
При имени его одним дрожа.

Вустер объясняет это состояние короля при упоминании имени Мортимера конкретными политическими причинами:

Я не браню его: ведь Мортимера  
Наследником признал покойный Ричард.

В первой сцене третьего действия Глендаур говорит о впечатлении, производимом на Генриха IV упоминанием имени Хотспера:

Всегда, так называя вас, Ланкастер  
В лице меняется и вам со вздохом  
Желает быть уже на небесах.

Вторя этому изысканному комплименту, Хотспер замечает, что король каждый раз, когда при нем упоминают о Глендауре, желает тому попасть в ад. А Глендаур, объясняя причины страха Генриха IV, говорит, начиная свою реплику теми же словами, что и Вустер:

Я не могу бранить его за это:  
Когда рождался я, чело небес  
Пылающие знаки бороздили  
И факелы; в час моего рожденья  
Земля до основания содрагалась,  
Как жалкий трус<sup>19</sup>.

Итак, персонажи объясняют одно и то же явление. Но если англичане предлагают трезвые политические объяснения, то мистически экзальтированный Глендаур относит страх короля за счет сверхъестественного. Это сравнение важно как доказательство того, что Глендаур противопоставлен Шекспиром не только Хотсперу лично, но и другим англичанам.

Однако основным антагонистом Глендаура в этой сцене выступает, конечно, Хотспер. На контраст Перси и Глендаура в их отношении к сверхъестественному неоднократно указывала критика, отмечая трезвость взглядов Перси. По-солдатски грубо Перси может сравнить землю с чревом, сотрясаемым заключенными в нем ветрами. Хотспер превосходит Глендаура как рационалист; но его реплики лишь усиливают своеобразный ореол поэтичности, окружающий Глендаура.

<sup>19</sup> В подлиннике совпадение подчеркнуто лексическими средствами. Хотспер говорит о короле: «his cheek look'd pale», а Вустер начинает ответную реплику словами: «I cannot blame him». Глендаур, описывая реакцию короля, говорит: «his cheek looks pale» и следующую реплику начинает: «I cannot blame him».

Склонность Глендаура к музыке и поэзии Шекспир выделяет специально, причем характеристика Глендаура как поэта дается на протяжении одной сцены различными художественными средствами. Глендаур прямо говорит о своих занятиях поэзией и музыкой в молодости. Кроме того, Шекспир находит остроумный способ показать в действии, что отношение к поэзии служит для Глендаура критерием при оценке других людей. После того как Глендаур в споре с Хотспером о разделе Англии характеризует себя самого как поэта, Хотспер в умышленно утрированной форме заявляет о своем отвращении к поэзии:

Котенком лучше стать мне и мяукать,  
Чем быть кропателем баллад несносных.  
Скорей готов я слушать, как скоблят  
Подсвечник медный или как скрипит  
Немазаное колесо; все это  
Так не набьет оскомины, как сладость  
Поэзии жеманной: мне она —  
Как дряблая рысца разбитой клячи.

Услышав эту антипоэтическую тираду Хотспера, Глендаур объявляет, что он согласен удовлетворить притязания Перси: «Ну, пусть отводят Трент».

Правильно понятый смысл такого резкого перелома в споре позволяет отчетливо представить себе единственно возможную интонацию в этой сцене. Если предыдущую реплику Глендаур произносит с пылкостью поэта, убежденного в важности своего призвания, то после того, как Хотспер признается в не любви к поэзии, Глендаур отвечает с чувством собственного превосходства и плохо скрытой насмешкой. Любовь к поэзии для Глендаура — непреложное требование к человеку; если тот не любит поэзии, Глендаур может относиться к нему лишь со снисходительным презрением. И Хотспер, безусловно, чувствует презрительную интонацию Глендаура; она заставляет рыцаря чести сразу же отказаться от своих притязаний.

Сцена с участием Глендаура не оставляет сомнения в том, что поэтичность натуры кельтского вождя глубоко импонировала Шекспиру. Но преувеличенная экзальтированность Глендаура, а еще больше — его первобытная вера в сверхъестественное, вызывала к себе ироническое отношение драматурга.

Трезвость мышления Хотспера, проявляющаяся в столкновении с Глендауром, имеет определенное значение и для понимания исхода его столкновения с принцем Гарри. По уже упоминавшимся репликам Хотспера в третьей сцене первого акта можно предположить, что Хотспер неспособен на трезвую оценку обстановки и гибнет в результате романтического неумения

правильно осмыслить действительность. Но после третьего акта становится ясно, что Хотспер — не менее здравомыслящий, хотя и более порывистый человек, чем принц. Хотспер гибнет потому, что он поступает как наиболее типичный представитель лагеря, осужденного на поражение самой историей.

Интересный дополнительный материал для характеристики Хотспера дает изображение его взаимоотношений с женой.

Отношение леди Перси к Хотсперу совершенно ясно: она очень любит мужа и ревнует его к рыцарским делам, опасаясь, что его военные замыслы могут угрожать его жизни. Отношение же Хотспера к жене сложнее. Прямолинейная солдатская грубость неоднократно звучит в репликах Хотспера; проскальзывает она и в его обращении с женой. Как истый рыцарь, он убежден, что женщину нельзя посвящать в мужские планы. Но именно в сценах с женой Хотспер выступает как человек, наделенный своеобразным чувством юмора, с помощью которого он старается превратить в шутку опасения жены. В этих шутках звучит скрытая забота о жене, и зрителя не покидает ощущение, что Хотспер, подшучивая над леди Перси, все время — пусть сдержанно, исподтишка — любит свою красавицу-жену, видя в ней достойную подругу рыцаря. И когда Хотспер говорит:

Вскочив в седло, готов тебе дать клятву  
В любви безумной —

(II, 3)

в его словах звучит самое искреннее чувство.

Показательно, что принц, пародируя беседу Хотспера с женой, воспринимает их как своего рода духовных союзников. Этот духовный союз особенно ярко раскрывается в сцене у Глендаура, где леди Перси не без удовольствия отвечает на шутки мужа.

Уже раньше леди Перси обещала сломать мизинец своему мужу за то, что он не отвечает серьезно на ее вопросы. Здесь же, после того, как реплику леди Перси «Так помоги тебе бог» Хотспер подхватывает словами: «В постель к уэльской даме», леди угрожающим тоном спрашивает: «Что такое?» и Хотспер, видя, что она уже готова оттащить его за волосы, предпочитает отвлечь внимание собеседницы от своей остроты. От этой пары веет здоровой, бьющей через край силой, находящей выход в грубоватых шутках и добродушных потасовках. Поэтому сцены Хотспера с женой окрашивают образ рыцаря теплыми тонами.

Анализ лексики реплик Хотспера наглядно подтверждает, что термины рыцарского обихода глубоко вошли в плоть и

кровь юного Перси. Словарь Хотспера изобилует точными понятиями из области военного дела. Еще в описании придворного Перси издевается над тем, как этот женоподобный тип сыплет военными терминами:

And talk so like a waiting-gentlewoman  
Of guns, and drums, and wounds — God save the mark!

(I, 3)

Ассонанс, создаваемый словами *guns, drums, wounds*, носит явный оттенок пародийности: Перси как бы хочет подчеркнуть, что для придворного разговор о войне и ее опасностях — набор звуков, которые не имеют никакого конкретного смысла. Сам же Хотспер всегда стремится уточнить военные термины, придавая им в то же время образность и наглядность. Так, например, когда он говорит о предстоящем столкновении «опасности» с «честью», он употребляет глагол *grapple*, что значит «схватиться врукопашную». Когда он хочет сказать что-то очень обидное о принце, он называет его *sword-and-buckler Prince of Wales*. Меч и щит до конца XVI века были основным оружием фехтовальщиков; однако во времена Шекспира они остались на вооружении только простых солдат или грабителей на большой дороге; лица благородного происхождения были вооружены шпагой и кинжалом.

Та же профессиональная осведомленность во всем, что касается военного дела, сказывается и в определении Хотспером коня (а *goan*, а *gor-eag*; последний термин в творчестве Шекспира употребляется всего один раз).

И во сне боевой дух не покидает Хотспера; об этом ему рассказывает жена:

Близ тебя не раз  
Я сторожила твой тревожный сон  
И слышала, как ты о войнах бредил,  
Как горячил словами скакуна,  
Кричал: «Смелее! В бой!» — и говорил  
О вылазках, траншеях, схватках, рвах,  
О брустверах, палатках, частоколах,  
О василисках, пушках, кулевринах,  
О пленниках, о тех, кто пал в бою,  
О всех превратностях горячей битвы.

(II, 3)

Даже в беседах с женой Хотспер использует образы, почерпнутые из военной сферы. Объясняя леди Перси, почему ему сейчас не до любовных утех, Хотспер говорит:

Теперь не время  
Ни играм в куклы, ни турнирам губ.

(This is no world  
To play with mammals and to tilt with lips).

Если в выражении *to play with mammals* можно ощутить лишь оттенок солдатской грубости<sup>20</sup>, то выражение *to tilt with lips* заслуживает особого внимания. Обычно комментаторы объясняют термин *tilt* просто как синоним понятия «бороться, сражаться»; на самом же деле он очень специфичен: *tilt* означает «участвовать в конном рыцарском турнире, в котором противники скачут навстречу друг другу с копьями наперевес».

Шекспир наделяет Хотспера целым рядом в высшей степени привлекательных черт. Он, безусловно, любит силу, рыцарской доблестью, прямоотой, безудержной смелостью и страстностью своего героя. В пьесе нельзя встретить ни одного эпизода, где бы поэт хотел принизить Хотспера как человека.

Первая причина такого отношения Шекспира к младшему Перси обусловлена самой ролью, которую этот персонаж играет в решении основного политического конфликта пьесы. Чтобы показать реальную опасность феодального мятежа, угрожающего целостности Англии, Шекспир делает главным антагонистом короля великолепную сильную личность.

Вторая причина более сложна: она кроется в том, что отношение Шекспира, писателя позднего Возрождения, к средневековому рыцарству было в известной степени противоречивым. Шекспир — последовательный противник политической практики феодалов, мешавшей национальному объединению страны. Но «во времена торгашей», в период, когда перед мыслителями и писателями Возрождения все яснее раскрывался антагонистический характер новых буржуазных отношений, отдельные стороны морального облика средневекового рыцарства (независимо от того, насколько это представление о рыцарстве соответствовало действительности) получали в глазах гуманистов безусловную привлекательность. Не случайно Шекспир считает, что и для идеального монарха совершенно необходимы высокие рыцарские качества; об этом свидетельствуют многие черты в образе принца Генриха.

Хотспер занимает очень большое место в первой части «Генриха IV», выступая как антагонист и короля, и принца Генриха, и Фальстафа. Но в отличие от этих персонажей образ Хотспера не развивается и не изменяется на протяжении пьесы; более того, все основные черты Хотспера выявляются уже

<sup>20</sup> Некоторые комментаторы понимают слово *mammets* как «грудь, соски»; такое толкование кажется здесь более уместным, чем распространенное понимание этого термина как «кукла».

в экспозиции, а дальнейшая сценическая жизнь этого персонажа лишь уточняет и делает более наглядными те стороны характера, которые намечены в третьей сцене первого действия.

Статичность образа Хотспера становится особенно рельефной на фоне активного исторического движения и в столкновении с эволюционирующими персонажами; именно она в значительной степени способствует созданию атмосферы обреченности вокруг Хотспера. Он способен только на прямолинейное движение и поэтому менее чем любое другое действующее лицо может соотносить свои поступки с требованиями «времени». Да и о самом «времени» он вспоминает за мгновение до смерти, предвосхищая слова, которые впоследствии скажет Макбет: «Жизнь — это шут времени».

Гибель Хотспера предстает не как результат личного, а как результат всемирно-исторического заблуждения, владевшего классом феодалов в период, когда этот класс, веря в незыблемость основ феодального общества, выступал против новой исторической тенденции, выражавшейся в борьбе монархии за абсолютную власть в стране. Гибель Хотспера по-настоящему трагична. К концу пьесы Хотспер вырастает в трагического героя, а предсмертные слова, с которыми он обращается к принцу Генриху, похитившему у него юность и доблесть, воспринимаются как трагический комментарий к монологу о чести, произнесенному Хотспером в первом действии.

Смерть великого рыцаря символична: она означает неотвратимость поражения феодального мятежа в борьбе с укрепляющейся абсолютной монархией, ибо против мятежников выступает «время» — сама эпоха, имеющая свои внутренние закономерности. Именно в этом смысле следует понимать слова Уэстморленда, обращенные во второй части «Генриха IV» к мятежному лорду Маубрею:

O my good Lord Mowbray,  
Construe the times to their necessities,  
And you shall say, indeed, it is the time,  
And not the King, that doth you injuries<sup>21</sup>.

(IV, 1)

Комментируя эти строки, Довер Уилсон предлагает такое их понимание: «Оцените современное состояние дел соответствен-

<sup>21</sup>

Добрейший лорд,  
Постигнув роковую неизбежность  
Событий наших дней, вы убедитесь,  
Что ваш обидчик — время, не король.

но с условиями, которые их определяют, и вы будете вынуждены признать... и т. д.»<sup>22</sup>.

Такое толкование вполне приемлемо, если в формулировку Уилсона добавить присущий стихотворному тексту оттенок «необходимости», т. е. «...с условиями, которые *необходимо* их определяют...». Здесь «время» выступает как выражение исторической закономерности, проявляющейся на определенном этапе развития английского государства и играющей решающую роль в столкновении лагерей, даже несмотря на личные качества участников этого столкновения.

Так перед читателем Шекспира четко вырисовывается важнейший элемент исторической концепции поэта: феодальный бунт всегда представляет опасность для страны, но в период становления абсолютной монархии он неизбежно обречен на провал потому, что он вступает в противоречие с поступательным ходом истории.

<sup>22</sup> «Henry IV, Part II», The New Shakespeare. Cambridge, 1953, p. 183.





## ❖ О СОН, О МИЛЫЙ СОН! ❖



**В** обеих частях «Генриха IV», так же, как и в пьесах о Генрихе VI, король, именем которого названы хроники, не является главным героем. Но если в ранней трилогии вообще трудно отдать значительное предпочтение кому-либо из персонажей, то в «Генрихе IV» король как бы заслонен остальными главными персонажами: на это обстоятельство в весьма категоричной форме указывает А. Николл: «Самому королю, выполнившему свою драматическую миссию, намеренно позволено стать фигурой заднего плана... Шекспир концентрирует свое внимание на контрастных характерах принца Хэла, Фальстафа и Хотспера и посредством этих персонажей расширяет всю картину Англии»<sup>1</sup>.

Действительно, король, который в начале первой части показан серьезным и умным деятелем, постепенно принимает все меньшее участие в политических событиях. С Генрихом IV происходит примерно та же — только более детально разработанная и более плавная — эволюция, что и с королем Джоном. По мере приближения финала на первый план выдвигается моральная характеристика ко-

<sup>1</sup> A. Nicoll. Shakespeare. L., 1952, p. 127.



роля. Болезнь лишает Генриха физической мощи, а внутренняя борьба и угрызения совести — нравственных сил. Но именно поэтому индивидуальный портрет короля, весьма точно соответствующий историческому прототипу, особенно интересен как пример сочетания политической и моральной характеристики персонажа.

Биографические факты, известные о Генрихе IV, позволяют с достаточной полнотой воссоздать облик этого короля.

Генрих IV родился в 1367 году в отцовском замке Болингброк. В возрасте двадцати лет он участвовал в попытке влиятельных феодалов ограничить власть короля и канцлера, сделав последнего в какой-то мере ответственным перед парламентом. Этим молодой Болингброк навлек на себя недовольство Ричарда II, но в дальнейшем опять вошел в милость к королю. В последующие годы он совершил паломничество в Иерусалим, а в 1390 году участвовал в походе на Литву, где крестоносцы предприняли безуспешную осаду Вильнюса. Как сообщают хронисты, в результате похода было уничтожено несколько тысяч «врагов» и восемь человек обращено в христианскую веру<sup>2</sup>. В конце 90-х годов Болингброк начал играть настолько видную роль при дворе, что Ричард поспешил изгнать его в 1398 году на 10 лет из Англии, воспользовавшись для этого сравнительно незначительным предлогом — ссорой Болингброка с герцогом Норфолком. В 1399 году Ричард конфисковал в пользу короны владения умершего Джона Гонта, одновременно объявив о пожизненном изгнании Болингброка.

В этот период ситуация в Англии складывалась не в пользу Ричарда. Если после восстания 1381 года король еще мог сплотить вокруг себя значительную часть аристократии, то в конце царствования позиции Ричарда были окончательно подорваны «безрассудной раздачей им земель короны и жестокостью, с которой Ричард подавлял малейшее противодействие своей власти. Изгнание Генриха Болингброка, сына Джона Гонта, и захват его поместий после смерти Гонта встревожили даже тех представителей знати, которые еще были настроены дружелюбно или нейтрально. Купечество король оттолкнул от себя незаконными налогами и тем, что правительство не сумело приостановить пиратство»<sup>3</sup>. При таком положении Генрих Болингброк, высадившийся с небольшим десантом в Англии в то время, как король находился в Ирландии, без труда низложил Ричарда II и короновался как Генрих IV.

<sup>2</sup> Hakluyt. The Principal Navigations. L., 1599, pp. 122—123.

<sup>3</sup> А. Мортон. История Англии. М., ИЛ, 1950, стр. 122.

Последующая деятельность характеризует Генриха IV как весьма осторожного, хитрого и умелого политика, активного дипломата, стремившегося опираться в своей государственной практике на поддержку палаты общин, которая при Генрихе IV получила много новых привилегий. Эта поддержка была ему необходима в постоянной борьбе с феодальной анархией. Кроме того, как подчеркивает Маркс, «Генрих использовал *против баронов рыцарей графств*»<sup>4</sup>; социальную опору короля, помимо городов, составляло также мелкое рыцарство.

Стремление обуздать мятежных феодалов было основой внутренней политики Генриха IV и поглощало основную долю энергии и финансов короля, поэтому он не мог развернуть активной агрессивной внешней политики. Инициатива в Столетней войне в его царствование была на стороне французов, которые неоднократно тревожили Англию дерзкими налетами на прибрежные районы, захватывая добычу и пленных. Однако Генрих IV продолжал колонизацию Ирландии под предлогом усмирения ирландских «бунтовщиков». Еще более напряженно проходила колонизация Уэльса. На жестокости завоевателей-англичан валлийцы отвечали отчаянным сопротивлением. О том, что это сопротивление приняло всенародный характер, красноречиво свидетельствует адресованное Генриху IV письмо от 7 июля 1403 года некоего Джона Фэйрфорда, королевского чиновника в Бреконе. В послании, между прочим, говорится: «Принимая также во внимание, мой благороднейший повелитель, если Вам это будет угодно, что вся уэльская нация убеждена вышеуказанными отрядами в восстании и добровольно соглашается с ними, как это открыто проявляется каждый день в их поведении и в их сопротивлении Вам и всем тем, кто Вам верен, не угодно ли было бы Вашему королевскому величеству предписать окончательное уничтожение этой вероломной нации, ибо иначе все, кто Вам верен, находятся в здешних местах в большой опасности»<sup>5</sup>.

Указывая на такую исторически прогрессивную черту политики Генриха IV, как борьба с мятежными феодалами, Маркс обращает внимание также и на антинародный характер его правления, выразившийся в кровавой борьбе Генриха против ереси, которая в то время являлась религиозным выражением народного возмущения. При нем в 1401 году был издан «Статут о ереси», по которому «епископам было разрешено арестовывать всех проповедников ереси, всех школьных учителей,

<sup>4</sup> Архив Маркса и Энгельса, т. VI. М., Госполитиздат, 1939, стр. 307.

<sup>5</sup> «Royal and Historical Letters during the reign of Henry the Fourth», vol. I. L., 1860.

зараженных еретическими идеями, всех *владельцев и авторов* еретических книг и сажать их в тюрьму, даже если они в угоду королю отрекались от своих убеждений»<sup>6</sup>.

Материалы, которыми располагал Шекспир, позволили ему получить довольно верное представление о характере царствования Генриха IV. Этот период во всех хрониках предстает как время тяжелых смут, терзавших страну. Однако ни у кого из хронистов нельзя найти попыток объяснения тенденций развития английского общества и государства в это время. Хронисты охотно подчеркивали братоубийственный характер феодальной распри, но не пытались выделить в этом столкновении исторически прогрессивную сторону.

Хронисты, в том числе и Холинshed, в сочинении которого чувствуется явное стремление приукрасить Генриха IV, признают его жестокость и вероломство, выразившееся в захвате короны, «вопреки клятве, данной при высадке на эту землю»<sup>7</sup>, что вызвало ненависть к узурпатору.

Осуждение Генриха как узурпатора, развязавшего междоусобицу, встречается и в более ранней хронике Т. Купера, где сказано: «Генрих IV взошел на английский престол, очевидно, скорее силой, чем вследствие законного наследования или выборов; это обстоятельство принесло ему много беспокойства и породило частые мятежи в его державе»<sup>8</sup>.

Однако во времена Шекспира в литературе можно было встретить и другие оценки Генриха IV. Как раз в те годы, когда Шекспир создавал свои исторические драмы о Генрихе IV, было опубликовано сочинение Джона Хейварда, в котором автор противопоставляет резко отрицательно обрисованному Ричарду II идеализированного Генриха IV, который якобы не узурпировал престол, а был как достойнейший приглашен на трон: «Единственным человеком, на ком сошелся всеобщий выбор, был Генрих, герцог Херифорд (которого после смерти его отца называли герцогом Ланкастерским) — не по его собственному предложению и желанию, но потому, что он пользовался всеобщим уважением»<sup>9</sup>. Но нужно сразу же отметить, что Шекспир не разделял взгляда Хейварда.

Сложность, которую представляет для исследователя образ короля, в значительной степени объясняется тем, что Ген-

<sup>6</sup> Архив Маркса и Энгельса, т. VIII. М., ОГИЗ — Госполитиздат. 1946, стр. 388.

<sup>7</sup> Holinshed, III, 541.

<sup>8</sup> «An Epitome of chronicles containing the whole discourse of histories... by Thomas Lanquet... and continued... by Thomas Cooper», 1569, p. 250 (II).

<sup>9</sup> «The first part of the life of King Henry the IV». Written by J. Haywarde. L., 1599, pp. 60—61.

рих IV лучше всех остальных персонажей пьесы (а быть может, и лучше всех шекспировских героев вообще) умеет скрывать свои мысли и намерения.

Из исторических источников, в том числе и тех, которые были знакомы Шекспиру, известно, что Генрих IV, окруженный придворными, готовыми каждую минуту изменить ему, отличался крайней недоверчивостью не только по отношению к тем, кого он подозревал в измене, но и к тем, кто оставался лояльными подданными короны. В сцене объяснения короля с наследником во второй части Генрих IV открыто характеризует свое отношение к придворным.

Мои друзья, что стать должны твоими,  
Зубов и жал лишились лишь недавно.  
С их помощью кровавой стал я править  
И мог страшиться, что меня их мощь  
Низринет вновь.

(IV, 5)

Король умеет глубоко маскировать свои политические планы — настолько глубоко, что иногда эта политическая игра короля вообще ускользает от внимания исследователей. Так, например, Довер Уилсон утверждает: «Каким бы Болингброк ни был в «Ричарде II», король Генрих IV — не твердый и хитрый политик, а патетическая фигура, человек, больной душой и телом. В надежде очистить свою душу от преступлений, доставивших ему трон, он мечтает о крестовом походе»<sup>10</sup>. Действительно, упоминание о болезни короля имеется уже в первой строке пьесы; но трудно сказать, к кому больше оно относится — лично к королю или к стране, охваченной болезнью гражданской смуты. Особенно полно скрытость короля, определяющая все его поведение, проявляется в первых сценах первой части.

Для того чтобы правильно оценить приемы, посредством которых Шекспир лепит этот образ, необходим довольно подробный текстуальный анализ этих сцен. Но этот анализ полностью окупает себя. Он не только доказывает верность замечания Г. Гейне, писавшего: «Вообще экспозиции шекспировских трагедий достойны удивления. Уже эти первые вступительные сцены вырывают нас из узкого круга будничных чувств и обычных мыслей и переносят в центр тех колоссальных событий, которыми поэт задумал потрясти и очистить наши души»<sup>11</sup>.

<sup>10</sup> J. D. Wilson. *Fortunes of Falstaff*. L., 1944, p. 61.

<sup>11</sup> Г. Гейне. Полн. собр. соч., т. VIII. М.—Л., «Academia», 1949, стр. 264.

«Генрих IV» начинается монологом короля, в котором он говорит о своем намерении организовать крестовый поход в Святую землю. Смысл этого монолога полностью раскрывается лишь при сопоставлении его с предсмертным наставлением, которое король делает наследнику. Только тогда король открывает сыну мотивы, которыми он руководствовался, настаивая на организации похода:

Опасность отвращая,  
Я многих истребил и собирался  
Вести в Святую землю остальных —  
Чтоб не дали им праздность и покой  
В мои права внимательно всмотреться.  
Веди войну в чужих краях, мой Генри,  
Чтоб головы горячие занять;  
Тем самым память о былом изгладить.

(II, IV, 5)

Оказывается, планы похода в Святую землю были частью общеполитического курса Генриха IV, рассчитанного на отвлечение внимания его врагов от внутрисполитической борьбы. Указания на то, что Генрих IV предполагал совершить крестовый поход, встречаются у Холиншеда, а также и у некоторых других хронистов, например у Фабиана.

Весьма близко к точке зрения Шекспира подходит Сэмюэл Дэниель в эпической поэме «История гражданской войны между Йорками и Ланкастерами», первые 4 книги которой появились в 1595 году. Излагая предсмертный разговор Генриха IV с сыном, Дэниель, так же как и Шекспир, подчеркивает, что король принимает решение о крестовом походе для того, чтобы занять феодалов и отвлечь их внимание от внутренних смут<sup>12</sup>.

Однако и Дэниель, и хронисты относят эти планы к последнему году царствования Генриха IV, не связывая их с характеристикой внутренней и внешней политики короля на всем протяжении его правления.

А по Шекспиру, мысль о крестовом походе занимала Генриха IV весь первый год его царствования. В пьесе имеется на этот счет конкретное указание: в первой сцене Генрих IV гово-

<sup>12</sup> And since my death my purpose doth prevent  
Touching this sacred warre I took in hand,  
(An action wherewithall my soul had ment  
T'appease my God, and reconcile my land)  
To thee is left to finish my intent,  
Who to be safe must never idly stand,  
But some great actions entertaine thou still  
To hold their mindes who else will practise ill.

(«First Fowre Bookes of the Civile Wars betweene the Two houses of Lancaster and Yorke», by S. Daniel. L., 1595, Book 3, Stanza 121).

рит о своем намерении организовать крестовый поход как о мысли, которая возникла год назад.

Доказывая, что эта мысль все время владела королем, Шекспир вступает в противоречие с фактами истории. Источники единогласно свидетельствуют о том, что именно первые годы правления Генриха IV были омрачены рядом междоусобиц, которые не позволяли и мечтать о столь грандиозных планах, как крестовый поход. Генрих вступил на престол в 1399 году, а уже в 1400 был занят вооруженным подавлением сторонников Ричарда II и экспедициями против Шотландии и Уэльса.

Зачем же понадобилось в первой сцене упоминать о крестовом походе? Для того чтобы с первых слов драмы охарактеризовать Генриха IV как дальновидного и расчетливого политика, надеющегося посредством этой внешнеполитической акции сохранить мир в самой Англии. Известие о бунте Глендаура заставляет Генриха IV усомниться в возможности осуществления своих планов, а сообщение о своеобразии Хотспера вынуждает его решительно отменить поход. Возникнув лишь на короткий срок, тема крестового похода уже в первой сцене перестает влиять на развитие действия пьесы.

Более того, эта тема на первый взгляд придает поведению короля оттенок некоторой противоречивости и непоследовательности. В первом монологе король говорит о сборах в поход как о деле вполне решенном, но далее выясняется, что король — еще до разговора с Уэстморлендом — узнал от сэра Ричарда Бланта о победе Хотспера над шотландцами и о нежелании Перси отдать королю пленных. Мало того, оказывается, что Генрих уже послал за Хотспером, чтобы привлечь его к ответу. Таким образом, слова короля в начале сцены о готовности к крестовому походу не соответствуют тому, что он говорит в конце сцены. Является ли подобное противоречие случайным, результатом ошибки автора, забывшего о том, что говорил король несколькими строками выше? Некоторые исследователи пытаются исправить «ошибку» Шекспира. «Конечно, было бы лучше, — пишет К. О. Браун, — если бы король только теперь, при появлении на сцене самого Бланта, узнал про победу Перси и его неповиновение, а не до этого»<sup>13</sup>. На самом деле этот сознательно примененный Шекспиром драматургический ход позволяет ему использовать тему крестового похода для характеристики короля в психологическом плане. Выходит, что Генрих IV, начиная беседу с Уэстморлендом, тщательно скрывает свои мысли и свою осведомленность. Этот на-

<sup>13</sup> К. О. Браун. Die Szenenführung in den Shakespeare'schen Historien. Würzburg, 1935, S. 113.

первый взгляд незначительный эпизод наглядно раскрывает перед зрителем уже в самом начале пьесы такую существенную сторону в характере короля, как его подозрительность в отношениях с придворными. Уэстморленд остается верным сторонником короля на протяжении всего царствования Генриха IV; поэтому скрытность и настороженность Генриха, никак не обусловленные поведением Уэстморленда, особенно ярко характеризуют короля.

Интересный штрих в образ короля вносит также его реакция на известие о том, что Хотспер не желает передать королю захваченных им пленных шотландцев. Претензии короля к Хотсперу по существу никак не обоснованы. Как указывает Уайт в комментариях к «Генриху IV»<sup>14</sup>, согласно военной юрисдикции тех времен любой рыцарь, захвативший пленного, выкуп за которого не превышал 10 000 крон, был волен распорядиться пленником по собственному усмотрению. В числе шотландцев, захваченных Хотспером, лишь одного следовало безусловно передать королю как персону королевской крови. Поэтому ничего возмутительного в отказе Хотспера отдать остальных пленников королю быть не могло, тем более, что незадолго до этого Перси были вынуждены на свои собственные деньги выкупать у шотландцев Хотспера, попавшего в плен в битве при Оттербурне; теперь на выкуп, полученный за пленных шотландцев, Перси рассчитывали поправить свои финансовые дела.

А в пьесе Генрих воспринимает поведение Хотспера как нечто вызывающее. Тем самым Шекспир показывает проницательность короля: за незначительным, казалось бы, признаком неповиновения Хотспера король сразу различает реальную угрозу выступления феодальной оппозиции против центральной власти.

В третьей сцене первого действия Шекспир так же планомерно продолжает раскрывать неизвестные дотоле черты Генриха как политического деятеля. В этой сцене полностью проявляется способность Генриха принимать быстрые и далеко идущие решения.

Краткое изложение королем своей программы и его резкий диалог с Вустером занимают всего 21 строку. Но эти строки полны такого напряжения, что они сразу создают верное представление о сложившейся ситуации и об отношениях между действующими лицами, определяя тон этой сцены, а в какой-то мере и все дальнейшее развитие событий в пьесе.

Обвинив феодалов в том, что они злоупотребляют его долготерпением, Генрих заявляет:

<sup>14</sup> «The Works of William Shakespeare». By K. G. White. Boston, 1865.

But be sure  
I will from henceforth rather be myself,  
Mighty and to be fear'd, than my condition,  
Which hath been smooth as oil, soft as young down,  
And therefore lost that title of respect  
Which the proud soul ne'er pays but to the proud <sup>15</sup>.

Оказывается, сам король считает, что «быть самим собой» равнозначно тому, что «быть могучим и внушающим страх». Показательно также, что король называет себя «я», а не «мы». Эта форма лишней раз подчеркивает, что король в данную минуту говорит о себе не как о королевском величестве, а как о человеке: уже в следующей реплике, приказывая Вустеру удалиться, король употребляет обычную официальную форму «мы».

Обращение Вустера к королю содержит всего четыре строки, но оно позволяет зрителю сразу же понять, что королю приходится иметь дело с наглым и хитрым врагом. Вустер подчеркнуто вежливо называет короля «мой державный повелитель» — *my sovereign liege*. Но здесь же он напоминает Генриху о заслугах дома Перси — главной силы, обеспечивающей престол нынешнему королю. Содержание реплики Вустера ставит, таким образом, под сомнение право короля на суверенное правление. Этот оттенок скрытой издевки крайне характерен для такого персонажа, как Вустер, в моральном облике которого явно проступают черты «макиавеллизма».

Издевка Вустера не остается незамеченной, и король грубо прогоняет его. Он обращается к Вустеру на «ты», что, вообще говоря, не характерно для короля; а самое приказание уйти звучит в наиболее резкой и даже презрительной форме: *get thee gone*<sup>16</sup>. Так Шекспир показывает вспыльчивость Генриха, которая погребена где-то в глубине под его внешней сдержанностью и умением контролировать свои эмоции.

Анализ характеристики короля в первой и третьей сценах первого действия показывает, что уже в самом начале пьесы с достаточной полнотой раскрывается облик Генриха IV как

<sup>15</sup> Но предупреждаю:  
Я буду впредь, как требует мой сан,  
Суровым, грозным, вопреки природе.  
Я был нежней елея, мягче луха  
И потому утратил уваженье,  
Что гордый дух лишь к гордому питает.

<sup>16</sup> О стилистическом уровне этого выражения дает четкое представление его употребление в «Эдуарде II» Марло, где Эдуард, обращаясь к ненавистой ему и презираемой королеве, говорит: *Fawn not on me, French strumpet, get thee gone* («The works of Cristopher Marlowe», ed. by A. Dyce. L. — N. Y., 1865, p. 189).



дальновидного, расчетливого, хитрого, скрытного и решительного политика. И в дальнейшем, даже в самых сложных ситуациях, Генрих IV остается человеком, мыслящим в первую очередь как государственный деятель.

Но некоторые реплики Генриха в начальных сценах невозможно понять до конца без учета его высказываний в заключительных сценах второй части. Происходит это потому, что по мере приближения финала скрытность короля отходит на задний план, уступая место все более откровенным признаниям самому себе и сыну.

Владеющая Генрихом забота о делах государства доминирует и в последней беседе короля с наследником. В начале беседы слова короля окрашены чувством личной обиды, вызванной мыслью о том, что сын не любит его, с нетерпением ждет его смерти и готов сделать все, чтобы сократить жизнь отца. Но очень скоро это чувство уступает место глубокой заботе о грядущих судьбах Англии. Боясь, что принцем руководит лишь преступное легкомыслие, что он и на троне будет окружать себя недостойными людьми, Генрих IV рисует страшную картину падения и одичания, ожидающего Англию:

Намордник, сдерживающий распутство,  
Сорвет король, и разъяренный пес  
Всех, кто безвинен, ринется терзать.  
О бедный край, больной от войн гражданских!  
Я не сберег тебя от смут заботой, —  
Что ж будет, коль заботой станет смута?  
О, снова превратишься ты в пустыню,  
Где будут волки лишь бродить, как встарь!

(II, IV, 5)

Забота о процветании Англии звучит и тогда, когда король на смертном одре, лишенный сил и возможности непосредственно влиять на состояние дел в государстве, дает сыну советы относительно способов управления страной и подданными.

Умение мыслить и оценивать события с государственной точки зрения накладывает отпечаток на лексику короля. Даже когда король говорит о глубоко интимных переживаниях, его речь полна образов, почерпнутых из социальной сферы. Так, например, когда король заклинает сон, бегущий от его постели, он говорит:

Зачем охотнее приходишь ты  
На жесткую постель в лачуге дымной,  
Где дремлешь под жужжанье мух ночных,  
Чем в ароматные чертоги знатных,  
На ложе пышное под балдахинном,  
Где сладостные звуки нежат слух?

(II, III, 1)

Еще более ярко эта особенность лексики короля проявляется в момент, когда Генрих IV внезапно почувствовал недомогание при известии об окончательном разгроме мятежников. Он говорит о судьбе, которая никогда не приходит с «обеими полными руками»:

Она дает здоровье беднякам,  
Лишая их еды, а богачей  
Пирами дразнит, наградив болезнью:  
От изобилья не дает вкусить.

(II, IV, 4)

Постепенное раскрытие образа короля осложнено эволюцией, которую претерпевает этот персонаж. Генрих IV становится жертвой болезни; силы постепенно покидают его, и смерть приближается к нему с неотвратимостью, очевидной для самого короля.

Тема болезни Генриха IV органически связана с проблемой узурпации престола — одной из главных политических проблем, решаемых Шекспиром на материале «Ричарда II» и «Генриха IV».

Все исследователи сходятся в том, что к узурпации как к политическому акту Шекспир относился резко отрицательно, так как видел в ней опасное нарушение установившегося порядка, которое может привести к огромным бедствиям — смуте и мятежам.

Однако, объясняя судьбу узурпатора, большинство буржуазных литературоведов в качестве основного аргумента используют чуждую Шекспиру идею божественного возмездия.

Основу таких рассуждений составляет не столько текст шекспировских пьес, сколько уже упоминавшиеся абстрактные оценки исторической концепции Шекспира, которая якобы ничем не отличалась от воззрений на исторический процесс, распространенных в Англии в конце XVI — начале XVII века.

Многие историки позднего Возрождения в Англии действительно придерживались ярко выраженного идеалистического взгляда на историю. Наиболее показательна, пожалуй, в этом отношении концепция, изложенная Уолтером Рели в предисловии к его «Истории мира», вышедшей в свет в 1614 году. Рели делит английскую историю на замкнутые циклы, в каждом из которых внуки оказываются объектом божественного возмездия за грехи дедов. Так, например, объясняя судьбу Ричарда II, Рели видит причины его трагического падения в жестокостях, совершенных его дедом Эдуардом III:

«Возмездие за эту жестокость бог своим тайным и неисповедимым промыслом обрушил на внука Эдуарда III; и так уж

выпало на долю всех до последнего представителей этой линии, что во втором или третьем поколении все они были погребены под руинами зданий, известка для которых была замешана на крови невинных. Так, Ричард II в расцвете юности был свергнут и умерщвлен своим кузеном и вассалом Генри Ланкастером, впоследствии Генрихом IV»<sup>17</sup>.

Точно так же идея божественного возмездия определяет, по Рели, судьбу Генриха VI, внука Генриха IV:

«Этот король (Генрих IV. — Ю. Ш.), право которого на престол было сомнительным, а захват короны предательским, заявил при высадке, что он намерен лишь возвратить себе законное наследство, и нарушил слово, данное лордам, нарушил слово перед Ричардом и перед королевством в лице парламента, которому он поклялся, что низложенный король будет жить. После этого он несколько лет правил королевством, но все время подданные нападали на него со всех сторон, и не прекращались заговоры и мятежи. И он увидел (если бессмертные души видят и замечают что-либо после смерти тела), как его внук Генрих VI вместе с наследным принцем были внезапно и безжалостно убиты, а корона, за обладание которой он пролил столько крови, перешла от его потомства к наследникам его восторжествовавших врагов»<sup>18</sup>.

Идея божественного возмездия ощутима и в хронике Холиншеда; правда, Холиншед считает, что судьбу короля определяют в первую очередь его личные качества, а божественное возмездие оказывается своего рода следствием личной деятельности короля. Особенно хорошо это видно из оценки Холиншедом судьбы Ричарда II: «Но такие или им подобные несчастья часто выпадают на долю принцев, которые, находясь наверху, не задумываются о несчастьях, могущих воспоследовать. Он был расточителен, честолюбив и стремился к плотским наслаждениям... Могло ли это благополучно продолжаться для короля? Грязные злоупотребления, которыми была опозорена его жизнь, так обострили гнев божий, что бог вырвал у него королевский скипетр и дал ему испить полную чашу бедствий. Так бог поступал и с другими королями, его предшественниками, чей пример он мог бы понять как предостережение. Это тяжелый случай, когда бог обрушивает громы своего приговора на принца или на народ»<sup>19</sup>.

А текст хроник Шекспира не дает никаких оснований полагать, что поэт рассматривает судьбы королей как результат

<sup>17</sup> Sir Walter Raleigh. The History of the World, vol. I. L., 1614, p. A 3.

<sup>18</sup> Ibid., p. A 4.

<sup>19</sup> Holinshed, III, 507—508.

божественного вмешательства. В истории падения Ричарда II, Генриха VI и Ричарда III нет никаких намеков ни на грехи их предков, ни на небесное возмездие; они гибнут в ходе столкновения с конкретными представителями того же английского общества, и катастрофы, ими переживаемые, вызваны особенностями их характеров и их поступками. Точно так же и в судьбе узурпатора Генриха IV не ощущается вмешательства провидения; она определяется общественными причинами и деятельностью самого короля.

В советском литературоведении взгляд на проблему узурпации у Шекспира изложен наиболее полно в работах А. А. Смирнова. Его трактовку шекспировской концепции узурпации можно свести к трем основным положениям:

1. «Шекспир прежде всего утверждает необходимость твердой высшей власти в государстве, для обеспечения которой необходимо твердое престолонаследование».

2. «Но что же делать, когда король плох?.. Шекспир... говорит: приходится его свергнуть. Это «приходится свергнуть» — лейтмотив всего «Генриха VI» и особенно «Ричарда II».

3. «Все царствование Генриха IV изображается им как ряд непрерывных восстаний крупных феодалов. Восстания эти не случайны: в них повинен сам король — тот плохой, незаконный способ, каким он достиг престола. Что же это — идея морального возмездия, «высшего», «божественного» правосудия? Совсем нет! Очень трезвая, чисто политическая мысль: актом своей узурпации Болингброк (Генрих IV) создал прецедент, открыл дорогу политическим вожделям феодалов»<sup>20</sup>.

Концепция А. А. Смирнова, полемически заостренная против буржуазных шекспироведов, решительно отвергает тезис о «божественном правосудии» и утверждает, что в оценке узурпации Шекспиром руководила «трезвая политическая мысль». Она сыграла значительную роль в развитии отечественного шекспироведения. И тем не менее эта концепция страдает определенной односторонностью, так как в ней характеристика Генриха IV как политического деятеля оказывается оторванной от других сторон этого образа.

Правильно понять образ Генриха IV можно, лишь учитывая отношение Шекспира к нему и как к королю, и как к человеку. Судьба Генриха IV определяется не только тем, что узурпация им престола развязала руки феодальной анархии (тем более,

<sup>20</sup> А. Смирнов. Творчество Шекспира. Л., 1934, стр. 88—92. Более поздняя работа того же автора — вступительная статья к первому тому Полного собрания сочинений Шекспира (1957 г.) — содержит в общих чертах ту же трактовку.

что финал второй части рисует решительную победу королевской власти над феодальными мятежниками).

В судьбе Генриха IV — так, как она изображена у Шекспира, — не меньшую роль играет суровое осуждение короля-преступника, захватившего корону ценой убийства своего двоюродного брата.

Именно преступный, кровавый путь к престолу, пройденный в прошлом королем, порождает нарастающие по мере приближения к финалу второй части «Генриха IV» угрызения совести, которые терзают короля. Поэтому А. А. Смирнов ошибается, отрицая вместе с ролью «божественного правосудия» и идею «морального возмездия»; последняя во многом определяет облик Генриха IV и его судьбу.

Как политический деятель Болингброк в «Ричарде II», низложив короля, был, очевидно, прав, ибо эгоистическая, антипатриотическая деятельность Ричарда II вела страну к упадку. Пусть акт узурпации престола вызвал новый политический конфликт, принесший страдания Англии, — этот конфликт оказался в конце концов преодолимым, тогда как пребывание на престоле Ричарда могло привести лишь к национальной катастрофе.

Но вся правота Болингброка как политика не искупает в глазах Шекспира его неправоты как человека, и эта неправота лишает его внутренней цельности и силы, вызывает кризис, подобный кризису, происходящему в душе короля Джона или Макбета. Из сказанного, однако, вовсе не следует, что Шекспир, осуждая Генриха IV как личность, безоговорочно принимает его как политического деятеля.

В «Генрихе IV» король начинает борьбу против своевольных феодалов за укрепление власти абсолютной монархии на территории всей страны. Его деятельность знаменует начало нового этапа в историческом развитии Англии и является по своему характеру, безусловно, прогрессивной. Но хотя Генрих IV объективно выступает как носитель прогрессивной идеи, по своему облику он остается представителем старого, феодального мира; он сам и по способам проведения в жизнь своей политики, и по оценке им других персонажей остается очень близким к феодалам, с которыми он враждует. Поэтому Генрих IV, начав прогрессивное дело, не может самостоятельно довести его до решительной победы; для его завершения должен взойти на трон человек, который основными чертами своего мировоззрения и поведения существенно отличался бы от старых феодалов. Доказательством близости Генриха IV к феодалам является не только самый способ вступления на престол — способ, характерный именно для феодального общества, когда узурпатор

захватывает трон при активной поддержке крупных феодалов в ходе их борьбы против царствующего короля. Для понимания облика Генриха IV важна и та оценка, которую он дает Хотсперу.

Если принц Гарри весьма четко сознает глубокое различие между собой и Хотспером и даже старается в ряде случаев подчеркнуть его, то король видит в Хотспере — персонаже, пусть и наделенном целым рядом привлекательных сторон, но типичном феодале, — безусловный идеал.

Об этом Генрих IV говорит еще в самом начале первой части, завидуя старому Нортемберленду — отцу такого сына, как Хотспер; уже это место наводит на мысль, что между королем и Хотспером должны быть какие-то точки соприкосновения. Еще более отчетливо внутреннее родство между королем и Хотспером раскрывается тогда, когда король, ставя Хотспера в пример своему сыну, пространно восхваляет рыцарские доблести юного Перси:

Покойный Ричард  
Казался всем таким, как ныне ты,  
Когда я высадился в Ревенсперге;  
Я ж был таков, как ныне Гарри Перси.  
Клянусь душой и скипетром своим,  
Престола он достойнее, чем ты —  
Наследник призрачный!

(I, III, 2)

Особенно интересна мысль Генриха о том, что Хотспер вполне достоин наследовать престол; в устах короля это, разумеется, самая высокая оценка и одновременно — косвенное признание того, что между Хотспером и самим Генрихом существует определенная близость.

Такая внутренняя близость между королем и феодалами накладывает своеобразный отпечаток на все развитие столкновения Генриха с мятежными баронами. Если в первой части «Генриха IV» обе враждующие стороны полны сил и энергии, то во второй конфликт между ними развивается как бы по инерции, тогда как и король, и мятежники постепенно слабеют и теряют силы.

Мотив болезни, все более ощутимый в характеристике короля, начинает звучать также и при описании феодалов, что явствует из слов архиепископа Йоркского:

Мы все больны;  
Излеществами и развратной жизнью  
Себя мы до горячки довели,  
И нужно кровь пустить нам. Заразившись  
Той хворью, Ричард, наш король, погиб.

(II, IV, 1)

Болезнь — это не только физический недуг, подтачивающий силы Генриха, и символ, выражающий страдания преступного короля от укоров совести. Болезнь становится олицетворением дряхлеющего феодального мира, зараженного внутренними противоречиями и неспособного их преодолеть. Мотив всеобъемлющей болезни является как бы прелюдией для появления на политической арене Генриха V — нового монарха, который не обременен недугами старых времен.

Тема угрызений совести — важнейший элемент индивидуальной характеристики короля; по мере развития действия она становится даже основным средством этой характеристики.

Уже в первом действии первой части король говорит о несчастьях, обрушившихся на страну; но при этом он не упоминает о том, что эти несчастья могут быть вызваны совершенными им преступлениями.

Новые ноты начинают звучать во второй сцене третьего действия, где король укоряет сына в беспутствах:

Не знаю, чем прогневал я творца,  
Что он в своем решенье непостижном  
Избрал орудьем кары и возмездья  
Мою же кровь. Поступками своими  
Меня предполагать ты заставляешь,  
Что небесами призван ты служить  
Бичом, отмщеньем за мои грехи.

Здесь король впервые высказывает догадку, что поведение сына — кара за грехи; но делает он это в такой осторожной форме, которая не позволяет решительно утверждать, что он признается в действительно содеянных преступлениях.

Приведенные выше слова короля вовсе не противоречат утверждению, что мысль о божественном возмездии за грехи предков не была характерна для исторической концепции Шекспира. В данном случае зритель слышит лишь облеченные в традиционную форму слова верующего в бога человека.

Весьма показательно, что в той же сцене Генрих IV впервые заводит речь о своем предшественнике на троне, очень осторожно и как бы с неохотой упоминая его имя. Сначала он вместо имени Ричарда употребляет абстрактное понятие «владение» *possession*, потом — конкретное понятие «коронованный король» *the crowned king*, затем — эмфатическую конструкцию, несущую в себе элемент оценки «прыгающий король» *the skipping king, he...* и только после этого называет его по имени. Одно употребление этих терминов показывает, как неприятны

королю воспоминания о Ричарде. Но в этой сцене он ограничивается лишь сопоставлением себя самого с Ричардом и не говорит об узурпации как таковой.

Так же осторожно ведет себя Генрих в первой сцене пятого действия. Даже на открытое обвинение в захвате престола, которое бросает Вустер, Генрих IV отвечает весьма уклончиво. Он избегает прямого отрицания или признания своей ответственности за узурпацию. Но весьма характерно, что именно в этой сцене, где Генриху впервые приходится выслушать прямое обвинение в узурпации престола, король также впервые говорит о своей старости, которая является неотделимой частью темы болезни:

Доверье наше обманули вы,  
Принудив нас одежды мира сбросить  
И члены старые сковать броней.

(V, 1)

Вторая часть «Генриха IV» представляет собой новый этап как в раскрытии, так и в эволюции образа короля. Если в первой части доминантой этого образа была активная борьба Генриха с феодалами, то во второй части болезнь не позволяет королю непосредственно вмешиваться в ход событий.

Чтобы дать возможность королю раскрыться перед зрителем с большей полнотой, Шекспир впервые оставляет его на сцене в одиночестве, и король произносит монолог, не только символически, но и прямо выражающий мучения, вызванные укорами нечистой совести. Хотя король и не говорит здесь о своих прежних преступлениях, монолог о сне нельзя понимать лишь как простое следствие физического недуга; изображение владеющей человеком бессонницы у Шекспира — один из важных художественных приемов для передачи душевной неуравновешенности, проистекающей от сознания собственной вины.

Очевидное подтверждение этому дает сопоставление слов короля с репликами Макбета. Генрих IV, обращаясь к сну, говорит:

О сон, о милый сон!  
Хранитель наш, чем я тебя испугнул,  
Что ты не хочешь мне смежить ресницы?

(III, 1)

А убивший Дункана Макбет слышит пророческий голос:

Казалось мне, разнесся вопль: «Не спите!  
Макбет зарезал сон!» — невинный сон,  
Распутывающий клубок забот,  
Сон, смерть дневных тревог, купель трудов,  
Бальзам больной души, на пире жизни  
Второе и сытнейшее из блюд...



..Всюду несся вопль: «Не спите!  
Зарезал Гламис сон. Не будет Кавдор  
Отныне спать. Макбет не будет спать!»

(II, 2)

Макбет и Генрих IV говорят об одном, но только в разных выражениях: совершив преступление, Макбет «убил» сон, а Генрих IV «испугал» его.

Сразу после того, как Генрих обращается с мольбой ко сну, он без видимой причины впервые в пьесе начинает разговор с приближенными о подробностях низложения Ричарда. Правда, Генрих подчеркивает, что королем его сделала «необходимость»; однако эта оговорка не играет роли, особенно если вспомнить о хитрости и осторожности, всегда характеризовавших Генриха IV.

И только в сцене предсмертного объяснения с принцем, когда король становится по-настоящему искренним, он открыто признает, что овладел короной преступным способом:

Известно богу,  
Каким путем окольным и кривым  
Корону добыл я; лишь мне известно,  
С какой тревогой я носил ее.

Прости, о боже,  
Мне путь, которым к власти я пришел...

(IV, 5)

Так последняя сцена окончательно раскрывает характер короля и позволяет понять его поведение на всем протяжении обеих частей.

Важным средством характеристики Генриха IV является общая окраска его лексики. О некоторых особенностях лексики в репликах короля уже говорилось при доказательстве тезиса о том, что Генрих IV мыслит как государственный деятель. Но и взятая в целом лексика короля в значительной степени отличается от языка остальных персонажей.

Общий возвышенно-приподнятый стиль речи Генриха IV еще может быть объяснен как дань театральной традиции в изображении королей, распространенной во времена Шекспира. Но эта торжественность лишена эпического спокойствия. Не только многочисленные образы, передающие болезненное состояние самого короля и Англии, но также и особый подбор сравнений из сферы космических и стихийных явлений придают речи короля оттенок тревожной настороженности. Если принц в своем первом монологе сравнивает себя с солнцем, которому еще суждено засиять полным блеском (I, 2), то король, рассказывая о своей юности, говорит: «И, как комете яркой, мне дивились» (I, III, 2). А кометы и во времена

Генриха IV, и во времена Шекспира воспринимались как нечто зловещее, таинственным образом сулящее людям несчастья.

Правда, и в речи Генриха IV дважды появляется образ солнца; но в первый раз (I, III, 2) солнце как компонент входит в весьма условное сравнение, характеризующее величие монарха вообще и не относящееся непосредственно к облику самого Генриха; а второй раз солнце восходит в зловещем кровавом блеске:

How bloodily the sun begins to peer  
Above yon busky hill!

(V, 1)

Зато образы метеоров — «чудес страха», бороздящих мрачное небо, встречаются в первой части дважды: в самом начале пьесы (I, 1)<sup>21</sup> и в обращении к Вустеру перед битвой при Шрусбери (V, 1).

Во второй части место космических образов в лексике короля занимают развернутые картины бурь на море или еще более грандиозных стихийных потрясений, когда океан размывает сушу или отступает от ее берегов.

При всем разнообразии средств художественной характеристики Генриха IV они организованы в стройную эстетическую систему, определяемую динамикой образа короля. Эта динамика — не только простое отражение исторических фактов; она выражает авторское отношение к персонажу. Концентрируя внимание зрителя на неизбежности морального кризиса Генриха, Шекспир еще раз подтверждает свой взгляд на принцип абсолютной монархии. С точки зрения Макиавелли, государь типа Генриха IV, наделенный умом и решительностью в сочетании со скрытностью и осмотрительностью, настойчивостью и отсутствием моральной скрупулезности, последовательно проводящий политику укрепления абсолютной королевской власти, бесспорно подошел бы под образец правителя. А с точки зрения Шекспира, этих качеств еще недостаточно для того, чтобы монарх получил полное одобрение: преступный король не имеет права на престол.

А кто же имеет право? Генрих Пятый.

<sup>21</sup> В переводе вместо «метеоров» значится «молнии».





## ◆ И В ЭТОМ БУДУ ПОДРАЖАТЬ Я СОЛНЦУ ◆



Образ принца Генриха весьма сложен, что было отмечено еще шекспироведами XIX века; некоторые из них даже считали, что по сложности и многосторонности принц Генрих следует непосредственно за Гамлетом или даже уступает ему<sup>1</sup>. Быть может, в таких утверждениях есть определенная доля преувеличения, но сложность характера принца не подлежит сомнению. Об этом косвенно, но весьма убедительно свидетельствуют расхождения в оценке принца, иногда перерастающие в прямо противоречащие суждения; одни исследователи безоговорочно называют принца — не только как правителя, но и как личность — воплощением шекспировского положительного идеала; другие столь же решительно осуждают его как человека.

Во многих работах, в том числе и в исследованиях советских шекспироведов, можно заметить тенденцию к определенному упрощению образа принца. Такое упрощение возникает неизбежно, если в качестве основы для характеристики принца используется преимущественно материал «Ген-

<sup>1</sup> H. N. Hudson. Shakespeare, his Life, Art and Character. N. Y., 1848.

риха V», а анализ развития этого образа в «Генрихе IV» сводится к упоминанию скороговоркой о том, что на принца благотворно повлияло его общение с низами общества.

Обе части «Генриха IV» являются для образа Генриха V грандиозным прологом, который оказался значительно богаче и интереснее финала. Но, разумеется, при анализе образа принца Генриха никак нельзя забывать о его дальнейшем развитии в «Генрихе V». Принц постепенно вырастает в абсолютного и притом идеального монарха. В финале «Генриха IV» он остается единственной инициативной личностью; остальные главные действующие лица — и король, и Хотспер, и Фальстаф — освобождают для принца поле деятельности, на котором он без серьезных препятствий может осуществлять свою волю.

Композиционно принц Гарри в обеих частях «Генриха IV» играет роль связующего звена между всеми планами пьес; таким приемом Шекспир стремится усилить художественную убедительность образа идеального монарха, который представляет собой художественную проекцию политических идеалов Шекспира. В «Генрихе V» эпизоды хроники объединяются тем, что все они призваны служить характеристике короля.

Достоверные исторические сведения о жизни Генриха V не дают никаких оснований предполагать, что юность принца протекала в буйствах и беспутном бражничаньи — так, как ее рисует традиция, воспринятая Шекспиром<sup>2</sup>. Наоборот, из исторических источников принц Гарри — будущий Генрих V — предстает как хитрый, коварный политик, жестокий и честолюбивый авантюрист.

Генрих V родился в 1387 году в Монмуте, недалеко от границы Уэльса. Образование он получил в «Колледже королевы» в Оксфорде под руководством своего дяди, кардинала Генри Бофора. Когда Болингброк был изгнан, Генрих Монмутский остался при дворе Ричарда II и был посвящен королем в рыцари. Вскоре после высадки отца в Рейвенсперге Генрих присоединился к нему и по воцелении Генриха IV на престол получил титул принца Уэльского, герцога Ланкастерского и Аквитанского. Уже в 1400 году он принимал участие в походе Генриха IV против валлийцев и на протяжении ряда последующих лет вел борьбу с Оуэном Глендауром. В конце царствования Генриха IV (1410—1411) принц Генрих был фактическим правителем государства. В эти же годы он пытался начать свои

<sup>2</sup> Совершенно непонятно, почему М. М. Морозов относит образ принца Гарри к наиболее «историчным» образам хроник (см. «История английской литературы», т. I, вып. II. М., Изд-во АН СССР, 1945, стр. 32).

внешнеполитические авантюры, поддерживая герцога Бургундского против Арманьяков.

Самостоятельная политика Генриха V также характеризуется крайним авантюризмом. Несмотря на то что военные действия против Франции в период правления Генриха V принесли значительные успехи англичанам, что объяснялось прежде всего далеко зашедшим разложением в кругах французской феодальной знати, завоевательная политика Генриха V была обречена на провал. Войны Генриха V и его предшественников Энгельс называет «донкихотскими» и указывает, что если бы они продолжались дольше, Англия в них «истекла бы кровью»<sup>3</sup>.

Маркс в «Хронологических выписках» с возмущением подчеркивает жестокость коронованного «карьериста»<sup>4</sup>, его вероломство по отношению к своему бывшему другу, главе лоллардов лорду Кобгему (сэру Джону Олдкастлю). Во время царствования Генриха IV принц, находясь в оппозиции к отцу, был весьма близок виклефитам, против которых неистовствовал Генрих IV, «потому что они были опасны для государства (антимонархисты)». А вступив на трон, Генрих V в 1414 году «привлек в конце концов на свою сторону поповскую и дворянскую аристократию своими подлостями по отношению к этим «радикальным реформаторам» (между прочим, в *Сен-Джайльсе в Лондоне*) и зверской казнью лорда Кобгема. Таково было первое выступление рыцарственного Генриха V на сцену»<sup>5</sup>.

Описание трагического конца лорда Кобгема сохранилось в хронике Фабиана, который свидетельствует: «Этот сэръ Джон за ересь и измену был казнен в следующий месяц; для этого его привезли на Сен-Джайльское поле; там его подвесили цепями к двум новым виселицам, и после этого истребили огнем»<sup>6</sup>.

Для характеристики жестокости Генриха, проявлявшейся и до восшествия на престол, Маркс приводит описание события, в котором принц принимал участие по возвращении из Уэльса в 1410 году. «Этот «герой», — пишет Маркс, — в то же время доказал «свою преданность церкви», а именно — принял личное участие в сожжении мирянина *Томаса Бэдби за отрицание догмата о пресуществлении*. Приняв молитвы несчастного за отречение, принц приказал раскидать костер. Но когда дух

<sup>3</sup> К. Маркс и Ф. Энгельс. Соч., т. 21, стр. 416.

<sup>4</sup> Архив Маркса и Энгельса, т. VIII. М., ОГИЗ — Госполитиздат, 1946, стр. 391.

<sup>5</sup> Архив Маркса и Энгельса, т. VI. М., Госполитиздат, 1939, стр. 316—317.

<sup>6</sup> «The Chronicle of Fabian». L., 1559, p. 397.

долларда не удалось сломить даже *обещанием даровать ему жизнь и пенсию, Генрих без всякого милосердия приказал опять бросить его в пламя*. Этот-то господин Генрих был теперь фактическим правителем королевства»<sup>7</sup>. Показательно, что жестокость Генриха V не в силах скрыть даже такой благонамеренный историк, как М. Прайс, автор книги для чтения по истории Англии для школьников<sup>8</sup>.

Маркс уделяет внимание и вопросу о взаимоотношениях Генриха IV с наследником. «В феврале 1413, — пишет Маркс, — *издох Генрих IV*. Его сын Генрих V (как ставил ему на вид его же отец) добивался свержения короля (Генриха IV), и последними словами умирающего негодяя (rogue) Генриха IV был отказ на *просьбу пэров* (разумеется, вдохновенную его «сыном» Генрихом V) *позволить короновать его сына*. «Отказ короля был последним актом умирающего»<sup>9</sup>. По-видимому, в сцене объяснения короля и принца во второй части «Генриха IV» нашло косвенное выражение исторически достоверное стремление принца лишить короны своего отца.

Однако факт остается фактом: во времена Шекспира англичане верили в то, что король, прославивший себя победой при Азинкуре, вел в молодости беспутный образ жизни. Как могла сложиться эта устойчивая легенда? В настоящее время литературоведение, к сожалению, не располагает фактическими данными о путях формирования этой легенды; но можно предположить, что она складывалась примерно следующим образом (разумеется, эта реконструкция не претендует на точность в частностях).

«Обращение» Генриха V, т. е. его измена своим бывшим друзьям и начало жестоких преследований лоллардов — демократической оппозиции католицизму — было с восторгом встречено клерикальными кругами. Католическая церковь, заинтересованная в дискредитации своих противников, и прежде всего вождя лоллардов Олдкастля, старалась представить его в глазах простых людей в самом невыгодном свете. Друг юности принца Олдкастль превратился под пером церковников в созвратителя юного Гарри, а поскольку принц и Олдкастль были близки сравнительно долгое время, то из этого следовало, что в определенный период Генрих поддавался влиянию Олдкастля и, таким образом, не мог не быть соучастником приписываемых лолларду бесчинств и оргий. Такое объяснение было тем более удобно, что оно снимало вопрос о соперничестве

<sup>7</sup> Архив Маркса и Энгельса, т. VIII, М., 1946, стр. 391.

<sup>8</sup> M. R. Price. A Portrait in the Middle Age. 1066—1485. Oxford, 1951, p. 236.

<sup>9</sup> Архив Маркса и Энгельса, т. VIII, стр. 390.

принца и Генриха IV, а оставляло лишь версию, напоминавшую библейскую притчу о блудном сыне, и изображало «благотворное» воздействие церкви на душу заблудшего принца.

Тот факт, что начало идеализации Генриха V положили церковники, может быть доказан с полной достоверностью на основании сохранившихся памятников клерикальной литературы, созданных, по всем признакам, современниками Генриха V. Из них наибольший интерес представляют два латинских панегирика в честь Генриха. Первый, «Стихи во славу короля Генриха V»<sup>10</sup> (*Versus rhythmicus in laudem regis Henrici Quinti*), написан духовным лицом, состоявшим при дворе Генриха. В нем сочетается безудержное прославление Генриха V, сравниваемого с библейскими мудрецами и античными героями, с ожесточенными выпадами против лоллардов — еретиков и государственных преступников.

Не менее интересна хроника, частично написанная стихами и принадлежащая перу также современника Генриха V, монаха-бенедиктинца Томаса из Элгема (*Elhami liber metricus de Henrico Quinto*)<sup>11</sup>. Томас также не скупится на похвалы Генриху, особенно высоко оценивая его иступленный фанатизм. Генрих в изображении этого автора считает себя божественным орудием борьбы за чистоту церкви и бичом французского народа, который несет возмездие за собственные преступления и вероломство своих правителей.

Историческая обстановка, сложившаяся в Англии после правления Генриха V, способствовала тому, что версия католических монахов получила широкое распространение в народных массах. Не забывая об отрицательных качествах этого коронованного авантюриста, нужно помнить, что в годы его правления в Англии утихли внутренние смуты, а в войне против Франции англичане после долгого периода неудач добились некоторых успехов — последних успехов в Столетней войне вообще.

В глазах англичан середины XV века, страдавших от бесконечных поборов на безуспешную войну с Францией, а еще более — от ужасов феодальной распри между Ланкастерами и Йорками, правление Генриха V неизбежно представлялось счастливым периодом в жизни английского народа. Такая иллюзия создавала почву для идеализации короля-победителя.

Этой идеализации способствовали и некоторые личные качества Генриха V — его безусловная смелость, а также известная заботливость по отношению к солдатам; понимая, что

<sup>10</sup> «Memorials of Henry the Fifth, King of England». L., 1859.

<sup>11</sup> Ibidem.

именно они являются основной и решающей силой в условиях изменившейся тактики, Генрих V принимал все меры для обеспечения армии, не останавливаясь перед тем, чтобы закладывать для этой цели личные драгоценности, в том числе и свою корону<sup>12</sup>.

Забота о поддержании высокой дисциплины в войске, а также стремление расположить к себе население оккупированной Нормандии диктовали Генриху целый ряд строгих мер, направленных против бандитизма и мародерства в армии. За нападение на женщин и невооруженных жителей, за грабеж мирного населения солдат армии Генриха V приговаривался к смертной казни. Эти меры Генриха V создавали вокруг него ореол рыцарского благородства.

Ставшая общенародной легенда о бурной молодости принца нашла свое сценическое воплощение в дошекспировской драматургии — в пьесе, напечатанной в 1598 году под названием «Славные победы Генриха Пятого»<sup>13</sup>.

Лексика пьесы отражает тот этап развития английского языка, который предшествовал его бурному обогащению и упорядочению в творчестве «университетских умов» и Шекспира. Об относительной древности этого текста говорит и тяжелая стихотворная фактура. Правда, текст «Славных побед» представляет собой, по-видимому, пиратскую запись, содержащую значительное количество искажений, что затрудняет лингвистический и стилистический анализ текста.

Кроме того, имеются сведения, что знаменитый комик Тарльтон выступал в пьесе, в которой принц Хэл ударил кулаком верховного судью — эпизод, которому в «Славных победах» отведено значительное место. А как известно, Тарльтон умер в 1588 году<sup>14</sup>.

Однако тот факт, что «Славные победы» были изданы в 1598 году, т. е. одновременно с первой частью «Генриха IV» Шекспира и за два года до издания второй части, с очевидностью доказывает, что во время работы Шекспира над хрони-

<sup>12</sup> Интересные данные о строении бюджета Генриха V приводит Р. Ньюхолл. Бюджет показывает дефицит в 1416 году в размере 40 017 фунтов, причем расходы распределяются следующим образом: расходы по Англии — 97 483, прямые военные расходы — 125 571, расходы по Франции — 81 185, расходы по флоту — 26 138. Эти цифры показывают, что война поглощала львиную долю бюджета (R. A. Newhall. *The English Conquest of Normandy. 1416—1424.* New Haven, 1924).

<sup>13</sup> «The Famous Victories of Henry the Fifth: Containing the Honourable Battell of Agincourt: As it was plaide by the Queenes maiesties Players». L., 1958; «Shakespeare's Library», part II, vol. I. L., 1875.

<sup>14</sup> J. D. Wilson. *The Stage-History of King Henry IV. «Henry IV», Part I.* Cambridge, 1949.



ками о Генрихе IV и Генрихе V эта пьеса воспринималась современниками не как исторический памятник, а как живое литературное явление, достаточно популярное у тогдашнего зрителя. Некоторые исследователи полагают, что упоминание о постановке в «Розе» в ноябре 1596 года пьесы под названием «Harry the Fifth» относится именно к «Славным победам»<sup>15</sup>.

Хронологически «Славные победы» охватывают более краткий период истории, чем ланкастерская трилогия Шекспира. Действие пьесы начинается в 1413 году, т. е. в год смерти Генриха IV, и заканчивается победой Генриха V при Азинкуре и его сватовством к дочери французского короля (1420 год).

Пьеса начинается сценой, в которой принц встречает людей, только что ограбленных компанией его собутыльников. Далее повествуется о пьянстве и бесчинствах принца, рисуется его столкновение с судьей и арест принца, объяснение принца с большим королем, эпизод с короной, сюжетно почти точно совпадающий с тем, что Шекспир изобразил во второй части «Генриха IV» (IV, 5).

Интересно, что в «Славных победах» тема соперничества между королем и принцем звучит еще более остро, чем в «Генрихе IV» Шекспира. В сцене с короной принц входит к умирающему отцу с кинжалом и испуганный король говорит: «Зачем ты пришел с кинжалом в руке, я не знаю, но я догадываюсь»; принц понимает, что Генрих IV подозревает его в намерении совершить отцеубийство. Король умирает, а принц, вступая на трон, отказывается от связей со своими бывшими товарищами. Эта часть пьесы составляет примерно половину текста. Далее следуют сцены, в основном соответствующие по сюжету шекспировскому «Генриху V»; но и в этой части иногда встречаются эпизоды, аналогичные сценам из «Генриха IV» (объяснение короля Генриха V с верховным судьей, вербовка солдат).

Та часть «Славных побед», которая повествует о юности принца, не является по существу пьесой из истории Англии: это — довольно тяжеловесная клоунада, главным действующим лицом которой является принц. Только во второй части пьесы затрагиваются вопросы государственной жизни Англии.

Можно легко установить отличие образа принца в «Славных победах» от шекспировского принца. Пожалуй, ведущая черта в характере принца из старой пьесы — это его грубость. В первой же сцене он обращается к лутникам, ограбленным его сообщниками, со словами: «Эй, вы мошенники, вы почему

<sup>15</sup> G. B. Harrison. A Second Elizabethan Journal, p. 63.

не отвечаете?.. Черт возьми, негодяи, говорите, или я отрежу ваши головы».

Особенно наглядно грубость принца проявляется в эпизоде с верховным судьей. Требуя от судьи, чтобы тот отпустил одного из членов его шайки, Гарри бьет старика кулаком по уху, а потом, когда принца выпустили из заключения, он хвастается этим поступком как некоей доблестью:

Пошли, сэры. Черт возьми, Нэд,  
Видел ли ты, какую я закатил пощечину  
Милорду главному судье?

Из рассказа трактирного слуги Робина публика узнает о скандалах, которые принц затевает со своими товарищами в тавернах, о том, как он бьет посуду, дерется и т. д.

В «Славных победах» нет особого персонажа, который бы являлся предводителем банды; эту роль исполняет сам принц. Здесь не ощущается никакой дистанции, отделяющей принца от его спутников; наоборот, принц выступает как инициатор пьянок, дерется из-за своих собутыльников-воров и сам — вор в глазах добропорядочных горожан. В одной из сцен сапожник Джон прямо характеризует принца:

Я не осмелюсь назвать его вором, но точно,  
Что он — один из этих берущих парней.

Употребление эвфемизма «берущий парень» *taking fellow* вместо термина «вор» *theefe* не меняет дела, так как в той же сцене другой персонаж, извозчик Дерик, называет профессионального вора Гэдс Хилла *taking fellow*.

В первой же сцене, обращаясь к своим собутыльникам, принц заявляет:

Черт возьми, подождите, мы пойдем вместе,  
Мы все друзья, говорю вам, господа. И когда  
Умрет король, мой отец, мы все будем королями.

А отправляясь к больному отцу, в сцене, предшествующей эпизоду с короной, принц говорит одному из товарищей, которому он обещал должность верховного судьи:

Тогда, Нэд, я превращу все тюрьмы в фехтовальные школы и поручу их тебе вместе с землями, за счет которых они будут содержаться. Затем я прогоню лорда верховного судью, и ты будешь вешать только карманников, конокрадов и прочих подлых негодяев. Но такого парня, который храбро выходит на большую дорогу с мечом и щитом и отбирает кошельки, ты будешь благодарить и, кроме того, пошлешь его ко мне, а я за счет казны назначу ему ежегодную пожизненную пенсию.

Эти слова принца особенно напоминают рассуждения Фальстафа из первой части «Генриха IV» (I, 2), где он, мечтая

о том, как он будет судьей, выступает в защиту «рыцарей Дианы» и протестует против смертной казни грабителям.

Если принять во внимание, что принц в пьесе выглядит как необузданный хвостун, кичится своим званием наследника и называет себя «true Gentleman», то можно отметить интересный факт: в поведении принца в «Славных победах» есть много такого, что напоминает Фальстафа в «Генрихе IV».

Следует обратить внимание также на отношение принца к людям из низших кругов тогдашнего английского общества. В пьесе выведены как представители уголовного мира (Нэд, Том, Джоки, Гэдс Хилл), так и городские ремесленники (Джон-сапожник, Робин-лудильщик, Лоренс-торговец, Дерик-извозчик), трактирные слуги, безыменные сборщики налогов—весьма пестрый фон. Принц тесно связан с уголовным миром, тогда как остальные представители низов остаются вне поля его зрения; они выступают как комментаторы поведения принца или разыгрывают шутовские сцены, зачастую совершенно не связанные с действием пьесы.

В «Славных победах» так же, как и в «Генрихе IV», происходит перерождение принца. У постели умирающего отца принц раскаявается в своем дурном поведении; вступив на престол, он разгоняет своих бывших товарищей и прощает верховного судью, назначая его протектором государства на время похода во Францию. Однако этот переворот в душе принца не разработан психологически; он никак не подготовлен предыдущим действием и выглядит чем-то внешним, случайным. Отправляясь во дворец к умирающему отцу, принц мечтает о том, чтобы поскорее захватить корону и разгуляться на воле со своими товарищами. А во дворце он внезапно становится любящим сыном, мудро рассуждающим о государственных делах. Таким образом, похождения принца никак не связаны с его дальнейшим царствованием; автора «Славных побед» вовсе не интересует вопрос, имели ли эти похождения какое-либо значение для последующей деятельности короля.

Комментированные английские издания «Генриха IV» и «Генриха V» дают, как правило, целый ряд примечаний, в которых шекспировские строки сопоставляются с соответствующими местами «Славных побед». Однако при этом они не обращают внимания на переосмысление этих мест Шекспиром и не отмечают даже таких моментов, как, например, передача реплик принца в «Славных победах» Фальстафу в «Генрихе IV».

Шекспировскому принцу Генриху не свойственна та граничащая с хулиганством грубость, которая была характерна для принца в «Славных победах». Нигде не упоминает Шекспир и

о связях принца с женщинами. Целомудрие принца Гарри от-тенено в «Генрихе IV» образом стареющего сластолюбца Фальстафа, в жизни которого женщины не очень высокой репутации играют такую значительную роль. Между тем в исторических и литературных источниках, которыми мог располагать Шекспир, встречаются намеки на то, что в молодости принц был усердным слугой Эрота. Так, например, в одном из старинных сочинений прямо говорится о принце: «Он совершал подвиги в честь Венеры и Марса и предавался другим развлечениям юности до тех пор, пока был жив король, его отец»<sup>16</sup>.

А в «Славных победах» принц после ограбления путников обращается к своей компании с предложением, которое явно свидетельствует о том, что он не избегал близости с трактирными красавицами:

Вы знаете старую таверну в Истчипе,  
Там хорошее вино; кроме того, там есть хорошенькая девка,  
Которая хорошо разговаривает; ведь я получаю  
удовольствие от их языков  
Такое же, как и от других их частей.

Изображая принца целомудренным юношей, Шекспир хотел подчеркнуть моральную чистоту и благородство принца.

Возможно, конечно, что «Славные победы» не исчерпывают сценической традиции в изображении Генриха V. Слова Томаса Нэша: «Как прекрасно увидеть представленного на сцене Генриха Пятого, берущего в плен французского короля»<sup>17</sup> — могут быть использованы как доказательство того, что где-то около 1592 года, т. е. года написания памфлета, была представлена еще одна пьеса о Генрихе V, ибо ни у Шекспира, ни в «Славных победах» нет сцены, в которой Генрих V ведет пленного короля. Но такая пьеса не сохранилась.



Образ принца Генриха находится в центре системы контрастных противопоставлений обеих частей «Генриха IV». Контрасты между принцем и другими главными действующими лицами — Хотспером, Фальстафом и — в несколько менее ярко выраженной форме — королем — основной прием, которым пользуется Шекспир при характеристике принца Гарри. При противопоставлении этих многосторонних образов, связанных

<sup>16</sup> C. L. Kingsford. The First English Life of King Henry the Fifth. Цит. по кн.: J. D. Wilson. Fortunes of Falstaff, p. 133.

<sup>17</sup> T. Nash. Pierce Pennilesse, his Supplication to the Divell. L., 1592. Цит. по изд.: L., 1842, p. 60.

сложными отношениями, возникает целая гамма полутонов, позволяющих проникнуть в художественную специфику образа, понять авторское отношение к нему и уточнить весь комплекс политических проблем, связанных с отношением Шекспира к абсолютной монархии.

Особенно показательно в этом отношении противопоставление принца и Хотспера. Хотспер — блестящий рыцарь, рыцарь до мозга костей. Но не менее блестящим рыцарем оказывается и принц. Уже в первом монологе, содержащем общую политическую декларацию принца (1, 2), он весьма рыцарственно сравнивает себя с солнцем. В дальнейшем на протяжении первой части принц неоднократно характеризует самого себя как рыцаря. Так, в беседе с королем принц говорит о предстоящей схватке между ним и Хотспером как о поединке двух рыцарей и видит в своей будущей победе над Хотспером средство увенчать самого себя рыцарской славой:

Час придет,  
Когда юнца заставлю променять  
Блеск яркой славы на мое бесчестье.  
Ведь Перси — мой приказчик, государь,  
Что для меня деянья славы копит.  
Я от него потребую такой  
Отчет суровый, что вернет он мне  
Всю славу, до малейшей похвалы,  
Иль вырву счет я у него из сердца!

(III, 2)

Закономерным развитием этой рыцарской тирады является смелый вызов на единоборство, который принц посылает Хотсперу перед битвой при Шрусбери.

Другие персонажи, в том числе и представители лагеря противников короля, тоже отмечают рыцарственные черты в облике принца. Наиболее полная оценка принца как рыцаря вложена в уста одного из мятежников сэра Ричарда Вернона (V, 2). Даже сам Хотспер, презрительно отзывающийся о принце, воспринимает его как своего основного соперника: даже скомпрометированный в глазах Хотспера как «своевольный распутник» wild a liberty, принц Гарри достоин того, чтобы рыцарь Перси стремился к бою с ним.

По-рыцарски ведет себя принц в битве при Шрусбери. Здесь Шекспир вводит ряд штрихов, которые не могли быть ему известны из исторических источников. Холинshed также говорит о доблести принца: он не покинул поле боя после того, как был ранен стрелой в лицо, ибо считал, что его уход мог вселить растерянность в сердца его людей. Однако Холинshed не упоминает об эпизоде боя, в ходе которого принц спасает своего

отца. Правда, он пишет: «Принц в этот день помогал отцу как сильный молодой джентльмен»<sup>18</sup>, но это замечание вряд ли можно истолковать как намек на то, что принц лично спас Генриха IV.

Но, разумеется, именно победа принца над Хотспером является окончательным доказательством того, что принц как рыцарь не только не уступает своему грозному сопернику, но и превосходит его. Здесь Шекспир также отходит от исторических источников, согласно которым Хотспер был убит безыменным воином. Холинshed рассказывает, как, следуя примеру короля, «другой из его родственников, воодушевленный его подвигами, храбро сражался и убил лорда Перси по прозвищу Генри Хотспер»<sup>19</sup>. Поединок Хотспера и принца завершает развитие конфликта между ними; особенно важна эта сцена была для зрителя шекспировской эпохи, который мог воочию убедиться в блестящих рыцарских достоинствах принца.

Некоторые критики усматривают в этом эпизоде проявление драматургической слабости пьесы. Так, например, Брандес писал о нем: «Если Шекспир не нашел иного средства показать военное превосходство принца как полководца над Перси, как только тем, что заставляет его лучше фехтовать и наконец убить на поединке своего противника, то это, разумеется, недостаток. Шекспир вернулся, таким образом, к представлениям гомеровской эпохи о величии воина»<sup>20</sup>. С таким толкованием нельзя согласиться. Шекспир и не мог ставить своей целью показать принца как полководца; в битве при Шрусбери военачальником был сам Генрих IV. Кроме того, Брандес полностью игнорирует условия сцены, в которых невозможно реалистически воспроизвести большое сражение. Наконец, Брандес не учитывает, что эта сцена нужна Шекспиру не столько для изображения хода военных действий, сколько для характеристики личности принца.

Рыцарские черты принца все более отчетливо заметны по мере развития действия. Они выдвигаются на первый план в конце первой части, и в дальнейшем уже не приглушаются, поскольку дистанция между принцем и Фальстафом постоянно возрастает. Принц верен своим словам о том, что кровь Перси смывает с него пятна позора (III, 2).

Рыцарские черты в облике принца сближают его с образом Хотспера. Но такое сближение, в свою очередь, оказывается

<sup>18</sup> Holinshed, III, 523.

<sup>19</sup> Ibid., 524.

<sup>20</sup> Г. Брандес. Шекспир, его жизнь и сочинения, т. I. М., 1899, стр. 220.

приемом, позволяющим показать контраст между этими персонажами еще рельефнее.

Эти герои резко отличаются друг от друга уже по своему внешнему облику. Сэр Ричард Вернон в следующих выражениях описывает принца:

Я видел принца Гарри:  
С опущенным забралом, в гордых латах,  
В набедренниках, над землей взлетев  
Меркурием крылатым, так легко  
Вскочил в седло, как будто с облаков  
Спустился ангел.

(IV, 1)

Это описание подчеркивает легкость принца, ловкость и изящество его движений. Ту же легкость движений, характерную для принца, подчеркивает и сам Хотспер, награждая его эпитетом *pimple-footed* (IV, 1). Фальстаф, характеризуя внешний облик принца, использует менее поэтичные сравнения:

Провались ты, скелет, зменная кожа, сушеный коровий язык, бычий хвост, вяленая треска... портновский аршин, пустые ножны, колчан, дрянная рапира!<sup>21</sup>

(II, 4)

Исследователи используют обычно это описание, чтобы обратить внимание на внешний контраст между принцем Гарри и Фальстафом: но, собственно говоря, этот контраст настолько очевиден, что не нуждается в особых доказательствах. Интереснее подчеркнуть внешний контраст между принцем и Хотспером. Перси — могучий витязь, лишенный, однако, легкости и гибкости, присущих принцу; тот факт, что сам Хотспер скептически отмечает «быстроноготь» принца, косвенно свидетельствует об отсутствии такого качества у него самого.

В сценических условиях можно без труда представить себе столкновение этих двух фигур — легкого, гибкого, подвижного и ловкого принца и тяжеловесного, наделенного огромной физической силой, но несколько неповоротливого Хотспера.

Внешнему противопоставлению персонажей соответствует и контраст психологический. Хотспер — личность духовно прямолинейная, он всегда идет напролом к цели, полагается только на силу своего меча и не способен на тонкие маневры. А принц изменчив и многообразен, способен перевоплощаться в зависимости от ситуации, в которой он находится; поэтому

<sup>21</sup> Некоторые неточности перевода становятся ясными при сравнении с подлинником: *Sblood, you starveling, you eel-skin, you dried neat's-tongue, you bull's pizzle, you stock-fish... you tailor's yard, you sheath, you bow-case, you vile standing tuck!*

принц чувствует себя как рыба в воде и при дворе, и в таверне «Кабанья голова».

Резко различаются Хотспер и принц и по их отношению к чести. Как уже говорилось, Хотспер — настоящий раб чести, которую он понимает узкоэгоистически. Принц также высоко ценит рыцарскую честь; но для него честь не самоцель. Спокойствие, с которым принц отказывается от заслуженных им почестей после победы над Хотспером, показывает, что личный успех интересует его меньше, чем решительная победа над армией противника. Именно из такого отношения к событиям и вырастает в дальнейшем Генрих V как выдающийся военный деятель.

Контраст между принцем и Хотспером раскрывается и в их отношении к людям. Хотспер — это прежде всего дворянин; остальные сословия или вовсе не существуют для Хотспера, или являются объектом его высокомерного презрения. А принц охотно сближается с представителями различных сословий, даже с теми, кто стоит у подножия социальной лестницы. Принц как бы хочет выйти за пределы не только придворной среды, но и дворянства вообще; но, разумеется, при этом Генрих все время остается принцем и дворянином.

Важнейшая сторона этого общения принца с народом — «педагогическая», если можно так выразиться, — неоднократно отмечалась в критике, в том числе и в работах советских исследователей, и поэтому нет необходимости останавливаться на ней специально. Следует лишь подчеркнуть, что Шекспир, изображая благотворное воздействие, которое оказывает на принца его общение с народом, был близок к передовым мыслителям своего времени в вопросе о воспитании молодого человека. Взгляды Шекспира полностью совпадают с точкой зрения Монтеня, который писал: «Пока тело еще гибко, его нужно изгибать всеми способами и на все лады. И если воля и вкусы нашего юноши проявят податливость, нужно смело приучать его к образу жизни любого круга людей и любого народа, даже, при случае, к беспутству и излишествам, если это окажется нужным. Пусть он приспособливается к обычаям своего времени. Он должен уметь делать все без исключения, но любить делать только хорошее»<sup>22</sup>. Монтень настаивает на том, чтобы юноша не замыкался в определенном сословном кругу, причем делает это в таких выражениях, которые могли бы послужить эпиграфом ко всему поведению принца. Юноша, по мнению Монтеня, «должен добраться до нутра всякого, кого бы ни встретил — пастуха, каменщика, прохожего; нужно использовать

<sup>22</sup> М. Монтень. Опыты, кн. I. М.—Л., Изд-во АН СССР, 1954, стр. 216.



все и взять от каждого по его возможностям, ибо все, решительно все пригодится,—даже чьи-либо глупости или недостатки содержат в себе нечто поучительное. Оценивая достоинство и свойства каждого, юноша воспитает в себе влечение к их хорошим чертам и презрение к дурным»<sup>23</sup>. А принц, рассказывая о кутеже в компании трактирных слуг, как бы комментирует слова Монтеня: «...я так наострился, что теперь всю жизнь смогу пьянствовать с любым медником, беседуя с ним на его языке» (I, II, 4).

Для принца народ—это объект изучения; а цель изучения—уметь находить общий язык с представителями самых различных кругов английского населения. Именно так оценивают времяпрепровождение принца в компании Фальстафа некоторые наиболее дальновидные люди из окружения Генриха IV, в том числе Уорик:

Товарищей своих он изучает,  
Лишь как язык чужой: чтоб овладеть им,  
Необходимо заучить порою  
И самые нескромные слова.  
В дальнейшем, как известно, с отвращеньем  
Их избегают.

(II, 4)

Слова Уорика весьма точно определяют отношение принца к представителям демократических кругов. Как неоднократно отмечалось в критике, сцена перед сражением под Азинкуром в «Генрихе V» (IV, 1), где король под видом простого дворянина обходит лагерь, беседует с солдатами и воодушевляет их перед боем,—это сцена, в которой прежние уроки, полученные принцем в тавернах и на дорогах Англии, находят практическое применение, имеющее огромное значение для исхода битвы. В этой сцене король блестяще демонстрирует умение говорить с простыми людьми на их языке.

В тексте первой части «Генриха IV» встречается конкретное противопоставление Хотспера и принца по их отношению к простым людям. Принц как бы внезапно вспоминает о Хотспере, вдоволь нашутившись над трактирным слугой:

Подумать только, у этого малого запас слов меньше, чем у попугая, и все-таки он рожден женщиной. Все его дело — бегать вверх и вниз по лестнице, а все его красноречие — подавать счета. И все-таки мне далеко до шутовства Перси, Горячей Шпоры Севера. Уколовшись этак шесть-семь дюжин шотландцев перед завтраком и вымыв руки, он говорит жене: «К черту эту мирную жизнь! Скучно без дела!»

(II, 4)

<sup>23</sup> М. Монтень. Опыты, кн. I, стр. 216.

Принц говорит о себе, что он «все-таки», «до сих пор», «сейчас, как всегда» (yet) не похож на Хотспера, убивающего людей постоянно и легко. Хотя принц признает, что жизнь может сделать человека крайне незначительным существом, как этот исковерканный мальчик из трактира, он, однако, считает, что и такие люди имеют право на существование. В реплике принца без труда можно ощутить определенную — пусть и своеобразную — гуманность по отношению к простым людям.



Правильно понять своеобразие этой гуманности можно, лишь ответив на сложный вопрос о характере демократизма принца. Не подлежит никакому сомнению, что по сравнению с историческими источниками образ принца у Шекспира сознательно демократизирован. Так, например, сцена сватовства Генриха V к французской принцессе обнаруживает, что он может объясняться только на ломаном французском языке. А между тем из истории известно, что Генрих V, еще будучи принцем, вел переписку на французском языке<sup>24</sup>. Толчок для подобной демократизации должна была, по-видимому, дать бытовавшая в английском народе легенда о беспутной молодости принца, с такой полнотой нашедшая свое воплощение еще в «Славных победах». Но у Шекспира проблема демократизма принца решается намного сложнее.

Углубленное по сравнению с ранней драмой отношение Шекспира к развлечениям принца в фальстафовской компании сказывается в первой же сцене, в которой появляются Фальстаф и принц. На первый взгляд кажется, что Генрих IV совершенно прав в своей оценке сына. Действительно, принц водит дружбу с толстым рыцарем, который не отличается высокой нравственностью и окружен подонками общества. Начало диалога принца с Фальстафом создает впечатление, что принц вполне согласен с Фальстафом. А ведь Фальстаф весьма четко определяет свою позицию, которой придерживаются и другие завсегдатаи таверны «Кабанья голова»:

Ведь нам, охотникам за кошельками, нужна Луна да Большая Медведица... не позволяй, чтобы нас, ночную гвардию, обзывали дневными грабителями...

(I, 2)

Таким образом, в первой же характеристике, которую Фальстаф дает себе самому и своему окружению, сказано, что гра-

<sup>24</sup> «Royal and Historical Letters during the Reign of Henry the Fourth», vol. I. L., 1860.

беж на большой дороге для них — дело привычное и служит им источником получения денег. Но к кому относится «мы» Фальстафа?

Совершенно ясно, что эта характеристика вполне применима к Бардольфу, Пистолю, Пето и другим молодчикам из свиты Фальстафа. Но распространяется ли она на принца? Последующая реплика Гарри как будто подтверждает это. Рассуждая о судьбах рыцарей Дианы, принц говорит: «Все мы — подданные Луны», как будто причисляя и себя к этой компании безоговорочно. Но некоторое время спустя, в ответ на приглашение Фальстафа участвовать в грабеже принц с возмущением восклицает: «Как! Чтобы я стал грабить? Чтобы я стал разбойником? Да ни за что на свете!». В дальнейшем принц Гарри еще раз решительно отказывается от участия в этом сомнительном предприятии.

Такое изменение позиции принца на протяжении одной сцены является весьма примечательным. Из последней приведенной реплики принца можно с уверенностью заключить, что он не участвовал в грабежах вместе с Фальстафом и его компанией. Уже это коренным образом отличает шекспировского Гарри от принца в «Славных победах». Шекспир явно стремится облагородить принца, изобразить его в привлекательном виде. Принц Гарри проводит с видимым удовольствием время в компании Фальстафа; но последняя реплика недвусмысленно указывает дистанцию, отделяющую наследника престола от уголовного шайки.

Тот факт, что принц все же решил принять участие в экспедиции Фальстафа, не противоречит сказанному выше. Для него это — не грабеж с корыстной целью, а всего лишь развлечение, благодаря которому он может вдоволь посмеяться над Фальстафом. Слова принца о том, что деньги с избытком будут возвращены жертвам ограбления (II, 4), вполне доказывают это.

Отказ принца от участия в грабеже бросает свет на самую сущность взаимоотношений между ним и Фальстафом: во время словесных поединков с Фальстафом принц Гарри ставит себя в какой-то мере на одну доску с толстым рыцарем, тогда как на деле он стремится быть в некотором отдалении от него. Очень важно, что отношение принца к Фальстафу и его собутыльникам уточняется при первом же знакомстве зрителя с этими персонажами. Принц сразу предстает перед зрителем не как непутевый гуляка и грабитель, каким он показан в «Славных победах»; более того, Шекспир подчеркивает, что Гарри отнюдь не всегда делает то, что говорит. И если зритель уловил эту важнейшую черту в характере и поведении принца, то он не будет воспринимать монолог Гарри в конце второй

сцены первого действия как нечто неожиданное: в нем лишь четко формулируется отношение принца к Фальстафу и его окружению, а также намечается программа, которой намерен придерживаться будущий Генрих V.

Можно ли на основании поведения принца в этой сцене сделать вывод о том, что существенной чертой его характера является лицемерие, как это утверждают некоторые исследователи<sup>25</sup>?

На первый взгляд кажется, что принц действительно лицемерен. Как явствует из монолога, он рассчитывает своим поведением ввести окружающих в заблуждение относительно своих действительных способностей и возможностей с тем, чтобы потом поразить всех своим великолепием. Его идеал—блистать как солнце, вышедшее из-за туч:

Я знаю всех вас, но до срока стану  
Потворствовать беспутному разгулу;  
И в этом буду подражать я солнцу,  
Которое зловещим, мрачным тучам  
Свою красу дает скрывать от мира,  
Чтоб встретили его с восторгом новым,  
Когда захочет в славе воссиять,  
Прорвав завесу безобразных туч...

(I, I, 2)

Это место монолога по смыслу и даже по характеру образов напоминает рассказ Генриха IV о том, как он себя держал при дворе Ричарда:

Но редко я показывался людям,  
И, как комете яркой, мне дивились.  
Отцы шептали детям: «Это он»...  
...  
Так я достиг, что образ мой всегда  
Был свеж и нов. Присутствием своим  
Я вызывал восторг, как риза папы...

(I, III, 2)

Сходство монолога принца с поучениями отца становится еще более разительным, если вспомнить отрицательную оценку, которую Генрих IV дает своему предшественнику:

И вскоре он, являясь пред народом,  
Кукушку стал напоминать, чей крик  
В июне неприметен; все смотрели  
На короля ленивым, вялым взглядом.  
Не возбуждал восторгов он, какие  
Величье вызывает, словно солнце,  
Что редко светит восхищенным взорам.

<sup>25</sup> См., например, A. Quiller-Couch. Shakespeare's Workmanship. L., 1918.

Круг образов в речах сына и отца сохраняет сходство даже в русском переводе. Это, пожалуй, единственный случай во всем шекспировском творчестве, где образная система речи призвана доказать, что сын — достойный наследник своего отца.

Исследователи, игнорирующие это сходство в речах Генриха IV и принца, вынуждены прибегать к рассуждениям самого общего характера. Так, М. М. Морозов пишет о Генрихе V: «Но, если он и распутен в молодости (кстати говоря, неясно, что М. М. Морозов понимает под словом «распутство». — Ю. Ш.), он лишен того, что больше всего ненавидел Шекспир, — лицемерия»<sup>26</sup>.

Действительно, в позициях Болингброка и его сына есть определенная разница. Политическая программа Генриха IV — это демагогическая программа узурпатора, который лицемерно набрасывает на себя одежды смирения с целью завоевать симпатии, необходимые ему при будущем выступлении с претензиями на королевский престол:

Похитил я приветливость у неба<sup>27</sup>.  
Облекся я смирением таким,  
Что стали все сердца ко мне стремиться.

Основная цель Болингброка — обмануть своих будущих подданных, заставить их поверить в такие якобы присущие ему качества, которыми он на деле не обладал. А принц до поры до времени не открывает своих лучших качеств, предпочитая, чтобы люди судили о нем хуже, чем он есть на самом деле:

Так я, распутные повадки бросив  
И уплатив нежданно старый долг,  
Все обману дурные ожиданья,  
Являя людям светлый образ свой;  
И, как в породе темной яркий камень,  
Мой новый лик, блеснув над тьмой греховной,  
Величьем больше взоров привлечет,  
Чем не усиленная фольгой доблесть.

(1, 2)

Здесь, конечно, тоже есть доля политической игры, но эта игра ведется без демагогического заискивания перед подданными. Как показывает дальнейшее поведение принца, он обманывает не подданных вообще, а лишь врагов английского

<sup>26</sup> «История английской литературы», т. I, вып. II. М., Изд-во АН СССР, 1945, стр. 32.

<sup>27</sup> Интересный комментарий к этой строке (And then I stole all courtesy from heaven) предлагает Д. Довер Уилсон: «Assumed a Christ-like meekness». Такое толкование подчеркивает, что Болингброк как бы надел на себя личину праведника, напоминающую даже Христа; тем самым выразительно подчеркивается лицемерный характер поведения Болингброка.

централизованного государства и уголовную компанию во главе с Фальстафом. В обоих случаях принц вводит в заблуждение только представителей слоев, которые или прямо выступают против прогрессивной политики централизации страны, или не могут быть использованы как созидательная сила.

Шекспир как политический мыслитель и художник-реалист понимал, что идеальный монарх не может отличаться только чертами прекраснодушия, поэтому он наделил принца Генриха качествами, говорящими о его трезвой политической расчетливости, без которой он не мог бы стать настоящим правителем государства. Такая расчетливость неизбежно заставляет скрывать истинные намерения, а нередко и говорить не то, что думается. Назвать принца лицемером того же плана, что и его отец, невозможно. Но по мастерству, с каким Генрих V умеет маскировать свои замыслы, он, пожалуй, не уступит ни отцу, ни даже Ричарду III.

Способность к трезвому политическому расчету проливает свет и на истинный характер «демократизма» принца Генриха.

На раннем этапе своего развития принц искренне стремится к общению с простыми людьми, получает удовлетворение от этого общения; определенный демократизм становится неотъемлемой чертой его поведения как человека и государственного деятеля. Поэтому непринужденная беседа Генриха V с солдатами перед битвой при Азинкуре и его архидемократическая бравада в сцене сватовства к французской принцессе звучат вполне естественно.

Но, начиная с первой же сцены, в которой появляется принц, Шекспир на всем протяжении «Генриха IV» и «Генриха V» подчеркивает дистанцию между принцем и простыми людьми. Генрих во всех ситуациях остается принцем и будущим правителем страны, не говоря уже о том, что после коронации он вырастает в повелителя, в котором «каждый дюйм — король». Поэтому его «демократизм» — это вовсе не принятие взглядов демократических слоев общества, а одна из сторон в поведении политика, учитывающего значение различных слоев общества для государства.

Сказанное выше не позволяет согласиться с теми шекспироведами, которые преувеличивают демократизм Генриха V. Неоправданная гиперболизация демократизма этого короля встречается и в трудах советских шекспироведов. Так, например, М. М. Морозов писал о Генрихе V: «Все те, кто сражается с ним против общего врага, включая простых стрелков-йоменов, — его братья»<sup>28</sup>. Такое утверждение в известном смысле уравнивает

<sup>28</sup> М. Морозов. Шекспир. М., «Молодая гвардия», 1956, стр. 98.

Генриха с простыми воинами и полностью снимает вопрос о дистанции, их разделяющей.

Материалом для поспешных выводов о глубоком демократизме принца является обычно лагерная сцена и сцена сватовства в «Генрихе V». Анализируя эти сцены, исследователи, доказывающие «искренний» демократизм принца, безоговорочно принимают высказывания самого Генриха за чистую монету. Но если учесть противоречивый характер изображения даже идеального короля у Шекспира, то и эти сцены не дают оснований для подобных утверждений.

Реплики Генриха V в сцене обхода лагеря перед боем (IV, 1) позволяют заключить, что король ведет себя как умелый военачальник; его цель — поддержать дух своего войска. Не случайно перед тем, как идти к солдатам, он говорит:

Как хорошо, когда пример нас учит  
Любить невзгоды: на душе легко.  
Когда же дух ободрен, без сомненья,  
Все наши члены, мертвые дотеле,  
Могильный сбросив сон, как змеи — кожу,  
Придут в движенье бодро и легко.

Спору нет: сцена беседы с солдатами, взятая в целом, блестяще доказывает, что король умеет разговаривать с простыми людьми и находить с ними общий язык. Но цель этой беседы откровенно формулирует сам Генрих, когда он, переодетый простым дворянином, старается внушить солдатам: «...нигде смерть не была бы мне так желанна, как возле короля; ведь дело его правое и притязания вполне законны». Демократический тон беседы оказывается лучшей формой агитации за дело, которое задумал монарх. Настоящего демократизма — заботы об интересах народа — во всей этой сцене ощутить невозможно.

Такого демократизма Генрих V не проявлял и будучи принцем. В этом плане весьма показательны то, как принц реагирует на красочное описание Фальстафом отряда голодранцев, которых толстый рыцарь ведет на битву при Шрусбери. Принц смущен при виде фальстафовского отряда; но он не находит аргументов, чтобы опровергнуть теоретическое рассуждение Фальстафа о том, что его отряд не хуже других выполнит роль пушечного мяса.

В последней хронике ланкастерского цикла король с уважением относится к простым воинам. Но Генрих видит предназначение солдата в том, чтобы умереть за короля. Лагерная сцена более ярко, чем пролог в «Генрихе V», чем диалог между Толботом и графиней Овернской, показывает, что Шекспир понимал, какую роль в сражениях играли простые солдаты. Понимал это и шекспировский идеальный монарх. Но делать на этом

основании далеко идущие выводы о демократизме Генриха V было бы по меньшей мере неосторожно.

Точно так же и сцена сватовства к французской принцессе (V, 2) вряд ли дает материал для вывода о том, что Генрих V «сам, в изображении Шекспира, глубоко демократическая натура»<sup>29</sup>.

Поведение Генриха V в этой сцене, подчеркнутая простота его обращения к принцессе, народный строй его речи действительно создают впечатление демократичности короля. Но на самом деле — это внешняя демократичность, которая доказывает лишь, что Генрих V умеет говорить как простой англичанин. Атакуя Екатерину, он заверяет ее в своей любви и демонстрирует при этом свое прямодушие. Но Генрих не скрывает, что рука французской принцессы нужна ему для того, чтобы завладеть всей Францией; его конечная цель — «замесить» (сomround) наследника, полуфранцуза-полуангличанина, который объединил бы эти две страны под эгидой Англии. За показным прямодушием Генриха в этой сцене скрывается не меньшая доля политической игры, чем в лагерной сцене.

В том, как Генрих V эпатирует французскую принцессу, есть что-то общее с поведением сватающегося Петруччо в «Укрощении строптивой»; однако если в ранней комедии зритель видит зарождение настоящего, глубокого взаимного чувства между молодыми людьми, то в «Генрихе V» не может быть и речи об искренней любви жениха к своей невесте.

В сцене сватовства принц противопоставляет себя — воина, огрубевшего в боях, — галантным придворным рифмоплетам, льстецам и краснобаям. Но и это не свидетельствует о демократизме принца: ведь и Хотспер, типичный феодал, мог бы сказать о себе примерно то же самое.

Кроме того, возможно, что демократическая бравада принца в этой сцене имеет и националистическую окраску: Генрих противопоставляет себя как простого и прямодушного англичанина французам, которые в шекспировской Англии считались образцом куртуазности и вместе с тем неискренности и вероломства. Это предположение становится особенно вероятным, если вспомнить, что в «Славных победах» также имеется сцена сватовства, которая хотя бы в сюжетном плане является исходным пунктом для Шекспира. Там принц, характеризуя свое неумение ухаживать за женщинами, говорит:

Ну, Кэт, скажи мне прямо:  
Можешь ты полюбить короля Англии?

<sup>29</sup> А. Смирнов. Творчество Шекспира. Л., 1934, стр. 95.



Я не хочу поступать так, как в этих странах,  
Где половину времени тратят на ухаживания.  
Ну, дорогая, я не такой.  
Но захочешь ли ты переехать в Англию?

Итак, неизбежно напрашивается вывод, что демократизм Генриха V противоречив. Налицо бесспорный демократизм во внешней манере поведения, а также способность учитывать настроение простых людей — способность, необходимая правителю, понимающему значение народа в жизни страны и особенно в войнах, которые приходится вести королю. Однако это не делает из Генриха V человека, заботящегося о благе народа и представляющего интересы народа, т. е. демократа в социальном понимании этого термина. И хотя элементы демократизма в поведении Генриха V — органическая составная часть образа короля, нельзя на этом основании говорить, что Генрих — «глубоко демократическая натура».

Подчеркнутое выше противоречие, может быть нарушающее в известной степени цельность морального и политического облика Генриха V, является, однако, не художественным просчетом Шекспира, а его блестящим завоеванием; оно показывает, что даже в случаях, когда Шекспир идеализировал монарха, он продолжал оставаться на реалистических позициях.

Так постепенно складывается образ идеального монарха. Принц Генрих — человек незаурядного ума, доблестный рыцарь, оставшийся морально чистым, несмотря на тесное общение с Фальстафом и его компанией; смелый, сильный и ловкий воин и такой же смелый и инициативный полководец. Он умелый и проницательный политик, способный трезво и с полным самообладанием оценивать сложные ситуации, решительный до жестокости в проведении своего военного и политического курса; прямодушный, которым наделяет его Шекспир, подчинено в конце концов политическим замыслам принца. В ходе эволюции принца на протяжении обеих частей «Генриха IV» государственные интересы начинают все более полно определять его поведение, а в «Генрихе V» они остаются единственно важными для короля. Энергию и настойчивость в проведении своей линии и уверенность в победе Генрих V черпает из убеждения, что он, человек, имеющий полное моральное и юридическое право на престол, действует во имя укрепления и процветания английского государства. Поддерживая контакт с представителями народа и понимая, как важно отношение народа к монарху, он умеет уловить настроение народа, разговаривать с ним на понятном ему языке и вести его за собой.

В связи с образом Генриха V неизбежно возникает вопрос: является ли этот идеальный монарх шекспировским идеалом

человека? Шекспир сознательно идеализирует образ Генриха V. И все-таки образ идеального монарха не может удовлетворить требованиям, предъявляемым Шекспиром к идеальному человеку.

Об одной из таких сторон говорилось уже достаточно подробно: это — всепроникающая расчетливость принца, ощутимая на протяжении всей ланкастерской трилогии.

Вторая черта — это жестокость Генриха V, которая наиболее отчетливо проявляется в битве при Азинкуре. Самый факт избиения пленных французов по приказу Генриха V был известен Шекспиру из хроники Холиншеда, где об этом факте сообщается следующее: «Англичане захватили много пленных... общим числом 600 всадников (это были первые, кто бежал с поля боя). Прослышав, что английские палатки и шатры находились довольно далеко от армии и не имели достаточной охраны, они, или движимые алчностью в надежде на добычу, или стремясь к отмщению, вступили в королевский лагерь; и там они набросились на добычу, ограбили палатки, взломали сундуки, похитили шкатулки и перебили тех слуг, которые пытались оказать какое-либо сопротивление... Но когда вопли слуг и пажей, убежавших в страхе от французов, грабивших лагерь, достигли слуха короля, он (опасаясь, что враг вновь соберет силы и опять вступит в бой, и подозревая, что в дальнейшем пленные окажут помощь противнику или, если их оставить в живых, нападут на тех, кто взял их в плен), вопреки своей обычной мягкости, приказал сигналом трубы, чтобы каждый (под угрозой смертной казни) немедленно убил своего пленного»<sup>30</sup>. Несколько строками ниже Холиншед называет эту расправу «прискорбной резней» *lamentable slaughter*.

Шекспир весьма свободно выбирал из сочинения Холиншеда эпизоды и подробности, и поэтому показателен самый факт, что он решил не умолчать об этой детали в поведении Генриха V — полководца, характеризующей его весьма непривлекательно. Шекспир в значительной мере переосмыслил этот эпизод, придав ему более сильную эмоциональную окраску. Холиншед сообщает, что французы перебили в обозе тех, кто оказывал сопротивление; остальные же слуги и мальчики с криками разбежались. А Шекспир сначала выводит на сцену пажа Пистоля — одного из мальчиков, оставшихся при обозе (IV, 4), а затем устами Гауэра сообщает, что все мальчики перебиты французами: «Да, ни одного мальчика не оставили в живых» (IV, 7).

<sup>30</sup> Holinshed, III, 554.

Но с другой стороны, у Холиншеда приказ Генриха об умерщвлении пленников подробно объясняется военной необходимостью, опасениями Генриха, как бы пленные вновь не выступили против малочисленной английской армии; а у Шекспира этот рациональный момент опущен, и у зрителя создается впечатление, что Генрих за преступление кучки беглых французов мстит всем тем, кто сложил оружие и к этому преступлению мог и не иметь никакого отношения. (Нужно отметить, что вопрос о преступности поведения французов, напавших на королевский лагерь, был вряд ли достаточно ясен с точки зрения тогдашней юрисдикции.)

В той же седьмой сцене четвертого действия перед зрителем появляется сам Генрих, который в ультимативной форме предлагает сдаться одному из французских отрядов, заявляя, что если ему придется идти в наступление на этот отряд, он расправится с пленными:

К тому ж мы перережем глотку пленным;  
Не пощадим ни одного из тех,  
Кого еще возьмем...

Здесь Генрих предстает как варвар, опьяневший от крови. Эти слова больше подошли бы Ричарду III, чем кому-либо из положительных героев трагедий.

Показательно и еще одно отступление Шекспира от исторического источника. Холиншед специально подчеркивает, что жестокая расправа Генриха V над пленными была чем-то неожиданным, что он поступил «вопреки своей обычной мягкости». А в пьесе это важнейшее замечание опущено. Вместо этого Шекспир, после того как принц приказал истребить пленных, заставляет прямодушного Флюэллена рассуждать о сходстве Генриха Монмутского с Александром Македонским.

Валлийский акцент Флюэллена и его недостаточное владение английским языком позволяют Шекспиру вложить в уста этого персонажа весьма многозначительный каламбур. Флюэллен путает термины «великий» *great* и «большой» *big*; называя Александра «Большим», валлиец произносит это слово как *rig*, что для английского уха не может не звучать как «свинья». С учетом этого каламбура диалог между Флюэлленом и Гауэром мог бы быть переведен следующим образом:

Гауэр... и король достойнейшим образом приказал, чтобы каждый солдат перерезал глотку своему пленному. О, это доблестный король!

Флюэллен. Э, капитан Гауэр, он родился в Монмуте. Как называется город, где родился Александр Свинья?

Гауэр. Александр Великий?

Флюэллен. Ну, послушайте, разве «свинья» не великая? Свинья, или великий, или могущественный, или громадный, или великодушный — все это один счет, только выражения немного разные<sup>31</sup>.

Перед самым финалом пьесы о Генрихе V со сцены несется: «Свинья... свинья... свинья...». А комментаторы, заткнув уши, доказывают: «В образе Генриха V Шекспир стремился показать идеального короля и образец подлинного народного героя... Демократизм Генриха V искренний... Генрих V сочетает качества справедливого монарха, храброго воина и честного, прямодушного человека...».

Только крайне предвзятый толкователь Шекспира может не заметить иронического звучания диалога. И конечно, эта ирония — не ирония простодушных солдат Гауэра и Флюэллена, а горькая ирония Шекспира, которого воротит от некоторых «доблестей» Генриха V.

Далее, характеризуя Александра, Флюэллен без видимой причины вспоминает, как тот в припадке гнева и в состоянии опьянения убил своего лучшего друга. И тут же, пояснив, что он выражается фигурально, Флюэллен, казалось бы, совсем нестати рассказывает, что Генрих прогнал Фальстафа. Показательно, что в словах Флюэллена о рыцаре с «двойным животом» нет ни тени нетерпимости; он говорит лишь, что Фальстаф «был шутник, весельчак, балагур и плут». А если учесть, что ранее в пьесе рассказывается о смерти Фальстафа, которому король разбил сердце, то становится ясно, что в комплименте Флюэллена королю: «Смею вас уверить, славные люди родятся в Монмуте» — также заключено немало грустной иронии.

Эта ирония, а также самый факт, что о Фальстафе вспоминают сразу после сцены, в которой появляется опьяненный собственной жестокостью король, многозначительны. Вряд ли Шекспир хотел украсить Генриха V, когда изображал жестокость манеры, в которой Генрих прогоняет от себя Фальстафа; хотя разрыв этот закономерен, жестокая надменность Генриха не может вызвать симпатии. Характерно, что первым, кто одоб-

<sup>31</sup> В русском переводе каламбур *big* и *big* исчезает. В комментариях к «Генриху V» он тоже не отмечен (см. У. Шекспир. Полн. собр. соч., т. 4). Приводим английский текст диалога:

Gow. ...wherefore the King most worthily hath caus'd every soldier to cut his prisoner's throat. O, 'tis a gallant King!

Flu. Ay, he was born at Monmouth, Captain Gower. What call you the town's name where Alexander the Pig was born?

Gow. Alexander the Great.

Flu. Why, I pray you, is not «pig» great? The pig, or the great, or the mighty, or the huge, or the magnanimous, are all one reckonings, save the phrase is a little variations.

(IV, 7, 8, 18).

ряет разрыв Генриха с Фальстафом, оказывается принц Джон, которого после сцены во второй части «Генриха IV» (IV, 2), где он предательски захватывает главарей мятежа, никак нельзя назвать человеком высокой морали. Невозможно не согласиться с К. Личем, который писал, что, «разумеется, нельзя заводить тому, кого хвалят люди, подобные принцу Джону»<sup>32</sup>.

Глубокая противоречивость образа Генриха V не позволяет причислить его без оговорок к положительным героям Шекспира. Еще Дауден, не скупившийся на комплименты в адрес этого монарха, был вынужден признать, что король Генрих V — всего лишь изображение того, «каким образом достигнуть в жизни лучшего практического успеха»<sup>33</sup>. Однако в современном английском шекспироведении встречаются попытки возвести характер Генриха V в национальный идеал. Так, например, Д. Уилсон Найт определяет характер Генриха V как идеальный тип англичанина в глазах Шекспира, оправдывая при этом именно те черты образа, которые наиболее далеки от гуманистической концепции драматурга. Он пишет: «В образе принца Генриха Шекспир стремился на всем протяжении обеих частей создать идеальный английский тип, даже с той жилкой не признаваемой открыто политической опытности, с глубокой серьезностью, о которой не подозревают до того, как критический момент не проявит ее, т. е. с чертами, которые человеку с континента кажутся лицемерием»<sup>34</sup>. Из слов Найта ясно, что он пытается выдать за идеал английского национального характера нечто вроде характера современного английского дипломата.

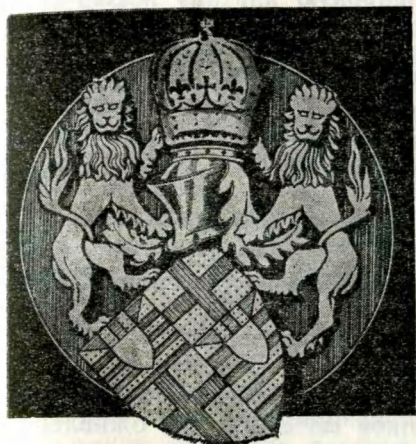
Сложность отношения Шекспира к Генриху V глубоко исторична. Человек своего времени, он не видел другой формы правления, кроме королевской власти, и считал, что абсолютная монархия может в определенных условиях стать идеальной формой государственного устройства. Но он понимал, что даже идеальный монарх не может быть идеальным человеком. В этом — великое завоевание Шекспира-реалиста.

<sup>32</sup> G. Leech. The Unity of 2 «Henry IV». «Shakespeare Survey», No. 6, p. 20.

<sup>33</sup> Э. Дауден. Шекспир. СПб., 1880, стр. 231.

<sup>34</sup> G. W. Knight. The Olive and the Sword. L., 1944, p. 27.





## ❖ ЗНАЧИТ, ЧЕСТЬ - ПЛОХОЙ ХИРУРГ? ❖



Действующие лица «нижнего», демократического плана неоднократно появлялись и в более ранних хрониках Шекспира. Но в этих произведениях они, как правило, выполняли чисто служебную роль, что исключало возможность их сколько-нибудь четкой индивидуализации. В тех же случаях, где подобные образы были разработаны полнее, их индивидуальная характеристика нередко оказывалась весьма противоречивой, а подчас и просто неоправданной. Так, противоречиво, например, изображение Жанны д'Арк и ее отца в первой части «Генриха VI»; в известной мере это относится и к изображению Кэда и его единомышленников во второй части той же трилогии, где восставшие не только предстают перед зрителем как труженики, возмущенные притеснениями и несправедливостями, но также выполняют и сценические обязанности «клоунов». Правда, впоследствии индивидуальная характеристика персонажей «нижнего» плана становится более определенной; элементы подобной индивидуальной дифференциации сказываются, например, в образах убийц Кларенса в «Ричарде III». Но даже несущие большую идейную нагрузку образы садовников в «Ричарде II» еще не составляют ак-

тивного фона, вырастающего в широкую картину жизни различных слоев английского общества, фона, на котором развиваются столкновения аристократов. Такие новые функции «нижний» план получает только в «Генрихе IV» и в некоторой степени в «Генрихе V»; поэтому мы можем говорить об определенном качественном отличии «фальстафовского фона» в ланкастерской трилогии от изображения «нижнего плана» в более ранних хрониках.

Исходным пунктом для понимания «фальстафовского фона» является известное высказывание Ф. Энгельса в письме к Лассалю от 18 мая 1859 года по поводу драмы Лассалья «Франц фон Зиккинген», где Энгельс говорит: «Согласно моему пониманию драмы, требующему, чтобы за идеальным не забывать реалистического, за Шиллером — Шекспира, привлечение тогдашней, поразительно пестрой плебейской общественной сферы дало бы к тому же совершенно иной материал для оживления драмы, дало бы неоценимый фон для разыгрывающегося на авансцене национального дворянского движения, и лишь тогда само это движение было бы представлено в его истинном свете. Какие только поразительно характерные образы ни дает эта эпоха распада феодальных связей в лице бродячих королей нищих, побирающихся ландскнехтов и всякого рода авантюристов — поистине фальстафовский фон, который в исторической драме *такого* типа был бы еще эффективнее, чем у Шекспира!»<sup>1</sup>.

Однако в непосредственном применении термина «фальстафовский фон» к анализу пьес о Генрихе IV, т. е. тех именно произведений, которые вызвали к жизни самый термин, в советском шекспироведении имеются некоторые разночтения.

Вряд ли, например, стоит в понятие «фальстафовского фона» безоговорочно включать самого Фальстафа, как это делает М. М. Морозов<sup>2</sup>. Конечно, Фальстаф — неотъемлемая часть фона, названного его именем. И вместе с тем это слишком грандиозная фигура, чтобы на нее могло быть распространено понятие «фон». Ясно, что Фальстаф — не просто часть фона, а одно из главных действующих лиц, персонаж, тесно связанный не только с «нижним» планом пьесы, но и почти со всеми представителями аристократических кругов. Поэтому сам Фальстаф должен быть как-то выделен из понятия «фон». Несмотря на то что определенными своими чертами этот образ органически уходит в толщу фона, все же правильнее говорить о Фальстафе

<sup>1</sup> К. Маркс и Ф. Энгельс. Соч., т. 29, стр. 494.

<sup>2</sup> «История английской литературы», т. I, вып. II. М., Изд-во АН СССР, 1945, стр. 34.

и фоне как о тесно связанных, но все же различных компонентах.

Неправомерно и излишнее сужение понятия «фальстафовский фон». Такая тенденция ощущается, например, в работе Д. Е. Михальчи, где он пишет: «Одного Фальстафа драматургу было мало, и он оттенил хвастливого дворянина «фальстафовским фоном», социальной средой, к которой принадлежит Ним, Бардольф, Пистоль и др.»<sup>3</sup>. «Фальстафовский фон» включает в себя не только представителей деклассированной свиты Фальстафа, но и всех персонажей, не принадлежащих к английской аристократии, — провинциальных сквайров, крестьян, возчиков, купцов, трактирных слуг, проституток, солдат, полицейских и т. д. Мировые судьи, поставляющие Фальстафу сброд для его отряда, не в меньшей степени принадлежат к «фальстафовскому фону», чем самый сброд.

Зарубежные шекспироведы нередко недооценивают «фальстафовский фон» как таковой. Для ответа на вопрос, почему в поздних хрониках появились Фальстаф и «фальстафовский фон», они пользуются, как правило, аргументами чисто формального порядка, видя в новых для Шекспира художественных приемах или возрождение жанра моралите с его неизменным «старым грехом» (на этом базируется теория Довера Уилсона), или стремление поэта создать комические сцены, важные как эмоциональная разрядка для зрителя. Обе эти теории оказываются одинаково неверными, ибо они обращают внимание лишь на некоторые частные моменты, действительно присущие фальстафовским сценам.

О том, насколько безрезультатными оказываются формалистические рассуждения при попытке объяснить специфику фальстафовских сцен, ярко свидетельствуют доводы, приводимые К. О. Брауном. «Тяжелый материал придворных и государственных сцен, — пишет он о первой части «Генриха IV», — оживляется и разнообразится переплетением с фальстафовскими сценами. Да иначе и невозможно было бы расширить в пятиактную драму тот короткий промежуток времени, который ограничен исторической основой. В сентябре 1402 года произошла битва при Хомильдоне, а в июле 1403 года — битва при Шрусбери. Только шесть с половиной страниц занимает этот материал у Холиншеда»<sup>4</sup>. Характеризуя вторую часть «Генриха IV», Браун высказывается еще более категорически: «Ни одну из более ранних драм не приходилось создавать на основе такого

<sup>3</sup> Д. Михальчи. История западноевропейской литературы. Изд-во МГУ, 1949, стр. 60.

<sup>4</sup> К. О. Браун. Die Szenenführung., S. 115.



скудного материала, и это могло послужить для Шекспира поводом к созданию Фальстафа, ибо для него было место»<sup>5</sup>. Как видно, Браун не утруждает себя раздумьями над вопросом: для чего же Шекспиру понадобилось на основе «скудного» материала создавать две пятиактные пьесы, уделяя такое внимание Фальстафу и «фальстафовскому фону», если он мог без труда свести весь материал дворцовых и государственных сцен, рассредоточенных по обеим частям, в одну пьесу?

Формалистические попытки объяснения своеобразного сочетания фальстафовских и дворцовых сцен иногда встречались — разумеется, не в такой доведенной до абсурда форме, как у Брауна, — и в советском шекспироведении. Так, например, С. Кржижановский в работе «Поэтика шекспировских хроник» писал: «При ознакомлении с пьесами второго полуцикла (речь идет о двух частях «Генриха IV» и о «Генрихе V». — Ю. Ш.) ясно чувствуется воздействие какого-то иного, гуманизирующего начала. Даты сообщают: именно в это время, в середине 90-х годов XVI столетия, сценическую площадку у крови начинает оспаривать смех. Появляется ряд «чрезвычайно веселых» комедий («Два веронских дворянина», «Комедия ошибок», «Укрощение строптивой»). Комедийная серия начинает вторгаться в черную череду хроник. Золотые лучи солнца прокалывают темную навись туч»<sup>6</sup>.

Согласиться с подобным рассуждением невозможно. Во-первых, те комедии, которые С. Кржижановский привлекает в качестве аргументов, написаны как раз до середины 90-х годов; после 1595 года во многие комедии, наоборот, проникают элементы грусти. Во-вторых, отвоевание сцены у крови в пользу смеха оказывается настолько кратковременным, что на примере трех пьес ланкастерского цикла вряд ли стоит говорить о победе смеха как о могущественной тенденции: уже в «Юлии Цезаре», написанном в 1599 году, комический элемент полностью отсутствует. В-третьих, и в дошекспировской исторической драматургии, например в «Славных победах Генриха V», в пьесах Грина и Пиля, комедийный или, вернее, фарсовый элемент был представлен весьма широко.

Объяснить появление «фальстафовского фона» можно только глубокими изменениями в творческом методе поэта, настоящей творческой зрелостью, достигнутой им в жанре исторической драмы. Фальстафа и «фальстафовский фон» нельзя рассматривать как развлекательный момент; широкое использова-

<sup>5</sup> К. О. Браун. Die Szenenführung., SS. 136—137.

<sup>6</sup> С. Кржижановский. Поэтика шекспировских хроник. «Интернациональная литература», 1936, № 1.

ние «нижнего» плана понадобилось Шекспиру для решения важнейших идейно-художественных задач.

В пору высшего творческого расцвета Шекспир наиболее полно воплотил в своих произведениях выдвинутый в эстетике позднего Возрождения тезис о необходимости отражать в искусстве, и особенно в исторических жанрах, действительность в ее многообразных проявлениях.

В теоретических рассуждениях художников Возрождения нередко встречается четко сформулированное требование: автор, создающий картину исторического содержания, должен передать многообразие характеров, участвующих в событиях. Особенно показательным в этом отношении рассуждение Леонардо да Винчи в «Споре живописца с поэтом»: «В исторических сюжетах должны быть люди различного сложения, возраста, цвета тела, поз, тучности, худобы; толстые, тонкие, большие, маленькие, жирные, сухощавые, дерзкие, скромные, старые, молодые, сильные и мускулистые, слабые и с маленькими мускулами, веселые, печальные; с волосами курчавыми и прямыми, короткими и длинными, с решительными и трусливыми движениями; и столь же различны должны быть одежды, цвета и все, что требуется в этом сюжете. Самый большой грех живописца — это делать лица похожими друг на друга; повторение поз — большой порок»<sup>7</sup>.

Слова Леонардо да Винчи адресованы живописцу. Но они представляют значительный интерес не только для исследователя истории изобразительного искусства. Они свидетельствуют о том, что произведение на исторический сюжет воспринималось людьми эпохи Возрождения как произведение особого жанра. А разнообразие характеров — именно характеров, а не просто внешние различия — Леонардо считал необходимой отличительной чертой исторического жанра.

Один из фрагментов поэмы «Лукреция» — пространное описание полотна, рисующего Троянскую войну — доказывает, что требования Шекспира к исторической живописи были во многом близки позиции Леонардо да Винчи.

Шекспир подчеркивает стремление живописца передать многообразие и многохарактерность сражающейся толпы. Он видит композиционное мастерство художника в том, что сам Ахилл заслонен от зрителя толпой безыменных воинов. Интересно самое начало описания: первое, что привлекает внимание зрителя, — это фигура неизвестного сапера:

<sup>7</sup> Леонардо да Винчи. Избранное. М., Гослитиздат, 1952, стр. 121.

Вот воин — роет он подкоп сейчас,  
Покрыт он пылью, пот с него струится...  
(стр. 1380—1381)

Эта лаконическая зарисовка утомленного, покрытого потом и пылью сапера показывает, что Шекспир уже в пору создания «Лукреции» не представлял себе картины боя без изображения рядовых тружеников войны, несущих на себе всю тяжесть подготовки и проведения операций. Особенно близки к рассуждению Леонардо да Винчи строки 1387—1392:

Величественность и благоволенье  
Открыто в облике вождей царят,  
А в юношах — стремительность и рвенье...  
А вот и бледных трусов целый ряд —  
Смятением любой из них объят,  
Они в постыдном ужасе и дрожи...

Другие подробности в описании гибнущей Трои также подтверждают вывод о том, что Шекспир считал наилучшей картиной на исторический сюжет такую, в которой изображены персонажи, принадлежащие к разным социальным группам и отличающиеся друг от друга по своему духовному и физическому облику.

Бесспорно, введение в историческую драматургию «фальстафовского фона» способствовало тому, что в пьесах резко расширился охват действительности, а характеры и их взаимоотношения стали еще более разнообразными и многогранными. Очевидно также, что тесная связь отдельных персонажей, в первую очередь принца Генриха, с «фальстафовским фоном» дала драматургу новые возможности для решения вопроса о взаимоотношениях монарха и народа. Уже эти два момента показывают, что «фальстафовский фон» явился важнейшим идейным и художественным завоеванием Шекспира-реалиста.

И вместе с тем появление «фальстафовского фона» в исторической драматургии Шекспира знаменовало собой открытое выражение одного из весьма глубоких противоречий в шекспировском творческом методе. Это противоречие становится совершенно очевидным, как только исследователь задумается над вопросом: каким образом «фальстафовский фон» относится к событиям 1399—1413 годов? Насколько персонажи этого фона соответствуют исторической обстановке того времени? Являются ли они репрезентативными для эпохи Генриха IV?

Можно привести немало доказательств того, что персонажи «фальстафовского фона» типичны не для начала XV века, изображаемого в ланкастерской трилогии, а для современной Шекспиру Англии. Таким убедительным доказательством является в первую очередь набор солдат в королевскую армию. Эта тема

заинтересовала Шекспира еще при работе над первой частью «Генриха IV» и нашла свое художественное выражение во второй сцене четвертого акта, где Фальстаф описывает свое воинство; наиболее полно та же тема разработана в сцене набора солдат во второй части (IV, 2). Сам факт, что Шекспир во второй части «Генриха IV» возвращается к этой теме и наглядно показывает, каким способом Фальстаф вербует новобранцев, свидетельствует о значении, которое Шекспир придавал этой теме.

В эпоху развитого феодализма основным и естественным способом формирования армии был призыв под знамена короля или крупного феодала его вассалов. Именно о таком способе создания феодальной армии говорит Маркс: «В средние века крупный барон мог поднять грозное восстание. Йомены и мелкие вассалы брали стоявший в углу у очага лук, рыцари надевали кольчугу, и через несколько дней престолу угрожала целая армия»<sup>8</sup>. Характерно, что Шекспир при изображении подготовки феодалами вооруженного выступления против короля упоминает именно такой путь создания войска. Мортимер, обращаясь к Глендауру, который должен через две недели выставить свою армию, говорит:

Меж тем вы соберете  
Друзей, вассалов и дворян окрестных.

(III, 1)

В Англии времен Генриха IV была также широко распространена система так называемого «пожалования ливрей». Сущность этой системы состояла в следующем: в пору ослабления экономических связей между феодальным сеньором и его вассалами-крестьянами феодал пытался заменить эти связи тем, что жаловал герб и ливрею своего дома окрестным мелкопоместным дворянам и йоменам, а также разнообразным случайным элементам, искавшим у феодала защиты от каких-либо лиц или от закона.

«Зло этой системы «свит».., — подчеркивает Маркс, — давало себя чувствовать еще задолго до войны роз; против нее были направлены *статуты Эдуарда I и Ричарда II*. Но только во время *гражданской войны двух роз она проявилась в полной мере*»<sup>9</sup>. Такая вооруженная дружина или «свита» из людей, готовых каждую минуту совершить любые насилия и преступле-

<sup>8</sup> Архив Маркса и Энгельса, т. VIII. М., ОГИЗ — Госполитиздат, 1946, стр. 401.

<sup>9</sup> Там же, стр. 402.

ния и пользовавшихся почти полной безнаказанностью, постоянно находилась в распоряжении феодала.

А в эпоху Шекспира в связи с ростом значения провинциальной администрации, подчиненной абсолютному монарху, поставщиком солдат для армии были уже власти административных единиц — графств. При этом вербовка солдат стала способом самой разнузданной спекуляции.

Сочинения современников Шекспира сохранили целый ряд весьма красочных описаний как способа набора солдат во времена Елизаветы, так и результатов этого набора. Особенно интересны в этом отношении памфлеты Барнеби Рича, где автор, обеспокоенный дурной славой армии среди населения Англии и тем, что недисциплинированные солдаты бросают тень на всех военных, критикует практику вербовки солдат и назначения офицеров. В памфлете «Действительно отличный и приятный диалог между Меркурием и английским солдатом» Барнеби Рич объясняет причины и последствия того, что власти графств стремятся посылать на военную службу непригодных людей: «Когда констебль понимает, что война стоит у ворот, то, предвидя тяготы, бесчисленные тревоги, беспокойство и муки, выпадающие на долю солдат, он не хочет, чтобы кто-либо из честных людей, находящихся у него в подчинении, подвергся риску среди стольких опасностей. Поэтому если в его округе найдется лентяй, или пьяница, или бунтовщик и забияка, мелкий воришка или искусник в кражах гусей — то эти люди и набираются на службу государю. А какой службы следует ожидать от таких парней, каждый, я полагаю, может легко себе представить; кое-что и я покажу. Когда они идут по стране и останавливаются на ночлег, хозяйке повезет, если она утром найдет свои простыни. Если же она не досчитается одеяла, или покрывала, или настольного коврика, или скатертей и салфеток, или других каких-либо вещей — то вещи эти наверняка уплыли вместе с ними»<sup>10</sup>.

В памфлете «Тревога Англии» Барнеби Рич дает не менее детальную картину вербовки, объясняя, каким образом в число солдат попадают представители уголовного мира: «Солдаты назначаются у нас так, как этого захочет мастер констебль. Если в его округе есть человек, которым он особенно недоволен, он отдает его в солдаты, считая это чем-то вроде мести. Но если мастер констебль живет со своими соседями в любви

<sup>10</sup> «A right exelent and pleasaunt Dialogue between Mercury and an English Souldier: Containing his Supplication to Mars bewtified with sundry worthy Histories, rare inventions, and politike deuises written» by B. Rich: Gentleman. L., 1574, p. GVI.

и согласи, тогда приходится выбирать последнего бедолагу в приходе, независимо от его здоровья; они полагают, что для солдатской службы каждый достаточно здоров. Когда набирают солдат в Лондоне, то или очищают тюрьмы от воров, или улицы от жуликов и бродяг; ибо тот, кому поручено искать людей, ищет таких, что их лучше потерять, чем найти; он хочет набрать людей подешевле и поэтому не спрашивает, кто эти люди и откуда они»<sup>11</sup>. В том же памфлете Рич сетует и на способ назначения офицеров, в результате которого среди командиров оказываются недостойные люди: «Наши капитаны, вообще говоря, часто назначаются благодаря покровительству, а не знанию, дружбе, а не опыту, любви кого-нибудь из знатных, а не храбрости и добродетели»<sup>12</sup>.

Интересный пример борьбы с коррупцией в армии, свидетельствующий о том, что набор непригодных для службы солдат сопровождался взяточничеством со стороны офицеров, приводит Хэкклит в сочинении «Главные плаванья». Рассказывая о недавних событиях похода на Кадикс в 1596 году, Хэкклит заключает описание наказаний, применявшихся к нарушителям дисциплины, следующим эпизодом: «Более того, 28 числа того же месяца один лейтенант (имя которого я не хочу называть) был публично, под бой барабана, предан позору на улицах; он был разжалован и ему было запрещено служить в качестве офицера за то, что он получал взятки с солдат, набранных в графствах, и на их место набирал других, менее пригодных к службе, менее умелых и способных»<sup>13</sup>.

Так и кажется, что имя неназванного Хэкклитом лейтенанта было сэр Джон Фальстаф!

О размахе, который приобрела коррупция при наборе солдат, ясно говорит тот факт, что Тайный совет неоднократно должен был разбираться в злоупотреблениях вербовщиков. Так, в феврале 1593 года Тайный совет установил, что из 50 человек, набранных в графстве Бедфорд, 14 были непригодны к службе, а большинство было снаряжено самым жалким образом, плохо одето и не имело белья. Из 50 человек, набранных в графстве Кембридж, 10 оказались непригодными к службе, большинство было больных и полуголых: у них не хватало камзолов, штанов, чулок, рубах и башмаков<sup>14</sup>. В результате аналогичного разби-

<sup>11</sup> «Allarme to England, foreshewing what perilles are procured, where the people liue without regarde of Martiall Lawe. Newly deuised and written» by B. Riche, Gentleman. L., 1578, pp. 83—84.

<sup>12</sup> Ibid., pp. 81—82.

<sup>13</sup> «The principal navigation, voyages, traffiques and discoveries of the English Nation...» by Richard Hakluyt, vol. 1. L., 1959, p. 607.

<sup>14</sup> G. B. Harrison. The Elizabethan Journals, I. L., 1938, p. 195.

рательства, проведенного Тайным советом в 1598 году, было установлено, что солдаты, присланные графством Рэдноршир, непригодны к службе, ибо они были набраны в тюрьмах или из нищих и бродяг, плохо вооружены и плохо одеты, без штанов и башмаков, так что им нельзя было показаться среди людей<sup>15</sup>.

Простое сопоставление исторических свидетельств о наборе солдат в конце XVI века с картиной, в которой Шекспир рисует деятельность Фальстафа-вербовщика, и с описанием фальстафовского воинства, неоспоримо доказывает, что эти картины — реалистическая зарисовка из жизни современной Шекспиру Англии.

Четвертая сцена пятого действия второй части «Генриха IV», в которой полиция арестовывает Долл Тершит, говорит о том, что «фальстафовский фон» является отражением быта и нравов Англии конца XVI века. В средние века проститутки в Англии не подвергались репрессиям; более того, по акту Генриха II в 1161 году регламентация проституции предусматривала не гонения на проституток, а главным образом их защиту от эксплуатации содержателями публичных домов<sup>16</sup>. Первые отдельные случаи наказаний за занятия проституцией отмечены лишь в середине XV века, т. е. после правления Генриха IV и Генриха V. Зато в период Реформации, особенно после указа Генриха VIII о закрытии публичных домов (1546), репрессии против проституток с применением телесных наказаний стали распространенным явлением и продолжались во времена Шекспира. Так, например, сохранился приговор суда в графстве Миддлсекс, вынесенный в феврале 1598 года по делу некоей Елизаветы Холленд, содержательницы дома терпимости: эту женщину должны были под звуки ударов в тазы провезти по Лондону на телеге с плакатом, указывающим состав преступления; подвергнуть порке в Брайдуэлле, исправительном доме для бродяг и падших женщин, а затем переправить в Ньюгейт и держать под арестом до тех пор, пока она не внесет штраф в 40 фунтов<sup>17</sup>.

Современная Шекспиру действительность нашла свое отражение не только в отдельных фальстафовских сценах; она окрасила весь строй речи персонажей «нижнего» плана.

Самым важным тому доказательством является употребление терминов, так или иначе связанных с понятием виселища. Термины *gibbet*, *gallows*, *halter*, *strangle*, *hangman*, *to hang* встречаются в фальстафовских сценах в совокупности около

<sup>15</sup> G. V. Harrison. *The Elizabethan Journals*, II. L., 1938, p. 299.

<sup>16</sup> См. П. Дюфур. *История проституции романских, германских и славянских народов*. СПб., 1907, стр. 295.

<sup>17</sup> «Middlesex County Records», vol. I. Ed. by J. C. Jeafferson, 1886, p. 235.

40 раз и являются, пожалуй, одним из самых богатых источников шуток, ругательств и игры слов. Конечно, виселица исправно выполняла свою роль и на протяжении более ранних периодов английской истории; но только с начала кровавого законодательства против экспроприированных, которое приходится на годы правления Тюдоров, виселица стала неотъемлемой и постоянной деталью английского пейзажа. В примечаниях к «Капиталу» Маркс приводит свидетельство Страйпа о том, что во времена Елизаветы «бродяг вешали целыми рядами, и не проходило года, чтобы в том или другом месте не было повешено их 300 или 400 человек»<sup>18</sup>. Поэтому насыщенность лексики персонажей «фальстафовского фона» терминами, связанными с виселицей, вызвала у аудитории самые современные ассоциации. Как образно заметил Довер Уилсон, «для зрителей, для которых виселицы на больших дорогах были почти таким же обычным делом, как деревья, шутки о палаче были достаточно острыми»<sup>19</sup>.

Более сложным случаем, показывающим, что Шекспир намеренно старался придать современное звучание речи персонажей «фальстафовского плана», являются реплики миссис Куикли. Одной из самых характерных черт ее речи является частое употребление неуместных и непонятных ей самой терминов, а также искажение слов. Обычно эта особенность рассматривается лишь как средство индивидуальной комической характеристики персонажа. Но в новейших исследованиях отмечается, что речевая характеристика миссис Куикли имеет историческое основание. В своем капитальном труде «Произношение Шекспира» Х. Кекерлиц убедительно доказывает, что «неправильное употребление слов... было, по-видимому, основной и глубоко укоренившейся лингвистической ошибкой у необразованных лондонцев»<sup>20</sup>. Сконцентрировав эту особенность речи простого лондонского люда в репликах миссис Куикли (хотя следует отметить, что Куикли в этом плане не является исключением), Шекспир добился действительно выдающегося комического эффекта. Но вместе с тем эта характерная черта речи необразованных англичан времен Елизаветы также придавала фальстафовским сценам весьма современное звучание.

Теперь становится ясным то глубокое внутреннее противоречие в творческом методе Шекспира, о котором говорилось выше. С одной стороны, «фальстафовский фон» — важнейшее завоевание реализма Шекспира, так как посредством фальстафовских

<sup>18</sup> К. Маркс и Ф. Энгельс. Соч., т. 23, стр. 746.

<sup>19</sup> J. D. Wilson. *Fortunes of Falstaff*. Cambridge, 1944, p. 4.

<sup>20</sup> H. Kokeritz. *Shakespeare's Pronunciation*. New Haven, 1953, p. 40.



сцен в столкновение представителей знати вовлекаются самые широкие круги английского населения; поэтому пьесы о Генрихе IV больше, чем все остальные хроники Шекспира, выходят за рамки династической истории Англии, перерастая в широкую картину жизни всех слоев английского общества. С другой стороны, в этой широкой картине соединены два, казалось бы, несовместимых элемента — изображение лагеря мятежных феодалов, в целом верно воспроизводящее отношения и тенденции, характерные для эпохи Генриха IV, и «фальстафовский фон», отражающий быт и нравы современной Шекспиру Англии. Именно это противоречие служит одним из основных аргументов для исследователей, отрицающих жанровую специфику хроник Шекспира как исторических пьес.

Правильно оценить историзм Шекспира в ланкастерской трилогии можно, лишь открыто признав противоречие, суть которого состоит в совмещенном изображении тенденций исторического развития, господствовавших в определенный период (в данном случае в начале XV века), и тенденций, показательных для времени Шекспира, т. е. для английской жизни конца XVI века. В этом — характерная, обусловленная уровнем развития исторической мысли, театра и литературы ограниченность реализма Шекспира в хрониках. Не случайно Энгельс в приведенной выше цитате из письма к Лассалю говорит о том, что в исторической драме, созданной писателем, глубоко разбирающимся в сущности исторических закономерностей и сознательно стремящимся к последовательному воспроизведению специфических особенностей изображаемой эпохи, «фальстафовский фон» мог бы быть еще эффективнее, чем у Шекспира; Энгельс признает тем самым возможность дальнейшего углубления реализма в исторической драматургии по сравнению с Шекспиром.



Не только над пестрым плебейским сбродом, но и над всеми персонажами хроники о Генрихе IV, как Гаргантюа над своими подданными, возвышается грандиозная фигура толстого рыцаря сэра Джона Фальстафа — этого величайшего из всех комических образов, созданных Шекспиром. «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»<sup>21</sup>.

<sup>21</sup> А. С. Пушкин. Полн. собр. соч., т. VII. М., Изд-во АН СССР, 1951, стр. 516.

Анализ образа Фальстафа проводится в данной работе исключительно на материале обеих частей «Генриха IV» без привлечения комедии «Виндзорские кумушки». Генетическая близость Фальстафа в хрониках и в комедии несомненна; и тем не менее оба эти образа по существу самостоятельны, хотя во внешнем облике и в манере речи у них есть общие черты. Нельзя не согласиться с А. П. Ленским, который в своих «Заметках актера», опираясь на богатый сценический опыт и на прекрасное знание шекспировского текста, убедительно доказал, что в образе Фальстафа из «Виндзорских кумушек» отсутствуют важнейшие черты, свойственные образу Фальстафа из «Генриха IV». Отвечая на обвинения в том, что актер, играя Фальстафа в «Виндзорских кумушках», не показал тех черт этого образа, которые могли бы быть спроецированы из хроник, А. П. Ленский писал: «Как, чем, какими сценическими приемами исполнитель может показать зрителю в слабом уме Фальстафа комедии силу ума Фальстафа хроник? Может ли актер постоянными поражениями в комедии показать публике его постоянное торжество в хронике? Как может он показать, что такое-то лицо было когда-то остроумным, не имея материала на то в самой роли? Отчего же тогда не потребовать от исполнителя Фальстафа, чтобы он своей тучной неуклюжей фигурой напомнил зрителю стройного юношу Фальстафа? Отчего не потребовать от живописца, чтобы его картина выражала не один известный момент, а целый ряд моментов? Мы, актеры, таких приемов не знаем»<sup>22</sup>. Можно, конечно, утверждать, что некоторые высказывания Фальстафа в «Виндзорских кумушках» весьма пронизательны; к таким высказываниям, например, относят слова Фальстафа из второй сцены второго действия комедии: «Да, деньги — славные солдаты, всюду себе дорогу пробьют». Однако подобные обобщения встречаются и в речи ничем не примечательных персонажей; доказательство тому — реплика, которую в той же сцене произносит Форд, человек весьма недалекий: «Кати монету пред собой, и будет рад тебе любой». А самый факт превращения Фальстафа из фигуры активной в фигуру пассивную, из инициатора насмешки в объект насмешки, из циничного мудреца в человека, которого дурачат самые заурядные люди, служит категорическим доказательством невозможности рассматривать Фальстафа хроник и комедии как модификации одного образа.

Образ Фальстафа с момента его появления на сцене снискал себе исключительную популярность; в шекспироведческих тру-

<sup>22</sup> А. П. Ленский. Статьи. Письма. Записки. М., «Искусство», 1950, стр. 118.

дах приводится немало свидетельств — полулегендарных и вполне достоверных, — доказывающих огромный интерес аудитории к этому персонажу. Как указывает Л. Хотсон, первое упоминание о Фальстафе в переписке современников встречается уже в письме лорда Эссекса к сэру Роберту Сесиллю, датированном концом февраля 1598 года<sup>23</sup>. А Дж. Бентли приводит фактические данные, свидетельствующие о том, что популярность Фальстафа у современников заметно превосходила даже популярность Гамлета<sup>24</sup>.

Не удивительно, что образ Фальстафа породил огромную критическую литературу, характерную разнообразием точек зрения, доходящих нередко до диаметрально противоположных оценок этого образа. Поэтому такая проблема, как образ Фальстафа в критике, неизбежно вырастает в тему самостоятельного исследования, которое невозможно провести с исчерпывающей полнотой в рамках данной работы.

Важное обстоятельство, усложняющее анализ образа Фальстафа, состоит в том, что этот персонаж связан сложными отношениями с историческими и литературными источниками. По вопросу о прототипах Фальстафа также возникла большая литература.

Известно, что у Фальстафа был исторический прототип в лице сэра Джона Олдкастля, лорда Кобгема, одного из вождей виклефитов, и что Фальстаф в первоначальном варианте пьесы назывался Олдкастлем; в тексте первой части «Генриха IV» встречается каламбур, построенный на обыгрывании имени Олдкастля (I, 2); в эпилоге второй части Шекспир просит зрителей не путать Олдкастля с Фальстафом, а в раннем издании реплики Фальстафа иногда вводятся ремаркой Old (castle). Возможно, что история взаимоотношений Фальстафа с принцем, заканчивающаяся изгнанием рыцаря, в какой-то мере является отдаленным отголоском исторической судьбы Олдкастля, зверски замученного Генрихом V. Известно также, что потомки сэра Олдкастля возмущались тем, что лорд Кобгем был выведен в шекспировских пьесах в комическом виде. Результатом полемики с Шекспиром, видимо, явилась постановка в 1599 году в театре Хэнсло «Роза», конкурировавшем с «Глобусом», пьесы под названием «Первая часть жизни сэра Джона Олдкастля»<sup>25</sup>, написанной четырьмя авторами (Мандлей, Драйтон, Уилсон, Хатэуэй), которые предприняли попытку восста-

<sup>23</sup> L. Hotson. *Shakespeare Sonnets Dated and Other Essays*. L., 1949.

<sup>24</sup> G. E. Bentley. *Shakespeare and Jonson*. Chicago, 1945.

<sup>25</sup> G. V. Harrison. *The Elizabethan Journals*, III, p. 48.

новить облик Кобгема как благородного и честного человека, оклеветанного перед Генрихом V.

Но Шекспир имел полное основание заявить в эпилоге, что Фальстаф — это не исторический Олдкастль и даже не пародия на Олдкастля. Конечно, невозможно установить никакого сходства между лордом Кобгемом, вождем виклефитов, убежденным приверженцем Реформации, ревностным поборником идеи очищения церкви, и Фальстафом, циником и гедонистом, иронизирующим над пуританами, которые во времена Елизаветы были в некоторых отношениях наследниками виклефитов.

Еще более, чем сопоставление Фальстафа с Олдкастлем, распространено в шекспироведении сравнение этого образа с его возможными литературными прототипами. Обычным в шекспироведении стало сопоставлять Фальстафа с хвастливым воином плавтовой комедии — сопоставление тем более заманчивое, что переделки комедии Плавта шли в XVI веке на английской сцене. Так, еще Н. И. Стороженко утверждал, что «литературную основу» личности Фальстафа составляет перенесенный из среднегреческой комедии в римскую тип хвастливого воина»<sup>26</sup>. Однако сам Стороженко в дальнейшем допускает, что под пером Шекспира «традиционный тип воина-хвастуна превратился в носителя веселости, гения остроумия и юмора, стоящего в весьма отдаленном родстве с хвастунами Плавта и Теренция»<sup>27</sup>. Такая противоречивая позиция самого Стороженко убедительно доказывает, что материал шекспировских хроник дает недостаточно аргументов для установления далеко идущих параллелей между Фальстафом и Пиргополиником.

Не менее распространено в шекспироведении также сопоставление Фальстафа с Панургом, встречающееся во многих трудах французских и других исследователей. Но и здесь конкретное сравнение этих персонажей не приводит к скольконибудь существенным выводам; многие сходные черты Панурга и Фальстафа могут быть с успехом объяснены сходством исторических условий, в которых создавались эти образы.

Иногда у исследователей возникают еще более отдаленные ассоциации. Так, например, А. А. Гвоздев, анализируя творчество Пульчи, утверждает: «Образы его героев становятся предшественниками вековых образов мировой литературы: черты Фальстафа Шекспира намечены в облике Маргутта»<sup>28</sup>. Разу-

<sup>26</sup> Н. И. Стороженко. Прототипы Фальстафа. В кн.: «Опыты изучения Шекспира». М., 1902, стр. 194.

<sup>27</sup> Там же, стр. 199.

<sup>28</sup> А. Гвоздев. История западноевропейской литературы. Средние века и Возрождение. М.—Л., 1935, стр. 89.

меется, такие сопоставления можно продолжать до бесконечности; однако они не окажут никакой помощи в конкретном анализе образа Фальстафа. Нельзя не согласиться с теми исследователями, которые, как, например, В. Крейценах, решительно утверждают оригинальность образа Фальстафа и подчеркивают, что даже отдельные черты в характеристике и поведении Фальстафа, общие с литературными «прототипами», получили у Шекспира совершенно новое освещение<sup>29</sup>. Конечно, не следует отрицать, что Шекспир мог быть знаком с памятниками мировой литературы, о которых говорилось выше. Однако самый факт создания Шекспиром образа Фальстафа во всей его новизне, значительности и неповторимости свидетельствует о том, что Шекспир не переносил механически в свои пьесы сюжетные элементы и приемы поэтики, разработанные его отдаленными и близкими предшественниками.

Помимо сопоставления шекспировского Фальстафа с возможными литературными прототипами многие исследователи подчеркивают зависимость этого образа от английской фольклорной и театральной традиции. В советском шекспироведении на связи образа Фальстафа с английским фольклором наиболее решительно настаивал М. М. Морозов, который писал, что, видя на сцене Фальстафа, зрители из народа приветствовали в нем «черты, хорошо знакомые этим зрителям из баллад и из импровизированных народных спектаклей в день первого мая... Создавая положительную сторону этого сложного образа — его обаятельную неукротимую жизнерадостность, Шекспир, несомненно, широко черпал из источников народного творчества. Предшественников Фальстафа, обращенного к нам «солнечной» стороной, мы найдем среди «веселых людей зеленого леса»<sup>30</sup>.

Действительно, в поведении Фальстафа можно найти некоторые «робингудовские» элементы. Наиболее близок к робингудовской теме эпизод, рисующий Фальстафа — участника грабежа на большой дороге; характерно, что среди ограбленных Фальстафом находился аудитор — финансовый контролер, никогда не пользовавшийся симпатией Робина Гуда. Однако вряд ли можно предположить, что мотив ограбления финансового чиновника взят Шекспиром непосредственно из народных баллад: и в первой сцене «Славных побед» принц встречает ограбленных им «сборщиков податей своего отца». В другом месте Фальстаф упоминает при характеристике хозяйки таверны имя

<sup>29</sup> W. Creizenach. Geschichte des neueren Dramas, B. 5, Teil 2. Halle a. S., 1916, S. 55.

<sup>30</sup> М. Морозов. Избранные статьи и переводы. М., Госполитиздат, 1954, стр. 292—293.

девы Марианны (III, 3); но это упоминание дается в контексте, который, мягко выражаясь, исключает высокую оценку моральных качеств этой девы; по-видимому, здесь речь идет не о подруге благородного разбойника Робина Гуда, а о действующем лице народных танцев и игр, отличавшихся зачастую весьма фривольным характером. Наконец, жизнелюбие людей Возрождения проявлялось и в других странах без какой-либо связи с героем английского фольклора. Поэтому без специального анализа, который еще, к сожалению, не проведен, интересную догадку М. М. Морозова нельзя принять безоговорочно, хотя, возможно, будущее исследование подтвердит ее справедливость.

Более убедительно сопоставление Фальстафа с Пороком моралите; для такого сопоставления хроники дают весьма значительный материал — тем более, что Порок появлялся на сцене не только в чистом моралите, но и в дошекспировских трагедиях и исторических хрониках. Так, например, Порок в лице Амбидекстера выступал в пародируемом Фальстафом «Камбизе» Престона; Порок наряду с другими аллегорическими персонажами играл видную роль в «Короле Джоне» епископа Бойля. Традиция моралите не исчезла в английской литературе внезапно, а была усвоена и переработана в период, непосредственно предшествовавший появлению «университетских умов» и Шекспира. Но даже и в это время зритель мог увидеть на сцене наряду с реалистическими персонажами не только духов, призраков и ведьм, но и аллегорические фигуры; примером тому служит «Фауст» Марло.

В моралите представлена целая система разновидностей Порока, ибо в зависимости от проблемы пьесы автору необходимо было выделять значение того или иного отклонения от моральной нормы. Однако в поведении этих разновидностей на сцене были определенные общие черты. Порок исполнял роль совратителя, а в конце пьесы, как правило, был посрамлен, и дьявол утаскивал его в ад. На сцену Порок выходил обычно после первого серьезного эпизода, раскрывавшего основную идею моралите. Как правило, Порок действовал в пьесе не в одиночку; главный Порок (или просто Порок) выступал в окружении младших пороков. По своему внешнему облику Порок был близок шуту; неотъемлемую особенность его грима составляла борода; обычно он был вооружен деревянным мечом (*dagger of lath*), которым он сражался с дьяволом; реже Порок появлялся в маске какого-либо известного исторического лица, против которого выступал автор.

В основном Порок выполнял чисто буффонную развлекательную функцию, и его появление на сцене должно было принести зрителю отдых от раздумий над философскими вопро-

сами, решаемыми в моралите. Так, в прологе к моралите «Четыре стихии» автор прямо определяет комический план моралите как развлекательный: «Это философское произведение перемешано с веселыми причудливыми образами для того, чтобы дать людям отдых и возможность вновь обратиться к тому, что говорится в пьесе»<sup>31</sup>.

Однако иногда и сам Порок мог пускаться в серьезные разглагольствования, вскрывая двойственный характер человеческих суждений; об этом ясно свидетельствуют слова Ричарда III:

Как Кривда в представлень, придаю  
Я слову два различные значенья<sup>32</sup>.

(III, 1)

Особенно интересна речевая характеристика Порока моралите. Этот персонаж отличался пристрастием к игре словами, которая составляла основу его остроумия. Иногда это были примитивные шутки, построенные на сходстве слов по звучанию; иногда — употребление слов, имеющих два значения, каждое из которых могло быть в данном случае использовано; нередко в диалоге Порок строил шутку на том, что его собеседник употреблял слово в одном значении, а он — в другом, и т. д. Кроме того, Порок часто прибегал к всевозможным эвфемизмам, особенно когда дело касалось виселицы или чего-нибудь неприличного. Все эти приемы свидетельствуют о том, что в английском моралите сложилась развитая и устоявшаяся система характеристики Порока.

В образе Фальстафа без труда можно выделить черты, которые восходят к сценическому облику Порока в моралите. Его прямо называют пороком в ряде случаев. Особенно показательна в этом смысле речь принца в четвертой сцене второго действия первой части «Генриха IV». Изображая Генриха IV, пытающегося направить своего сына на путь истинный, принц Генрих так характеризует Фальстафа:

Злая воля совращает тебя с пути истинного, тобою овладел бес в образе толстого старика... Зачем ты водишь компанию ... с этим почтенным Пороком, с этим седым Безбожием, с этим старым наглецом, с этим престарелым Тщеславием?

Ранее в той же сцене Фальстаф грозит принцу прогнать его из королевства тем самым деревянным мечом, который был не-

<sup>31</sup> Цит. по: L. W. C u s h m a n. The Devil and the Vice in the English dramatic literature before Shakespeare. Halle a. S., 1900, p. 101.

<sup>32</sup> В подлиннике связь этой реплики с традицией моралите еще ощутимее:  
Thus, like the formal vice, Iniquity,  
I moralize two meanings in one word.

отъемлемым атрибутом Порока. Как и главный Порок моралите, Фальстаф появляется, как правило, в компании комических персонажей. Судьба Фальстафа, отвергнутого принцем в конце второй части, также напоминает судьбу, уготованную Пороку в моралите. Наконец, в речевой характеристике Фальстафа очень часто употребляются приемы, специфические для Порока. Использовать эти приемы для создания реалистического образа Фальстафа оказалось возможным потому, что Порок в моралите и даже некоторые его разновидности в повествовательной аллегорической литературе (например, образ обжорства *gula* в «Видении о Петре Пахаре») наделялись наиболее четкими реалистическими характеристиками и завоевали особую популярность у демократического зрителя.

И тем не менее, как только исследователи пытаются выделить аллегорические функции образа Фальстафа, он теряет свою цельность и приобретает черты абстракции, что совершенно несовместимо со всем обликом этого замечательного жизнелюбца. Совершенно правильно отметил Т. А. Джексон: «Символические функции Фальстафа и его свиты становятся очевидными только после анализа. Действуя на сцене, каждый из этих персонажей является законченным и неповторимым характером»<sup>33</sup>. Преувеличение зависимости образа Фальстафа от Порока моралите неизбежно лишает образ толстого рыцаря реалистической законченности и даже приводит к тому, что исследователь, подобно Доверу Уилсону, начинает рассматривать пьесы о Генрихе IV как некое модернизированное и обогатенное моралите. Такое преувеличение также мешает правильно решить вопрос о репрезентативном характере образа Фальстафа, понять его социальную и историческую сущность.

По вопросу о социальной природе Фальстафа исследователи полемизировали уже в XIX веке, хотя безусловно преобладающим было мнение о том, что Фальстаф — это типичный образ вырождающегося аристократа. В 30-х годах нашего века важные, но порой исключаящие друг друга соображения были высказаны в советском литературоведении. В 1934 году А. А. Смирнов, в целом соглашаясь с традиционной оценкой образа Фальстафа как пародии на пришедшего в упадок феодала, подчеркивал, что Фальстаф — «не феодал старого, классического типа, а приспособленец: феодал перестроившийся, отлично усвоивший дух времени, все худшие навыки эпохи первоначального накопления». Замечая, что такой перестройке Фальстафа способствовало общее в практике феодалов и «ры-

<sup>33</sup> Т. А. Jackson. Marx and Shakespeare. «International Literature», 1936, No. 2, p. 83.



царей наживы» той эпохи, А. А. Смирнов, однако, утверждает, что «классовая природа его осталась прежняя: он до мозга костей паразит». А. А. Смирнов категорически отрицает наличие ренессансных черт в мировоззрении Фальстафа; по его мнению, Фальстаф — «всего лишь циничный нигилист, — человек, утративший все устои своего прошлого, а из нового усвоивший лишь одно отрицание и разрушение и при этом сохранивший всю полноту своей биологической жажды жить и наслаждаться»<sup>34</sup>.

В те же годы С. Кржижановский сделал попытку объяснить, почему Фальстаф как индивидуум решил отвернуться от своего класса и «стать лицом к приливу», т. е. к укрепляющему свои позиции классу буржуазии. Правда, С. Кржижановский признает, что Фальстаф, воспитанный в традициях рыцарства, еще «не умеет владеть ни аршином, ни торговыми гирями и разновесками»<sup>35</sup>.

В 1935 году М. В. Нечкина в статье «Шекспир в «Капитале» Карла Маркса» еще более открыто выступила с утверждением буржуазной природы образа Фальстафа. Она писала: «Беспардонный лжец, ограниченный искатель наслаждений, думающий только о своих материальных интересах, распутник, открыто показывающий свое презрение к религиозному маскараду феодализма, разбойник и в то же время отъявленный трус, обманщик и пьяница, готовый продать все свои рыцарские доспехи за фунт стерлингов, Фальстаф — самый чистый тип эпохи первоначального накопления. Обрывки феодальных идей являются лишь строительным материалом для его новой буржуазной морали... Шекспир, с прискорбием наблюдавший упадок феодального мира, показал свое неприятие грядущего буржуазного мира в комическом характере Фальстафа»<sup>36</sup>.

Вряд ли стоит полемизировать с отправной точкой концепции М. В. Нечкиной, заключающейся в том, что Шекспир скорбел по поводу упадка феодального мира; этот взгляд отвергнут советским шекспироведением. Но и аргументация М. В. Нечкиной в пользу того, что Фальстаф — типичный носитель буржуазной морали своего времени, грешит серьезными неточностями. Во-первых, дворяне во все времена могли быть грабителями: и крестоносцы, и Агриппа д'Обинье не брезговали грабежом на большой дороге как источником средств к суще-

<sup>34</sup> А. Смирнов. Творчество Шекспира. Л., 1934, стр. 101—102.

<sup>35</sup> С. Кржижановский. Шаги Фальстафа. «Литературный критик», 1934, № 12, стр. 121.

<sup>36</sup> М. Nechkina. Shakespeare in Karl Marx's «Capital». «International Literature», 1935, No. 3, p. 75.

ствованию. Во-вторых, «рыцари наживы» эпохи первоначального накопления вовсе не были трусами. В-третьих, именно буржуазия в ту эпоху в значительно большей степени, чем дворянство, прикрывала свои идейные позиции религиозным маскарадом.

Против концепции М. В. Нечкиной выступил на страницах советской печати Т. А. Джексон, который категорически отрицал, что мораль Фальстафа «буржуазна» или что в образе Фальстафа типизирован «грядущий буржуазный мир». Не ограничиваясь чисто социологическими выкладками, Т. А. Джексон показал сложность метода, которым был создан образ Фальстафа. Методологическую основу позиции Т. А. Джексона составляет признание вслед за Марксом и Энгельсом, что эпоха Шекспира — это уже период буржуазных отношений, что конец средних веков в Англии следует датировать 1485 годом, т. е. битвой при Босуорте и воцарением династии Тюдоров. «Совершенно неправильно, — пишет Джексон, — рассматривать шекспировский период как период «феодализма», период, в который «буржуазный мир» был всего лишь грядущим. Он уже наступил... Настоящее начало капиталистической эпохи (и настоящий конец феодальной эпохи, с которым совпадает это начало), имели место за столетие до времени творческой деятельности Шекспира». Исходя из этих посылок, Джексон заявляет, что Фальстаф — это «гротескная пародия на феодальное государство и статус», что «Шекспир, рисуя Фальстафа и его компанию, изобразил в правдивой форме то, что было в жизни — явления декаданса, дегенерации и гниения абсолютного класса — класса, зависящего от феодального порядка»<sup>37</sup>.

По-иному, хотя и несколько противоречиво, оценивал образ Фальстафа Ю. Спасский, подчеркнувший, что Фальстаф — один из шекспировских типов, «которого нельзя отнести ни к его идеальным героям, ни к отрицательным». Указывая на критическое отношение Фальстафа к феодальному прошлому, Ю. Спасский замечает, что «столь же мало, впрочем, затронуло его и грядущее. В Фальстафе нет ни единого атома идейной романтики гуманистов». При этом Ю. Спасский упускает из виду, что «идейная романтика» гуманистов была неотделима от критического пафоса их мысли. Утверждение Ю. Спасского о том, что «в отрицании Фальстафа нет ничего освобождающего»<sup>38</sup>, разумеется, не соответствует истине, ибо освобождение от предрассудков старого общества могло идти только через

<sup>37</sup> Т. А. Jackson. Marx and Shakespeare. «International Literature», 1936, pp. 81—87.

<sup>38</sup> Ю. Спасский. Шекспир без конца. «Театр», 1939, № 4, стр. 16.

их решительное отрицание. И тем не менее сама постановка вопроса о «гениальности» Фальстафа в статье Ю. Спасского заслуживает внимания, так как решение вопроса об источниках этой гениальности неизбежно должно было подвести исследователя к раздумьям над связью образа Фальстафа с эпохой Возрождения.

Более тонкая характеристика Фальстафа в советском шекспироведении появилась в 40-е годы, когда М. М. Морозов подчеркнул, что «Фальстаф — не только обломок разрушающегося здания; в нем воплотилось столь характерное для эпохи Возрождения «ликование плоти», живой протест как против аскетических идеалов средневековья, так и против ханжеского лицемерия пуритан»<sup>39</sup>. М. М. Морозов рассматривает жизнелюбие Фальстафа как отражение веяний эпохи Возрождения. Правда, он полагает при этом, что только гедонистические стороны образа Фальстафа связаны с мировоззрением Ренессанса; однако уже одно признание связи Фальстафа с Возрождением явилось значительным шагом вперед в понимании этого образа.

В советской шекспироведческой литературе последних лет ренессансные черты в облике Фальстафа проанализированы наиболее полно в работе А. А. Смирнова «Виндзорские насмешницы» и образ Фальстафа у Шекспира», помещенной в четвертом томе Полного собрания сочинений Шекспира.

Некоторые современные зарубежные шекспироведы усматривают сходство между Фальстафом и пуританами шекспировских времен и, таким образом, косвенно признают буржуазную природу Фальстафа. Так, например, немецкие исследователи Г. Мучман и К. Вентерсдорф полагают, что Фальстаф — это «сознательная сатира на тип пуританина в его крайнем проявлении»; к этому выводу они приходят на том основании, что среди некоторых слоев пуритан во времена Шекспира было распространено убеждение, будто грехи еще не закрывают человеку пути к спасению; как утверждают авторы, «это вероучение со всем, что им подразумевается, выведено в карикатурной форме во взглядах и поведении аморального сэра Джона Фальстафа»<sup>40</sup>.

То, что в Фальстафе есть черты пуританина, утверждает и С. Л. Бетелл. Он подчеркивает, что в облике Фальстафа есть сходство с Пороком моралите, который всегда стремился к нарушению порядка, а «пуританизм Фальстафа есть один из

<sup>39</sup> «История английской литературы», т. I, вып. II. М., Изд-во АН СССР, 1945, стр. 34.

<sup>40</sup> H. Mutschmann and K. Wenterdsdorf. Shakespeare and Catholicism. N. Y., 1952, pp. 345—347.

аспектов беспорядка, ибо елизаветинские пуритане стремились ниспровергнуть порядок церкви, и их также подозревали в замыслах против государства»<sup>41</sup>.

В пользу подобных утверждений можно было бы, казалось, привести еще один аргумент: в лексике Фальстафа довольно широко используются элементы, которые на первый взгляд роднят толстого рыцаря с пуританами, — это библейские реминисценции, характерные для речи протестантов.

И тем не менее точка зрения С. Л. Бетелла не выдерживает критики. В том, что Фальстаф нередко цитирует Библию, следует видеть лишь проявление образованности Фальстафа: помимо библейских реминисценций он чаще других употребляет в речи цитаты или выражения, пародирующие современные литературные произведения. Поэтому ссылки Фальстафа на Библию не могут служить доказательством близости этого образа к лоллардам или к пуританам времен Шекспира, как это предполагает и Довер Уилсон<sup>42</sup>. Более того, в словах Фальстафа нередко сквозит прямая насмешка над пуританами; так в первой части «Генриха IV», сетуя на деградацию хороших людей в Англии, Фальстаф заявляет: «Хотел бы я быть ткачом — распевал бы себе псалмы и тому подобное» (II, 4); а известно, что ткачи и во времена лоллардов, и при Шекспире были оплотом протестантизма<sup>43</sup>. Такой же издевкой над пристрастием пуритан к духовному пению звучат слова Фальстафа в его разговоре с верховным судьей во второй части: «Что до моего голоса, то я потерял его от приветственных возгласов и пения церковных гимнов» (I, 2).

С. Л. Бетелл и солидарные с ним авторы недостаточно отдают себе отчет в том, что элементы сатиры на пуритан, проскальзывающие в речах Фальстафа, — это сатира, исходящая непосредственно от Фальстафа как противника пуритан.

Формально-логические построения исследователей, доказывающих «пуританизм» Фальстафа, приходят в неминуемое противоречие со всем духом шекспировского наследия. Почти все исследователи согласны с тем, что такой персонаж, как Мальволио, — это шекспировская сатира на пуритан. Но какая огромная дистанция отделяет Мальволио от Фальстафа! Эти образы, без сомнения, являются наиболее противоположными комическими характерами во всем творчестве Шекспира. Можно ли предположить, что как Мальволио, так и Фальстаф —

<sup>41</sup> S. L. Bethell. The Comic Element in Shakespeare's Histories. «Anglia», 1952, LXXI, p. 93.

<sup>42</sup> J. D. Wilson. The Fortunes of Falstaff, p. 16.

<sup>43</sup> См. А. Л. Мортон. История Англии. М., ИЛ, 1950, стр. 115.

потенциальный союзник сэра Тоби — были сатирой на одно и то же явление?

При определении социальной природы Фальстафа следует помнить, что Фальстаф — это не иллюстрация того или иного социально-экономического понятия, а образ, созданный Шекспиром на основании изучения и обобщения многих явлений современной ему действительности, и при том образ, являющийся ярчайшей индивидуальностью. Поэтому попытка исчерпать этот образ дилеммой: «Фальстаф — феодал или Фальстаф — буржуа» — неизбежно обречена на провал. Невозможность такого однозначного определения Фальстафа становится совершенно очевидной, если учесть самую специфику развития общества в эпоху разложения феодальных связей, характерную, как указывал Энгельс, наличием «поразительно пестрой плебейской общественности» и дававшую «поразительно характерные образы». Но не только плебейская масса того времени отличалась пестротой; и представителей привилегированных классов также невозможно было свободно разделить на буржуа и феодалов: «новое дворянство» Англии, оставаясь дворянством, по способу получения средств к существованию являлось буржуазным.

Анализ социальной природы Фальстафа затрудняется также особым местом этого образа в самом сюжете пьес о Генрихе IV. Большинство исследователей согласны с тем, что образ Фальстафа построен по преимуществу на наблюдениях Шекспира над современной ему действительностью. Но с другой стороны, Фальстаф выступает в качестве антагониста Хотспера, а Хотспер — это тип рыцаря времен Генриха IV, имеющий наиболее четкую социальную характеристику и выдержанный в строгой исторической перспективе. Столкновение этих персонажей, принадлежащих двум эпохам, не может не затемнить социальной характеристики Фальстафа.

Наконец, общепризнано, что Фальстаф — один из наиболее жизненных героев во всем шекспировском творчестве. И вместе с тем Фальстаф связан сложными отношениями с будущим Генрихом V, образ которого является в какой-то степени проекцией шекспировского идеала монарха, созданного умозрительным путем. Это столкновение, внося в развитие отношений между персонажами элементы схемы, также затрудняет понимание социальной сущности Фальстафа.

И тем не менее в характеристике Фальстафа есть черты, позволяющие уточнить его социальную позицию.

В первую очередь следует отметить, что в образе Фальстафа совершенно отсутствует важнейшая черта, типичная для всех представителей буржуазии периода первоначального накопле-

шня — и «рыцарей наживы», конкистадоров, авантюристов и пиратов, и бережливых скупых пуритан, — это стяжательство.

Разумеется, Фальстаф прекрасно знает силу денег: она для Фальстафа — настолько непреложный факт, что в качестве самого убедительного подтверждения своих слов он клянется:

Пусть деньги станут сором, если я не принял тебя  
за блуждающий огонек или огненный шар...

Ясно, что эта клятва идет от тезиса о всемогущей покупательной силе денег<sup>44</sup>. Поэтому Фальстаф всеми средствами пытается добыть денег; но делает он это не для того, чтобы копить их, а для того, чтобы тут же истратить, получив при этом для себя все возможные удовольствия. Нужно учитывать к тому же, что в эту эпоху власть золота настолько возросла, что стремление к обладанию им вовсе не было специфической чертой буржуа. Как указывает Маркс, «всеобщая жажда золота гнала народы и государей в XVI и XVII столетиях, в этот период детства современного буржуазного общества, в заморские крестовые походы за золотой чашей...»<sup>45</sup>; как видно из слов Маркса, он подчеркивает именно всеобщий характер жажды золота.

Все факты из биографии Фальстафа подтверждают его рыцарское происхождение; его жизненный путь типичен для представителя определенных кругов английского дворянства. Вряд ли можно применить к Фальстафу термин «феодал», так как Фальстаф совершенно не связан с поместьем; в условиях майората существование дворян — младших детей младшего сына, не имеющих земельных наделов и вынужденных добывать средства к жизни каким-либо другим способом, — было вполне обычным явлением. Естественно, что многие «младшие сыновья» служили в качестве офицеров в армии или при дворе.

Уже один из первых исследователей образа Фальстафа М. Морганн тщательно собрал имеющиеся в тексте «Генриха IV» указания на близость Фальстафа к придворным кругам и на то, что он, как служилый человек, был хорошо известен высокопоставленным лицам при дворе; в этом Морганн видел доказательство былых военных заслуг Фальстафа<sup>46</sup>. Интересную реконструкцию жизненного пути Фальстафа делает в своих «Лекциях» Г. Рид: «Он настолько стар, что он мог знать службу в войсках Эдуарда III; он был пажем у графа Норфолка,

<sup>44</sup> В подлиннике значение денег раскрыто более точно: If I did not think thou hadst been an ignis fatuus or a ball of wildfire, there's no purchase in money.

<sup>45</sup> К. Маркс и Ф. Энгельс. Соч., т. 13, стр. 139.

<sup>46</sup> M. Morgann. An Essay on the Dramatic Character of Sir John Falstaff. L., 1777, pp. 73—74.

воинственного дворянина; он жил в невоинственное и сластолюбивое правление Ричарда II; и старый солдат с такой чувственной и склонной потворствовать своим желанием натурой, какой наделил его Шекспир, вполне возможно, обосновался бы в Лондоне, стал жирным, ленивым и любящим роскошь»<sup>47</sup>.

Разумеется, не следует слишком тесно связывать развитие характера Фальстафа с конкретными событиями истории Англии конца XIV века, так как Фальстаф принадлежит современной поэту действительности; однако с психологической точки зрения реконструкция Г. Рида вполне приемлема, тем более, что такое перерождение служилого дворянина могло произойти и во времена Шекспира. В эпоху первоначального накопления, когда люди, внезапно вырванные из обычной жизненной колеи, не могли быть сразу поглощены развивающейся мануфактурой, когда Англия кишела бродягами, не находившими себе ни занятия, ни пристанища, солдаты и офицеры, не имевшие земли и оседавшие в Лондоне в периоды между войнами, не получали никакой поддержки от государства. Поэтому очень часто они вливались в уголовные банды или коротали время в тавернах, если у них были деньги. В таких условиях с Фальстафом и могла произойти эволюция, о которой говорит Г. Рид.

Кроме того, такая реконструкция позволяет правильно понять и некоторые особенности психического склада Фальстафа, в первую очередь — его трусость.

В «Генрихе IV» есть два эпизода, которые могут быть использованы для доказательства трусости Фальстафа: это его бегство от принца в сцене ограбления (II, 3) и имитация Фальстафом смерти в битве при Шрусбери (V, 4). На первый взгляд кажется, что поведение Фальстафа в этих сценах противоречит его характеристике как профессионального солдата. Но на самом деле вопрос о трусости Фальстафа значительно более сложен, чем это можно предположить, учитывая поведение Фальстафа только в этих эпизодах.

В шекспироведческой литературе сталкиваются две противоположные точки зрения по этому вопросу. Одни исследователи безоговорочно заявляют, что Фальстаф — трус, другие настойчиво опровергают это утверждение. Лагерь защитников Фальстафа ведет свое начало еще от М. Морганна: в наши дни также встречаются исследователи, которые пытаются полностью отменить обвинения Фальстафа в трусости. Так, например, С. Б. Хемингуэй выдвигает предположение, что в сцене, где принц и Пойнс нападают на Фальстафа, толстый рыцарь не трусит, а разыгрывает принца, которого ему удалось узнать.

<sup>47</sup> H. Reed. Lectures on English History and Tragic Poetry. L., 1856, p. 116.

«И разве нельзя предположить, — продолжает С. Б. Хемингуэй, — что во время первой постановки пьесы актер, исполнявший роль Фальстафа, мог подслушивать во второй сцене первого действия, когда Пойнс излагал свой план Гарри?»<sup>48</sup>. Такое предположение приводит к невероятному усложнению последующих сцен и лишает искренности поведение Фальстафа в сцене вранья; однако оно показательно как попытка найти извинения любому поступку Фальстафа.

Текст обеих частей «Генриха IV» дает достаточный материал для того, чтобы поставить под сомнение утверждение о трусости Фальстафа, высказанное в безоговорочной форме; по крайней мере, можно говорить о том, что Фальстаф — трус не всегда и не везде. Во второй части он хладнокровно выгоняет из таверны разбушевавшегося Пистоля (II, 4) и с таким же хладнокровием берет в плен Кольвиля (IV, 3); в первой части Фальстаф, вооруженный вместо пистолета бутылкой вина, очаровательно беспечен в битве при Шрусбери (V, 3).

Эпизод с бутылкой, шутовской по своему характеру, имеет безусловно принципиальное значение. Шекспир заблаговременно готовит зрителей к этому эпизоду, изображая Фальстафа во главе своего воинства во второй сцене четвертого действия, где он посылает Бардольфа за бутылкой. И когда в разгар битвы Фальстаф предлагает распаленному боем принцу бутылку вместо пистолета, в этом жесте невозможно не ощутить презрительного отношения Фальстафа ко всем воюющим и, может быть, даже скрытой издевки над принцем лично.

Но, когда Фальстаф чувствует, что преимущество на стороне его противника и что ему угрожает реальная опасность, он готов спасти свою жизнь любой ценой — то ли пуститься на военную хитрость, прикинувшись убитым, то ли обратиться в бегство. Фальстаф в такие минуты вовсе не задумывается над тем, трусливо его поведение или нет. Как остроумно заметил А. Харбедж, для Фальстафа в таких случаях «убежать с тропинки или притвориться мертвым на поле боя — все равно, что отскочить из-под падающего дерева»<sup>49</sup>. Такое поведение Фальстафа логически вытекает из его мировоззрения: жизнь — это богатство, которым располагает человек, тогда как разговоры о доблести, чести и т. д. — всего лишь разговоры.

Независимо от того, в чем истоки поведения Фальстафа-воина, каков характер его трусости и какими идейными установками руководствуется Фальстаф, в его облике нетрудно

<sup>48</sup> S. B. Hemingway. On Behalf of that Falstaff. «Shakespeare Quarterly», 1952, III, p. 309.

<sup>49</sup> A. Harbage. As They Liked It. N. Y., 1947, p. 75.



усмотреть сатирическое осмеяние современного Шекспиру офицерства. Некоторые исследователи не без оснований полагают, что одной из причин небывалой популярности образа Фальстафа у демократического зрителя было как раз то обстоятельство, что простые люди видели в нем разоблачение «человека из общества»; об этом, в частности, говорит У. Эмпсон в рецензии на книгу Довера Уилсона «Судьба Фальстафа»: «Он (Фальстаф. — Ю. Ш.) — скандалист из привилегированного класса, чье поведение приводит в замешательство его класс и тем самым доставляет удовольствие зрителям низших классов как «разоблачение»<sup>50</sup>.

И все же конкретно-сатирическая направленность образа Фальстафа менее важна, чем характеристика толстого рыцаря как фигуры, типичной для эпохи Возрождения в Англии.

Даже беглое сопоставление отдельных реплик и поведения Фальстафа в целом с высказываниями выдающихся гуманистов Возрождения, а также с речами тех героев Шекспира, которые полнее других раскрывают взгляды автора, позволяет зачастую увидеть разительные совпадения. Фальстаф нередко высказывает идеи, которые волновали мыслителей Возрождения.

Важнейшая черта в поведении Фальстафа — это его гедонизм, проистекающий из убежденности в том, что только жизнь, реальность бытия, наслаждение — единственная ценность в мире. Гедонизм Фальстафа — существенный элемент его мировоззрения; это, если так можно выразиться, — его единственное положительное устремление. Естественно, что жизненнолюбие Фальстафа отмечается — с благодушием или морализаторской озлобленностью — всеми, кто хоть что-нибудь писал о Фальстафе.

В вопросе о роли (а не о формах) наслаждения в жизни человека Фальстаф оказывается полностью солидарным с глубочайшими мыслителями Возрождения. Так, Мишель Монтень писал: «Все в этом мире твердо убеждены, что наша конечная цель — удовольствие, и спор идет лишь о том, каким образом достигнуть его; противоположное мнение было бы тотчас отвергнуто, ибо кто стал бы слушать того, кто вздумал бы утверждать, что цель наших усилий — наши бедствия и страдания?»<sup>51</sup>.

Очень интересно тема наслаждения трактуется у Томаса Мора. Исходя из альтруистической предпосылки о том, что высшая добродетель — приносить благо другому, Мор спрашивает, почему же тогда нельзя делать того же для самого себя, и про-

<sup>50</sup> W. Empson. Falstaff and Mr. Dover Wilson. «Kenyon Review», 1953, XV, p. 245.

<sup>51</sup> М. Монтень. Опыты, кн. I. М.—Л., 1954, стр. 103.

должает рассуждение следующим остроумным образом: «Действительно, одно из двух: или приятная жизнь, т. е. соединенная с удовольствием, дурна; если это так, ты не только не должен никому помогать в ней, но по мере сил исторгать ее у всех, как вредную и смертоносную; или, если советовать такую жизнь другим, как хорошую, тебе не только можно, но и должно, то почему этого не применить прежде всего к себе самому? Тебе приличествует быть не менее благосклонным к себе, чем к другим. Ведь если природа внушает тебе быть добрым к другим, то она не предлагает тебе быть суровым и немилосердным к самому себе. Поэтому, по их (утопийцев. — Ю. Ш.) словам, сама природа предписывает нам приятную жизнь, то есть наслаждение, как конечную цель всех наших действий»<sup>52</sup>.

Разумеется, альтруизм Томаса Мора не оказывает заметного влияния на Фальстафа; но поведение рыцаря невозможно определить более точно, чем «благосклонность к самому себе». Нужно помнить, что само Возрождение было явлением далеко не однородным и порождало наряду с гуманистами, мечтавшими о счастье для всего человечества, также и эгоистические натуры, стремившиеся лишь к удовлетворению своей потребности в наслаждениях; совершенно невозможно, чтобы один человек Возрождения воплотил в себе все противоречивые стороны, характерные для мировоззрения людей этой эпохи. Но так же, как и благородный философ Пантагрюэль, и эгоист Панург являются отражением сдвигов, происходивших в ренессансной Франции, так Гамлет и Фальстаф — это осмысление в художественной форме резко различных, но типичных для шекспировской Англии явлений.

Между прочим сугубо плотский гедонизм Фальстафа прекрасно гармонирует с его общественным положением старого служаки, большую часть времени находящегося не у дел.

Другая важнейшая ренессансная черта в образе Фальстафа — это критическая направленность его ума. В период бурной ломки отношений, взглядов и понятий, господствовавших в течение веков, никакая созидательная деятельность была невозможна без критики, расчищавшей поле для применения положительных идеалов.

Показательно, что критическая заостренность мысли Фальстафа направлена главным образом против явлений, так или иначе связанных со средневековьем. Ее основной объект — это понятие рыцарской чести, одного из главных устоев феодальной этики.

<sup>52</sup> Т. Мор. Утопия. М., Изд-во АН СССР, 1947, стр. 143—144.

Наиболее яркий выразитель принципа рыцарской чести — это Хотспер. Он — «раб чести», он искренне разделяет созданную господствующим классом феодального общества иллюзию, что в период господства аристократии доминировали понятия: честь, верность и т. д.<sup>53</sup> Фальстаф же по вопросу о чести выступает главным антагонистом Хотспера.

Хотя определенный налет цинизма есть на всем, о чем говорит Фальстаф, в отрицании Фальстафом феодальной чести неверно было бы видеть лишь проявление циничного аморализма. С таким же успехом можно было бы обвинить в подобных грехах и Монтеня, писавшего: «Из всех призрачных стремлений нашего мира самое обычное и распространенное — это забота о нашем добром имени и о славе. Ей жертвуем мы и богатством, и покоем, и жизнью, и здоровьем — благами действительными и существенными — в погоне за этой тщетной тенью, этим пустым звуком, неосязаемым и бесплотным»<sup>54</sup>.

Знаменитый фальстафовский «катехизис», изложенный в битве при Шрусбери (IV, 5), основывается как раз на тех же аргументах, что и рассуждение Монтеня: Фальстаф доказывает бессельность «чести», за которую готов отдать жизнь Хотспер, и превосходство реальных жизненных благ над честью.

Интересно само построение монолога Фальстафа. Вначале Фальстаф признает, что честь может быть движущей пружиной в поведении человека и толкать его на бой, на риск и, что вполне вероятно, на смерть. Далее Фальстаф сопоставляет понятие чести с теми конкретными невзгодами, которые сулит ему участие в битве, подчеркивая тем самым абстрактный характер этого понятия. После этого он вполне естественно приходит к выводу, что честь — всего лишь пустой звук, слово, и на этом основании отвергает честь. Ход его рассуждения весьма напоминает рассуждение Джульетты о имени и сущности человека — рассуждение, также направленное против одного из важнейших предрассудков феодального мира — родовой распри. И не слова ли о чести видел в книге столкнувшийся с миром лжи и преступлений Гамлет, когда на вопрос, что он читает, принц ответил: «Слова, слова, слова»? Ведь именно слова о чести слышал перед самой смертью Гамлет от Лазрта, который предательски готовился нанести ему удар отравленным оружием.

Разоблачая условность понятия феодальной чести, Шекспир не ограничивается одним лишь монологом Фальстафа. В первой же после монолога сцене (V, 3) Шекспир изображает

<sup>53</sup> См. К. Маркс и Ф. Энгельс. Соч., т. 3, стр. 47.

<sup>54</sup> М. Монтень. Опыты, кн. I, стр. 324.

смерть Бланта, одетого в доспехи короля; это — как бы фактический комментарий к монологу о чести. В смерти безупречного слуги короля, который обрел свою честь на поле боя, Фальстаф с полным основанием видит подтверждение своей правоты.

И наконец, в следующей сцене разыгрывается фарс, в котором Фальстаф наносит рану в ляжку мертвому Хотсперу<sup>55</sup>, потерявшему и жизнь, и гордый титул идеального представителя рыцарской чести. Эта сцена как бы символизирует торжество принципов Фальстафа над принципами Хотспера.

В рассуждениях Фальстафа встречается одно высказывание, которое позволяет внести важное уточнение в его отношение к добродетели вообще и, разумеется, к чести — основной добродетели феодального мира. В беседе с верховным судьей Фальстаф говорит: «Добродетель так мало ценят в наш торгашеский век, что истинным храбрецам остается только водить медведей» (II, I, 2).

В этих словах — поразительное сходство с оценкой судьбы добродетели в 66-м сонете Шекспира, а также с мыслью Гамлета:

Ведь добродетель в этот жирный век  
Должна просить прощенья у порока.

(III, 4)

Сходство позиций Гамлета и Фальстафа становится особенно заметным, если правильно понять употребление Гамлетом эпитета «жирный» *plump*. Вполне вероятно, что Гамлет одновременно подразумевает и омоним, означающий «богатый, кичащийся богатством» (производное от *plump* «кошелек»); такое толкование тем более допустимо, что все комментаторы признают: слово *plump* употреблено здесь Гамлетом в фигуральном значении.

И в вопросе о добродетели Фальстаф выражает взгляды, близкие к воззрениям писателей позднего Возрождения. Так, Монтень, оценивая судьбу добродетели в его времена, писал: «Век, в который мы с вами живем, по крайней мере под нашими небесами, — настолько свинцовый, что не только сама добродетель, но даже понятие о ней — вещь неведомая; похоже, что она стала лишь словечком из школьных упражнений в риторике... Это безделушка, которую можно повесить у себя на стенке или на кончике языка, или же кончике уха в виде укра-

<sup>55</sup> Некоторые исследователи полагают не без основания, что в данном случае «бедро» — это эвфемизм (см. W. Empson. *Some Versions of Pastoral*. L., 1935, p. 46).

шения»<sup>56</sup>. Так же и дон Санчо в «Звезде Севильи» Лопе де Вега горько сетует на то, что в его время честь умерла. Санчо так представляет себе слова, которые могла бы произнести сама честь:

Ныне истинная честь  
В том, чтоб клятвы не держать.  
Что же ты меня здесь ищешь?  
Я ведь умерла давно,  
Протекли с тех пор столетья.  
Друг, ищи ты лучше денег, —  
Деньги, деньги, вот в чем честь<sup>57</sup>.

Из этих сопоставлений нельзя, разумеется, делать вывода о том, что Фальстаф является рупором шекспировских идей. Но факт остается фактом: фальстафовская оценка чести созвучна взглядам, получившим распространение у гуманистов позднего Возрождения.

Полемика Фальстафа с принципом феодальной чести обусловлена скептическим отношением Фальстафа к войне. О таком отношении косвенно свидетельствует эпизод с бутылкой; в более отчетливой форме оно звучит в оценке Фальстафом назначения и судьбы солдат. Оправдываясь перед принцем Гарри и Уэстморлендом, которые ставят ему на вид нищенское обличье его солдат, Фальстаф говорит о них:

Ба! Они достаточно хороши, чтобы истыкать их копьями. Пушечное мясо, пушечное мясо! Они заполнят могилу не хуже других. Смертные люди, братец ты мой, смертные люди!

(IV, 2)

Ход сражения подтверждает пророчество Фальстафа:

Из полутораста остались в живых лишь трое, да и те годны теперь лишь на то, чтобы остаток дней просить милостыню у городских ворот.

(V, 3)

Конечно, в словах Фальстафа нельзя видеть осуждения войны как таковой; Фальстафу вообще не свойствен протест против окружающей действительности. Но в цинической констатации факта, что солдаты — это нищие, которых гонят на убой, современный Шекспиру зритель мог услышать горький юмор самого поэта, сочувствие простым людям, гибнущим во время междоусобных и завоевательных войн.

И опять оценка Фальстафом участи, ожидающей солдат, оказывается близкой к рассуждению Гамлета о судьбе войска,

<sup>56</sup> М. Монтень. Опыты, кн. I, стр. 295.

<sup>57</sup> Лопе де Вега. Избр. соч., т. I, М., «Искусство», 1954, стр. 365.

ведомого Фортинбрасом, который, повинувшись закону чести, начал войну за клочок земли ценой не дороже яичной скорлупы. Гамлет видит,

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...

(IV, 4)

Как истинный человек эпохи Возрождения, Фальстаф весьма глубоко понимает законы, царящие в обществе. В наиболее всеобъемлющей форме это выражено в его словах из второй части «Генриха IV»: «Если старая щука глотает молодую плотву, то, по закону природы, у меня все основания проглотить судью» (III, 2).

В этих словах нельзя не видеть отголоска воззрений того периода, когда на историческую арену выходила буржуазия. Разумеется, и в средневековом обществе господствующие классы были хищниками; но главным в деятельности феодалов была борьба крупных феодалов с крупными, тогда как мелкие вассалы находились от крупных в зависимости. А для буржуазного общества пожирание слабого сильным — это непреложный закон. Здесь заявление Фальстафа оказывается очень близким к концепции Макиавелли, освободившего политику от морали.

Самое умение Фальстафа увидеть за внешней оболочкой сущность вещей и раскрыть ее в откровенной, граничащей с цинизмом форме — это не просто проявление его индивидуальной мудрости, а выражение определенной философской системы, пристально анализирующей отдельные стороны феодального строя; такая критическая позиция была безусловно характерной для людей Возрождения.

Так, например, объясняя причины феодального мятежа, Фальстаф вовсе не вдается в юридические и прочие детали спора между Вустером и королем; для него источник бунта — не в каких-то частных обстоятельствах, а в том, что мятеж феодалов против короля является законом феодального общества. Именно в таком смысле следует понимать его лаконичное обобщение: «Бунт на пути валялся, — он и поднял» (V, 1).

Так же откровенно и пронизательно Фальстаф объясняет и последствия начавшегося восстания, его значение для общественно-экономической жизни всей страны: в период мятежа, когда ни один человек не может быть уверен в завтрашнем дне, все ценности, в том числе и главная ценность в феодальном обществе — земля, неизбежно падают в цене. Фальстаф говорит об этом: «Теперь земля будет дешевле тухлой макрели» (II, 4).

Можно сделать вывод, что философия Фальстафа впитала в себя многие взгляды, характерные для представителей эпохи Возрождения, — не только стремление к радостям жизни, о чем упоминает М. М. Морозов, но и целый ряд социальных и этических положений, возникших на основе критического отношения к старому феодальному миру. Именно поэтому и сама сценическая жизнь Фальстафа, и многие из его обобщающих высказываний являются как бы своеобразным скептическим комментарием к тем событиям «верхнего» плана, которые разыгрываются на протяжении обеих частей «Генриха IV». Эта черта в образе Фальстафа дала основание Ипполиту Тэну сделать вывод о том, что «ум Шекспира сроден с его (Фальстафа. — Ю. Ш.) умом» — вывод, который привел Тэна к утверждению, будто в характере Фальстафа «обозначился душевный пыл и безнравственность Шекспира»<sup>58</sup>.

Глубокая проницательность Фальстафа, его умение делать критические обобщения относительно лиц и событий служат важнейшим источником того чувства собственного превосходства, которое Фальстаф ощущает по отношению ко всем своим партнерам по пьесе.

Но Фальстафа ни в коем случае нельзя назвать резонером, роль которого ограничивается комментариями к изображаемому на сцене. Фальстаф — это активно действующая комическая фигура, созданная разнообразными приемами преимущественно юмористического плана.

Правда, как уже говорилось, в образе Фальстафа нетрудно заметить и элементы сатиры, направленной главным образом против современной Шекспиру военной касты. Однако удельный вес сатирических средств нельзя преувеличивать, как это делают некоторые зарубежные ученые, например, Л. Найтс, утверждающий, что «вся пьеса пропитана сатирой, кристаллизующейся в Фальстафе»<sup>59</sup>. Отношение автора к этому персонажу несомненно свидетельствует о том, что юмористические средства в создании образа Фальстафа преобладают над сатирическими.

Важнейший источник постоянного комического напряжения, окружающего фигуру Фальстафа, — это его остроумие. Фальстаф — сознательный остро слов; он знает свою способность к остроумию, и она доставляет ему самому немалое удовлетворение. Он запоминает свои удачные шутки и каламбуры; с удо-

<sup>58</sup> Г. О. Тэн. Развитие политической и гражданской свободы в Англии в связи с развитием литературы, ч. I. СПб., 1871, стр. 401—403.

<sup>59</sup> L. C. Knights. Notes on Comedy. «Determinations», ed. F. R. Leavis. L., 1934, p. 127.

вольствием вспоминает, он, например, свою остроту о Шеллоу, сказанную им много лет назад Джону Гонту (II, III, 2). Он внимательно собирает материал, который мог бы послужить пищей для остроумного рассказа; именно так он относится к Шеллоу, предвкушая эффект, который его рассказ произведет на принца. Более того, он сознательно использует определенные приемы, которые повышают комическое воздействие его острот; основным приемом он считает подчеркнутый контраст между содержанием высказывания и его формой. Об этом он говорит:

О, как сильно действует выдумка, приправленная клятвой, или шутка сказанная с мрачным видом. (II, V, 1)

Но не нужно думать, что Фальстаф острит только по заранее подготовленному плану, используя заблаговременно запасенные остроты. По большей части остроты приходят на ум Фальстафу непосредственно в момент, когда он произносит монологи или участвует в диалогах; эта импровизация придает остроумию Фальстафа особый блеск.

Важной предпосылкой для остроумия Фальстафа является его наблюдательность. Объектами его остроумия служат все окружающие его люди и сам он в первую очередь; в каждом человеке Фальстаф умеет подметить, заострить и высмеять какие-либо характерные для него стороны. Здесь же следует отметить, что наблюдательность Фальстафа составляет основу и его блестящих описательных монологов — о солдатах (I, IV, 2), о хересе (II, IV, 3), о Шеллоу (II, III, 2 и II, V, 1).

Фальстаф блестяще владеет речью, умеет использовать различные оттенки слов, омонимы и синонимы для построения резких, зачастую основанных на парадоксе утверждений. Сознательно пользуясь определенными приемами для повышения комического эффекта своих слов, Фальстаф так же сознательно избирает определенный стиль своей речи. В этом убеждает сцена, где Фальстаф пародирует короля. Готовясь исполнять роль Генриха IV, Фальстаф говорит:

Дай мне кружку хереса, чтобы у меня покраснели глаза и можно было подумать, что я плакал; ведь я должен говорить со страстью, на манер царя Камбиза.

Как видно из слов Фальстафа, он заботится не только о том, чтобы его внешний облик соответствовал роли, которую он собирается исполнить, но и о том, чтобы его речь имела подходящую для данного случая стилистическую окраску. За редкими и, как правило, вполне понятными исключениями, Фальстаф говорит прозой. Неверно объяснять этот факт лишь тем, что Фальстаф — комический персонаж и поэтому по традиции подавляющее большинство его реплик — прозаические. В устах



человека с таким критическим, даже циническим складом ума, постоянно подмечающим все отрицательные стороны действительности, стихотворная речь приобрела бы оттенок условности и пришла бы в противоречие со всем психическим обликом Фальстафа.

Проза Фальстафа — это высокоорганизованная образная речь, построение которой глубоко продумано; в ней невозможны какие-либо замены или перестановки. Шекспир оттеняет мастерское построение реплик Фальстафа вульгарным жаргонным миссис Куикли, спотыкающейся речью Шеллоу, напыщенными тирадами Пистоля. Как образно заметил М. Крейн, «проза Фальстафа — это и есть мед Гиблы. Его устами может говорить дьявол, но в такой форме, что он легко одерживает победу над ангелами»<sup>60</sup>.

Богатство речи Фальстафа единодушно отмечают все исследователи; но они указывают различные источники, из которых Шекспир мог почерпнуть это богатство. Так, Ю. Тильярд, справедливо отмечая значение, которое имели для прозы Фальстафа усовершенствования, достигнутые в творчестве Джона Лили, делает вывод, что проза Фальстафа «основана на нормальном ритмическом рисунке речи наиболее умных и высокообразованных аристократов»<sup>61</sup>. Более правильный взгляд развивает Пьер Мессиаен, отправным пунктом для рассуждений которого является тезис о том, что «проза комических сцен почерпнута из глубин речи и образной системы народа». Вместе с тем Мессиаен отмечает, что речи Фальстафа присуща та характерная для Возрождения «радость лексической, синтаксической, логической фантазии», которая составляет основу языка Рабле; эта радость, продолжает Мессиаен, «выражается в потоке прозы, в которую вливаются все богатства Ренессанса, слова и метафоры, сохраняющие свою земную свежесть, высокоорганизованные периоды, уравновешенные и украшенные аллитерациями, отражающие влияние латыни и формальной логики, а иногда даже длинные эксцентричные слова, непристойные и ученые ругательства гуманиста»<sup>62</sup>.

Не подлежит сомнению, что речь Фальстафа — это народная речь, прошедшая обработку в гуманистическом духе. И все же такое определение неполно, ибо оно не учитывает индивидуального своеобразия речи Фальстафа, связанного и с его психическим складом, и с влиянием литературной традиции.

<sup>60</sup> M. Crane. *Shakespeare's Prose*. Chicago, 1951, p. 84.

<sup>61</sup> E. M. W. Tillyard. *Shakespeare's History Plays*. L., 1944, p. 298.

<sup>62</sup> P. Messiaen. *Drames historiques de Shakespeare*. «Revue universitaire», 1939, XLVIII, pp. 23—31.

Фальстафа роднит с Пороком моралите пристрастие к игре словами. Эта черта речи Фальстафа бросается в глаза с первого взгляда, и нет нужды перечислять все случаи, где в репликах Фальстафа присутствует игра слов; но следует выделить основные разновидности этого приема.

В речи Фальстафа широко представлены шутки, основанные на сходном звучании слов; это, разумеется, наиболее примитивный случай игры слов, которым тем не менее Шекспир пользуется весьма охотно. Иногда оба созвучных слова появляются в репликах самого Фальстафа; нередко Фальстаф в своей реплике употребляет слова, созвучные тем, которые встречаются в предыдущих репликах других действующих лиц. Примерами таких созвучий являются *body — beauty* (I, I, 2, стр. 24—25), *foot — afoot* (I, II, 2, стр. 12—13), *jewel — juvenal* (II, I, 2, стр. 18—19), *horn — lanthorn* (II, I, 2, стр. 43—44), *gravity — gravu* (II, I, 2, стр. 153—154) и др. Случается, что сходство звучания играет здесь большую роль, чем смысловая нагрузка шутки. Такая игра слов с интересом воспринималась демократической аудиторией шекспировских времен, любившей подобные шутки, распространенные и в моралите, и в пьесах предшественников Шекспира.

Более сложный способ создания комического эффекта языковыми средствами состоит в употреблении Фальстафом отдельных слов или выражений, имеющих различные оттенки значений или различные значения. Примером использования подобного приема может служить фраза Фальстафа, произнесенная после того, как у него увели лошадь: «Пусть я с голоду подохну, если сделаю еще хоть один шаг вперед!» (*I'll starve ere I'll rob a foot further*) (I, II, 2).

Комментаторы обычно отмечают, что в данном случае Шекспир употребляет термин *starve* в наиболее общем смысле «умереть»; но, однако, этот термин употреблялся Шекспиром не просто как синоним *die*, а включал в себя уточняющее дополнительное значение — или «умереть от холода, замерзнуть насмерть»<sup>63</sup>, или же — «умереть от голода». В пользу последнего оттенка свидетельствует употребление *starved* во второй части «Генриха IV», где Фальстаф применяет этот эпитет к Шеллоу (III, 2), в смысле «отощавший от голода». Кроме того, король в первой части (I, 3), отказываясь выкупить Мортимера, говорит: «Нет, пусть в горах бесплодных голодает!»

<sup>63</sup> Наиболее четко это значение ощущается в «Димбелине» в словах Иахимо: *We will have these things set down by lawful counsel, and straight away for Britain, lest the bargain should catch cold and starve.*

(I, 4, 158—160).

(No, on the barren mountains let him starve). В данном случае, по-видимому, сливаются воедино оба указанные выше дополнительные значения *starve*. Употребление слова *starve* в смысле «умереть от голода» или «умереть от холода» было общераспространенным; поэтому, когда тучный рыцарь, задыхающийся от одышки и обливающийся потом, применяет этот термин по отношению к себе, это не может не вызывать смеха.

Пожалуй, наиболее часто употребляемый Фальстафом способ создания комического эффекта — это каламбуры, построенные на омонимах. В диалогах Фальстаф обычно использует омонимы слов, сказанных собеседником, и таким образом строит свое предложение, не отвечающее смыслу слов собеседника. В качестве примера можно привести разговор судьи и Фальстафа:

Ch. Just. Your means are very slender, and your waste is great.

Fal. I would it were otherwise; I would my means were greater and my waist slenderer.

(II, I, 2, 133—135) <sup>64</sup>

Употребляя вместо *waste траты* омоним *waist талия, пояс* и, по всей вероятности, подкрепляя этот каламбур жестом, Фальстаф тем самым дает комический ответ на серьезное обращение судьи.

Не менее часто Фальстаф обыгрывает омонимы слов, употребляемых им самим. Так, например, упрек Фальстафа принцу:

...nor thou cam'st not of the blood royal, if thou darest not stand for ten shillings —

(I, 2, 135—136) <sup>65</sup>

целиком построен на сложной игре омонимов, где *royal* включает в себя два значения: «королевский» и «рояль» (монета в 10 шиллингов), а *stand for* «представлять, иметь стоимость» и «стоять в засаде» (на большой дороге).

Иногда игра омонимов у Фальстафа не носит столь невинного характера. В качестве примера можно привести ответ Фальстафа на сообщение принца о том, что тот определил рыцаря в пехоту:

Prince. I have procured thee, Jack, a charge of foot.

Fal. I would it had been of horse. Where shall I find one that can

<sup>64</sup> В русском переводе каламбур исчезает: «Верховный судья. Средства ваши ничтожны, а траты огромны.

Фальстаф. Я предпочел бы, чтобы было наоборот: чтобы средства были огромны, а траты ничтожны».

<sup>65</sup> Русский перевод опять-таки не воспроизводит каламбура: «... и вовсе ты не королевский сын, если не умеешь раздобыть и десятка шиллингов».

steal well? O for a fine thief, of the age of two and twenty or thereabouts!  
I am heinously unprovided.

(I, III, 3, 185—189)

Буквальный перевод этих реплик без учета игры слов оказывается довольно странным:

Принц. Я достал для тебя, Джек, отряд пехоты.

Фальстаф. Я бы хотел, чтобы это был отряд лошадей. Где мне найти такую, которая могла бы хорошо воровать? Если бы был хороший вор лет двадцати двух или около того! Я ужасно плохо снаряжен.

Упоминание о воровующей лошади само по себе достаточно необычно, чтобы обратить внимание на это место; кроме того, переход от лошадей к ворам заставляет насторожиться своей внезапностью. Если переводчик не учитывает игры слов в этой реплике, ему приходится весьма далеко отходить от подлинника. Так, в переводе Е. Бируковой это место выглядит следующим образом:

Принц. Я достал тебе, Джек, место в пехоте.

Фальстаф. Я предпочел бы служить в кавалерии. Где бы мне разыскать ловкого грабителя, славного вора лет этак двадцати двух? Мне чертовски нужны деньги.

На самом деле вся реплика Фальстафа является сплошным каламбуром, отчего и происходит ее кажущаяся неясность. Этот каламбур, в котором Фальстаф использует значение нескольких омонимов, носит определенный оттенок скабрёзности: произнося *horse*, Фальстаф имеет в виду омоним *whores* «шлюхи», *steal* — частичный омоним *stale* «мочиться»<sup>66</sup>, а *thief* — *theave* (овца одного-двух лет до первого окота; в переносном смысле этот термин мог значить «молодая женщина»). Если понять эту игру слов, то исчезает парадоксальное упоминание о «лошади, которая умеет хорошо воровать», и становится ясным, почему Фальстаф указывает точный возраст «вора». То, что игра слов, имеющая неприличный подтекст, была приемом, которым часто пользовался Шекспир, не нуждается в особых доказательствах; и хотя нельзя разделять мнение тех исследователей, которые готовы чуть ли не в каждом шекспировском слове улавливать неприличный подтекст<sup>67</sup>, предложенное выше толкование реплики Фальстафа кажется вполне естественным<sup>68</sup>.

<sup>66</sup> Термин этот употреблен Цезарем, обвиняющим Антония в распутстве:

*Thou didst drink*

*The stale of horses and the gilded puddle*

*Which beasts would cough at.*

(*Ant. and Cleo.*, I, 4, 61—63).

<sup>67</sup> E. Partridge. *Shakespeare's Bawdy*. L., 1947.

<sup>68</sup> H. Kökeritz. *Shakespeare's Pronunciation*. New Haven, 1953.

Помимо игры слов, одним из приемов, служащих как для индивидуализации речи Фальстафа, так и для создания комического эффекта, является пародия на современные литературные произведения. Вопросы литературной борьбы, видимо, очень интересовали Шекспира во время создания «Генриха IV»; не случайно во второй части появился Пистоль — своего рода ходячая пародия на высокопарность языка в пьесах современников и предшественников Шекспира.

Основным объектом пародии Фальстафа является замысловатый эвфуистический стиль, распространенный в современной Шекспиру драматургии. Пародия Фальстафа носит обобщенный характер и не служит средством полемики с определенным автором или произведением; комментаторы, не учитывающие этого обстоятельства, нередко попадают в тупик, отыскивая конкретных адресатов пародии. Так, например, Довер Уилсон, комментируя реплики Фальстафа, исполняющего роль короля, указывает, что по содержанию эти строки являются пародией на Томаса Престона, тогда как по стилю они пародируют Роберта Грина («Альфонс») и Томаса Кида («Солиман и Персида»). Но и в случаях, когда невозможно указать хотя бы ориентировочно конкретный объект пародии, стилистическая окраска реплик Фальстафа придает им пародийное звучание. Так, монолог Фальстафа-короля, почти целиком построенный на сложных или простых параллелизмах, бесспорно должен был напоминать современным слушателям если не роман Джона Лили непосредственно, то эвфуистический стиль, широко распространенный в литературе.

Литературная пародия используется Фальстафом и как средство разоблачения идеализированного рыцарства. Такая пародия встречается уже во второй реплике Фальстафа, где он говорит о своих почных занятиях грабежом:

Ведь нам, охотникам за кошельками, нужна Луна да Большая Медведица, а совсем не Феб, этот «прекрасный странствующий рыцарь».

(I, 2)

Здесь описание Феба — это пародия на переведенные в 70—80-х годах рыцарские романы «Зерцало рыцарства» Оргуньеса де Калахарра и «Путешествие странствующего рыцаря» Жана де Картины.

Последний случай употребления литературной пародии, когда в ответ на упреки принца в нерыцарственном поведении Фальстаф цитирует рыцарский роман, носит заметный оттенок иронии. Прием иронии, не всегда ощущаемой собеседником Фальстафа по сцене, но понятной зрителю, также служит важ-

ным средством, которым пользуется Фальстаф для создания комического эффекта.

Пожалуй, наиболее ярко ироническое отношение Фальстафа к собеседнику проявляется в его разговоре с принцем Джоном, когда Фальстаф требует вознаграждения за взятого в плен Кольвиля и угрожает, если ему откажут, сложить балладу, прославляющую свои подвиги, перед которыми померкнет слава всех остальных победителей. Чтобы подкрепить свою угрозу, Фальстаф клянется достаточно своеобразно: если он не приведет угрозу в исполнение, то нельзя будет верить слову дворянина (IV, 3). А ведь это он говорит тому самому принцу Джону, который в предыдущей сцене, несколько минут назад, обманул противника, спокойно и нагло нарушив свое слово.

До сих пор речь шла о тех источниках комического эффекта, создаваемого образом Фальстафа, которые коренятся в определенных субъективных чертах его характера и получают речевое выражение в различных разновидностях фальстафовского юмора. Но, кроме того, важнейшим источником комизма Фальстафа является противоречие между его духовным и физическим обликом.

Внешний облик Фальстафа настолько хорошо известен, что на его описании нет необходимости останавливаться. Грузный старик контрастно противопоставлен и легкому, гибкому принцу Гарри, и могучему Хотсперу, и тощому Шеллоу, и другим персонажам; во второй части «Генриха IV» Шекспир приставляет к Фальстафу мальчика-пажа, чтобы специально подчеркнуть размеры и возраст Фальстафа. Но тучный седой рыцарь удивительно молод духом. Все те качества, которые утратило одряхлевшее тело Фальстафа — легкость, гибкость, подвижность, быстрота, — сконцентрированы в его уме. Дух Фальстафа — это дух юношеского задора; духовная молодость Фальстафа прекрасно гармонирует с ренессансной сущностью этого образа. Но физические возможности Фальстафа ограничены его возрастом. Фальстаф мечтает об авантюрах, а когда он в них участвует, одышка и толстый живот вероломно подводят его. Повидимому, это комическое противоречие в образе Фальстафа имел в виду С. Кржижановский, когда писал, что «основной комический прием, при помощи которого обыгрывается фигура Фальстафа, — это ситуация запаздывания. Сэр Джон, человек с непоседливой мыслью, но тучным малоподвижным телом, всегда запаздывает»<sup>69</sup>.

<sup>69</sup> С. Кржижановский. Шаги Фальстафа. «Литературный критик», 1934, № 12, стр. 124.

В душе Фальстаф оказывается даже моложе рассудительного принца Гарри; это обстоятельство создает дополнительные возможности для контрастного противопоставления главных персонажей. Как пронизательно заметил Д. Палмер, «между Фальстафом и Хотспером — дистанция настолько большая, насколько ее только можно предположить в человеческом характере. Но между этими двумя людьми, которые должны умереть, прежде чем Генрих Монмутский присвоит себе статус героя, есть существенное родство. Теплая кровь, которая течет в жилах этих двух любимцев шекспировской фантазии, качественно отличается от холодной крови, которую принц унаследовал от своего отца»<sup>70</sup>.

На протяжении обеих частей Фальстаф не раз вспоминает, что он стар; тогда им овладевает меланхолическое сочувствие к самому себе. Эта меланхолия, как правило, неожиданно сменяет бурные и воинственные заявления или поступки Фальстафа, и поэтому комический эффект таких резких переходов очень велик.

Но бывают случаи, когда Фальстаф, личность увлекающаяся, забыв, что он стар и толст, говорит о себе как о молодом человеке и пытается действовать, как юноша. С особой очевидностью эта способность Фальстафа увлекаться проявляется в сцене ночного грабежа, когда он ругает ограбленных «*bason-fed knaves*», «*gorbellied knaves*», т. е. применяет к ним эпитеты, больше всего подходящие для него самого, и кричит: «Они ненавидят нас, молодежь... молодые люди должны жить» (II, 2). Вряд ли, как полагает Брандес<sup>71</sup>, в этих словах звучит ироническое отношение Фальстафа к самому себе. Наоборот, сцена становится особенно комичной, если допустить, что Фальстаф с энтузиазмом говорит о себе как о молодом человеке, не замечая в пылу грабежа, что путники, на которых он нападает, — люди худощавые (а вполне вероятно предположение, что ограбленных играли те же актеры, которые во второй части исполняли роли Шеллоу и его немощных рекрутов).

Комизм поведения Фальстафа усиливается еще тем, что Фальстаф почти на всем протяжении пьес, за исключением, разве, сцен в Глостершире и заключительной сцены второй части «Генриха IV», действует в ситуациях, которые подходят скорее для молодого человека, чем для старика. Если бы Фальстаф был молод и его физические возможности не приходили бы в столкновение с его замыслами, он стал бы заурядным грабителем и заурядным завсегдатаем публичных домов; даже

<sup>70</sup> J. Palmer. *Political Characters of Shakespeare*. L., 1945, p. 196.

<sup>71</sup> См. Г. Брандес. Шекспир, т. I. М., 1899, стр. 207.

его остроумие не смогло бы уберечь этот образ от решительного осуждения аудитории.

Комизм образа Фальстафа становится особенно рельефным еще и потому, что его поведение часто приходит в противоречие с его социальной характеристикой. Фальстаф — солдат и рыцарь; и бесспорно правы исследователи, которые настаивают на том, что при сценическом воплощении этого образа необходимо подчеркивать дистанцию, отделяющую его от Пистоля, Бардольфа и других участников банды<sup>72</sup>. Но вместе с тем Фальстаф — самый активный участник клоунады и буффонных эпизодов.

Некоторые способы психологической характеристики Фальстафа также повышают комическое воздействие этого образа на аудиторию. Выше уже говорилось о специфике трусости Фальстафа; но каковы бы ни были источники этой трусости, поведение Фальстафа в ряде сцен, приходящее в противоречие с его словесной бравадой, усиливает комический эффект.

Точно так же используется для усиления комизма склонность Фальстафа ко лжи. Фальстаф не лжет, только оставаясь наедине с самим собой; там же, где он сталкивается с другими персонажами, элементы лжи и преувеличений обязательно вкрапливаются в его речь. Но Фальстаф — это не простой лжец, а талантливый фантазер-импровизатор. Особенно ярко это его качество проявляется в сцене, где Фальстаф рассказывает о нападении на него разбойников. Он возвращается в таверну, решив заранее оправдать свое бегство тем, что ему пришлось вступить в бой с превосходящими силами; это доказывает признание Пэто и Бардольфа в том, как сэр Джон готовился к встрече с принцем (II, 4). Однако сам рассказ свидетельствует о том, что Фальстаф не изобрел заблаговременно какой-либо последовательной версии; рассказывая о ночном происшествии, он все более увлекается картиной, которую он сам рисует. Как остроумно заметил С. Гупта, в данном случае Фальстаф выступает как «творческий гений, чье воображение действует и расцветает, сталкиваясь с препятствиями, которые создает закон правды»<sup>73</sup>.

В других случаях ложь Фальстафа является прямой издевкой над собеседником. Так, говоря о том, что он сорвал голос, распевая гимны, Фальстаф вовсе не собирается убедить судью в правдивости своих слов; он лишь доказывает, что судья неспособен понять его характер.

<sup>72</sup> W. B. C. Watkins. *On Producing Shakespeare*. L., 1950, p. 151.

<sup>73</sup> S. Gupta. *Shakespearian Comedy*. Oxford, 1950, p. 260.



Импровизированный характер лжи Фальстафа раскрывает такую важную сторону этого образа, как его артистизм. Часто его партнеры заведомо знают, что Фальстаф будет лгать, и тем не менее рассказ Фальстафа им весьма интересен, потому что они не могут заранее представить себе ни личины, которую на этот раз наденет на себя Фальстаф, ни пути, который он изберет для своей реабилитации. Без сомнения, одна из черт Фальстафа, привлекающая к нему принца, — это способность толстого рыцаря к артистическим перевоплощениям во время своих импровизаций.

Взятые вместе приемы характеристики Фальстафа, каждый из которых в определенный момент выдвигается на первый план, постоянно поддерживают своеобразное электрическое поле юмора, все время окружающее Фальстафа. Остальные персонажи, попадающие в пределы этого поля, как правило, также оказываются наэлектризованными юмором Фальстафа. Юмор Фальстафа — это в известной мере пробный камень, который позволяет по-настоящему оценить и других персонажей: если на них этот юмор не действует, то это или люди, у которых человеческие черты полностью вытеснены соображениями государственного долга, как, например, верховный судья, или холодные, до конца расчетливые и жестокие фигуры, как принц Джон.

В чем источник привлекательности Фальстафа?

Исследователи, которые стремятся дать односложный ответ на этот вопрос, неизбежно ограничивают проблему привлекательности Фальстафа, хотя и указывают правильно ее частные стороны.

Так, например, Н. И. Стороженко, говоря о чертах, нейтрализующих неблагоприятное впечатление, производимое некоторыми сторонами облика Фальстафа, указывал на то, что Фальстаф «есть вместе с тем воплощение мощной веселости и несравненного остроумия»; кроме того, он упоминает также о «природном добродушии» Фальстафа<sup>74</sup>.

Более полную характеристику привлекательности Фальстафа дал А. А. Смирнов, писавший, что эта привлекательность «происходит от того, что Шекспир сделал его самообличителем. Фальстаф развенчивает и бичует не только своим поведением, но и собственными своими речами свою собственную природу. Его цинизм становится моральным качеством. Фальстаф умен, Фальстаф обладает немалой зоркостью, обращенной как на

<sup>74</sup> См. Н. И. Стороженко. Предшественники Шекспира. М., 1872, стр. 200—204.

себя самого, так и на других. Он зло высмеивает окружающих, не щадя даже короля и принцев. Он и сам остроумен, и становится «источником остроумия для других». И за это, за его ум и забавнейшее самообличение, Шекспир смягчает свой приговор над ним»<sup>75</sup>.

Важное уточнение в проблему привлекательности Фальстафа внес М. М. Морозов, который, исходя из своей концепции о ренессансном характере гедонизма Фальстафа, считал, что «сэр Джон является утверждением земной жизни, торжествующей плоти, вырвавшейся из тысячелетних оков средневековья». В качестве специфической причины обаятельности этого образа Морозов указывал на то, что Фальстаф «не связан по рукам и ногам отношениями окружающего его общества: если он раб своего желудка, то он не раб золота»<sup>76</sup>.

Наконец, в уже упоминавшейся работе об образе Фальстафа А. А. Смирнов в полный голос заявил, что причины привлекательности Фальстафа следует видеть в том, что «Фальстаф хроники воплощает в себе некоторые прекраснейшие черты Возрождения, составляющие крупнейшее достижение той эпохи и придавшие совершенно новое направление мировой истории»<sup>77</sup>.

Конечно, основной жизненный принцип Фальстафа — его любовь к жизни — носит эгоистический характер, и наиболее ценным в жизни он считает лишь плотские радости. Но эгоизм Фальстафа имеет одну весьма характерную черту: он никогда не становится причиной несчастий другого человека. Фальстаф оказывается в конечном итоге совершенно безвредным; в финале становится ясно, что даже основной упрек, который постоянно бросают Фальстафу, — упрек в том, что он совращает юного принца, — не соответствует действительности. Другое дело, что в этом повинен не столько Фальстаф, сколько принц; но факт остается фактом: общение с Фальстафом, кроме пользы, принцу ничего не принесло. Не может он в силу обстоятельств выступать в роли совратителя и по отношению к женщинам, с которыми он имеет дело — миссис Кункли и Долл Тершит.

Что же касается пристрастия Фальстафа к вину, то и здесь Шекспир поступает очень осторожно. Критика отмечала, что Фальстаф ни разу, несмотря на огромное количество выпиваемого им вина, не появляется на сцене пьяным; это, разумеется, не случайность, а естественное следствие отношения Фальста-

<sup>75</sup> А. Смирнов. Творчество Шекспира, стр. 102—103.

<sup>76</sup> «История английской литературы», т. I, вып. II, стр. 34—35.

<sup>77</sup> А. А. Смирнов. «Виндзорские насмешницы» и образ Фальстафа у Шекспира. В кн.: У. Шекспир. Полн. собр. соч., т. 4, стр. 630.

фа к вину, раскрывающееся в монологе о хересе (II, IV, 3), где Фальстаф говорит, что он ценит вино за то, что оно делает мозг быстрым, восприимчивым и порождает остроумие.

Наконец, лживость Фальстафа также нельзя использовать как средство дискредитации этого образа; как это ни парадоксально звучит, при всей склонности Фальстафа к преувеличениям и к передергиванию фактов, он чаще других говорит правду и об окружающих, и о себе самом.

Конечно, мораль Фальстафа — мораль человека, который наблюдает кризис старых этических устоев и не приемлет зарождающуюся буржуазную этику, — не может быть принята за образец. Но ведь никто и не собирается рассматривать Фальстафа как иллюстрацию к учебнику хорошего тона для института благородных девиц. В отличие от образа принца Генриха, которому безусловно свойственны черты дидактичности, своим Фальстафом Шекспир не преследовал никаких дидактических целей.

И если учесть, что наряду с сомнительными качествами Фальстаф наделен и положительными чертами: неиссякаемой любовью к жизни, духовной независимостью, умом, способным к глубоким критическим обобщениям, откровенностью в суждениях о других и о самом себе, чувством собственного превосходства над окружающими, блестящим остроумием — то привлекательность Фальстафа перестает быть загадкой.

Кроме того, в духовном облике Фальстафа имеется еще одна черта, усиливающая привлекательность этого образа; это — способность толстого рыцаря испытывать глубокую и искреннюю привязанность к людям — привязанность настолько сильную, что ее крушения он не может перенести. Эта черта раскрывается в процессе развития отношений Фальстафа и принца.

Проблема отношений принца и Фальстафа занимала очень многих исследователей. Те из шекспироведов, которые не пытаются анализировать развитие этих отношений, решают вопрос очень просто. Так, например, поступает Б. Баратов, определяющий дружбу между Фальстафом и принцем всего лишь как «эпизод»<sup>78</sup>.

Упрощает эту проблему и А. А. Смирнов. Указав на то, что Фальстаф — это «ограниченный и неполный вариант человека Возрождения», Смирнов утверждает, что «мы вполне солидарны с молодым королем, отдаляющим от себя в финале второй части старого шута — притом отдаляющим в достаточно мягкой и милостивой форме, что не всегда бывает отмечено сердо-

<sup>78</sup> См. Б. Баратов. Исторические хроники Шекспира. «Театр», 1938, № 3, стр. 38.

больными критиками, упрекающими за это принца в сухом морализме, бездушии и неблагодарности»<sup>79</sup>.

Зарубежные исследователи нередко преуменьшают идейное значение разрыва Генриха V и Фальстафа. Особенно показательно в этом отношении рассуждение Довера Уилсона, который хотя и признает эволюцию Фальстафа<sup>80</sup>, но верный своему взгляду на пьесы о Генрихе IV как на моралите, существенно обедняет идейную и художественную роль конфликта между принцем и Фальстафом. «Принц Хэл, — пишет Довер Уилсон, — это блудный сын, и его раскаяние должно не только приниматься всерьез; оно должно вызывать восхищение и одобрение... Шекспировская аудитория получала удовольствие от обаяния «седобородого сатаны» принца Хэла на протяжении целых двух пьес — пожалуй, большее, чем мог доставить какой-либо персонаж до этого. Но они знали с самого начала, что царство этого восхитительного «Лорда беспорядка» должно окончиться, что Фальстаф должен быть отвергнут блудным принцем, когда наступит время исправления. И они не более думали о том, чтобы поставить под сомнение или не одобрить этот финал, чем их предки думали протестовать против того, чтобы Порок тащили в ад в конце интерлюдии»<sup>81</sup>. Если принять подобную оценку сценической судьбы Фальстафа, возникает недоумение: зачем же в таком случае Шекспиру понадобилось заблаговременно готовить зрителя к этому финалу?

Шекспироведы, признающие решающее значение эволюции характера Фальстафа для исхода его конфликта с принцем, обычно подчеркивают, что по мере приближения к финалу Фальстаф стареет и мельчает, как мельчают и объекты его остроумия<sup>82</sup>, что разнузданность делает его под конец символом «раздутой болезни»<sup>83</sup>, но эти отдельные более или менее правильные наблюдения не могут исчерпывающе объяснить сущность конфликта между принцем и Фальстафом. Понять этот конфликт можно, лишь учитывая одновременно эволюцию как того, так и другого характера.

<sup>79</sup> А. А. Смирнов. «Виндзорские насмешницы» и образ Фальстафа у Шекспира. В кн.: У. Шекспир. Полн. собр. соч., т. 4, стр. 633.

<sup>80</sup> В своей статье «О динамике созданных Шекспиром образов» М. М. Морозов незаслуженно приписал Доверу Уилсону первенство в открытии эволюции Фальстафа. Об этой эволюции говорили и Брандес, и Шоу, и Стороженко, и Брэдли, и многие другие (см. М. Морозов. Избранные статьи и переводы. М., Гослитиздат, 1954, стр. 149).

<sup>81</sup> J. D. Wilson. *Fortunes of Falstaff*. Cambridge, 1943, p. 22.

<sup>82</sup> H. B. Charlton. *Shakespearean Comedy*. L., 1938, p. 185.

<sup>83</sup> D. A. Travesti. *Approach to Shakespeare*. L., 1938, pp. 34—36.

Образ Фальстафа на протяжении обеих частей действительно претерпевает серьезную эволюцию. Однако некоторые сугубо индивидуальные стороны этой эволюции оказываются преувеличенными в трудах шекспироведов. Так, например, нельзя с уверенностью утверждать, что Фальстаф заметно стареет к концу второй части: упоминаний о старости Фальстафа в первой части примерно столько же, сколько и во второй. Правда, для доказательства старения Фальстафа обычно ссылаются на резонерское заключение Пойнса, который во второй части заявляет: «Разве не чудно, что желание на столько лет переживает силу?» — но при этом не обращают внимания на дальнейшее поведение Фальстафа с Долл в той же сцене. А последние сцены второй части, за исключением финальной, построены таким образом, что в них старческая немощь Шеллоу оттеняет энергию и предприимчивость Фальстафа. Не наводит на мысль о дряхлости Фальстафа и его поведение в битве, когда он берет в плен Кольвила.

Но на всем протяжении пьес о Генрихе IV происходит постепенное отдаление принца от Фальстафа. В начале первой части, даже при учете дистанции, отделяющей принца от веселой компании, его можно назвать собутыльником Фальстафа. В этот период Фальстаф совершенно беззаботен, ему не приходится думать о деньгах и вообще о завтрашнем дне. Однако после разговора короля с сыном в первой части (III, 2) принц Гарри начинает вести себя по отношению к Фальстафу не как соучастник веселых проделок, а как сторонний наблюдатель.

Битва при Шрусбери знаменует собой решительный поворот принца от беспутств юности к серьезной государственной деятельности; слова принца, обращенные к распростертому на земле Фальстафу (V, 4), — настоящее прощание с толстым рыцарем. Во второй же части принц до финальной сцены только однажды встречается с Фальстафом (II, 4), причем он тут же признается, что ему совестно тратить время с Фальстафом попусту.

На протяжении второй части Фальстаф вынужден действовать без помощи принца, на свой страх и риск. Конечно, в такой ситуации он утрачивает характерную для него в первой части беззаботность, ибо он поставлен перед необходимостью самостоятельно добывать себе средства к жизни; поэтому в его поведении и по отношению к Куикли, и в сцене набора солдат, и во взаимоотношениях с Шеллоу появляются новые, мельчащие его образ штрихи.

Во второй части мельчают и объекты остроумия Фальстафа; это обстоятельство также связано с развитием отношений принца и Фальстафа. Раньше, в начале первой части, основ-

ным партнером Фальстафа по остроумию был принц, и победы Фальстафа над ним в словесных поединках были весьма примечательны. А во второй части остроумие Фальстафа теряет свой победоносный характер; побеждать ему, собственно говоря, некого. Все это вместе взятое служит причиной того, что образ Фальстафа в известной мере тускнеет во второй части.

Но одно потускнение образа Фальстафа еще не объясняет полностью тот эмоциональный и художественный эффект, который производит на аудиторию финальная сцена, где принц окончательно порывает с Фальстафом.

Для правильного понимания финальной сцены необходимо учитывать, что отношение Фальстафа к принцу и отношение принца к Фальстафу далеко не одинаковы. Отношение принца к Фальстафу просто и ясно. Хотя Гарри и получает в определенные периоды удовольствие от общения с Фальстафом, но он с самого начала смотрит на это общение как на нечто временное; об этом он открыто говорит в первом монологе (1, 2), а в дальнейшем неоднократно подчеркивает это и отдельными репликами, и всем своим поведением. В таком отношении принца к Фальстафу проявляется даже не столько его холодная расчетливость, сколько его дальновидность; принц с самого начала первой части понимает, что неизбежно настанет время, когда его путь окончательно разойдется с дорогой Фальстафа.

Отношение Фальстафа к принцу значительно сложнее. Фальстаф искренне к нему привязан; и эта привязанность мешает ему до конца понять характер принца. Фальстаф по существу идеализирует Гарри, который кажется ему веселым, непосредственным юношей, способным, как и сам Фальстаф, к искренней дружбе. Это заблуждение владеет Фальстафом на всем протяжении обеих частей; оно не позволяет Фальстафу — наблюдательному и трезвому до цинизма во всех других случаях — заметить тот холодок, который все чаще проскальзывает в репликах принца и становится очевидным для аудитории. Он даже не ощущает, какой явной холодностью веет от слов принца, когда тот, думая, что Фальстаф пал в битве при Шрусбери, произносит эпитафию над телом притворившегося мертвым рыцаря. Более того, по мере приближения разрыва, когда будущий король все дальше отходит от Фальстафа, уверенность толстого рыцаря в том, что принц его любит, даже нарастает.

Эта способность Фальстафа создавать себе иллюзии позволяет некоторым исследователям причислить его к идеалистам: так, например, А. Николл пишет, что Фальстаф — «представитель особого рода идеализма; иными словами, все его отношение к жизни и его суждения о событиях определяются нало-

жением идей на действительность»<sup>84</sup>. Конечно, безоговорочно с таким рассуждением нельзя согласиться. Фальстаф выступает как трезвый реалист всегда, — только не в отношении к принцу, которого он действительно идеализирует; это сочетание фальстафовой трезвости и способности к идеализации сообщает образу Фальстафа несомненную трогательность.

Заблуждение Фальстафа относительно истинных чувств принца вызывает ироническое отношение самого Шекспира к толстому рыцарю. Эта ирония постепенно нарастает на протяжении обеих частей, приобретая в финальной сцене даже оттенок трагической иронии.

Ирония присутствует уже в сцене, где Фальстаф играет принца, а принц — короля. На просьбу Фальстафа-принца: «...не разлучайте его, не разлучайте с вашим Гарри. Ведь прогнать толстого Джека — значит прогнать все самое прекрасное на свете» — принц, исполняющий роль короля, отвечает: «Я хочу его прогнать и прогоню» (II, 4). Принц еще только играет короля; но зритель уже слышал его монолог и знает, что сам Гарри в будущем намерен поступить именно так, как он говорит; в словах принца-короля звучит ответ не только воображаемого Генриха IV, но и будущего Генриха V.

Свое ироническое отношение к Фальстафу, не понимающему истинного характера принца, Шекспир во второй части «Генриха IV» подчеркивает весьма разнообразными средствами. После битвы при Шрусбери ни у кого не остается сомнения, что принц становится взрослым человеком; а Фальстаф с еще большей настойчивостью говорит о его легкомыслии; сразу после битвы он называет принца безбородым юнцом (I, 2). Но особенно выразительно это непонимание Фальстафом принца сказывается в последующих сценах. Во второй сцене второго действия зритель уже видел принца, ставшего серьезным, искренне удрученного болезнью отца. А в четвертой сцене того же действия Фальстаф, не замечая стоящего рядом Гарри, который внимательно наблюдает за толстым рыцарем, опять распространяется на тему о легкомыслии принца.

Во второй части Шекспир удаляет Фальстафа из Лондона и оставляет его в неведении относительно событий, происходящих в столице: Фальстаф ничего не знает о перерождении принца и продолжает считать Генриха прежним легкомысленным гулякой. Начиная с пятой сцены четвертого действия каждая фальстафовская сцена является как бы ироническим ответом на сцены, рисующие этапы перерождения принца.

<sup>84</sup> A. Nicoll. Shakespeare. L., 1952, p. 129.

В пятой сцене четвертого действия происходит последнее объяснение короля с сыном. Шекспир показывает скорбного принца, понимающего ответственность, которая ложится на него со смертью отца. А в следующей сцене (V, 1) Фальстаф мечтает о том, как он развеселит принца рассказом о Шеллоу, и воображает, что Гарри целый год будет непрерывно смеяться по этому поводу. В этой же сцене Фальстаф, комментируя отношения Шеллоу со слугами, говорит: «Надо выбирать себе приятелей весьма осмотрительно»<sup>85</sup>, не понимая, что отношение принца к нему подпало под действие этого обобщения.

Во второй сцене пятого акта новый король объясняется с верховным судьей, высоко оценивает его неустрашимую справедливость и вновь наделяет его полномочиями в этой должности. После этого беззаботно кутящий в Глостершире Фальстаф узнает о смерти Генриха IV и отправляется в Лондон, надеясь стать законодателем Англии и угрожая верховному судье: «Возьмите первых попавшихся лошадей: законы Англии мне подвластны. Счастье всем моим друзьям, и горе лорду верховному судье!» (V, 3). А следующая сцена как раз и объясняет, какое счастье выпадает на долю друзей Фальстафа: полицейские арестовывают Долл Тершит, арест грозит и Пистолу.

В финальной сцене Фальстаф, все еще не понимающий перемен, происшедших в душе и поведении принца, ликуя, стремится навстречу ему, но натывается на презрительный и холодный удар, который поражает Фальстафа не только морально, но и физически, ибо верховный судья тут же отдает приказ об аресте Фальстафа и его компании. Следует учесть при этом обстоятельства смерти Фальстафа, изложенные в «Генрихе V» (II, 1 и 3), где Шекспир подчеркивает, что Фальстаф не вынес морального удара. Можно с уверенностью говорить, что ироническое отношение поэта к образу Фальстафа приобретает под конец оттенок трагической иронии и что смерть Фальстафа доказывает без всякого сомнения — толстому рыцарю была присуща способность искренне и навечно привязаться к другому человеку.

Для оценки конфликта между принцем и Фальстафом первенствующее значение имеет политическая сторона этого конфликта. До тех пор, пока носителям идеи абсолютизма противостояли могучие мятежные феодалы, Фальстаф, направлявший свой сарказм в первую очередь против феодальной этики, естественно, находился вблизи принца Генриха. С ослаблением противников короля происходит постепенное отдаление Фальстафа от принца. Когда же последний становится коро-

<sup>85</sup> В подлиннике: Let men take heed of their company.



лем и начинает активно укреплять государство, он уже не может использовать Фальстафа как своего союзника. Преобладание в идеологии Фальстафа отрицания над утверждением неизбежно превратило бы Фальстафа в противника Генриха V. Близость Фальстафа к Генриху-королю могла бы лишь тормозить созидательную деятельность короля. Фальстаф отвергнут, и это вполне закономерно с точки зрения политической.

Некоторые исследователи делают вывод о столкновении в данном случае поэзии и политики, которая наносит ущерб поэзии. Так, П. Александер по этому поводу пишет: «Отвергнут Фальстаф, покинута Дидона; это — политическая необходимость. Но поэзия не признает таких необходимостей: на момент поэзия произведения кажется затемненной»<sup>86</sup>. Однако вряд ли стоит обвинять Шекспира в эстетическом просчете; наоборот, здесь проявляется одна из существенных сторон реалистического метода Шекспира: поэт не впадает в сентиментальность, а показывает, что политически несовместимые элементы, какими к концу действия становятся принц и Фальстаф, не могут существовать в одном лагере. Образ идеализированного короля, отвергающего Фальстафа, приобретает черты жестокости и холодности, отнюдь не украшающие его.

Но разрыв между принцем и Фальстафом и последующая смерть толстого рыцаря — это не только выражение чисто политической закономерности. Прогоня Фальстафа, Генрих отдаляет от себя не только скептика и циника, но и личность, полнее других персонажей «Генриха IV» проникнутую духом Ренессанса. Поэтому смерть Фальстафа, приобретая символическое значение, как бы окутана грустной элегической дымкой. «Смерть Фальстафа, — пишет М. М. Морозов, — начало отлива того великого моря преизбыточных человеческих сил, буйных, неукротимых страстей, горячих чувств, которое мы называем Ренессансом. «Жирный рыцарь» отошел в лоно короля Артура, в лоно народной сказки...»<sup>87</sup>.

Идеальному королю оказывается не по пути не только с мятежными феодалами, но и с великим жизнелюбцем эпохи Возрождения.

<sup>86</sup> P. Alexander. A Shakespeare Primer. L., 1951, p. 73.

<sup>87</sup> М. Морозов. Шекспир. М., «Молодая гвардия», 1956, стр. 102.





## ПРОЩАНИЕ С ◆ ГЛОБУСОМ ◆



Последней хронике Шекспира особенно не повезло в шекспироведении. Как правило, в исследованиях, посвященных хроникам, для «Генриха VIII» не предоставлено места, свидетельство тому — уже упоминавшиеся монографии Ю. М. У. Тильярда и Л. Б. Кемпбелл. При анализе последнего периода творчества Шекспира материал «Генриха VIII» используется также далеко не всегда; так, например, в работе того же Тильярда «Последние пьесы Шекспира» не содержится ни одного упоминания о «Генрихе VIII»<sup>1</sup>.

Главная причина такой «дискриминации» по отношению к «Генриху VIII» в том, что многие шекспироведы сомневаются в принадлежности последней хроники перу Шекспира. «На мое решение опустить «Генриха VIII», — пишет Л. Б. Кемпбелл, — повлиял тот факт, что пьеса эта не занимает прочного места в шекспировском каноне»<sup>2</sup>. О том же говорит и Тильярд: «Я опустил «Генриха VIII», не будучи уверенным, что

<sup>1</sup> E. M. W. Tillyard. *Shakespeare's Last Plays*. L., 1938.

<sup>2</sup> L. B. Campbell. *Shakespeare's Histories*. San-Marino, Calif., 1947, p. VI.

Шекспир написал всю пьесу»<sup>3</sup>. В советском шекспироведении подобного мнения придерживались А. А. Смирнов и М. М. Морозов.

Известно, что премьера этой пьесы под названием «Все это правда» состоялась 29 июня 1613 года и что «Генрих VIII» был включен в первое фолио. И тем не менее полемика о том, создан ли «Генрих VIII» Шекспиром или является результатом коллективного творчества Шекспира, Флетчера и, быть может, кого-либо из других драматургов начала XVII века, продолжается уже более столетия.

Нет нужды утруждать читателей изложением всех перипетий этой полемики. Но следует подчеркнуть, что исследователи, отрицающие принадлежность «Генриха VIII» Шекспиру, располагают только косвенными аргументами. Готовность «отдать» пьесу о Генрихе VIII хотя бы частично Флетчеру, Бомонту, Мессинджеру или еще кому-нибудь в значительной степени поддерживается тем обстоятельством, что эта хроника не принадлежит к числу шекспировских шедевров. Однако советское шекспироведение уже выработало вполне установившуюся точку зрения на то, можно ли считать эстетическое несовершенство отдельных пьес, включенных в шекспировский канон, основанием для сомнений в их принадлежности Шекспиру. Применительно к «Генриху VIII» эта точка зрения кратко, но достаточно убедительно изложена в статье А. А. Аникста, где автор доказывает, что распространенное как среди критиков, так и среди широкой публики мнение, что «Шекспир не мог писать плохо»<sup>4</sup>, является заблуждением. Другое дело — ответить на вопрос: действительно ли, как утверждают некоторые шекспироведы, «Генрих VIII» написан так уж плохо? Действительно ли это — произведение, созданное без особого вдохновения и свидетельствующее о том, что «великий мастер устал»?

Аргументация стилистического порядка — а под стилем зарубежные шекспироведы подразумевают в данном случае почти исключительно особенности версификации — заслуживает более подробного рассуждения.

Достаточно взять в руки английский текст «Генриха VIII», чтобы, не прибегая к сложным подсчетам, с очевидностью убедиться: такие элементы, как безударные окончания стихотворных строк, паузы внутри стиха, вариации ударений, enjambement встречаются в этой пьесе чаще, чем в других

<sup>3</sup> E. M. W. Tillyard. *Shakespeare's History Plays*. L., 1944, p. VIII.

<sup>4</sup> А. А. Аникст. Послесловие к «Генриху VIII». В кн.: У. Шекспир. Полн. собр. соч., т. 8, стр. 551.

произведениях Шекспира. А между тем известно, что именно эти элементы весьма показательны для стихосложения Бомонта и Флетчера.

Рассматриваемый изолированно, этот факт может показаться весьма аргументом в пользу участия Флетчера или Бомонта в создании «Генриха VIII». Но если оценить его в контексте шекспировского творчества, а также в связи с общей ситуацией в английской драматургии начала XVII века, то станет ясно, что это — факт, из которого опасно делать выводы об авторстве.

Во-первых, все элементы стихосложения о которых здесь идет речь, и раньше встречались у Шекспира достаточно часто; так, например, в монологе Гамлета «Быть или не быть» на 33 строки приходится 7 строк с безударными окончаниями, 6 enjambement и 3 строки с нарушением обычного количества слогов в строке. И ранее в речевой характеристике персонажей Шекспир широко использовал ритмический рисунок стиха для передачи душевного состояния действующих лиц. Английские исследователи отмечают<sup>5</sup>, что тенденция к употреблению женских рифм, вариаций в ударениях и enjambement усиливается в последних пьесах Шекспира. Таким образом, значительная роль этих стихотворных элементов в «Генрихе VIII» оказывается не чем-то внезапным и случайным; это — результат развития стихотворной манеры Шекспира.

Во-вторых, даже те из шекспироведов, которые утверждают, что не весь текст «Генриха VIII» принадлежит Шекспиру, выделяют, как правило, в качестве подлинно шекспировских сцены, где появляется королева Екатерина. А между тем элементы стиха, о которых идет здесь речь, характерны для речи Екатерины не меньше, чем для других персонажей. Так, в монологе Екатерины в сцене суда (II, IV, 13—57) из 45 строк 14 имеют безударные окончания, 11 раз встречается enjambement, 4 раза — вариации ударений. Еще более показательная реплика Екатерины, обращенная к кардиналам (III, I, 102—111); в ней из 10 строк — 7 с безударными окончаниями, причем 4 из них оканчиваются безударным местоимением, что особенно типично для Флетчера. Это еще раз свидетельствует о шаткости стилистических аргументов, используемых в споре об авторстве.

Наконец, в-третьих, не только метрика стиха в поздних пьесах Шекспира, но и целый ряд других элементов поэтики свидетельствуют об определенном сближении творческой манеры Шекспира, с одной стороны, Бомонта и Флетчера — с

<sup>5</sup> G. W. Knight. *The Crown of Life*. L., 1948, pp. 258—267.

другой. «Непредубежденный читатель, — замечает Тильярд, — вряд ли станет отрицать возможность того, что Шекспир был хорошо знаком с Бомонтом и Флетчером»<sup>6</sup>. Однако литературоведение не располагает никакими конкретными доказательствами того, что Шекспир на склоне лет поступил в учение к этим молодым драматургам. Как совершенно справедливо подчеркивает Тильярд, «было бы неправильно игнорировать Бомонта и Флетчера; но так же неправильно предполагать, что все, заимствованное Шекспиром у них, составляло их исключительную собственность. Наоборот, у них за плечами был запас романтических эпизодов — общее достояние начала века Якова»<sup>7</sup>.

Еще более радикальную мысль высказал Д. Уилсон Найт. Сравнивая аналогичные приемы версификации у Шекспира и Флетчера, Найт приходит к заключению, что у Шекспира различные ритмы стиха служат передаче определенного состояния лиц, тогда как у Флетчера они встречаются независимо от ситуации; поэтому, по мысли Найта, создается впечатление, что «Флетчер не понимал своих собственных ритмов и того, что они должны были делать». На этом основании Найт задает резонный вопрос: «Откуда мы знаем, что Флетчер не копировал Шекспира?»<sup>8</sup>.

А действительно — откуда?

Бесспорно одно: рассуждения литературоведов, отрицающих полностью или частично авторство Шекспира в «Генрихе VIII», построены на слишком уж зыбкой почве. В них немногим больше научной достоверности, чем в сочинении анонимного искателя сенсаций, подписавшего инициалами Дж. Г. Б. книгу с «интригующим» названием «Кто написал шекспировские пьесы?»<sup>9</sup>. Этот автор с серьезным видом доказывал, что шекспировские пьесы написаны умершим в 1530 году кардиналом Вулси; манускрипт якобы попал в руки Фрэнсису Бекону, а тот издал эти пьесы для театра, присочинив в качестве эпилога хронику о Генрихе VIII, в которой Вулси играет такую важную роль...

Так же, как мы верим современникам Шекспира, считавшим его автором бессмертных творений, и не верим антишекспиристам, вот уже более столетия ведущим поход против великого поэта, — точно так же нет оснований ставить под сомнение осведомленность Хеминджа и Конделла, включив-

<sup>6</sup> E. M. W. Tillyard. Shakespeare's Last Plays, p. 6.

<sup>7</sup> Ibidem.

<sup>8</sup> G. W. Knight. The Crown of Life, p. 267.

<sup>9</sup> J. G. B. Who Wrote Shakespeare's Plays? L., 1887.

ших — еще при жизни Флетчера — пьесу о Генрихе VIII в первое издание сочинений Шекспира.

Другой причиной, зачастую побуждающей исследователей отказаться от рассмотрения «Генриха VIII» при анализе шекспировских хроник, является отдаленность этой пьесы по времени создания от основного цикла хроник.

Попытки игнорировать тринадцатилетний интервал и провозгласить «Генриха VIII», как это делает Найт, «резюме более ранних хроник»<sup>10</sup> никак не способствуют правильному истолкованию пьесы. Для Шекспира — это годы, в которые он прошел через долгие раздумья Гамлета, мучительные искания Лира, опустошающее разочарование Макбета, Кориолана и Тимона, светлую и грустную умудренность Просперо. Пьесу о Генрихе VIII можно понять только при одном условии — если все время помнить, что перед нами последнее произведение последнего периода творчества Шекспира.

На первый взгляд; сближение «Генриха VIII» с остальными пьесами, написанными после 1608 года, выглядит довольно искусственным. Что объединяет «Перикла», «Цимбелина», «Зимнюю сказку», «Бурю»? Просветленный сказочный колорит, победа добра, на стороне которого не только отдельные положительные персонажи, но и сама судьба. А в «Генрихе VIII» — тяжелая придворная интрига, основанная на достоверных фактах совсем недавнего прошлого Англии. Кажется бы, что общего можно искать в этих произведениях? И тем не менее это общее существует.

В поэтике всех поздних пьес нельзя не заметить черт, развивающихся в последний период творчества Шекспира. Об одной из них, знаменующей собой новый стиль в версификации, уже говорилось выше. Исследователи также обратили внимание на то, что в поэтику последних шекспировских пьес проникают элементы, характерные для особенно популярного при Якове I жанра «маски». Наиболее наглядным тому доказательством служат видение в четвертой сцене пятого акта «Цимбелина», где спящему Постуму являются не только его умершие родители и братья, но и сам Юпитер, а также та часть первой сцены четвертого действия в «Буре», где Юнона благословляет брак Миранды и Фердинанда (в последнем советском издании сочинений Шекспира эта мизансцена прямо вводится ремаркой: «начинается Маска»). В «Ген-

<sup>10</sup> G. W. Knight. The Crown of Life, p. 258.

рихе VIII» аналогичную роль играет видение умирающей королевы Екатерины во второй сцене четвертого действия.

Сцены с участием духов и призраков встречались и в ранних хрониках Шекспира: в первой части «Генриха VI» Жанна д'Арк вызывает некогда покровительствовавших ей демонов, а в «Ричарде III» королю и Ричмонду являются духи людей, убитых Глостером. Но обе эти сцены по своему художественному построению совершенно очевидно восходят к достаточно примитивной дошекспировской традиции в изображении пророчеств. А развернутая ремарка в «Генрихе VIII» подробно описывает вставной балетный номер, сложную пантомиму, без которой невозможно представить себе английскую «маску».

Но, пожалуй, наиболее специфической чертой, развивающейся в поэтике Шекспира в последний период, являются композиционные особенности этих пьес.

Решение конфликта в трагедиях Шекспира — может быть, лишь за исключением «Ромео и Джульетты» — не имеет в себе ничего случайного; оно подготовлено динамикой образов и расстановкой сил в пьесе. И тем не менее это решение производит впечатление катастрофы — в значительной мере потому, что оно отнесено в финал пьесы, а сюжетный ход, которым пользуется автор, оказывается неожиданным для зрителя.

Так, следя за развитием действия в «Гамлете», зрители по мере приближения финала все более отчетливо понимают, что Гамлету, при всем его героизме, не исчерпать море зла, против которого он восстал; они видят, как все плотнее стягивается вокруг Гамлета сеть, сплетенная его врагами. И тем не менее, когда Гамлет во время поединка наносит один, затем другой укол шпагой, когда он отказывается выпить отравленный кубок, эмоциональный и не умудренный в шекспироведении зритель ощущает какое-то просветление атмосферы спектакля, начинает надеяться на то, что Гамлету и на этот раз удастся избежать неминуемой гибели, как он избежал ее однажды во время путешествия в Англию; поэтому таким страшным оказывается предательский удар Лаэрта.

Точно так же, наблюдая за нарастающей опустошенностью в душе Макбета, видя, как тиран слабеет и физически, и нравственно, как растут силы его противников, аудитория готовится стать свидетелем крушения Макбета; и тем не менее до последнего словесного поединка Макбета и Макдуфа зритель не может представить себе, каким образом произойдет эта катастрофа.

Материал других трагедий, а также большинства комедий и хроник первого периода дает еще немало оснований утвер-

ждать, что композиция этих произведений сознательно подчинена задаче держать зрителя в напряжении до самого финала пьесы.

По-иному обстоит дело в пьесах третьего периода<sup>11</sup>. Исследователи давно обратили внимание на специфическую атмосферу, царящую в последних пьесах Шекспира. Нет смысла пытаться определить ее одним термином; он неизбежно будет условным. Но от всех этих пьес веет каким-то спокойствием, — а оно в значительной степени определяется построением и решением конфликта.

Так, в «Цимбелине», где столкновение характеров вначале предвещает только трагическое решение конфликта, уже примерно с середины пьесы трагическое напряжение постепенно ослабевает. В третьей сцене третьего действия зритель узнает, что сыновья Цимбелина живы и что, таким образом, вопросы престолонаследия, озлоблявшие короля в первых сценах, не имеют под собой основания. В первой сцене четвертого действия гибнет Клотен — воплощение грубого физического зла. В третьей сцене Цимбелин рассказывает о том, что и королева — причина многих злодеяний — лежит на смертном одре; здесь же он впервые называет Имогену своим «утешением» (IV, 2, 5), подготавливая этим прощение дочери. В первой сцене пятого действия Постум оплакивает Имогену, которую, как ему кажется, он подверг страшной каре, а в следующей сцене Яхимо раскаивается в своей преступной клевете. К этому моменту оказываются исчерпанными все внутренние предпосылки трагедии; в последующем действии, занимающем около 800 строк — почти четверть всей пьесы — лишь сводятся воедино все сюжетные линии. Правда, в самом конце пьесы на время вспыхивает конфликт между Цимбелином и убившим Клотена Гвидерием, но зрителя это столкновение по-настоящему взволновать не может, ибо рядом с Гвидерием стоит Беларий, который должен рассказать королю правду, уже известную зрителю.

В «Зимней сказке» трагическое напряжение достигает наибольшего накала в эпизоде суда над Гермионой во второй сцене третьего действия, т. е. почти в середине пьесы. К этому моменту Пердита отправлена на, казалось бы, верную гибель обезумевшим от ревности Леонтом; смерть грозит и Гермионе, ибо Леонт не хочет прислушаться даже к оракулу Аполлона, подтверждающему целомудрие королевы. Но известие о кон-

<sup>11</sup> Здесь не привлекается для анализа композиция «Перикла», так как в этой пьесе Шекспир, по-видимому, лишь искал новые художественные решения, которые стали характерными для последующих пьес.



чине Мамиллия резко ломает развитие конфликта; в этот миг Леонт прозревает и клянет себя за свою ничем не оправданную жестокость. На этом и кончается трагедия; далее в свои права вступает сказка — теплая и светлая там, где речь идет о любви Пердиты и Флоризеля, грустная там, где зритель, не знающий, что Гермiona жива, наблюдает за глубоким, но запоздалым раскаянием Леонта. Правда, и здесь действие осложнено конфликтом между Флоризелем и Поликсеном, отказывающимся понимать сердечное влечение сына. Но этот конфликт — точно так же, как и столкновение между отцом и сыном в «Цимбелине», — не может встревожить зрителя, знающего предысторию Пердиты.

В «Буре» зло, противостоящее Просперо, представлено целым рядом персонажей; в наиболее отвратительной форме оно выражено в предательском заговоре Антонио и Себастьяна, а также в грязных замыслах Калибана, Стефано и Тринкуло. Но острота столкновений в значительной степени снимается тем, что уже во второй сцене первого действия зритель узнает: все происходящее на острове совершается по воле Просперо. Атмосфера предрешенности благополучного исхода всех конфликтов пронизывает эту пьесу почти с самого начала. Поэтому в «Буре» вообще трудно наметить момент окончательного решения конфликта. По-видимому, это третья сцена третьего действия, где Просперо говорит о том, что все его враги связаны безумием и находятся в его власти; не случайно в следующей сцене Просперо благословляет свою дочь на брак с Фердинандом и устраивает для их развлечения волшебную «маску». В конце «маски» Просперо еще раз вспоминает о покушении, которое готовят Калибан и его пьяные «повелители»; но соотношение сил добра и зла оказывается здесь настолько неравным, что воспоминание о планах Калибана не вызывает сколько-нибудь серьезных опасений за жизнь и счастье Просперо и Миранды.

Уже беглый анализ построения конфликта в пьесах третьего периода — построения, при котором силы зла физически и морально подавлены задолго до конца драматического действия — показывает, что композиция этих пьес является важным фактором, определяющим атмосферу спокойствия, в большей или меньшей степени присущую всем трем произведениям.

Решение конфликта в «Генрихе VIII» подтверждает, что принципы композиции, разработанные в других пьесах последнего периода, нашли свое применение и в хронике. Ее конфликт по существу исчерпан уже в середине пьесы. В первой сцене третьего акта в результате неравной схватки с окружающей ее несправедливостью капитулирует Екатерина; она поко-

ряется воле короля и уходит от его двора, унося с собой свое чистое и благородное чувство. Известие о том, что уже дано распоряжение короновать Анну, о чем зритель узнает в следующей сцене, лишь доказывает еще раз, что судьба Екатерины решена окончательно. В той же сцене король холодно и бесстрастно наносит удар своему бывшему союзнику Вулси и бросает его, смертельно раненного, на растерзание своре аристократов. Некогда могущественному временщику, раздавленному волей Генриха, лишенному не только должностей, состояния и почестей, но и хотя бы смутной надежды на прощение при дворе, остается лишь препоручить себя милости божьей.

Все остальное действие «Генриха VIII» по существу представляет собой развернутый эпилог. Правда, драматургическое движение не кончается на второй сцене третьего акта. Как в «Цимбелине» и «Зимней сказке», в конце пьесы намечается новый конфликт; на этот раз в нем участвуют Кранмер и поддерживающий его король, с одной стороны, епископ Гардинер и некоторые лорды — с другой. Но это столкновение, описанию которого посвящены три сцены пятого акта, как и дополнительные конфликты в предшествующих пьесах, не носит сколько-нибудь тревожного характера. По репликам Гардинера в первой сцене может показаться, что Кранмеру грозит если не опала, то во всяком случае опасность; но перстень, который король вручает Кранмеру как знак своего особого покровительства, снимает драматическое напряжение и предрешает благополучный исход столкновения Кранмера с лордами королевского совета.

Таким образом, и композиционно «Генрих VIII» очень близок другим пьесам последнего периода. Это редкий по наглядности случай того, как одни и те же средства могут быть использованы для достижения совершенно противоположного художественного эффекта: если в остальных поздних пьесах композиция, как уже говорилось, подготавливает торжество сил добра, то в «Генрихе VIII» теми же приемами раскрывается печальная неотвратимость победы грязного тирана и деспота.



Но тем не менее черты поэтики, сближающие «Генриха VIII» с поздними пьесами и отличающие последнюю хронику от остальных произведений того же жанра, еще не позволяют говорить о кардинальном отличии «Генриха VIII» от других хроник. А говорить об этом нужно.

Спору нет, для «Генриха VIII», как очень проникательно отметил А. А. Аникст в комментариях к пьесе, показателен типичный для Шекспира интерес к деталям социально-экономического и политического характера; для доказательства тезиса о принадлежности этой пьесы перу Шекспира такие детали имеют первостепенное значение. И все же нельзя согласиться с мнением А. А. Аникста о том, что «Генрих VIII» — «социально-политическая драма того же типа, как и другие шекспировские хроники»<sup>12</sup>.

Даже детали, внешне сходные с теми, что встречались в хрониках раньше, в «Генрихе VIII» отмечены большим своеобразием. Так, расправа с Букингемом и следующее за ней падение Вулси — типичные для хроник Шекспира примеры кровавой и бескровной борьбы за влияние в государстве. Но эта борьба не выходит за рамки придворной интриги и по сути дела не оказывает воздействия на судьбу государства.

В «Генрихе VIII» выведены и представители широких народных масс. По числу строк, отведенных изображению народа, «Генрих VIII» не уступает многим из хроник. Да народ-то в «Генрихе VIII» не тот! Раньше он прямо или косвенно принимал участие в политической жизни страны: то как активное действующее лицо, то как комментатор политических событий, то как сила, на которую с опаской поглядывали аристократы, мечтавшие о поддержке с ее стороны. А в «Генрихе VIII» представители народа, как бы красочно они ни были изображены, стремятся всего лишь к тому, чтобы погладить на крестине новорожденной наследницы Елизаветы и поужинать за счет распорядителя придворных увеселений. Если раньше народ придавал масштабность изображаемым на сцене событиям английской истории, то теперь, как заметил Д. У. Найт, его представители выведены для создания сексуального колорита, гармонирующего со смыслом событий, происходящих при дворе<sup>13</sup>.

В «Генрихе VIII» даже при самом внимательном рассмотрении нельзя определить исторической концепции, нельзя почувствовать поступательного хода английской истории. Причина такого кардинального отличия «Генриха VIII» от остальных хроник становится вполне ясной, если вспомнить принятую в данной работе периодизацию всемирной истории, согласно которой анализируемая пьеса является единственным произведе-

<sup>12</sup> А. А. Аникст. Послесловие к «Генриху VIII». В кн.: У. Шекспир. Полн. собр. соч., т. 8, стр. 555.

<sup>13</sup> G. W. Knight. The Crown of Life.

дением, созданным на материале английской истории нового времени. А тенденции развития этой эпохи еще не могли быть осознаны Шекспиром.



Вполне естественно, что в пьесе, рисующей один из моментов развития абсолютизма в Англии, образ монарха занимает центральное место. Правда, по количеству строк роль Генриха VIII значительно уступает некоторым другим ролям монархов в хрониках. Достаточно сказать, что в «Ричарде III» на долю главного героя приходится 1128 строк, а в «Генрихе VIII» королю отведено лишь 443 строки, причем часто неполных; это составляет примерно 15% текста. Но в случае с «Генрихом VIII» статистика оказывается аргументом недостаточным.

Опять нужно вспомнить о том, что «Генрих VIII» написан драматургом, познавшим все тайны художественного мастерства. Шекспир не заставляет короля взять на себя всю тяжесть ведения интриги. Происходит это главным образом потому, что развивающиеся в пьесе столкновения не угрожают ни жизни, ни прерогативам короля. Если раньше, в пьесах на сюжеты из средневековой истории Англии одним из главных политических вопросов хроники был вопрос о том, сможет ли герой захватить трон или удержать его, то в «Генрихе VIII» такой проблемы попросту не существует. Здесь король — это король; ни один из персонажей не осмеливается даже задуматься о том, имеет или не имеет данный король право на корону. Столкновение антагонистов в пьесе происходит на более низком уровне; а зритель постепенно ощущает все отчетливее, что исход конфликтов предначертан волею короля, то открыто вмешивающегося в ход событий, то предпочитающего остаться в тени, предоставив другим персонажам защиту выгодных для него позиций. В этом состоит одна из причин лаконичности роли короля в «Генрихе VIII».

Другая причина такой лаконичности заключается в системе взаимоотношений короля и остальных персонажей пьесы. Нет сомнения в том, что многие образы пьесы, в первую очередь Букингем, Екатерина и Вулси, представляют самодовлеющий художественный интерес, а их судьбы вызывают живое волнение зрительного зала. И все же ни в одной из хроник история отдельных персонажей не имеет такого непосредственного значения для характеристики главного действующего лица, как в «Генрихе VIII». И это понятно: ведь судьбы всех действующих лиц пьесы развиваются в значительной степени по воле короля.

Поэтому для лепки образа короля в последней хронике Шекспиру понадобилось значительно меньше текста, произносимого самим Генрихом VIII. Здесь Шекспир полностью отказался от таких распространенных в более ранних произведениях того же жанра приемов, как самохарактеристика короля и непосредственная характеристика этого персонажа в репликах других действующих лиц. Здесь Шекспир предоставляет зрителю возможность самостоятельно свести воедино все элементы косвенной характеристики Генриха VIII.

Исторический Генрих VIII — это, пожалуй, самая отвратительная личность из всех, перебивавших на английском престоле. Среди самых кровавых английских королей он выделяется своей тиранической жестокостью, циничным вероломством, ненасытной жадностью и наглым расточительством, беспредельным сластолюбием и развращенностью. Даже английские буржуазные историки с брезгливостью упоминают об этом кровавом деспоте, то и дело отправлявшем на плаху надоевших ему жен или чем-нибудь не угодивших приближенных, в число которых нередко попадали и ближайшие родственники короля. Правда, во время правления Генриха VIII в английской истории произошло знаменательное событие: Англия объявила о своей независимости от папского Рима, и Генрих VIII стал главой англиканской церкви. Но «король-свинья», решаясь на этот шаг, стремился в первую очередь к расширению прерогатив своей личной власти и пополнению вечно пустовавшей королевской казны за счет ограбления католических монастырей.

Естественно, что в шекспировской Англии нельзя было найти исторических трудов, содержащих объективную оценку Генриха VIII. К Шекспиру портрет короля Генриха VIII дошел через Холиншеда от Полидора Вергилия.

Раздел, посвященный описанию царствования Генриха VIII, был опубликован только в 1555 году, в третьем издании «Английской истории» Полидора. Но над этим материалом автор трудился еще при жизни Генриха, и можно с полным основанием предположить, что ход работы придворного историографа интересовал коронованного заказчика. Не удивительно, что в этих условиях осторожный Полидор не осмелился написать достоверный портрет «короля-свиньи». И так же не удивительно, что тенденция обелить Генриха VIII, найти какие-либо резоны или оправдания для его отвратительных поступков перешла от благонамеренного Полидора Вергилия к не менее благонамеренному Холиншеду, составлявшему свою компиляцию в правление дочери Генриха VIII.

Исследователями отмечено, что в «Генрихе VIII» текстуаль-

ные совпадения с Холиншедом встречаются чаще, чем в других пьесах этого жанра<sup>14</sup>. Но в то же время здесь нетрудно обнаружить многочисленные расхождения с хроникой, перегруппировку и переосмысление целого ряда фактов. Анализ этих разночтений показывает, что наиболее существенные из них подчинены — прямо или косвенно — одной цели: характеристике короля, значительно отличающейся у Шекспира от того, что он нашел в сочинении Холиншеда.

Сюжет «Генриха VIII» в основном построен вокруг первого бракоразводного процесса короля. Из доступных ему источников Шекспир должен был знать, что первое упоминание об увлечении Генриха Анной Болейн, так же как и слухи о предстоящем разводе, относятся к 1526—1527 годам, а крещение Елизаветы, давшее материал для заключительной сцены, произошло в сентябре 1533 года. Но Шекспир использует в хронике два эпизода, не совпадающие с этим периодом, не связанные с бракоразводным процессом и, тем не менее органически вплетенные в действие пьесы.

Первый из них — это эпизод расправы над Букингемом, который был казнен в 1521 году. Провокационный характер процесса над Букингемом, надуманность и вздорность обвинений, на основании которых Букингем был приговорен к смертной казни, были ясны и Холиншеду. Но историк, идя за Поллидором, делает Вулси не только главным, но и единственным противником герцога. Он подробно описывает взаимную ненависть кардинала и герцога; по Холиншеду казнь Букингема — это торжество интригана Вулси, всеми силами стремившегося избавиться от влиятельного придворного, открыто выступавшего против всемогущего временщика. Последующее разоблачение Вулси, пытавшегося вести своекорыстную двойную игру с королем, для Холиншеда, так же как и для Шекспира, является по существу полной посмертной реабилитацией Букингема. Что же касается роли короля в расправе над Букингемом, то здесь Холиншед оказывается очень немногословным. Выслушав наветы Вулси, обвинявшего Букингема в замыслах, угрожающих королю, Генрих VIII, по Холиншеду, ограничивается одной фразой: «Если герцог заслужил наказание, пусть он получит по заслугам»<sup>15</sup>. Решение короля передать дело Букингема на суд аристократов должно, по мысли Холиншеда, создать видимость объективности в позиции короля.

<sup>14</sup> A. and J. Nicoll. *Holinshed's Chronicle As Used in Shakespeare's Plays*. L., 1955, p. 177.

<sup>15</sup> *Holinshed*, III, 863.

В пьесе акценты в значительной мере смещены. В первой сцене первого действия зритель наблюдает антагонизм Вулси и Букингема; и когда в конце той же сцены Букингема арестовывают по обвинению в государственной измене, ни у кого — в том числе и у Букингема — не возникает сомнения в том, что этот арест — результат происков кардинала. Но в следующей сцене Вулси как бы прячется в тень; а на авансцене зритель видит короля, который с пристрастием допрашивает управляющего Букингема. Каждому непредвзятому человеку ясно, что управляющий выступает в роли лжесвидетеля; королева Екатерина, которая к этому времени уже охарактеризована как главный защитник справедливости, прямо обвиняет управляющего в том, что он, пытаясь отомстить некогда выгнавшему его Букингему, умышленно чернит благородного герцога. Но король демонстративно не прислушивается к голосу рассудка; он упивается клеветой, льющейся из уст управляющего.

Какую бы роль ни играл Вулси в процессе Букингема, для зрителя совершенно ясно, что судьбу герцога решает король. В заключительной сцене Генрих, правда, произносит слова, близкие к тому, как его позиция по отношению к герцогу изложена у Холиншеда:

Если может,  
Пускай в законах ищет милосердье.

(I, 2)

Но эти слова звучат как лицемерная издевка над Букингемом. Ведь перед тем, как их произнести, король утверждал с деланным ужасом и возмущением, что Букингем хотел его убить; а цитированную реплику король заканчивает выводом, который должен послужить основой для приговора в суде пэров:

Теперь я совершенно убежден,  
Что он предатель лютый.

(I, 2)

Знаменательно, что суд пэров, так подробно описанный у Холиншеда, в пьесе не показан; этим Шекспир еще раз подчеркивает, что судьба Букингема решена самим королем.

Таким образом, включив в пьесу эпизод расправы над Букингемом, Шекспир получает возможность в первой же сцене с участием Генриха охарактеризовать его как человека, который может, разыграв доверие к явно надуманным обвинениям, спокойно отправить на плаху невинного, но неугодного ему человека.

Если бы Шекспир рассматривал казнь Букингема как результат происков Вулси, он мог бы после разоблачения дву-

личности кардинала реабилитировать Генриха, заставив его сожалеть о гибели герцога. Но король не испытывает никаких укоров совести, чем косвенно еще раз доказывает свою причастность к убийству и свою жестокость.

Казнь Букингема — это лишь физическая расправа короля с неугодным ему герцогом. Наоборот, моральная победа остается на стороне благородного Букингема, который, идя на казнь, прощает короля, отнявшего у него имя, честь и жизнь.

Эпизод с Букингемом открывает действие пьесы. А перед финалом разыгрывается другой эпизод, в изображении которого Шекспир весьма точно следовал «Актам и монументам» Джона Фокса, известным под названием «Книга мучеников». Это — столкновение Кранмера, архиепископа Кентерберийского, с епископом Гардинером и другими титулованными лицами; исторически это событие произошло после крещения Елизаветы.

На первый взгляд этот эпизод вносит неоправданную ретардацию в развитие событий. Действительно, только в начале первой сцены пятого акта зритель, слышащий угрозы Гардинера, может быть обеспокоен за судьбу Кранмера; после объяснения Кранмера с королем, гарантирующим архиепископу свою поддержку, для подобного беспокойства не остается оснований. К тому же Кранмер до этого момента не появляется на сцене; беглые упоминания о нем в реплике короля (II, 4), в беседе Норфолка и Сеффолка (III, 2), в разговоре джентльменов (IV, 1) не в состоянии, разумеется, внушить к нему симпатию — необходимое условие для того, чтобы судьба архиепископа вообще могла заинтересовать зрителя. И, что, пожалуй, самое главное, в результате этого столкновения абсолютно ничего не меняется в положении персонажей; его участники расходятся подобру-поздорову, не причинив друг другу никакого вреда.

Поэтому вполне закономерно возникает вопрос: а зачем же Шекспиру понадобился этот эпизод? Может быть хотя бы в данном случае прав уже упоминавшийся К. О. Браун, пытающийся объяснить введение этого эпизода тем, что «из матернала хроники, относящегося к 1533 году, больше ничего нельзя было выжать»<sup>16</sup>.

На самом деле этот эпизод играет первостепенную роль в характеристике абсолютного монарха.

Применительно к пьесе о Генрихе VIII невозможно говорить об эволюции образа короля; по-видимому, в финале это — тот же тип, с которым зрители встречаются в начале пьесы.

<sup>16</sup> К. О. Браун. Die Szenenführung., S. 170.



Но зато к финалу в значительной степени меняется окружение короля. В начале пьесы действуют гордый и в какой-то мере независимый Букингем, опытный и властолюбивый интриган Вулси, имеющий, как это кажется зрителю, огромное влияние на короля. На основании материала первого и второго актов, вплоть до негодующей реплики короля по поводу происков Рима и поведения кардиналов Вулси и Кампейуса (II, 4, 235—240), вообще может сложиться впечатление, что король несколько ограничен в своей самодержавной власти.

Но вот голова Букингема слетает с плеч, Вулси умирает в суровой опале, развенчанная Екатерина, так или иначе пытавшаяся оказать влияние на Генриха, гибнет вдали от двора. А около короля остаются мелочные озлобленные прелаты и герцоги, готовые в любую минуту вцепиться в глотки друг другу и вовсе не помышляющие о том, чтобы стать хотя бы советчиками короля. И среди них — Кранмер, пожалуй, самый мелкий и трусливый.

В конце пьесы Кранмер занимает при короле место, некогда принадлежавшее Вулси. Но как мало похож архиепископ Кентерберийский на своего грозного предшественника!

Интересная деталь: Кранмер — единственный мужчина в пьесе, который дважды опускается перед королем на колени. Первый раз это происходит сразу же после того, как он произносит слова, свидетельствующие о страхе, охватившем его душу. Показательно, что он, очевидно, остается на коленях и в то время, как король произносит свою длинную реплику, и тогда, когда сам обращается к королю; последнему приходится настойчиво повторить свое приглашение встать<sup>17</sup>. Второй раз он преклоняет колени перед королем в сцене крестин Елизаветы, непосредственно перед тем, как он произносит свое знаменитое пророчество, сулящее Англии счастье под эгидой Елизаветы и ее преемника.

Наделяя первого после короля человека в государстве такой трусостью, безликостью, сервильностью, Шекспир убедительно показывает, что Генрих VIII в конце пьесы становится абсолютным монархом, перед которым в страхе склоняются его трусливые министры. В этом и состоит основная роль, отводимая в пьесе образу Кранмера.

Но, разумеется, наиболее полно образ короля раскрывается в ходе развития центрального эпизода пьесы — брако-

<sup>17</sup> В Собрании сочинений Шекспира (т. 8, стр. 315—316) ремарка, указывающая на то, что Кранмер преклоняет колени, повторена в этой сцене дважды, что ведет к предположению, что Кранмер встал после первого же приглашения короля; в английских изданиях эта ремарка не повторяется.

разводного процесса с Екатериной и женитьбы на Анне Болейн.

Историки и шекспироведы, стоящие на последовательно роялистских позициях, при анализе этого эпизода и в историческом плане, и в плане литературоведческом попадают в наиболее затруднительное положение. Так, историк Дж. Фрауд<sup>18</sup>, задавшийся целью реабилитировать Генриха VIII, несмотря на отчаянные попытки фальсификации исторических свидетельств, мог прийти лишь к скромному выводу о том, что «король-свинья» в сущности не хуже других английских королей. Такую же уклончивость пришлось проявить и Д. Уилсону Найту, стремящемуся всячески обелить образ короля — но уже на основании анализа шекспировской пьесы. «Как человек, — пишет Найт, — он далеко не безупречен, но тем не менее, «как человек» он не существует. Он поднят над нашей критикой, как взрослый — над критикой детей, которые видят все слабости взрослых, но признают их выходящими за границы своей сферы»<sup>19</sup>.

Ученые, подобные Д. У. Найту, отступили далеко назад по сравнению со своими предшественниками. Интересно сопоставить оценку короля, даваемую Найтом, с тем, что еще в 1850 году утверждал Д. Спеддинг, для которого одним из аргументов, свидетельствующих против авторства Шекспира, было торжество зла, воплощенного в образе короля. Как писал Спеддинг, «мы сочувствует горю и великодушию королевы Екатерины, тогда как ход действия требует, чтобы мы воспринимали как тему радости и вознаграждающего удовлетворения коронацию Анны Болейн и рождение ее дочери; а на деле это — часть оскорбления, нанесенного Екатерине, и едва ли не окончательное торжество зла. Ибо на протяжении всей пьесы мы не только ощущаем — это нам показано, что дело короля — злое дело. Разумеется, мы слышим об угрызениях совести по поводу законности его первого брака, но нас не убеждают и не хотят убедить, что эти угрызения искренни... Явное непостоянство страсти влечет короля к совершению того, что кажется великой несправедливостью; наше сострадание жертве старательно возбуждается; не делается ни одной попытки пробудить какую-либо симпатию к королю; а страсть прокладывает себе путь и увенчивается блаженством в настоящем и будущем. Воздействие пьесы во многом близко тому, которое оказала бы «Зимняя сказка», если бы Гермiona умерла в IV акте в результате ревнивой тирании Леонта, а пьеса — без

<sup>18</sup> J. A. Froude. The Divorce of Catherine of Aragon. L., 1907.

<sup>19</sup> G. W. Knight. The Crown of Life, p. 312.

какого-либо промежуточного периода раскаяния — окончилась бы коронацией новой королевы и крещением нового наследника»<sup>20</sup>.

Даже беглое сопоставление пьесы с трудом Холиншеда подтверждает важную мысль Д. Спеддинга о том, что отрицательная характеристика короля является результатом целенаправленных усилий самого Шекспира.

Последовательность событий в изложении Холиншеда схематически выглядит следующим образом: вначале — упоминание о прошедших по Лондону слухах, что лица из ближайшего окружения короля, в том числе его исповедник Ленгленд, поставили под сомнение законность первого брака короля. Как утверждает Холиншед, Генрих был обижен этими слухами и приказал мэру Лондона пресечь подобные разговоры. Тем не менее в душу короля закрались серьезные сомнения, в результате чего он передал этот вопрос на рассмотрение церковного суда. Только после суда у Холиншеда проскальзывает первое упоминание об увлечении короля Анной Болейн; 1 сентября 1532 года ее делают маркизой Пембрук, а 14 ноября происходит тайное венчание Анны с королем, о котором стало известно весной следующего года непосредственно перед коронацией Анны<sup>21</sup>. В итоге у читателя Холиншеда должно создаться впечатление, что Генрих искренне сомневался в законности первого брака и, несмотря на глубокое сочувствие королеве, с болью в сердце согласился передать это дело в церковный суд, руководствуясь государственными соображениями, в первую очередь вопросами престолонаследия.

Совсем по-иному сгруппированы события бракоразводного процесса у Шекспира. Прологом к нему служит вторая сцена первого действия, введенная для того, чтобы охарактеризовать королеву Екатерину как последовательного защитника справедливости. Выступление Екатерины против усиления налогового гнета, ее попытки повлиять на решение судьбы Букингема — это плод творческой фантазии Шекспира, рассчитанный на то, чтобы пробудить наибольшую симпатию к королеве. В той же сцене продолжается характеристика антагониста королевы Вулси как жестокого и своекорыстного интригана, пытающегося использовать с политической выгодой для себя даже то обстоятельство, что король отменяет придуманные кардиналом налоги.

<sup>20</sup> J. Spedding. Who wrote Shakespeare's Henry VIII? The Gentleman's Magazine, Aug. 1850. Цит. по изд.: William Shakespeare. King Henry the Eighth. Oxford, 1895, p. XVII.

<sup>21</sup> Holinshed, III, 897—929.

Основу четвертой сцены первого действия составляет экспозиция Анны Болейн, служащая контрастной параллелью экспозиции Екатерины. В сцене пира у Булси, как и в предшествующей сцене, Шекспир намеренно усиливает атмосферу сексуальной разнузданности, выводя на подмостки лорда Сэндиса. Исторически Сэндис был лордом-камергером короля; Шекспир же делает его сельским лордом, которому не по душе модные тонкости придворного обращения с женщинами и который непрочь похвастаться своими мужскими достоинствами. Когда Сэндис оказывается соседом Анны по столу, эта девица с легкостью подхватывает грубоватые шутки лорда и не протестует против того, чтобы Сэндис облобызал ее через несколько минут после их знакомства. Лорд Сэндис — эпизодический персонаж, не представляющий самодовлеющего интереса; назначение этого образа состоит исключительно в том, чтобы показать, как непринужденно ведет себя Анна в окружении людей, развлекающих ее фривольными каламбурами.

Таков глубокий контраст королев — умной, благородной, заботящейся о благе нации Екатерины и будущей королевы Анны, чувствующей себя вполне уютно в обществе сэндисов.

Но вот появляется король — и сразу обращает внимание на Анну. До этого в пьесе не было никаких намеков на возможность его развода с Екатериной. И когда в следующей сцене (II, 1) джентльмены размышляют над слухами о возможном разводе, у зрителя неизбежно возникает подозрение, что истинная причина, толкающая короля на развод, — это увлечение Анной. Подозрение становится уверенностью, когда во второй сцене того же действия зритель слышит диалог камергера и Сеффорка:

Камергер. Я думаю, что брак с женою брата  
В нем совесть пробудил.

Сеффорк. О нет, в нем совесть  
Вдруг пробудилась вновь от новой дамы.

(II, 2) <sup>22</sup>

Нужно еще раз подчеркнуть: все это происходит до того, как король хотя бы словом обмолвился о возможности развода. И поэтому, какие бы речи в дальнейшем король ни произносил, якобы стремясь справедливо решить вопрос о действи-

<sup>22</sup> В подлиннике насмешка над «совестью» короля выражена еще более отчетливо:

Chamb. It seems the marriage with his brother's wife  
Has crept too near his conscience.

Suf. No, his conscience  
Has crept too near another lady.

тельности своего первого брака, зритель понимает, что эти речи — лишь доказательство лицемерия короля.

Это лицемерие становится особенно наглядным после реплики Генриха, заключающей упомянутую сцену:

Как тяжело, милорд, во цвете лет  
С такой супругой милой расставаться.  
Но совесть, совесть! Как все это трудно!  
Расстаться должен я теперь с женой!

(II, 2)<sup>23</sup>

Теперь сам Генрих говорит о совести, которая якобы вынуждает его покинуть возлюбленную подругу жизни. А о том, куда крадется совесть короля, уже сообщил Сеффолк.

Реплика Генриха показательна не только своим лицемерием. Какой жестокий цинизм звучит в ней, когда Генрих, увлеченный 22-летней фрейлиной, называет свою 45-летнюю жену, которая была на шесть лет старше Генриха, «сладкой подругой ложа»! Цинизм этих слов становится особенно заметным, если учесть, что Екатерина сама признается кардиналам:

Увы, уж я отлучена от ложа,  
А от любви — давно! Да, я стара,  
И связывает ныне с ним меня  
Одна покорность.

(III, 1)

Заключительные слова цитированной выше реплики короля ясно показывают, что вопрос о разводе с Екатериной решен Генрихом еще до суда. О том же наглядно свидетельствует и следующая сцена, в которой Анна — опять-таки до суда — узнает, что король сделал ее маркизой Пембрук.

Такова ситуация, складывающаяся к началу суда. Очевидно, ее не понимает только Екатерина; лишь в ходе разбирательства она с возмущением осознает всю предвзятость судилища, устроенного королем и Вулси в Блекфрайерсе.

Чтобы правильно понять построение сцены суда, нужно помнить, что «Генрих VIII» — пьеса, написанная драматургом, обогащенным большим опытом актера и режиссера. Заставив Генриха молчать все то время, когда на сцене присутствует королева, Шекспир без сомнения рассчитывал на то, что роль короля будет поручена исполнителю, владеющему

<sup>23</sup> Ввиду неточности перевода цитируем подлинный текст:

Would it not grieve an able man to leave  
So sweet a bedfellow? But, conscience, conscience!  
O, 'tis a tender place! and I must leave her.

всеми секретами профессионального мастерства и способному использовать само молчание для характеристики персонажа, его состояния, его мыслей специфическими актерскими средствами.

В самом начале сцены Генрих явно торопится. Вулси хочет огласить полномочия на ведение процесса, поступившие от римской канцелярии, но король прерывает его; в этом он видит лишь ненужную потерю времени: ведь исход процесса предreshен. Глашатай приказывает Екатерине предстать перед судом; но она вместо официального ответа падает на колени перед мужем и в страстной речи заверяет его в своей любви и безграничной преданности; она просит лишь об отсрочке процесса. Кардиналы отказывают ей в этом, и тогда Екатерина, не без основания называя Вулси своим врагом, с гневом отвергает его как судью и покидает сцену.

Все это время король молчит; и что ему сказать, если каждое слово королевы — святая правда? Даже этот лицемер не находит в себе сил вступить в словесный поединок с Екатериной. Он сидит на троне; пока королева обращает к нему свои взоры, на его лице — непроницаемая маска. Но стоит Екатерине опустить голову или скрестить взгляды с Вулси, как тотчас в глазах короля вспыхивает нетерпение; он тут же с вожделением переводит их на свиту королевы, надеясь увидеть там предмет своей новой страсти — Анну Болейн.

Но вот королева уходит, и Генрих опять обретает дар речи — да еще какой! Он вновь клянется в любви к Екатерине, рассказывает долгую историю о том, как возникли в нем сомнения относительно законности его брака. И все это — во имя одной цели: сегодня, сейчас же услышать от кардиналов решение о необходимости расторгнуть союз с Екатериной.

Подобно Ричарду III, Генрих в этой сцене полностью раскрывает свои актерские и режиссерские способности. С каким старанием готовил Генрих инсценировку развода с Екатериной! Как заботливо подбирал исполнителей! Как мастерски играл свою роль — роль человека, радеющего о государстве, совести и справедливости! Как убедительно доказывал, что доиграть этот фарс можно и нужно в отсутствие Екатерины!

И вдруг — осечка. Исполнители подвели. Кардинал Кампейус, обеспокоенный возможным неудовольствием папы, решает, что процесс нужно отложить.

Эта сцена — и фарс, и торжище. Уходя, Екатерина объявляет Вулси — одного из главных исполнителей — не только своим врагом, но и порочным, высокомерным, злобным человеком, для которого личное тщеславие выше религиозных обетов. Вулси, понимающий справедливость слов королевы, сра-

зу же требует от короля — именно требует, хотя и в соответствующей почтительной форме, — чтобы тот снял с него эти обвинения. И Генрих перед тем, как начать тираду, обосновывающую право на развод, с готовностью снимает их. Король как бы выдает кардиналу аванс, вслед за которым должно последовать реальное вознаграждение; он делает это в надежде, что Вулси быстро доведет дело до конца.

Но торг расстроился, Вулси получил от короля желаемое, но не заплатил королю монетой, которую тот ожидал от него: кардинал молчаливо соглашается с предложением Кампейуса об отсрочке процесса.

Король взбешен: сорвалась инсценировка, не состоялся торг. Значит Вулси — неподходящий партнер. И сцена заканчивается в том же темпе похотливой спешки, в которой она началась. Скорее Кранмера сюда! Это раболопствующее ничтожество сумеет быстро решить дела короля — без оглядки на честь, совесть и Рим.

С этого момента драматическое напряжение в пьесе убывает. Но эмоциональный строй «Генриха VIII» по-прежнему подчинен основной задаче — показать, что король — худший из всех персонажей пьесы.

Судьба Екатерины уже решена. И тем не менее Шекспир выводит ее в дальнейшем в двух сценах, закрепляя ту симпатию, которая уже возникла у зрителей к женщине, и после суда готовой на все во имя счастья короля. Отступая от исторической хронологии и последовательности изложения событий у Холиншеда, Шекспир рисует смерть Екатерины до того, как происходят торжественные крестины новорожденной наследницы Елизаветы, своим появлением на свет лишившей дочь Екатерины прав на престол. Такая перестановка событий бросает дополнительную тень на торжество Генриха VIII: празднество напоминает пир на костях жертвы.

Невольная соперница Екатерины больше не появляется перед зрителем, за исключением немой сцены коронации. Но для того чтобы составить себе правильное представление об образе Анны, следует вернуться к третьей сцене второго акта, в которой Анна неожиданно для себя узнает о том, что она стала маркизой Пембрук. Материал этой сцены позволяет заключить, что Анна, вероятно, не так уж плоха; живя в развратной атмосфере придворного общества, она еще не потеряла свою чистоту и может сочувствовать горю королевы; ее нельзя заподозрить в неискренности, когда она утверждает, что ни за что не согласилась бы стать королевой. Нужно иметь в виду, что для современных Шекспиру англичан образ Анны, сложившей голову на плахе через четыре месяца после

смерти королевы Екатерины, был в известной мере окружен трагическим ореолом.

Особенно примечательно, что аудитория слышит из уст Анны лишь слова преданности королю. Поэт, совсем недавно с таким вдохновением изобразивший чистую, но страстную любовь Флоризеля и Пердиты, Фердинанда и Миранды, не позволяет ни Анне, ни Генриху ни одним словом обмолвиться о любви. Любви не было. Была только похоть короля.

Даже образ Вулси после сцены суда над королевой обогащается чертами, смягчающими облик этого матерого интригана. Предпосылкой такого изменения служит искренне владевшее Вулси заблуждение, смысл которого в том, что он верил в свое решающее влияние на дела государства и на самого короля. Поэтому падение Вулси — не простая потеря власти, почета и накопленных богатств, а глубокая трагедия человека, слишком поздно осознавшего ложность пути, по которому он шел всю жизнь.

Момент падения Вулси Шекспир подготавливает средствами трагической иронии. Практически его опала была уже предопределена словами короля, взбешенного медлительностью кардиналов и вспомнившего о Кранмере, которому отныне суждено занять место Вулси. Но Вулси этих слов не слышал — они были сказаны в сторону. И он по-прежнему воспринимает самого себя как человека, руководящего политикой Англии. Об этом свидетельствуют его настойчивые попытки склонить Екатерину к официальному согласию на развод. Для Вулси важно избежать общеевропейского скандала — не только потому, что он имеет собственные планы относительно второго брака короля, но — и это главное — потому, что он не хочет вступать в открытый конфликт с Римом, так как сам мечтает на папский престол.

Вплоть до столкновения с королем во второй сцене третьего акта Вулси кажется, что он вот-вот взойдет на новую, высшую ступень. А зритель и из слов короля, и из бесед придворных уже знает, что кардинал, говоря его собственными словами, спешит с зенита своей славы к закату. И, как это часто бывает у Шекспира, падение политического деятеля, каким бы до этого отвратительным он ни был, вызывает пере рождение в душе героя, его прозрение и нравственное очищение. Именно поэтому поверженный Вулси привлекает к себе сочувствие зрителей.

Ну, а король?

Король забавляется. Игрой в примеро с герцогами. Игрой в прятки, когда из-за угла наблюдает, как аристократы пытаются напасть на Кранмера, огражденного от их злобы коро-



левским перстнем. Игрой в любящего отца на крестинах Елизаветы (ему так нужен наследник — сын!). Ни угрызений совести, ни хотя бы темных воспоминаний. Король счастлив. Король торжествует.

Может быть, кому-нибудь покажется неправомерным сопоставление Генриха VIII — последнего в ряду шекспировских королей — с первым значительным образом этой галереи — Ричардом III. И тем не менее это сопоставление поучительно. В Генрихе есть много качеств, которые сродни Ричарду III. Он вряд ли уступит Ричарду по всепроникающему эгоизму, холодной жестокости, лицемерию и даже по режиссерскому таланту. Но в нем нет одного — величия. Там, где Ричард становится грандиозным, Генрих остается мелким интриганом; показательно, что Шекспир, стремясь сконцентрировать внимание зрителей на мелочности этого короля, по существу обходит молчанием важнейшее событие правления Генриха VIII, приходящееся как раз на время действия пьесы — отделение английской церкви от Рима. Там, где Ричард безудержно рвется к цели, Генрих крадется, прикрывая свои замыслы плащом законности. Ричард III — это гибнущий злодей. Генрих VIII — это безнаказанный негодяй.

Нет, не устал Шекспир, если он смог создать такой великолепный по своей законченности образ коронованной свиньи!



Особого внимания заслуживает знаменитое пророчество Кранмера в последней сцене пьесы. После хвалы в честь Елизаветы, под чьей благословенной эгидой в Англии, оглашаемой жизнерадостными песнями мира, расцветает добро и всеобщая безопасность и торжествует величие, основанное на истинной чести, а не на крови, следует 14 строк, прославляющих наследника Елизаветы Якова, правление которого также несет стране мир, богатство, любовь, правду — и страх (terror). А затем Кранмер вновь превозносит долгое правление королевы-девственницы. При таком построении монолога комплименты в адрес Якова становятся чем-то привходящим, дополнительным по отношению к панегирику в честь Елизаветы.

Именно это место в хронике дало основной материал для рассуждений тем буржуазным ученым, которые, как например уже упоминавшийся Д. Уилсон Найт, объявляют Шекспира ревностным и последовательным роялистом.

В советском шекспироведении также встречаются слишком далеко идущие обобщения относительно политической позиции Шекспира, базирующиеся на монологе Кранмера. Так,

А. А. Аникст пишет: «Льстивые слова по адресу монархов, звучащие как апофеоз всей драмы, не вяжутся с тем идеальным образом гордого поэта, каким нередко представляют себе Шекспира его почитатели. Последнюю большую речь Кранмера, действительно, было бы «естественно» приписать авторству Флетчера, который в своих пьесах неизменно проводил идею божественности королевской власти. Но такие соображения не могут заставить нас пересмотреть вопрос об авторстве «Генриха VIII». Шекспир не раз заканчивал свои политические драмы патетическими речами самого благонадежного характера. Правда, нигде он не доходил до такого раболепства, как в финале «Генриха VIII»<sup>24</sup>.

На самом деле, монолог Кранмера и по месту, которое он занимает в пьесе, и по политической направленности слишком сложен, чтобы на его основании можно было делать выводы о «раболепстве» великого поэта.

Прежде всего, следует отделить Кранмера от Шекспира. Даже когда в пьесах Шекспира монолог произносит персонаж, пользующийся всей глубиной симпатии автора, трудно утверждать, что Шекспир подписался бы под всем, что говорит этот персонаж. Почему же именно здесь нужно предполагать, что поэт полностью разделяет все, что произносит самый сервильный из всех действующих лиц пьесы? Почему, в отличие от всех аналогичных мест в пьесах Шекспира, именно здесь не учитывается значение монолога как средства характеристики ничтожного раба — Кранмера?

В пьесе о Генрихе VIII есть высказывания, которые Шекспир делает непосредственно от своего имени; это — пролог и эпилог. Но и пролог, и эпилог звучат резким диссонансом по отношению к пророчеству Кранмера. Если бы Шекспир рассматривал монолог Кранмера как апофеоз всей драмы, то было бы вполне естественно с его стороны до поднятия занавеса предупредить зрителя о том, какое торжественное и радостное зрелище ожидает его в финале. А вместо этого Шекспир предупреждает аудиторию, чтобы та не ждала от пьесы ничего веселого; более того, он просит «первых и счастливейших слушателей города»: будьте грустными — такими, какими мы хотим вас сделать<sup>25</sup>. В том же грустном ключе выдержан и эпилог пьесы, который произносится непосредственно после слов короля, приказывающего торжественно и великолепно отпраздновать рождение Елизаветы.

<sup>24</sup> У. Шекспир. Полн. собр. соч., т. 8, стр. 556.

<sup>25</sup> *Be sad, as we would make ye* (перевод В. Томашевского в Полном собрании сочинений неточно передает смысл строки).

А ведь Шекспир умел придавать прологам и эпилогам совершенно другое звучание. Чтобы убедиться в этом, достаточно вспомнить пролог к «Генриху V», где Шекспир сожалеет о невозможности достойно показать на сцене величие событий, происходивших в правление Генриха V, а также эпилог этой хроники, в котором звучит лаконическая, но торжественная хвала Генриху V — звезде Англии.

Но если даже предположить, что Шекспир мог подписаться под многим из того, что говорит Кранмер, то монолог следует рассматривать в историческом контексте. Для этого нужно помнить, что основу монолога Кранмера составляет прославление Елизаветы. Как подчеркивает А. Николл, «Шекспир не мог найти более подходящих слов для завершения своей деятельности. Елизаветинец, он признал величие времени, в которое он жил»<sup>26</sup>. Что же касается вставки, содержащей хвалу Якову, то она, действительно, легко может быть объяснена цензурными соображениями.

Но панегирик в честь Елизаветы прозвучал в пьесе, написанной в 1613 году. Некоторые хроники, созданные при жизни Елизаветы, давали сюжетные возможности для того, чтобы пророчество, подобное кранмерову, вложить в уста кому-нибудь из действующих лиц; особенно подходящим для этого моментом было воцарение деда Елизаветы Генриха VII, изображенное в «Ричарде III». Но тогда Шекспир промолчал; прямое восхваление королевы-девственницы прозвучало лишь через 10 лет после ее смерти, в правление Якова.

А как Яков «любил» Елизавету, отправившую на эшафот его мать, известно достаточно хорошо. Об этой «любви» выразительно свидетельствуют многочисленные сообщения современников. Вот что, например, записал в своих мемуарах герцог Сьюлли, прибывший в качестве посла от Генриха IV в Англию в связи со смертью Елизаветы и коронацией Якова: «Одно из распоряжений, которое я отдал в связи с предстоящей аудиенцией, состояло в том, что вся моя свита должна одеться в траур, чтобы выполнить первую часть моей миссии, т. е. выразить соболезнование королю по случаю кончины Елизаветы. Однако еще в Кале я узнал, что никто — ни послы, ни иностранцы, ни даже англичане не появятся перед королем в черном; а Бомонт впоследствии заявил мне, что на мое намерение непременно посмотрят косо при дворе, где так страстно стремились предать забвению великую королеву, что о ней нигде не упоминалось, а люди даже избегали произно-

<sup>26</sup> A. Nicoll, Shakespeare, L., 1952, p. 177.

суть ее имя»<sup>27</sup>. Накануне аудиенции Сюлли сообщили, что все придворные рассматривают его намерение одеть траур «как умышленное публичное оскорбление им всем; и что король воспримет это настолько болезненно, что больше ничего не нужно будет для того, чтобы сделать переговоры бесплодными с самого начала»<sup>28</sup>. Описывая далее впечатление от встречи с Яковом, Сюлли подчеркивает ярко выраженное презрение к Елизавете, которое сквозило в речах короля.

Но и много лет спустя в Якове продолжал жить дух соперничества с «любимой сестрой», как он называл Елизавету в официальной переписке. Так, в 1610 году он перенес прах матери в капеллу Генриха VII, где похоронил ее в гробнице, напоминавшей по форме стоявшую рядом гробницу Елизаветы, но только более пышной и грандиозной<sup>29</sup>.

Учитывая подобное отношение Якова к своей предшественнице, вряд ли можно предположить, что Шекспир панегириком в честь Елизаветы рассчитывал сделать приятное царствующему монарху и доказать свою политическую благонадежность.

Наконец, нужно иметь в виду и некоторые моменты биографии Шекспира, приходящиеся на время создания пьесы о Генрихе VIII. Вполне резонными кажутся соображения тех шекспироведов, которые на основании анализа обильных ремарок пьесы полагают, что ее текст был прислан в театр из Стрэтфорда, куда Шекспир уже удалился, чтобы провести последние годы жизни вдали от Лондона. Но если это так, тем более странно ожидать от поэта в «Генрихе VIII» прямых заверений в политической лояльности.

Пьеса о Генрихе VIII отличается от хроник первого перпюда многими чертами; но главное ее отличие состоит в том, что это политическая драма, лишенная исторической перспективы. Когда Шекспир рисовал отца, держащего на руках тело убитого им сына, он видел в отдалении справедливого Ричмонда, в правление которого Англия перестанет быть сумасшедшей; когда он описывал заговоры мятежных феодалов, он уже мечтал о торжестве «звезды Англии» — Генриха V, под чьей эгидой расцветет английское национальное государство. Когда он вывел на сцену «короля-свинью», он ни о чем мечтать не мог. И не вправе ли мы предположить, что монолог Кранмера — это начало нового, грустного и саркастического юмора, которому суждено было так полно расцвести спустя целое столетие.

<sup>27</sup> Цит. по кн.: L. Aikin. *Memoirs of the Court of King James the First*, vol. I. L., 1882, p. 132.

<sup>28</sup> *Ibid.*, p. 133.

<sup>29</sup> D. H. Willson. *King James VI and I*, L., 1956.

тие в памфлетах и романе Свифта? Ведь когда Свифт со всей страстью своей большой души обрушивается на мерзкие порядки, царящие в современной ему Англии, он часто по форме превозносит их!

Но так или иначе упрекать автора «Генриха VIII» в «раболепстве» вряд ли возможно.

Грустная пьеса о Генрихе VIII — так же, как и во многом грустные сказки последнего периода творчества Шекспира — служит веским доказательством того, что поэту, сохранившему верность великим гуманистическим идеалам Возрождения, было не по пути ни с ограниченной и своекорыстной пуританской буржуазией, ни с аристократической реакцией, собиравшей силы вокруг престола Стюартов.



Анализ совокупности вопросов, связанных с проблематикой и художественными особенностями исторических хроник Шекспира, позволяет сделать ряд выводов о месте и значении этих произведений в творчестве Шекспира и во всей мировой литературе.

Исторические хроники были созданы Шекспиром в период, когда в Англии возникали предпосылки для назревания предреволюционной ситуации, когда силы феодальной реакции консолидировались и все более четко определяли свои позиции перед лицом нарождающегося революционного лагеря. Поэтому страстное обличение Шекспиром сил феодальной анархии, мешавших национальному объединению страны, и доказательство неотвратимости их поражения было весьма актуально в момент появления исторических пьес Шекспира на сцене.

Но эта актуальность шекспировских хроник объясняется не намерением Шекспира превратить изображаемые им исторические события в политическую аллегория современности, а наличием некоторых сходных тенденций в историческом развитии Англии как во времена, когда происходит действие его пьес, так и в конце XVI века. Идейная глубина шекспировских хроник обусловлена именно тем, что, рисуя события английской истории, Шекспир стремился понять и объективно воспроизвести тенденции развития страны. Идя по этому пути, Шекспир создал широкую реалистическую картину, в которой неразрывно связаны судьбы отдельных личностей и широких народных масс, и стихийно подошел к изображению истории как объективной закономерности, перед которой бессильны люди, выступающие против основной тенденции ее развития.

Шекспир увидел эту тенденцию в том, что в борьбе феодальной анархии против централизаторской политики абсолютизма последний неминуемо должен одержать победу; так в цикле хроник нашел свое яркое выражение стихийный историзм в мировоззрении поэта.

Этот историзм сказался не только в изображении общественной борьбы, но и вызвал к жизни новые принципы построения художественных образов, органическое слияние социальной характеристики с индивидуальной психологической детализацией образов, причем именно социальная характеристика является определяющей для судьбы персонажей.

Но вместе с тем анализ шекспировских хроник показывает, что реалистические завоевания уживались в них с чертами, свидетельствующими о неизбежной, исторически обусловленной ограниченности и известной непоследовательности творческого метода Шекспира. Так, во многих хрониках Шекспир доказывает, что самодержавная власть в руках недостойного или преступного человека может причинить огромные несчастья стране и навлечь гибель на многих ни в чем неповинных людей. Однако цикл хроник, взятый в целом, свидетельствует о том, что Шекспир безусловно питал определенные иллюзии относительно абсолютной монархии как политического института, который, по мысли Шекспира, может быть благотворным для страны, если на троне находится король, достойный своего сана. Кроме того, в хрониках Шекспира еще не может быть речи о точном воспроизведении деталей, типичных для конкретного отрезка истории; в результате в этих произведениях отдельные сцены, с большей или меньшей достоверностью передающие историческую ситуацию изображаемого периода, могли уживаться со сценами, воссоздающими картины современной поэту действительности. Противоречия в творческом методе Шекспира являются важнейшим доказательством того, что этот метод, реалистический в своей основе, отражал определенный этап в развитии реализма в мировой литературе — этап, который с полным основанием может быть выделен как реализм эпохи Возрождения.

Работа Шекспира над циклом хроник имела огромное значение для всего последующего творчества великого драматурга. Углубленный интерес к исторической и политической проблематике, так ярко проявившийся в хрониках, способствовал обогащению мировоззрения Шекспира. Не меньшее значение для дальнейшего укрепления реализма в творческом методе Шекспира имели и художественные завоевания поэта в жанре исторических хроник. Можно смело утверждать, что без работы Шекспира над пьесами из отечественной истории был бы

невозможен переход Шекспира к трагедиям, созданным после 1601 года.

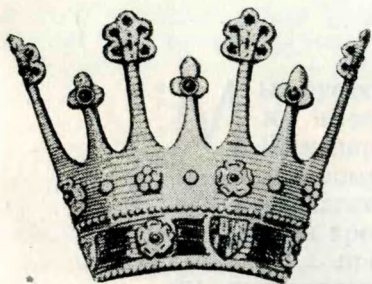
Однако было бы неверно рассматривать хроники Шекспира лишь как своеобразный подготовительный этап к созданию трагедий второго периода. Исторические хроники — это художественные произведения в высшем смысле этого слова, пьесы с напряженными конфликтами, стремительным действием, богатыми, многосторонними развивающимися характерами, причем некоторые из них, как, например, Фальстаф, не имеют себе равных во всем остальном творчестве Шекспира. Нельзя также понимать хроники как драматизированные иллюстрации к отдельным периодам истории Англии, игнорируя их самодовлеющую эстетическую ценность. А между тем известная и ничем не оправданная сдержанность в оценке хроник как неких театрализованных исторических трактатов и связанное с этим сомнение в их сценичности мешают тому, чтобы эти произведения завоевали подобающее им место на сцене. Даже высшее достижение в этом жанре — обе части «Генриха IV» — еще не нашло себе пути на советскую сцену, хотя это грандиозное произведение открывает замечательные возможности для постановщиков и исполнителей.

Органическое слияние идейной глубины и блестящего художественного мастерства делает хроники Шекспира высшим достижением исторической драматургии Возрождения и прообразом реалистической исторической драмы в мировой литературе. Именно поэтому исторические хроники Шекспира явились важным фактором, оказавшим влияние на все последующее развитие мировой исторической драматургии.

Впервые опубликовано отдельным изданием: «Исторические хроники Шекспира». Изд-во МГУ, 1964.



# ТВОРЧЕСТВО ШЕКСПИРА





«**М**ы, русские, празднуем память Шекспира, и мы имеем право ее праздновать. Для нас Шекспир не одно только громкое, яркое имя, которому поклоняются лишь изредка и издали: он сделался нашим достоянием, он вошел в нашу плоть и кровь. — Ступайте в театр, когда даются его пьесы,.. пробегите все ряды собравшейся толпы, приглядитесь к лицам, прислушайтесь к суждениям — и вы убедитесь, что перед вашими глазами совершается живое, тесное общение поэта с его слушателями, что каждому знакомы и дороги созданные им образы, понятны и близки мудрые и правдивые слова, вытекшие из сокровищницы его всеобъемлющей души!»<sup>1</sup>.

Эти слова Тургенева из речи о Шекспире, прочитанной 23 апреля 1864 года, в трехсотлетний юбилей со дня рождения великого драматурга, прекрасно выражают отношение передовой русской общественности к наследию Шекспира, установившееся еще в XIX веке.

После Октябрьской революции Шекспир стал подлинным достоянием многомиллионного советского народа.

<sup>1</sup> И. С. Тургенев. Собр. соч., т. 11. М., Гослитиздат, 1956, стр. 190—191.

Огромная популярность Шекспира у читателей и зрителей советской страны вполне понятна. В бессмертных творениях этого великого человеколюбца и страстного борца против всех сил, калечащих людей и мешающих им добиться полного счастья, советский народ, строящий первое в мире общество истинной свободы, находит много созвучного своей благородной деятельности, много вдохновляющего на дальнейшую борьбу во имя победы идеалов гуманизма во всем мире.

Советскими исследователями создан целый ряд работ, посвященных анализу творчества Шекспира в целом, а также рассматривающих определенные аспекты его творчества и отдельные произведения. Из них в первую очередь следует отметить популярный очерк жизни и творчества Шекспира в серии «Жизнь замечательных людей»<sup>2</sup>, принадлежащий перу М. М. Морозова, и его статьи о Шекспире<sup>3</sup>, а также некоторые статьи, собранные в «Шекспировском сборнике»<sup>4</sup>; из более ранних работ следует указать книгу А. А. Смирнова «Творчество Шекспира»<sup>5</sup>, сыгравшую весьма положительную роль в развитии советского шекспироведения. Однако не все произведения и циклы произведений Шекспира нашли в этих трудах равномерное и достаточно полное освещение. Последним обстоятельством объясняется построение данной работы, главным образом рассчитанной на студентов-заочников; в ней большее внимание уделяется тем сторонам наследия Шекспира, которые наименее освещены в критических материалах.



Небывалый расцвет искусства и науки в эпоху Возрождения, давшую миру таких величайших художников слова, как Данте и Боккаччо, Рабле и Лопе де Вега, Сервантес и Шекспир, объясняется коренными изменениями в общественном укладе западноевропейских стран, которые происходили в это бурное время, когда на историческую арену выступал новый класс — буржуазия, возглавившая прогрессивную борьбу против феодализма, превратившегося в период позднего средневековья в препятствие дальнейшему поступательному ходу развития общества. Экономическую основу этих изменений со-

<sup>2</sup> См. М. Морозов. Шекспир. 1564—1616. М., «Молодая гвардия», 1956.

<sup>3</sup> См. М. Морозов. Избранные статьи и переводы. М., Гослитиздат, 1954.

<sup>4</sup> См. «Шекспировский сборник. 1947». М., 1947. Особый интерес представляют статьи В. Кеменова «О трагическом у Шекспира» и В. Узина «Последние пьесы Шекспира». Сборник содержит наиболее полную библиографию советских шекспироведческих работ, опубликованных до 1947 г.

<sup>5</sup> См. А. Смирнов. Творчество Шекспира. Л., 1934.

ставлял так называемый процесс первоначального накопления капитала, в ходе которого в руках буржуазии концентрировались средства, необходимые для дальнейшего развития капиталистической промышленности и торговли, а массы трудящихся превращались в отделенных от средств производства пролетариев и становились армией наемных рабочих.

Особенности общественной деятельности буржуазии в этот период, а следовательно, и особенности ее идейных позиций, определяются двумя важнейшими обстоятельствами. С одной стороны, даже совершая величайший исторический переворот, буржуазия оставалась эксплуататорским классом; на место феодальных способов угнетения человека человеком буржуазия стремилась поставить новые, капиталистические, сохраняя при этом многие средства эксплуатации, выработанные в предшествующий исторический период. Поэтому в борьбе буржуазии за освобождение человека от пут средневековья неизбежно проявлялись черты ограниченности; эти черты особенно ярко проявлялись в творчестве тех писателей, которые наиболее полно выражали специфические интересы буржуазии.

С другой стороны, в идейных установках буржуазии в период, когда она являлась революционным классом, находили отражение надежды и идеалы широких масс народа. «Класс, совершающий революцию, — указывают Маркс и Энгельс, — уже по одному тому, что он противостоит другому классу, — с самого начала выступает не как класс, а как представитель всего общества; он фигурирует в виде всей массы общества в противовес единственному господствующему классу. Происходит это оттого, что вначале его интерес действительно еще связан более или менее с общим интересом всех остальных, негосподствующих классов, не успев еще под давлением отношений, существовавших до тех пор, развиться в особый интерес особого класса»<sup>6</sup>. Поэтому творчество лучших, наиболее талантливых художников эпохи Возрождения при всей неизбежной исторической ограниченности оказывается свободным от ограниченности буржуазной и, выражая интересы народа, поднимается в ряде случаев до критики не только феодализма, но и отрицательных сторон буржуазной общественной практики. Именно в силу этого обстоятельства мы можем назвать творчество титанов Возрождения народным в полном смысле этого слова.

Сказанное выше свидетельствует о наличии в литературе Возрождения различных направлений, отличающихся друг от друга по степени демократизма авторов. Кроме того, следует

<sup>6</sup> К. Маркс и Ф. Энгельс. Немецкая идеология. Соч., т. 3, стр. 47.

учитывать, что под эпохой Возрождения мы подразумеваем длительный период, начинающийся в XIV веке в Италии и заканчивающийся в начале XVII века; начало Возрождения и его заключительный этап характеризуются целым рядом особенностей, присущих отдельным периодам. Наконец, в это время происходит бурный процесс формирования наций, и творчество писателей Возрождения невозможно понять и оценить правильно без учета национальных особенностей развития той или другой страны.

В борьбе против идеологии феодализма мыслители и художники Возрождения неизбежно должны были столкнуться с основным носителем этой идеологии — церковью и ее религиозными догмами. Христианской проповеди смирения и аскетического умерщвления плоти во имя блаженства в загробном мире прогрессивные писатели этого времени противопоставили тезис о праве человека на счастье в земных условиях. Человек с его наслаждениями и страданиями, с его активным вмешательством в жизнь стал основным критерием и основной целью литературы и искусства. В пристальном интересе к многообразной творческой деятельности человека, к его внутренним переживаниям, в глубоком сочувствии к тем, кто борется за свое счастье, и состоит сущность гуманизма эпохи Возрождения. В этой борьбе гуманисты обрели могущественного союзника в лице античной литературы и искусства, проникнутых духом утверждения творческих сил человека; перед этими светлыми образами, по словам Энгельса, исчезали призраки средневековья<sup>7</sup>.

Шекспир, представитель английской литературы позднего Возрождения, — писатель, впитавший все лучшие завоевания современной мысли и искусства, страстный гуманист и борец за справедливость, с наибольшей полнотой отразил в своем творчестве в блестящей художественной форме коренные сдвиги в истории своего народа; и поэтому его наследие сохраняет непреходящее значение как прекрасный памятник великой эпохи и вечный источник эстетического наслаждения.

Важнейшие социальные изменения, типичные для эпохи Возрождения, проявились в Англии с наибольшей остротой и силой; ко времени, когда началась сознательная жизнь Шекспира, в Англии происходил процесс первоначального накопления, которое, по определению Маркса, протекало в этой стране в классической форме<sup>8</sup>.

<sup>7</sup> См. Ф. Энгельс. Диалектика природы. Введение.

<sup>8</sup> См. К. Маркс. Капитал, т. I, гл. XXIV. М., Госполитиздат, 1950.

Такой характер первоначального накопления в Англии был обусловлен целым рядом особенностей в историческом развитии страны. Уже в конце XIV — начале XV века в Англии в основном исчезла крепостная зависимость, и свободный крестьянин стал главным производителем сельскохозяйственной продукции. Старая феодальная знать была почти полностью уничтожена в междоусобных войнах XV века; вместе с ней ушли в прошлое патриархальные отношения между сеньором и крестьянином. Место старой знати заняло так называемое «новое дворянство», унаследовавшее древние титулы, но предпочитавшее вести хозяйство буржуазными способами. Конкретно в применении к английским условиям эти буржуазные способы состояли в первую очередь в том, что на месте прежних пашен устраивались пастбища для овец, а шерсть продавалась на фландрские и отечественные мануфактуры; для этого владетельные особы огораживали общинные земли, сгоняя с них крестьян. В результате крестьяне лишались средств к существованию и превращались в бездомных бродяг, которых не могли найти себе работы и которых безжалостно преследовало английское законодательство. Интенсивность развития новых буржуазных отношений делала особенно наглядной их отвратительную жестокость и вызывала резкий протест со стороны попавших в бедственное положение крестьян, неоднократно поднимавших восстания против угнетателей. Этот протест народных масс обуславливал постоянный интерес к социальной проблематике у английских гуманистов, в творчестве которых идеи борьбы против светских и духовных феодалов сливались с возмущением новыми бесчеловечными способами эксплуатации народа. В наиболее отчетливой форме этот протест прозвучал в знаменитой «Утопии» гениального представителя раннего английского Возрождения Томаса Мора (1478—1535), вложившего в уста одного из персонажей своей книги горькое обвинение англичанам: «Ваши овцы, обычно такие кроткие, довольные очень немногим, теперь, говорят, стали такими прожорливыми и неукротимыми, что поедают даже людей, разоряют и опустошают поля, дома и города»<sup>9</sup>.

Появление «нового дворянства» в значительной степени обусловило еще одну характерную черту Возрождения в Англии. Наличие среди дворян значительного слоя, ориентирующегося на капиталистический способ ведения хозяйства, укрепило союз буржуазии и дворянства, направленный на поддержку абсолютной власти монарха. Годы правления династии Тюдо-

<sup>9</sup> Т. Мор. Утопия. М.—Л., 1947, стр. 57.

ров (1485—1603) были периодом высшего расцвета абсолютизма в Англии, периодом торжества государственного принципа национальной монархии над центробежными устремлениями феодалов. Именно в это время в стране происходит интенсивный процесс формирования английской нации.

Осознанию национальных интересов представителями самых различных слоев английского общества в значительной мере способствовало столкновение Англии с таким могущественным противником, как Испания, выступавшая в то время не только в качестве основного конкурента Англии в борьбе за гегемонию в Европе и на Атлантическом океане, но и в качестве самого мощного представителя феодально-католической реакции. Разгром «Непобедимой Армады», посланной испанским королем Филиппом II для покорения Англии, обеспечил последней свободу судоходства; эта историческая победа, одержанная при непосредственном участии английской буржуазии и представителей трудящихся масс, укрепила национальное самосознание в самых широких кругах тогдашнего английского общества.

Однако идея национального единства под эгидой абсолютной монархии, разумеется, не могла быть сколько-нибудь долговечной. По мере укрепления позиций буржуазии и обособления специфических буржуазных требований союз буржуазии и дворянства неминуемо должен был распасться. Кризис этого союза развивался по двум направлениям. С одной стороны, абсолютная монархия вынуждена была для обеспечения господства дворян прибегать ко все более деспотическим методам управления; этот деспотизм монархии, явственно определившийся уже в последние годы правления Елизаветы, стал еще более откровенным при первом представителе династии Стюартов, Якове I (1603—1625). С другой стороны, на политической арене все более громко и настойчиво начал звучать голос пуритан — идеологов поднимающейся буржуазии, которые отстаивали уже специфически буржуазные интересы. Последние годы правления Елизаветы ознаменовались значительным усилением позиций пуритан.

В начале 70-х годов XVI века Елизавета при столкновении с парламентской оппозицией пуритан еще могла попросту распустить парламент, объявив депутатам, что «ее королевское величество совершенно не одобряет и осуждает их глупость, состоящую в том, что они вмешиваются в дела, не только их не касающиеся, но и *недоступные их пониманию*»<sup>10</sup>. А к концу ее царствования парламент, где влияние пуритан

<sup>10</sup> К. Маркс. Хронологические выписки, IV. Архив Маркса и Энгельса, т. VIII. М., ОГИЗ — Госполитиздат, 1946, стр. 87.

все время увеличивалось, стал силой, перед которой в 1601 году правительство фактически капитулировало по одному из важнейших вопросов финансовой политики. Пуританизм, проповедовавший бережливость и скупость, ожесточенно нападавший на театр, варварски громивший библиотеки и уничтожавший ценнейшие книги и манускрипты только потому, что они объявлялись недостаточными, был также неприемлем для лучших умов английского Возрождения, как и деспотизм развращенной придворной камариллы.

В этих сложных, быстро изменяющихся исторических условиях протекало развитие позднего английского гуманизма. Не случайно поэтому и в творчестве Шекспира характерная для периода национального подъема оптимистическая уверенность в том, что воплощение прекрасных идеалов справедливости и создание условий для свободного развития личности — дело недалекого, реального будущего, уступает в начале XVII века место горьким раздумьям о судьбе человека в мире, где царит жестокая, извращающая отношения между людьми несправедливость.



Наука располагает лишь скудными биографическими данными о Шекспире, как, впрочем, и о большинстве современных ему писателей. Одним из подлинно установленных фактов биографии поэта является засвидетельствованная в документах дата его рождения — 23 апреля 1564 года.

Как остроумно заметил по поводу этой даты один из современных английских исследователей, профессор Эллердайс Николл, не будет преувеличением сказать, что, родился Шекспир на десяток лет раньше, он был бы лишен тех прекрасных условий, которые обеспечили развитие его гения<sup>11</sup>.

О каких условиях говорит здесь Николл? В первую очередь, о большой исторической заслуге непосредственных предшественников Шекспира, разработавших в основных чертах поэтику английской драмы и поднявших ее на тот высокий уровень, с которого Шекспиру было легче взойти на недостижимые вершины художественного мастерства.

Английская гуманистическая драма начала развиваться примерно с середины XVI века; но только на рубеже 80-х и 90-х годов XVI века в Англии появилась плеяда драматургов, творчество которых знаменовало решительное утверждение в театре принципов гуманистического искусства. Эту группу драматур-

<sup>11</sup> A. Nicoll. Shakespeare. L., 1952, pp. 15—16.

гов по традиции называют «университетскими умами»; высокообразованные для своего времени люди, они каждый по-своему содействовали обогащению всех драматических жанров. Джон Лили (1553—1606) создал так называемую «романтическую» комедию с причудливым сочетанием реалистических бытовых зарисовок и элементов фантастики; Роберт Грин (1560—1592) в пьесе «Джордж Грин, уэксфордский полевой сторож» в полный голос сказал демократическому театральному зрителю, что человек из народа ничуть не ниже, но, наоборот, выше по своим духовным качествам своевольных баронов; Кристофер Марло (1564—1593), талантливейший из предшественников Шекспира, вывел на сцену титанические личности, великие и в созидательных стремлениях, и в злодейских замыслах; он придал трагедии внутреннюю стройность, а усовершенствованный им белый стих стал гибким и выразительным средством передачи мыслей и чувств персонажей.

Когда Шекспир в конце 80-х годов приехал из родного Стрэтфорда в Лондон, «университетские умы» были властителями дум в театре. Успех их драматургии у широких кругов лондонского зрителя — от изысканных аристократов до самых демократических слоев населения, — их идейные и эстетические завоевания и, главное, раскрытие ими огромных, еще далеко не полностью исчерпанных возможностей сцены поразили мысль и фантазию молодого поэта; и с тех пор жизненный путь Шекспира был неразрывно связан с театром.

В труппе Ричарда Бербеда, в которую вступил Шекспир, он был вначале актером, а затем одним из пайщиков театра; для этой труппы и были написаны им его великие произведения, скоро затмившие даже высшие достижения его старших собратьев по перу. Тесная связь Шекспира с театром Бербеда продолжалась до 1612 года, когда поэт покинул Лондон и уехал на родину, в тихий городок Стрэтфорд-на-Эйвоне, затерявшийся среди зеленых холмов Уорикшира, где и скончался 23 апреля 1616 года.

Ограниченность достоверных данных о жизни великого поэта дала повод реакционным литературоведам XIX и XX веков выступить с попытками отрицать за Шекспиром авторство его произведений. Основным аргументом этих нападок служила и служит барски-пренебрежительная мысль, что сын ремесленника, получивший недостаточное образование в стрэтфордской грамматической школе и служивший актером в театре, не мог создать столь великолепных произведений. Сторонники антишекспировских теорий выдвинули целый ряд домыслов о том, что под именем Шекспира скрывался кто-либо из современных аристократов, гнушавшихся отдавать свои



произведения в театр под собственным именем и поэтому ставивший их на сцене под именем одного из актеров труппы. Антинаучность подобных измышлений, авторы которых произвольно подтасовывают факты и не обращают внимания даже на высокие отзывы о творчестве Шекспира людей, лично знавших поэта, ясна и не нуждается в специальных доказательствах; в настоящее время ни один серьезный ученый не разделяет сенсационных вымыслов «антишекспиристов».



Драматические шедевры Шекспира в значительной степени затмили его творчество как эпического и лирического поэта. А между тем эта часть шекспировского наследия представляет большой интерес. Даже если бы Шекспир не написал ни одной комедии, трагедии или хроники, он все равно вошел бы в историю мировой литературы как талантливейший поэт английского Возрождения.

Из эпических произведений Шекспира наиболее ценными в идейном и эстетическом отношении являются две большие поэмы: «Венера и Адонис» и «Обещанная Лукреция», опубликованные соответственно в 1593 и 1594 годах и посвященные графу Саутгемптону, которого не без основания считают покровителем молодого поэта. Остальные эпические опыты Шекспира — «Страстный пилигрим», «Жалобы влюбленной», «Феникс и голубка» — носят на себе печать незавершенности, фрагментарности; это скорее ученические произведения.

Ко времени создания Шекспиром своих поэм в литературе английского Возрождения уже сложилась значительная эпическая традиция. Как в прозе, так и в стихах был создан целый ряд выдающихся произведений, оказавших значительное плодотворное влияние на Шекспира. Среди них следует в первую очередь отметить пасторальный роман Филиппа Сиднея (1554—1586) «Аркадия», аллегорическую поэму Эдмунда Спенсера (1552—1599) «Королева Фей», созданную на материале английских рыцарских преданий, а также поэму на античный сюжет «Геро и Леандр» Кристофера Марло<sup>12</sup>. Под пером этих писателей жанр поэмы приобрел сравнительно устойчивую художественную форму, которая в дальнейшем была воспринята и Шекспиром; однако было бы неверно считать поэмы Шекспира подражательными произведениями;

<sup>12</sup> Трагическая гибель поэта помешала ему закончить последнее произведение; заключительные песни поэмы были написаны Джорджем Чапменом (1559—1634).

творчески усвоив завоевания своих предшественников, Шекспир поднял эпическую поэму на новый, более высокий уровень.

Следуя традиции Возрождения, Шекспир использовал в качестве сюжета «Венеры и Адониса» древнегреческий миф, обработанный в десятой книге «Метаморфоз» Овидия. Этот сюжет весьма прост, но, несмотря на то, что в нем мало действия, он проникнут настоящим драматизмом. Богиня любви Венера влюбляется в прекрасного юношу Адониса, но не может добиться от него ответного чувства; любовным утехам Адонис предпочитает мужественные развлечения и гибнет на охоте от удара кабаньего клыка; после смерти Адонис, оплакиваемый Венерой, превращается в прекрасный цветок, и скорбная богиня укрывает его на своей груди. Эта трогательная легенда развернута Шекспиром в широкую эпическую картину; поэма насчитывает почти 1200 стихов.

Основу конфликта поэмы составляет столкновение двух этических принципов, носителями которых выступают Венера и Адонис. Богиня — страстный защитник принципа свободной любви. Она открыто признается Адонису в овладевшей ею страсти и всеми силами старается пробудить в юноше ответное чувство. В своей страсти она не видит ничего порочного; она стремится не только к физической близости, но и к полному духовному слиянию со своим возлюбленным; она, не задумываясь, готова пожертвовать всем, даже жизнью, ради счастья Адониса. Любовь в понимании Венеры — это великая созидательная сила, обогащающая человека и делающего его бессмертным в потомстве, а воздержание от любви, — наоборот, проявление эгоизма; свое счастье она видит не только в личном стремлении к наслаждению, но и в том, чтобы дать счастье любимому человеку. Венера является в поэме пылким поборником моральных норм Ренессанса, противопоставившего средневековому аскетизму стремление к счастью не в загробном мире, а здесь, на земле.

Шекспир изобразил влюбленную женщину в виде бессмертной античной богини; это позволило поэту смело и открыто показать могучую вспышку страсти в душе героини. Но Венера в поэме воспринимается читателем как реальная, земная женщина, которую любовь с огромной силой влечет к ее возлюбленному, так же, как она влечет Джульетту к Ромео или героиню «Зимней сказки» Пердиту к Флоризелю.

Адонис, избегающий ласк Венеры, выступает как носитель противоположных моральных устоев. В беседе с богиней он дважды по-разному мотивирует свою холодность. В первый раз он объясняет свое поведение тем, что он еще недостаточно созрел для любви; уже в этом объяснении проскальзывают

нотки наивного эгоизма, который так чужд Венере: Адонис опасается, что, вкусив любовь слишком рано, он, как без времени раскрытая почка, завянет, не распустившись. Второе объяснение еще более сурово: Адонис утверждает, что истинная любовь «бежала на небо с тех пор, как потная похоть захватила ее имя на земле». Он видит в страсти Венеры одно лишь плотское начало; и ссылка на то, что на земле не может быть истинной любви, роднит взгляды Адониса с догмами христианской религии.

Наблюдая спор героев поэмы, читатель все время ощущает, что симпатии Шекспира полностью на стороне страстной и непосредственной Венеры. Финал поэмы с еще большей убедительностью раскрывает правоту ее моральных позиций. Глубокая искренняя скорбь богини о погибшем возлюбленном наглядно доказывает несправедливость упреков в развращенности, которые бросает ей Адонис. Поэтому трагическая развязка поэмы носит грустный, но просветленный оттенок, убеждая читателя в том, что настоящее, глубокое чувство существует и на земле.

В этой поэме Шекспир заплатил значительную дань условностям, тяготевшим над эпическими жанрами его времени. Язык поэмы иногда становится изысканно-выспренным, образные средства подчас нарочито усложнены; на монологах действующих лиц нередко лежит печать риторичности. Данью условностям является и самый выбор античного сюжета. Однако эстетические достоинства поэмы пробиваются через все эти наслоения.

Целый ряд черт поэмы переносит читателя из условной Греции в современную Шекспиру Англию. Блестящие описания природы, лесов и полей, на которых происходит действие, изображение Адониса юным охотником, мчавшимся за дичью на горячем коне, украшенном богатым чепраком, наконец, замечательная сцена псовой охоты на кабана — излюбленного развлечения современной Шекспиру знатной английской молодежи — придают поэме национальный английский колорит, который углубляет реалистические стороны волнующего рассказа о любви прекрасной женщины к надменному юноше.

Бесспорным завоеванием Шекспира-реалиста в поэме является глубокое проникновение поэта в сложную духовную жизнь своих героев. Эта черта шекспировского метода проявилась в первую очередь при характеристике Венеры, которая проходит в поэме сложный путь от предвкушения счастья к разочарованию, и затем через страх за судьбу возлюбленного и возмущение против несправедливости Смерти — к тихой, но глубокой скорби в одиночестве. Несмотря на прямолинейность

развития сюжета, Шекспиру удалось показать самые тонкие нюансы переживаний героини. Так, он находит очень выразительный штрих для того, чтобы подчеркнуть силу страсти Венеры: после того, как Адонис в первый раз обращается к ней с грубой отповедью, Венера не только не оскорбляется, но, наоборот, приходит в восторг, ибо она впервые слышит чарующий голос возлюбленного и убеждается, что он — не совсем бесчувствен.

«Венера и Адонис» была написана Шекспиром тогда, когда он уже сделал первые шаги на театральном поприще, и поэтому в поэме мы можем заметить ряд художественных приемов, показывающих, что поэт успешно пользуется для передачи душевных переживаний героев такими элементами, которые почерпнуты им из актерской практики. Вот, например, как выглядит описание поведения Венеры, мучимой после встречи с разъяренным кабаном тяжким предчувствием гибели Адониса:

То побежит вперед, то, вепря догоняя,  
Бежит назад, его в убийстве обвиняя.  
Терзаний тысяча на тысячу дорог  
Указывают ей; то вдаль она стремится,  
То станет, то бежит, со всех бросаясь пог.

*(пер. Н. Холодковского)*

Порывистые движения Венеры, мечущейся из стороны в сторону, прекрасно передают смятение чувств в ее душе.

Подводя итог краткому анализу «Венеры и Адониса», можно сделать вывод о том, что Шекспир, выступая уже в первом эпическом произведении с последовательно гуманистических позиций, нашел для воплощения своей идеи о превосходстве свободной любви над калечащим человека аскетизмом выразительную, подкупающую своей искренностью и разнообразием приемов художественную форму.

События, послужившие сюжетом второй поэмы, были изложены впервые римским историком Титом Ливием; но, по-видимому, Шекспир опирался не на латинский оригинал непосредственно, а на его средневековые английские переработки. В основе поэмы лежит эпизод из легендарной древнеримской истории конца VI века до н. э. Шекспир, следуя своим источникам, рассказывает о том, как развращенный сын царя Тарквиния Гордого Секст Тарквиний совершил насилие над женой одного из римских военачальников Лукрецией, женщиной, которая прославилась своей чистотой и супружеской верностью; рассказ Лукреции о преступлении Секста Тарквиния и ее последующее самоубийство вызвали возмущение римского народа и изгнание Тарквиниев из города.

Основу проблематики «Обесчещенной Лукреции» так же, как и первой поэмы, составляет этический вопрос об отношениях мужчины и женщины; но ситуация второй поэмы в корне отлична от «Венеры и Адониса», и это позволяет Шекспиру раскрыть новые стороны того же вопроса, вопроса о том, какую любовь следует считать порочной. В лице Тарквиния Шекспир с возмущением осуждает эгоистическую страсть, крайним и наиболее отвратительным проявлением которой является животная похоть. Обуреваемый такой страстью, Тарквиний теряет человеческий облик; не случайно Шекспир так часто сравнивает его с хищниками, называя его вороватым и обожравшимся псом, волком, ястребом, совой.

Тарквиний настойчиво добивается осуществления своего подлого замысла; и по мере приближения Тарквиния к его цели Шекспир раскрывает все более и более отвратительные черты этого характера. Вначале голос совести еще пытается остановить Тарквиния; но тогда на помощь плотской страсти приходит лицемерный ум, услужливо подсказывающий Тарквинию, что не он, а красота Лукреции виновата во всем, что должно случиться. Особенно ярко лицемерие Тарквиния проявляется в разговоре с Лукрецией: его девиз — в том, что покаяние смывает самый черный грех, а проступок, о котором не знают, — все равно, что мысль не воплощенная в дело. Особенно отталкивающим становится Тарквиний тогда, когда он угрожает Лукреции, более всего на свете дорожащей своей чистотой и добрым именем, убить ее и положить в ее постель убитого раба, чтобы после смерти ославить ее как женщину, изменявшую с рабом своему мужу.

Если постепенное раскрытие характера Тарквиния приводит к полному разоблачению низости этого персонажа, то сложная гамма переживаний Лукреции последовательно выявляет все лучшие моральные качества героини, и в первую очередь — незаурядную силу ее характера. Сознывая, что она не может жить обесчещенной, она решает убить себя, хотя и понимает, что она ни в чем не виновата; но исполнение своего плана она откладывает до приезда мужа с тем, чтобы рассказать ему о преступлении Тарквиния и потребовать отпущения. И поэтому ее самоубийство приобретает черты протеста — пусть пассивного, слабого — против тирании развращенного деспота.

Но сама тема борьбы против тирана звучит в поэме с неослабевающей силой. Она выражена не только в развитии сюжета, но и в отдельных репликах Лукреции, которая пытается апеллировать к совести Тарквиния, подчеркивая, что он — царь и потому должен быть во всех отношениях примером для подданных. В поэме мы встречаем характерное для

всего творчества Шекспира слияние тираноборческой темы с мечтой о положительном монархе как воплощении высшей справедливости и моральной чистоты.

Социальная проблематика, появляющаяся во второй поэме, не исчерпывается тираноборческой темой. Глубокой горечью полны слова поэта об «уродливом времени», слуга которого «случай» благословляет царящую в мире несправедливость, когда «пациент умирает, пока спит врач, сирота голодает, а угнетатель отъедается, судья пирует, а вдова рыдает»; грустной усмешкой веет от рассуждений о том, как люди рискуют жизнью во имя чести на поле брани, а честью — во имя богатства, которое часто влечет за собой смерть. Отдельные строфы поэмы поразительно напоминают некоторые лучшие сонеты Шекспира; эти мотивы найдут блестящее развитие в дальнейшем драматическом творчестве поэта.

Так же как и в «Венере и Адонисе», в «Лукреции» среди средств образной характеристики персонажей и их переживаний мы встречаем такие, которые в художественном почерке автора обличают драматурга. Так, например, Шекспир специально подчеркивает взволнованную сбивчивость речи Лукреции в момент объяснения с Тарквинием, недоговоренность отдельных слов и фраз.

С суровым трагическим решением конфликта второй поэмы гармонирует весь ее мрачный колорит. Если основное действие «Венеры и Адониса» протекает в ясный солнечный день, а герои встречаются среди благоухающих цветов в лесу, наполненном пением птиц, то события «Лукреции» развиваются мрачной ночью, при зловещем свете факела или в полной темноте покоев, по которым, как вор, крадется Тарквиний, охваченный страхом перед грозящим ему возмездием.

Ни растянутость второй поэмы (она насчитывает 1855 стихов), ни риторическая напыщенность, которая то и дело прорывается в речах персонажей, не помешали ее популярности среди современников Шекспира. Обе поэмы пользовались огромным успехом при жизни поэта и даже снискали ему прозвище английского Овидия, что было в то время высшей похвалой, так как Овидий в эпоху Возрождения являлся одним из наиболее почитаемых авторов.



Значительно лучше, чем поэмы, известны советскому читателю сонеты Шекспира, мастерски переведенные С. Я. Маршакom и выдержавшие с 1946 года, когда они впервые появились в его переводе, целый ряд изданий.

Сонет как устойчивая лирическая стихотворная форма из 14 строк с определенным порядком рифмовки зародился в Италии в XIII веке. Он стал одной из излюбленных форм лирической поэзии великих итальянских поэтов Возрождения и под пером Данте и особенно Петрарки приобрел ту гибкость, которая необходима краткому стихотворению, вмещающему в себе зачастую очень важное философско-этическое содержание; некоторое время спустя сонет получил общеевропейское распространение главным образом благодаря творчеству последователей Петрарки.

В английской литературе сонет утвердился усилиями поэтов-петраркистов Томаса Уайетта (1503—1542) и Генри Серрея (1517—1547); последний придал английскому сонету тот отличный от итальянского, более свободный порядок рифмовки, при котором три четверостишия имеют по две самостоятельные рифмы, а две последние строки рифмуются между собой; этот порядок рифм был впоследствии воспринят Шекспиром. Значительный вклад в усовершенствование английского сонета был внесен уже упоминавшимися крупнейшими поэтами Возрождения Сиднеем и Спенсером.

Цикл сонетов Шекспира состоит из 154 стихотворений. Впервые они были опубликованы в 1609 году, но еще в 1598 году один из современников поэта писал о «сладостных сонетах Шекспира, известных в кругу его друзей»; по-видимому, они создавались на протяжении целого ряда лет и отразили значительные изменения, происходившие в мировоззрении и творчестве поэта в течение длительного периода времени. Исследователи затратили немало стараний, чтобы по глубоко интимным сонетам реставрировать факты биографии поэта и определить тех не названных по имени лиц, портреты которых мы находим в этих стихотворениях; однако попытки связать группы сонетов с определенным другом или возлюбленной не принесли и, видимо, никогда не принесут конкретных и убедительных результатов; непреодолимую трудность представляет и более или менее точная датировка отдельных сонетов. Но через весь цикл проходит ряд тем, наиболее волнующих Шекспира; поэтому для анализа удобнее рассматривать сонеты, группируя их на основании их проблематики; при этом следует учитывать, что в большинстве случаев в одном и том же сонете решается не одна отдельная, а целый комплекс проблем.

Важное место в лирике Шекспира занимает тема поэта, значения его творчества и связанное с этой темой раскрытие эстетических позиций Шекспира. Разумеется, эстетическое credo, развернутое в сонетах, органически включено в художественную ткань стихотворений и нигде не выступает в виде

научной абстракции; но по разбросанным в цикле намекам можно понять некоторые важнейшие принципы, лежащие в основе реалистической эстетики Шекспира.

Отправная позиция эстетики Шекспира раскрывается в 103-м сонете, где поэт утверждает превосходство прекрасного в жизни, природе над творением искусства; эта мысль в совокупности с проходящим через его творчество положением, что искусство — зеркало природы, составляет основу стихийно-материалистического взгляда Шекспира на отношение искусства к действительности.

Весь цикл сонетов дает ответ и на другой кардинальный вопрос эстетики: главный предмет искусства — это человек, его духовная и физическая красота, его думы и переживания, его отношения с другими людьми. Но над человеком, как и над всей природой, властвует непреодолимая сила — Время, которое понимается Шекспиром как источник движения и изменения, охватывающего все стороны действительности; эта сила безжалостно разрушает красоту человека и ведет его к смерти; она сметает королевства, башни, памятники. И только искусство может вступить в соревнование со временем; только черная строка поэта может сделать вечно юным сияние красоты его возлюбленной.

Тема нетленности произведений искусства, составляющая главное содержание целого ряда сонетов (55, 60, 63, 64, 65), дополняется в 107-м сонете гордым сознанием того, что сам поэт будет бессмертным в своих творениях. И вдруг в 111-м сонете Шекспир говорит о клейме, наложенном на него его профессией. Понять это трагическое противоречие можно, лишь представив себе отношение тогдашнего общества к различным видам поэтического творчества. Занятия эпической и лирической поэзией во времена Шекспира считались достойными благородного человека: такие поэты, как Уайетт, Серрей или Сидней, принадлежали к высшим кругам титулованной знати; но они никогда не посмели бы выступить на поперице драматургии, так как актер и драматург считались в глазах «общества» представителями низшей касты ремесленников. Таким образом, в сонете 111 мы слышим крик души драматурга, возмущенного тем положением, которое занимал театр в его время.

Наконец, важнейшая сторона эстетики Шекспира раскрывается в тех сонетах, где содержится полемика поэта со своими литературными противниками (сонеты 21, 82, 85), — полемика, в которой нетрудно ощутить борьбу различных направлений в английской поэзии того времени. Напыщенному риторическому стилю своих соперников, соревнующихся в отыскании эффект-



ных замысловатых сравнений, Шекспир с гордостью противопоставляет благородную простоту и правдивость своего стиха.

Это стремление к правде пронизывает не только систему эстетических взглядов поэта, но и является определяющим моментом всей его этической позиции, распространяясь на оценку и дружбы и любви. Вместе с другими поэтами Возрождения Шекспир утверждает, что любовь — это огромная творческая сила, оплодотворяющая искусство и облагораживающая человека (сонет 78); высшее счастье — любить и знать, что ты любим; такое ощущение поэт не променяет на королевский сан (сонеты 25, 29). Но прекрасное по Шекспиру становится еще прекрасней, когда оно украшено правдой (сонет 54); поэтому дружеские и любовные отношения только тогда являются истинными, когда они основаны на правде и отличаются постоянством; дружба и любовь — это обмен сердцами без возврата (сонеты 53, 22). Так тема постоянства и правды в отношениях между друзьями и возлюбленными органически перерастает в утверждение, что эгоизм чужд и враждебен подлинному чувству.

Осуждение эгоизма, проходящее через весь сборник сонетов, находит выразительное и специфически шекспировское воплощение в первых стихотворениях, которые по традиции считают сонетами, обращенными к другу. В них Шекспир неоднократно советует адресату своих сонетов увековечить свою красоту в потомстве и тем самым дать начало новой красоте. Эта тема, связанная с пониманием любви как творческого начала, уже встречалась в «Венере и Адонисе»; здесь она раскрывается с особой полнотой.

Шекспировская оценка любви и дружбы не оставляет места ревности — эгоистическому чувству, основанному на отношении к любимому человеку как к своей собственности. Однако это вовсе не значит, что любовь поэта отмечена лишь ощущением безоблачного ликования. Когда Шекспир с горечью сознает, что его возлюбленная не принадлежит ему целиком, он говорит об этом с оттенком сдержанной, тихой скорби, которая углубляет и обогащает его любовь и делает ее еще более самоотверженной (сонеты 57, 58, 61). Эта скорбная интонация усиливается и сливается с нотами протеста лишь тогда, когда поэт замечает в поведении возлюбленной черты порочности, угрожающей ее красоте и чести (сонеты 95, 96).

Особое место в сборнике занимают 25 сонетов (127—152), о которых мы с некоторой достоверностью (основываясь опять-таки не на историко-биографических фактах, а на идейном и художественном единстве этой группы стихотворений)

можем говорить как о поэтическом отражении увлечения Шекспира неизвестной замужней женщиной, которую традиция назвала «смуглой леди сонетов».

Первое, что бросается в глаза при ознакомлении с этими сонетами, — это блестящее мастерство портретной характеристики, умение поэта в лаконичной форме сонета дать яркое, неповторимое в своей индивидуальности изображение внешнего облика и духовного склада его возлюбленной. Внешняя характеристика дамы дается уже в самом начале этой группы стихотворений (сонеты 127, 130). Если в сонетах, где Шекспир полемизировал с современными поэтами, он выступал с теоретическим отрицанием попыток приукрашивания жизни, природы, то теперь он продолжает эту полемику иными средствами, рисуя портрет своей возлюбленной таким, каков он был на самом деле, а не подгоняя его под условный идеал женской красоты, утвердившийся в литературе Возрождения. Согласно этому идеалу, красавица должна была иметь мягкие белокурые волосы, светлые глаза, белоснежную кожу, румянец на щеках и т. д. Шекспир же с гордостью подчеркивает, что его возлюбленная не подходит ни под одно из подобных определений — и все-таки она прекраснее «раскрашенных богинь». Знаменитый 130-й сонет дает не только портрет «смуглой леди»; он раскрывает также особенности мировоззрения Шекспира — человека Возрождения, испытывающего радость от того, что он воспринимает всеми земными чувствами — зрением, слухом<sup>13</sup>, обонянием, осязанием — земную красоту своей возлюбленной. Разбросанные по различным сонетам отдельные — подчас противоречивые детали позволяют с такой же полнотой, как и внешний облик, воссоздать характер смуглой леди — обольстительной и жестокой, нежной и кокетливой, страстной и ветреной. И опять-таки непреодолимое влечение к этой живой, непостоянной женщине характеризует самого поэта, для которого земная женщина с яркими достоинствами и не менее яркими недостатками привлекательнее жеманных, пусть даже богоподобных, но холодных красавиц.

Поэтическая исповедь Шекспира о своей любви к смуглой леди постепенно окрашивается в трагические тона. Последние сонеты с захватывающей силой и предельной искренностью рассказывают об огромном духовном потрясении, которое переживает поэт, убедившийся в порочности своей возлюбленной.

<sup>13</sup> Строки 9—10 этого сонета в подлиннике гласят: «Я люблю слушать, как она говорит, хоть и знаю, что у музыки — куда более приятное звучанье»; эту деталь передают не все переводы 130-го сонета на русский язык.

Он обвиняет глаза за то, что они обманывают сердце, и тут же упрекает сердце, которое не хочет верить глазам, узревшим порок; он страдает от того, что правда исчезла из его отношений со «смуглой леди», и тут же умоляет возлюбленную обмануть его поддельной любовью, которую он ненавидит. Заключительные стихотворения из цикла сонетов, посвященных «смуглой леди», — это одно из самых правдивых и волнующих изображений внутренней трагедии человека, который любит настолько сильно, что самые достоверные доводы рассудка, убеждающего поэта в неверности и порочности его возлюбленной, не могут примирить его с мыслью, что он должен расстаться с ветреной красавицей.

Хотя большинство сонетов посвящено решению этических проблем, в них постоянно проявляется интерес поэта к общественной жизни своей эпохи. Образы, входящие во многие сравнения — будь то государство, гибнущее под напором Времени, война, которая бороздит окопами лицо земли, скряга, дрожащий над сокровищами, или человек, похваляющийся знатностью своего происхождения, — свидетельствует о пристальном внимании, с которым Шекспир относится к многообразным явлениям окружающей его социальной действительности. Иногда этот интерес в форме страстного протеста против несправедливости, царящей в мире, прорывается на первый план, отесняя в сторону мысли о любви и дружбе. Таким сгустком боли, причиняемой чуткому сердцу поэта царящей в мире несправедливостью, является знаменитый 66-й сонет, который представляет собой самое концентрированное во всем творчестве Шекспира выражение неприятия поэтом жизни, извращающей отношения между людьми; не случайно многие исследователи сопоставляют этот сонет с наиболее мрачными трагедиями Шекспира.

А наряду с такими взрывами трагического пафоса в сонетах звучит искреннее, подчас согретое мягким юмором сочувствие простому человеку, его скромным повседневным заботам (сонет 143). И вместе с этим сочувствием в образную систему шекспировских сонетов мощным потоком вливаются сравнения и метафоры, навеянные наблюдениями над жизнью простых людей. Именно богатство образов, использованных в сонетах, объясняет неповторимое индивидуальное своеобразие каждого из стихотворений.

Однако у всех шекспировских сонетов есть одна важная общая черта, характерная для творческого почерка поэта. Она состоит в напряженном драматизме, которым насыщен каждый сонет. В нем обязательно присутствует острый конфликт, который, как правило, разрешается в двух последних строках сонета; поэтому форма, избранная Шекспиром, когда рифмуются

две заключительные строки, как нельзя лучше передает столкновение двух противоборствующих тенденций и результат этого столкновения, выраженный в замыкающих строках четким афористическим изречением.

Блестящее сочетание совершенной художественной формы с богатством идейным содержанием сделало сонеты Шекспира замечательным эстетическим памятником далекой эпохи, в котором великий гуманист поведал потомству о своих самых интимных и глубоких переживаниях и запечатлел историю души передового человека английского Возрождения.



Нисколько не умаляя роли эпических и лирических произведений Шекспира, следует, однако, со всей определенностью признать, что мировая слава поэта основана главным образом на его драматических произведениях, составляющих основную часть его творческого наследия. В творчестве Шекспира представлены все драматические жанры, известные в его время, и в каждом из них — будь то исторические хроники, трагедии или комедии — он поднялся на такую высоту, что его произведения и в наши дни, так же как и искусство древних греков, «продолжают доставлять нам художественное наслаждение и в известном отношении служить нормой и недосыгаемым образцом»<sup>14</sup>.

В настоящее время можно считать установленным авторство Шекспира в отношении 37 пьес, составляющих так называемый «шекспировский канон»; из них 36 были опубликованы в первом посмертном издании драматических произведений Шекспира в 1623 году, а одна («Перикл») была включена в это число в результате исследований, проведенных в более позднее время. Правда, некоторые ученые сомневаются в том, что ряд произведений принадлежит перу Шекспира, основываясь главным образом на соображениях эстетического порядка, ибо пьесы, в которых авторство Шекспира поставлено под сомнение, ниже остальных произведений по своим художественным достоинствам (первая часть «Генриха VI», «Тит Андроник», «Перикл», «Генрих VIII»); однако такая аргументация не представляется достаточно убедительной. Вместе с тем можно предположить, что некоторые из «сомнительных» пьес являются переделками ранее существовавших произведений или написаны в соавторстве с другими драматургами.

<sup>14</sup> К. Маркс. Введение (Из экономических рукописей 1857—1858 годов). К. Маркс и Ф. Энгельс. Соч., т. 12, стр. 737.

Значительные трудности представляет определение хронологии творчества Шекспира, так как в большинстве случаев время опубликования пьес не совпадает с датой их первой по-

Дата	Исторические хроники	Комедии	Трагедии
1590/91	Генрих VI (II часть) Генрих VI (III часть)		
1591/92	Генрих VI (I часть)		
1592/93	Ричард III	Комедия ошибок	
1593/94		Укрощение строптивой	Тит Андроник
1594/95	Король Джон	Два веронца Тщетные усилия любви	Ромео и Джульетта
1595/96	Ричард II	Сон в летнюю ночь	
1596/97		Венецианский купец	
1597/98	Генрих IV (I часть) Генрих IV (III часть)		
1598/99	Генрих V	Много шума из ничего	
1599/1600		Как вам это понравится Двенадцатая ночь	Юлий Цезарь
1600/01		Виндзорские кумушки	Гамлет
1601/02		Троил и Крессида	
1602/03		Конец — делу венец	
1604/05		Мера за меру	Отелло
1605/06			Король Лир Макбет
1606/07			Антоний и Клеопатра
1607/08			Кориолан Тимон Афинский
1608/09		Перикл	
1609/10		Цимбелин	
1610/11		Зимняя сказка	
1611/12		Буря	
1612/13	Генрих VIII		

становки, а сведения о времени их написания получены путем текстологических исследований и на основании косвенных указаний современников. Приведенная таблица дает приблизительный порядок создания пьес, который представляется

наиболее вероятным; двойное указание года вызвано тем, что время создания пьес удобнее датировать не календарным годом, а театральным сезоном.

Уже первый взгляд на таблицу убеждает читателя, что интерес Шекспира к определенным драматическим жанрам значительно изменялся на протяжении его творчества. Более детальное знакомство с наследием Шекспира позволяет выявить причины этого изменения, коренящиеся в тех глубоких сдвигах, которые происходили в мировоззрении поэта и которые обусловили серьезные различия в его творческом методе на отдельных этапах его деятельности как драматурга.

Эти различия лежат в основе периодизации творчества Шекспира, согласно которой в творчестве поэта различают три больших периода: первый — с начала драматургической деятельности до 1601 года, второй — с 1601 по 1608 год и третий — с 1608 года и до конца творчества. Такая периодизация является общепринятой в советском литературоведении; у зарубежных шекспиристов можно встретить периодизацию творчества Шекспира, отличную от приведенной выше.

Начало первого периода приходится на годы общенационального подъема, наступившего после 1588 года, что имеет решающее значение для всего тона творчества Шекспира в это время. На первый период приходятся самые блестящие лирические, остроумные и жизнерадостные комедии Шекспира, полные оптимистической уверенности в необоримости радужных надежд гуманизма и веры в близкую победу сил, выступающих в защиту идеалов справедливости и разума. Более мрачными красками нарисованы в хрониках картины междоусобиц, которые раздирали Англию XV века, но и эти кровавые события оцениваются поэтом как тяжелый, но пройденный этап национальной истории; взятый в целом, цикл исторических хроник заканчивается в «Генрихе V» апофеозом монарху, положившему конец смутам и обеспечивающему мир и процветание победоносной стране. Даже трагедия «Ромео и Джульетта» и по обилию комических эпизодов и по жизнерадостной убежденности в том, что никакие темные силы старого мира не могут остановить наступление новых, свободных и гуманных отношений между людьми, значительно отличается от трагедий второго периода. Только в «Юлии Цезаре» — последней трагедии первого периода — можно ощутить усиление пессимистического восприятия Шекспиром действительности; но это произведение является как бы переходным от первого периода его творчества ко второму (мы не рассматриваем здесь «Тита Андроника» в силу того, что в этом произведении, несущим заметную печать ученичества, поэтика трагического, разрабо-

танная предшественниками Шекспира, проявляется сильнее, чем шекспировское отношение к проблеме трагического).

Второй период творчества Шекспира приходится на годы обострения общественных противоречий в Англии, когда все более открыто обнажалась реакционная сущность королевской власти и поддерживавших ее феодалов, а буржуазия, и в первую очередь ее наиболее активная часть — пуритане, все резче проявляла свою враждебность тем идеалам, за которые боролись гуманисты. Эти обстоятельства вместе со слабостью и неорганизованностью народных масс, которые в силу исторических условий еще не могли выступить с самостоятельной программой, неизбежно порождали трагические сомнения в возможности победы дела гуманистов в условиях тогдашней Англии. Поэтому трагическое мироощущение становится определяющим в творчестве Шекспира второго периода, когда им были созданы самые замечательные по художественному воздействию на аудиторию и глубине философских обобщений трагедии — «Гамлет», «Отелло», «Король Лир» и «Макбет». Силы зла, выступающие в этих произведениях, оказываются настолько мощными, что в столкновении с ними гибнут лучшие носители новых, гуманистических устремлений; такое соотношение сил добра и зла определяет глубоко трагический характер судьбы героев. И все же эти трагедии нельзя назвать пессимистическими, ибо поэт не покидает уверенность в необходимости и целесообразности борьбы с царящим в мире злом, борьбы, которая в конечном итоге должна привести к победе добра. Только последние трагедии этого периода, отражающие глубокий кризис в душе поэта, — «Кориолан» и «Тимон Афинский» — проникнуты пессимистическим сомнением в возможности изменить и улучшить человека и общество.

Изменяется в это время и характер комедий Шекспира. Только «Виндзорские кумушки», примыкающие по проблематике и средствам ее художественного воплощения к комедиям первого периода, полны искрящегося веселья и жизнерадостности. А в таких произведениях, по традиции называющихся комедиями, как «Конец — делу венец» (более точный перевод заглавия — «Все хорошо, что хорошо кончается») и «Мера за меру», почти полностью исчезает элемент комического, место которого заменяют подлинно трагические ситуации; эти пьесы по своим жанровым особенностям приближаются к драмам с благополучным исходом конфликта. Мрачный характер носит смех и в «Тронле и Крессиде», где вместо знакомого по первому периоду добродушного юмора Шекспира звучит жестокая, приближающаяся к сатирической насмешка, а в финале торжествуют развращенность и ложь.

Пьесы, наиболее характерные для третьего периода («Цимбелин», «Зимняя сказка» и «Буря»), так же как комедии второго периода, с трудом поддаются жанровому определению; их можно назвать комедиями лишь в том традиционном смысле слова, в котором Данте назвал «Комедией» свою бессмертную поэму; это — пьесы, полные острых драматических столкновений, но со счастливым концом. Особенности последних произведений Шекспира породили целый ряд противоречивых попыток их истолкования. В буржуазном шекспироведении широкое распространение получила точка зрения, согласно которой эти пьесы якобы выражают примирение Шекспира с действительностью. На самом деле ни о каком примирении с действительностью в этих произведениях не может быть речи. И в последние годы творчества Шекспир остается страстным борцом против зла и несправедливости; но разрешение конфликта между добром и злом, победа дорогих сердцу поэта идеалов переносится в туманное будущее. Именно поэтому пьесы третьего периода, проникнутые, как и более ранние произведения, духом неприятия отрицательных сторон окружающей поэта действительности, затянуты дымкой фантастики и условности. Но конечные выводы Шекспира остаются прежними и звучат даже с большей силой, чем во втором периоде: идеалам гуманизма, царству свободы и разума принадлежит будущее, которое наступит несмотря на то, что зло оказывает отчаянное сопротивление.

Теперь, после общих замечаний о творческой эволюции Шекспира, можно перейти к более детальному анализу его драматургического наследства.

●

Как мы видели, драматическое творчество Шекспира открывается так называемыми «историческими хрониками» — пьесами, написанными на сюжеты из национальной истории. Это обстоятельство отражает важнейшую особенность английской драматургии конца XVI века, когда пьесы на исторические сюжеты стали одним из ведущих драматических жанров.

Эпоха Возрождения характеризуется не только углубленным изучением истории и художественного наследия античности. Развитие буржуазных отношений и создание предпосылок для образования национальных государств резко повысило интерес гуманистов к истории своей родины, причем в светской истории отдельных государств авторы и читатели начали видеть отправной пункт для анализа современных им событий;



другими словами, светская история начала оспаривать у церковной право на роль учителя и наставника.

Вполне естественно, что такое изменение отношения к истории своей страны вызвало у гуманистов, с одной стороны, обострение критического взгляда на отдельные предания, которые ранее считались исторически достоверными, а с другой — попытки уяснить тенденции и закономерности исторического процесса. Уже в ранний период итальянского Возрождения Петрарка открыл поддельный характер так называемых «привилегий австрийского дома», которые якобы исходили еще от Цезаря и Нерона. Еще большее значение имело открытие итальянского гуманиста Лоренцо Валла (1407—1457), доказавшего подложность так называемого «Дара Константина» — одного из основных юридических документов в претензиях папства на руководство миром.

Успехи итальянской историографии не оставались чисто итальянскими завоеваниями. По мере развития Возрождения в Европе эти открытия становились идейным оружием гуманистов и в других странах. Весьма показательно, например, что рукопись Валла была впервые опубликована в Германии в 1517 году немецким гуманистом Ульрихом фон Гуттенем. Английские историки тоже использовали в той или иной мере открытия итальянских ученых. Значительное воздействие на всю европейскую историографию оказали также сочинения Никколо Макиавелли (1469—1527); хотя его точка зрения на политику и политическую историю носила явные черты буржуазной ограниченности и полного аморализма, тем не менее отдельные стороны его политических трактатов, и в первую очередь тот факт, что в них, как указывали Маркс и Энгельс, «теоретическое рассмотрение политики освобождено от морали»<sup>15</sup>, сыграли положительную роль в развитии исторической мысли. По этому поводу великий современник Шекспира, философ Фрэнсис Бэкон (1561—1626), писал: «Мы должны быть благодарны Макиавелли и другим подобным писателям, которые, ничего не замаскировывая, изображали то, как люди обычно делали, а не то, как они должны были делать».

XVI век в Англии — период становления национального государства — характеризуется появлением целого ряда исторических сочинений, пользовавшихся большой популярностью у современников. Среди них в первую очередь следует отметить «Историю Ричарда III», принадлежащую перу знаменитого английского гуманиста Томаса Мора. «История» Томаса Мора, написанная около 1513 года, но впервые опубликованная

<sup>15</sup> К. Маркс и Ф. Энгельс. *Немецкая идеология*. Соч., т. 3, стр. 314.

лишь в 1543 году, знаменует коренной разрыв со средневековой исторической методологией: вместо перечня событий, составленного не мудрствующим лукаво летописцем, Мор создал страстное произведение политического деятеля, проникнутое высоким тираноборческим пафосом и призванное будить мысль и воображение современников. «История Ричарда III» оказала огромное влияние на последующих историков и писателей; она почти без изменений включалась в более поздние хроники и безусловно воздействовала на Шекспира, который воспринял моровскую трактовку образа Ричарда III.

Важный этап развития английской историографии составляют появившиеся в 1577 году «Хроники Англии, Шотландии и Ирландии», изданные Рафаилом Холиншедом<sup>16</sup>. Выпущенный Холиншедом труд представляет особый интерес по целому ряду причин. Во-первых, Холиншед как бы подвел итог историческим исследованиям, в значительном числе издававшимся в Англии, начиная с середины XVI века. Во-вторых, этот труд наиболее отчетливо отражает состояние исторической науки в тогдашней Англии; в нем заметно стремление дать наиболее верную, объективную картину развития событий — стремление, уживающееся в то же время с наивными взглядами на исторический процесс, когда божественное вмешательство выступает зачастую в качестве движущей силы истории. Наконец, в-третьих, труд Холиншеда является основным, но, по-видимому, не единственным источником для Шекспира, из которого он черпал сведения при создании исторических пьес и некоторых трагедий (например «Макбета»).

Этот интерес к истории своей страны находит все более ясное отражение и в художественной литературе того времени. Во второй половине XVI века появляется ряд эпических поэм на темы из истории Англии; но наиболее прочное место историческая проблематика занимает в театре, который в те годы был самым эффективным средством общения демократически настроенных писателей с широкими слоями населения. Интенсивность общественной борьбы в Англии в эпоху Возрождения повлекла за собой блестящий расцвет исторической драматургии, в которой современники видели средство эстетического и философского осмысления сложных общественных процессов прошлого и настоящего. На эту особенность английской драматургии указывал еще Белинский, писавший в 1841 году:

<sup>16</sup> «The first volume of the Chronicles of England, Scotland and Ireland». L., 1577. (Второе издание, которым пользовался Шекспир, вышло в 1587 г.). Холиншед выступал не как автор всего сочинения, а как автор некоторых разделов и редактор-составитель, объединивший труды ряда ученых.

«Историческая драма возможна только при условии борьбы разнородных элементов государственной жизни. Недаром только у одних англичан драма достигла своего высшего развития; не случайно Шекспир явился в Англии, а не в другом каком государстве: нигде элементы государственной жизни не были в таком противоречии, в такой борьбе между собою, как в Англии»<sup>17</sup>.

В высшей степени интересное свидетельство о значении исторических пьес для английской сцены оставил один из современных Шекспиру сатириков Томас Нэш (1567—1601), который, защищая театр и шедшие в нем пьесы от нападков пуритан, обвинявших драматургов и актеров в безнравственности, писал в 1592 году: «Во-первых, содержание пьес (по большей части) заимствовано из наших английских хроник, и в них оживают доблестные дела наших предков, которые уже давно погребены под грубой бронзой или в изъеденных червями книгах, а сами предки встают из могилы забвения и защищают свою старинную честь на глазах у публики; что может служить более тяжким укором нашим вырождающимся, изнеженным временам? Как возрадовался бы храбрый Тальбот<sup>18</sup>, гроза французов, если бы он подумал, что, спустя сто лет, которые он пролежит в гробу, он опять будет одерживать победы на сцене, а его кости будут вновь омыты бальзамом слез по крайней мере десяти тысяч зрителей (на нескольких спектаклях), — зрителей, которые воображают, что в трагическом актере, играющем его роль, они вновь видят его самого проливающим свою кровь!»<sup>19</sup>.

Эти слова Нэша позволяют сделать по крайней мере три важных вывода. Во-первых, пьесы на исторические сюжеты составляли значительную часть театрального репертуара того времени; во-вторых, они пользовались большой популярностью; в-третьих, действие пьес воспринималось зрителем как подлинное воспроизведение исторических событий.

Первое из известных нам драматических произведений на сюжет из английской истории появилось около 1550 года, это — «Король Джон» епископа Джона Бейля (1495—1563), пьеса, основанная на некоторых эпизодах правления Иоанна Безземельного. Эта пьеса очень многими своими сторонами напоми-

<sup>17</sup> В. Г. Белинский. Русский театр в Петербурге. Полн. собр. соч., т. V. М., Изд-во АН СССР, 1954, стр. 496.

<sup>18</sup> Лорд Тальбот — один из английских полководцев последнего периода Столетней войны с Францией, выведенный Шекспиром в качестве действующего лица в I части «Генриха VI».

<sup>19</sup> T. N a s h. Pierce Penniless, his Supplication to the Divell. L., 1592. Цит. по изд.: L., 1842, pp. 59—60.

нает средневековое моралите; в ней на сцене вместе с реальными людьми появляются и принимают участие в действии аллегорические фигуры, воплощающие определенные пороки или добродетели. Однако уже в ней можно заметить ряд важных черт, характерных для жанра исторической драматургии, и в первую очередь наличие ярко выраженной политической тенденции, заключающейся в данном случае в прославлении Иоанна Безземельного как борца за независимость Англии от папской власти.

Примерно в середине века появляется еще целый ряд исторических драм; по своей эстетической ценности они стоят еще сравнительно не высоко, представляя собой, как правило, ряд самостоятельных батальных или бытовых эпизодов, связанных между собой не единством действия, а участием в них одних и тех же персонажей. Важно, однако, отметить, что некоторые из ранних драм дали Шекспиру материал для тех или иных сюжетных линий в его исторических хрониках.

Бурное развитие исторической драматургии мы наблюдаем в творчестве «университетских умов». Не позже 1593 года появилась «Знаменитая хроника о короле Эдуарде I» Джорджа Пилля (1558—1597). Трудно сказать, на что больше опирался Пилль при создании своей пьесы — на исторические сочинения или на народные баллады о временах Эдуарда I; пьеса полна самых разнотильных элементов: от батальных сцен, рисующих покорение Уэльса и борьбу с Шотландией, до описания легендарных преступлений королевы Элинор — испанки, мечтающей поставить Англию в зависимость от своей родины и чудесным образом проваливающейся под землю. Несмотря на целый ряд сюжетных неувязок и неоправданных поступков героев, пьеса представляет безусловную ценность как широкая картина английского общества, в которой выведены представители самых различных слоев населения. Важно также отметить патристическое и антифеодалное звучание «Эдуарда I», осуждение устами короля феодальной розни, подрывающей мощь страны.

Наивысшего уровня в дошекспировской драматургии историческая пьеса достигла под пером Кристофера Марло, создавшего в конце своего творческого пути историческую драму «Эдуард II», являющуюся самым значительным достижением поэта. Пьеса весьма сложна по своей проблематике; но, в отличие от более ранних произведений Марло, эта проблематика в ней создает художественное единство.

Основу сюжета этой мрачной хроники составляет судьба слабого, капризного и безрассудного короля, ослепленного любовью к своему фавориту Гейвстону и забывшего и об интересах родины, и о своей супруге. Феодалы, возглавляемые

молодым Мортимером, который становится любовником королевы, свергают Эдуарда II с престола, и он в страшных мучениях гибнет в тюрьме. После смерти Эдуарда II его сын, еще почти совсем мальчик, казнит Мортимера, заключает в Тауэр свою мать и вступает на престол под именем Эдуарда III.

Политические взгляды Марло становятся ясными, только если анализировать всю пьесу в целом. До падения Эдуарда II Марло сурово осуждает этого короля, предавшего забвению и страну, и свои королевские обязанности; в это время представители феодальной оппозиции, выдвигающей лозунги защиты национальной гордости и благополучия государства, даже вызывают определенное сочувствие. Но потрясающая по своей жестокости расправа с королем и постепенное разоблачение своекорыстного авантюриста Мортимера меняют симпатии зрителя, который в конце пьесы вместе с автором осуждает феодальную анархию. Глубоко прогрессивная идея пьесы, умение раскрыть внутреннюю жизнь героев, богатый образный язык, гибкий и звучный стих позволяют определить эту пьесу не как произведение предшественника Шекспира, а как творение его ближайшего современника.

Таким образом, творчество Шекспира как автора исторических пьес было в значительной степени подготовлено успехами английской историографии и современной поэту драматургии.

При анализе исторических хроник Шекспира всегда следует помнить, что поэт создавал не учебник отечественной истории, а художественные произведения. Поэтому он в зависимости от стоявших перед ним эстетических задач по-разному использовал материал, накопленный его предшественниками. Шекспир никогда не позволял себе коренным образом изменять в своих пьесах ход событий, изложенный в исторических сочинениях (этим, между прочим, исторические хроники отличаются от трагедий, основанных на историческом материале); в ряде случаев Шекспир очень точно следовал духу и букве хроник Холиншеда. Однако законы сцены диктовали ему необходимость определенной группировки материала, в первую очередь — сжатие значительных хронологических отрезков в действие, развертывающееся в течение короткого промежутка времени. Изменения такого рода не смущали поэта — даже в тех случаях, когда они приводили к курьезным со строго исторической точки зрения положениям и анахронизмам. Так, например, Генрих VI в четвертой сцене III действия (I часть) вспоминает, как его отец отзывался о Гальботе, хотя историческому Генриху VI в момент смерти отца было всего 9 месяцев. Можно было бы привести целый ряд анахронизмов, сви-

детельствующих о вольном обращении Шекспира с отдельными историческими деталями.

Кроме исторических сочинений, проникнутых подчас, как уже говорилось, весьма наивными взглядами на ход исторического процесса, Шекспир опирался также на более раннюю драматургию и устную традицию. Наконец, среди действующих лиц его хроник мы наряду с историческими личностями встречаем целый ряд вымышленных персонажей.

Поэтому прежде чем переходить к анализу отдельных хроник Шекспира, нужно поставить общий вопрос о том, насколько эти пьесы можно считать произведениями исторического жанра, ибо вовсе не каждое произведение, в котором действуют исторически засвидетельствованные личности, можно назвать историческим по жанру.

Основным критерием для отнесения определенного произведения к историческому жанру должен служить историзм в мировоззрении и творческом методе автора. Сущность историзма как определенного подхода к изучению явлений природы и общества блестяще вскрыл Ленин, в работе «О государстве», где он говорил: «Самое надежное в вопросе общественной науки и необходимое для того, чтобы действительно приобрести навык подходить правильно к этому вопросу и не дать затеряться в массе мелочей или громадном разнообразии борющихся мнений, — самое важное, чтобы подойти к этому вопросу с точки зрения научной, это — не забывать основной исторической связи, смотреть на каждый вопрос с точки зрения того, как известное явление в истории возникло, какие главные этапы в своем развитии это явление проходило, и с точки зрения этого его развития смотреть, чем данная вещь стала теперь»<sup>20</sup>.

Разумеется, даже гениальный человек XVI века не мог стоять на позициях последовательного историзма. Однако изучение общественной мысли и литературы показывает, что и в сравнительно отдаленные времена зачатки историзма присутствуют в мировоззрении прогрессивных мыслителей и художников, отражающих взгляды революционных классов. Подход Шекспира к решению основных политических вопросов своего века, его оценки роли отдельных классов и общественных групп, наконец, постоянно присутствующая у Шекспира мысль об изменчивости — под влиянием всемогущего времени — общественных институтов и соотношения сил в стране — все это, безусловно, свидетельствует о наличии в его мировоззрении элементов историзма, возвышающих его как мыслителя над

<sup>20</sup> В. И. Ленин. Полн. собр. соч., т. 39, стр. 67—68.

уровнем современных ему общественных взглядов. А поскольку эти черты мировоззрения Шекспира нашли свое художественное выражение в его драматургическом наследии, мы с полным правом можем считать его хроники произведениями исторического жанра в истинном смысле слова. При более подробном анализе «Генриха IV» можно будет проследить, как историзм во взглядах Шекспира определил целый ряд черт его реалистического творческого метода.



Как видно из таблицы, к первому периоду творчества Шекспира относится девять исторических пьес; они и явятся предметом дальнейшего анализа; что же касается «Генриха VIII», то эта пьеса несет на себе настолько ощутимый отпечаток идейных и художественных установок, характерных для третьего периода, что ее рассмотрение будет проведено в связи с анализом последних пьес Шекспира.

Хронология исторических событий, лежащих в основе шекспировских хроник, не совпадает с порядком создания пьес. Материалом для «Короля Джона» послужили события английской истории начала XIII столетия; остальные хроники первого периода, если их расположить в последовательности исторических событий («Ричард II», «Генрих IV», «Генрих VI», «Ричард III»), охватывают примерно столетие — с 1398 по 1485 год. Однако анализировать цикл хроник нужно в порядке их написания, так как они отражают значительную творческую эволюцию Шекспира на протяжении первого периода; если первые пьесы («Генрих VI») — это произведения начинающего драматурга, то обе части «Генриха IV» — это шедевры зрелого художника. Вместе с тем следует подчеркнуть, что во всем цикле мы ощущаем постоянное внимание Шекспира к отдельным политическим проблемам.

К числу таких проблем относятся вопросы о роли и значении монархии, о взаимоотношении монархии с различными слоями общества, проблема монарха как личности.

Характеризуя сложные общественные связи феодального общества, в котором феодалы находились «в состоянии непрерывного бунта» по отношению к королю, Энгельс отмечал: «Что во всей этой всеобщей путанице королевская власть была прогрессивным элементом, — это совершенно очевидно. Она была представительницей порядка в беспорядке, представительницей образующейся нации в противовес раздробленности на мятежные вассальные государства. Все революционные элементы, которые образовывались под поверхностью феодал-

лизма, тяготели к королевской власти, точно так же, как королевская власть тяготела к ним»<sup>21</sup>. Вполне закономерно поэтому, что передовые деятели эпохи Возрождения являлись активными приверженцами монархии как принципа государственного устройства.

Положительное отношение Шекспира к этому принципу проходит через весь цикл хроник; но по мере роста Шекспира как мыслителя и художника его оценка монархии, сил, ее поддерживающих, а также сил, ей противостоящих, становилась все более четкой и проницательной.

Уже в самой ранней группе хроник — в трилогии о Генрихе VI — Шекспир сурово осуждает силы, мешающие национальному объединению страны. Материалом для трилогии послужил мрачный период истории Англии в середине XV века, ознаменованный поражениями Англии в Столетней войне и войной Алой и Белой розы — междоусобной борьбой за власть двух ветвей царствующей династии — Ланкастеров и Йорков. Борьба между сторонниками враждующих домов велась с необычайной жестокостью; в отличие от всех войн эпохи феодализма, когда победитель стремился захватить противника в плен с тем, чтобы потом получить за него выкуп, английские бароны, участвовавшие в войне Роз, безжалостно, с издевательствами и мучениями истребляли друг друга, сея смерть и разорение по всей стране.

Эти особенности исторического периода наложили отпечаток на всю трилогию, придав ей мрачный и кровавый колорит. Уже первые сцены первой части знакомят зрителя с атмосферой явной и скрытой ненависти, которая определяет отношения между феодалами, окружающими престол малолетнего короля; и уже в этих сценах раздается угрюмое пророчество Бедфорда, предрекающего страшные годы для Англии, когда «грудные дети будут питаться влагой материнских глаз, остров станет источником слез, и не останется никого, кроме женщин, чтобы оплакивать мертвых» (1 Г VI, I, 1, 49—51)<sup>22</sup>. Эта зловещая атмосфера все более сгущается по мере развития событий, когда феодалы от дворцовой распри переходят к вооруженной борьбе, в ходе которой они убивают даже беззащитных детей, — только затем, чтобы отомстить их отцам, как это происходит в ужасной по своей жестокости сцене расправы над мальчиком Ретлендом (3 Г VI, I, 3). Эмоциональной куль-

<sup>21</sup> Ф. Энгельс. О разложении феодализма и возникновении национальных государств. К. Маркс и Ф. Энгельс. Соч., т. 21, стр. 411.

<sup>22</sup> Сокращенное указание места, откуда взята цитата, следует понимать так: первая часть «Генриха VI», I акт, I сцена, строки 49—51.



минацией всей трилогии является знаменитая сцена, в которой один воин узнает в убитом им противнике своего отца, а другой в ужасе понимает, что он убил своего сына (3 Г VI, II, 5). Эта страшная сцена служит зловещим символом всей трилогии, и в ней с наибольшей силой проявляется гневное осуждение Шекспиром феодальной междоусобицы, залившей кровью всю страну.

Шекспир показывает, что феодальная резня влечет за собой не только разорение страны, но и подрыв ее внешнеполитического могущества. В сценах гибели Тальбота (1 Г VI, IV, 2—7) наглядно изображено, как распря между английскими феодалами приводит к тому, что ни один из них не приходит на помощь окруженному французами герою, и французы, таким образом, могут уничтожать английское войско по частям, несмотря на отчаянную храбрость, проявляемую англичанами.

В связи с темой Столетней войны следует отметить изображение Шекспиром французской народной героини Жанны д'Арк. В начале первой части «Генриха VI» она выступает как представительница демократических сил Франции, вдохновляемых высокими политическими идеалами, что вполне соответствует ее историческому облику. Однако в конце пьесы Жанна д'Арк приобретает черты распутной колдуньи, что должно было в глазах современников оправдать жестокую расправу над ней. Такое изображение событий, представляющее собой уступку распространённым в Англии антифранцузским настроениям, характерно лишь для самого раннего этапа творчества Шекспира. В более поздней хронике «Генрих V» Шекспир использует уже другие средства для того, чтобы показать превосходство англичан над французами, противопоставляя неорганизованному ополчению хвастливых французских рыцарей дисциплинированную, демократическую по своему составу армию англичан, вступающую в бой под предводительством идеализированного монарха.

С осуждением феодальной распри теснейшим образом связана проблема личности короля. Генриха VI, как человека, нельзя назвать отрицательным типом. Он добр и мягок, у него отсутствует тщеславие; королевский сан тяготит его, и он готов променять корону на удел пастуха; как человек, он не виноват в преступлениях, совершающихся вокруг него. Но этот слабый человек, являющийся игрушкой в руках своей властолюбивой супруги, — король; и поэтому он ответствен за братоубийственное кровопролитие, он не может выполнить миссии короля, восстановить мир в стране и потому гибнет под бременем непосильной ноши. Вывод, который Шекспир делает в

трилогии, вытекает из всего хода событий: королем должна быть сильная личность, способная обуздать своевольных феодалов; иначе страна будет ввергнута в пучину страшных бедствий. Таким образом, уже самая ранняя историческая трилогия показывает, что положительное отношение к монархии как принцип государственного устройства никогда не переходит у Шекспира в апологию монарха как помазанника божия; положительную оценку у Шекспира монарх может получить только в том случае, если он является действительно достойным руководителем государства.

Мрачный характер трилогии усугубляется еще и тем, что перспектива, вырисовывающаяся в конце действия, не сулит для Англии ничего хорошего, ибо к власти приходят люди, с ног до головы забрызганные кровью невинных жертв, заботящиеся лишь об удовлетворении своекорыстных честолюбивых замыслов; а в конце третьей части уже вырастает зловещая фигура Ричарда Глостера, будущего Ричарда III — братоубийцы и клятвопреступника. Положительные же персонажи очерчены в хронике весьма скупо и подчас непоследовательно. Правда, во второй части положительным персонажем является герцог Хэмфри Глостер, дядя Генриха VI; Шекспир характеризует его как государственного деятеля, пекущегося об интересах страны и любимого народом; но и этот престарелый герцог оказывается бессильным перед феодалами, объединившимися против него с тем, чтобы после его смерти с еще большим ожесточением вцепиться в горло друг другу.

Значительный и подчас противоречивый материал дает трилогия для определения отношения Шекспира к народу. С одной стороны, ряд мест свидетельствует о том, что Шекспир относился к народной массе как к решающей силе на войне. Так, например, Тальбот, объясняя графине Овернской источники своей силы и непобедимости, говорит, указывая на ворвавшихся в ее замок солдат: «Теперь вы убедились, что Тальбот — только тень самого себя? Вот его сущность, мускулы, руки и сила, посредством которых, он одевает ярмо на ваши мятежные шеи» (1 Г VI, II, 3, 61—64). Любовь народа является важным политическим фактором, обеспечивающим позиции того или иного деятеля; это подтверждают слова королевы Маргариты, которая опасается усиления влияния Хэмфри Глостера потому, что он завладел сердцами простых людей (2 Г VI, III, 1).

С другой стороны, Шекспир отрицательно оценивает народное восстание 1550 года под руководством Джека Кэда, изображенное во второй части трилогии. Однако на этом основании нельзя сделать вывод об антидемократичности взглядов

поэта, как это пытаются сделать некоторые буржуазные шекспироведы. Нужно учитывать, что требования восставших об улучшении положения народа иногда сочетались с такими действиями, как, например, истребление грамотных людей, в которых массы видели виновников своих бедствий, — момент, нашедший свое отражение в сцене расправы Кэда над чатамским клерком (2 Г VI, IV, 2). Подобные эксцессы не могли не вызвать отрицательного отношения к ним со стороны поэта-гуманиста. Кроме того, Шекспир на основании некоторых фактов, ему известных, полагал, что восстание Кэда — не что иное, как провокация, подстроенная одной из враждующих сторон феодалов, и является, таким образом, своеобразным проявлением феодального мятежа, который был ему так ненавистен. Такое понимание восстания было для Шекспира тем более приемлемым, что история давала ему немало примеров того, как незрелые в политическом отношении массы становились оружием в руках демагогов. Вместе с тем не следует закрывать глаза на то, что Шекспир в силу неизбежной исторической ограниченности вообще скептически относился к народным массам как самостоятельной политической силе.

Художественные средства, использованные Шекспиром при создании первой исторической трилогии, отличаются рядом особенностей, приближающих эти пьесы по их художественной манере к произведениям непосредственных предшественников Шекспира. В первую очередь это относится к композиционному построению пьес. Канва исторических событий, составляющих сюжетную основу пьесы, оказывается подчас недостаточно переработанной эстетически, в результате чего отдельные эпизоды не всегда органически вытекают из предыдущих. Пьесы перегружены батальными сценами, рукопашными схватками, что придает им оттенок однообразия. В трилогии мы не найдем многосторонне разработанных образов, характерных для последующего творчества Шекспира, хотя отдельные образы, например, властной и жестокой королевы Маргариты или слабого, далекого от жизни короля, мужество которого раскрывается лишь в предсмертной сцене, выписаны с большой рельефностью.

И все же, несмотря на элементы архаичности, мы встречаем в этих пьесах сцены истинно шекспировские по своей эмоциональной мощи. К таким сценам относятся, например, встреча Тальбота с сыном перед последней битвой (1 Г VI, IV, 5 и 6) или сцена убийства Генриха VI Ричардом Глостером (3 Г VI, V, 6). Но сила воздействия трилогии не в отдельных сценах и характерах; только взятая в целом, она производит впечатление на читателя как огромное мозаичное полотно, ри-

сующее годы тяжких страданий английского народа от своеволия буйных феодалов.

Написанная сразу после трилогии о Генрихе VI хроника «Ричард III», материалом для которой послужил заключительный этап борьбы Йорков и Ланкастеров, завоевала особую популярность главным образом в результате детальной и многосторонней разработки характера основного персонажа пьесы, Ричарда Глостера, привлекавшего внимание многих известных актеров и исследователей творчества Шекспира. Своеобразие «Ричарда III» свидетельствует о том, что Шекспир, продолжая работу над историческими хрониками, стремился открыть в этом жанре новые возможности, позволяющие наряду с изображением исторических событий создавать цельные и величественные художественные образы. Сконцентрировав свое внимание на образе главного героя, Шекспир создал пьесу, приближающуюся по жанровым особенностям к исторической трагедии с одним основным героем.

Отправным моментом для характеристики Ричарда III послужило Шекспиру историческое сочинение Томаса Мора, где Ричард Глостер выступает как жестокий узурпатор и тиран. Такая оценка Ричарда III была воспринята последующими историками, в том числе Холинshedом. Развивая мысль Мора и углубляя ее тираноборческий пафос, Шекспир даже сгустил краски в своем изображении злодейств Ричарда, приписав ему некоторые преступления, о которых не упоминают предшественники Шекспира.

Отталкивающий моральный облик честолюбца, не гнушающегося никакой подлостью и жестокостью, чтобы овладеть короной, создается Шекспиром путем использования разнообразных средств характеристики. Основным способом является характеристика действием; поступки короля, преступления, которые хладнокровно подготавливаются им и совершаются на глазах у зрителя, делают особенно рельефным злодейский облик Ричарда. В действии обнаруживается и вторая основная черта его характера — циничное лицемерие, которым он хладнокровно маскирует свои замыслы. Оба эти качества вместе с гибким, изощренным в софистике умом и смелой готовностью пойти на риск в борьбе за свои цели раскрываются уже в знаменитой сцене оболыщения леди Анны (Р III, 1, 2).

Кроме раскрытия характера Ричарда в его взаимоотношениях с другими действующими лицами в пьесе использован еще целый ряд приемов художественной характеристики этого персонажа. К ним относятся откровенная характеристика, которую в целом ряде мест драмы Ричард дает самому себе, а также характеристики короля в репликах других действующих

лиц. Поскольку, однако, эти действующие лица относятся к Ричарду по-разному, их реплики не только способствуют лепке образа короля, но и являются одновременно штрихами, индивидуализирующими образы самих говорящих. Чтобы убедиться в этом, достаточно сравнить оценку Ричарду королевой Маргаритой, питающей звериную ненависть ко всем представителям дома Йорков, с оценкой, которую дает королю его мать, герцогиня Йоркская, страдающая от того, что ее сын совершает бесчисленные преступления, и все же долгое время — вплоть до убийства Ричардом маленьких принцев — лелеющая надежду на перерождение характера своего сына.

Наконец, для создания образа Ричарда Шекспир прибегает и к более сложным средствам косвенной характеристики персонажа. Так, например, убийцы, подосланные Ричардом к Кларенсу, говорят, что совесть «делает человека трусом» и «всякий, кто хочет жить хорошо, стремится верить в себя и жить без нее» (Р III, I, 4, 140). А в одной из заключительных сцен, когда Ричард готовится вступить в решающий бой, он обращается к своим сторонникам со словами:

Про совесть трусы говорят одни,  
Пытаясь тем пугать людей могучих.  
Пусть наша совесть — будут наши руки,  
А наш закон — мечи и колья наши!  
(Р III, V, 3, 309—311, пер. А. Дружинина)

Таким образом, даже в тот момент, когда проявляется необычайная, подкупающая симпатии зрителя смелость Ричарда, Шекспир как бы напоминает, что идейные позиции, на которых стоит король, мало чем отличаются от взглядов наемных убийц.

Приведенные выше краткие и отнюдь не исчерпывающие наблюдения рассчитаны на то, чтобы обратить внимание студентов на многообразие способов художественной характеристики персонажей в пьесах Шекспира, достигающего этим путем исключительной жизненности и убедительности создаваемых им образов. В результате перед зрителем в лице Ричарда вырастает трагический герой, о котором Белинский очень верно заметил: «Сам Ричард III — это чудовище злодейства, возбуждает к себе участие исполинскою мощью духа»<sup>23</sup>.

Этическая характеристика Ричарда неразрывно слита с политической проблематикой пьесы. «Ричард III» — это наиболее яркое в английской литературе эпохи Возрождения художественное выступление против принципов макиавеллизма в политике, оправдывавшего любые преступления и жестокости, совершаемые в борьбе за власть. Судьбою Ричарда Шек-

<sup>23</sup> В. Г. Белинский. Статьи о Пушкине. Полн. собр. соч., т. VII, стр. 534.

спир показывает, что даже сильный, умный и смелый человек, взошедший на трон дорогой лжи и крови, неизбежно обречен на поражение со стороны сил, объединяющихся в борьбе против тирана.

Тираноборческая тема в пьесе приобретает глубину и масштабность благодаря четкому художественному решению проблемы отношений монарха и народа, которой специально посвящена сцена, изображающая обстоятельства вступления Ричарда на престол. В Англии вплоть до середины XVI века по крайней мере формально сохранялся древний обычай, согласно которому при коронации *«спрашивали народ, желает ли он иметь короля и повиноваться ему»*<sup>24</sup>. Грозное безмолвие народа, выслушивающего предложение об избрании на трон Ричарда, красноречивее всяких слов говорит о всеобщем осуждении кровавого тирана; и поэтому гибель Ричарда в борьбе с претендентом на престол Ричмондом воспринимается не как результат династических интриг, а как следствие возмущения всего народа, оказывающего поддержку Ричмонду, в котором простые люди видят избавителя от тирании.

Гневное осуждение тирана сочетается в «Ричарде III» с первыми в шекспировской исторической драматургии наметками образа положительного монарха, в качестве которого выступает граф Ричмонд, родоначальник династии Тюдоров, взошедший на английский престол под именем Генриха VII. Как художественный образ этот персонаж не представляет интереса, так как он очерчен весьма бегло и условно; зато для понимания требований, предъявляемых Шекспиром к положительному монарху, весьма важно изложение Ричмондом своей политической программы. В эту программу, которая звучит в заключительной реплике Ричмонда как эпилог всей серии ранних хроник, входит освобождение страны из-под власти тирана, милосердие к побежденным и обеспечение вечного мира в Англии.

Последующие исторические хроники — «Король Джон» и «Ричард II» характеризуются резким усилением в них темы патриотизма и борьбы за национальную гордость Англии, а также их политической злободневностью. О дате создания «Короля Джона» точными сведениями мы не располагаем; некоторые исследователи, исходя из языковых и стилистических особенностей пьесы, относят ее к 1596 году; другие, опираясь на те же данные, полагают, что она написана до «Ричарда II». Нам кажется более убедительным второе решение,

<sup>24</sup> К. Маркс. Хронологические выписки, III. Архив Маркса и Энгельса, т. VII. М., 1940, стр. 360.

тем более что некоторые композиционные особенности «Короля Джона» сближают эту хронику с пьесами о Генрихе VI, а «Ричард II» по сюжету тесно связан с более поздними хрониками о Генрихе IV, являясь первой из пьес «ланкастерского» цикла, называемого так потому, что они рисуют приход к власти и возвышение королей из дома Ланкастеров.

В центре пьесы о короле Джоне (Иоанне Безземельном) стоит образ весьма дальновидного монарха, трезвого и решительного политического деятеля, стремящегося добиться независимости Англии от папы Римского и оградить страну от попыток Франции вмешаться в английские дела. Эта патриотическая сторона деятельности короля настолько импонировала шекспировской философии истории, что Шекспир, так же как и автор более ранней драматической хроники о короле Джоне, ни словом не упоминает о принятой в правление Иоанна так называемой «Великой хартии вольностей», ограничивавшей власть короля и усилившей влияние феодалов на государственные дела. Умолчание о хартии позволило Шекспиру представить короля, вступающего в борьбу против носителей антинациональной тенденции, как сильную личность, что, по мнению Шекспира, является необходимым качеством монарха, выражающего интересы государства и нации.

Но, допуская известное преувеличение политических заслуг Иоанна, Шекспир не идеализирует облик этого короля в целом. Он не скрывает жестокости Иоанна по отношению к всем, кто может угрожать его власти. Он даже усугубляет эту черту тем, что изображает Артура, жертву короля Джона, маленьким ребенком, хотя исторически он к моменту смерти был взрослым юношей и выступал против короля во главе своей армии. Поэтому хотя политическая деятельность короля Джона и вызывает сочувствие Шекспира, сам он далеко не является идеальным монархом. Более того, Шекспир вводит в пьесу демократизированного героя Филиппа Фальконбриджа, который даже по сравнению с королем является более ярким и последовательным выразителем национально-патриотических убеждений; не случайно пьеса заканчивается именно словами Филиппа, полными чувства национального достоинства:

У гордых ног воителя чужого  
Британия во прахе не лежала —  
И не лежать ей в прахе никогда,  
Пока себя сама она не ранит.

(V, 7, 112—114, пер. А. Дружинина)

Особую политическую актуальность придает пьесе тема борьбы с католическим Римом. Во времена Шекспира католические монахи являлись опорой самых реакционных сил в

Англии, а зачастую и прямой агентурой Испании — основного соперника Англии тех лет; и хотя испанская «Непобедимая Армада» была разгромлена в 1588 году, угроза испанского вторжения в Англию еще не миновала окончательно, и, как показывают документы первой половины 90-х годов, правительство нередко принимало экстренные меры для борьбы с возможной высадкой испанского десанта.

Типичные черты иезуита, вмешивающегося в политические распри, воплощены в образе папского легата Пандольфа, описанного так, что его деятельность вызывает отвращение у зрителя.

Чтобы восстановить влияние папы в Англии, Пандольф пользуется не только таким средством религиозного шантажа, как отлучение Джона от церкви. Он стремится изолировать Англию и для этого учит Филиппа Французского, каким образом оправдывать себя в нарушении клятвы в дружбе, данной королю Джону; он провоцирует дофина Людовика на выступление против Англии, хладнокровно рассчитывая на то, что весть о вторжении Людовика в Англию заставит короля убить Артура, а это преступление вызовет мятеж против Джона. А как только Джон соглашается признать верховную власть папы над английской церковью, Пандольф переходит на его сторону, предав дофина.

В «Короле Джоне» появляются новые элементы в оценке Шекспиром роли народа и его позиции во время феодальных усобиц. Этой проблеме специально посвящена значительная часть эпизода у стен Анжера (II, 1), в котором горожане, не вникая в династическую аргументацию сторонников короля Джона и Артура, решают открыть ворота города тому, на чьей стороне будет победа. В этой сцене Шекспир, в полном соответствии с историей отношений городов и королевской власти в средние века, выразительно подчеркивает заинтересованность горожан в мире и сильном монархе, кладущем конец раздорам между феодальными группировками.

Большинство критиков считает, что по своим художественным достоинствам «Король Джон» уступает не только более зрелым хроникам, но и «Ричарду III». Однако и здесь в ряде сцен мы ощущаем перо гениального драматурга. К числу таких шедевров относится сцена Артура и Губерта в темнице (IV, 1). Образы детей Шекспир выводил и в более ранних хрониках, но там они по преимуществу вели себя как взрослые, не по годам рассудительно. Только в образе Артура — последнем детском образе в цикле исторических хроник — Шекспиру удалось с предельной художественной убедительностью передать подкупающую мягкость, искренность и не-



посредственность этого мальчика. Такой эффект достигается Шекспиром за счет очень тонких психологических штрихов. Так, например, умоляя Губерта о пощаде, Артур напоминает этому человеку, как он заботился о нем:

Помнишь, голова  
Болела у тебя, — я обвязал  
Ее платочком (самым лучшим, вышит  
Принцессой он) и не просил вернуть мне.

*(IV, 1, 41—44, пер. Е. Бируковой)*

Только ребенок может, глядя в лицо смерти, вспомнить, что он пожертвовал для Губерта любимым платком, связанным с дорогими его сердцу воспоминаниями о далекой родине, и подчеркнуть свое благородство и бескорыстие не тем, что он нежно ухаживал за больным, а тем, что он никогда не спрашивал о своем любимом сувенире.

Следует отметить, что в «Короле Джоне» возрастает роль языковых средств, используемых для создания индивидуализированных характеров. Чтобы убедиться в этом, достаточно сравнить изощренную, построенную на софистических приемах речь Пандольфа с полной внутренней мощи и уверенности в своей силе и правоте речью Фальконбриджа.

«Король Джон» завершает первый этап в развитии Шекспира—исторического драматурга. В последующих произведениях, созданных во второй половине 90-х годов, Шекспир поднимается на новый уровень и как мыслитель, и как художник.

Как уже говорилось, общепринятая периодизация творчества Шекспира проводит границу между первым и вторым периодами его творчества около 1600—1601 года. Однако нужно учитывать, что переход Шекспира от первого периода ко второму совершился не внезапно; и на протяжении первого периода наблюдается эволюция в мировоззрении Шекспира, которая сопровождалась укреплением элементов реализма в его творческом методе.

Анализ ранних произведений показывает, что примерно в середине 90-х годов в творчестве Шекспира произошли значительные изменения, позволяющие говорить о том, что первый период его творчества распадается на два этапа. Эти изменения можно проследить, сопоставляя ранние комедии с комедиями, написанными после 1595 года; историческая драматургия отражает их с еще большей наглядностью, так как этот жанр базируется на однородном в целом материале национальной истории.

Нет смысла связывать изменения в творчестве Шекспира середины 90-х годов с какими-либо отдельными конкретными событиями этого времени; правильнее будет видеть их причину в тех общих социальных, политических и идеологических сдвигах, которые происходили на протяжении последних лет правления Елизаветы и которые не могли не вызвать у поэта желания путем пристального изучения жизни самых различных слоев английского общества глубже осознать тенденции исторического развития Англии.

Одним из важных сдвигов этого периода следует считать изменение позиций королевской власти в Англии в конце 90-х годов XVI века. Если до разгрома Армады и в первые годы после этого исторического события абсолютизм еще продолжал в известной мере выполнять функцию организатора нации и пользовался поддержкой буржуазии и нового дворянства, то во второй половине десятилетия правительство Елизаветы, напуганное усилением наиболее радикальной части английской буржуазии, все в большей степени искало себе опору в реакционных феодальных кругах. В связи с этим резко обнажилась такая неприемлемая для буржуазии сторона политики Елизаветы, как процветавшая при дворе система фаворитизма, превратившаяся в специфическую форму контроля со стороны аристократов над целыми отраслями английской экономики (так, например, фаворит Елизаветы граф Эссекс держал монополию на ввоз в Англию вина). Для прогрессивных кругов английского общества фаворитизм был более враждебен, что вокруг фаворитов зачастую группировались силы, стремившиеся путем заговоров и дворцовых переворотов ограничить королевскую власть в пользу феодальной реакции.

Определенные сдвиги произошли и в положении народных масс. Если раньше правительство пыталось хотя бы замедлить огораживание общинных земель и прекратить «бродяжничество» жестокими карательными законами, то в 1598 году были приняты законы, в которых кроме мер наказания по отношению к бездомным беднякам регламентировались также обязанности приходов по поддержанию бедняков. Таким образом, как указывает Маркс, «правительство вынуждено было, наконец, официально признать пауперизм, введя налог в пользу бедных»<sup>25</sup>. Этот акт доказывает беспомощность правительства в его попытках вовлечь в производство крестьян, насильственно согнанных с земли. А между тем пауперизм в Англии к концу XVI и началу XVII века достиг огромных размеров: в одном Лондоне насчитывалось около 50 тысяч бедняков, что со-

<sup>25</sup> К. Маркс. Капитал, т. I, стр. 726.

ставляло почти четверть тогдашнего населения города. Пауперам XVI века, в отличие от люмпен-пролетариев позднейших периодов, еще была чужда продажность и испорченность, и они не только являлись активной общественной силой, поддерживавшей выступления крестьян и городской бедноты, но и вносили в движение наиболее радикальные лозунги. А во второй половине 90-х годов в движении городских низов появились новые тревожные для господствующего класса особенности, когда взбунтовавшиеся подмастерья и городская беднота начали вступать в контакт с солдатами, предлагавшими свои услуги в качестве военных руководителей мятежа. Эти обстоятельства, и в первую очередь объединение в мятеже представителей различных слоев населения, говорят о нарастании всеобщего недовольства английской бедноты политикой правящих классов.

Однако фактором, определившим ряд изменений в творчестве Шекспира в 90-е годы, оказалось не только обострение политической ситуации в Англии. Без сомнения, значительное влияние на драматурга должно было оказать усиление литературной борьбы в конце XVI века, основу которой составляла защита гуманистами литературы вообще и театра, в частности, от нападков пуританских идеологов. Самым серьезным симптомом обострения этой борьбы явился выход в свет в 1595 году выдающегося памятника английской литературно-критической мысли эпохи Возрождения — «Защита поэзии» Филиппа Сиднея. Хотя это произведение было известно в списках на протяжении более чем десяти лет, опубликование «Защиты поэзии» одновременно двумя издателями сделало ее достоянием широких кругов читающей публики и резко увеличило влияние этого трактата на современную литературную жизнь.

В рамках данной работы невозможно охарактеризовать «Защиту поэзии» в целом; здесь будет уместно лишь проанализировать отзывы Сиднея о современной ему драме и требования, которые он к ней предъявляет. Следует специально оговорить, что резко критические отзывы Сиднея об отдельных особенностях драматургии того времени привели к несколько односторонней оценке позиций автора «Защиты поэзии» и в некоторых работах советских исследователей, авторы которых обвиняют Сиднея в презрительном отношении к театру своей эпохи<sup>26</sup>. На самом деле пафосом трактата Сиднея было стра-

<sup>26</sup> См. М. Морозов. Язык и стиль Шекспира. В кн.: «Избранные статьи и переводы», стр. 130; «История английской литературы», т. I, вып. I. М., 1943, стр. 339.

стное стремление устранить ряд наивных и архаичных моментов из английской драматургии во имя ее дальнейшего развития; именно это обстоятельство и позволило Шекспиру и другим драматургам-гуманистам воспринять «Защиту поэзии» как выступление своего идейного союзника.

В своих рассуждениях о комедии Сидней решительно выступает против понимания этого жанра как грубо развлекательного, близкого к фарсу и требует, чтобы комедия будила мысль и чувство человека, т. е. настаивает на углублении ее идейного содержания. Попутно следует отметить, что Сидней не протестовал против смешения в одном произведении элементов трагического и комического, если комический элемент не будет носить чисто развлекательного характера.

Но наибольший интерес представляют рассуждения Сиднея об исторической поэзии (термин «поэзия» употребляется Сиднеем в значении, близком современному понятию «художественная литература»). Правильно видя основную слабость современной ему историографии в том, что она по своей методологии оставалась близкой к летописям, механически и некритически воспроизводившим разрозненные факты, Сидней противопоставляет историку поэта как человека, способного объяснить причины событий. Поэт, пишущий на историческую тему, соединяет, по мнению Сиднея, сильные стороны историка и философа, ибо он объединяет «общий смысл вещей» с «частной правдой вещей» и «соединяет общие понятия с конкретным примером». Таким образом, Сидней в своеобразной терминологии выдвигает требование создавать в поэзии характеры, в которых частное служило бы выражению общего, т. е. приближается к требованию создавать типические характеры.

Сидней считает, что поэт должен располагать свободой группировки исторических фактов для того, чтобы его произведение имело стройную композицию и представляло собой самостоятельную эстетическую ценность. Наконец, Сидней протестует против некоторых укоренившихся на английской сцене условностей, в том числе против изображения с помощью нескольких статистов столкновения целых армий, т. е. против приема, к которому Шекспир часто прибегал в ранних драмах и почти не использовал в поздних.

Этот беглый анализ некоторых сторон эстетики Сиднея показывает, что и в литературной теории в 90-е годы шла напряженная борьба за углубление идейности и реализма в поэзии. И хотя взгляды Сиднея были в целом ряде случаев чужды Шекспиру, многое из того, что было впервые в Англии провозглашено в теоретической форме автором «Защиты поэ-

зии», нашло у Шекспира свое блестящее художественное воплощение.

Последние хроники первого периода, в которых с особой полнотой, сказались углубление реализма Шекспира после 1595 года, охватывают сравнительно небольшой хронологический период английской истории — с 1388 по 1420 год и представляют цикл произведений, тесно связанных между собой. Вряд ли можно считать случайным обращение Шекспира к событиям этих лет после того, как первые хроники он посвятил изображению войны Роз, ибо именно на рубеже XIV и XV веков в династической истории Англии произошли события, которые впоследствии и дали повод для междоусобных войн середины XVI века.

Таким событием явилась узурпация королевской власти сыном герцога Ланкастерского, Генри Болингброком, свергнувшим в 1399 году своего двоюродного брата Ричарда II и взошедшим на престол под именем Генриха IV. Эта узурпация престола служит не только сюжетной основой «Ричарда II» — первой из пьес «ланкастерского» цикла, но и основой ее политической и этической проблематики.

Понять шекспировское решение проблемы узурпации в «Ричарде II» можно только после того, как мы познакомимся с оценкой короля в этой пьесе. Из характеристик, которые даются Ричарду действующими лицами, а также из поступков, совершаемых, им, складывается весьма непривлекательный образ короля — расточительного и развращенного деспота, преклоняющегося перед заморскими модами, человека, окружившего себя льстецами, заботящегося только об удовлетворении своих личных прихотей и настолько забывшего об интересах страны, что он готов даже сдать королевство в аренду. Своим поведением Ричард восстанавливает против себя не только представителей знати, поместья которых он вероломно захватывает для покрытия расходов роскошного двора, но и простой народ, разоренный непомерными налогами. Все, кого вдохновляют патриотические идеалы, так или иначе оказываются в оппозиции к королю. Ричарда окружают фавориты, вместе с ним участвующие в расхищении национального богатства, — важный штрих в характеристике королевского двора, придававший пьесе особую политическую злободневность.

Именно в результате такой политики короля узурпация престола Болингброком приобретает характер патриотического акта, совершаемого во имя спасения Англии, которую избалованный и расточительный Ричард ведет к катастрофе. И если Ричард не находит других аргументов для утверждения своего права на корону, кроме ссылки на неприкосновенность особы

короля как помазанника божия — тезис, опровергаемый всем развитием действия пьесы, — то основным аргументом Болингброка является поддержка, оказываемая ему всем народом, который видит в нем избавителя от деспотической власти Ричарда.

В этом отношении особый интерес представляет сцена, в которой о событиях в королевстве беседуют простые люди — садовники. В их речах нет того озлобления, которое то и дело проскальзывает в словах поддерживающих Болингброка феодалов, когда последние говорят о Ричарде и его фаворитах; более того, садовники с определенным сочувствием относятся к Ричарду, которому грозит низложение, как к человеку, попавшему в беду, и с глубоким состраданием воспринимают скорбь королевы. И тем не менее они оценивают низложение Ричарда как явление закономерное; сравнивая Англию с садом, которому беспечный Ричард дал зарости сорняками, один из садовников говорит:

Кто допустил весною беспорядок,  
Тот сам теперь встречает листопад.

*(III, 4, 48—49, пер. А. Куршевой)*

Эта спокойная трезвая оценка деятельности Ричарда людьми из народа, заинтересованными в процветании родной страны, ярче всего свидетельствует о всенародном осуждении антипатриотической политики короля. В словах садовников так же, как и в предсмертных взволнованных монологах Гонта, оплакивающего позор своей родины (II, 1, 40—68 и 93—115), с потрясающей силой звучит голос Шекспира — патриота, защищающего честь и независимость Англии; здесь раскрывается важнейшая сторона взглядов Шекспира на монарха: только тот король оправдывает свое назначение, который неусыпно блюдет интересы своей страны, своего народа. И поэтому «Ричард II» выделяется из всех исторических пьес, как произведение, в котором Шекспир наиболее последовательно отстаивает мысль о праве подданных сместить короля, если тот ведет страну к катастрофе.

Однако сказанное выше вовсе не значит, что Шекспир безоговорочно принимал узурпацию престола как метод искоренения царящих в стране злоупотреблений. Узурпация принимается Шекспиром лишь постольку, поскольку в данной катастрофической ситуации он не видит другого средства для возрождения страны и укрепления королевской власти. Но при узурпации престола одним из феодалов — пусть и располагающим поддержкой народа, но сажаемым на трон феодальной кликой — есть своя оборотная сторона. Этот акт создает опасный

прецедент, который может быть использован в дальнейшем феодалами как аргумент в их стремлении ограничить власть монарха, навязать ему свою волю или даже как повод выступить против него с оружием в руках и, развязав междоусобную борьбу, попытаться заменить короля своим ставленником. Поэтому вступление Болингброка на трон вовсе не изображается Шекспиром как безмятежный триумф справедливости; в конце пьесы все чаще звучат мрачные предсказания смут и раздоров, братоубийственных войн, которые неизбежно последуют за незаконным захватом престола (IV, 1, 132—149); (V, 1, 55—68); тем самым уже в «Ричарде II» намечаются контуры конфликта пьес о Генрихе IV.

Скептическое отношение Шекспира к узурпации проявляется еще и в том, что узурпатора престола Болингброка Шекспир рисует вовсе не как народного героя-освободителя, а как хитрого, расчетливого и честолюбивого политика. Свои планы захвата трона Болингброк лицемерно маскирует разговорами о том, что он хочет лишь добиться возвращения отцовского наследства; с таким же холодным лицемерием он организует фарс «добровольного» отречения короля от престола; еще уезжая в изгнание, он, чтобы заручиться симпатиями народа, демагогически заигрывает с простым людом и выдерживает этот стиль поведения и тогда, когда возвращается в Лондон; став королем, он спешит уничтожить физически и без того уже раздавленного морально Ричарда для того, чтобы враждебные королью силы не могли использовать имя законного монарха в борьбе против узурпатора. Разумеется, такая моральная характеристика Генриха IV неизбежно бросает тень на самый факт узурпации им престола.

К числу наиболее значительных художественных завоеваний Шекспира в «Ричарде II» по сравнению с ранними хрониками следует отнести развитие характеров действующих лиц, и в первую очередь, развитие характера самого Ричарда. Та характеристика Ричарда, которая была дана выше, относится к Ричарду — королю, торгующему страной для удовлетворения своих прихотей и ослепленному идеей «божественного» происхождения своей власти. Но с того момента, как Ричард понимает безнадежность сопротивления Болингброку, весь его духовный облик меняется коренным образом. Еще с короной на голове, но уж понявший свое бессилие, Ричард из капризного деспота превращается в простого смертного, сознающего, что он подвержен всем человеческим слабостям; перестав ощущать себя королем, Ричард впервые видит ту ложь условностей, которая определяла отношения между ним и его окружением. Более того, только потеряв престол, Ричард обретает способ-

ность трезво оценить состояние государства и свою роль в нем, понять, что он оставался глухим к расстройству государственных дел (V, 5, 45—49); государственная мудрость возвращается к Ричарду тогда, когда он из короля превращается в гонимого судьбой человека. Рисуя эволюцию Ричарда, Шекспир впервые в художественной форме воплощает мысль, волновавшую его на протяжении всего творческого пути и получившую наиболее яркое художественное решение в трагедии о короле Лире, — мысль о том, что только излечившись от ослепления мишурным блеском власти, человек становится самим собой.

Вершины художественного мастерства Шекспир — исторический драматург достигает в двух частях хроники о Генрихе IV. В этих тесно связанных между собою пьесах, которые Белинский назвал «дивными, колоссальными созданиями»<sup>27</sup>, сильные стороны Шекспира — мыслителя и поэта нашли самое полное воплощение, и поэтому их анализу следует уделить особое внимание.

Годы правления Генриха IV (1399—1413) приходятся на начало длительного периода, для которого характерно бурное развитие новых отношений в недрах феодального общества. Уже при Ричарде II попытки феодалов всемерно усилить эксплуатацию крепостных вызвали взрыв народного негодования. Однако крестьянскую войну под руководством Уота Тайлера (1381 г.) нельзя объяснить только реакцией крестьян на усиление эксплуатации: значительные слои тогдашнего зажиточного крестьянства уже могли оказывать эффективное экономическое сопротивление феодалам, а в ходе восстания стремились осуществить свои конкретные политические требования. Хотя восстание Уота Тайлера было разгромлено, дальнейшее развитие Англии доказало историческую прогрессивность программы, выдвинутой крестьянами: в течение последних десятилетий XIV века и в начале XV века барщинная система — наиболее типичная форма экономических отношений эпохи феодализма — пала, и на протяжении XV века крестьяне в Англии полностью освободились от крепостной зависимости.

Изменения в положении крестьянства, рост городов, тяготивших к сильной королевской власти, выделение Лондона, который сделался «промышленным и торговым центром всей страны»<sup>28</sup> и насчитывал в конце XIV века около 40 тысяч жителей, — все это оказало решающее влияние на ход истории страны в XV веке и подготовило объединение Англии в национальное государство.

<sup>27</sup> В. Г. Белинский. Полн. собр. соч., т. XII, стр. 54.

<sup>28</sup> Ф. Энгельс. Крестьянская война в Германии. Соч., т. 7, стр. 347.



Существенные изменения в экономическом укладе обусловили развитие новых тенденций на политической арене, проявившихся наиболее резко в выступлениях феодалов против королевской власти. Феодалные бунты, характеризовавшие все царствование Генриха IV, были первым актом национальной трагедии, которую переживала Англия в XV веке и которая достигла своей кульминации во второй половине века. Именно поэтому Маркс называет 1399 год годом начала войны между обеими розами.

Война Алой и Белой розы не явилась чем-то случайным; она была выражением глубокого кризиса, в котором оказались представители крупного феодалного землевладения в XV веке. Уменьшение доходности поместья настойчиво толкало феодалов на путь военных авантур; военный грабеж стал необходимой статьей бюджета феодала. Однако Франция как объект грабежа перестала существовать: рост сопротивления французского народа, так же, как и в Англии, шедшего к созданию национального государства, а также разложение правящей верхушки феодалной Англии в конце правления Эдуарда и при Ричарде II привели к целому ряду поражений Англии в Столетней войне. Поэтому феодалы вступили на путь военного грабежа в междоусобной борьбе. Поводом к первому этапу этой борьбы послужил незаконный захват престола Генрихом IV, совершенный при поддержке крупнейших магнатов, которые впоследствии выступили против самого узурпатора.

Мятеж феодалов против королевской власти в начале XV века мог представить серьезную угрозу не только царствующему королю, но и государственному единству страны. Опасность такого мятежа объяснялась легкостью, с которой феодалы оказывались во главе значительных военных сил. *«В средние века, — указывает Маркс, — крупный барон мог поднять грозное восстание. Йомены и мелкие вассалы брали стоявший в углу у очага лук, рыцари надевали кольчугу, и через несколько дней престолу угрожала целая армия»*<sup>29</sup>. Специфическим обстоятельством, усугублявшим опасность феодалного мятежа, была повсеместно распространенная в Англии система так называемого «пожалования ливрей»; она возникла в пору ослабления экономических связей между феодалом и его вассалами, когда феодалы пытались заменить эти связи новой формой, жалую герб и ливрею своего дома окрестным мелкопоместным дворянам и йоменам, а также разнообразным случайным элементам, искавшим у феодала защиты от каких-либо лиц или

<sup>29</sup> К. Маркс. Хронологические выписки, IV. Архив Маркса и Энгельса, т. VIII, стр. 401.

от закона. Такая дружина или «свита», включавшая в себя людей, готовых в каждую минуту на совершение любых насилий и преступлений, и пользовавшаяся почти полной безнаказанностью, составляла вооруженную силу, которая постоянно находилась в распоряжении феодала.

Вооруженная и невооруженная борьба Генриха IV против феодалов составляла основу его внутренней политики и поглощала львиную долю энергии и финансов королевского двора. Но если в середине XV века в кровавой борьбе претендентов на престол было трудно, а зачастую и невозможно определить, какая из сторон — Ланкастеры или Йорки являются в данный момент носителями прогрессивной идеи централизации, то в первый период феодальных мятежей, в царствование Генриха IV, можно без особого труда увидеть, что мятежные бароны выступали как носители анархических сепаратистских устремлений, тогда как централизаторская политика Генриха IV объективно выражала прогрессивную тенденцию и способствовала национальному объединению страны.

Борьбу против мятежных феодалов Генрих IV сочетал с активной колонизаторской политикой. Он вел агрессивную войну в Ирландии, постоянно усмиряя ирландских «бунтовщиков». Еще более напряженно проходила колонизация Уэльса. На жестокости завоевателей-англичан валлийцы отвечали отчаянным сопротивлением, единодушно встав на защиту родины. Любопытное свидетельство о ситуации в Уэльсе и о взаимоотношениях между английскими колонизаторами и местным населением оставил королевский чиновник Джон Фейрфорд, писавший Генриху 7 июля 1403 года: «Принимая также во внимание, мой благороднейший повелитель, если Вам это будет угодно, что вся уэльская нация убеждена вышеуказанными отрядами в восстании и добровольно соглашается с ними, как это открыто проявляется каждый день в их поведении и в их сопротивлении Вам и всем тем, кто Вам верен, не угодно ли было бы Вашему королевскому величеству предписать окончательное уничтожение этой вероломной нации, ибо иначе все, кто Вам верен, находятся в здешних местах в большой опасности»<sup>30</sup>.

Этот насыщенный разнообразными событиями отрезок английской истории и лег в основу обеих частей «Генриха IV».

Обращение Шекспира к теме борьбы королевской власти против мятежных феодалов имело в 90-е годы XVI века определенное актуальное политическое звучание. В памяти

<sup>30</sup> «Royal and Historical Letters during the reign of Henry the Fourth», v. I. L., 1860.

современников поэта еще были живы воспоминания о восстании феодалов Северной Англии в 1568 году, имевшем целью свержение Елизаветы и передачу престола Марии Стюарт, вокруг которой группировались силы католической реакции. Опасность восстаний представителей реакционной аристократии ощущалась и в 90-е годы, о чем свидетельствует попытка графа Эссекса в 1601 году организовать вооруженный путч против королевы. Однако пьесы о Генрихе IV не являются злободневным политическим памфлетом; их главное значение состоит в осмыслении поэтом в художественной форме основных тенденций развития английского общества в начальный период формирования национального государства.

Прежде чем приступать к непосредственному анализу пьес о Генрихе IV, следует оговорить взаимосвязь обеих частей. С одной стороны, каждая из этих пьес является самостоятельным художественным произведением, имеющим свою завязку, кульминацию и развязку. В первой части такой завязкой является конфликт между королем и феодалами, возникающий в первом действии, а кульминацией — битва королевских сил и мятежных лордов при Шрусбери, непосредственно за которой следует развязка в виде решительной победы короля над мятежниками. Во второй части построение сюжетной линии, рисующей борьбу короля и лордов, во многом повторяет развитие действия в первой части: там также рисуется заговор феодалов и их поражение; однако эта линия занимает сравнительно меньше места. Зато во второй части возрастает роль конфликта между королем и принцем Генрихом, который и определяет кульминацию пьесы, происходящую в сценах объяснения короля с принцем.

С другой стороны, уже в начале первой части намечается конфликт между принцем и королем, который, таким образом, проходит через обе части; также на протяжении обеих частей развиваются отношения между принцем и Фальстафом, и только действие обеих частей исчерпывает развитие их характеров. Наконец, если развязка первой части дается очень лаконично и в известной мере отличается незавершенностью, так как королю еще предстоит вести борьбу с оппозицией, то развязка второй части со смертью Генриха IV, вступлением на престол Генриха V и началом его правления является финалом, разрешающим все поставленные в обеих частях идейные и художественные проблемы. Таким образом, взаимоотношения обеих частей свидетельствуют о единстве замысла, пронизывающем эти пьесы; поэтому при дальнейшем анализе можно будет проследивать решение конфликтов и развитие характера на протяжении обеих частей.

Важнейшей особенностью шекспировского реализма в исторических хрониках является стремление вывести на сцену представителей низших слоев общества, играющих активную роль в развитии драматического действия. Эта сторона творческого метода Шекспира сказывается уже в ранних произведениях; достаточно вспомнить сцену у тещеубийцей и сыноубийцей в третьей части «Генриха VI», сцену у ворот Анжера в «Короле Джоне» или сцену с садовниками в «Ричарде II»; и все же показ людей из народа оставался в этих пьесах явлением эпизодическим. Только в «Генрихе IV» эта особенность шекспировского реализма находит свое полное развитие.

На эту сторону шекспировского творческого метода классики марксизма обращали особое внимание. Так, Энгельс резко критиковал Ф. Лассалья за то, что в своей драме «Франц фон Зикинген» он показал в основном «официальные элементы» тогдашнего исторического движения в Германии и пренебрег изображением плебейских и крестьянских элементов. В письме от 18 мая 1859 года Энгельс писал: «Согласно моему пониманию драмы, требующему, чтобы за идеальным не забывать реалистического, за Шиллером — Шекспира, привлечение тогдашней, поразительно пестрой плебейской общественной сферы дало бы совершенно иной материал для оживления драмы, дало бы неоценимый фон для разыгрывающегося на авансцене национального дворянского движения и впервые представило бы в истинном свете само это движение. Какие только поразительно характерные образы ни дает эта эпоха распада феодальных связей в лице бродячих королей-нищих, побирающихся ландскнехтов и всякого рода авантюристов — поистине фальстафовский фон, который в исторической драме *такого* типа был бы еще эффектнее, чем у Шекспира!»<sup>31</sup>. Об этом же говорил Лассаль и Маркс, советовавший ему «в большей степени *шекспиризировать*» и писавший в своем отзыве на его драму: «...не надо было, чтобы весь интерес сосредоточивался, как это происходит в твоей драме, на *дворянских* представителях революции... И, наоборот, представители крестьян (особенно их) и революционных элементов городов должны были бы составить весьма существенный активный фон»<sup>32</sup>.

Разумеется, «фальстафовский фон», о котором говорит Энгельс, — понятие значительно более широкое, чем та компания, которая в «Генрихе IV» окружает толстого рыцаря и участвует в его проделках. Сюда относятся также слуги в тавернах и женщины легкого поведения, новобранцы военных

<sup>31</sup> К. Маркс и Ф. Энгельс. Избранные письма. М., 1948, стр. 113.

<sup>32</sup> Там же, стр. 111—112.

отрядов и судьи в провинциальных местечках, грабители на больших дорогах и их жертвы — словом, вся пестрая, разношерстная толпа, с которой Фальстаф, принц и другие персонажи сталкиваются в Лондоне и других местностях Англии.

Но хотя «фальстафовский фон» и является неотъемлемым элементом в создании картины исторического движения в целом, отдельные детали этого фона свидетельствуют о том, что при изображении жизни простых людей Шекспир не стремился воспроизвести их исторически достоверное положение в начале XV века, а использовал свои наблюдения над судьбой народных масс в елизаветинскую эпоху. Правда, некоторые моменты в изображении компании Фальстафа, например, почти полная безнаказанность приближенных принца, принимающих участие в грабежах, являются в какой-то мере отголоском отношений между сеньором и его приспешниками во времена «пожалования ливрей»; однако большинство деталей свидетельствует о том, что в изображении «фальстафовского фона» Шекспир опирался на современный ему материал.

К таким деталям относится изображение больших дорог Англии, кишящих разбойниками, — явление, развившееся в полной мере в период огораживаний. Но еще более убедительно об этом говорят красочное описание Фальстафом своего отряда в первой части «Генриха IV» (IV, 2, 10—46) и сцена набора солдат во второй части (III, 2). Во времена Генриха IV такой набор осуществлялся не местными административными властями, а самими феодалами, выступавшими в качестве начальников отрядов и потому заинтересованными в надежности их людского состава. А в последние годы правления Елизаветы злоупотребления при вербовке солдат достигли такого размаха, что Тайному совету — высшему государственному органу тюдоровской Англии — неоднократно приходилось рассматривать подобные дела. Например, 12 августа 1598 года, примерно в то время, когда Шекспир работал над «Генрихом IV», Тайный совет установил, что люди, представленные графством Радноршир для военной службы в Ирландии, оказались преступниками, набранными в тюрьмах, плохо вооруженными и отправленными в поход без обуви и... штанов<sup>33</sup> — картина, поразительно напоминающая описание, которое Фальстаф дает своим солдатам.

Кроме подобных сцен, в репликах персонажей «фальстафовского фона» содержится ряд выражений, в которых пародируются пуритане, поминутно ссылающиеся на священное писание и распевające псалмы, что также являлось злободневным

<sup>33</sup> G. B. Harrison. The Elizabethan Journals. II. L., 1938, p. 299.

политическим выпадом. Более того, некоторые исследователи полагают, что когда Фальстаф, характеризуя себя и свою компанию, говорит: «Пусть нас зовут лесничими Дианы, рыцарями мрака, фаворитами луны и пускай говорят, что у нас высокая покровительница, потому что нами управляет, как и морем, благородная и целомудренная владычица луна, которая и потворствует нашим грабежам» (1 Г IV, I, 2, 25—28)<sup>34</sup>, — то современный Шекспиру зритель мог усмотреть в этих словах, помимо их прямого смысла, т. е. утверждения, что ночь является покровительницей грабителей, — еще и прозрачный политический намек на Елизавету и ее окружение. Дело в том, что одним из любимых развлечений «королевы-девственницы», как любила себя величать Елизавета, было участие в «масках» — придворных представлениях на мифологические сюжеты, в которых королева выступала в роли Дианы, богини луны и покровительницы невинности. Поэтому в реплике Фальстафа могла звучать понятная зрителям насмешка над «целомудренной» королевой, потворствующей в грабежах своим многочисленным фаворитам.

Таким образом, отдельные детали в изображении «фальстафовского фона» не воспроизводят реальных исторических отношений в эпоху Генриха IV, и поэтому взятый изолированно «фальстафовский фон» не может служить доказательством наличия элементов историзма в творческом методе Шекспира. И тем не менее включение в историческую картину представителей английского плебса представляет собой важнейшее завоевание реализма Шекспира. Понять это противоречие можно, лишь определив место, которое «фальстафовский фон» занимает в развитии действия пьес. Обе они построены так, что исторические действующие лица, воспроизведенные Шекспиром со значительной степенью исторической достоверности, то и дело вступают в непосредственный контакт с представителями «фальстафовского фона». Это постоянное взаимодействие «официальных элементов» с низами общества придает «фальстафовскому фону» активный характер, и в результате события, изображаемые в «Генрихе IV», предстают перед зрителем не как история королей и полководцев, а как многообразный процесс исторического развития страны, в котором в той или иной степени участвуют различные слои населения. Поэтому самый факт существования «фальстафовского фона» в исторических пьесах является важнейшим достижением Шекспира-

<sup>34</sup> Здесь и в дальнейшем цитируется по переводу под ред. А. А. Смирнова в кн.: Вильям Шекспир. Избранные произведения. М.—Л., Гослитиздат, 1950.

реалиста и придает его творениям особую живость и полноту действия.

Приведенное выше объяснение не снимает внутреннего противоречия, корнящегося в самом творческом методе Шекспира и выраженного в том, что не все элементы художественной ткани его произведений способствуют созданию исторически достоверной картины, хотя они и являются средством реалистического воспроизведения многообразных связей, которые поэт наблюдал в окружающей его действительности. Это противоречие объясняется неизбежной ограниченностью шекспировского историзма, которая может быть полностью преодолена только писателем, стоящим на позициях подлинно научного понимания истории; именно это и подразумевает Энгельс, когда в письме Лассалю говорит, что «фальстафовский фон» в исторической драме, созданной им, мог быть еще эффектнее, чем у Шекспира.

Основу историзма в мировоззрении Шекспира составляет понимание поэтом прогрессивного характера борьбы монархии против центробежных сил феодальной оппозиции в период формирования национального государства. Поэтому историзм взглядов Шекспира проявляется наиболее четко в изображении столкновения Генриха IV и его окружения с мятежными баронами. Шекспир нигде не декларирует своего отношения к историческим процессам; его взгляды можно установить лишь при анализе основного конфликта драмы, наблюдая динамику борющихся лагерей и те художественные средства, которыми Шекспир раскрывает неизбежность поражения одного лагеря и закономерность победы другого.

Основным художественным приемом для этого служит контрастное противопоставление борющихся сил, последовательно проведенное в обеих частях «Генриха IV». Способствуя наиболее полному выявлению исторической концепции, этот прием отнюдь не обедняет и не суживает художественную палитру Шекспира. Происходит это потому, что шекспировские контрасты, в отличие от контрастов, используемых романтиками и носящих зачастую несколько абстрактный характер, являются контрастами реалистическими и основаны на противопоставлении сложных развивающихся характеров, а также целых группировок, внутри которых постоянно дают себя знать противоречия, переходящие подчас в острые конфликты.

Система контрастных противопоставлений в «Генрихе IV» весьма сложна. Помимо того что лагерь сторонников укрепления королевской власти и лагерь мятежных феодалов противопоставлены друг другу в целом, отдельные представители этих группировок имеют своих конкретных антагонистов в противо-

положном лагере. Так, например, Перси, младший граф Нортемберленд, получивший за свои ратные подвиги прозвище Хотспер («Горячая шпора»), — наиболее яркий персонаж в лагере феодалов, — имеет своим основным антагонистом принца Гарри. Чтобы сделать противопоставление этих персонажей особенно рельефным и достигнуть сценическими средствами наибольшей выразительности, Шекспир идет на сознательное отступление от исторических источников. Исторический Хотспер был на три года старше Генриха IV и на двадцать с лишним лет старше его сына, принца Гарри; в год битвы при Шрусбери, в которой погиб Хотспер (1403), принцу было всего 16 лет, тогда как Хотсперу было около сорока. Однако Шекспир делает этих героев ровесниками, чтобы поставить их в равные условия и провести последовательное противопоставление.

Так же как образ принца является самым ярким индивидуальным воплощением сущности королевского лагеря, так и Хотспер с наибольшей полнотой воплощает в себе черты, характерные для феодалов, выступающих против централизаторской политики монархии. Применительно к этому персонажу можно с особой определенностью говорить об использовании Шекспиром для создания художественного образа средств реалистической типизации и о его мастерстве в изображении типического героя, действующего в типических обстоятельствах.

Основной чертой, определяющей все построение характера Хотспера, является его безудержная смелость. Он с головы до пят воин, горячий и решительный; эту сторону образа Хотспера подчеркивают все без исключения персонажи пьесы. И для самого Хотспера главным критерием в отношении к окружающим его людям является наличие у них воинских доблестей. Ему отвратительны придворные щеголи, разглагольствующие о боях, но с презрительной брезгливостью сторонящиеся тяжелых будней войны (1 Г IV, I, 3, 30—64).

Не только поступки, но и речь Хотспера постоянно изобличает в нем воина. Лексика его реплик исключительно богата точными терминами, заимствованными из военного дела; даже в разговоре с женой, упрекающей его в холодности и невнимании, последний, объясняя свое поведение, отвечает ей, что этот мир не подходит для поцелуев, употребляя вместо глагола «целоваться» метафору, навеянную практикой рыцарских турниров — «сражаться (на турнире) губами» (1 Г IV, II, 3, 88).

Хотспер — достойнейший противник короля и принца, заслуженно завоевавший уважение и со стороны своих врагов. Показав основного носителя идеи феодальной смуты как сильную, героическую личность, Шекспир раскрывает этим суровую



опасность, которая таится в феодальном бунте для лагеря сторонников короля.

Вместе с тем Шекспир вносит в образ Хотспера несколько тонких штрихов, помогающих понять исторически обусловленный характер смелости этого грозного феодала. Подвиги, на которые готов пойти Хотспер, совершаются им только ради личной славы. Он — раб понятия феодальной «честь», толкающей его на поступки, граничащие с безрассудством. Он и сам признается в этом, говоря:

Клянусь душой, мне было б нипочем  
До лика бледного Луны допрыгнуть.  
Чтоб яркой чести там себе добыть,  
Или нырнуть в морскую глубину,  
Где лот не достигает дна, — и честь,  
Утопленницу, вытащить за кудри;  
И должен тот, кто спас ее из бездны,  
Впредь нераздельно ею обладать.  
Не потерплю соперников по чести!

*(1 Г IV, 1, 3, 201—207)*

Заключительные слова реплики вносят необходимое уточнение в истолкование Хотспером понятия чести: для него важно в любых обстоятельствах являться первым и единственным совершенным представителем рыцарства; за это он готов драться, не учитывая ничьих интересов, в том числе и интересов государства. Анархическое поведение Хотспера является результатом того, что он безоговорочно следует этическим установкам старого феодального рыцарства.

Основным союзником Хотспера по антикоролевскому заговору выступает его дядя Вустер, который представляет собою психологический тип, диаметрально противоположный своему племяннику. Вустер — злопамятный враг короля, трезвый до цинизма интриган, скрывающий свою озлобленность под маской внешнего спокойствия. Юный воин даже не замечает, что Вустер является как раз носителем ненавистной Хотсперу «политики». Мир красочных образов, возникающий в речах Хотспера, чужд Вустеру; последний склонен лишь сухо и поделовому излагать факты, причем его аргументация в пользу выступления против короля зачастую почти дословно воспроизводит циничные политические рассуждения Макиавелли.

Но, оказывается, несмотря на такое резкое различие между этими персонажами, в их характерах есть одна черта, роднящая их друг с другом. Так же как Хотспер эгоистически мечтает о славе, так и Вустер руководствуется главным образом эгоистическими соображениями, вступая в борьбу против короля. Особенно явственно эта черта в поведении Вустера

обнаруживается во второй сцене V акта (1 часть), когда он, возвращаясь после переговоров с королем, обещавшим мятежникам прощение, решает скрыть от Хотспера результаты переговоров. Тем самым он толкает своего племянника на битву, хотя и понимает, что мятежники, не получившие ожидаемых подкреплений, находятся в невыгодном с военной точки зрения положении. Этот предательский поступок Вустера вызван тем, что он не надеется на милость короля в отношении к себе, полагая, что король может простить юного Перси, но не простит того, кто является истинной «пружиной» всего заговора.

Таким же своекорыстным предстает перед зрителем и поведение старшего графа Нортемберленда, отца Хотспера, сославшегося на мнимую болезнь и не прибывшего на битву, в которой его сын и брат выступают против короля. Поэтому, несмотря на резкое различие индивидуальностей, составляющих лагерь феодальной анархии, у всех главных его представителей можно подметить общие черты, и в первую очередь эгоистичность и своекорыстие, которые оказываются сильнее совместной заинтересованности в свержении короля.

Своекорыстие пронизывает всю деятельность феодалов и определяет их политику в отношении своей родины. Идея единого государства под властью сильного монарха неприемлема для них. Чтобы показать это с наибольшей наглядностью, Шекспир в первой сцене третьего акта рисует сговор феодалов, которые, готовясь к выступлению против короля, делят между собой по карте Англию. Эта сцена, являющаяся самым открытым осуждением противника короля, не просто раскрывает перспективу разрушения национального единства, которая уготована Англии в случае победы баронов; отдельные частности сцены проливают свет и на некоторые конкретные черты политического курса феодалов.

Во-первых, феодалы для борьбы с королем привлекают на свою сторону Оуэна Глендаура, возглавлявшего в начале XV века освободительное движение Уэльса против Англии и являвшегося объективно внешним врагом английского государства. Следовательно, мятежники в борьбе против королевской власти готовы вступить в союз с внешним врагом своей страны. Более того, Глендауру помимо распространения его власти на весь Уэльс было обещано присоединение ряда областей, в течение веков являвшихся неотъемлемой частью Англии. Таким образом, за помощь со стороны внешнего врага феодалы готовы расплачиваться английской землей.

Во-вторых, сцена раздела Англии дает дополнительные штрихи, уточняющие отношения феодалов к королевской власти. Мятежники выдвигают на престол Мортимера: они не от-

рицают института королевской власти как такового. Но им нужен король, от которого они были бы фактически независимы.

Наконец, в этой сцене Шекспир находит новые и очень выразительные средства для того, чтобы еще раз подчеркнуть шаткость и недолговечность антимонархического союза, лишеного какого бы то ни было внутреннего единства. Стоит только Хотсперу заподозрить, что на долю рода Перси приходится меньшая часть территории, как он тотчас же начинает спор, который ставит под угрозу союз английских феодалов с Глендауром и тем самым все предприятие заговорщиков. Характерно, что в спор ввязывается и Вустер, наиболее дальновидный из мятежных лордов и лучше других отдающий себе отчет в необходимости единства действия против короля; даже он при всей присущей ему сдержанности не может подавить в себе голос феодала, мечтающего об увеличении надела.

Этот сложный комплекс политических проблем раскрывается Шекспиром без тени дидактики, как результат разрывающегося в очень быстром темпе столкновения различных индивидуализированных характеров, объединенных в одном лагере. И хотя ни один из персонажей не выступает в этой сцене с осуждением антипатриотических замыслов мятежных феодалов, зритель все время ощущает резко отрицательное отношение автора к планам Перси, Мортимера и Глендаура.

Жизненность и реалистическая естественность этой сцены в значительной степени обусловлены тем, что насыщающая ее политическая проблематика раскрывается в органическом сочетании с показом особенностей психического склада отдельных персонажей и в первую очередь — Хотспера и Глендаура. В 1-й сцене III действия, когда англичанин Хотспер вступает в спор с валлийцем Глендауром, Шекспир наряду со вспыльчивостью Хотспера подчеркивает в его облике черты трезвости, граничащей с грубой прямолинейностью профессионального воина, его скептическое отношение ко всякого рода фантастике. А не менее вспыльчивый Глендаур предстает как бы окутанным дымкой фантастических кельтских преданий и поверий, с характерной для кельтов любовью к поэзии и музыке. Таким образом, здесь мы встречаемся еще с одним способом индивидуализации персонажей — характеристикой национальных особенностей их духовного склада.

Тема внутренней разобщенности в лагере феодалов, которая предстает как историческая закономерность, неизбежно возникающая в ходе восстания, является основным средством доказательства обреченности их заговора. Уже в 3-й сцене II действия Хотспер в письме неизвестного лорда, отказавше-

гося выступить вместе с заговорщиками, получает первое предостережение о шаткости союза феодалов; но тогда он с негодованием отвергает мысль о том, что его друзья могут предать дело восстания. Проанализированная выше 1-я сцена III действия наглядно рисует непрекращающиеся раздоры в лагере заговорщиков. А в сценах перед битвой эта разобщенность, проявляющаяся в самый решительный момент, окрашивает поведение героев трагическим предчувствием гибели. Когда Хотспер получает известие о том, что его отец не явится на бой (IV, I, 43), он оценивает эту новость как тяжкую рану, нанесенную Нортемберлендом общему делу. Еще более мрачно звучит сообщение, что и Глендаур не примет участия в битве; от этой вести, по выражению Вустера, веет морозом (128). И не случайно поэтому бесстрашным Хотспером перед битвой овладевает мысль о близкой смерти; она звучит и в его заключительной реплике в этой сцене, и в последних словах, которыми обмениваются мятежники перед самой битвой:

Пусть грозно грянут боевые трубы!  
Под звуки их обнимемся, друзья!  
Готов поставить небо против персти,  
Что многие прощаются навек.

(1 Г IV, V, 2, 93—101)

Разобщенность феодалов как закономерность, возникающая в ходе их бунта, продолжает действовать и во II части «Генриха IV», где повторяется примерно та же ситуация. Но там Шекспир обогащает изображение феодального лагеря новым по сравнению с первой частью приемом трагической иронии, которая особенно ярко проявляется в сценах, где архиепископ Скруп — основной идейный вдохновитель мятежа — вступает в переговоры с принцем Джоном и Уэстморлендом. Получив от своих противников заверения в том, что все требования бунтовщиков будут выполнены, и распустив на основании этих посулов свое войско, Скруп испытывает ощущение безмятежной радости, которую не могут омрачить тяжелые предчувствия другого мятежного лорда, Моубрея (2 Г IV, IV, 2, 81 и 85). Это ликование архиепископа в тот самый момент, когда принц Джон готовится захватить врасплох главарей мятежа, сообщает всей сцене последнего выступления феодалов особенно трагической колорит.

Кроме показа разобщенности в действиях мятежных баронов Шекспир отдельными тонкими художественными штрихами подчеркивает историческую бесперспективность феодального бунта. Заметим, что если персонажи королевского лагеря, и в первую очередь принц Гарри, появляются не только во

дворце, но и в лондонских тавернах и на дорогах Англии, то типичным местом действия мятежников служит феодальный замок (разумеется, за исключением лагерных и батальных сцен). Описание одного такого замка, принадлежащего Нортемберленду, мы встречаем в прологе ко II части, где говорится, что Нортемберленд скрывается за ветхими, источенными червями стенами; стена, непосредственно следующая за прологом, происходит как раз у стен этого замка. Характеристика феодальных гнезд как чего-то древнего, пришедшего в ветхость, символически выражает отношение Шекспира к феодалам как людям, цепляющимся за старое и отжившее.

Важным средством характеристики феодального лагеря оказывается также изображение позиции главарей мятежа по отношению к его рядовым участникам и к массам, составляющим их армию. Из реплик некоторых персонажей с очевидностью следует, что народ остается чуждым замыслам феодалов и что мятежники не могут не учитывать этого обстоятельства. Так, перед битвой при Шрусбери Вустер, опасаясь неблагоприятного впечатления, которое может вызвать отсутствие Нортемберленда, говорит:

Вы знаете: оружие поднимая,  
Должны мы устранить пытливость мысли  
И все отверстия заткнуть и щели,  
Чтоб глаз рассудка нас не подстерег.

*(1 Г IV, IV, 1, 69—71)*

Эти слова явственно показывают, что заговорщики стремятся скрыть от рядовых участников мятежа истинные цели восстания, которые не могут быть привлекательными для широких масс.

Еще более отчетливо эта мысль развита во второй части, где один из заговорщиков, Мортон, объясняет причину поражения Хотспера при Шрусбери тем, что лозунг восстания, с которым шел в бой Хотспер, не мог не оказать отрицательного влияния на дух его армии (I, 1, 192—203). Тот же Мортон надеется на успех нового выступления против короля потому, что восстание возглавит архиепископ, а следовательно, религия, им представляемая, окружит мятеж ореолом справедливости. Особый интерес представляют слова Мортоня об архиепископе: «полагают, что он искренен и свят в своих мыслях». Эти слова наглядно показывают, что сами заговорщики вовсе не питают иллюзий относительно святости замыслов архиепископа; лорды лишь надеются, что вера простых людей в искренность духовного пастыря, который на самом деле ничем не отличается от остальных взбунтовавшихся феодалов, поможет сплотить рядовых бойцов их армии.

Таким образом, целый ряд деталей, характеризующих отношения мятежных феодалов и народа, показывает, что лорды выступают во главе случайных или невольных союзников, не отдающих себе полностью отчета в планах их главарей; тем самым раскрывается принципиальная позиция масс, относящихся к феодальному мятежу с явным недоверием. Этим еще более усиливается мотив обреченности феодального бунта.

Все эти многообразные художественные способы характеристики феодального лагеря являются доказательством глубокого историзма концепции Шекспира, видевшего неизбежность и закономерность поражения носителей идеи феодальной анархии в столкновении с защитниками монархического принципа. Чтобы подчеркнуть решающее значение объективной исторической тенденции для судеб враждующих лагерей, поэт пользуется обобщающим термином «время». Особенно ясно смысл этого понятия раскрывается в реплике Уэстморленда, обращенной к одному из мятежников:

Постигнув роковую неизбежность  
Событий наших дней, вы убедитесь,  
Что ваш обидчик — время, не король.

(2 Г IV, IV, 1, 104—106)

Это — наиболее четкая формулировка концепции Шекспира, согласно которой выступление мятежных лордов обречено на гибель именно потому, что они пытаются бороться со «временем», т. е. с исторической тенденцией развития английского государства.

Правильная оценка лагеря мятежников, его обреченности позволяет Шекспиру изобразить и противостоящий феодалам королевский лагерь реалистически, не впадая в идеализацию короля и большинства его союзников. Более того, изображение королевского лагеря дает Шекспиру материал для дальнейшей художественной конкретизации своего отношения к проблеме монарха, волновавшей поэта с самых первых шагов его творчества.

Художественное решение проблемы монарха в «Генрихе IV» приобретает особую убедительность в результате того, что в пьесах сталкиваются в остром конфликте два персонажа, представляющие разные варианты личности короля, — Генрих IV и наследный принц Гарри, который в конце второй части вступает на английский престол под именем Генриха V.

Многие важные черты, свойственные Генриху IV как политику и человеку, раскрываются уже в первой сцене первого действия. Мы остановимся на анализе этой сцены более подробно для того, чтобы одновременно с характеристикой этого

персонажа показать тонкость и многообразие художественных средств, используемых Шекспиром для создания образа. Выделение первого действия для углубленного анализа тем более уместно, что построение начальных сцен, в которых сосредоточена экспозиция действующих лиц, всегда представляет особую трудность для драматурга.

«Генрих IV» начинается монологом короля, в котором он говорит о своем намерении организовать крестовый поход в Святую землю. Этот монолог теснейшим образом связан с предысторией Генриха Болингброка, которую мы находим в «Ричарде II», где Болингброк заявляет:

В Святую землю я намерен плыть,  
Чтоб эту кровь с греховных рук отмыть.

(V, 6, 29—30, пер. А. И. Куршевой)

Но в первой сцене «Генриха IV» в словах короля звучат уже не столько покаянные мотивы, как это было в «Ричарде II», сколько стремление посредством организации крестового похода положить конец смутам и гражданским распрям в государстве, добиться мира в Англии.

Тема похода в Святую землю, не играющая существенной роли в развитии сюжета пьесы, понадобилась Шекспиру как средство для раскрытия одной из самых существенных черт характера Генриха IV, для того, чтобы с самого начала показать его хитрым и дальновидным политиком. Эта тема служит также материалом для психологической характеристики короля, показывая так же и другую ведущую черту его характера — а именно скрытность. В первой сцене Генрих IV свое намерение предпринять поход объясняет стремлением восстановить гражданский мир в Англии; в сцене же предсмертного объяснения с сыном во второй части (IV, 5) мы узнаем, что подготовкой крестового похода король старался отвлечь внимание подданных от вопроса о его правах на престол. Оказывается, высокопарные слова о благе родной земли имеют и другой, прозаический и эгоистический подтекст — страх узурпатора перед ответственностью за узурпацию престола и за смерть Ричарда II.

Итак, из анализа первых слов Генриха IV мы можем сделать вывод об одном из шекспировских способов характеристики действующих лиц: через монолог, который не является ни прямой самохарактеристикой говорящего, ни характеристикой другого персонажа, но смысл которого, будучи правильно и до конца понят, раскрывает целый ряд черт говорящего и характеризует его с нескольких сторон (в данном случае, со стороны политической и психологической).

Беседа короля с Уэстморлендом, из которой он узнает о бунте Глендаура, заставляет Генриха IV усомниться в возможности осуществления плана похода в Святую землю. Дальнейший разговор о своеволии Хотспера приводит к окончательному решению о том, что поход должен быть отложен.

Какое же значение имеет эта беседа для характеристики короля? Прежде чем ответить на этот вопрос, следует остановиться на одном весьма характерном противоречии, с которым мы здесь сталкиваемся. В первом монологе Генрих IV говорит о сборах в поход как о деле вполне решенном. Далее оказывается, что король еще до разговора с Уэстморлендом узнал от сэра Уолтера Бланта о победе Хотспера над шотландцами и о нежелании Перси отдать королю пленных. Мало того, король опять-таки до разговора с Уэстморлендом уже послал за Хотспером, чтобы привлечь его к ответу. Таким образом, слова короля в начале сцены не соответствуют тому, что он говорит в конце ее. Является ли подобное противоречие «ошибкой» Шекспира?

Как было известно Шекспиру из исторических источников, Генрих IV, окруженный придворными, которые были готовы каждую минуту изменить ему, отличался крайней подозрительностью по отношению ко всем приближенным, в том числе и к тем, кто в данное время оставался ему верным. То, что Генрих, начиная беседу с Уэстморлендом, тщательно скрывает свои мысли и свою информацию, объясняется вышеуказанной особенностью в поведении короля; эрот, на первый взгляд, незначительный эпизод наглядно раскрывает перед зрителем еще одну существенную сторону в характере Генриха IV: его настороженное отношение ко всем придворным, в том числе даже и к тем, кто, как Уэстморленд, остается верным сторонником короля на протяжении всего его царствования.

Определенный интерес для характеристики короля представляет также его поведение в вопросе о пленных, захваченных Хотспером. Как указывают некоторые комментаторы, согласно военной юрисдикции тех времен, воин, захвативший пленного, выкуп за которого не превышал 10 000 крон, был волен распорядиться им по собственному усмотрению. В числе пленных, захваченных Хотспером, лишь граф Файф должен был быть безусловно передан королю как особа королевской крови (он был племянником Роберта III, короля Шотландии). Таким образом, ничего<sup>2</sup> возмутительного в отказе Хотспера передать пленных королю с точки зрения тогдашних правовых норм быть не могло.

Однако Шекспир специально концентрирует внимание зрителя в первой сцене на том, что король воспринял отказ Перси



как нечто вызывающее. Этим он дополняет портрет короля, а именно — показывает его проницательность, основанную на настороженной подозрительности к вассалам. За незначительным признаком неповиновения Хотспера король сразу различает реальную угрозу выступления феодальной оппозиции против центральной власти.

Как мы видим, знакомство зрителя с королем происходит в действии. Зритель не слышит сентенций, описывающих короля, однако характер последнего с достаточной полнотой раскрывается из его отношения к событиям и людям. Отдельные детали в его поведении подчинены основной идейно-художественной задаче: показать с наибольшей наглядностью и убедительностью Генриха IV как хитрого, скрытного, подозрительного и дальновидного монарха.

Весьма точно следуя известным ему историческим источникам, Шекспир наделяет Генриха IV целым рядом черт, наличие которых у короля гуманист Возрождения считал необходимым. Генрих IV — личность решительная: он настойчив в достижении своих целей; это трезвый и расчетливый политический деятель. Но главная привлекательная для Шекспира сторона поведения Генриха IV состоит в том, что он отстаивает целостность своего государства в борьбе с феодальной анархией.

И вместе с тем Генрих IV весьма далек от шекспировского идеала. Основу для критического отношения к этому королю составляет тот факт, что Генрих IV, умертвив свергнутого Ричарда II, подорвал свое моральное право на владение коронной, а самым актом незаконного захвата престола дал повод для феодальных восстаний, направленных против королевской власти. Смуты, с которыми Генриху IV приходится бороться на всем протяжении его царствования, рисуются поэту как логическое продолжение узурпации, совершенной королем.

Это двойственное отношение к Генриху IV объясняет особую сложность в обрисовке его характера, а также своеобразие эволюции этого персонажа. Те самые качества короля, которые намечены в первой сцене, оказываются чертами, которыми поэт наделяет обычно отрицательных персонажей. Так, уже в сцене объяснения короля с принцем Гарри в первой части (III, 2) осмотрительность и дальновидность короля раскрываются как уловки демагога, заигрывающего с народом для достижения своих далеко идущих планов захвата власти; а демагоги всегда вызывали у Шекспира отвращение. Кроме того, здесь на авансцену выступает своекорыстие побудительных мотивов Генриха IV, а характеристика короля как защитника идеи единой Англии отходит на задний план.

Во второй части этическая характеристика короля начинает превалировать над характеристикой политической, причем тема угрызений совести, терзающих короля-узурпатора, органически сливается с изображением физического недуга, которым страдает Генрих IV. Это составляет пафос монолога короля в первой сцене третьего действия, где мучимый бессонницей Генрих с горьким, бессильным упреком обращается ко сну, который готов баюкать корабельного юнгу в жестокий шторм, но бежит от пышной королевской постели. Подобный художественный прием — изображение бессонницы как способ внешними средствами выразить тяжелые духовные мучения — найдет в дальнейшем свое блестящее развитие в «Макбете», где шотландский узурпатор, так же, как и Генрих IV, умертвивший своего предшественника и родственника, сразу после совершения преступления слышит голос, говорящий ему, что он «убил сон» (II, 2, 41—43).

Наконец, в сцене предсмертного объяснения Генриха IV с принцем обе линии в характеристике короля — политическая и этическая — тесно переплетаются между собой. Здесь король впервые открыто говорит о причинах тяжелых нравственных мучений, не прекращавшихся в его душе на всем протяжении его царствования:

Известно богу,  
Каким путем окольным и кривым  
Корону добыл я; лишь мне известно,  
С какой тревогой я носил ее.  
.....  
Все, чем запятнан я в борьбе за власть,  
Сойдет со мною в гроб.

(2 Г IV, IV, 5, 183—190)

Но здесь же в словах короля вновь возникает и гражданский пафос — его тревога за будущую судьбу Англии, его завет сыну беречь единство страны. В этой сцене, оказавшей заметное влияние на Пушкина, использовавшего многие приемы шекспировской характеристики персонажа для создания образа Бориса Годунова, Генрих IV говорит о себе с искренностью человека, глядящего в глаза смерти; поэтому в ней с наибольшей яркостью и откровенностью проявляется сложная внутренняя борьба, в которой прогрессивное стремление к сохранению целостности страны и прекращению раздоров сталкивается в непримиримом противоречии со своекорыстным страхом узурпатора за содеянное преступление.

Если образ короля на всем протяжении обеих частей носит следы критического отношения к нему со стороны Шекспира, то противопоставленный Генриху IV принц Гарри — единствен-

ный во всем цикле исторических хроник образ, воплощающий шекспировский идеал монарха.

Достоверные исторические сведения, известные нам о жизни Генриха V, не дают никаких оснований предполагать, что юность принца протекала так, как ее рисует традиция, воспринятая Шекспиром, — в буйствах и беспутном бражничаньи. Наоборот, из исторических источников принц Гарри — будущий Генрих V — предстает как хитрый, коварный политик, жестокий и честолюбивый авантюрист.

Уже в 1400 году, в четырнадцатилетнем возрасте, принц Гарри принимал участие в походе Генриха IV против Уэльса и на протяжении ряда последующих лет вел борьбу с Оуэном Глендауром. В конце царствования Генриха IV (1410—1411) принц Генрих являлся фактическим правителем государства. В эти же годы он пытался начать свою авантюристическую внешнюю политику, ввязавшись в распри французских феодалов.

Дальнейшая самостоятельная политика Генриха V также характеризуется крайним авантюризмом. Военные действия против Франции в период правления Генриха V были успешны, что можно объяснить прежде всего глубоко зашедшим разложением в кругах французской придворной знати и крупных феодалов; однако завоевательная политика Генриха V была обречена на провал. Завоевательные войны во Франции Энгельс называет «донкихотскими» и указывает, что если бы они продолжались дольше, Англия истекла бы в них кровью<sup>35</sup>.

Убийственную характеристику этого короля мы находим в «Хронологических выписках» Маркса. Маркс называет его «карьеристом»<sup>36</sup>, подчеркивает его жестокость в битве при Азенкуре, когда многие пленные «были по приказу *Генриха V* расстреляны стрелками»<sup>37</sup>; Маркс с возмущением неоднократно указывает на вероломство Генриха V по отношению к его бывшему другу, вождю лоллардов<sup>38</sup> сэру Джону Олдкастлю (лорду Кобгеу).

Однако факт остается фактом: во времена Шекспира англичане верили в то, что король, прославивший себя победой при

<sup>35</sup> См. Ф. Энгельс. О разложении феодализма и возникновении национальных государств. К. Маркс и Ф. Энгельс. Соч., т. 21, стр. 416.

<sup>36</sup> К. Маркс. Хронологические выписки, IV. Архив Маркса и Энгельса, т. VIII, стр. 391.

<sup>37</sup> К. Маркс. Хронологические выписки, II. Архив Маркса и Энгельса, т. VI, стр. 318.

<sup>38</sup> Лолларды — представители демократической оппозиции официальной католической церкви, деятельность которых приходится на конец XIV и начало XV века.

Азенкуре, вел в молодости беспутный образ жизни. Как могла сложиться эта устойчивая легенда? В настоящее время мы, к сожалению, не располагаем фактическими данными о путях формирования этой легенды, но можно предположить, что она складывалась примерно следующим образом.

«Обращение» Генриха V, т. е. его измена своим бывшим друзьям-лордарам, и его жестокие преследования демократической оппозиции католицизму были с восторгом встречены клерикальными кругами.

Католическая церковь, заинтересованная в дискредитации лордардов и, прежде всего, их вождя Олдкастля, старалась представить его в глазах простых людей в самом невыгодном свете как в моральном, так и в политическом отношении. Поскольку Олдкастль был другом юности принца и они были близки сравнительно долгое время, то из этого следовало, что в определенный период Генрих поддавался влиянию Олдкастля и, следовательно, не мог не быть соучастником приписываемых последнему бесчинств и оргий. Такое объяснение было тем более удобно, что оно снимало вопрос о соперничестве принца и отца, проявившемся особенно ярко в последние годы правления Генриха IV, а оставляло лишь версию, которая напоминала библейскую притчу о блудном сыне и изображала благотворное воздействие церкви на душу заблудшего принца — воздействие, в результате которого «блудный сын» якобы превратился в идеального, мудрого короля и победоносного воина.

Историческая обстановка, сложившаяся в Англии после правления Генриха V, способствовала тому, что версия католических монахов получила широкое распространение в народных массах. Не забывая о всех отрицательных качествах этого коронованного авантюриста, нужно, однако, помнить, что годы его правления были отмечены отсутствием внутренних смут, обузданию которых способствовала политика его отца, а также успехами в войне против Франции — первыми успехами после долгого периода неудач и последними успехами в Столетней войне вообще. В глазах англичан XV века, страдавших от бесконечных поборов на войну с Францией, а еще более — от ужасов феодальной распри между Ланкастерами и Йорками, правление Генриха V неизбежно представлялось счастливым периодом в жизни английского народа. Такая иллюзия создавала почву для идеализации короля-победителя.

Этой идеализации способствовали также некоторые личные качества Генриха V: его безусловная смелость, также известная заботливость по отношению к солдатам; понимая, что именно они являются основной и решающей силой в сражениях

в условиях изменившейся тактики, Генрих V принимал все меры для обеспечения армии, не останавливаясь даже перед закладом своих личных драгоценностей, в том числе и короны. Забота о поддержании высокой дисциплины в войске, а также стремление расположить в свою пользу население оккупированной Нормандии диктовали Генриху целый ряд строгих мероприятий, направленных против бандитизма и мародерства в армии; за нападение на женщин и невооруженных жителей, за грабеж мирного населения солдату армии Генриха грозила смертная казнь. Эти мероприятия Генриха V создавали вокруг него ореол рыцарского благородства.

Таким образом, в изображении беспутной молодости принца и его последующего славного правления Шекспир опирался в основном на распространенную, и к его времени ставшую общепризнанной, легенду.

Эта легенда получила драматургическую обработку еще до Шекспира в анонимной пьесе «Славные победы Генриха V», где особенно подробно разработана тема беспутной жизни принца до его восшествия на престол. Не подлежит сомнению, что Шекспир заимствовал из старой пьесы отдельные сюжетные моменты; однако характер принца при этом подвергся коренному переосмыслению: из хулигана и дебошира принц превратился у Шекспира в светлый образ, к которому не пристаёт грязь его окружения.

Уже в первых сценах пьесы, где, казалось бы, принц наиболее тесно связан с Фальстафом и его компанией, можно заметить отдельные детали, говорящие о том, что между принцем и остальными завсегдатаями таверн существует определенная дистанция.

Действительно, принц водит дружбу с толстым рыцарем, который не отличается высотой моральных качеств и окружен подонками общества. По началу диалога принца с Фальстафом во 2-й сцене I действия создается впечатление, что принц целиком и полностью солидарен с тем, как Фальстаф определяет характер подвигов всей компании: «Ведь нам, охотникам за кошельками, нужна луна да Большая Медведица... Пусть нас зовут рыцарями Дианы» и т. д. Но распространяется ли эта характеристика на принца? Его последующая реплика как будто подтверждает это, когда, рассуждая о судьбах рыцарей Дианы, принц говорит: «Все мы — подданные луны...». Однако в ответ на приглашение Фальстафа участвовать в грабеже принц с возмущением восклицает: «Как? Чтобы я стал грабить? Чтобы я стал разбойником? Да ни за что на свете!»

Само изменение позиции принца на протяжении одной сцены является способом характеристики, который весьма показа-

телен для творческого метода Шекспира. Зритель знакомится с двумя персонажами, которые связаны весьма тесными отношениями. Всестороннее раскрытие этих отношений сразу же характеризует обоих персонажей.

Отказ принца от участия в грабеже важен как доказательство существования определенной дистанции между ним и Фальстафом. Оказывается, во время словесных поединков с Фальстафом принц ставит себя в какой-то мере на один уровень с толстым рыцарем, тогда как на деле он стремится быть в некотором отдалении от него.

На первый взгляд может показаться, что принц даже лицемерен. Как явствует из его монолога, заключающего эту сцену, он рассчитывает своим поведением ввести окружающих в заблуждение относительно своих действительных способностей и возможностей с тем, чтобы потом поразить их своим величием:

Я всех вас знаю, но до срока стану  
Потворствовать беспутному разгулу;  
И в этом буду подражать я солнцу,  
Которое зловещим, мрачным тучам  
Свою красу дает скрывать от мира,  
Чтоб встретили его с восторгом новым,  
Когда захочет в славе воссиять,  
Прорвав завесу безобразных туч,  
Старавшихся затмить его напрасно.

(I, 2, 188—196)

Этот монолог близок по смыслу и даже по системе образов рассказу Генриха IV о том, как тот держал себя при дворе Ричарда II (II, 2, 46—48, 50—57). Но, несмотря на внешнее сходство в позициях отца и сына, их поведение определяется совершенно различными причинами. Уловки Болингброка — это демагогическая политика будущего узурпатора, лицемерно набрасывающего на себя одежды смирения с целью завоевать симпатии, необходимые при будущем выступлении с притязаниями на королевский престол; он стремится обмануть своих будущих подданных, проявляя в их присутствии качества, которыми он не обладал в действительности. А принц до поры до времени не раскрывает тех лучших качеств, которыми он наделен, предпочитая, чтобы люди судили о нем хуже, чем он есть на самом деле. В этом, конечно, тоже есть доля политической игры; но она ведется без демагогического заискивания перед народом.

Как оказывается в дальнейшем, своим поведением принц обманывает не подданных вообще, а лишь врагов английского государства и уголовную компанию во главе с Фальста-

фом. В обоих случаях принц оказывается обманщиком только в отношении персонажей, или прямо выступающих против прогрессивной политики централизации страны, или тех, кого нельзя использовать как созидательную силу.

Еще одно соображение общего порядка не позволяет представить себе принца лицемером. Этот образ занимает специфическое положение во всем творчестве Шекспира, являясь единственной попыткой нарисовать идеального монарха. А все творчество поэта доказывает, что лживость и лицемерие были для него самыми ненавистными пороками. Недаром лицемерие оказывается неотъемлемой характеристикой таких отталкивающих персонажей, как Яго в «Отелло» и Эдмунд в «Короле Лире». Уже исходя из этого, трудно предположить, чтобы Шекспир наделил чертами лицемера персонаж, к которому он испытывает явную симпатию.

Но как художник-реалист он понимал, что идеальный монарх не может отличаться лишь чертами прекраснодушия; поэтому он наделил своего героя трезвой политической расчетливостью, без которой тот не мог бы стать полноценным правителем.

Наиболее полно образ принца как мудрого политика раскрывается после его вступления на престол — в заключительных сценах второй части «Генриха IV» и в «Генрихе V» — хронике, рисующей его победоносное правление. Однако и на всем протяжении «Генриха IV» характеристика принца не исчерпывается показом его отношений с фальстафовской компанией; для понимания этого образа не менее важна подробно разработанная тема борьбы принца с его основным антагонистом, Перси Хотспером, — тема, благодаря которой принц характеризуется как политик и воин.

Несмотря на известную отчужденность принца Гарри от двора, необходимость выступить против мятежных феодалов и, в первую очередь против Хотспера, является для него делом само собой разумеющимся. Его конфликт с отцом лежит в плане личных отношений, и это не мешает принцу в политическом поведении быть решительным сторонником идеи сильной королевской власти.

Но столкновение Хотспера — образцового рыцаря-феодала и принца — будущего идеального монарха вовсе не является простой политической аллегорией. Это — столкновение двух различных человеческих типов. Противопоставление обоих юношей проводится настолько последовательно, что распространяется даже на внешний облик этих персонажей. Хотспера невозможно себе представить иначе, как большим, наделенным огромной физической силой, но несколько тяжеловесным и как

будто бы приспособленным лишь для прямолинейного движения; принц же подвижен, гибок и ловок; его легкость подчеркивает Вернон, один из сторонников Хотспера:

Я видел принца Гарри:  
С опущенным забралом, в гордых латах,  
В набедренниках, над землей взлетев  
Меркурием крылатым, так легко  
Вскочил в седло, как будто с облаков  
Спустился ангел...

(I Г IV, IV, 1, 104—108)

Тип, который выражает Хотспер, глубоко уходит корнями в прошлое и не является поэтому чем-то неожиданным для окружающих; об этом, между прочим, прямо говорит король, вспоминая о начале своей борьбы с Ричардом II: «Я ж был тогда таков, как ныне Перси» (I Г IV, III, 2, 96). Наоборот, в поведении принца Гарри много нового, непонятного и для его отца, и для большинства остальных действующих лиц.

Таким моментом, непонятым для короля и многих его сторонников, является тяга принца к сближению с людьми, стоящими неизмеримо ниже его на социальной лестнице.

Ключ к пониманию поведения принца опять-таки в контрастном противопоставлении его Хотсперу. В данном случае особый интерес представляет реплика принца в 4-й сцене II действия (строки 95—105), где он, с презрительной жалостью говоря о забитом трактирном слуге, внезапно вспоминает о Хотспере словами: «И все-таки, мне далеко до шутливости Перси, Горячей шпоры Севера. Укокошив, этак, шесть — семь дюжин шотландцев перед завтраком и вымыв руки, он говорит жене: «К чёрту эту мирную жизнь! Скучно без дела!». Было бы неправильным в этих словах, осуждающих отношение Хотспера к людям, видеть уважение принца к маленькому человеку; принц Гарри, конечно, очень далек от идеалов демократического короля у Рабле, главной задачей которого является отеческая забота о благе подданных; но так или иначе, принц, в отличие от своего рыцарственного соперника, ценит жизнь простых людей.

Более того, он настойчиво изучает своих будущих подданных, их язык, привычки, думы и чаяния, и это тесное общение с представителями народа не проходит для Генриха бесследно. Даже став королем, он по-прежнему умеет в нужную минуту находить общий язык с простыми людьми. Об этом красноречиво свидетельствует поведение Генриха перед битвой при Азенкуре («Генрих V», IV, 1), где он неузнанный бродит по лагерю, расспрашивая своих солдат о настроениях перед боем и вселяя в них решимость и мужество.



Но Шекспир наделяет этот образ не только чертами дальновидного политика; он рисует принца молодым человеком, полным бьющей через край силы и энергии, которая не может найти себе применения в душной придворной обстановке. И поэтому принца неудержимо влечет из тишины королевских покоев на шумные дороги живущей бурной жизнью Англии. Эти же человеческие черты принца во многом определяют причины его сближения с Фальстафом.

Отношения принца и Фальстафа развиваются на всем протяжении обеих частей «Генриха IV» — от весьма тесной связи в начале первой части до окончательного разрыва в финале второй. Но прежде чем анализировать эволюцию этого конфликта, следует ответить на вопрос: кто такой Фальстаф — персонаж, пользовавшийся у современников поэта наибольшей популярностью по сравнению со всеми остальными шекспировскими героями и справедливо считающийся одной из самых грандиозных комических фигур в мировой литературе?

Литература, посвященная истолкованию образа Фальстафа, весьма значительна, а оценки, которые даются этому образу в трудах шекспироведов, зачастую резко расходятся. Но в рамках лекции невозможно сколько-нибудь подробно остановиться на анализе этих мнений, и поэтому мы, опуская полемику с другими авторами, ограничимся здесь изложением того взгляда на образ Фальстафа, который представляется нам наиболее правильным.

Прежде всего следует подчеркнуть, что Фальстаф — это самобытное произведение фантазии Шекспира. Можно предполагать, что в известной степени созданию этого образа помогло знакомство поэта с некоторыми персонажами мировой литературы — такими, например, как Пиргополиник Плавта, Маргутте Пульчи и Панург Рабле; в образе Фальстафа ощущается также известное влияние традиций английского моралите и одного из часто встречающихся в этом жанре персонажей — «старого греха». Однако наличие в образе толстого рыцаря косвенных литературных реминисценций не определяет его сущности; Фальстаф — это образ, в котором Шекспир в совершенной художественной форме синтезировал некоторые стороны жизни современной ему Англии.

Пожалуй, в Фальстафе больше, чем в любом другом шекспировском персонаже, обнаруживается замечательная черта шекспировского реализма — стремление создавать многосторонние, разнообразные характеры. Отмечая эту черту творческого метода Шекспира, Пушкин в качестве лучшей иллюстрации приводит образ Фальстафа, о котором он говорит: «Но нигде, может быть, многосторонний гений Шекспира не отразился с та-

ким многообразием, как в Фальстафе, коего пороки, один с другим связанные, составляют забавную, уродливую цепь, подобную древней вакханалии»<sup>39</sup>.

Эта многогранность образа обуславливает трудности при определении и оценке как морального облика Фальстафа, так и его социальной сущности. Фальстаф — пьяница и сластолюбец, хвастун и лгун; он трусоват и часто циничен, не останавливается перед грабежом на большой дороге и всегда стремится жить на чужой счет. Это далеко не полное перечисление отрицательных качеств, присущих сэру Джону, должно было бы, казалось, предопределить резко отрицательное отношение Шекспира к подобному персонажу. И тем не менее Шекспир относится к проделкам Фальстафа снисходительно, а зачастую и прямо сочувствует своему герою.

Разгадка отношения автора и аудитории к Фальстафу не только в том, что его отрицательные качества в известной степени нейтрализуются качествами безусловно привлекательными — пронизательностью ума и остроумием, мишенью для которого становится решительно все, что попадает в поле зрения Фальстафа, в том числе и он сам. Нужно еще учитывать, что ни одна из многочисленных сторон его морального облика не становится господствующей страстью, подчиняющей себе эту самобытную натуру; сливаясь вместе, все они составляют единственный в своем роде портрет грузного, далеко не молодого телом, страдающего одышкой рыцаря, но стремящегося каждый миг к наслаждению всеми благами жизни. Именно огромное жизнелюбие Фальстафа, так характерное для людей эпохи Возрождения, вырвавшихся из-под гнета аскетических догм средневековья, жизнелюбие, роднящее Фальстафа с героями «Декамерона» и эпоса Рабле, вместе с его остроумием привлекают на сторону жирного рыцаря симпатии зрителей.

При оценке этого образа нельзя забывать, что в эпоху Возрождения желание разорвать оковы церковной догматики нередко приводило к тому, что стремление человека к наслаждениям окрашивалось иногда в эгоистические, циничные и грубо плотские тона. Все эти моменты ярко обозначены и в поведении Фальстафа, который воплощает в себе как бы крайнее проявление ренессансного гедонизма, и тем не менее они не могут помешать зрителю любоваться жизнелюбием толстого рыцаря.

Многочисленные детали, разбросанные по тексту обеих частей, позволяют уточнить биографию Фальстафа. По своему происхождению это — дворянин, начавший свою карьеру с дол-

<sup>39</sup> А. С. Пушкин. Полн. собр. соч., т. VII. М.—Л., Изд-во АН СССР, 1951, стр. 516.

жности пажа и прошедший, по-видимому, длительный путь придворной и военной службы. Но в системе образов других представителей дворянства Фальстаф занимает совершенно исключительное положение. Подобно тому, как образ монаха Жана в эпопее Рабле является мощным средством критики всего монашеского сословия, так и постоянно подчеркивающий свое рыцарское достоинство Фальстаф выступает у Шекспира в качестве основного орудия борьбы против идеологии этого самого рыцарства. Отдавая себе отчет в том, что он, по его собственным словам, живет в «торгашеский век» (2 Г IV, 1, 2, 160), Фальстаф является как бы живым олицетворением критики отжившей феодальной морали, разоблачающим условность ее основных положений. И если принц выступает как главный политический антагонист феодала Хотспера, то Фальстаф с его полемикой против рыцарской «чести», блестяще воплощенной не только в знаменитом монологе из первой части «Генриха IV» (V, 1, 127—140), но и во всем его поведении, предстает как основной идейный противник Хотспера — раба уходящих в прошлое понятий «чести» и «доблести». И поэтому поведение Фальстафа в битве при Шрусбери перерастает рамки простой комической интермедии и приобретает символическое звучание: Хотспер гибнет от руки принца, а Фальстаф наносит последний удар своему поверженному идейному противнику.

Антагонизм между Перси Хотспером и Фальстафом проливает свет и на развитие отношения между жирным рыцарем и принцем. Пока Фальстаф своей критикой отрицает то, против чего будущий Генрих V борется с оружием в руках, оба они идут рядом. Но когда во второй части в лагере феодалов уже не остается героев, с которыми возможна и необходима идейная борьба, когда подготавливается апофеоз победившему новому идеальному монарху, союз принца и Фальстафа теряет почву, на которой он раньше основывался. Исключительно критическая позиция Фальстафа, полезная в период идейной и физической борьбы с феодалами, становится неприемлемой для торжествующего победу Генриха V, заинтересованного в укреплении новой абсолютной монархии.

Поэтому на протяжении второй части связь между Фальстафом и принцем слабеет. Последнее прости принц говорит Фальстафу во втором действии; в дальнейшем Шекспир оставляет Фальстафа в неведении относительно перемен, происшедших с его бывшим покровителем; тем самым поэт приемом иронии подготавливает решительный разрыв Генриха V с Фальстафом в финальной сцене этого большого драматического полотна.

Таким образом, оказываются исчерпанными все конфликты этой замечательной драматической эпопеи — вооруженная борьба

ба феодалов и королевской власти, столкновение носителей двух вариантов идеи абсолютной монархии — Генриха IV и наследного принца и, наконец, конфликт между Генрихом V и Фальстафом.

Эта сложность и многообразие конфликтов, в которые вовлечены все без исключения персонажи, а также постепенное нарастание драматической напряженности по мере приближения к разрешению конфликтов являются важнейшей предпосылкой для успешного сценического воплощения пьес о Генрихе IV. Широкий охват действительности, чередование дворцовых, батальных и фальстафовских сцен, контрастное противопоставление персонажей, обилие способов для характеристики действующих лиц — все это предоставляет как постановщику, так и актерам богатые возможности для создания глубокого и живого реалистического спектакля.

Проведенный анализ лучшей исторической хроники Шекспира, настолько подробный, насколько это позволяет жанр лекционного курса, имел своей целью показать на примере «Генриха IV» богатство и многосторонность, а также тесное, органическое переплетение отдельных элементов ее проблематики и огромное разнообразие художественных средств, используемых поэтом для ее реалистического воплощения в драматической форме. Методика, которой мы пользовались при анализе «Генриха IV», может быть в известной мере применена студентами для разбора остальных исторических хроник Шекспира, а также пьес, написанных в других жанрах, — разумеется, с учетом жанровых и идейных особенностей произведений в каждом отдельном случае.

Последняя историческая хроника — «Генрих V», самым тесным образом связанная с «Генрихом IV» по сюжету, венчает как ланкастерскую тетралогию («Ричард II» — «Генрих IV» — «Генрих V»), так и весь цикл пьес из отечественной истории, созданный Шекспиром в первый период творчества. Задуманная как апофеоз идеального монарха-победителя, пьеса о Генрихе V заметно выделяется среди других исторических хроник Шекспира. В отличие от всех остальных исторических пьес, история короля не доведена в ней до его смерти, а обрывается в тот момент, когда Генрих V, разгромив французов, находится в апогее своего величия. Единственной движущей пружиной действия в «Генрихе V» является внешнеполитическое столкновение Англии и Франции, окончившееся капитуляцией последней. Пьеса по существу лишена внутренних конфликтов, типичных для предыдущих хроник, где они полностью определяли поведение и характеристику главных действующих лиц; по своим жанровым особенностям «Генрих V» приближается

к эпическому произведению, являясь как бы торжественной одой в честь Генриха V, облеченной в драматическую форму. Эпический элемент вторгается в пьесу и в форме исполняемых хором прологов, призванных не только прославить Генриха V и объяснить определенные моменты развития действия, но также заменить изображение тех событий, которые, как, например, битва при Азенкуре, по своей масштабности не могли быть полноценно воспроизведены в стесненных условиях шекспировской сцены.

Образ Генриха V в этой пьесе представляет дальнейшее развитие того характера, который уже намечен в финале «Генриха IV». Идеализация короля как отважного воина, талантливого полководца и мудрого политика идет в «Генрихе V» рука об руку с дальнейшей демократизацией этого образа — демократизацией, которая никак не могла быть подсажена Шекспиру историческими источниками. Доказательством тому служит уже упоминавшаяся сцена, рисующая поведение Генриха в ночь перед решительной битвой (см. стр. 74), а также сцена сватовства Генриха к французской принцессе, лейтмотивом которой являются слова самого Генриха, обращенные к Екатерине: «Я рад, что ты не знаешь лучше по-английски; а то, пожалуй, тышла бы, что я слишком уж прост для короля, — еще подумала бы, что я продал свою ферму, чтобы купить корону» (V, 2, 122—125). Таким образом, известная демократичность рассматривается Шекспиром как неотъемлемая черта идеального монарха.

Однако, несмотря на целый ряд искусных художественных приемов, используемых Шекспиром для характеристики Генриха, авторское стремление к идеализации короля оказывается настолько ощутимым, что это лишает образ Генриха V той художественной убедительности, которую имел образ принца Генриха в предыдущих пьесах.

Показательные изменения происходят и в изображении плебейского фона. В «Генрихе V» этот фон уже трудно назвать «фальстафовским»: сам сэр Джон, отвергнутый королем, скончался, а его бывшие спутники, и в «Генрихе IV» светившие отраженным светом, померкли, выпав из сферы блестящего фальстафовского остроумия. Зато в обрисовке представителей демократических слоев — главным образом из числа военно-служащих армии Генриха V — появляются новые штрихи. Теперь в отрядах Генриха уже не встретить уголовного сброда, который поставлялся туда Фальстафом (единственный представитель бывшей компании Фальстафа — Пистоль оказывается совершенно изолированным); войско Генриха состоит из воинов-тружеников.

Большой интерес для характеристики армии Генриха представляет указанное А. А. Смирновым<sup>40</sup> различие между англичанами и армией французов; последние предстают как ополчение хвастливых щеголеватых рыцарей, тогда как ядро армии Генриха — те, от кого зависит исход боя и с кем беседует Генрих перед битвой, — простые люди Англии. Поэтому триумф Генриха — это не столько победа англичан над французами, сколько разгром недисциплинированного ополчения армией, основу которой составляют йомены, свободные крестьяне, идущие в бой за идеальным монархом. Так и в последней пьесе, правда в косвенной форме, звучит основная тема шекспировской исторической драматургии: нация, возглавленная неограниченным монархом, неизбежно должна сломить сопротивление феодальной анархии.

Более того, в «Генрихе V» эта национальная тема обогащается идеей необходимости союза всех населяющих британские острова этнических групп под эгидой одного монарха. Если в «Генрихе IV» Уэльс и Шотландия выступали в качестве противников английского короля, то теперь в армии Генриха V англичане объединяют свои усилия с валлийцами и шотландцами, доблестно сражаясь против общего врага.

Таким образом, заключительная хроника цикла оказывается не только прославлением идеального монарха, но и страстным панегириком в честь национального единства страны как условия ее успехов, побед и процветания.

Подводя итог анализу цикла исторических хроник, мы можем сделать некоторые общие выводы о месте и значении исторической драматургии Шекспира.

Хроники Шекспира — это реалистическая картина английской истории, широкое полотно, рисующее судьбы народных масс и отдельных личностей на определенных этапах исторического развития Англии. Хроники Шекспира тенденциозны в лучшем смысле этого слова и показывают неотвратимость победы нового национального государства, возглавляемого неограниченным монархом, над центробежными силами феодализма. В том, что Шекспир изображает исторический процесс как объективную закономерность, определяющую судьбу действующих лиц, признает народ как силу, зачастую определяющую исход исторических сдвигов, проявился стихийный историзм взглядов Шекспира-мыслителя.

Работа над циклом исторических хроник обогатила опыт Шекспира-художника в создании многосторонних типических характеров, построении и разрешении конфликтов, реалистиче-

<sup>40</sup> См. А. Смирнов. Творчество Шекспира, стр. 94.

ском изображении представителей самых различных слоев общества, органическом сочетании общественно-политической и психологической характеристики персонажей; арсенал художественных изобразительных средств Шекспира пополнился целым рядом новых элементов, главным образом в области характеристики героев, для которой Шекспир пользуется самыми различными приемами — от лексических особенностей языка действующих лиц до ритмического строя их речи.

Идейные и художественные завоевания Шекспира — автора исторических хроник — подготовили его переход к созданию трагедий второго периода, составляющих вершину драматургии Шекспира.

Шекспировские принципы создания широких исторических полотен в драматической форме оказали огромное влияние на все последующее развитие исторической драматургии в мировой литературе.

Впервые опубликовано отдельным изданием: «Творчество Шекспира». Лекция для студентов-заочников филологических факультетов и факультетов журналистики государственных университетов. Изд-во МГУ, 1959.



ПРЕДГОВОР  
СЛОВНОМУ ЧИТАНИЮ  
И ПЕРВОМУ СЛОВОУ

# РАБОТЫ РАЗНЫХ ЛЕТ





ПРЕДИСЛОВИЕ  
К СБОРНИКУ «ШЕКСПИР  
В МЕНЯЮЩЕМСЯ МИРЕ»

**В**ыход в свет сборника «Шекспир в меняющемся мире» явился важным шагом в развитии прогрессивного английского шекспироведения. Из всего обилия литературы, изданной в Англии в связи с 400-летним юбилеем со дня рождения Шекспира, этот сборник отличается стремлением авторов к максимальной объективности в изучении шекспировского наследия.

В книгу включены статьи, весьма разнообразные как по материалу, так и по способам его исследования. Однако составитель сборника Арнольд Кеттл с полным основанием указывает на общность методологических позиций, занимаемых авторами, которые убеждены в том, что «значение Шекспира для *нашего* изменяющегося мира раскрывается наилучшим образом при изучении его творчества в связи с *его* изменяющимся миром».

Такая направленность сборника в значительной степени определяется напряженной полемикой, которую ведут прогрессивные английские шекспироведы против субъективизма, господствующего в различных модернистских направлениях литературной критики. Установить связь творчества Шекспира со сложными сдвигами, происходившими в Англии XVI—XVII веков, необходимо

также для преодоления вульгарно-социологических заблуждений, проникавших и в марксистские шекспироведческие работы.

Но, конечно, научное значение данного сборника далеко не исчерпывается развенчанием вульгарно-социологических положений. Авторы статей во многом по-новому осмыслиют философские, политические и этические воззрения Шекспира, художественное богатство шекспировских произведений.



Открывающая настоящее издание сборника статья А. Мортон «Шекспир и история» в определенном смысле носит характер исторического введения ко всей книге и затрагивает некоторые шекспироведческие проблемы в наиболее общей форме. Автор излагает свой взгляд на сущность и последствия кризиса, вызванного формированием буржуазных отношений внутри феодального общества. Закономерно, что А. Мортон сосредоточивает внимание на отношении Шекспира к противоборствующим классам, и в первую очередь к уходящему классу феодалов, история которого близилась к концу, но который тем не менее продолжал занимать господствующие позиции в национальной политике. Правильному пониманию этой проблемы способствует важное замечание А. Мортон о бурной эволюции английского общества на рубеже XVI и XVII веков, во многом объясняющей изменение взглядов Шекспира по целому ряду исторических и политических вопросов, — изменение, особенно заметное при сопоставлении его хроник с трагедиями, созданными после 1600 года.

Характеризуя отношение Шекспира к носителям феодальной идеологии, А. Мортон подчеркивает, что глубокое родство между такими, казалось бы, внешне несхожими персонажами, как Хотспер, Фальстаф, Трои и Тимон, заключается в том, что на них с самого начала лежит печать обреченности. В ряду этих образов особый интерес представляет оценка Тимона — «знатного феодала, оказавшегося не в состоянии приспособиться к новым условиям, в которых господином стали деньги». Такая оценка позволяет избежать и толкования пьесы как абстрактного выступления против силы Золота и попыток поставить знак равенства между философией Тимона и мировоззрением самого Шекспира.

Одновременно А. Мортон говорит о том, что Шекспир, понимая обреченность представителей старого феодального общества, испытывал к ним определенную симпатию. Это факт доказанный и исторически объяснимый. Но некоторые обобщения автора сформулированы излишне категорично и упрощен-

но. Так, А. Мортон спрашивает: «А может быть, нам следовало бы сказать, что душой он был со старым, а умом с новым?» И затем приходит к выводу, с которым вряд ли стоит соглашаться: «Мировоззрение Шекспира в своей основе все еще оставалось феодальным».

Исследование исторических воззрений Шекспира с необходимостью приводит А. Мортон к анализу взглядов поэта на распространенные в его время политические концепции, в первую очередь на его отношение к ортодоксальной доктрине порядка. А. Мортон справедливо отмечает, что нельзя объявлять эту доктрину бесспорной основой политического мировоззрения Шекспира. Признавая значение доктрины порядка для взглядов Шекспира, А. Мортон делает очень важное замечание, суть которого состоит в том, что учение о вселенской иерархии могло сохранять свою привлекательность не только для старой аристократии и буржуазии, но и для крестьянства, ибо, как пишет Мортон, «если делать упор на правах и соответствующих обязанностях одного класса по отношению к другому, то это учение можно было бы использовать в качестве орудия борьбы против непомерной арендной платы, огораживания, экспроприации и всего того, что грозило изменить привычный порядок вещей». И все же, как нам кажется, в оценке отношений Шекспира к доктрине порядка А. Мортон недостаточно учитывает художественную специфику произведений Шекспира.

Требует определенных оговорок утверждение А. Мортон о том, что «Шекспир, как и его зрители, видел в уничтожении рода Ланкастеров божественную кару за нарушение ими естественного порядка». Одну из оговорок делает сам автор, заключая, что сверхъестественный элемент звучит сильнее в ранних хрониках, «а по мере достижения зрелости человеческое и рациональное начало все больше и больше берет верх». Тем не менее здесь следует добавить, что даже в самых первых произведениях Шекспир не занимал такой последовательной ортодоксально-религиозной позиции, как, например, У. Ралей в его «Истории мира», где божественное возмездие объявляется первопричиной исторического процесса.

Бесспорно положительное значение имеет защищаемый Мртоном тезис о том, что в глазах Шекспира «идеальный монарх может быть далеко не совершенным человеком»; к подобному убеждению автор приходит на основании анализа образа Генриха V. Выдвигаемое А. Мртоном положение полемически заострено против распространенной в англо-американском шекспироведении роялистской идеализации образа Генриха V.

Следует отметить еще один частный, но очень важный вопрос, несколько необычно решенный в статье А. Мортон. Речь

идет об отношении Шекспира к мудрости Фальстафа. В любом исследовании или комментированном издании «Генриха IV» приводится множество самых разнообразных критических оценок этого сложнейшего образа. Но, пожалуй, никто так смело не связывал трусость толстого рыцаря и его отношение к чести с позиций, которую в эпоху средневековых междоусобиц занимало крестьянство, прибегавшее, как говорит А. Мортон, «к языку трусости, чтобы показать свое презрение к аристократическим идеалам. Если этот мир труслив, то его трусость — это жизнеутверждающая, цепкая, спасительная трусость Швейка». Мы полагаем, что это наблюдение А. Мортон бросает дополнительный свет на проблему народности творчества Шекспира.



Одной из самых интересных работ сборника является статья проф. Кеннета Мюира «Шекспир и политика». Любой разговор о политической платформе Шекспира неизбежно начинается с выяснения вопроса о том, как взгляды поэта соотносятся с официальной доктриной Тюдоров. До наших дней в различных формах продолжается дискуссия о том, насколько Шекспир по своим воззрениям на политические проблемы и тенденции исторического развития (а в эпоху Возрождения осмысление исторических событий составляло неотъемлемую часть любого политического учения) возвышался над концепциями, имевшими широкое хождение в елизаветинской Англии.

Как известно, одним из краеугольных камней официальной тюдоровской доктрины было уже упоминавшееся учение о порядке, в значительной степени отражавшее средневековый иерархический принцип общественного устройства и предполагавшее незыблемость этого устройства. Отголоски такой доктрины можно неоднократно услышать в речах шекспировских героев. Однако это еще не дает основания утверждать, что Шекспир безоговорочно разделял политические взгляды, декларируемые персонажами его пьес. Главная ценность наблюдений К. Мюира состоит как раз в том, что смысл и характер этих отдельных высказываний он ставит в тесную связь с конкретной ситуацией, складывающейся в пьесе, со спецификой позиции, которую занимает говорящий, и с индивидуальными особенностями персонажа.

Видимо, возможно предположить, что Шекспир в целом сочувственно относился к доктрине порядка там, где ее альтернативой была междоусобная война, т. е. прежде всего в хрони-

ках, созданных до 1600 года. Но даже в этих произведениях, как тонко замечает К. Мюир, речи о необходимости порядка нередко звучат из уст не вызывающих особых симпатий своекорыстных политиканов. Комментируя известное рассуждение архиепископа Кентерберийского в «Генрихе V» (I, 2), К. Мюир резонно предостерегает против попыток делать какие-либо далеко идущие выводы из речи этого персонажа, напоминая, что «архиепископ — человек скорее хитрый, чем мудрый или святой».

Еще большее значение имеет анализ знаменитого монолога Улисса в «Троиле и Крессиде» (в настоящее время трудно найти такое исследование, посвященное анализу взглядов Шекспира на современное ему общество, в котором этот монолог хотя бы не упоминался). Характеризуя слова Улисса, многие шекспироведы склонны интерпретировать их как непосредственное выражение позиции, которую занимал сам поэт по отношению к существовавшему в его время общественному порядку и к возможным изменениям этого порядка. Профессор К. Мюир решительно выступает против подобной точки зрения. Он вполне резонно предупреждает: «Мы не должны предполагать, что Улисс, хотя он и является «хорическим» действующим лицом, служит рупором идей Шекспира. Его совет определяется ситуацией и навеян гомеровским повествованием». К. Мюир приводит веские аргументы в пользу того, что оценка монолога Улисса как выражения мыслей самого Шекспира может возникнуть лишь в случае, если этот монолог насильственно извлекается из контекста пьесы.

Таким образом, К. Мюир настаивает на необходимости проявлять большую осторожность в интерпретации высказываний действующих лиц о «порядке» даже в пьесах, где подобные высказывания мотивированы, выражаясь терминами автора статьи, драматической необходимостью. В дальнейшем К. Мюир приводит убедительные доказательства того, что в пьесах Шекспира, где такая драматическая необходимость отсутствует, понятие «власть» (*authority*) — ключевое понятие ортодоксальной доктрины — нередко становится синонимом тирании.

К. Мюир весьма удачно подкрепляет эти наблюдения замечаниями о демократическом характере взглядов Шекспира. Как показывает автор, и в пьесах, которые нередко истолковываются как свидетельство «аристократизма» и «мизантропии» Шекспира («Кориолан», «Тимон Афинский»), симпатии поэта находятся на стороне простых людей — носителей истинных моральных ценностей.

Исследуя причины того, почему Шекспир не всегда в полный голос говорит о своем скептическом отношении к власти иму-

щим, К. Мюир упоминает немаловажное обстоятельство — цензурные рогатки, о которых сам Шекспир с негодованием пишет в знаменитом 66-м сонете. Чтобы представить себе, насколько непосредственно это обстоятельство влияло на творчество писателя тюдоровских времен, достаточно вспомнить опыт Томаса Мора: великому предшественнику Шекспира пришлось вложить описание Утопии и горькие обличения английской действительности в уста вымышленного персонажа Гитлодея, тогда как действующее лицо «Золотой книги», носящее имя Мора, произносит тривиальные верноподданнические речи.

Призыв к обязательному учету при интерпретации отдельных высказываний действующих лиц ситуации пьесы и характеристики персонажей важен, разумеется, не только при попытках определить политические взгляды Шекспира; в не меньшей степени он ценен и для исследования философских и этических воззрений Шекспира. Иногда шекспироведам бывает нетрудно догадаться, что сам поэт не разделяет мыслей, владеющих персонажами; так случается обычно в пьесах, где контрастно противопоставленные персонажи высказывают диаметрально противоположные суждения в резко заостренной форме. Наглядный пример тому — рассуждения Хотспера, готового ринуться на луну в погоне за честью, и Фальстафа, утверждающего, что честь — это пустой звук; здесь каждому ясно, что сам Шекспир не подписался бы ни под одним из этих тезисов. Но, к сожалению, в более сложных случаях шекспироведы нередко бывают склонны приписать самому поэту те мысли, с которыми выступают его персонажи. А это не только не помогает понять мировоззрение поэта, но и снижает жизненную убедительность персонажей пьес. Вот почему принципы исследования, на которых настаивает К. Мюир, имеют важное методологическое значение.

Теоретический тезис, сформулированный в статье К. Мюира, подтверждается и наблюдениями, содержащимися в работах других авторов. Очень существенно, например, замечание А. Мортонна о том, что знаменитый монолог Макбета о смысле жизни невозможно интерпретировать как выражение воззрений самого Шекспира. Эти слова следует понимать как характеристику взглядов кровавого узурпатора, осознающего, что он зашел в роковой тупик. Не менее интересен и комментарий А. Кеттла к наставлениям, которые Полоний дает Лаэрту. Рассуждения Полония могут показаться хрестоматийным выражением мудрости и объективной истины, если рассматривать его слова изолированно от контекста трагедии. Если же учесть ситуацию в пьесе, судьбу Полония и гамлетовскую эпитафию по поводу гибели суетливого придворного, то, как справедливо

подчеркивает А. Кеттл, эти слова оказываются сплошными трюизмами, достаточно полно выражающими ироническое отношение Шекспира к ползучей мудрости Полония.



Исследование воззрений Шекспира на историю и политику в статьях А. Мортон и К. Мюира удачно дополняет работа В. Кирнана, посвященная изображению семейных, любовных и дружеских отношений в шекспировской драматургии.

Стремясь к полному охвату многообразных связей, возникающих между действующими лицами у Шекспира, В. Кирнан широко использует сравнительно малоизвестный советскому читателю статистический метод анализа. Естественно, этот метод серьезно ограничен в своих возможностях — и потому, что человеческие отношения в произведениях Шекспира почти всегда характеризуются неповторимым своеобразием, и потому, что подчас один лишь пример огромного по интенсивности чувства, связывающего героев трагедии, оказывается убедительней многих случаев изображения связей в сходных сюжетных ситуациях, и потому, наконец, что критерии, используемые при определении существа и значительности отдельных связей, неизбежно носят несколько субъективный характер. Впрочем, сам автор статьи также отдает себе отчет в несовершенстве подобного метода. Но, с другой стороны, иногда и сухая статистика может послужить предпосылкой для важных выводов; в первую очередь это относится к определению различий между творчеством Шекспира и его современников. Здесь же следует отметить, что В. Кирнан не ограничивается заключениями, которые могут быть сделаны непосредственно на базе собранного им статистического материала; многие интересные обобщения автора основаны на глубоком и тонком понимании ситуаций, возникающих в шекспировских пьесах.

Как и другие авторы сборника, В. Кирнан строит свои рассуждения, исходя из признания переходного характера эпохи, отразившейся в произведениях Шекспира. В то время как большинство соперников Шекспира по театру привлекало главным образом то отрицательное, что возникало в эту эпоху, Шекспир стремился выразить в своем творчестве лучшее, рождающееся и радующее. Одной из важнейших предпосылок такого различия Кирнан, как явствует из статьи, считает веру Шекспира в доброе начало в человеке, в чувство, которое способно объединять людей, а не отталкивать их друг от друга.

Развивая эти мысль, В. Кирнан доказывает, что Шекспир не принимал общества, в котором «человек, освобожденный от

всех и всяких моральных устоев, отдавался бы на волю эгоизма и закона джунглей». Весьма интересны также аргументы, которые Кирнан приводит в подтверждение того, что и феодальный порядок не соответствовал моральным нормам, о которых мог мечтать Шекспир.

Однако, как нам кажется, в одном случае В. Кирнан, исследуя отношение Шекспира к этическим ценностям феодального прошлого, допускает упрощение, которое в известной степени противоречит его собственной концепции. Он пишет: «Шекспир во всех своих произведениях стремится сохранить, обновить и передать ценности прошлого новой эпохе». Подобное утверждение грешит определенной механистичностью; видимо, более прав в своей оценке шекспировского отношения к феодальному прошлому А. Кеттл, полагающий, что старая феодальная этика была во многом неприемлема для поэта, что, по Шекспиру, путь от этой этики к гуманизму лежал через отказ от старых норм.

Вполне закономерно, что автор, исследующий изображение семейных и любовных отношений у Шекспира, концентрирует свое внимание в первую очередь на решении этических вопросов в шекспировских пьесах. Однако анализ «человеческих отношений» позволяет В. Кирнану внести важное уточнение в оценку одного из существенных элементов политической платформы Шекспира — элемента, относительно понимания которого до сих пор не достигнуто согласия между шекспироведами. «Часто, даже слишком часто утверждалось, — напоминает В. Кирнан, — что Шекспир испытывал чувство ужаса перед анархией, перед общественным беспорядком. Но в действительности его пугало не нарушение «порядка» в полицейском понимании этого слова, а нечто гораздо более глубокое — разрушение взаимного доверия людей, которым всегда чревата ломка старого общественного уклада независимо от того, сохраняется ли прежняя власть или нет». Подобное уточнение служит наглядным доказательством того, что шекспировскую драматургию нельзя рассматривать в моральном аспекте изолированно от аспекта социального.



В отличие от статей, которые базируются на материале всего шекспировского наследия, Арнольд Кеттл в работе «От «Гамлета» к «Лиру» поставил своей целью проследить идейные и художественные сдвиги, происходившие в творчестве Шекспира на сравнительно коротком отрезке времени. Установившееся — и вполне справедливое — мнение о том, что «Гам-



лет» является вершиной творчества Шекспира, иногда мешает исследователям по достоинству оценить эволюцию, которую переживал Шекспир после 1601 года. Поэтому оригинальные сопоставления некоторых аспектов «Гамлета» и «Лира» в статье А. Кеттла и выводы, к которым приходит автор, заслуживают пристального внимания.

Концепция «Гамлета», которой придерживается А. Кеттл, уже известна в основных чертах советскому читателю по докладу, сделанному в Московском университете и опубликованному впоследствии в юбилейном сборнике шекспироведческих статей<sup>1</sup>. Здесь мы хотели бы лишь подчеркнуть два важных предостережения А. Кеттла против крайностей в литературоведческой и сценической интерпретации образа Принца Датского.

Первое предостережение состоит в том, что Гамлета неправильно изображать «неврастеником, а не героем». Для советских шекспироведов и деятелей театра это замечание не является чем-то злободневным, ибо советские исследователи и режиссеры, переболев подобными заблуждениями, давно от них отказались. Однако для западноевропейского театра и науки это утверждение и сейчас звучит актуально.

Второе предостережение имеет непосредственное значение и для советского искусства. А. Кеттл убедительно аргументирует тезис о том, что победа, которую одерживает Гамлет, имеет лишь частичный характер, что Гамлет-гуманист вынужден в последнем акте капитулировать перед Гамлетом-принцем. Эту капитуляцию А. Кеттл объясняет строго исторически, усматривая в ней типичную судьбу гуманиста XVI века, раскрывающую «несоответствие между гуманистической теорией и практикой». Сравнивая финалы «Гамлета» и «Лира», А. Кеттл подчеркивает то очевидное, но часто упускаемое из виду обстоятельство, что «в обоих пьесах главный герой оказывается побежденным не врагами, не собственной слабостью, а историей». При этом А. Кеттл оговаривается, что такое поражение Гамлета вовсе не противоречит утверждению о героизме Принца Датского. Эти замечания А. Кеттла очень важны как противоядие против искусственного «выпрямления» Гамлета и излишней переоценки оптимизма трагедии, т. е. как раз против тех ошибок, которые нередко толкают постановщиков на изображение в финале торжества Гамлета при помощи всех разнообразных помпезных средств, имеющихся в распоряжении режиссера.

<sup>1</sup> См. Вильям Шекспир. Статьи и материалы. М., 1964.

Развитие Шекспира от «Гамлета» к «Лиру» примечательно тем, что в «Короле Лире» уже не один герой, а целая группа персонажей ощущает, что «век расшатался», разрушив все некогда устойчивые формы связи между людьми. Естественно поэтому, что постановка социальных вопросов в «Лире» приобретает более отчетливый характер, чем в «Гамлете».

В основе интерпретации А. Кеттлом «Короля Лира» лежит тезис о том, что в трагедии происходит столкновение представителей двух социальных и исторических группировок — персонажей, руководствующихся принципами старого феодального общества, и тех, кто является носителями новой буржуазной идеологии. Рисуя развитие борьбы между этими лагерями, Шекспир не становится на сторону ни одного из них. Как пишет А. Кеттл, «в первых трех актах «Лира» перед нами предстает мир, в котором старый порядок рушится, «новые люди» проявляют беспринципность, и оба лагеря, как это видно из их обращения с Корделией, являются бесчеловечными».

Поэтому вполне закономерно, что единственной по-настоящему героической личностью в этом мире оказывается Корделия, носитель гуманистического начала, защитница принципа правды и естественности в отношениях между людьми. А изменение соотношения сил в пьесе и эволюция персонажей объясняются тем, что «новые люди», проникнутые духом буржуазного индивидуализма, до конца остаются враждебными гуманизму, тогда как «партия Лира» — и в первую очередь сам король — оказывается в дальнейшем в состоянии разделить убеждения Корделии.

Но для того чтобы Лир смог воспринять гуманистические идеалы, ему нужно пройти через страшное чистилище, которое освободило бы его от предрассудков прошлого и открыло бы его душу для глубоко человеческих чувств и мыслей. Причем это чистилище, по мысли А. Кеттла, не субъективное и не мистическое; одним из важнейших его элементов является столкновение Лира с неизвестными ему дотоле аспектами социальной действительности.

В заключение А. Кеттл ставит важный вопрос о развязке трагедии. Эдгар, который приходит на смену погибшим героям, возвышается над Фортинбрасом прежде всего потому, что на его долю выпало пройти через опыт, во многом аналогичный опыту Лира. Последняя сцена «Короля Лира» показывает, что и в этой трагедии Шекспир не мог дать ответа на все волновавшие его вопросы. Тем не менее финал «Лира» выдержан в более оптимистических тонах, чем гамлетовский. Мы вправе предположить, что Шекспир надеялся на то, что, выражаясь словами А. Кеттла, Эдгар «не совсем забыл Бедного Тома».

Рассуждения А. Кеттла в значительной степени служат теоретической предпосылкой для статьи другого автора, представленного в этом сборнике, — Алика Уэста, выступающего против истолкования трагедии о короле Лире в сугубо пессимистическом духе.



Материал сборника отражает показательное для шекспироведения последних лет оживление интереса к одному из самых своеобразных творений Шекспира — «Троилу и Крессиде», редкостной пьесе в шекспировском каноне, судьба которой сложилась так, что это произведение всегда больше волновало литературоведов, чем театр.

Исследованию этой пьесы специально посвящена статья Рэймонда Саутхолла «Троил и Крессида» и дух капитализма». Острые полемические выводы, к которым приходит автор работы, направлено против шекспироведов, склонных толковать пьесу о Троиле и Крессиде лишь как историю верного любовника и ветреной возлюбленной и тем самым ограничить содержание пьесы узкими рамками интимных переживаний.

Анализируя образную систему пьесы и сопоставляя ее с историческими документами, характеризующими моральные устои английского общества на рубеже XVI и XVII столетий, Р. Саутхолл заключает, что пьеса Шекспира проникнута духом не античности и не средневековья, а духом всепроникающей купли и продажи, так впечатляюще засвидетельствованным в сочинениях секретаря компании «купцов-авантюристов» Джона Уилера. Это дух, который принес с собой нарождающийся капитализм и который, как неоднократно подчеркивает Р. Саутхолл, ведет к огрублению и профанации высоких человеческих чувств.

В этом — основной пафос статьи Р. Саутхолла. Наблюдения, систематизированные автором, важны не только для понимания связи «Троила и Крессиды» с современной Шекспиру действительностью. Они представляют бесспорный интерес и для характеристики творчества Шекспира после 1601 года, для доказательства того, что в период, когда создавались величайшие шедевры Шекспира, поэт видел главный источник царящего в мире зла в явлениях, возникавших в связи с укреплением новых капиталистических отношений.

Однако, справедливо выступая против попыток обеднить «Троила и Крессида» в духе романтической критики, Р. Саутхолл в пылу полемики со своими противниками приходит к выводам, которые также упрощают это произведение, правда,

в противоположном направлении. Попробуем разобраться в причинах подобного упрощения.

За «Троилом и Крессидой» давно установилась репутация загадочного произведения. Даже поиски определения жанровых особенностей этой пьесы нередко заводят шекспироведов в тупик. Недостаточно помогает уточнению жанра этого произведения и широко распространённое среди зарубежных шекспироведов отнесение «Троила и Крессиды» к разряду «проблемных пьес», ибо в эту группу исследователи включают помимо «Троила и Крессиды» такие разнообразные по жанру пьесы, как «Гамлет», «Конец — делу венец», «Мера за меру» и даже «Тимон Афинский»<sup>2</sup>.

Хотя пьеса о Троиле и Крессиде лишена некоторых формальных признаков трагедии, это по своему духу произведение глубоко трагическое. И образованные люди шекспировской эпохи, читавшие гомеровские поэмы, и широкие круги демократических зрителей, знакомые с ходом событий Троянской войны по многочисленным средневековым переделкам, знали, что за смертью Гектора должно последовать падение Илиона и истребление его защитников.

Эта неотвратимость гибели Трои и победы греков имеет самое непосредственное отношение к духу всей пьесы. Дело в том, что война греков и троянцев у Шекспира — не просто столкновение двух враждующих армий; контраст между противоборствующими лагерями — это противопоставление, имеющее глубокие социальные исторические корни. Как справедливо отметил Ю. Тильярд, «троянцы старомодны, архаично рыцарственны и не приспособлены к жизни. Греки — представители новой эпохи; они жестоки, вздорны и неприятны, но более приспособлены, чем троянцы»<sup>3</sup>.

Не может быть сомнения в том, что, рисуя греков, Шекспир сознательно стремился вызвать антипатию к ним со стороны аудитории. С другой стороны, не следует забывать, что и к лучшим из троянцев Шекспир относился со значительной долей скептицизма, понимая, что эти идеалисты, во многом потерявшие чувство действительности, обречены на гибель. Тем не менее ясно, что трагический колорит пьесы возникает в первую

<sup>2</sup> W. W. Lawrence. Shakespeare's Problem Comedies. N.Y., 1931; E. M. W. Tillyard. Shakespeare's Problem Plays. L., 1950; P. Ure. The Problem Plays. L., 1961.

<sup>3</sup> E. M. W. Tillyard. Shakespeare's Problem Plays, p. 9. Это известное положение цитируется в статье А. Мортон, делающего правильный вывод: «Шекспир, как мне представляется, любит рыцарей чести и восхищается ими, но вынужден в конечном итоге отречься от них, как от нелепых пережитков прошлого».

очередь потому, что безжалостные «новые люди» неизбежно должны нанести решительное поражение защитникам высоких идеалов любви и чести. Смерть Гектора от подлого удара Ахилла намечает эту перспективу более чем отчетливо.

Вот на это соотношение борющихся лагерей и не обратил Р. Саутхолл должного внимания. По существу он ограничился лишь исследованием некоторых лексических образов в репликах персонажей, разрушив тем самым целостный облик действующих лиц.

Особенно пострадал в рассуждениях Р. Саутхолла главный герой пьесы. Конечно, нет смысла представлять Троила только идеальным средневековым влюбленным; и Р. Саутхолл прав, подмечая те лексические элементы в репликах героя, которые позволяют заключить, что и его речь отражает влияние новых отношений, показательных для эпохи Возрождения. Но пьеса не дает оснований, чтобы утверждать, как это делает Р. Саутхолл, будто сам Троил с его низменными желаниями и психологией торговца представляет собой воплощение того растленного духа, о котором, собственно, и идет речь в пьесе. По Р. Саутхоллу, Троил оказывается чем-то вроде рыцарской модификации Пандара. Видимо, более правы те исследователи, которые подчеркивают близость не между Троилом и Пандаром, а между Пандаром и Крессидой<sup>4</sup>; об этой близости, между прочим, достаточно отчетливо свидетельствует поведение Крессиды в греческом лагере.

Односторонность аргументации Р. Саутхолла становится очевидной, если вспомнить, что не только в речи Троила встречаются образы, подобные тем, на которых Р. Саутхолл строит свою концепцию. «Торгашескому» мировоззрению Троила Р. Саутхолл противопоставляет мировоззрение самого Шекспира, утверждая, что его сонеты «еще отражают феодальную этику любви». Но ведь и в сонетах — глубоко интимных лирических шедеврах — Шекспир зачастую использует образы, близкие по духу, а иногда буквально те же, что и образы, вложенные в уста Троила. Чтобы не быть голословными, приведем несколько примеров.

В сонете 4 Шекспир, выступая против эгоистической философии своего «друга», заимствует образы из практики ростовщичества; а в сонете 6 поэт, защищая противоположную, свою позицию, опять обращается к той же системе образов:

That use is not forbidden usury  
Which happies those that pay the willing loan —

<sup>4</sup> E. M. W. Tillyard. Shakespeare's Problem Plays, p. 54.

That's for thyself to breed an other thee,  
Or ten times happier, be it ten for one<sup>5</sup>.

Но ведь никто не станет на основании этих сравнений предполагать, что Шекспир разделял взгляды современных ему ростовщиков.

Еще более разительны совпадения между теми образами, на основании которых Р. Саутхолл говорит об обуревающих Троила низменных желаниях («*guder powers*»), и системой образов, при помощи которых Шекспир в некоторых сонетах характеризует свое собственное настроение. Чтобы убедиться в этом, достаточно сопоставить цитируемые Р. Саутхоллом слова Троила (III, 2, 17—24) с образной системой сонетов 56 или 129. Но опять-таки, разве можно, опираясь на подобные образы, полагать, что Шекспир (как и Троил) — раб ненасытной развращенности?

В двестишестом, заключающем сонет 129, Шекспир говорит о всеобщем, общечеловеческом характере чувства, владеющего им:

All this the world well knows; yet none knows well  
To shun the heaven that leads men to this hell<sup>6</sup>.

И, конечно, в споре о любви прав Шекспир, а не Р. Саутхолл, слишком прямолинейно связывающий влечение Троила к Крессиде с торжеством буржуазных отношений. Как указывает Энгельс, «первая появившаяся в истории форма половой любви, как страсть, и притом доступная каждому человеку (по крайней мере из господствующих классов) страсть, как высшая форма полового влечения»<sup>7</sup>, возникла в средние века задолго до того, как на литературную арену выступил Уильям Шекспир.

Вряд ли следует проводить (что делает в своей статье Р. Саутхолл) далеко идущие аналогии между обществом, находящимся в состоянии распада, и сравнениями, в которых любовь уподобляется болезни, а влюбленный — больному. Такие сравнения могут быть с успехом истолкованы и как дань традиции, и как естественное поэтическое выражение неутоленной страсти.

<sup>5</sup> Как человек, что драгоценный вклад  
С лихвой обильной получил обратно,  
Себя себе вернуть ты будешь рад  
С законной прибылью десятикратной.

<sup>6</sup> Все это так. Но избежит ли грешный  
Небесных врат, ведущих в ад кромешный?

<sup>7</sup> К. Маркс и Ф. Энгельс. Соч., т. 21, стр. 72.

И уж совсем неубедителен Р. Саутхолл, утверждая, что «в болезненной «любовной» поэзии Троила нередко звучат ноты пересыщенности до отвращения, до тошноты». Ноты тошноты действительно звучат в словах Троила, когда он говорит о Елене и — особенно резко — когда ему приходится комментировать поведение Крессиды, изменяющей ему с Диомедом. Но ведь Троил — это не абстрактная категория, а живой человек. Он видит своими глазами измену Крессиды; для него это самое отвратительное из всего, что может произойти в мире. А когда человек сталкивается с чем-то непереносимо отвратительным, его может стошнить и на пустой желудок.

Возражая автору статьи о «Троиле и Крессиде», мы должны одновременно с удовлетворением признать, что эта работа содержит целый ряд нужных и полезных наблюдений. Об одном из них — о стремлении Р. Саутхолла связать анализируемую пьесу с современной Шекспиру социальной действительностью — мы уже упоминали; не меньшую ценность представляет и вывод Р. Саутхолла о гуманизме Шекспира, противостоящем волчьей алчности нарождающегося буржуазного общества.



В статье Д. Мэтьюза «Отелло» и человеческое достоинство» показано много интересных соображений, помогающих углубленной интерпретации этой особенно популярной трагедии Шекспира. Д. Мэтьюз не перегружает свое исследование упоминаниями имен авторов, с которыми он расходится во взглядах на трагедию о венецианском мавре. Тем не менее его статья, как и многие другие работы сборника, полемична в самой своей основе.

В трудах шекспироведов достаточно часто встречается мысль о том, что цвет кожи главного героя в «Отелло» или вовсе не имеет значения, или является лишь второстепенным фактором; такая трактовка трагедии получила особое распространение с тех пор, как ученые стали акцентировать в образе Отелло черты, которые можно истолковать как характерные для носителей гуманистических взглядов Ренессанса.

Д. Мэтьюз начинает свою статью словами: «Самое важное в «Отелло» — это цвет кожи главного героя пьесы». Исследователь считает, что эта черта героя важна не только для понимания специфики трагедии «Отелло» и ее отличия от пьес ревности. Автор весьма убедительно доказывает, что цвет кожи героя — это одно из средств в руках Шекспира для того, чтобы наиболее полно противопоставить Отелло венецианскому

обществу, подвергнуть это общество критике и убедить зрителя, что духовная чистота Отелло и Дездемоны «определяет и их протест против окружающего общества и их полную беспомощность перед лицом этого общества».

На том же основании Д. Мэтьюз развивает гипотезу, объясняющую причины ненависти, которую Яго питает к Отелло. Автор отвергает весьма распространенные попытки найти в пьесе какие-либо рациональные объяснения этой ненависти (включая и то обстоятельство, что Отелло не назначил Яго своим лейтенантом) как несоизмеримые с силой и результатами коварства Яго. Д. Мэтьюз не разделяет также характерных для романтической критики попытки приписать Яго свойства сверхчеловека, исчадия ада. В основе ненависти Яго, по мнению Д. Мэтьюза, лежит простая причина, которую автор называет при этом «иррациональной»: «Яго ненавидит Отелло потому, что Отелло — мавр».

С этой гипотезой связано интересное наблюдение Д. Мэтьюза, доказывающее, что цвет кожи Отелло вызывает ненависть не только у Яго. По мнению Д. Мэтьюза, реакция Брабанцио на известие о венчании Отелло и Дездемоны тоже в первую очередь выражает расовую неприемлемость Отелло для сенатора. Этот момент позволяет заключить, что корни ненависти Яго — не столько в его индивидуальном чувстве, сколько во взглядах, разделяемых верхушкой венецианского общества.

Но, пожалуй, еще большее значение имеет смело выдвинутый автором тезис, характеризующий соотношение и движение противоборствующих в пьесе лагерей: «Отелло» — это не рассказ о том, как цивилизованный варвар возвращается к прежнему состоянию (ибо Отелло никогда и не был варваром, хотя он и был рабом); это куда более тонкая попытка показать белого варвара, который стремится низвести до своего уровня цивилизованного человека.



Не будет преувеличением сказать, что любое серьезное исследование пьесы о Макбете с необходимостью строится на анализе исключительных по силе и многообразию контрастов, заложенных в самой трагедии. По такому пути идет и Дж. Уолтон в своей статье «Макбет». При этом в качестве главного звена своих рассуждений Дж. Уолтон избирает не какой-либо из частных контрастов и не абстрактный контраст добра и зла, а так нередко случается в шекспироведческих сочинениях. Автора в первую очередь занимает контрастное противопоставление двух философских систем: в основе одной из них лежит



индивидуалистический принцип, по которому человек ставит превыше всего свои эгоистические интересы; согласно второй системе, человек является членом общества, уважающим и защищающим интересы других людей.

Этот исходный тезис позволяет Дж. Уолтону поставить вопрос о развитии внутреннего кризиса Макбета как об основной движущей силе трагедии — силе, неотвратимо влекущей к гибели некогда могучую личность, силе, по отношению к которой все остальные идейные и сюжетные элементы пьесы являются производными. Сам по себе этот тезис в той или иной форме уже встречался в трудах шекспироведов; однако целый ряд выводов, к которым приходит Уолтон, заслуживает пристального внимания.

К числу таких наблюдений следует отнести прежде всего рассуждения автора, показывающие, как углубление индивидуализма Макбета приводит к тому, что на определенном этапе развития действия не только протагонист, но и его открытые и потенциальные противники попадают в состояние изолированности; тогда как заключительная часть пьесы рисует, помимо окончательного кризиса Макбета, преодоление этой изолированности и воссоединение противостоящих Макбету персонажей, все последовательнее выступающих в качестве носителей отношения к человеку, противоположного макбетовскому.

Для характеристики полной изоляции Макбета Дж. Уолтон умело привлекает анализ эволюции отношений между главным героем и леди Макбет. Автор обращает внимание на одно многозначительное обстоятельство, зачастую ускользающее от шекспироведов: на пиру призрак Банко является только Макбету; леди Макбет уже настолько далека от мужа, что она не видит Призрака. Такой символический эпизод свидетельствует не только о том, что Макбет не посвящал жену в планы убийства Банко; он доказывает, что к данному моменту между Макбетом и леди Макбет возникает не меньшая отдаленность, чем между Гамлетом и Гертрудой в сцене объяснения в спальне, где один Гамлет видит Призрака и беседует с ним.

Дж. Уолтон прав, утверждая, что смысл трагедии о Макбете шире, чем прямое отражение столкновения между феодальным и буржуазным способами мышления. Нельзя не принять в целом конечного вывода автора, согласно которому показанное Шекспиром в этой пьесе имеет отношение к «историческому развитию Британии в целом».

Правда, такой вывод был бы еще убедительнее, если бы автор обогатил свое исследование анализом тираноборческого пафоса «Макбета». Подобный анализ позволил бы связать философскую проблематику трагедии с проблематикой политиче-

ской и подчеркнуть шекспировскую мысль о том, что преступный эгоцентрик на троне неизбежно оказывается деспотом, но даже самый изощренный жестокий деспотизм не в состоянии сохранить ему власть. С учетом тираноборческой направленности «Макбета» стало бы намного более значительным интересное наблюдение автора о том, что воплощенные в Макдуге истинная человечность, тираноборчество и стремление служить общему делу спасения родины заметно расходятся с официальной политической доктриной времен Якова I.

Большое значение имеет и другой вывод, к которому приходит исследователь: «Хотя трагедия о Макбете раскрывает перед нами колоссальную силу зла, это — наиболее оптимистическая из всех четырех великих трагедий». Свой вывод Дж. Уолтон дополняет обобщением, как нам кажется, совершенно правильным: «Само зло в «Макбете» — это нечто неестественное». Такой взгляд на «Макбета» может сыграть важную роль не только при осмыслении данной трагедии, но и для понимания эволюции творчества Шекспира в целом. Не вправе ли мы в мысли о противоестественности зла, к которой Шекспир приходит в «Макбете», увидеть хотя бы отдаленную предпосылку того нового воззрения на действительность, которое царит в последних пьесах? Не в «Макбете» ли начало перехода к заключительному периоду творчества Шекспира — перехода, который многие шекспироведы продолжают воспринимать как перелом, недостаточно мотивированный предшествующим творчеством?



Но если такое допущение правильно, то как примирить его с тем, что Шекспир практически одновременно с «Макбетом» создает «Антония и Клеопатру» — пьесу, где жестокая действительность методично и безжалостно подавляет высокое человеческое чувство, трагедия тем более тяжелую, что она с самых первых сцен проникнута ощущением неотвратимого торжества жестокого начала?

Подобное недоумение в значительной степени помогает рассеять статья Дипака Нанди «Реализм «Антония и Клеопатры».

В этой статье привлекает многое. Так, например, Д. Нанди дает весьма яркую характеристику Риму и закономерностям, определяющим деятельность его представителей. «Рим,—пишет Д. Нанди,— это мир утилитарного реализма, мир, которым правит принцип политического своекорыстия, мир, где идеалы определяются расчетом». Этот мир проникнут духом «полити-

ки», плохо скрывающей эгоистичность устремлений отдельных лиц, и в первую очередь холодного и бесчеловечного Цезаря — типичного представителя Рима. Тонко подмеченное автором сходство между этим миром, Римом в «Кориолане» и Давшей в «Гамлете» позволяет предположить, что в «Антонии и Клеопатре» Шекспир ставил перед собой задачу не точно воспроизвести римскую действительность I века до н. э., а изобразить «переживающее упадок общество с немногочисленным правящим классом, различные группы которого ведут ожесточенную борьбу за власть, видя в ней гарантию своего существования, и используют в этой борьбе невежественные и легко меняющиеся симпатии народные массы».

Д. Нанди убедительно развивает мысль о том, что образы Антония и Клеопатры невозможно интерпретировать в духе романтизма. Автор раскрывает причины беспомощности Антония в столкновении с «новым человеком» — Цезарем: они глубоко коренятся в том, что Антоний занимает достойное место в той галерее представителей анахроничной феодальной рыцарственности, которую характеризует в своей статье А. Мортон. Если и можно говорить о моральном торжестве Антония в финале, то это торжество — никак не победа принципа феодальной «чести».

Вполне резонно предостерегает Д. Нанди и против неоправданной идеализации Клеопатры. Исследователь доказывает, что, хотя Клеопатра и является с самого начала главным идейным антагонистом Рима, она пользуется тем не менее такими же макиавеллистскими тактическими приемами, что и Цезарь.

Наблюдения над эволюцией образа Клеопатры, над возвышающей ее любовью к Антонию служат для автора окончательным аргументом при определении пафоса пьесы, который он видит «в отделении подлинной любви от званий и рангов, от преходящих триумфов придворной политики, в неприятии контактов, основанных на кратковременной выгоде и расчете, в утверждении постоянства подлинно человеческих взаимоотношений». Этот вывод, пожалуй, не совсем соответствует широте шекспировского полотна, однако, бесспорно, он характеризует его важнейшую часть.

Такой итог развития конфликта в «Антонии и Клеопатре», подразумевающий отнесенное в неопределенно далекое будущее торжество естественных человеческих отношений, автор с полным основанием характеризует как утопический. Быть может, просветленность перспективы, вырисовывающейся в финале «Антония и Клеопатры», несколько преувеличена в этюде Д. Нанди. Но сама по себе постановка вопроса об утопических элементах в трагедии позволяет утверждать, что и эта

пьеса наряду с «Макбетом» содержит в себе новые элементы творческого метода Шекспира, подготовляющие появление последних произведений.



Аналізу одного из этих произведений посвящена статья Чарльза Барбера «Зимняя сказка» и общество времен Якова I». И сильные стороны этой работы, и слабые оказываются весьма поучительными, если принять во внимание, что полемику о существовании творческого метода позднего Шекспира, уже давно идущую в советском шекспироведении, никак нельзя считать законченной.

Эта полемика уже привела к существенным положительным итогам. Так, отошла в прошлое интерпретация последних пьес Шекспира как доказательства примирения поэта с действительностью, равно как и попытки увидеть в этих пьесах отказ Шекспира от борьбы за идеалы Ренессанса. Теперь советские шекспироведы стремятся в первую очередь подчеркнуть, что и в произведениях, которыми Шекспир завершил свой творческий путь, он продолжал борьбу за высокие возрожденческие идеалы.

Однако вопрос о том, в чем именно причины разительных изменений в творческом методе Шекспира после 1608 года, где источник сказочных, утопических, фантастических элементов, играющих такую важную роль в поздних пьесах, до сих пор остается по существу без ответа. В попытке обнаружить этот источник и состоит главная ценность статьи Ч. Барбера.

По сравнению с другими шекспироведами, писавшими о «Зимней сказке», Ч. Барбер наиболее последовательно отстаивает мысль о том, что ключевой темой пьесы является контраст и конфликт между королевским двором и деревней. Как утверждает автор, эта тема была особенно актуальной в годы, когда создавалась «Зимняя сказка», ибо в это время конфликт между английским королевским двором и деревней стал уже вполне очевидным.

Рассматривая контрасты «Зимней сказки», Ч. Барбер приходит к выводу, что Шекспир сопоставляет королевский двор и деревню не только в политическом, но и в этическом плане: тирании и искусственности двора противопоставляет гуманность и естественность деревни.

Правда, иногда Ч. Барбер интерпретирует некоторые лексические образы, недостаточно учитывая подтекст шекспировского произведения. Так случается, например, когда автор комментирует слова Пастуха, прощающего Автолика: «We must be

gentle, now we are gentlemen» (V, 2, 146)<sup>8</sup>. Эти слова дают Ч. Барберу повод предположить, что Пастух, получив определенный социальный статус, должен приобрести и соответствующие моральные качества; но здесь исследователь, к сожалению, не улавливает иронического звучания реплики.

Очень интересным представляется наблюдение Ч. Барбера о том, что в «Зимней сказке» в поле зрения Шекспира остаются только две социальные силы — королевский двор и деревня. Такое состояние общества, по мысли Ч. Барбера, соответствует дошекспировским временам. В пьесе «не нашлось места для настоящих носителей перемен в шекспировской Англии — купцов-монополистов, лендлордов, огораживающих общинные земли, хитрых законников, богатеющих йоменов». В этом упрощении автор не без основания видит один из источников идиллической атмосферы, разлитой в пьесе. Если учесть, что в предшествующий период именно проблема столкновения со злом, порождаемым наступлением новых отношений, стояла в центре внимания великого драматурга, то это наблюдение Ч. Барбера может оказаться весьма конструктивным при решении вопроса о специфике творческого метода Шекспира в «Зимней сказке».

Но, с другой стороны, никак нельзя согласиться с концепцией Ч. Барбера в той ее части, где он утверждает, будто Шекспир надеялся на некое возрождение Англии через воссоединение королевского двора и деревни. Такое утверждение неприемлемо, даже если оно и удобно для объяснения сверхъестественного, чудесного элемента в пьесе-сказке. Может быть, допустимо — да и то с большими оговорками — предположить, что автор «Зимней сказки» в какой-то мере лелеял мечту о благотворном воздействии народа на правящие классы; но уж для вывода о том, что и королевский двор может морально обогатить крестьянина, ни «Зимняя сказка», ни творчество Шекспира в целом не дают нам оснований. Не надо к тому же забывать, что вскоре вслед за «Зимней сказкой» Шекспир создает «Генриха VIII», где король и его двор предстают в таком отвратительном свете, который исключает всякую возможность облагораживающего воздействия на него со стороны простых людей. Тезис Ч. Барбера о «воссоединении» двора и деревни является по сути дела одним из вариантов тезиса о характерном для последних пьес Шекспира примирении поэта с действительностью; правда, на этот раз он аргументирован не в плане моральных абстракций, а социологически.

<sup>8</sup> Уже будем благородны, коль попали в благородные.

Особое место в сборнике занимают статьи Дэвида Крэга и Алика Уэста. Эти авторы стремятся раскрыть значение шекспировской драматургии для последующего развития английской литературы и для современного театра. Появление их работ свидетельствует о том, насколько животрепещущим на родине поэта является вопрос о роли шекспировского наследия в культурной жизни Англии наших дней.

Автор статьи «Любовь и общество: «Мера за меру» и наше время» Д. Крэг строит свои рассуждения главным образом на сопоставлении шекспировской пьесы с творчеством Д. Г. Лоуренса. У нас нет оснований оспаривать право автора на подобные сравнения; отметим лишь, что некоторые из них кажутся не совсем убедительными. Так, например, трудно, на наш взгляд, извлечь материал для серьезных выводов и сопоставления образов холода, использованных Шекспиром для характеристики Анджело, с близкими образами в произведениях Д. Г. Лоуренса; в таком сопоставлении обходится специфичность двух различных поэтик. Стремление увидеть лоуренсовскую «полярность» в «Мере за меру» приводит автора к упрощениям в интерпретации пьесы Шекспира.

Со всем, что говорит Д. Крэг об антигуманной сущности Анджело, можно в целом согласиться. Но вызывает возражения категорическое утверждение автора о том, что Клавдио «по самой своей сущности, по тому, как он относится к жизни и как формулирует первейшие условия бытия, является прямой противоположностью Анджело».

Различия между этими двумя персонажами настолько велики и очевидны, что на них не стоит останавливаться. Но Д. Крэг упускает из виду, что между ними есть и трудно уловимое с первого взгляда, но весьма существенное сходство. Дело в том, что Клавдио — тоже индивидуалист. Как только перед ним вырастает перспектива тюрьмы и плахи, он по существу думает только о себе, забывая и о невесте, и о том, что она готовится стать матерью его ребенка. Если Джульетта признается в тюрьме, что она любит Клавдио как самое себя, то ее напуганный угрозой наказания возлюбленный лишь с сожалением вспоминает о тех «взаимных развлечениях», которые привели его к аресту. Когда Клавдио умоляет Изабеллу спасти его, в его словах звучит не только панегирик радостям жизни, о котором говорит Д. Крэг, но и эгоистическое стремление выжить во что бы то ни стало, любой ценой. Не может быть сомнения в том, что Изабелла ощущает эгоистический смысл в мольбах брата. Это очень важное обстоятельство, смягчающее

прямолинейность образа Изабеллы, помогающее ей подняться до того уровня, на котором она может стать главным антагонистом Анджело, и наполняющее ее образ тем высоким философским смыслом, который не позволяет заключить пьесу в узкие рамки сексуальной проблематики.

И тем не менее мы вправе говорить о ценности статьи Д. Крэга для советского читателя. Ее полемическая заостренность, несомненно, сыграет свою положительную роль как ответ на весьма распространенные морализаторские суждения о «Мере за меру» — одном из недостаточно изученных произведений Шекспира.

Очень важен и заключительный вывод статьи. Характеризуя эволюцию изображения личных отношений в английской литературе от Шекспира и Донна через просветителей, романтиков и викторианцев к современности, Крэг приходит к заключению, что английская литература даже в своих наивысших образцах не поднималась до такого цельного изображения человеческого чувства, каким наполнена «Мера за меру».



Сборник «Шекспир в меняющемся мире» включает статья Алика Уэста «Некоторые современные употребления термина «шекспировский». Непосредственным поводом для этой статьи послужила хорошо известная советскому зрителю постановка «Короля Лира», осуществленная Питером Бруком, с Полем Скофилдом в заглавной роли. Но значение работы А. Уэста далеко выходит за пределы театральной рецензии. Это, по сути дела, большой разговор о путях интерпретации Шекспира, попытка теоретического осмысления судьбы шекспировского наследия в современном западном обществе. Как указывают сами создатели спектакля Брука, ими руководило стремление открыть в «Короле Лире» ту мысль об извечном и неодолимом господстве зла в мрачном неизменном мире, которая лежит в основе творчества современного писателя Сэмюэля Бекетта.

Рассматривая программную пьесу Бекетта «В ожидании Годо», А. Уэст весьма аргументированно доказывает, что пафос этой пьесы состоит в отрицании истории. А. Уэст утверждает, что предпосылки истолкования наследия великого гуманиста и жизнелюбца Шекспира в духе бекеттианства коренятся в общем упадке буржуазного шекспироведения — упадке, отражающем страх перед тем, что энергия Шекспира служит источником вдохновения для революционных сил современности.

В противовес этим тенденциям А. Уэст показывает, что творчество Шекспира и в наши дни служит силой, направленной

ной на преобразование мира; и заключительные слова его статьи могут быть поставлены эпиграфом ко всему сборнику: «Поворотный пункт действия пьесы «Король Лир» наступает в тот момент, когда крестьянин поднимается на защиту истерзанной человечности. Через восприятие самой трагедии, через радость, знание и надежду, которые она вносит в нашу жизнь, мы познаем свободу, которую обретем, когда положим конец господству человека над человеком».



Составитель сборника «Шекспир в меняющемся мире» Арнольд Кеттл подчеркивает во введении, что в книге не представлены работы, посвященные специально анализу языка Шекспира. Однако в каждой из статей исследование шекспировских пьес ведется на основании пристального изучения образной системы, лексики, стиля произведений великого драматурга. В большинстве случаев именно вдумчивый анализ текста пьес позволяет авторам сделать аргументированные выводы относительно идейной и художественной сущности этих произведений.

К сожалению, зачастую многие важные стилистические элементы, необходимые для правильной интерпретации шекспировского наследия, исчезают в переводе или приобретают значение, несколько отличное от оригинала. Учитывая, что без ссылок на подлинный текст Шекспира часто невозможно понять ход рассуждений авторов, мы взяли за правило цитацию Шекспира на английском языке. Английский текст приводится по изданию: *The Tudor Edition of William Shakespeare. Edited by Peter Alexander. London and Glasgow, 1954.* В цифровых обозначениях при цитатах римская цифра указывает акт, первая арабская цифра — сцену, последующие — нумерацию строк. В подстрочные примечания вынесены соответствующие места в русском переводе. Переводы даются по изданию: Уильям Шекспир. Полн. собр. соч. в восьми томах. М., «Искусство», 1957—1960. Случаи, когда в интересах более точной передачи мысли Шекспира на русском языке использованы переводы, не вошедшие в это издание, оговорены в примечаниях.

Впервые опубликовано в сб.: «Шекспир в меняющемся мире». М., «Прогресс», 1966.





**АНГЛИЙСКИЕ  
ШЕКСПИРОВСКИЕ СПЕКТАКЛИ  
ЭТОГО СЕЗОНА**

**С**трэтфорд-на-Эйвоне — старинный город, расположенный примерно в сотне миль на северо-запад от Лондона, среди живописных холмов,—представляет собой памятник Шекспиру. На его извилистых улицах легче встретить обитателей Лондона, Манчестера и Глазго, чем аборигенов. Это город туристов, прибывающих сюда со всех концов света, чтобы увидеть места, связанные с именем великого драматурга.

Город так мал, что человек, побывший в нем несколько дней, уже может давать квалифицированные советы вновь прибывшим, как пройти к достопримечательным шекспировским местам. А таких мест в городе действительно много: дом, в котором родился Шекспир, приходская церковь, куда ходил юный Вильям — ученик грамматической школы, коттедж жены поэта Анны Хэтуэй, дом, принадлежавший его дочери Сусанне, церковь святой троицы, где под плитой с надписью, заклинаящей потомков не тревожить его, покоится прах Шекспира...

Но в Стрэтфорде есть еще одна достопримечательность. Внешне она составляет разительный контраст похожим на игрушки домикам елизаветинских времен: здание, расположенное на самом

берегу Эйвона, большое, массивное, сложенное из красного кирпича и напоминающее своими тяжелыми архитектурными формами конструктивистские постройки. Это — театр, оснащенный по последнему слову техники, с совершенной осветительной системой и продуманным устройством зрительного зала. Все здесь как будто говорит о XX веке. Но вот в зале гаснет свет, поднимается занавес, раздаются первые слова диалога — и становится ясным, что вы — в шекспировском Мемориальном театре.

Отличительной чертой этого театра является его репертуар. Во-первых, он целиком состоит из пьес Шекспира. Во-вторых, здесь идет сразу несколько пьес, тогда как обычно театр ставит каждый вечер одну и ту же пьесу до тех пор, пока она делает сборы. В остальном этот театр организован примерно на тех же основах, что и большинство английских театров: он не имеет постоянной труппы.

В этом году в шекспировском театре выступают такие прославленные мастера английской сцены, как Лоуренс Оливье и Вивьен Ли, Антони Квейл и Мэксин Одли. А в лондонском театре «Пэлэс», который, используя нашу терминологию, является как бы филиалом Мемориального театра, заняты знаменитые исполнители шекспировского репертуара Джон Гилгуд и Пэгги Эшкрофт.

Можно спорить с трактовкой отдельных образов, деталями некоторых постановок в этих театрах; можно не принимать принципов оформления отдельных спектаклей в целом. Но нужно признать, что все спектакли отличаются высоким уровнем профессионального актерского мастерства, а в лучших из них английские актеры добиваются огромной силы эмоционального воздействия на аудиторию, правдиво раскрывают могучую страстность и философскую насыщенность шекспировских трагедий.

Первой английской постановкой, с которой мы познакомились, был «Макбет» с Лоуренсом Оливье в роли Макбета и Вивьен Ли — леди Макбет. Макбет в исполнении Лоуренса Оливье — настоящий трагический герой. Театр отказался от трактовки, согласно которой Макбет является лишь игрушкой в руках своей чудовищной супруги. Вивьен Ли — леди Макбет лишь поддерживает и укрепляет Макбета в его преступных планах.

Лоуренс Оливье концентрирует все внимание на внутренней трагедии своего героя. Зритель видит, как зарождаются в его смущенном ведьмами мозгу кровавые планы, как внутреннее благородство и честность, присущие Макбету, пытаются остановить их созревание, как совершенное преступление толкает

его на все новые злодеяния... И по мере того как честность отступает в борьбе с преступлением, ее место в душе Макбета занимает чувство обреченности. Оливье достигает огромного эффекта, когда он раскрывает несоответствие решительных слов Макбета его внутренней нерешительности. Отчетливо проявляется это в последней сцене: Макбет призывает своего противника к смелой борьбе, а в глазах у него тоска самоубийцы.

Оливье — актер огромного диапазона. Вечером он выступает в Макбете, а на следующее утро — в роли Мальволио в «Двенадцатой ночи». Мальволио-Оливье — это очень активная темная сила пуританизма.

Для разоблачения Мальволио Лоуренс находит острые сатирические приемы.

Вот Мальволио является утихомиривать развеселившихся сэра Тоби и его компанию. Он только что встал с постели, на нем панталоны и длинная рубашка; в одной руке — фонарь, другая — на поясе. Самодовольной проповедью звучат его нравоучения. Доходя до заключительных слов: «Она обо всем узнает, клянусь своей рукой», — он, увлекшись, как настоящий проповедник, поднимает руку к небесам — и в это время с него соскакивают панталоны. Путаясь в белье, посрамленный Мальволио убегает.

Достоиным партнером Оливье выступает в этом спектакле Вивьен Ли. Успех Вивьен Ли в роли Виолы объясняется прежде всего строгой цельностью созданного ею образа. И в первой сцене, где Виола высаживается на незнакомый берег, и во всех остальных, где она появляется в мужской одежде, — это женщина, сильная в борьбе за свое счастье, сознающая свое превосходство над Оливией и герцогом и уверенная в своей победе. Но как она трогательно беспомощна, когда ей приходится выступать со шпагой в руках против сэра Эндрю!

Поистине великолепна музыка, сопровождающая этот спектакль. Директор шекспировского института в Стрэтфорде профессор Эллердайс Николл пригласил нас прослушать записи современных Шекспиру народных песен, недавно расшифрованные одним из его учеников. Когда слушаешь эти своеобразные грустные мелодии, то понимаешь, в чем секрет музыки Лесли Бриджуотера к «Двенадцатой ночи»: ведь его песни построены на подлинных мотивах шекспировских времен.

В реалистических тонах выдержаны и другие спектакли Мемориального театра. Известный советскому зрителю по «Гамлету» Питер Брук в своей очень изобретательной постановке «Тита Андроника» сумел раскрыть глубоко гуманистическое содержание этой кровавой драмы. Спектакль прозвучал страст-

ным протестом против жестокости и коварства, губящих людей и калечащих их души. Гуманистическую мысль трагедии несут в своем исполнении Оливье (Тит Андроник) и блестяще исполняющий роль мавра Аарона Антони Квейл.

Неподражаемо хорош Антони Квейл в роли Фальстафа в «Виндзорских кумушках». Неприятные испытания, выпавшие на долю толстяка рыцаря, не только смешат публику; зритель испытывает чувство презрения и жалости к запутавшемуся в собственных планах красноносому седому старику. В этом спектакле, поставленном, как и «Макбет», директором театра Глен Бьем Шоу, — масса выдумки, остроумно построенных мизансцен, которые ежеминутно вызывают искренний, неудержимый смех зрительного зала.

С творчеством Джона Гилгуда как режиссера мы познакомились еще в Стрэтфорде, когда смотрели его постановку «Двенадцатой ночи». В Лондоне мы увидели его самого в роли Лира. Странное впечатление оставляет этот спектакль, оформленный в подчеркнуто формалистической манере художником Исаю Ногуки, американцем японского происхождения. Лир и другие персонажи бродят по сценической площадке, украшенной какими-то щитами с иероглифами... Представляете себе пустую сцену, на которой появляется Лир, одетый в мантию из огромных колец. Сверху на глазах у зрителя спускается треугольная рогожка с овальным вырезом... Это должно означать: Лир в степи, одетый в лохмотья, на его пути — шалаш бедного Тома... Возникает ощущение, что талант Гилгуда лишь ценой страшных усилий вырывается из этих колец и рогож.

По замыслу постановщика, как объясняла мне Вивьен Ли, все это оформление должно было показать вневременное, вечное в знаменитой трагедии. Не берусь спорить, но мне кажется, что Шекспир — это в первую очередь великий англичанин, и лишать его национальных черт — это лишать его многого... Тем более, что такая трактовка противоречит стилю игры талантливых английских актеров — замечательных исполнителей шекспировских ролей.

Впервые опубликовано в журнале «Театр», 1956, № 3.



**МИХАИЛ МИХАЙЛОВИЧ  
МОРОЗОВ**

**И**мя профессора Михаила Михайловича Морозова — выдающегося советского шекспироведа, истинного патриота советского театра, замечательного знатока английской литературы — хорошо известно самой широкой аудитории не только в Советском Союзе, но и за рубежом. Огромная эрудиция, неутомимая энергия, постоянная доброжелательность в отношении к людям, счастливо сочетавшаяся с твердой принципиальностью в научных и политических вопросах, спускали Михаилу Михайловичу искреннюю любовь его многочисленных учеников, глубокое уважение читателей, знакомых с его литературоведческими работами и исследованиями в области истории театра.

О широте научно-педагогических и искусствоведческих интересов, о неуемной жажде деятельности, так характерной для Михаила Михайловича на всем протяжении его жизни, лучше всяких предисловий рассказывает скупой деловой документ — написанная им в 1947 году автобиография, которая впервые публикуется в этом сборнике. Шекспир и итальянская комедия масок, традиции отечественной сцены и тенденции развития многонационального советского театра, проблемы пере-

вода на иностранные языки и анализ художественного мастерства советских поэтов-переводчиков, творчество английских писателей прошлого, состояние современной зарубежной и русской литературно-критической мысли — вот далеко не полный перечень вопросов, изучением которых постоянно занимался Михаил Михайлович.

Но напряженные раздумья за письменным столом не могли удовлетворить М. М. Морозова. Его облик невозможно представить себе, не вспомнив о его кипучей организаторской деятельности на посту руководителя Кабинета Шекспира и западноевропейского театра Всероссийского Театрального общества, о его постоянных публицистических выступлениях на страницах советской печати, о М. М. Морозове — главном редакторе журнала «News» («Новости»).

С ранних лет Михаила Михайловича отличал глубокий интерес к русской истории, а также к старинным народным преданиям. Об этом ярче всего свидетельствует впервые публикуемый в этом сборнике очерк о Невидимом граде Китеже. Уже в этой ранней работе М. Морозова проявилась та черта, которую можно ощутить в дальнейшем на всем протяжении его литературно-критической деятельности: пристальное внимание к неповторимому национальному колориту, составляющему важнейшую особенность любой литературы, любого театра. Учитывая, что легенда о Китеже была взята на вооружение представителями различных фанатических сект, автор вместе с тем подчеркивает, что в основе этой легенды лежат национально-освободительные и антикрепостнические настроения, показательные для развития национального самосознания на протяжении многих тяжелых столетий в истории русского народа.

Внимание к путям формирования русского национального характера, так своеобразно проявившееся в очерке о граде Китеже, определило в дальнейшем тональность изысканий М. М. Морозова в области истории отечественного театра.

Цикл работ М. Морозова о русских дореволюционных актерах — это не только печальная повесть о трех трагических судьбах<sup>1</sup>. Бережно воссоздавая облик таких замечательных актеров провинциальной сцены, как М. Т. Иванов-Козельский, М. И. Писарев и В. Н. Андреев-Бурлак, исследователь не просто воскрешает забытые страницы истории. Работы Михаила Михайловича — это проникновенное повествование о той огромной

<sup>1</sup> Текст работ М. М. Морозова дается по первоначальным публикациям. Учитывая, что отдельные положения, выдвинутые М. М. Морозовым, иногда повторяются в работах, опубликованных в различное время, в ряде случаев сделаны некоторые сокращения. — *Прим. ред.*

культурной миссии, которую выполняли лучшие деятели русской сцены, вдохновляющиеся идеями демократии и социального прогресса и достигавшие высших успехов тогда, когда их творчество наиболее полно отвечало запросам передовой общественности.

Глубокое проникновение в сущность творчества Иванова-Козельского позволяет М. Морозову показать в облике этого актера, внешне являющего собой почти образец беспутного гения дореволюционной сцены, черты мыслителя и труженика — т. е. как раз те стороны его таланта, которые нередко оставались в тени, заслоненные воспоминаниями о кутежах провинциальной знаменитости. Особенно примечательна в этом отношении история многолетних исканий М. Т. Иванова-Козельского, готовившего себя к исполнению роли Гамлета, которая по всеобщему признанию является одной из сложнейших — если не самой сложной — ролей мирового репертуара.

Михаил Михайлович справедливо подчеркивает родственность творческой манеры Иванова-Козельского с традицией выдающихся представителей русской романтической актерской школы Мочалова и Рыбакова. Но анализ облика Иванова-Козельского убеждает в том, что его творчество знаменовало собой дальнейшую, качественно новую ступень в развитии этой традиции. Читателю статьи М. М. Морозова становится понятной жизненная и творческая трагедия Иванова-Козельского — следствие непримиримого внутреннего противоречия между страстным стремлением служить народу правдой высокого искусства и иссушающим душу гастролерством.

Трагической предстает и судьба другого знаменитого русского актера прошлого века, М. И. Писарева. Повествуя о скорбном финале его творческого пути, автор убедительно раскрывает несовместимость демократических принципов, лежавших в основе реалистической манеры этого актера, с казенным академизмом императорской сцены.

В работах о М. И. Писареве и В. Н. Андрееве-Бурлаке автор уделяет особое внимание характеристике важных сдвигов, происходивших на русской провинциальной сцене во второй половине прошлого века. М. Морозов рисует ужасающую атмосферу провинциального театра — доходного предприятия в руках ловких дельцов, зачастую не имевших никакого отношения к искусству. На этом гнетущем фоне становится особенно ярким то мужественное сопротивление духу коммерции, которое всегда жило в среде лучших представителей сцены и искало выхода в создании театра, свободного от частной антрепризы и способного поэтому подняться до настоящих высокохудожественных достижений. На примере Андреева-Бур-

лака — блестящего импровизатора, пришедшего в пору творческой зрелости к мысли о необходимости внимательного изучения драматургии, о важности единого режиссерского замысла и слаженности ансамбля, — М. Морозов показывает, что и лучшим провинциальным актерам были свойственны искания в направлении, через некоторое время выросшем в систему К. С. Станиславского.



Любовь к театру, оставшаяся на всем протяжении жизни Михаила Михайловича сильнейшей его страстью, в сочетании с великолепным знанием английского языка, английской истории и литературы закономерно привели его к изучению творчества Шекспира. Перу М. М. Морозова принадлежит свыше ста публикаций по различным вопросам шекспироведения, в том числе первая книга о Шекспире, изданная в серии «Жизнь замечательных людей».

Неутомимый пропагандист шекспировского наследия, твердо убежденный в созвучности творчества великого английского гуманиста мировосприятию советского зрителя, великолепный текстолог, М. Морозов всегда стремился помочь театру в наиболее глубоком постижении и впечатляющем сценическом раскрытии шекспировской драматургии. Это стремление воодушевляло Михаила Михайловича, когда он работал над предназначенными для постановки на сцене переводами шекспировских произведений, над изданными отдельной книгой «Комментариями к пьесам Шекспира», над подстрочными переводами «Гамлета» и «Отелло».

Важнейшей формой помощи советскому театру, осваивающему драматургию Шекспира, М. Морозов считал не только раскрытие тайн шекспировского творческого метода, но и критический анализ результатов актерской и режиссерской работы. Им написан ряд статей, обобщающих опыт, накопленный советским театром в работе над шекспировским наследием; его книга о постановках Шекспира на советской сцене, изданная в Лондоне на английском языке, получила широкое международное признание.

В своих рецензиях на шекспировские спектакли Михаил Михайлович всегда стремился к органическому слиянию анализа драматургии Шекспира и оценки сценического воплощения его пьес. Именно из слияния этих двух начал возникли помещенные в сборнике статьи о постановках Шекспира на советской сцене. Трудно сказать, чем они являются больше — рецензиями на спектакли или оригинальными исследованиями отдельных шекспировских произведений.



Это в первую очередь относится к работам М. М. Морозова, посвященным спектаклям, которые имели этапное значение для работы советского театра над шекспировским наследием, — «Отелло» в Малом театре и «Укрощению строптивой» в Центральном театре Красной Армии.

Анализ спектакля Малого театра, в котором роль венецианского мавра сыграл великий русский актер А. А. Остужев, ведется автором на богатом материале из истории мирового театра. М. Морозов показывает, как в интерпретации шекспировской трагедии на протяжении веков противоборствовали две тенденции в изображении Отелло. Согласно одной из них, Отелло играли объатым ревностью «безумствующим дикарем»; другая базировалась на гуманистическом пафосе как основе сложного и противоречивого образа благородного мавра. У читателя статьи М. М. Морозова не остается сомнения в том, что блестящий успех Остужева в роли Отелло объясняется именно точным проникновением в гуманистическую сущность этого образа. И когда Михаил Михайлович приводит упоминание современников о том, что Ричард Бербедр, первый исполнитель этой роли, играл опечаленного мавра, — близость остужевского исполнения замыслу Шекспира становится особенно наглядной.

Как показывает опыт современного театра, сценическая история образа венецианского мавра, прослеженная в статье «Отелло», и в наши дни звучит весьма современно. Яркое тому доказательство — постановка шекспировской трагедии, с которой советский зритель познакомился во время гастролей английского Национального театра в нашей стране. В этом спектакле в роли Отелло выступил замечательный актер шекспировского репертуара сэр Лоуренс Оливье. Как это ни странно, опытного исполнителя увлекло в данном случае не стремление раскрыть гуманистическое содержание образа, а внешний рисунок роли, следуя которому Лоуренс Оливье низвел шекспировского героя до уровня экзотического черного дикаря.

Полностью разделяя мнение М. М. Морозова об огромной значительности спектакля, созданного Малым театром, и признавая особую заслугу в этом Остужева-Отелло, нельзя в то же время безоговорочно согласиться с одним аспектом этой блестящей в целом постановки. Речь идет о настойчивом стремлении театра подчеркнуть всеми имеющимися в его распоряжении средствами оптимизм шекспировской трагедии. Сам А. А. Остужев говорил, что он стремился к такому решению, при котором «самоубийство» Отелло может быть воспринято как признак его силы, а не слабости». М. М. Морозов в своей статье также подчеркивает, что в финале пьесы «слышится жизнеутверждающая вера в человека,

которая исключает и тень пессимизма в одной из самых печальных трагедий Шекспира». Действительно, слова Отелло о слезах, подобных целебной мирре аравийских деревьев, вносят ощутимое просветление в финал трагедии. И тем не менее утверждение, будто в трагедии нет и тени пессимизма, звучит, как нам кажется, слишком категорично. Принятие такой оценки трагедии ведет к некоторому облегчению шекспировской пьесы. Оно как бы призывает закрыть глаза на то, что венецианскому обществу все же удалось уничтожить таких великолепных носителей свободного, не скованного условностями человеческого чувства, какими были Деждемона и Отелло.

По-современному звучит и статья М. М. Морозова об «Укрощении строптивой», написанная в связи с постановкой комедии Шекспира в Центральном театре Красной Армии. Как совершенно справедливо указывает автор, спектакль, поставленный под руководством А. Д. Попова, нанес сокрушительный удар взгляду на «Укрощение строптивой» как на пустой фарс, лишенный серьезного содержания и живых реалистических образов.

Михаил Михайлович рассматривает шекспировскую комедию на широком историко-литературном фоне. Он отмечает связь характеров этого произведения с популярной в английской ренессансной литературе теорией «юмором», согласно которой комические персонажи должны обладать одной «причудой» или целым комплексом «причуд», окрашивающих все их поведение. Таким образом автор показывает родство шекспировского произведения с тенденцией, возобладавшей в английской комедии несколько позже и связанной главным образом с драматургией Бена Джонсона. Но одновременно М. Морозов подчеркивает, что шекспировское произведение выходит за рамки традиционной комедии «юмором», ибо «причуды» персонажей оказываются в конечном итоге чем-то временным и преходящим. В этом автору помогает детальный анализ эволюции действующих лиц комедии, и в первую очередь — Катарины и Петруччио. Именно развитие, изменение и внутреннее обогащение главных героев **делает «Укрощение строптивой» истинно шекспировским произведением.**

Наблюдая за этой эволюцией, М. Морозов закономерно приходит к мысли, что в «Укрощении строптивой» в легком, комедийном плане Шекспир ставит проблему, волновавшую его на всем протяжении творчества, — проблему соотношения сущности и обличья человека. Как убедительно доказывает автор статьи, эта проблема и в ранней комедии решается в чисто шекспировском плане: «внешность и существо, на языке Шекспира — «одежда» и «природа», не только не соответствуют друг другу, но в данном случае друг другу прямо противоположны».

Внимание к эволюции Катаринны и Петруччио позволяет Михаилу Михайловичу раскрыть гуманистический смысл финала комедии, нередко настолько смущавшего режиссеров, что они вообще предпочитали обходиться без него. Автор статьи по достоинству высоко оценивает новаторство А. Д. Попова, истолковавшего последний монолог Катаринны не как тривиальную проповедь идеи повиновения жены мужу, а как выражение живого человеческого чувства, объединяющего главных героев комедии. При этом Михаил Михайлович убедительно доказывает, что это новаторство не является чем-то привнесенным в спектакль извне, не попыткой насильственного «осовременивания» Шекспира, а вытекает из проникновения в самую суть шекспировского произведения, овеянного духом возрожденческой жизнерадостности и глубокого уважения к искренности и естественности в человеческих отношениях.

Интересно отметить, что в 60-х годах английский театр в лице Ванессы Редгрейв, замечательной исполнительницы роли Катаринны, пришел к открытию, во многом аналогичному тому, что было совершено в 1938 году А. Д. Поповым и Катаринной — Добржанской. Рассказывая о своем истолковании образа Катаринны, Ванесса Редгрейв говорила о своей героине: «В финале ее гордость не сломлена; она сдается Петруччио, но только ему, — и ей это нравится!» А поясняя свое понимание последнего монолога, актриса добавила: «Я не произношу его сквозь зубы — это было бы совершенно неверно, — но говорю с легким оттенком иронии, порожденной любовью. Не как женщина, превратившаяся в тихую домохозяйку, а как женщина, гордая тем, что она уступила одному, именно этому человеку».

Статья М. Морозова о шекспировских постановках в Узбекском академическом театре имени Хамзы более других приближается к традиционному жанру театральной рецензии. Эта рецензия ценна не только тем, что она наглядно свидетельствует о расцвете театрального искусства в национальных республиках Советского Союза. Она показывает, что Михаил Михайлович и в тех случаях, когда он приветствовал удачу театрального коллектива, оставался строгим и взыскательным критиком.

И на этот раз замечания М. Морозова об игре отдельных исполнителей перерастают в глубокие суждения о самой шекспировской пьесе и дают много материала для размышлений актерам и режиссерам. В качестве примера укажем хотя бы на замечание автора статьи относительно сущности образа Озрика, которого нельзя истолковывать лишь в комическом плане. Даже прямая помощь, которую Озрик оказывает убийцам Гамлета, нередко исчезает из поля зрения постановщика и исполнителя. Кроме того, актеры и шекспироведы, как правило, обращают

недостаточно внимания на то обстоятельство, что Озрик исполняет целый ряд функций, которые некогда входили в компетенцию Полония; а это доказывает, что Озрик занял при дворе достаточно важное место.

К статьям о постановках Шекспира примыкает по своему характеру работа М. Морозова «Драматургия Бернарда Шоу», поводом для создания которой послужил спектакль «Пигмалион» в Малом театре. Несмотря на то что автор был жестко ограничен в объеме статьи, ему не только удалось сказать самое главное о великом английском драматурге, но также проследить связь творчества Шоу с сатирической традицией в английской литературе и точно определить значение Шоу в мировой драматургии.

Единственное место в статье Михаила Михайловича, которое неизбежно вызывает возражения, — это одобрительное замечание по поводу того, что Малый театр, как выражается автор, «не принял скептическую сторону Шоу» и счел возможным присочинить к комедии свою благополучную развязку.

Конечно, по силе и масштабу критических обобщений «Пигмалион» весьма ощутимо уступает «неприятным пьесам» Шоу. «Пигмалион» — это как раз одна из тех пьес, создавая которую Бернард Шоу, по великолепному выражению автора статьи, отложил в сторону ирландскую дубинку, доставшуюся ему в наследство от Свифта, и вооружился изящной рапирой фехтовальщика. Но и в этой пьесе, рисуя талант и внутреннее богатство человека из народа, Шоу доказывает невозможность союза между миром простых людей и миром лощеных эгоистов, составляющих верхушку английского общества.

И беда как раз в том, что постановщик спектакля К. А. Зубов своим намеком на благополучный матримониальный финал выбил из рук Шоу и рапиру. В итоге вместо Шоу — достойного продолжателя дела Свифта — советский зритель увидел писателя, никогда не существовавшего в действительности, — такого Бернарда Шоу, который, став прилежным учеником почтенного Ричардсона, якобы написал пьесу «Элиза Дулиттл, или Вознагражденная добродетель».

Сопоставляя статьи М. Морозова о шекспировских спектаклях и его рассказ о постановке «Пигмалиона», невольно приходишь к мысли, что наш театр еще не научился относиться к творчеству Шоу так же вдумчиво и бережно, как к наследию Шекспира. А жаль. Михаил Михайлович абсолютно прав, говоря, что Шоу не понял всего, что стало ясно коммунистам. Но тем более досадно вспоминать, как наш театр делал вид, будто он не понимает того, что было ясно Бернарду Шоу.

Михаил Михайлович Морозов первым из советских ученых приступил к детальному изучению языка и системы образов в произведениях Шекспира. Четверть века тому назад появилась в печати его работа «Язык и стиль Шекспира», дополненная впоследствии исследованием «Метафоры Шекспира как выразительные характеры действующих лиц». Изыскания М. М. Морозова, основанные на новейших достижениях мировой лингвистики и шекспироведения, заложили основы советской школы изучения шекспировского текста; они составили важный этап в развитии отечественной филологии и продолжают полностью сохранять свое значение и в наши дни.

Труды М. М. Морозова раскрыли многие важные элементы шекспировского творческого метода, нередко исчезающие в переводах произведений великого английского драматурга на иностранные языки. И поэтому вполне естественно, что советские переводчики нашли в лице Михаила Михайловича друга, помощника и взыскательного критика. Об этом свидетельствует помещенный в книге цикл статей о проблемах художественного перевода. Эти работы интересны не только как мастерский образец критического анализа лучших достижений русской школы поэтического перевода. Они приобретают особое значение потому, что в них М. Морозов ставит важные методологические проблемы перевода иностранной классики на русский язык.

Центральное место в этих работах занимает проблема, которая остается животрепещущей и по сей день. Это проблема соотношения точности перевода и правильной передачи духа переводимого произведения. Работы М. М. Морозова — это не просто анализ свершившихся событий; они важны и для грядущих переводчиков Шекспира на русский язык. Статьи о лучших переводах Шекспира, в которых Михаил Михайлович во весь голос говорит о достижениях русской переводческой школы, одновременно доказывают, что дело переводов Шекспира далеко нельзя считать законченным. Призыв, с которым М. Морозов в 1940 году обратился к писателям, работающим над переводами Шекспира, — «Переводите его снова и снова», — остается в силе и по сей день.

Свой призыв М. Морозов дополняет очень важным предостережением. История переводов Шекспира на русский язык уже достаточно богата, причем даже в работах, которые в целом не могут удовлетворить современного читателя, нередко встречаются замечательные находки. Между тем переводчики как бы смущаются использовать уже достигнутые удачи. Порой кажется,

что переводчик вступает в борьбу со своими предшественниками и прилагает неимоверные усилия, чтобы его не заподозрили в том, что он следует определенной традиции. А ведь в тех случаях, когда их предшественники сумели образно и правильно передать отдельные реплики Шекспира, такое упрямство, как справедливо указывает М. Морозов, порождает «досадные случаи регресса».

Особый интерес представляет детально проведенный М. Морозовым критический анализ переводов Пастернака, по праву завоевавших прочное место в советском театре. Как совершенно справедливо замечает автор статьи, Пастернак «правильно понял самую задачу театрального перевода». Это позволило ему воссоздать на русском языке произведения Шекспира таким образом, что каждое из действующих лиц «заговорило своим голосом».

Подчеркивая, что выполненные Б. Пастернаком переводы шекспировских пьес составляют важный этап в развитии школы русского поэтического перевода, М. Морозов вместе с тем нелицеприятно указывает переводчику на целый ряд недочетов в его работе. Тот, кто задастся целью сравнить редакции переводов, о которых говорится в статье, с более поздними изданиями, без труда заметит, что в целом ряде случаев Пастернак удачно воспринял критические замечания Михаила Михайловича. Следует отметить, что переводчик учел не только прямые указания на отдельные просчеты, но и некоторые иронические комплименты автора статьи. Так, например, М. Морозов одобрительно отзывается о переводе слов Офелии, рассказывающей о том, как ее напугал Гамлет:

Боже правый!  
В каком я перепуге!

Видимо, Пастернак почувствовал здесь иронию и в дальнейшем значительно улучшил перевод этого места.

К числу общих недостатков, ощутимых в переводах Пастернака, автор справедливо относит стремление переводчика несколько упростить Шекспира. «Размах шекспировской мысли, — отмечает М. Морозов, — и самый рисунок этой мысли, если можно так выразиться, далеко не всегда переданы Пастернаком». К сожалению, боязнь высокой шекспировской поэзии иногда дает себя знать и в более поздних переводах Пастернака. Те места у Шекспира, где драматург выражает свою мысль недостаточно четко и апеллирует к поэтической фантазии зрителя, и впоследствии продолжали смущать Пастернака. А это нередко приводило к тому, что шекспировская поэзия заменялась не совсем уместными комментариями переводчика. Так, на-

пример, у Шекспира *Отелло* входит в спальню жены со свечой в руке и говорит перед тем, как казнить Дездемону: «Put out the light, and then put out the light» (V, 2, 7, «Потушу свет, а потом потушу свет»). Какие богатые возможности для актера раскрывает это лаконичное сопоставление дрожащего, неверного света свечи с чистотой Дездемоны — света души *Отелло*! Как непосредственно и точно нацелено оно на то, чтобы в душе зрителя мгновенно возникла целая череда поэтических ассоциаций! А Пастернак, не доверяя ни актеру, ни зрителю, «разъясняет» мысль *Отелло*:

Задую свет. Сперва свечу задую,  
Потом ее.

От такого разъяснения исчезает поэзия, а высокое становится почти смешным.

Сопоставляя выполненные Б. Пастернаком переводы «Ромео и Джульетты», «Гамлета» и «Антония и Клеопатры», М. Морозов с полным основанием утверждает, что перевод последней из трех трагедий является «самым зрелым и совершенным из шекспировских переводов Пастернака», созданных к 1944 году. Так же справедливо и тонкое замечание автора статьи о том, что трагедия, которая обычно казалась озаренной лучами печального заката, в переводе Пастернака как бы осветилась ясным, дневным светом.

Несколько в ином ключе выдержана работа М. Морозова «Сонеты Шекспира в переводах С. Маршака». Видимо, на тон этой работы наложило свой отпечаток то обстоятельство, что она впервые была опубликована в качестве статьи, сопровождающей отдельное издание переводов Маршака.



Цикл шекспировских сонетов в переводе Маршака с полным основанием был оценен советской литературной критикой не только как выдающееся событие в сфере художественного перевода, но и как значительное самостоятельное явление в истории отечественной поэзии. И, пожалуй, наиболее полно достоинство перевода Маршака были раскрыты именно в работе М. Морозова, убедительно доказавшего, что в книге Маршака поэзия Шекспира так счастливо встречается с современной русской поэзией. Тонкий анализ поэтических завоеваний Маршака, глубины проникновения советского поэта в сокровищницу возрожденческой лирики бесспорно составляет самую сильную сторону работы М. Морозова, радостно приветствовавшего выход в свет книги переводов Маршака.

Михаил Михайлович был замечательным мастером литературного портрета. К числу лучших его достижений в этом жанре относится публикуемая в настоящем сборнике статья «Роберт Бернс». Читателя этой статьи по-настоящему волнует повесть о трудной, полной лишений и невзгод жизни гениального сына шотландской деревни, писателя, влюбленного в свой народ и сохранявшего в самые тяжелые минуты веру в огромные творческие силы простых людей Шотландии. Рисуя судьбу Бернса на широком фоне социально-политической жизни Европы в конце XVIII столетия, М. Морозов показывает, как дух воинствующей, непреклонной независимости служил источником вдохновения на всем протяжении творческого пути великого поэта. Раскрывая художественные особенности творчества Бернса, автор статьи наглядно показывает, какой огромный поэтический труд вложен в такие, казалось бы, на первый взгляд простые безыскусные стихотворения. В этом М. Морозову существенно помогает внимательный анализ музыкальной структуры поэзии Бернса.

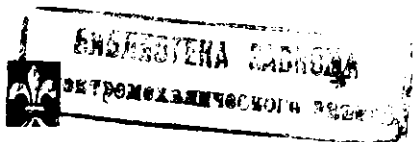
Еще более сжатый литературный портрет представляет собой статья М. Морозова о Джоне Китсе. Но и здесь, будучи предельно ограничен в объеме, М. Морозов блестяще решает стоящую перед ним задачу, и перед читателем возникает образ этого своеобразного поэта.

Статьи, которые были опубликованы в журнале «News», раскрывают еще одну сторону творческого облика М. Морозова — его яркий талант публициста, вдохновленного священной ненавистью к силам реакции и огромной любовью к родине.

Михаил Михайлович Морозов умер 9 мая 1952 года. Но его работы и сегодня сохраняют свою значительность. Это актуальные выступления по важным, животрепещущим вопросам, и сегодня волнующим советскую художественную интеллигенцию.

Предлагаемый вниманию читателей сборник не только дань памяти выдающегося ученого, ушедшего из жизни в пору высшего расцвета своего таланта. Это книга, которая доносит до нас живое биение горячего сердца Михаила Морозова.

Впервые опубликовано в кн.: М. М. Морозов. Шекспир, Бернс, Шоу... М., «Искусство», 1967.





## СОДЕРЖАНИЕ

ЮРИЙ ФИЛИППОВИЧ ШВЕДОВ . . . . .	5
ИСТОРИЧЕСКИЕ ХРОНИКИ ШЕКСПИРА . . . . .	13
Введение . . . . .	15
Поэт и мыслитель . . . . .	25
«Потомство, ожидай лихих годов» . . . . .	43
«Кулак нам — совесть» . . . . .	52
Король и папа . . . . .	66
Путь к творческой зрелости . . . . .	79
Трагедия позднего прозрения . . . . .	92
«Так хочет время» . . . . .	114
«О сон, о милый сон!» . . . . .	140
«И в этом буду подражать я солнцу» . . . . .	159
«Значит, честь — плохой хирург?» . . . . .	186
Прощание с «Глобусом» . . . . .	237
ТВОРЧЕСТВО ШЕКСПИРА . . . . .	267
РАБОТЫ РАЗНЫХ ЛЕТ . . . . .	349
Предисловие к сборнику «Шекспир в меняющемся мире» . . . . .	351
Английские шекспировские спектакли этого сезона . . . . .	375
Михаил Михайлович Морозов . . . . .	379