

Шекспир У. Шекспировские чтения, 1976 [filosoff.org](http://filosoff.org)  
Спасибо, что скачали книгу в бесплатной электронной библиотеке  
<http://filosoff.org/> Приятного чтения!

Шекспир Уильям Шекспировские чтения, 1976

В 1975 г. Научный совет по истории мировой культуры при Президиуме АН СССР образовал Шекспировскую комиссию. Ее задачей является координация научно-исследовательской работы по изучению творчества Шекспира в СССР. Почетный председатель Шекспировской комиссии – академик М. П. Алексеев. В деятельности комиссии участвуют литературоведы, театроведы, искусствоведы, критики, режиссеры, актеры, художники. Комиссия связана с научными, учебными и общественными организациями. Ее отделения:

Москва. Институт истории искусств Министерства культуры СССР. Председатель Шекспировской комиссии – доктор искусствоведения А. А. Аникст.

Ленинград. Институт русской литературы (Пушкинский Дом) АН СССР. Председатель Ленинградского отделения комиссии – доктор филологических наук Ю. Д. Левин.

Ереван. Институт искусств Армянской ССР. Председатель Армянского отделения комиссии – член-корреспондент Академии наук Армянской ССР Р. В. Зарян.

Тбилиси. Государственный университет. Кабинет Шекспира. Председатель Грузинского отделения комиссии – доктор филологических наук Н. А. Киасашвили.

Минск. Белорусское театральное общество. Председатель Белорусского отделения комиссии – кандидат искусствоведения Т. Т. Мудрогина.

Настоящий сборник является первым результатом работы комиссии. Издание "Шекспировских чтений" будет продолжено.

Научные основы советского шекспироведения, опирающегося на принципы марксистско-ленинской эстетики и теории искусства и литературы, в результате трудов нескольких поколений ученых в настоящее время уже заложены. Это зафиксировано в работах советских шекспироведов, особенно в тех, которые вышли в свет за последние два десятилетия. Однако изучение Шекспира не может ограничиться тем, что уже сделано. Развитие духовной жизни советского общества, прогресс в области идеологии, новые течения в литературе и театральном искусстве, совершенствование методов художественной критики выдвигают перед шекспироведением новые задачи.

Этой цели должны послужить разнообразные исследования, охватывающие все разделы науки о Шекспире. Шекспироведение не может оставаться безразличным к развитию философских основ марксизма-ленинизма, к новейшим исследованиям в области эстетики, теории литературы и искусства. Расширяя научную базу, шекспироведение должно прийти к новым обобщениям о природе искусства Шекспира, раскрывая все новые глубины смысла его великих творений.

Вместе с тем необходимо продолжить разработку всего круга частных вопросов шекспироведения. Социальная проблематика пьес, нравственные вопросы, эстетика и поэтика шекспировской драматургии настоятельно требуют дальнейшего изучения. Оно должно идти как фронтально, включая широкий тематический обзор всего творчества, так и в форме углубленного изучения отдельных произведений.

Идейный анализ неотделим от анализа художественного. Расширяя знание произведений Шекспира в контексте его времени, мы не можем замыкаться в пределах чистого историзма. Живая связь Шекспира с разными эпохами также должна стать предметом нашего изучения. Естественно, что особенно тщательной разработки требует проблема соотношения Шекспира и современности. В таком широком, одновременно историческом и актуальном изучении творчества Шекспира только и возможно действительное постижение великого художника во всем его историческом бытии.

Все более распространенным становится комплексное изучение творчества Шекспира. Его пьесы изучаются не только как произведения литературные, но и как явления театрального искусства. Сам литературный анализ сближается с лингвистической стилистикой, а театроведческое рассмотрение пьес Шекспира сочетает изучение не только актерского искусства, но также декоративно-художественного оформления спектаклей и их музыкального

Шекспир У. Шекспировские чтения, 1976 filosofff.org  
сопровождения. Это правильно потому, что пьесы Шекспира по самой своей природе синтетичны, что и делает естественным разносторонний подход к изучению их.

Советское шекспироведение развивается в тесном научном контакте с мировым шекспироведением, в творческом содружестве с исследователями в странах социализма, в обмене идеями и в научной полемике с учеными и критиками буржуазных стран.

Осуществление широкой программы исследований требует участия многих специалистов из разных областей гуманитарного знания. Мы надеемся, что научная и художественная общественность поддержит своей работой деятельность Шекспировской комиссии.

#### СТИХИЯ ФИЛОСОФСКОЙ МЫСЛИ В ДРАМАТУРГИИ ШЕКСПИРА

##### В. Адмони

Когда вступаешь в мир шекспировской драматургии, оказываешься во власти двух стихий: стихии действия и стихии чувства. Переплетаясь и пронизывая друг друга, эти стихии овладевают читателем и зрителем и влекут его по всему течению шекспировской драмы, начиная от первых строк первой сцены и кончая финалом. Иногда действием становится само движение чувства, его нарастание и преобразование, а само действие, в свою очередь, порождает эмоциональную атмосферу драмы, реализуется в ней.

Но в шекспировской драме явственно обнаруживается еще одна стихия: стихия мысли. Герои Шекспира не только действуют и чувствуют, но и мыслят. Драма Шекспира не только динамична и эмоциональна, но и интеллектуальна. Совершая свои поступки, персонажи Шекспира рассуждают о них, оценивают, истолковывают, объясняют. И они склонны также оценивать, истолковывать и объяснять свои переживания. Это касается самых разных героев Шекспира: как злокозненного Яго, так и наивного Отелло, как красноречивого злодея Ричарда III, так и добродетельной, глубоко скрывающей свои чувства Корделии. Еще до того как она отказалась выразить Лиру меру своей дочерней любви, Корделия произнесла:

Нет, я не бедна

Любовью я богаче, чем словами {\*}.

(I, 1)

{\* Цитаты из Шекспира, за немногими исключениями, даны по изд.: Уильям Шекспир. Полное собрание сочинений в восьми томах М, 1957–1960.}

А когда над ней уже разразился гнев Лира, она обращается к отцу, как бы анализируя и оценивая свой поступок. Таившая свои чувства, Корделия не скрывает своих мыслей:

Но, государь мой, если мой позор

Лишь в том, что я не льщу из лицемерья,

что на ветер я не бросаю слов

и делаю добро без обещаний,

Прошу вас, сами объясните всем,

что не убийство, не пятно порока,

Не нравственная грязь, не подлый шаг

меня так уронили в вашем мненьи,

Но то как раз, что я в себе ценю:

Отсутствие умильности во взоре

и льстивости в устах; что в вину

Вменяется не промах, а заслуга.

(I, 1; перевод Б. Пастернака)

Мысль сопровождает все, что совершается в драмах Шекспира, не только комментируя происходящее, но и вмешиваясь в него. Мысль для Шекспира – это могучая сила, и он не знает ничего на свете, что было бы быстрее мысли:

Рассыльными любви должны быть мысли,

Они быстрее солнечных лучей,

Несущихся в погоне за тенями.

("Ромео и Джульетта", II, 5;

перевод Б. Пастернака {\*})

{\* Цитаты из "Ромео и Джульетты" даны по изд.: В. Шекспир. Трагедии. Сонеты. М., 1968.}

Осмывая свои и чужие действия и чувства, персонажи Шекспира умеют не только точно и тонко описать и раскрыть их, но и осмыслить себя и своих партнеров, а также и весь мир, в котором они живут. Поступки и чувства людей, их конкретные частные судьбы они трактуют в свете общего течения жизни, всего ее устройства (или, вернее, неустройства). А на этом пути совершается и обращение шекспировских персонажей к самым общим вопросам бытия: в драме Шекспира присутствует и философская мысль.

Конечно, еще в античной драме персонажи подкрепляли свои речи и украшали их обращениями к общим истинам. Сентенции самого общего содержания представлены во всех поэтических жанрах – в том числе и в драме – на всех этапах их существования. Но у Шекспира это нередко не просто сентенции, отработанные и ставшие формулами общие места. О закономерностях бытия и человеческого существования персонажи Шекспира порой говорят так, что видно, как эти мысли у них возникают и складываются: перед нами оказываются не только результаты мысли, но и сам процесс ее формирования и реализации даже если по своему содержанию эта мысль явно заимствована из той или иной философской доктрины. Важно (и даже очень важно!), что для персонажей Шекспира эти мысли об общих вещах, как правило, не чужеродны, не взяты напрокат из чуждой для этих персонажей сферы существования, что эти мысли непосредственно сплетены, хотя порой и причудливо, со всеми другими мыслями этих персонажей – и не только с их мыслями, а также с их чувствами и с их действиями, со всем их существом. Вот Брут в "Юлии Цезаре" говорит о ходе вещей в жизни как о движении, подчиненном закону нарастания и спада:

В делах людей прилив есть и отлив,

С приливом достигаем мы успеха,

Когда ж отлив наступит, лодка жизни

По отмелям несчастий волочится.

(IV, 3; перевод М. Зенкевича)

Но эта фраза органически вплетена в рассуждение о том, следует ли республиканцам выждать или идти навстречу противнику, чтобы принять сражение.

Вот Лоренцо в "Ромео и Джульетте" противопоставляет природу и разум и подчеркивает силу разума:

Природа слабодушна и рыдает,

Но разум тверд, и разум побеждает.

(IV, 5; перевод Б. Пастернака)

Но эта фраза естественное завершение тех утешений, с которыми Лоренцо

Шекспир У. Шекспировские чтения, 1976 filosofff.org  
обращается к родичам Джульетты, когда они находят ее в мертвенном сне.

О соотношении между видимостью и сутью вещей, между сном и действительностью, между названием вещи и самой вещью говорят различные персонажи Шекспира. Так, Джульетта восклицает:

Что значит имя? Роза пахнет розой,

Хоть розой назови ее, хоть нет.

Но это восклицание естественно вкраплено в мучительные переживания Джульетты, связанные с тем, что юноша, которого она полюбила, принадлежит к враждебному роду, что его зовут Монтекки. Вот этот монолог полностью:

Лишь это имя мне желает зла.

Ты б был собой, не будучи Монтекки.

Что есть Монтекки? Разве так зовут

лицо и плечи, ноги, грудь и руки?

Неужто больше нет других имен?

Что значит имя? Роза пахнет розой,

Хоть розой назови ее, хоть нет.

Ромео под любым названьем был бы

Тем верхом совершенств, какой он есть.

Зовись иначе какнибудь, Ромео,

и всю меня бери тогда взамен!

(II, 2; перевод Б. Пастернака)

В "Короле Лире" Эдмонд начинает свой монолог со слов, как будто имеющих характер общей декларации:

Природа, ты моя богиня! В жизни

я лишь тебе послушен.

(I, 2; перевод Б. Пастернака)

Но именно исходя из этой мысли, Эдмонд обнажает все свои чувства и желания, намечая тем самым дальнейшее развитие действия.

В "Комедии ошибок" Дромио Сиракузский – правда, в комической гротескной форме – говорит об относительности течения времени: о том, что оно может пойти и обратно:

Оно банкрот: не может долга мгновению отдать.

Оно и вор к тому же: случилось вам слышать,

как говорят, что время подкралось, словно тать.

Если так и если пристав попадет на пути,

как же тут не постараться хоть на час назад уйти?

(IV, 2; перевод А. Некора)

Но Дромио говорит это, сбитый с толку и напуганный тем, что его хозяина арестовали за долги.

Среди персонажей Шекспира есть, конечно, такие, в уста которых мысли с общим философским содержанием вкладываются особенно часто. Это прежде всего

Шекспир У. Шекспировские чтения, 1976 filosoff.org  
люди, добывающиеся тайной и преступной цели коварством, принужденные для этого мобилизовать все силы своего ума и найти обоснование своим действиям такие, как Яго. Но что-то общее с людьми этого склада есть и у Кассия. Далее, это люди, стоящие как бы вне житейской суеты, наблюдающие жизнь со стороны, хотя при этом и играющие иногда важную сюжетную роль, как, например, монах Лоренцо. Наконец, это люди, которые видят жизнь не с ее показной стороны, а как бы с изнанки, в ее самом неприглядном обличье, и умеют подчас повернуть неожиданным образом течение мысли, – это простонародье, слуги, шуты. Но, как мы видели, философская мысль у Шекспира, все же не привязана только к этим видам персонажей, а может проявиться, например, и у Джульетты. На обладание философской мыслью Шекспир не накладывает никаких ограничений – ни социальных, ни профессиональных, ни возрастных, ни половых.

Все это не означает, что драма Шекспира полна пассажей с философским содержанием. Отнюдь нет. Они встречаются сравнительно редко. Стремительность развития действия и движения чувств умягчает возможность введения таких пассажей. Они ограничены, с одной стороны, преимущественно теми случаями, когда, как было показано, мысли об общих закономерностях бытия органически включены в течение мыслей и чувств самого конкретного содержания, непосредственно двигающих действие. С другой стороны, введению философских мыслей благоприятны такие сцены, которые выключены из напряженного развития действия, оказываются своего рода интермедиями, роздыхом. В целом, частотность фраз, содержащих философские, прямо сформулированные мысли, у Шекспира невелика. Но чрезвычайно существенно, что зато эти фразы разбросаны чуть ли не по всему обширному пространству шекспировских драм и что философская мысль составляет как бы некую подпочву драматургии Шекспира, выдвигаясь на поверхность, реализуясь в точном высказывании, когда это оказывается необходимым и когда условия композиции, ритма и т. д. позволяют это. В этом смысле философская мысль разлита по всей шекспировской драматургии, образует в ней специфический слой обобщенной мысли или вообще оказывается особой, хотя нередко и потаенной, потенциальной стихией, восполняющей ее другие стихии. С этой точки зрения "Гамлет" с его подчеркнутой и прямой философичностью оказывается отнюдь не чем-то случайным и изолированным в драме Шекспира, а лишь сгустком, сконцентрированным выражением одного из общих начал этой драматургии.

Стихия философской мысли в драме Шекспира – это одна из тех черт, которые особенно явственно связывают ее с эпохой, породившей Шекспира, – с Возрождением. Ведь все Возрождение, и особенно позднее Возрождение, XVI–XVII вв., отмечено обращением к общим вопросам бытия. Нарастающие и разражающиеся социальные кризисы, знаменовавшие развитие капитализма, вели к тому, что не только для небольшого круга избранных, но и для многих миллионов людей рушились привычные представления о мире и его закономерностях. Чаще всего это проявлялось, правда, в форме ломки и смены религиозных представлений, в борьбе идей, выдвинутых разными направлениями Реформации и Контрреформацией. Но сами эти идеи в той или иной степени затрагивали и общие проблемы философского характера, а затем в широких размерах здесь происходил и выход за религиозные, теологические рамки – ставились общие вопросы бытия, причем часто в традициях античной философии. Философская мысль – в различных, пусть иногда даже в причудливых формах – была в это время, таким образом, разлита так широко, как никогда прежде, стала достоянием народных масс, поистине демократизировалась. Глубоко знаменательно, что одной из популярнейших народных книг в XVI–XVII вв. становится книга о докторе Фаусте, о человеке с безмерно дерзкой мыслью. И хотя довольно скоро, в период феодально-абсолютистской реакции, после победы Контрреформации в части Европы и полного омертвления, закоснения Реформации в другой ее части, волна философской мысли в народе спадает, она оставила свои неизгладимые следы, в частности, в лучших произведениях литературы Возрождения, и прежде всего у Шекспира.

Таким образом, если в драме Шекспира об общих вопросах жизни и смерти, видимости и сути вещей может рассуждать любой персонаж, вплоть до слуг и могильщиков, то это не только щедрость драматурга, при удобном случае одевающего своего мыслями всех своих персонажей, не только продолжение тех или иных старых фольклорных традиций, но и конкретное и правдивое, хотя отнюдь не фотографическое выражение приобщенности людей различнейших, даже самих "низких" по тогдашним понятиям сословий и профессий к философской мысли.

К каким бы жанрам позднего Возрождения мы ни обратились, мы найдем у

Шекспир У. Шекспировские чтения, 1976 filosofff.org  
крупнейших писателей разных стран эту стихию философской мысли, рассредоточенную по различнейшим персонажам. Для Сервантеса и Лопе де Вега, для Рабле и Гриммельсхаузена философские сентенции и философские рассуждения естественны в устах любого из их героев. Но именно у Шекспира проблематика общих вопросов бытия особенно глубоко, хотя и тонко, ненавязчиво пронизывает всю ткань его великих произведений и является одной из тех стихий, без которых эти произведения не были бы столь великими.

НЕКОТОРЫЕ ПРИНЦИПЫ ДРАМАТУРГИИ ШЕКСПИРА {\*

Н. Чирков

{Николай Максимович Чирков (1891-1950) - советский литературовед, читал курсы истории западных литератур в московских вузах. Круг его научных интересов включал и русскую литературу. Он оставил обширное литературно-критическое наследие, публикация которого началась лишь посмертно. В (1963 г. вышла его книга "О стиле Достоевского". Ждут издания рукописи: "Ибсен и Шекспир" и "Август Стриндберг".

Публикуемый отрывок извлечен из обширной рукописи "Ибсен и Шекспир". Название статьи дано редакцией настоящего сборника. Заглавия разделов соответствуют темам глав рукописи Н. М. Чиркова. Сокращения опущенных редакцией развернутых анализов произведений Ибсена обозначены .

Редакция благодарит О. Я. Чиркову за предоставленную ею рукопись.}

## 1. ДЕЙСТВИЕ ШЕКСПИРОВСКОЙ ДРАМЫ

Исторически, как выяснено шекспириологией, конструкция драмы Шекспира опирается на тенденцию средневековой городской народной драмы и драмы предшественников Шекспира - Марло, Грина и др. Для нас в данном случае важен не генезис, а основная эстетическая функция строения драмы английского драматурга на общем идеологическом фоне его драматургии. Конструкцию шекспировской драмы мы условно обозначаем термином "экстенсивная драма". Принцип экстенсивности, определяющей строение шекспировской драмы, находит себе выражение прежде всего в разрешении пространственной и временной замкнутости драмы, в предельно широком для нее раздвижении границ места и времени, в нарушении знаменитого античного принципа трех единств.

Само это нарушение эстетически вызывается у Шекспира максимальным расширением рамок и пределов драматической борьбы героя. Как правило, Шекспир стремится свести до минимума предысторию героя и вообще внедейственные моменты его судьбы. Шекспир стремится показать все основные моменты, узловые вехи жизни и судьбы героя в самом драматическом действии, развернуть в живом сценическом действии дело жизни героя, а не только ее фрагменты. С этой стороны знаменательно, что в "Гамлете" предыстория, без которой не может обойтись драматург, показана также, в конце концов, в действии, на сцене, в знаменитом представлении актерами "Убийства Гонзаго". Характерно, например, что в "Макбете", за исключением победы героя над изменником кавдорским таном, все остальные существенные моменты его жизни и судьбы даны в действии, а не в плане предыстории. Шекспир стремится показать борьбу героя возможно всесторонне, с максимально разнообразным количеством препятствий на его пути, и именно из этого вытекают широкие пространственные и временные рамки драмы Шекспира.

Экстенсивность строения шекспировской драмы выражается далее в "поперечном" расширении ее действия, то есть в наличии параллельных линий действия, в сюжетной сложности драмы. Стремление к сюжетному расширению драмы, к увеличению линий действия выражается, как известно, в том, что Шекспир вводит вторую параллельную интригу, параллельную побочную линию действия и даже третью параллельную. Так, в "Короле Лире" имеются не только вторая параллельная линия (в доме Глостера), сходная в основных моментах с линией Лира, но и третья линия действия, третий особый сюжетный мотив (страсть двух сестер - Реганы и Гонерильи к Эдмонду, их взаимная борьба и гибель из-за этого).

Все три линии действия объединены темой распада кровных связей, разложения семейно-моральных устоев среди знати. Так, в "Цимбелине" имеются также три, объединенные в одно целое линии действия: 1) борьба Британии и Рима, 2) любовь Имогены и Постума, 3) судьба изгнанника Беллария и двух его

Шекспир У. Шекспировские чтения, 1976 filosoff.org  
воспитанников – сыновей короля Цимбелина. Так, в "Венецианском купце" четко вырисовываются в драматической структуре пьесы три отдельных сюжетно-тематических мотива, три относительно самостоятельные линии действия: 1) борьба Антонио и Шейлока, 2) роман Бассано и Порции (сватовство и выход замуж), 3) роман Лоренцо и Джессики (похищение героини).

И с этим расширением сферы действия, расщеплением единой сюжетно-тематической линии на ряд относительно самостоятельных линий, введением побочных мотивов, одним словом, с принципом умножения основного сюжетного зерна тесно связано у Шекспира количество действующих лиц – явная тенденция к их множеству.

Сюжетная многократность и, как правило, множество действующих лиц – две стороны одного и того же явления. Шекспировская драма – если допустимо такое сравнение – как бы тяготеет к многомерному пространству геометрии Лобачевского. Указанная же черта вытекает из самой сущности реализма Шекспира, из принципа сложного отражения действительности, из многообразия взаимно борющихся противоречий, складывающихся в образ единого предмета мира природы и мира социальной действительности, бесконечного мира во времени и пространстве, открытого философско-научной мыслью Возрождения.

Шекспировская драма стремится не только к "поперечному" расширению, то есть к введению параллельных сюжетных линий и тем самым к увеличению числа действующих лиц, но, говоря условно, и к "продольному" расширению. Что нужно под этим понимать? Как правило, во всякой драме можно обозначить общую схему развития действия: завязку, нарастание действия, вершину, или кульминацию, и, наконец, развязку. Шекспир стремится к повторению и умножению этих основных узловых моментов развития действия. Что считать кульминацией действия в "Гамлете"? Сцену мышеловки? Но сцена объяснения с матерью и убийство Полония по драматическому напряжению и по влиянию на последующий ход событий не уступает сцене мышеловки. В той же степени насыщена драматизмом сцена объяснения Лазрта с Клавдием и сумасшествие Офелии.

В "Макбете" кульминацией можно считать сцену убийства Дункана, но можно считать ею и сцену на пиру после убийства Банко, и сцену в пещере ведьм, и т. д.

Еще интереснее тот факт, что в некоторых произведениях Шекспира мы наблюдаем тенденцию как бы к сращению в одно целое не двух параллельных, а двух последовательно развернутых действий, двух циклов действия, двух пьес. С этой стороны особый интерес представляет "Макбет". Что считать завязкой действия трагедии? Очевидно, первую сцену встречи героя с ведьмами и предсказание последних о кавдорском таинстве и королевском сале. Для трагедии показательно, что Шекспир встречу героя с ведьмами повторяет, что он заставляет его встретиться с ними еще раз в пещере ведьм: "два предсказания сбылись, пролог разыгран, и драма царская растет". Это начало действия, начало драмы, конец которой, развязка – убийство Дункана. Но в ходе действия имеется вторая завязка, второе предсказание о "человеке, не рожденном женщиной", и о Бирнамском лесе, двинувшемся на Дунсинан. Здесь по существу, начало второй драмы. Ее конец – осада замка Макбета, движение войск под прикрытием ветвей на Дунсинан и гибель Макбета от руки Макдуффа, не рожденного женщиной, а вырезанного из чрева. Это вторая развязка второй драмы. И действительно, совершенно отчетливо весь ход действия трагедии распадается на две части: до убийства и после убийства Дункана. Психология главного героя одна в первой половине и другая во второй. Характерно, что и в первую встречу ведьмы делают два предсказания: одно Макбету, другое Банко. Если до убийства Дункана Макбет интересуется первым предсказанием, то после убийства – вторым.

Не подлежит сомнению, что действие в драме Шекспира через удвоение и умножение, через все новые вариации узловых, решающих моментов действия, через умножение событий стремится к максимальному развороту, к максимальному увеличению и удлинению, как бы к проекции в бесконечность. В этом также характерно проявляется основной принцип строения шекспировской драмы, принцип экстенсивности.

Экстенсивная форма драмы Шекспира вызывается ее исключительно богатым и сложным содержанием. Через характер драматической борьбы героя эта экстенсивная форма связана с центральной проблематикой творчества

Шекспир У. Шекспировские чтения, 1976 [filosoff.org](http://filosoff.org)  
английского драматурга. Шекспировская драма развивается под знаком утверждения героя-титана. Последний, ставя своей конечной целью универсальное, стремится к завоеванию мира, к максимальному расширению сферы своей активности. Драматическая борьба в пьесах Шекспира постулирует максимально широкое пространство для ее развертывания. Утверждение героя-титана у Шекспира неотделимо от драматического показа грандиозной социально-исторической ломки на рубеже средневековья и нового времени. Это утверждение в то же время необходимый момент показа рождения нового человека в контексте эпохи Ренессанса. Экстенсивная форма драмы Шекспира вырастает, таким образом, в конечном счете из глубочайших идейных корней его творчества.

## 2. ДЕЙСТВИЕ ИБСЕНОВСКОЙ ДРАМЫ

Принцип строения драмы Ибсена, в противоположность Шекспиру, мы можем условно назвать интенсивным. Конечно, мы имеем в виду драму Ибсена натуралистически-символического периода, то есть того времени, когда Ибсен отошел от Шекспира и создал своеобразную конструкцию действия драмы.

Эта конструкция целиком вытекает из того факта, что герой Ибсена вступает на путь отрицания и самоотрицания. Герой Ибсена чувствует круг возможностей своего действия суженным до последней степени. Став на путь самоотрицания, герой Ибсена, по существу, обращен назад, к прошлому. Предметом его отрицания является он сам, вся его жизнь, которая проходит перед его взором судьбы и моралиста. В этом корень того, что принято называть аналитической композицией драмы Ибсена. Действие его драмы вытягивается в одну линию. Отпадают всякие побочные и параллельные линии действия. Если можно говорить о побочных мотивах в некоторых драмах, то эти мотивы имеют явно драматически рудиментарный характер, не обладают никаким самостоятельным значением, разворачиваются исключительно в целях освещения мотивов главного действия. Таков, например, мотив борьбы консерваторов и либералов, Кролля и Мортенсгора в "Росмерсгольме".

Необычайно расширяется в драме ее внедейственный план, прежде всего предыстория героя. Самое действие сужается до своего заключительного момента, до пятого акта, до катастрофы. Действие разворачивается как бы в прошлом, оно проходит под знаком анализа прошлой жизни героя и ее переоценки. Это действие разворачивается в то же время в будущее; поскольку это неведомое будущее, этот смысл событий, увиденный по-новому героем, приводит его к полной переоценке своей жизни и к самоотрицанию. Предыстория, прошлое героев срастается с символикой драмы, с будущим и образует вместе внедейственный план драмы. Действие, таким образом, сжимается до минимума, до некоей грани между прошлым и будущим героя.

Ибсен стремится к предельному сосредоточению действия на одном пункте, в противоположность Шекспиру, разворачивающему его на многих пунктах. Внедейственный план героя и его предыстория прочно приковывают и держат его на определенной орбите, с которой он не может сойти. Камергер Альвинг, Беата, Маленький Эйольф, дикая утка – все эти невидимые, отсутствующие люди, существа и предметы – обнаруживают непреодолимую власть над переживаниями и мыслями героев и заставляют их судьбу, а вместе и действие драмы протекать в строго определенном неуклонном русле. Само действие, в противоположность Шекспиру, разворачивает только фрагмент, только эпизод жизни героя, и только вместе с внедейственным планом этот эпизод вырастает до некоторого целого.

Ибсеновская драма натуралистически-символического периода по своей структуре определенно тяготеет к античной трагедии. Развитие действия драмы Ибсена начинается с момента неизвестности прошлого героя и идет по линии его постепенного и непрерывного выяснения. Полное выяснение этого прошлого, бросающего новый свет на всю жизнь героя, создает катастрофу и гибель героя. Но это именно та схема развития действия, на которой построен софокловский "Царь Эдип". Роль предыстории, внедейственного плана в организации действия у Ибсена означает, по существу, роль, которую играет в движении самой жизни неподвижное, "ставшее".

Из этого вытекает особый характер драматической необходимости действия и судьбы героев у Ибсена. Эта необходимость носит оттенок рокового предопределения, фатальности, в противоположность Шекспиру, у которого налицо иная необходимость, несущая возможность перерождения человека и полного радикального изменения его жизненного пути. И с этой тенденцией к



Шекспир У. Шекспировские чтения, 1976 filosoff.org  
максимальному сужению действия, к расширению внедейственного плана за счет сведения действия до минимума, к сосредоточению его на одном пункте связано стремление к предельному уменьшению числа персонажей.

Такая структура действия ведет к тому, что создается особый ритм, возникающий из того, что ход действия складывается из равномерной смены на сцене одной пары другой, что действие разлагается на ряд диалогов. Это особенно заметно в последней драме Ибсена. Первая сцена представляет из себя диалог Рубека и его жены Майи. Но после появления Ульфгейма и Ирены на сцене с удивительной правильностью появляются пары Рубек-Майя, Ульфгейм-Майя, Рубек-Ирена, чтобы после короткого и беглого обмена репликами между четырьмя действующими лицами уступить место на сцене одной паре, диалогическому поединку этой пары.

Так, драма Ибсена последнего периода стремится к строгой правильности строения, к строгой, логически четкой структуре классической драмы. Особенно наглядно это можно видеть в драме "Когда мы, мертвецы, пробуждаемся". Здесь мы видим совершенно ясный уклон к симметрии в построении драмы. Это заметно прежде всего на группировке действующих лиц. Из шести персонажей выделены четыре в качестве носителей действия: Рубек-Ирена, Майя-Ульфгейм. Четыре действующих лица, группирующиеся по парам, внутренне связаны отношениями ясного и четкого контраста. Выходы на сцену совершаются с поразительной правильностью. Мы видим как бы режиссера, который следит за мизансценами и смотрит за тем, чтобы каждое явление было архитектурно четко оформлено. С этим тесно связаны конкретные движения действующих лиц. Так, в последнем акте две пары встречаются в горах ранним утром. После обмена репликами одна пара - Рубек-Ирена идет вверх, к физической гибели, другая пара Ульфгейм-Майя - вниз, к жизни. Самой символикой Ибсен хочет придать как бы архитектурно ясные формы.

Возвращение к структуре античной драмы сказывается, наконец, и в обращении Ибсена к принципу единства места и времени. Принцип единства места строго соблюдается у Ибсена начиная с его натуралистических пьес. Он налицо уже в "Норе", где действие происходит в одном и том же месте - в квартире адвоката Гельмера. Этот принцип последовательно выдержан во всех пьесах натуралистически-символического периода. Изменения и колебания в соблюдении единства места выражаются лишь в том, что обстановка слегка разнообразится по актам.

Единство места тесно срастается в драмах Ибсена натуралистически-символического периода с единством времени. Действие его поздних драм протекает в кратчайший срок - в среднем в течение одних суток с известными колебаниями в сторону немногим большего или немногим меньшего времени. Действительно, для пятого акта, для момента разоблачения и катастрофы такой кратчайший срок является совершенно неизбежным. Но единство времени у Ибсена несет и особую функцию. При минимальном внешнем движении, при пассивности героя, при огромном расширении внедейственного плана за счет действия единство времени резко подчеркивает катастрофичность судьбы героя и его обреченность. Единство времени является внешним выражением предельной внутренней психологической концентрации драмы, интенсивности внутренней жизни героев, напряженности переживаний ими собственной судьбы; при отсутствии внешней динамики, при отсутствии борьбы в точном смысле слова единство времени создает впечатление стремительного движения.

Интенсивная форма ибсеновской драмы означает, таким образом, крайнее, предельное сужение круга возможностей драматического действия, его резкое снижение. Интенсивная форма есть результат качественного изменения драматической борьбы в драме Ибсена по сравнению с драмой Шекспира. Пассивность ибсеновского героя, отказ его от сопротивления силам внешнего мира, его самоотрицание приводят к ослаблению и даже исчезновению подлинной драматической борьбы в позднейших натуралистически-символических пьесах норвежца. Ограничивается до крайних пределов сфера действительного соприкосновения героя с многообразным миром социальной реальности; герой приковывается к орбите тесного мира собственных переживаний, к орбите созерцания своего прошлого. Герой становится орудием фатума. Интенсивная форма ибсеновской драмы органически связана, таким образом, с глубочайшим кризисом его героя - этим движущим нервом драмы. Утверждение героя-титана у Шекспира, драматический показ рождающегося нового человека неизбежно вызвали необходимость экстенсивной формы драмы. Глубочайший кризис, самоотрицание героя у Ибсена неизбежно вели драматурга к интенсивной форме,

Шекспир У. Шекспировские чтения, 1976 filosoff.org  
которая была необходимым следствием отказа Ибсена от монументально-героической драмы, отказа от трагедии. Но этот отказ у Ибсена никогда не был полным и последовательным. Ибсеновская драма на каждой стадии своего развития находилась в процессе перестройки своего стиля. Острое чувство катастрофичности мира, проникающее последние драмы норвежца, чувство величайших социально-исторических перемен заставляло драматурга в самой интенсивной форме драмы опираться на трагедийные образцы, восстанавливать принципы античной трагедии. Крайнее снижение драматической борьбы в пределах самой драмы и острое восприятие грандиозной борьбы за ее пределами в мире реальной социально-исторической действительности приводило к расширению рамок узкого и ослабленного действия драмы огромным внедейственным планом. Но последний был не чем иным, как восстановлением интенсивной формы драмы, восстановлением, осуществленным, однако, в недраматической форме и тем самым разлагающим природу драмы.

### 3. ЧЕЛОВЕК В ДВИЖЕНИИ

Существенным пунктом шекспировского гуманизма является постижение человека в движении, в развитии, в становлении. Это определяет и метод художественной характеристики героя. Последний у Шекспира показан всегда не в застывшем неподвижном состоянии, не в статуарности мгновенного снимка, но в движении, в истории личности. Глубокая динамичность отличает идейно-художественную концепцию человека у Шекспира и метод художественного изображения человека. Обычно герой у английского драматурга иной на разных фазах драматического действия, в разных актах и сценах. Макбет, например, один в сцене с ведьмами и первоначальном диалоге с Банко. Это человек, глубоко одержимый неотступными и честолюбивыми замыслами, еще достаточно смутными, неясными до конца ему самому. Макбет – другой в сцене убийства Дункана, человек – в окончательной зрелости и ясности кровавого замысла, в максимальном напряжении моральной борьбы, в крайнем нервном возбуждении. Это человек, полный сомнений и колебаний относительно правоты своего дела. И Макбет – совсем новый после вторичного посещения пещеры ведьм, изживший все свои сомнения морального порядка, непоколебимо твердый, непреклонный в желании борьбы, уверенный в своей непобедимости. Наконец Макбет – снова иной в сцене осады Дунсинана, в момент, когда солдаты от Бирнамского леса двигаются в долину замка, человек, увидевший, что его звезда ему изменила, но по-прежнему мужественный, бесстрашно идущий навстречу своей гибели. И при всех изменениях, при всех разных обликах героя, в разные моменты действия сохраняется коренное единство его характера, его личностная субстанциальность.

Человек у Шекспира показан в полноте своих возможностей, в полной творческой перспективе своей истории, своей судьбы. У Шекспира существует не только показ человека в его внутреннем творческом движении, но и показ самого направления движения. Это направление есть высшее и максимально полное раскрытие всех потенций человека, всех его внутренних сил. Это направление в ряде случаев есть возрождение человека, его внутренний духовный рост, восхождение героя на какую-то высшую ступень его бытия (принц Генрих, король Лир, Просперо и др.).

И у Ибсена есть своя динамика героя и его судьбы, своя специфическая диалектика героя и самого драматического действия. В период "шекспиризации" Ибсен неизбежно показывает своих героев в их духовном росте, в полноте их творческих сил. Такова история Нильса Люкке, Скуле, Бранда, Пера Гюнта, Юлиана. И самый метод художественной характеристики героя в этот период близок к Шекспиру. Но в период после отхода от Шекспира у норвежского драматурга устанавливается некая новая, четко кристаллизовавшаяся в натуралистически-символических пьесах схема развития героя, противоположная закону духовной эволюции человека у Шекспира. Герой Ибсена не столько изменяется сам, сколько изменяется его взгляд на вещи, взгляд, дающий общее моральное освещение всем фактам и событиям пьесы. Развитие героя в позднейших драмах сводится к тому, что в последний решающий, переломный момент его судьбы и действия драмы открывается некая страница прошлого, некая тайна, висящая над судьбой героя, раскрываются новые, дотоле неведомые или бывшие в тени факты. И эти факты, эта страничка прошлого освещают новым неожиданным светом всю жизнь героя. Выдвигается новая точка зрения на события и вещи, на самую личность, в корне изменяющая прежний взгляд, вносящая новую оценку поведения и самой личности героя, выносящая ему приговор.

Развитие героя у Ибсена поистине движется от определенного исходного

Шекспир У. Шекспировские чтения, 1976 filosoff.org  
положения к его полной противоположности. В "Росмерсгольме" в начале драмы Росмер на новом пути, на пути дерзания, разрыва с прошлым, разрыва с традицией. Торжествует Ребекка Вест. Она побеждает. Она побеждает росмеровское начало, эту власть прошлого, эту пассивную размягченность, эту размагничивающую росмеровскую кротость. В начале драмы Ребекка Вест – это сила, заставляющая идти своего спутника туда, куда она хочет. Но в финале драмы эта ситуация сменяется своей полной противоположностью. Ребекка Вест сломлена. Начало смелости, дерзания с прошлым побеждается росмеровским началом. Твердость и непримиримость героини растапливается под влиянием росмеровской кротости. Ребекка становится слабой и мягкой, подобной своему спутнику. В свете нового взгляда на вещи прежний мир, все их счастливое прошлое, вся их прежняя "победа" обоим кажутся сплошным преступлением. Герой и героиня кончают жизнь самоубийством.

В "Норе" господствующий вначале взгляд героини на весь окружающий мир, как на счастливую Аркадию, на Гельмера, как на любящего идеального мужа, и на себя, как на счастливого хорошенького жаворонка, радикально изменяется в связи с тем, что стали известными факты прошлого в связи с раскрытой тайной. Героиня видит всю пошлость мешанского интерьера, всю затхлость "кукольного дома" и жестокий эгоизм своего мужа. Новый взгляд на вещи изменяет и саму героиню. Из принадлежности алькова, из атрибута буржуазной семьи Нора становится человеком, личностью. Нора начальных сцен и Нора финала – это тезис и антитезис.

В "Маленьком Эйольфе" созерцательный и моралистически-проповеднический взгляд на мир Альмерса, пишущего книгу "об ответственности человеческой", и страстно опьяненный, не видящий в слепоте страсти ничего, кроме объекта этой страсти, взгляд Риты сменяется в финале глубоким пониманием своей вины в гибели хромого мальчика, своего преступления, собственной ответственности за случившееся. Альмерс и Рита приходят к признанию этической несостоятельности их брака. Роль маленького Эйольфа получает иной, противоположный и страшный смысл благодаря выяснению роли большого Эйольфа – Асты. Отношения Альмерса и Риты затеваются отношениями Альмерса и Асты, этим своеобразным духовным браком. Брак Альмерса и Риты оказывается мнимым браком благодаря познанию подлинной природы отношений Альмерса и его двоюродной сестры. В третьем акте снова меняется точка зрения героев на события и вещи и вместе с тем и общая точка зрения, заключенная в пьесе. Настроение отчаяния второго акта сменяется настроением надежды. Альмерс и Рита пахотают новый смысл жизни в служении социально обездоленным детям, в стремлении к "звездам, в царство великого безмолвия". Брак Риты и Альмерса снова восстанавливается, но уже на новой основе. Отношения Альмерса – Асты снова вытесняются отношениями Альмерса – Риты. Аста выходит замуж, она уезжает.

В "Джоне Габриэле Боркмане" дающий тон всей пьесе взгляд супруги Боркмана на своего мужа как на виновника несчастья семьи, как на преступника, взгляд прокурора сменяется в дальнейшем взглядом самого героя, дающим иную перспективу оценки его жизни, расширяющим и изменяющим смысл фигуры героя. Вместо банкрота, повергнувшего свою семью в непоправимое несчастье, вырастает новый завоеватель мира, новый Наполеон. И этот взгляд Габриэля Боркмана вытесняется, наконец, взглядом Эллы, выдвигающим новое более страшное обвинение против Боркмана, обвинение в великом грехе убийстве живой любви, умерщвлении живой души.

Такой ход развития героя у Ибсена, такие противоположные повороты в освещении его личности, движение от А к Б могут быть открыты в любом произведении натуралистически-символического периода, того периода, когда драматург окончательно отходит от Шекспира и приходит к драме иного типа.

В общем и целом мы должны констатировать, что динамика развития героя, динамика его судьбы и драматического действия у Ибсена более однообразно-логична по сравнению с Шекспиром. В развитии судьбы героя у Ибсена больше схематизма. Исчезает шекспировское многообразие жизненного процесса, шекспировская полнота качественного изменения личности героя, его судьбы. Взамен этого является строгая, почти железная логика развития. Шекспировская полнота не может быть эстетически реализована у позднего Ибсена уже потому, что ход действия в его драмах строго ограничен рамками времени, заключен часто в классические границы двадцати четырех часов.

Но в динамике действия и судьбы героя у Ибсена значительно важнее другое. В радикальном изменении в ходе действия точки зрения на вещи и события

Шекспир У. Шекспировские чтения, 1976 filosofff.org  
исчезает устойчивость конечной оценки, усложняется до крайних пределов авторское отношение к предмету, растет впечатление проблематичности самой жизни. Становятся неясными направление и творчески духовный рост личности. Разрыхляется ее субстанциальность. Наиболее яркая иллюстрация этого – "Привидения".

"Привидения" с наибольшей наглядностью показывают, что у Ибсена, в отличие от Шекспира, изменяется в ходе действия не столько сам человек, сколько взгляд на вещи, а тем самым и на человека. Пример – камергер Альвинг. Альвинг – целиком прошлое, сценически "ставшее". В ходе действия раскрывается ряд фактов его жизни, ряд его поступков – ряд готовых, законченных, уже неизменяемых данных. Но именно общая перемена взгляда на вещи и события, изменение точки зрения на нравственный облик камергера как бы изменяют саму его личность. Но эта перемена в освещении личности отсутствующего на сцене камергера затрагивает и всех других, уже выступающих на сцене героев драмы, заставляет нас смотреть на них и оценивать их по-новому.

Каковы же общие итоги, каков общий смысл указанной диалектики действия в "Привидениях"? До крайней степени усложняется вопрос о личной моральной ответственности героев за страшную судьбу Освальда, вопрос, являющийся идеологическим нервом драмы. Больше того, этот вопрос становится, в сущности, неразрешимым. Кто виноват в прострации молодого, жизнерадостного, одаренного художника? Уж, конечно, не сам Освальд. Но и не фру Альвинг, которая по своему разумению сделала все, чтобы обеспечить счастье сына. И не пастор Мандерс, который всего только ребенок, большой наивный ребенок. Наиболее тяжело обвиняемым по ходу действия является камергер Альвинг. Но и в отношении его в финале драмы чаша весов склоняется в сторону оправдания. Но в таком случае виновато, быть может, общество, до конца прогнившее общество камергеров, пасторов и трактирщиков? Вопрос об этом поставлен у Ибсена, поставлен в самой острой форме. Но он не разрешается в смысле снятия моральной ответственности с отдельной личности и перенесения ее целиком на общество, на разлагающееся смрадное буржуазное общество. Напротив – вопрос о личной моральной ответственности героев заостряется до крайних пределов. Ибсен – неумолимый моралист. Он творит над своими героями суд и расправу по всем правилам кантовской ригористической этики, но смыслу и букве учения о категорическом императиве.

"Нет в мире виноватых", – провозглашает король Лир после бурных потрясений своей жизни. Как будто бы Ибсен в своих "Привидениях" приходит к тому же итогу. Но как различно звучит эта мысль у двух драматургов! У Шекспира она означает глубокое осознание социальной несправедливости, ответственности всей социальной системы за бесчисленные страдания бедных Томов. У Шекспира это чувство социальной ответственности в контексте переживаний героя открывает широкую перспективу творческого роста личности, ее конечного нравственного возрождения. У него эта мысль служит платформой для утверждения лучших качеств его героя, для утверждения его героически личной субстанциальности. При всех богатых многокрасочных изменениях и превращениях личности у Шекспира непоколебимым является героическое ядро этой личности. У Ибсена тезис "нет в мире виноватых" сплетается с крайним моралистическим обострением вопроса о личной вине, с моралью категорического императива, и вместе с тем ведет к моральному тупику личности. Трагическая диалектика личности и судьбы у Шекспира ведет к четкости и ясности его положительной идеи. У Ибсена эта диалектика ведет к глубокому релятивизму и скептицизму. Все сдвинуто со своих мест. Колеблется нравственная и онтологическая почва мира. Нет никакой идеологически твердой точки опоры. У Шекспира в "Короле Лире" рушится мир, но жив и крепнет сам человек, а с ним и весь мир. Развитие, качественное изменение у Шекспира отличается полнотой и многообразием. У Ибсена эволюция личности имеет более строгий логический смысл. Развитие личности у него подчиняется часто законам какой-то неумолимой железной логики. Однако вместе с тем это развитие является бедным красками по сравнению с Шекспиром. Красочное обеднение, утрата живого многоцветного процесса движения личности связывается тесно с крайней текучестью впечатлений, текучестью самого характера, в которой исчезает твердая основа личности.

#### 4. ПЕЙЗАЖ В ПЬЕСАХ ШЕКСПИРА И ИБСЕНА

Шекспир показывает человека не только во всей конкретности его социально-исторического бытия, но и во всей полноте его связей с внешним предметным миром, с миром природы, во всем многообразии его живых

Шекспир У. Шекспировские чтения, 1976 filosofff.org  
сочленений с объективной действительностью. Стремясь к максимальной развороту действия своей драмы, к проекции его в бесконечность, драматург вовлекает в его сферу не только самого человека, но и внешний предметный мир. Отсюда колоссальная роль внешней предметной обстановки в развитии действия шекспировской драмы. Отсюда – глубоко драматический характер шекспировского пейзажа. Драматический жанр меньше всего создает условия для пейзажа. Действие, движение событий по самой природе противоречит описанию, фиксации внимания на внешних предметах и явлениях. Шекспир делает пейзаж орудием драматического действия.

Пейзаж у Шекспира – один из элементов, организующих действие. Он вырастает обычно из отдельных слов, реплик и целых тирад, исходящих из уст героев.

Ярким примером может служить пейзаж трагедии "Макбет", отличающийся исключительной выдержанностью своего тона и создающий вместе с другими элементами сугубо мрачное настроение трагедии. Образы страшного дня встречи Макбета с ведьмами, "когда гроза без туч, на небесах играет луч"; образы ворона, каркающего в момент получения леди Макбет письма от мужа о приезде Дункана в Инвернес; образ филина, летящего в лесу в вечер убийства Банко; образ Гекаты, появляющейся в степи в грозу в сопровождении свиты ведьм, и многие другие образы того же рода поддерживают кровавую демоническую атмосферу трагедии.

Пейзаж Шекспира придает особый драматический акцент отдельным узловым моментам действия, таков, например, пейзаж бурной грозовой ночи в степи в "Короле Лире". Но один из самых существенных признаков драматического пейзажа у Шекспира – его космическая установка. Пейзаж в трагедиях Шекспира стремится развернуть образ мирового катаклизма и протянуть нити от этого катаклизма к основному нерву действия трагедии. В "Гамлете" в первой сцене мы слышим об особых знаменьях природы, с которыми связывается смысл событий, происходящих при датском дворе.

В высоком Риме, городе побед,  
В дни перед тем, как пал могучий Юлий,  
Покинув гробы, в саванах, вдоль улиц  
Визжали и гнусили мертвецы;  
Кровавый дождь, косматые светила,  
Смущенья в солнце; влажная звезда,  
В чьей области Нептунова держава,  
Болела тьмой, почти как в судный день;  
Такие же предвестья злых событий,  
Спешащие гонцами пред судьбой  
И возвещающие о грядущем,  
Явили вместе небо и земля  
И нашим соплеменникам и странам.

(I, 1; перевод М. Лозинского)

В "Макбете" страшные события в Шотландии точно так же тесно связываются с необыкновенными событиями в летописях природы. О ночи убийства Макбета Ленокс говорит такими словами:

Ночь бурная была: там, где мы спали,  
Вихрь трубы поломал, как говорят,  
Рыданья раздавались, вопли смерти  
По воздуху, пророчествуя грозно

Ужасные события, мятежи  
На горе нашим дням; ночная птица  
Всю ночь кричала, долгую, как жизнь,  
И говорят, земля как в лихорадке  
Тряслася.

(II, 3)

Тот же мотив развивается еще полнее и определеннее в диалоге Росса и старика.

Старик. Лет семьдесят я помню хорошо.

За это время много я видал  
И страшных и диковинных вещей.  
И все они – пустяк пред этой ночью.  
Росс. Да, дедушка, ты видишь, небеса  
Деяниям кровавым человека  
Грозят: часы показывают день,  
Но лампа уж затмилась ночью черной.  
Стыдится ль день, иль побеждает ночь,  
Что мрак густой мир, землю хоронит,  
А не целует животворный луч.

Старик. Все неестественно. В прошедший вторник  
Я видел, как паривший в небе сокол  
Совою был застигнут и заклеван.

Росс. А лошади Дункана – это страшно,  
Но достоверно – кроткие всегда,  
Своей породы перл, сломили стойло,  
Взбесились и помчались, словно в бой  
Хотели с человечеством вступить.

Старик. Они пожрали, говорят, друг друга.

Росс. Да, на моих глазах, на диво мне.

(II, 4)

Наконец, в "Короле Лире" огромные потрясения в жизни Лира и Глостера разворачиваются на фоне грандиозных космических потрясений. Бурная жизнь природы в этой трагедии особенно наглядно вскрывает острый социальный смысл. Это видно из слов Глостера во второй сцене первого акта:

"Недавние солнечные и лунные затмения не сулят нам ничего доброго. Пускай исследователи природы толкуют их так и сяк, природа сама по себе бичует неизбежными последствиями: любовь охладевает, дружба падает, братья разъединяются, в городах возмущение, в селах раздоры, во дворцах крамола и распадается связь отцов с сыновьями".

Шекспир У. Шекспировские чтения, 1976 filosofff.org

Пейзаж шекспировской трагедии может быть уподоблен фреске. Вся обстановка, весь глубоко драматический пейзаж напоминает фрески Микеланджело в Сикстинской капелле. Предмет этого пейзажа у Шекспира – мировой катаклизм, как и у Микеланджело ("Всемирный потоп", "Страшный суд" и др.). Как и у Микеланджело, космический хаос у Шекспира, по существу, миротворение, рождение нового человека. Космические потрясения в "Короле Лире" это только фон для перерождения Лира в нового человека. Сходство с Микеланджело выражается и в том, что грандиозному фону мирового хаоса и миротворения отвечает у Шекспира герой-титан, напоминающий человека-титана произведений Микеланджело.

Пейзаж трагедии Шекспира, сопровождая грозные события человеческой жизни образами космических катастроф, имеет глубокий социальный смысл. Космические потрясения в трагедиях Шекспира только оттеняют и подчеркивают глубину социального кризиса, создают атмосферу эпохального социально-исторического переворота. Космические образы в пейзаже английского драматурга рисуют не только катаклизмы, но и раскрывают огромные перспективы, грандиозные мировые дали для рождения и утверждения нового человека.

Какое место занимает образ внешнего предметного мира в драме Ибсена? Норвежский драматург в согласии с Шекспиром делает пейзаж и образ внешнего предметного внечеловеческого мира органической частью самого драматического действия. У Ибсена пейзаж является одним из важнейших моментов в создании основного настроения драмы. Этот пейзаж раскрывается в направлении, диаметрально противоположном Шекспиру. Если драматический пейзаж последнего стремится к неограниченному расширению внешнего предметного окружения, раздвижению пейзажного фона действия до космоса, – то пейзаж Ибсена стремится к предельному сужению очертаний внешней предметной обстановки и замкнутости пейзажного фона действия, к закрытию горизонта и широкой дали внешнего мира.

У Ибсена преобладает комнатная обстановка с ландшафтом, открывающимся за окном. Ландшафт всегда северный, ландшафт с фьордом и горами, закрывающими горизонт. Серый дождливый, затянутый туманом северный пейзаж поддерживает впечатление дамочкова меча, висящего над Освальдом. Этот пейзаж гармонирует с тем миром привидений, призраков, могильных теней, старых и мертвых понятий, которые держат в безысходном плену фру Альвинг. Основное в этом пейзаже то, что он давит всей своей свинцовой тяжестью, что он парализует волю героев, их борьбу и действия. Пейзаж в "Привидениях" это видимый знак связанности героев по рукам и ногам, их обреченность.

В "Маленьком Эйольфе" – обычный ибсеновский пейзаж с видом на фьорд и горные склоны, поросшие лесом. В самих речах героев, в самом ходе действия выступает пейзажный мотив, играющий существенную роль в пьесе.

Пейзажный образ заманивающей и затягивающей водной глубины, погубившей маленького Эйольфа, как бы держит в своей власти судьбы Альмерса и Риты, не позволяет им выйти из засасывающей тины прошлого на простор вольного мира, к новой жизни.

В "Росмерсгольме" в четвертом акте в диалоге Росмера и Ребекки вырастает следующий характерный пейзажный мотив. Ребекка говорит о своей страсти к Росмеру, охватившей ее с непреодолимой силой.

Ребекка. Это чувство налетело на меня, как морской шквал, как буря, какие поднимаются у нас на севере зимою. Подхватит и несет тебя с собою, несет неведомо куда. Нечего и думать о сопротивлении.

Росмер. Так эта же буря и смела несчастную Беату в водопад.

Ребекка. Да, ведь между мною и ею шла тогда борьба, как между двумя утопающими на киле перевернувшейся лодки.

(Перевод А. и П. Ганзен)

Образ северного морского шквала, при котором невозможно думать о сопротивлении, четко вскрывает связанность воли Росмера и Ребекки Вест, крайнюю ограниченность сферы их действия. Буря у Шекспира – это проявление мирового хаоса, содержащего, однако, неисчислимы потенциалы новой жизни. Буря у Ибсена – это символ полной зависимости героя от внешних сил, несущих

Шекспир У. Шекспировские чтения, 1976 filosoff.org  
его к гибели. Морской шквал, с которым сравнивает Ребекка свою страсть к Росмеру, связан со всей пейзажной обстановкой "Росмерсгольма", с водопадом, в который бросилась Беата и который с самого начала действия закрывает выход в мир для героев и предопределяет их последний шаг – прыжок в водопад.

Как в общем стиле драмы Ибсена виден контраст сведенного до минимума действия и чрезмерно расширенного внедейственного плана, так и в драматическом пейзаже его пьес проступает контраст между пейзажем самого действия и пейзажем внедейственного плана. С этой стороны замечательным примером является драма "Женщина с моря". Ее пейзаж построен на контрасте видимого, ограниченного, закрытого ландшафта самого действия и невидимого, открытого ландшафта с широким горизонтом и далью, ландшафта, отсутствующего на сцене и составляющего неразрывную часть внедейственного плана.

Итак, если сценический пейзаж в "Женщине с моря" гнетет и связывает героиню, то невидимый, внедейственный пейзаж служит естественным фоном для ее расправленных крыльев и свободы. Но этот внедейственный пейзаж – есть пейзаж мечты, пейзаж, символизирующий страстное желание героев, пейзаж, проецируемый за узкие пределы видимого на сцене кругозора. Для позднейших драм Ибсена характерно противопоставление пейзажа, внешней обстановки действия внедейственному, отсутствующему на сцене пейзажу – предмету страстного томления героев. В "Маленьком Эйольфе" пейзажу манящей и губящей водной глубины в исходе драмы противопоставит иной пейзаж – пейзаж горных высот.

В драмах Ибсена противопоставление пейзажа действия, пейзажа сценического плана иному пейзажу, пейзажу стремления, пейзажу мечты, пейзажу внедейственного, внесценического плана органически связано с символическим характером ибсеновской драмы, со спецификой творчества норвежского драматурга.

Шекспир, стремящийся развернуть в действии, в многомерном действии своей экстенсивной драмы, безграничный объективный предметный мир, не знает такого разделения и противопоставления. Пейзаж английского драматурга всегда является пейзажем действия, пейзажем динамическим, в то же время это пейзаж уже данный, он – предпосылка действия, а не его следствие, не его постулат.

Пейзаж Ибсена, сжатый рамками плоскостной интенсивной драмы, требует как своего дополнения внедейственного пейзажа. Этот внедейственный пейзаж необходимо соответствие внедейственного фона всей системы; его символика раскрывает неразрешимое противоречие между масштабом действия, пределами и возможностями художественного драматического воплощения и масштабом самого предмета и событий надвигающейся грандиозной исторической эпохи.

#### К ПРОБЛЕМАМ ЭСТЕТИКИ ШЕКСПИРА

##### И. Верцман

Бывали и бывают живописцы, зодчие, поэты, композиторы, писавшие и пишущие трактаты, книги, статьи об искусстве или предисловия к собственным произведениям. И не меньше таких, кто не брал, не берет пера в руки для обобщающих критических анализов и даже для рефлексий о своих шедеврах.

Именно к последней категории художников относится Шекспир. Читатель знает, что личных документов, писем, дневников, публицистических и философских сочинений, на которые не скупилась писатели и драматурги XVI в., в многочисленных спорах – "битвах идей" от Шекспира не осталось. Его искусство предназначалось для исполнения на сцене, хотя "всегда было следствием огромной работы ума, скрытой от публики, видящей только плоды работы мастера" {А. Аникст. Шекспир. Ремесло драматурга. М., 1974, с 6. См также с. 153, 160, 163, 176, 183, 242, 282, 288, 301, 309, 311–312, 313, 325, 331.}. Совокупность его драм заключает в себе его "строй творчества". Конечно, у Шекспира есть "определенный взгляд на жизнь", но он сочетал "поэзию с мыслью", а мысль его не абстрактна, подсказана ситуацией, в которой оказались его герои. Конечно, у Шекспира есть своя "философия", отчасти усвоенная им из умственной атмосферы его страны, где средневековые традиции причудливо соединялись с новооткрытыми идеями ренессансного гуманизма, отчасти – плод его оригинального "чувства жизни", но идеи Шекспира принимают у него всегда "образную поэтическую форму".



Составить компендиум "максим" Шекспира, выписанных из его драм, о разных сторонах действительности, вроде "Максим" Ларошфуко, Вовенарга, Гете, трудно, ибо все эти афоризмы выражены определенными шекспировскими героями и в определенных ситуациях, иногда противореча один другому в устах одного какого-нибудь персонажа. По поводу такого рода противоречий советский шекспировед замечает осторожно: "Мы не станем гадать, чьи мнения разделял Шекспир".

И все-таки автор цитируемого труда весьма положительно отзывается об усилиях выявить через образы Шекспира неисчерпаемое количество явлений природы, социальной жизни, науки и культуры. Советский исследователь со своей стороны не упускает из виду, что хотя Шекспир "мыслил поэтически", его "философия" раскрывается и там, где он идет на риск и наделяет характеры способностями, знаниями, чертами, которые расходятся с образами в целом... там, где "персонажи обнаруживают знание фактов, которые они не могут знать". "Идет на риск". Сказано для моей цели многообещающе, и делаю из этого вывод, пусть несколько прямолинейный: если понятия психологии и физиологии, которыми пользуется Шекспир, легко очистить от их средневековых форм выражения, то почему эстетику Шекспира не отделить от его образов и не говорить о ней, будто она - нечто вроде "трактата" эпохи английского Возрождения?

Итак, не творческую систему Шекспира анализирую я в своей статье; не глубоко запрятанную в его драматических ситуациях "внутреннюю" эстетику. Моя задача - скромнее и легче: осветить эстетику, лежащую как бы на поверхности шекспировского творчества. Так вот, Шекспир вложил в уста своим героям и мысли о разных искусствах. Чаще всего - свои мысли.

Эстетика обычно многопредметна. Если советский ученый Александр Аникст облегчил мне решение вопроса об относительной независимости философических раздумий шекспировских героев, а философия и эстетика соприкасаются, то американский ученый Артур Фейрчайлд, собравший высказывания этих героев о различных искусствах, помог мне своим исследованием "Шекспир и визуальные искусства" {Arthur H. R. Fairchild. Shakespeare and the arts of design. - "A Quarterly of Research", vol. XII. New York, January 1937.}.

Почти равнодушен к архитектуре. Лаконично и без эстетических оценок упоминаются в пьесах Шекспира замки, дворцы, служебные помещения, мост через Темзу и башни лондонского Тауэра (в "Макбете", "Ричарде III", "Цимбелине", "Венецианском купце"). Слуги порой говорят между собой об излишествах в украшениях домов.

Касаясь отношения Шекспира к зодчеству, Фейрчайлд говорит об этом: "Шекспир больше интересовался человеческими характерами, чем зданиями".

Равнодушие Шекспира к зодчеству отчасти можно объяснить замедленным развитием нового стиля в английской архитектуре. Возможно, Шекспир проходил мимо строящихся домов с безразличием по той причине, что "Ренессанс затронул сначала декоративную сторону без существенного изменения средневековой конструкции" {Р. О. Гартман. История архитектуры, т. II. М., 1938, с. 99-100.}.

Больше интереса к ваянию. В английском искусстве скульптуры живучи столь же средневековые традиции. Влияние Италии оказалось более действенным во Франции и Германии, несмотря на то что экономически и политически Англия развивалась быстрее.

Замечания героев Шекспира о скульптуре лишены обобщений. Чаще всего упоминаются в его пьесах надгробия. Так, о "статуе Терпенья на гробницах властителей" делает замечание Перикл в одноименной драме. В пьесах Шекспира термин *statua* (а не *statue*) однозначен абсолютному сходству с живым лицом. В бронзе исполнялись только статуи королей, вельмож, высших церковников, ибо стоил этот материал дорого.

В драматической хронике "Генрих V" король перед битвой у Азинкура говорит:

...многие из нас

На родине могилу обретут,

Шекспир У. Шекспировские чтения, 1976 filosoff.org  
Где бронза этот день увековечит {\*}.

(IV, 3; перевод Е. Бируковой)

{\* Цитаты из произведений Шекспира даны по изд.: Уильям Шекспир. Полное собрание сочинений в восьми томах. М., 1957-1960.}

Тут вольность перевода - в английском тексте не бронза, а brass желтая медь.

Чаще всего Шекспир упоминает воск, из которого в Англии XVI в. мастера лепили effigies - портретные изображения заказчиков, раскрашивая их в тона живого тела.

В трагедии "Ромео и Джульетта" кормилица расхваливает красоту Париса:

Вот кавалер-то, ах, моя синьора!

Что за мужчина! Восковой красавчик!

(I, 3; перевод Т. Щепкиной-Куперник)

В комедии "Сон в летнюю ночь" Тезей обращается к Гермии:

Отца должна считать ты как бы богом:

Он создал красоту твою, и ты

Им отлитая восковая форма.

(I, 1; перевод Т. Щепкиной-Куперник)

Отрицательно о портрете из воска говорит лишь монах Лоренцо, обращаясь к Ромео, когда тот решает покончить с собой:

Стыдись! Стыдись! Позоришь ты свой образ,

Свою любовь, свой разум...

Образ твой

Лишь восковая форма, если ты

Отступишься от доблести мужчины.

(III, 3)

В пьесе "Зимняя сказка" итальянский художник Джулио Романо объявлен творцом статуи, поразившей Леонта своим сходством с живой Гермией. Но здесь не статуя, а живая Гермия. Паулине нетрудно было убедить всех, что притронуться к вылепленной из воска статуе нельзя, ибо "краски еще не высохли". Фейрчайлд отрицает, что в пьесе Шекспира воспроизведен мотив овидиева "Пигмалиона" - у Овидия богиня превращает холодный мрамор в горячую плоть, у Шекспира оживающая статуя - чистейший обман зрения, к эстетике никакого отношения не имеющий {Arthur H. R. Fairchild. Op. cit., p. 74-75.}.

Мрамор, алебастр - эти материалы у Шекспира тоже мелькают, но лишь в эмблемах неподвижности, оцепенения. Так, в "Антонии и Клеопатре" гонец рассказывает о наружности римлянки Октавии:

Она едва передвигает ноги,

Не отличишь - стоит или идет.

Нет жизни в ней. Не женщина она,

А изваянье.

(III, 3; перевод М. Донского)

Шекспир У. Шекспировские чтения, 1976 [filosoff.org](http://filosoff.org)  
В "Троиле и Крессиде", где фигурируют герои древней Эллады, – та же метафора:

Кто превратит Приама в хладный камень  
И в Ниобей, слезами исходящих,  
Всех наших дев и жен?

(V, 10; перевод Т. Гнедич)

В "Цимбелине" Якимо бахвалится, что пировал однажды с римскими красотками:  
Венера и Минерва рядом с ними  
Дурнушками казались, хоть в природе  
Никто богиням красотой не равен.

(V, 5; перевод П. Мелковой)

Итак, реальные женщины бывают прекраснее богинь, известных по античным статуям. Впрочем, тот же Якимо, описывая камин в спальне Имогены, расхваливал статуэтку купающейся Дианы:

Столь совершенных статуй я не видел,  
Ваятель просто превзошел природу!  
Он дал богине жизнь; ей не хватает  
Дыханья и движенья лишь.

(II, 3)

Тут уже не в сходстве с портретируемым лицом главное, а в абстрагированной от живых существ красоте.

Еще больше интереса к живописи. Применяя в сонетах и драмах аналогии из ее практики (picture's sight), Шекспир тем самым показывает, как он любит это искусство. Перечисляя места, где Шекспир бывал и где мог впервые увидеть какие-то художественные полотна (часовня и замок Кенильворт в Стратфорде, церковь св. Марии в Уорике, часто посещаемый лондонцами трактир "Стильярд", замок "Нансач"), датский литературовед Г. Брандес подчеркивает, что Шекспир "не признавал аллегорическую и религиозную живопись". Действительно, в его пьесах ни та, ни эта не упоминаются. Другой тезис Брандеса: "Шекспир в результате своего знакомства с живописью... пришел к убеждению, что главное достоинство художника заключается в умении выманить у природы ее тайны и верно изобразить и превзойти ее" {Г. Брандес. Вильям Шекспир. СПб., 1897, с. 52-57.}.

Англия XVI в. не имела своих крупных живописцев. Английский портрет целиком представлен работами выдающегося немецкого художника Ганса Гольбейна Младшего, отличавшегося сухой манерой изображения – в отличие от сочной кисти итальянских живописцев. После смерти Гольбейна в 1543 г. Англию часто навещали посредственные фламандские мастера; англичане же могли гордиться только миниатюрными портретами (painting in little) никласа Хильярда, о котором историк английского искусства говорит, что это "главная артистическая фигура елизаветинской эпохи, единственный английский художник, чье творчество отражает в своем изящном микрокосме мир ранних шекспировских пьес" {E. K. Waterhouse. Painting in Britain 1590 to 1790. Edinburgh, 1954, p. 22.}.

В своем трактате Леонардо да Винчи утверждает превосходство живописи над искусством слова, аргументируя это тем, что она непосредственно связана с природой, тогда как поэзия – с "творениями человека" – речью: "Живописец видит самые вещи, поэт лишь их – тени..." "Для человека потеря зрения страшнее потери слуха..." Поэзия не больше, чем "слепая живопись..." "Живопись превосходит все человеческие творения по тонкости размышления..." Исходя из этого, Леонардо превозносит мощь глаза как самого надежного из всех органов чувств, умеющего отражать "природную красоту мира". В пантеоне

Шекспир У. Шекспировские чтения, 1976 [filosoff.org](http://filosoff.org)  
искусств Леонардо отводит первое место живописи, скульптуре – второе, музыке – третье, и только четвертое – поэзии {Леонардо да Винчи. Книга о живописи. М., 1934, с. 63–64, 67, 69, 176.}. Но дело не только в этой иерархии. Интересуясь разными душевными состояниями человека и выражениями его лица (веселье, печаль, гнев, жадность, удивление, ужас, раздумье и т. п.), Леонардо еще не обеспокоен противоречивостью человеческой природы, он еще не задумывается над несоответствиями физиономий характеру и складу мыслей, из-за чего люди часто бывают загадкой даже для психолога.

Обратимся к тому изобразительному приему, которым пользуется Леонардо и который, по замечанию Гете, "мог изобрести только итальянец". В леонардовской фреске "Тайная вечеря" каждое тело "исполнено выразительности, все члены принимают участие в каждом изъятии чувства, страсти, даже мысли". И Гегель в своих "Лекциях по эстетике" говорит о том, что соответствие внутреннего и внешнего, определенность характера и ситуации лучше всего удавались итальянцам. Это совпадение "внутреннего и внешнего" до степени тождества является и великим достоинством и пределом художественных исканий Леонардо.

В английском театре внимание публики тоже захвачено обликом персонажа, но гораздо больше его поведением в ходе действия. Главное тут противоречивая структура личности, ее характера, который далеко не сразу раскрывается, тем не менее он целен, как бы вылит из одного куска. И тут разрешим себе перефразировать Гете: "То, что сделал Шекспир, мог изобрести лишь англичанин".

Это два разных "зрения" – определим их условно как "физическое" и "духовное", и оба они то уживаются в эстетике Шекспира, то вступают в конфликты.

У Шекспира не только признание впечатляющей силы живописи, но и мысль об ограниченности ее изобразительных средств. Два аспекта. Иногда Шекспир их выражает параллельно; иногда – то один, то другой.

В поэме "Лукреция" (1594) опозоренная Тарквинием легендарная римлянка, желая забыть, отвлекаясь от своего несчастья, обращает свой взор на фреску: "прекрасное изображение Трои и рати греков". На гигантской фреске множество сцен, эпизодов, физиономий, выражающих разные душевные состояния. Тут и величавые вожди, и рвущиеся в бой пылкие юноши, и охваченные смятением трусливые воины, и печальные, хмурые троянцы. Тут и гневный грозный Аякс, и вкрадчивый хитрый Одиссей, и старец Нестор, воодушевляющий толпу; кстати, не безликую массу, напротив, при охватившем всех едином аффекте ярости – какое разнообразие лиц! И достаточно было художнику показать вместо Ахилла его копье, чтобы мысленно "угадывался целиком герой".

Так что же – эта фреска придумана Шекспиром? Нет. В исследовании Фейрчайлда говорится, что образ Лукреции навеян Шекспиру "легендой о славных женщинах" Чосера, как и гобеленом с изображением "Триумфа целомудрия" на один из сюжетов аллегорической поэмы Петрарки "Триумфы". Что касается композиции фрески на стене дома Лукреции, то она подсказана картонами с фресок так называемого "Троянского зала" в мантуанском дворце, владельцем которого был герцог Фредерик Гонзага. Эти фрески сделаны были по рисункам Джулио Романо. С полным правом уклоняясь от анализа художественных достоинств самой поэмы (которые принято считать невысокими), так как перед исследователем стоит иная цель, Фейрчайлд обращает свое внимание только на "критику" Лукрецией своей домашней панорамы о Троянской войне {Arthur H. R. Fairchild. Op. cit., p. 144–150.}.

Почему в поэме Шекспира Джулио Романо не назван, объяснить нетрудно. Картина, там описанная, вдохновлена "Энеидой", тогда как события, приведшие к самоубийству Лукреции и восстанию против Тарквиния, относятся к легендарной эре царей Рима – за несколько веков до рождения Вергилия; назвать еще вдобавок мастера эпохи Возрождения – это запутало бы решительно все. Впрочем, не слишком озабоченный соблюдением исторического правдоподобия, Шекспир представил свою Лукрецию похожей скорее на англичанку XVI в., чем на древнюю римлянку, а картина ее, зашифрованная анонимом, вполне ренессансная. Шекспир по-своему интерпретирует некоторые эпизоды, подробности, фигуры. Например, Гекубу и Синона – высшие степени горя и вероломства; Одиссея, выступающего с речью к воинам; лишь копье Ахилла, потому что не богатырская мощь и храбрость, как в фресках Джулио

Шекспир У. Шекспировские чтения, 1976 filosofff.org  
Романо, интересуется здесь поэта-драматурга, а нечто совсем другое.

Качество фрески в доме Лукреции выше всяких похвал: здесь создал мастер просто чудо. И несмотря на то, что живопись фиксирует всего лишь одно мгновение, одну точку, выхватывая ее из линии какой-нибудь драмы; несмотря на то что "назло природе..." "искусством жизнь застывшая дана", художник сумел прояснить даже "власть времен, смерть красоты и бед нагроможденье". Так, не только настоящее, но и минувшее просвечивает сквозь дряхлое тело Гекубы, которая когда-то была красавицей, а стала тенью. Не только внешний покров действительности воспроизвел художник, но и внутреннюю ее ткань:

Как вдохновенна здесь искусства сила!

По облику мы сущность познаем

Так мастерски их кисть изобразила.

(Перевод Б. Томашевского)

Стало быть, живописи доступно абсолютно все. Между тем Лукреция внушает нам два сомнения в ее могуществе: первое относится к изобразительным средствам этого искусства; второе – к тому, как решаются в нем проблемы нравственные.

Прежде всего – Лукреции не до героев и не до совершенства фрески. Она ищет на картине "лицо, где горю нет конца". И находит "много лиц, на коих скорбь застыла". Всех превосходит в этом Гекуба, "горе которой тяжелей свинца".

Вникая глазом и всем сердцем вживаясь в образ Гекубы, более всех других ее потрясающий своим трагизмом, Лукреция хотела бы услышать вопль, хотела бы, чтобы несчастная троянка обрушила "проклятий град на греческих вождей". Увы, живописец – "не бог" и не сумел наделить Гекубу голосом, живопись ограниченный бессловесный инструмент. Констатация этого факта в устах Лукреции звучит упреком художнику: "Как он неправ – страданья дав, он слов ее лишает".

Нельзя передать муки, вызванные гибелью родных и близких, безвыходным положением всех сограждан при абсолютном "молчанье" картины; ведь на картине слезы, которые льет жена об убитом муже, – это "засохшей краски капли". Только размышление может заставить картину заговорить: "Для бедствий в красках и карандаше, как дар, слова слагаются в душе". Недостаточность языка живописи восполняет фантазия, благодаря ей как бы слышишь клич безоглядно храбрых, стоны пугливых, дрожащих от страха, уговоры благоразумных, подстрекательские речи неумных – все то, что придает подлинную жизнь великой трагедии.

Теперь о другом: хотя и превосходно исполненная, насыщенная драматизмом, картина не будит в зрителе сознания того, что в гибели отцов, матерей и детей Илиона повинен блуд Елены, заслужившей, "чтоб ей лицо ногтями растерзать", и похоть Париса: "наслаждение одного... чумой для сотен и для тысяч стало".

Картина не подсказывает вопроса: "За чей-то грех ужель казнить всех?" "Зачем грешит один, а смерть для всех расплату принесет за этот грех?" И вот еще подтверждение психологической "немоты", а вместе с ней "моральной индифферентности" живописи. В одном из углов картины виден пленный грек, конвоируемый отрядом фригийских пастухов. Этот грек по имени Синон, разыгрывая "смирение святое", обман свой затаил умело, так умело, что "трудно в нем распознать черты предательства, коварства, клеветы". Едва живой от усталости, с печатью обреченности на челе, Синон вызывает у зрителя уважение и жалость. Между тем предание гласит: лукавством не уступающий дьяволу, Синон погубит старика Приама, когда тот поверит ему, погубит всю Троию. Возмущенная тем, что "кроткий облик" Синона скрывает гнусную цель, и в нетерпенье разоблачить его – Лукреция ставит мастеру в упрек его мастерство: "мастера за мастерство корит". Решив, что художественное всегда в конфликте с нравственным, Лукреция начинает с осуждения частности: "Синона образ ложен – в этом дело: дух зла не может быть в прекрасном скрыт". Затем от частного Лукреция переходит к общему. Забыв, как только что сама восхищалась сочувственным изображением троянцев, Лукреция отвергает теперь всю картину:

Шекспир У. Шекспировские чтения, 1976 filosoff.org  
Она опять все пристальной глядит

И, видя, что лицо его (Синона. - И. В.) правдиво,

Она решает, что картина лжива.

Восприятие Лукрецией картины имеет своим источником - помимо личных переживаний - раздумье о зле вообще, мысль о необходимости взаимодействия в искусстве эстетического и морального начал. Мастера итальянского Возрождения в равной степени чаруют нас образами прелестных задумчивых мадонн, добрых, сердечных святых, непреклонных суровых граждан, а также и малоразборчивых в средствах политической борьбы властелинов, продажных кондотьеров, вызывающе соблазнительных куртизанок. Именно такого безразличия к моральному началу не принимает Лукреция.

Избрав Лукрецию рупором своих эстетических размышлений, Шекспир углубляет занимавший его современников "спор" о том, в состоянии ли живопись изобразить совершенно неизобразимое линиями и красками, когда внешний облик человека расходуется с его внутренним обликом или когда в человеке противостоят исключаящие друг друга стремления - "лед и пламень рядом...", "в противоречьях здесь единства взлет". Этой цели и служит картина, воплотившая рассказ Энея Дидоне о постигшей Трои катастрофе. Именно этот рассказ, ибо фрески "Взятие Трои" древнего живописца Полигнота в Афинах и в Дельфах основаны на гомеровском сюжете, что и не могло быть иначе. На картине же, которую разглядывает Лукреция, Троянская война изображена по "Энеиде", а в ней сочувствия к судьбе Трои, якобы прародительницы Рима, больше, чем у певца "Илиады", где, кстати, нет эпизода с Синомом, уговорившим троянцев, вопреки предостережениям Лаокоона, втащить в город ставшего для них роковым деревянного коня.

В трагедии "Гамлет" выражено доверие к способности живописи изобразить не только прекрасное, но и уродливое; выражено и отрицание ее умения отразить подноготную внешне импозантной действительности.

Вспомним оценку Гамлетом миниатюры, на которой лицо Клавдия подобно "ржавому колосу". Портретист не сделал уродливое красивым, отталкивающее привлекательным. И уж совсем ослабил Гамлет свою подозрительность к изображениям лиц человеческих, когда в спальне матери сопоставил портрет дяди - короля из "пестрых тряпок" с портретом покойного отца - воплощения "осанки воина и благородной силы". Тут две художественные правды в образах ничтожества и величия.

А вот приглядываясь к Офелии, единственному существу из всех населяющих эльсинорский дворец, которое тянется к Гамлету всем сердцем, всей душой, он говорит ей нечто такое, что сводит степень правдивости живописи к нулю. "Слышал я и про ваше малевание... вполне достаточно; бог дал вам одно лицо, а вы себе делаете другое..." (III, 1).

Нетрудно догадаться, что Гамлет имеет в виду нечто более глубокое по смыслу, чем косметику, пользуясь которой женщины придают своим лицам поддельную свежесть. Речь, очевидно, идет о том, что если бы живописец воспроизвел на полотне привлекательность Офелии, он сотворил бы красивую ложь, так как сам Гамлет открыл для себя за чарующим обликом Офелии, которым одарила ее природа, нечто гнусное, бесстыдное. Вдумаемся в это слово: "малевание" (paintings). Еще до расстроившей ее встречи с принцем недоумевающая, испуганная Офелия рассказала отцу, что однажды Гамлет вошел в ее комнату, взял ее "кисть и крепко сжал; Потом, отпрянув на длину руки, Другую руку так подняв к бровям, Стал пристально смотреть" в ее лицо, "словно его рисуя" (II, 1). Опять намек на живопись.

Стало быть, это искусство искушает изяществом линий и яркостью, блеском красок, а служит оно неправде. Разлучив живопись с "мыслью светлой", остается унижить ее до гротеска: в образах живописи люди - "лишь звери или картины". Поймем это так: или в них сила животная, и ничего больше, или это изящные, но бездушные куклы.

Ранее Гамлет считал человека "красой вселенной", "мастерским созданием", с "благородным разумом, бесконечными способностями, выразительным и чудесным в облике своем и в движениях, схожим с ангелом, в безграничной силе познания - с божеством". Наивная Офелия верит, что красота и добродетель могут жить "в содружестве". Опровергая эту веру, Гамлет намекает на то, что

Шекспир У. Шекспировские чтения, 1976 filosofff.org  
изобразительное искусство – искусство внешней оболочки всего живого, а потому оно бессильно перед таким явлением, как вероломный характер. Художнику, если он хочет остаться правдивым, следует теперь заменить палитру философскими раздумьями и моральными анализами, чтобы не оказаться жертвой самообмана и не обманывать других. Своей матери Гамлет говорит:

...Вы отсюда не уйдете,

Пока я в зеркале не покажу вам

Все сокровеннейшее, что в вас есть.

(III, 4; перевод М. Лозинского)

Что это за магическое "зеркало", отражающее не лицо, а душу, мозг, психику человека? Мысль, выраженная беспощадным словом, лишь такая мысль способна снять внешний покров с лица человека; лишь такое "зеркало" обладает всей мощью истины. После душераздирающей беседы с сыном Гертруда впервые по-иному взглянула на самое себя:

О, довольно, Гамлет,

Ты мне глаза направил прямо в душу,

И в ней я вижу столько черных пятен,

Что их ничем не вывести.

(III, 4)

В прологе к трагедии "Тимон Афинский" (1608) беседуют Поэт и Живописец (оба – с большой буквы). Поэт читает сочиненную им в честь Тимона оду, а Живописец демонстрирует портрет, где Тимон изображен гордым собой и упоенным славой. Другого от живописи требовать нельзя – такова ее миссия:

...Только внешний облик

Является отличьем человека;

Таким его мы видим на картинах.

Образ Живописца в оценке Поэта – шедевр из шедевров:

Саму природу учит он! Искусство,

Заложенное в нем, живет жизни.

Что образ Тимона Живописцем идеализирован, Поэт ни в какой степени не считает признаком фальши, – наоборот:

Сколько грации в фигуре!

Какая сила разума во взоре.

И на устах – фантазии полет

И жест немой так ясен.

(I, 1; перевод П. Мелковой)

Не упрекает живописца Поэт в том, что он – словно глухой к его разоблачению пиршества в доме Тимона, что на его картине – роскошное празднество – величественная аллегория: холм, фортуна, трон и "отмеченный из всех внизу стоящих" человек взбирается "навстречу счастью". Предвидение Поэтом близкой катастрофы Тимона ничуть не смущает живописца:

Я мог бы вам назвать картин немало,

Где следствия таких причуд фортуны

Показаны ясней, чем на словах.

Стало быть, капризная фортуна прекрасна, и Живописцу так и полагается: во всем находить только Прекрасное. Это свидетельствует об ограниченности образных средств живописи, но не дискредитирует ее, хотя Живописец любит весельем и видом знатных гостей, тогда как Поэт в своей оде обнажил изнанку зрелища: те, кто сегодня делит с "баловнем судьбы" изысканные развлечения, служат ему лишь потому, что он "богат несметно", сами же они - "убогие, пустые, и острые, и злобные". Сюжет своей оды - на троне Фортуна, у ног ее толпа людей, один из них похож на Тимона - Поэт осветил так: хотя люди, которые толпятся возле Фортуны, различны по свойствам, происхождению, званию, все "живут лишь для того, чтобы хлопотать о возвышении своем", и как только они убеждаются, что Фортуна явно расположена к Тимону, "эта милость превращает сразу соперников его в его рабов". И вот мнимые друзья Тимона бегут за ним, боготворят его, только им и дышат, затем своенравная Фортуна "толкает вниз недавнего любимца", и "не поддержит его никто".

Любопытно, Поэт сочинил оду - жанр поэзии, которому следует быть торжественным, возвеличивающим, а тут - сарказм.

После того как Тимон сделался мизантропом, он, встретив у входа в пещеру Живописца и Поэта, с презрением гонит обоих; ему ненавистна живопись, которая "обман рисует", и даже поэзия, ибо она набита "изыществом и нежностью", а если касается истины, то облакает ее в слова, тогда как ей лучше бы "нагою ходить, чтобы люди разглядели ее" (V, 1). Однако это уже преувеличение человека, находящегося на грани безумия.

В этой трагедии нашли себе выражение оба аспекта: признание Поэтом монополии живописи на Прекрасное и категорический отказ от нее мизантропа, утратившего веру в красоту жизни.

Самые трагичные из персонажей Шекспира выражают недоверие к физическому зрению, поэтому нечего от них ждать и доверия к живописи. Обращаясь к слепому теперь Глостеру, король Лир говорит: "Теперь ты видишь, как идут дела на свете?"

...Чудак! Чтобы видеть ход вещей на свете,

Не надо глаз. Смотри ушами...

(IV, 6; перевод Б. Пастернака)

Безжалостно отброшенный историей, Лир восстановил связи с Природой, но это не мать, а мачеха, неумолимая, свирепая: тщетно взывает Лир к разбушевавшимся стихиям - вихрю, дождю, молниям, "духам разрушения", обрушившимся на его седую голову вместе с войском его дочерей-злодеек. Некогда "человек глаза" Лир стал "человеком слуха", осознав необходимость "смотреть ушами". Лишивший себя королевского сана, сброшенный с вершины общественного благополучия на самое дно нищеты, Лир впервые увидел перед собой жертв "надменного богача" - "бездомных, нагих горемык". Не всегда смотреть значит видеть, раз можно, будучи слепым, купить себе "стеклянные глаза" и прикинуться, будто "видишь то, чего не видишь", как делает, по словам Лира, любой "негодяй-политик".

Когда Лир срывает с себя одежды, то это - символика освобождения от всего фальшивого, что окутывает жизнь человеческую в обществе.

Сбросивший с себя одежды человек - и есть "настоящий, неприкрашенный". Высказывание Лира о правде без прикрас ничего общего не имеет с той *Nuda Veritas*, которая стала условностью в изобразительном искусстве Возрождения, вроде "Истины нагой" в картине Боттичелли, или в картине Тициана, где небесная любовь - нагая женщина, а земная любовь - одетая. Ничего общего, ибо то, что имеет в виду Лир, скульптуре и живописи никакими усилиями не представить. Крик души, потрясенной крахом всех ее иллюзий, смятенье ума, разочарованного в основах основ человеческой жизни, - тема трагической драмы о вселенской катастрофе. У художников кисти и резца Истина торжествует в земном мире; в трагедии у Шекспира она неприкаянная, одинокая, неосуществимая в жизни, и глубоко несчастен тот, кто ее отстаивает.

Из трагедии "Король Лир" можно извлечь в отношении живописи лишь отрицательный аспект.



Этот отрицательный взгляд был Шекспиром подготовлен - конечно, без трагической эйфории его драм - в сонетах.

По мнению Фейрчайлда, 16-й сонет вдохновлен платоновой идеей о "подражании" явлениям материального мира, "подражании", которое всегда ниже "сущности" изображаемого предмета:

Вершины ты достиг пути земного,  
И столько юных девственных сердец  
Твой нежный облик повторить готовы,  
Как не повторит кисть или резец.

(Перевод С. Маршака)

Красоту живого человека сердце постигает, а живописи не под силу уловить ее и передать. Вот почему Шекспир часто употребляет слова: "тень" (в смысле иллюзии сходства) и даже "тень тени" (в переводе 43-го сонета это звучит так: "светла ночная тень - твоей неясной тени отраженье"), еще чаще: "подделка" (counterfeit), как в сонете 67-м ("зачем лукаво ищет красота поддельных роз, фальшивых украшений"). В сонетах, посвященных преимущественно темам любви и дружбы, всплывают уже конфликты между "глазом" и "сердцем" (например, в сонете 46-м: "Мой глаз и сердце издавна в борьбе").

Но сонеты чаще радуют нас двумя аспектами живописи, примиряя их, и примирение это имеет философскую основу.

Если "платонова теория искусства негативна, - говорит Фейрчайлд, - то аристотелева теория позитивна" {Arthur H. R. Fairchild. Op. oil., p. 117.}. В пьесах Шекспира дважды мелькнуло имя Аристотеля, драматург, очевидно, приемлет его "Поэтику", о которой мог узнать в беседах с просвещенными друзьями. Идеи Аристотеля внушили ему убеждение, что "подражание природе" это показ вещей одновременно такими, какие они есть в действительности, и такими, какими они должны быть в творческом воплощении идеального. Если в сонете 148-м говорится о разладе мысли и зрения, когда ум, душа покорены любовью - великой мастерицей иллюзий:

О, как любовь мой изменила глаз!

Расходится с действительностью зренье.

Или настолько разум мой угас,

Что отрицает зримые явления?

то в сонете 101-м и "правда" и "блеск красоты" вполне уживаются:

О ветреная муза, отчего,

Отвергнув правду в блеске красоты,

Ты не рисуешь друга моего,

чьей доблестью прославлена и ты?

Но, может быть, ты скажешь мне в ответ,

что красоту не надо украшать,

что правде придавать не надо цвет

и лучшее не стоит улучшать?

Да, совершенству не нужна хвала,

Но ты ни слов, ни красок не желей...

Шекспир У. Шекспировские чтения, 1976 filosofff.org  
(Перевод С. Маршака)

Итак, поэзии не мешает вооружиться кистью живописца, а живописи под силу соревноваться с идеализирующим любимую женщину чувством влюбленного.

Возможность плодотворного взаимодействия "глаза" и "сердца" подсказывает нам также поэма "Венера и Адонис" (1593). Ее сюжет – страстная любовь богини красоты к презирающему плотские влечения юноше. Здесь Шекспир характеризует живопись как искусство, способное воспроизводить все, что мы видим, с полной иллюзией действительного:

Когда художник превзойти стремится  
Природу, в красках написав коня,  
Он как бы с ней пытается сразиться,  
Живое мертвым дерзко заменя...

(Перевод Б. Томашевского)

Напомню читателю о миниатюрном портрете, спрятанном в одном из трех ларцев Порции, о котором герой пьесы "Венецианский купец" Бассано говорит:

Твой дивный лик! О, что за полубог  
Природу так постиг? Глаза живут!..  
Уста полуоткрыты...

А волосы! художник, как паук,  
Сплел золотую сеть – ловить сердца,  
Как мошек в паутину.

(111, 2; перевод Т. Щепкиной-Куперник)

Цитируемая комедия – "одноаспектный" пример. Драмы 1610–1612 гг. тоже "одноаспектны".

Расхваливая в "Зимней сказке" мастерство итальянца Джулио Романо, придворный говорит о нем: "Если бы он сам был бессмертен и обладал способностью оживлять творенья, он превзошел бы природу, подражая ей". В пьесе "Цимбелин" Якимо, описывая обстановку в спальне Имогены, рассказывает о "серебротканых коврах" на стене, один из которых

...изображает нам,  
Как встретились Антоний с Клеопатрой;  
Другой – как Кидн из берегов выходит  
От спеси иль под тяжестью судов.  
...Не мог я надивиться, сколь прекрасно  
И ярко выткано – все, как живое...

(II, 4; перевод П. Мелковой)

Встреча Антония с царицей Клеопатрой, загроможденная кораблями река, в холодной воде которой едва не погиб Александр Македонский, – таковы сюжеты очаровавших Якимо гобеленов.

Итак, предмет живописи – чувственная красота, красота тела и природы, но как было бы хорошо, если бы живопись глубже проникала в душу человека! Этого хотела Лукреция, этого не видел в живописи Гамлет. В первом аспекте Шекспир не выходит за пределы возможностей Ренессанса, во втором аспекте он словно угадывает будущее, впрочем, не столь уж далекое: сказал же Герцен о Рембрандте, что это "художник всего более подходящий к Шекспиру" {А. И.

Шекспир У. Шекспировские чтения, 1976 filosoff.org  
Герцен. Об искусстве. М., 1954, с. 230.}

Поэзия и театр. Автор исследования "От искусства к театру. Форма и условность в эпоху Возрождения" устанавливает прямую связь между итальянской живописью и сценой театра. С одной стороны - "ответвление литературы", с другой - "родич живописи и ваяния", театр к изобразительным искусствам Италии гораздо ближе, чем к средневековым зрелищам в церковных дворах или на ступенях соборов {См.: I. R. Kernodle. From art to theatre. Form and convention in the Renaissance. Chicago, 1945, p. 2.}. В итальянском театре XVI в. все импонирует глазу - и само сооружение, и зрительный зал, и недавно появившиеся кулисные декорации. В английском же театре примитивное устройство сцены ничуть не шокирует публику, среди которой не только простонародные зрители "одного пенни", но и аристократы, платящие за вход дороже и имеющие право сидеть даже на самой сцене. Пусть актер вынужден оповещать публику, в какой стране происходит действие: если дамы как будто рвут цветы - значит они в саду; четырьмя мечами сражаются две армии и т. п. {Насмешки поэта Сидни. - См.: А. Аникст. Шекспир. Ремесло драматурга. М., 1965, с. 43-44.} Не беспокоило это и Шекспира. Приходится только удивляться, что в комедии "Сон в летнюю ночь" герцог Тезей и его свита смеются над спектаклем ремесленников, где, например, актер, исполняющий роль "Стены", держит в руке известку с глиной и камешком. Для Шекспира главное - могучий союз поэтического слова и динамического действия, что производит гораздо большее впечатление, чем искуснейшие декорации. Да ведь и шекспировский герцог предпочел все-таки из предложенных ему развлечений, изблюбленных при королевском дворе, - не маскарад, не танцы, не песню под аккомпанемент арфы, а нелепую "веселую трагедию", сыгранную плотником, столяром, ткачом, скорняком, медником и портным.

В Англии театр имеет такие же глубокие народные корни, какие в Италии имеет изобразительное искусство. На английской сцене герой - не пластичная статуя и не живописно-импозантная фигура, а сгусток динамических страстей, характер, порожденный историческим движением. Английский драматург ищет основы человеческого бытия в чем-то "невидимом", в "бестелесных" явлениях, постигаемых мыслью или интуицией; человек с его инстинктами и страстями формируется у него совсем по-другому, если сравнить с итальянским искусством.

В этом пункте, избегая опасности превращения относительной истины в абсолютную, надо бы сделать существенную оговорку: то место, которое занимает театр в духовной жизни английского народа, свидетельствует ни о чем другом, как о влечении к зрелищу, а в нем ведь есть и некоторое родство с изобразительным искусством, что было известно задолго до Лессинга.

Вряд ли имеет такое уж большое значение, ездил в Италию Шекспир, как утверждают некоторые исследователи {См., например: G. Heighet. The Powers of Poetry. New York, 1960.}, или не бывал там. Но что многие его персонажи итальянцы, без сомнения связано с его чувством красоты, конгениальным итальянскому. Первые десятилетия шекспировского творчества можно определить как "его итальянский фазис". Почему же слуга Транио из комедии "Укрощение строптивой", советуя своему господину Люченцио не корпеть над скучной философией о добродетели, а вместо нее наслаждаться поэзией, музыкой, хотя бы риторикой, упустил из виду изобразительные искусства? А ведь действие пьесы происходит не где-нибудь - в Италии, где столько гениальных мастеров кисти и резца, столько знаменитых архитекторов! Это не случайно. В рамках одной и той же эпохи качественно различны национальные варианты проявления ее культуры, выдвигая на первый план разные искусства, ослабляя внимание к другим.

Начнем с поэзии. Шекспир не считает, что она воспроизводит только тени вещей.

Эвфуизм с его вычурностями - предмет насмешек Шекспира, само же по себе богатство языка он приемлет с условием, чтобы грамматический строй был сохранен, а выражение эмоций не было бы в ущерб правильности речи. Так, в комедии "Сон в летнюю ночь" Лизандр восклицает: "Недостаточно говорить, надо еще говорить правильно", а Тезей, слушая и смотря игру одного из актеров народного самодеятельного театра, отпускает такое замечание: "Его речь похожа на спутанную цепь: все звенья целы, но в беспорядке". Пылкое воображение хорошо, но если от него кто-либо теряет рассудок - это плохо. Отвечая Ипполите, которая сочла "странным" рассказ влюбленных, Тезей

Шекспир У. Шекспировские чтения, 1976 filosofff.org  
говорит: "Скорее странен, чем правдив" (V, 1). И все же Тезей с  
удовольствием смотрит зрелище, в основе которого – пьеса из... десяти слов.  
Ведь "чем меньше слов, тем больше будет чувства".

Когда нет в литературе жизненной правды, Шекспир отзывается о ней плохо.  
Надо быть наивным, как пастушка Мопса в "Зимней сказке", чтобы подумать:  
"Уж если напечатано – значит, правда" (IV, 3).

В уста самого образованного философски и эстетически из всех его персонажей  
– Гамлета Шекспир вложил свои мысли об искусствах. Что думает о живописи  
Гамлет, мы уже знаем. Что он думает о поэзии? В письме к Офелии Гамлет  
после иронически выпрепренных пародических обращений к возлюбленной написал  
сочиненный им рифмованный стишок:

Не верь, что солнце ясно,

Что звезды – рой огней,

Что правда лгать не властна;

Но верь любви моей.

(II, 2)

После этого стишка Гамлет как бы издает стон: "О, дорогая Офелия, не даются  
мне эти размеры. Я не умею высчитывать мои вздохи". Намек на  
рационалистическую метрику стихосложения – Шекспир не очень к ней  
расположен: лучше больше чувства, говоря словами Тезея.

Афоризм о языковых излишествах у литераторов того времени: "Краткость есть  
душа ума, а многословье – бранные прикрасы" – должен был скорее произнести  
Гамлет, а не шут Полоний с его страстишкой молотить чепуху, играть словами и  
выворачивать их наизнанку.

Что Гамлету не впервые явить дарование режиссера, можно догадаться по  
взаимной симпатии и уважению, которые, видимо, давно питают друг к другу он  
и приехавшая в Эльсинор труппа. Режиссерский опыт Гамлета, за которым  
опять-таки стоит Шекспир, проявился в его советах актерам. Послушаем его.  
Монолог читать "легким языком", а "не горланить". Вялость удручает, однако  
"не слишком пилить воздух руками". Даже в буре – "смерче" страсти  
"соблюдать меру, которая придавала бы ей мягкость"; "рвать" же ее "в  
клочки", раздирая уши партера, хотя он и любит шум, это угождать дурному  
вкусу. Гамлет, между прочим, вспоминает плохих актеров, которые "ломались и  
завывали" и вообще "отвратительно подражали человеку". К театру у Гамлета  
особое отношение, и прежде всего потому, что это искусство обладает  
всемогущим оружием – речью. При условии, что актер избегает высокопарности  
стиля, читает стихи без аффектации и "приправ", умеет казаться искренним,  
естественным, театр превращается в "обзор и краткую летопись века", в  
"зеркало природы", способное "являть добродетели ее же черты, спеси – ее же  
облик".

Более того, сценическое зрелище, убежден Гамлет, в состоянии настолько  
потрясти любого преступника, что вынуждает его тут же признаться в  
совершенных им злодеяниях. Ко всему скептический Гамлет допускает вероятность  
молниеносного эмоционального и морального воздействия театрального зрелища.  
Окрыленный своим планом, Гамлет ощутил в себе прилив энергии, вообразив,  
будто "зрелище – петля, чтоб заарканить совесть короля". Когда перед  
спектаклем под названием "Убийство Гонзаго" (кстати, пьесу сочинил сам  
Гамлет) ставится пантомима, ничем не отличающаяся по содержанию от пьесы,  
Клавдий сохранял полное спокойствие, несмотря на то что сцена с отравлением  
спящего в пантомиме достаточно выразительна. Выразительна, а все же не  
больше, чем живая картина с жестами и мимикой, тогда как пьеса наполнена,  
кроме них, – речью. И лишь тогда Гамлету удастся вывести Клавдия из  
равновесия и окончательно убедиться в его виновности.

Что Гамлет меньше ценит "картинную" сторону спектакля, видно из того, как  
он формулирует приглашение – не смотреть, а "слушать".

Ренессансный пантеизм уподоблял вселенную "мастерской бога", всемогущего  
Художника, чей неисчерпаемый гений запечатлен в красоте человека и форм  
материальных вещей. Будь пантеист безудержным любителем театра, он

Шекспир У. Шекспировские чтения, 1976 filosofff.org  
представил бы бога не живописцем и Ваятелем, а Драматургом и Режиссером. Однако Шекспир не ищет в мироздании руки божьей. Сущность бытия – стихийная диалектика. – Из цветка, знает монах Лоренцо, можно приготовить и лекарство и яд. Человек бывает прекрасным или уродливым, бескорыстным или алчным, скромным или честолюбивым, простодушным или умным, искренним или коварным, сердобольным или жестоким, комически смешным или трагически возвышенным. Есть на свете Томас Маубрей, есть и Ричард III, Гамлет и Клавдий, Просперо и Калибан, шутник-забулдыга Фальстаф и сурово отважный республиканец Брут. Воображение творит и грациозных эльфов и отвратительных ведьм. Добро и зло в борьбе друг с другом. Слишком часто одерживает верх злое. Но повинен не фатум – сами люди. И как бы ни был ужасен исход, титаническая энергия противоборствующих характеров вносит в него красоту. Персонаж драмы "Троил и Крессида" Нестор говорит:

...превратности судьбы

Проверка наших сил...

Лишь в бурях жизни познается доблесть.

(I, 3; перевод Т. Гнедич)

Если в этом значении "весь мир – театр", то не сплошь там лицедеи, маскирующие свои побуждения, гораздо больше влекомых своими интересами, страстями, натурами. "Планетарный" взгляд на театр возвышает его как бесконечную панораму человеческой жизни.

Театр и музыка. Отчасти потому так волнует Шекспира музыка, что она ближайший родич поэзии, отчасти потому, что Шекспир отбросил границы между искусствами – вопреки теориям классицизма, абсолютизирующим эти границы. К тому же драмы шекспировские по структуре и звучанию – вроде сонат и симфоний, их эпоха Шекспира еще не имела.

Вторично отдаю должное Г. Брандесу, в чьей монографии, где есть глава "Отношение Шекспира к живописи", имеется и глава "Отношение Шекспира к музыке" {Г. Брандес. Вильям Шекспир. СПб., 1897, с. 156–159.}. Еще в молодости Шекспир услаждал себя слушанием игры и пения. В Лондоне бывал в капелле Елизаветы Тюдор, но как остался равнодушен к живописи на религиозные сюжеты, так и к церковной музыке, нигде в своих драмах ее не упоминая. Охотнее всего посещал Шекспир частные дома, где устраивались камерные концерты.

Осведомленность Шекспира в "технике" пения и музыки подтверждает диалог Джулии и Лючетты в комедии "Два веронца". Когда Лючетта предлагает своей госпоже "положить на голос" стихи ее любимого Протея, Джулия просит Лючетту: "Пой на мотив: "Блаженный свет любви"; Лючетта возражает: "Но стих тяжелый, а мотив веселый". Значит, должно быть соответствие мелодии словам песни (I, 2). Любопытно также, что это тонкое замечание делает у Шекспира служанка.

Всю свою жизнь Шекспир любил народные песни. Доказывают это слова герцога Орсино, обращенные к своему приближенному Курио в комедии "Двенадцатая ночь".

Цезарио, пусть мне опять сыграют

Ту песенку старинную, простую,

Которую мы слышали вчера.

Она мне больше облегчила душу,

Чем звонкие холодные напевы

Шальных и суетливых наших дней...

(II, 4; перевод Э. Линецкой)

Вкус герцога определенно демократичен. В переводе 1896 г. мы читали: "Красные слова воздушных арий, пленяющих наш пестрый век". Перевод этот, конечно, до смешного неуклюж попыткой точно воспроизвести английский текст

Шекспир У. Шекспировские чтения, 1976 [filosoff.org](http://filosoff.org) (light airs and recollected terms of these most brisk and giddy-paced times). Однако в современном, пусть даже изящном переводе утрачена характеристика эпохи – ее ветреность, легкомыслие, вкус к изысканному, рафинированному, и не столько к эпохе относится эта характеристика, сколько к аристократическому обществу. Утрачен и термин "ария", которым в то время обозначали музыкально-песенный жанр, исполняемый только при выходе на сцену персонажа высокого ранга.

В сонете 128-м Шекспир обращается к своей даме сердца:

Едва лишь ты, о музыка моя,  
Займешься музыкой, встревожив строй  
ладов и струн искусною игрой,  
Ревнивой завистью терзаюсь я.

(Перевод С. Маршака)

как был бы счастлив поэт, если б его дама, отождествляемая с самой музыкой, пальцами своими касалась не клавишей спинета, а его лица.

Музыка сопровождала спектакль в качестве увертюры, между актами, по окончании представления и особенно в ходе его не только в театре Шекспира. Об этом пишет Ж. С. Мэнифолд, автор книги "Музыка в английской драме. От Шекспира до Перселла". Мы узнаем, что в XVI в. оркестр и пение были привычными для публики всех театров, хотя далеко не все драматурги (например, Марстон, Бен Джонсон, Чампен) считали музыку столь обязательной. Трубам и барабанам, извещавшим о выходе именитых особ – монархов, героев, или о смертоносной битве, инструментам, из которых состояли тогда оркестры, посвящены в названной книге специальные главы. Для нас тут любопытнее всего, что настроениям шекспировских персонажей давались разные звуковые акценты, при этом громче других слышны были то медные инструменты (корнеты), то деревянные (гобои, флейты), то струнные (скрипки, виолы, лютни). Умели в шекспировском театре применять и нежную, тихую, и бравурную музыку. Соответствующие реплики актеров, например, в "Тимоне Афинском" (I, 2), в "Антонии и Клеопатре" (V, 5), в "Много шума из ничего" (II, 3) – как бы указания оркестрантам.

Переходя к той части книги, где речь идет о Перселле (1659–1695), автор определяет его век формулой: "Оркестровая революция по отношению к эпохе Шекспира". Не только соната вошла в быт любителей музыки, но и опера, следовательно, вокал уже не эпизодическое сопровождение спектакля, а самый "язык драмы" {J. S. Manifold. The music in English drama. From Shakespeare to Purcell. London, 1956, p. 3-6, 14-15, 38, 50, 87, 99, 106-107.}. Итак, сравнительно даже с музыкой XVII столетия музыка эпохи Шекспира – стадия низшая. Несмотря на многоинструментные оркестры, на утвердившуюся полифонию, эту стадию не назовешь "Предвозрождением", если подлинный Ренессанс в музыке – XVIII-XIX вв.

Еще интереснее для моей темы статья Г. Орджоникидзе: "Музыка в творчестве Шекспира" {См.: "Шекспир и музыка". Л., 1964, с. 17-34.}. Наряду с информацией о том, как это искусство – оркестром и пением – усиливало эмоциональное воздействие спектакля, автор названной статьи делает интересные обобщения. Пьесы Шекспира выделялись из всех современных "удивительно органичным сочетанием музыкальных, поэтических и драматических элементов". Автор сообщает о жанрах, используемых в шекспировских спектаклях (так называемые "уличные" песни, баллады, мадригалы, канцонетты, более сложные "арии") при различных ситуациях (свадьбы, битвы). Музыка была "средством характеристики персонажей" (примеры: жалобная, лирическая – к образу Орсино в "Двенадцатой ночи"; бессвязные песенки Офелии в "Гамлете"; радостные и печальные звуки инструментов в "Буре"). Любопытно, что "музыка гобоев носила достаточно мрачный характер"; "тембр флейты воспринимался как печальный".

Иногда песня, сама по себе красивая, нарочито противоречила настроению действующего лица, тогда оно заявляет, что музыка "фальшивит" (пример: покинутая Протеем Джулия в "Двух веронцах"). Иногда же действующее лицо находит как раз в "нестройной" музыке, в фальши инструментов отражение своей судьбы" (пример: Ричард II в одноименной пьесе).

К важнейшим обобщениям автора статьи отношу и то, что музыка у Шекспира "нередко... олицетворяет доброе, светлое, гуманное начало". Нередко? Быть может, это слово заменимо словом "часто" или даже "всегда"? Как бы вопреки моему желанию, в комедии "Мера за меру" упоминается о "демоническом" проявлении музыки:

Марианна: Мне очень жаль,  
Что вы меня за музыкой застали,  
Но верьте – это не для развлечения,  
А только, чтоб смягчить тоски мученья.

Герцог: Я верю. Но у музыки есть дар:  
Она путем своих волшебных чар  
Порок способна от греха спасти,  
Но добродетель может в грех ввести.

(IV, 1; перевод Т. Щепкиной-Куперник)

Кажется, нигде больше у Шекспира о такой "злой" функции музыки не говорится. Во всяком случае цитируемый мною автор статьи далеко идущих выводов из этого отрывка не делает. И гораздо типичнее для Шекспира слова Лоренцо из "Венецианского купца".

Тот, у кого нет музыки в душе,  
Кого не тронут сладкие созвучья,  
Способен на грабеж, измену, хитрость.  
Темны, как ночь, души его движенья,  
И чувства все угрюмы, как Эреб...

(V, 1)

Всем очарованный в Дездемоне, Отелло восхищен и музыкальностью ее природы: "А как понимает музыку. Ее пением можно приручить лесного медведя" (IV, 1).

Отелло ассоциирует музыкальную гармонию с взаимной счастливой любовью. "Люблю тебя, – говорит он Дездемоне, – а если разлюблю, наступит хаос" (III, 3). Отелло имеет в виду хаос в своей душе. Гармония отражает и порядок в мироздании. Говоря словами Улисса в "Троиле и Крессиде": если презирать "закон соподчиненья"... "сразу дисгармонии возникнет хаос" (V, 3).

В XVI в. распространена была теория Пифагора о "музыке небесных сфер, излучаемой планетами".

Воспроизвожу монолог Лоренцо из V акта "Венецианского купца":

Сядь, Джессика. Взгляни, как небосвод  
Весь выложен кружками золотыми;  
И самый малый, если посмотреть,  
Поет в своем движенье, точно ангел,  
И вторит юнооким херувимам.  
Гармония подобная живет  
В бессмертных душах...

Но к "гармонии небесных сфер" восприимчивы лишь избранные натуры тонкие, возвышенные: Оливия, полюбившая Цезарио ("Двенадцатая ночь", III, 1); Клеопатра, услышавшая эту гармонию в голосе Антония (V, 2); Фердинанд, очарованный песней Ариэля ("Буря", I, 2).

В комедии "Как вам это понравится" Оливер докладывает герцогу, что Жак-меланхолик только что ушел, а до этого "был весел он и слушал нашу песню". Герцог удивлен: "Воплощение диссонанса стал вдруг музыкантом? Будет дисгармония в небесных сферах" (II, 7). Что "космическая гармония" доступна отнюдь не всем, нагляднее всего выражено в драме "Перикл". Горевавший о смерти своей дочери Перикл узнал ее в живой Марине, и в тот же миг его слух улавливает прекраснейшую музыку. Тирский вельможа Геликан в недоумении: "Я ничего не слышу, государь". Правитель Митилены советует Геликану: "Говорите, что слышите: нельзя ему перечить. А Перикл - свое:

О звуки дивные...

Неволью я музыке небесной покоряюсь.

(V, 1; перевод Т. Гнедич)

Конечно, "музыкой сфер" Шекспир обязан философской эрудиции образованных людей своего века. И все же эти "космические" идеи говорят о чем-то очень важном. Очевидно, музыкального сопровождения спектаклей Шекспиру мало. Ощущая таинственную силу музыки, Шекспир угадывал гораздо большие высоты, потенциально в ней возможные, хотя при его жизни недостижимые. На эти высоты поднимают нас сегодня великие композиторы. Вдохновляли их не "космические" идеи Шекспира, а его драматургия, вышедшая за пределы его эпохи и никогда не устаревающая.

Заключение. Почему единственное упомянутое Шекспиром имя художника Джулио Романо, к тому же упомянутое в ситуации обманчивой? Свидетельство это недооценки искусства живописи? А часты ли в его драмах - спрошу я - имена поэтов, хотя поэзия Англии Ренессанса не бедна талантами? Лишь в пяти драмах Шекспира музыка не упоминается, а встретить ли у него имя тогдашнего композитора?

Имен живописцев нет, зато есть Живопись. Имен поэтов нет, но есть Поэзия. Имен музыкантов нет, но есть Музыка. В искусстве, где Шекспир "царь и бог", нет имен драматургов и актеров, но есть Театр.

В науке о Шекспире давно осознан его "доминирующий пафос". У Леонардо вершина его эстетического кредо - живопись, несмотря на то что он и ваятелем был, и на каком-то инструменте играл. Микеланджело свои произведения живописи демонстративно подписывал: скульптор. Ядро эстетики Шекспира театр, и даже сонеты свои мог бы он подписывать: при "Глобусе" драматург. Все искусства влияли на Шекспира - и незаметно для него и заметно. Живопись, поэзия, музыка образуют с этим ядром как бы переливающийся всеми цветами радуги шар.

ХРОНИКА ШЕКСПИРА "КОРОЛЬ ГЕНРИХ V" И ПРОБЛЕМА ИДЕАЛЬНОГО ПРАВИТЕЛЯ

В. Комарова

В шекспироведении уже давно сложилось восприятие хроники "Король Генрих V" как произведения, в котором Шекспир выразил свою мечту об идеальном короле, следуя распространенным в эпоху Возрождения политическим концепциям. Некоторые авторы даже называют Генриха V в драме Шекспира "народным королем", который добивается порядка и единства внутри страны и благодаря этому одерживает победы во Франции.

Весьма немногочисленны работы, подвергающие сомнению подобное, ставшее традицией истолкование этой поздней хроники. В "идеальности" Генриха V сомневались Стопфорд Брук, Дерек Траверси, Миддлтон Мэрри. Чешский шекспиролог Зденек Стржибрны признавал, что Шекспир "добавил немало темных пятен на портрете идеального правителя, придав ему черты макиавеллиста" {Zd. Stribrny. Shakespeareovy historické hry. Praha, 1959, s. 266-267.}. Пересмотр распространенной трактовки содержится и в трудах немецкого шекспиролога Ансельма Шлессера.



Шекспир У. Шекспировские чтения, 1976 [filosoff.org](http://filosoff.org)  
Какими качествами должен обладать правитель – этот вопрос ставился не только в политических трактатах Кастильоне, Макиавелли, Томаса Элиота, Томаса Мора и многих других авторов эпохи Возрождения. Эта проблема ставится и в поэме Эдмунда Спенсера "Королева фей", и в драмах Бена Джонсона, Джорджа Чапмена, Роберта Грина, Джорджа Пилля, во многих анонимных драмах.

В исторических драмах Шекспира проблема отношений правителя и обстоятельств или условий времени является одной из наиболее сложных и существенных для понимания его историзма.

Гуманисты эпохи Возрождения много внимания уделяли проблеме наилучшего устройства государства. Образование национальных государств под управлением сильного монарха вызвало появление сочинений об идеальном правителе, в котором видели спасение от всех зол междоусобных войн. Источником для этого политического идеала часто служило учение Платона о государстве.

В соответствии с этим учением основой государства является разделение труда, которое определяет деление общества на сословия и классы, причем работники, производящие средства потребления, оказывались у Платона низшим классом, над которым стояли класс воинов и класс правителей. Этот аристократический взгляд на государство несколько смягчался признанием, что высокие нравственные достоинства могут быть у людей, принадлежащих к низшему классу, и тогда возможен переход таких людей в более высшие сословия {См.: В. Ф. Асмус. Государство. – Послесловие к изд.: Платон. Сочинения в трех томах. Под общей редакцией А. Ф. Лосева и В. Ф. Асмуса, т. III, ч. 1. М., 1971, с. 597.}.

Как отмечают историки античной философии, в идеальном государстве Платона нет личной свободы не только для низшего класса, но и для двух высших – для воинов и правителей, потому что, как признает Платон, "закон ставит своей целью не благоденствие одного какого-нибудь слоя населения, но благо всего государства в целом... Выдающихся людей он включает в государство не для того, чтобы предоставить им возможность уклоняться куда кто хочет, но чтобы самому пользоваться ими для укрепления государства" {Там же, с. 608.}.

В диалоге Платона "Государство" описаны четыре основных свойства "идеального государства" – мудрость, мужество, рассудительность или порядок и справедливость. Между всеми этими свойствами должна быть "согласованность", "гармония", как в музыке. Справедливостью названо все, что способствует укреплению государства, а потому и соблюдение иерархии, согласие всех сословий, различных по природе, является важнейшей особенностью идеального государства.

По мнению Платона, такое государство будет возможно лишь тогда, когда философы станут царями, а цари будут философствовать, т. е. стремиться к познанию высшей истины ради общего блага. Сократ доказывает Главкону, что в наилучшем государственном устройстве должны быть отстранены от управления те люди, которые отделяют власть от философии или справедливости {Платон. Государство, 473 d. – В кн.: Платон. Сочинения в трех томах, т. III, ч. 1, с. 275.}. Огромное значение Платон придает воспитанию правителей, развертывая подробную программу гуманистического воспитания. Правда, Сократ признает, что современные государства можно уподобить кораблю, где кормчий "глуховат, близорук и мало смыслит в мореходстве, а среди моряков идет распря из-за управления кораблем" {Там же, 488 a-e, с. 290-291.}, и в такой обстановке истинных кормчих – философов считают никчемными болтунами.

Рассуждения Платона о философях призваны доказать, что правители должны обладать прежде всего теми добродетелями, которые составляют сущность идеального государства, а для этого они должны отличаться стремлением к познанию природы вещей, памятью, проницательностью, способностью к диалектике и многими другими талантами, которые встречаются очень редко. Но, главное, они должны познать справедливость и истину. Правда, в диалоге о государстве достаточно ясно утверждается трагически неразрешимая проблема. В существующих государствах, говорит Сократ, истинные философы или поддаются влиянию плохого государственного устройства, или погибают: "если человек, словно очутившись среди зверей, не пожелает сообщать с ними творить несправедливость, ему не под силу будет управиться со всеми дикими своими противниками одному, и, прежде чем он успеет принести пользу государству или своим друзьям, он погибнет без пользы для себя и для других" {Платон. Указ. соч., 496d, с. 301.}.

Почти все гуманисты эпохи Возрождения так или иначе откликнулись на поставленные в диалоге Платона проблемы, в частности, на его учение об идеальном правителе {См.: L. C. Warren. Humanistic doctrines of the prince from Petrarch to sir Thomas Elyot. Chicago, 1939; F. Caspart. Humanism and the social order in Tudor England. Chicago, 1954.}. В Англии наиболее глубокие мыслители XVI в. – Томас Мор и Томас Старки понимали, что платоновская программа воспитания добродетельных государей неосуществима, но взгляды Мора и Старки были исключением, а большинству политических авторов XVI в. была близка позиция Томаса Элиота, высказанная в сочинении "Правитель". Современники Шекспира Филипп Сидней и Эдмунд Спенсер обращались для создания образов идеальных монархов к поэтической фантазии.

Шекспир откликнулся на проблему воспитания правителя в хрониках "Король Генрих IV" и "Король Генрих V". Один из исследователей, Э. Гретер, приводит многочисленные параллели в хронике "Король Генрих V" и в сочинении Томаса Элиота "Правитель" и делает вывод, что Шекспир, следуя Элиоту, создает образ идеального монарха {E. Grether. Das Verhältniss von Shakespeare's "Henry V" zu sir Thomas Elyot's "Governour". Inaug. diss. Marburg-Lann, 1938.}. А между тем автор не замечает скрытой полемики с Элиотом в хрониках Шекспира.

Элиот был другом Томаса Мора, но получив известие о казни лорда-канцлера, он написал покаянное письмо Томасу Кромвелю, виновнику падения и казни его друга. В этом письме он умолял забыть о его, Элиота, дружбе с покойным канцлером, так как он никогда не разделял ужасных заблуждений Мора {Thomas Elyot. The booke named the Governour. vol. I. London, 1880, p. CXXVI.}. В письме одному из своих друзей Элиот обращается с просьбой отворотить от него немилость Генриха VIII и Кромвеля, грозящую ему из-за дружбы с Мором, снова отрекается от казненного друга и клянется в верности королю, выпрашивая кусок конфискованных Кромвелем земель {Ibid., p. CXXX-CXXXI.}.

Элиот осуждает идею равного распределения имуществ и оправдывает кровавые законы против бродяг, "созданные для должного наказания этих бездельников" {Ibid., p. 85.}. Сочувствие к ним Элиот называет "напрасной жалостью, в которой нет ни справедливости, ни милосердия, но из которой проистекают безделье, пренебрежение, непокорность и все неизлечимые несчастья" {Ibid., p. 87.}. Элиот совершенно серьезно советует правителю познать жизнь народа, лично изучить все уголки страны, все обычаи, как хорошие, так и дурные. Только тогда правитель сможет узнать причину упадка и найти лучшие лекарства для быстрого излечения больного государства {Ibid., vol. II, p. 406-407.}. Элиот подробно расписывает программу такого изучения жизни. Правитель должен знать, что думают и говорят его подданные, какие достойные и богатые граждане обитают в его государстве, каков их образ жизни, их правосудие, щедрость, усердие в исполнении законов и другие добродетели. Он должен также знать, кого народ считает угнетателями, какие жадные и нерадивые чиновники и неспособные судьи снискали нелюбовь народа {Ibid., p. 408-409.}. Только когда все горести и болезни государства будут изучены и испытаны на собственном опыте, правитель сможет обратиться за советом к "времени" для отыскания необходимого лекарства {Ibid., p. 427.}.

Элиот подробно распространяется, о том, что правителю необходимо обладать такими добродетелями, как милосердие (mercy), щедрость и благожелательность (benevolence), которые, по мнению Элиота, более привлекают к государю сердца подданных и укрепят его власть, чем крепости и гарнизоны (The benevolent mind of a governour not only binds the hearts of the people to him, but also gardeth more safely his person than any tour or garrison) {Ibid., p. 73, 106, 186.}. Томас Элиот совершенно иначе рассматривает сущность государства, чем Томас Мор, считая, что государство основано для защиты народа от несправедливости, что люди в древние времена избирали наиболее справедливых и беспристрастных граждан, чтобы те поддерживали порядок в государстве.

По мнению Элиота, справедливость и правосудие (justice, equity), а также покорность и терпение (obedience, patience) являются основой государства, так же как вера в божественное провидение.

Эта программа кажется Элиоту вполне осуществимой. Шекспир в хрониках о Генрихе IV и Генрихе V всю тему познания жизни народа переносит в комический план: из "народа" он выбирает самые отверженные элементы, сближая наследного принца с лондонскими низами. Он привлекает внимание к

Шекспир У. Шекспировские чтения, 1976 [filosoff.org](http://filosoff.org)  
самым темным сторонам жизни, хотя и в комическом освещении сэра Джона Фальстафа. Комическая интерпретация такого непосредственного сближения Генриха с "народом" введена совершенно сознательно: серьезным размышлениям Элиота о добродетелях короля и рецептам для излечения больного государства Шекспир противопоставляет нечто похожее на пародийные комментарии к советам Элиота, хотя сама идея воспитания принца в гуще жизни вызывает сочувствие Шекспира.

В речах Генриха, обращенных к французскому послу, можно почувствовать ироническое отношение к некоторым советам Элиота. Элиот называет милосердие важной добродетелью идеального правителя. Генрих объявляет послу: английский король – не тиран, а христианский государь, и наши страсти подвластны милосердию так же, как и несчастливцы, закованные в цепи в наших тюрьмах. Напоминание о тюрьмах омрачает ореол милосердного государя. Узнав, что дофин прислал ему в насмешку теннисные мячи, Генрих притворяется разгневанным: эти мячи обратятся в ядра, в орудия мести, и тысячи вдов и матерей будут проклинать эту шутку дофина. Гнев короля воспринимается как политический прием – ведь Генрих еще до появления посла решил начать войну, и теперь он всего лишь находит удачный предлог для войны.

Если Элиот восхваляет "терпение" как благородную и прекрасную добродетель, то в пьесе это слово обыгрывается в комическом контексте. После первого акта, где изображены причины и начало войны, следуют рассуждения Нима – этот трусливый воришка боится идти на войну и повторяет как единственное утешение: "Ну что ж, будь что будет", "проживу сколько можно", "чему быть, того не миновать; хотя терпение – усталая кляча, но она еще тащится" (II, 1) {Здесь к далее в этой статье цитаты из произведений Шекспира даны по изд.: В. Шекспир. Полное собрание сочинений в восьми томах, т. III. Л., 1937. Перевод Е. Н. Бируковой.}.

Пример пародийного отношения к добродетелям, перечисленным в книге Элиота, содержится в речи Генриха, обращенной к изменнику лорду Скрупу. Э. Гретер, приводя эту параллель, не замечает иронического отношения к советам Элиота. Принц Генрих перечисляет многочисленные добродетели, какими, казалось, обладал Скруп: верность долгу, ученость, благородство происхождения, благочестие, умеренность в пище, свобода от грубых страстей, постоянство духа, осмотрительность в суждениях, скромность. У Элиота всеми этими достоинствами должен обладать король. В пьесе заложена совершенно иная мысль: эти добродетели могут быть только блестящей видимостью, скрывающей душу предателя (II, 2).

В поздних хрониках Шекспир, как и многие гуманисты, ставит проблему воспитания государя и человека. В самом начале хроники "Король Генрих V" в диалоге архиепископа Кентерберийского перечисляются достоинства, которыми обладает Генрих. Это восхваление нового короля объясняется прежде всего тем, что Генрих благожелательно относится к церкви (a true lover of the holy church), однако в суждениях служителей церкви о короле есть и объективная оценка: Генрих разбирается и в религиозных делах, и в делах правления (of commonwealth affairs), и в военных вопросах (list his discourse of war), и в политике (any cause of policy), он прекрасный оратор (his sweet and honey sentences). Архиепископ восхваляет знание жизни (so that the art and practic part of life / must be the mistress to this theoretic) и тут же удивляется, как мог принц научиться всему этому в компании грубых и невежественных людей, в пирах и забавах (I, 2). Это легко объяснить зрителю, знакомый с юностью Генриха, представленной в предшествующих хрониках.

В этих суждениях персонажей о короле Генрихе V можно видеть сочувственное отношение Шекспира к важному значению теорий об идеальном правителе: король должен знать жизнь своих подданных. Однако нельзя забывать, что это говорится в начале новой драмы, где ставятся собственные проблемы, где комический элемент весьма незначителен по сравнению с предшествующими хрониками о Генрихе IV. Желательность подобного воспитания несомненна, а в хронике "Король Генрих V" показаны благотворные для государства результаты такого познания жизни. И все-таки в предшествующих хрониках столь же неопровержимо показан совершенно фантастический характер дружбы принца с Фальстафом и другими обитателями таверны "Кабанья голова".

Важен и другой вывод, к которому Шекспир приводит зрителей: каковы результаты этого изучения жизни? Король Генрих IV убеждает принца, что его увлечение грозит ниспровержением порядка в государстве, предсказывает ему

Шекспир У. Шекспировские чтения, 1976 filosoff.org  
гибель, говорит о том, что жажда "популярности" вызовет к нему презрение всех его подданных. И принц соглашается с отцом. Став королем, Генрих V подчиняется высшим сословиям, Верховному судье, парламенту и обещает избрать благородных и мудрых советников, и поступить иначе он не может, Во Второй части хроники "Генрих IV" вторая сцена пятого акта вполне могла бы служить светлым финалом, если бы целью драматурга было прославление идеального короля. Но за ней следуют еще три сцены в совершенно ином духе.

В третьей сцене пятого акта зритель видит, с каким искренним восторгом принимают Фальстаф и его приятели известие о том, что их "нежный ягненок" стал королем. Фальстаф не был бы Фальстафом, если бы не подумал о материальных выгодах такой перемены: "Законы Англии будут в моей власти", восклицает он и обещает наградить всех своих друзей. В четвертой сцене два стражника тащат хозяйку Куикли и Долль Тершит в тюрьму, а в пятой сцене мы видим Фальстафа и его друзей у Вестминстерского аббатства. И вот здесь, перед самым появлением короля Генриха V, Фальстаф ни разу не вспоминает о выгодах своего положения, а говорит только о своей привязанности к Генриху. Фальстаф стоит, запыленный с дороги, и сокрушается, что не успел купить новое платье на взятую у Шеллоу тысячу фунтов. "Но ничего, этот жалкий вид более подходит, он показывает, как я жажду его видеть... глубину моей привязанности... мою преданность". "Вот я стою, забрызганный грязью с дороги, потя от желания его увидеть, ни о чем другом не думая, забыв обо всех других делах, как будто у меня нет ничего, кроме желания его увидеть".

При всем комическом преувеличении, свойственном Фальстафу, искренность этих слов не вызывает сомнения. Когда появляется король, раздаются дружеские восклицания Фальстафа; "Боже храни тебя, Хэл!", "Будь счастлив, милый мальчик!", "Мой король! Юпитер! Я говорю с тобой, мое сердце!" Но он слышит холодный ответ короля: "Милорд судья, с глупцом поговорите", а затем речь Генриха, наполненную поучениями. "Старик, тебя не знаю я!" – жестоко объявляет король и советует Фальстафу оставить шутовство, обратиться к молитвам, подумать о близкой могиле. Генрих прогоняет своего бывшего приятеля, запрещая под страхом смерти показываться ему на глаза. И хотя король прибавляет обещание дать ему средства к жизни, после ухода короля Верховный судья тут же заключает Фальстафа в тюрьму. Таков конец пьесы, вызывающий недоумение многих исследователей. "Принц превращен в неблагодарного лицемера", {J. M. Murry. Shakespeare. London, 1936, p. 176.} – пишет Д. М. Мэрри.

Даже зрителям, согласным с необходимостью для принца порвать со своими друзьями, такой поступок должен был показаться слишком суровым. В "Короле Генрихе V" рассказ о смерти Фальстафа вызывает к нему сочувствие. Приятели Фальстафа оценивают поступок Генриха как каприз и говорят о том, что король разбил сердце бедного рыцаря. В этой же хронике упомянуто и о судьбе приятелей Фальстафа. Когда королю сообщают, что Бардольфа собираются повесить за кражу распятия в церкви, Генрих приказывает всех таких нарушителей вешать беспощадно, а вскоре зритель узнает, что и Ним был повешен за воровство. Таков ответ Генриха на шутливую просьбу Фальстафа в начале Первой части "Короля Генриха IV": "Прошу тебя, Хэл, когда ты будешь королем, не вешай воров".

Такой финал не только не кажется странным, но является естественным завершением двух частей хроники "Король Генрих IV", он определяется историческим и философским замыслом. Не поддержку теорий об идеальном государе, о единстве короля и народа, а критику этих теорий содержит шекспировская драма. Ошибочно утверждать, будто в Фальстафовских сценах представлен народ, напротив, в них отсутствуют трудовые элементы, которые были участниками мятежа Кэда. Но если Элиот и другие гуманисты, говоря о народе, имели в виду трудолюбивых и честных подданных, то Шекспир в целях комической интерпретации тезиса о единстве короля и народа отбирает жалкие и отверженные элементы, в то время особенно многочисленные.

Единство власти и этих социальных низов является неосуществимым. Невозможность примирения двух миров и разрыв Генриха с Фальстафом изображаются в хронике как горькая необходимость. По образу жизни, интересам и даже языку они остались чужими, враждебными друг другу. Даже хороший король не может быть действительно близок всем своим подданным и удовлетворить их нужды. И не он в этом виноват.

В хрониках "Король Генрих IV" и "Король Генрих V" есть и другой,

Шекспир У. Шекспировские чтения, 1976 [filosoff.org](http://filosoff.org)  
философский план. Это драма не только о противоречии между властью и социальными низами, но и драма о воспитании человека. Философское содержание – поиски для героя истинного назначения в жизни. Принц Генрих критически относится к Хотсперу, но не принимает и жизненную философию Фальстафа. Познание всех сторон жизни, даже самых низких, необходимо принцу не для удовольствий, а для полезной деятельности. В плане общефилософском разрыв с Фальстафом является отрицанием эпикурейского взгляда на мир, но не с позиции ограниченных пуритан, принца Джона или Верховного судьи, а с позиции гражданского долга перед государством.

Хроника "Король Генрих V" приводит к выводу о критическом отношении Шекспира к теориям идеального правителя. Действие и здесь происходит в двух мирах. В одном звучат торжественные речи короля, архиепископа, советников речи о правах, призывы к войскам, восхваления храбрости англичан. События в "низшем" мире – это пародийные комментарии к пышным восхвалениям, уничтожающие героический облик войны.

Изображение побед Генриха V должно было несколько утешить англичан, потому что как раз в 1598 г. английская политика во Франции потерпела полное поражение. Французский король Генрих IV, которому Елизавета помогала, в 1598 г. заключил союз с Испанией, ссылаясь на необходимость и благочестивое стремление к миру, и Филипп Испанский послал на помощь Ирландии третью по счету армаду {См.: I. V. Black. *The reign of Elizabeth*. London, 1945, ch. XII.}.

Как описывается в пьесе начало войны? Архиепископ Кентерберийский боится, что парламент примет билль, по которому церковь лишится лучшей части своих земель. Земли, отнятые у церкви, пойдут на содержание королевской свиты и богаделен, на помощь бедным и старикам и на пополнение королевской казны (I, 1). Чтобы спасти церковные богатства, архиепископ решает уговорить короля начать войну с Францией, для которой церковь даст средства. Так раскрыты истинные причины войны. Г. У. Фарнам, рассматривая экономическое содержание этого билля, приходит к выводу, что война изображается в драме как попытка решения экономических проблем внутри государства. Вряд ли Шекспир это сознавал: экономические отношения парламента и церкви затронуты попутно, а главное содержание начальных сцен заключено в этической оценке поведения архиепископа. Некоторые авторы серьезно обсуждают вопрос о справедливости или несправедливости притязаний Генриха V на французский престол. Пояснив истинные причины войны, Шекспир дает понять, что длиннейшая речь архиепископа в обоснование "прав" Генриха (I, 2) всего лишь прикрывает эгоистические цели служителей церкви. Запутанность и неубедительность притязаний очевидна {Возможно, что в 90-е годы XVI в. эта речь не казалась такой нудной, как в XX в. Е. Висли приводит интересный факт: в 90-е годы Филипп Испанский в нарушение Салического закона требовал французскую корону для своей дочери, потому что на эту корону якобы имела права ее мать, сестра французского короля Генриха III. Казуистика архиепископа могла напомнить зрителям о якобы "законных" притязаниях Филиппа II на Францию (см.: E. S. Veesly. *Queen Elizabeth*. London 1892).}. Эту речь можно сравнить с монологом Йорка о его правах на английский престол, с доводами иезуита Пандольфа в защиту клятвopеступления и с речью хитрого Улисса, доказывающего, что неравенство является законом природы.

Во всех этих случаях чувствуется ирония Шекспира. Правы исследователи, утверждающие, что Шекспир изобразил в архиепископе одного из величайших лицемеров {См., например: Stanford Brooke, *Ten more plays of Shakespeare*. London, 1925, p. 303-304.}. Но дело не только в этической оценке. Для успеха в политических делах правители вынуждены скрывать истинные цели своих поступков, создавать видимость законности, оправдывая свои действия с точки зрения общечеловеческой справедливости. Узнав о заманчивом предложении архиепископа, Генрих обращается к нему с горячей речью, предупреждая о страшных последствиях войны (I, 2).

В этих словах Генриха дана косвенным образом оценка поведению архиепископа. Хитрый политик смело принимает грех на себя и произносит знаменитый монолог о порядке, сравнивая государство с пчелиным ульем. Комментаторы указывают много источников для этого монолога {L. V. Campbell. *Shakespeare's "Histories" - mirrors of Elizabethan policy*. San Marino, California, 1947, p. 273.}. В частности, Э. Гретер обнаруживает параллели с рассуждениями Томаса Элиота. Элиот доказывает, что различие в положении людей установлено богом, и восхваляет в государстве пчел покорность установленному порядку. Известно, что рассуждение Элиота о хаосе, который грозит миру, когда

Шекспир У. Шекспировские чтения, 1976 [filosoff.org](http://filosoff.org)  
нарушен порядок, Шекспир использовал для монолога Улисса в пьесе "Троил и Крессида" {E. Grether. Op. cit, s. 14-15. Уитакер упоминает, кроме Элиота, еще два источника монолога Улисса: начало 10-й проповеди из Первой серии официальных англиканских проповедей и 3-ю главу первой книги сочинения Хукера "Законы церковной политики". Однако он отмечает, что обращение Улисса "Appetite, a universal wolf" отсутствует в этих источниках, хотя и является развитием учения Хукера. Автор не использует в этой связи сочинение Платона "Государство" (см.: V. K. Whitaker. Philosophy and romance in Shakespeare's "problem" comedies. - In: "The Seventeenth century..." R. F. Jones e. a. [Eds.]. Stanford, California, 1965, p. 340; см. также статью: I. Kletnstuck. Ulysses' speech on degree as related to the play of Troilus and Cressida. - "Neophilologus", 1959, Jg. 43, Afl. I, p. 58-63).}. Улисс прибегает к философским обобщениям, чтобы доказать, что иерархия в обществе является законом природы (I, 3).

Речи архиепископа и Улисса содержат часть истины: Шекспир, вероятно, согласен с мнением философов, утверждавших, что в человеческом обществе, как и в природе, все совершается по определенным законам, существует разделение труда и разделение общества на группы. Однако Шекспир тут же показывает, как эти идеи используются в политических целях для оправдания эгоистических интересов. Противник абсолютизма Томас Старки приводил аргументы защитников монархии, почти совпадающие с доводами архиепископа и Улисса. Некоторые исследователи увидели в этих монологах политические концепции самого Шекспира, защиту иерархии и проповедь подчинения существующему порядку. А между тем в драмах Шекспира выведены всего лишь необыкновенно хитрые политики, умеющие привлекать законы природы и общества для того, чтобы в глазах окружающих существующее положение вещей казалось соответствующим вечным законам природы. В государственной политике эти персонажи Шекспира проявляют высшую мудрость и маскируют собственные интересы не менее искусно, чем это делает Платон, оправдывая с помощью мудрой философии античное рабство и кастовый строй.

Платон красочно и убедительно описывает разделение труда в результате появления все новых потребностей, а затем поясняет, что разделение труда неизбежно порождает куплю и продажу, наемников, продающих свою физическую силу, солдат для ведения войны, правителей для управления делами государства, - и объявляет такое положение вещей законами природы, вечными и неизменными. Чтобы установить справедливый порядок, необходимо, чтобы каждый исполнял дело, к которому он предназначен от рождения (это положение вполне соответствовало изречению "трудись в своем призвании"). Страж должен управлять, а раб - трудиться, не стремясь стать свободным, иначе город погибнет. Тогда не будет вражды между богатыми и бедными, не будет несправедливости, ибо для Платона несправедливостью является все, что нарушает мир в городе {См.: Платон. Указ. соч., т. III, ч. 1, с. 224-225.}.

Архиепископ Кентерберийский, Улисс и Менений Агриппа как будто следуют учению Платона о государстве, дополняя древние положения о разделении труда примерами из современной Шекспиру политической борьбы, заимствованными из политических трактатов.

Э. Гретер отметил, что современные парламентские дебаты могли дать Шекспиру материал для речи архиепископа Кентерберийского. Автор не приводит доказательств, а между тем речь Эдуарда кока, знаменитого юриста XVI в., содержит явные аналогии с монологом архиепископа. Эдуард Кок во время обсуждения билля о субсидиях (1593 г.) выступил с пространной речью, в которой восхвалял парламент и которую закончил льстивым обращением к королеве: "Наши жизни расprostерты у ног ваших". Кок сравнивал парламент с государством пчел, где есть король, где трудолюбивые пчелы высасывают мед из цветов и приносят пищу королю, а трутней, лишенных жала, изгоняют из государства {B. Townshend. Historical collections or an exact account of the proceedings of the four last parliaments of Queen Elizabeth of famous memory. wherein is contained the complete journals both of the Lords and Commons taken from the original records of these houses. Faithfully and labouriously collected by Heywood Tounshend, a member of those parliaments. London, 1680, p. 46.}.

В хронике Шекспира сравнение с ульем превращается в описание государства, в котором царит согласие. Некоторые образы нарушают, однако, идиллическую картину и придают драматический характер всему описанию. Власти "наказывают", солдаты "грабят" цветы и приносят добычу королю, "поющие

Шекспир У. Шекспировские чтения, 1976 filosoff.org  
каменщики" строят золотые своды, а "бедные носильщики" складывают у ворот королевского дворца свою "тяжелую ношу", правосудие с грустными глазами передает бледным палачам "ленивого, зевающего трутня". Король – центр всего государства, единственная цель различных стремлений, так завершает архиепископ свою аллегория. "Разные пути ведут к одной цели", – говорит он и ловко приводит рассуждение к нужному политическому выводу: "Поэтому, государь, во Францию". Логически такой вывод не вытекает из предшествующего описания, но ссылки на законы природы помогают архиепископу окончательно убедить короля (I, 2).

Шекспир не дает оснований предполагать в характере Генриха V лицемерие и ханжество, которыми отличался его исторический прототип. Нельзя согласиться с теми, кто считает шекспировского Генриха V "макиавеллистом". Обращения короля к подданным проникнуты верой в свою правоту, и вполне оправдано восприятие этой драмы как патриотического произведения. Однако в драме есть и другая, более сложная историческая проблема, связанная с необходимостью прибегать к жестокости ради успеха в политике. В государстве нет той гармонии и согласия, которая описана в монологе архиепископа Кентерберийского. Против похода Генриха во Францию выступает кучка предателей, задумавших убить короля, пользующегося поддержкой всех сословий.

В хронике Холиншеда мотивы заговора против Генриха изображены весьма туманно, однако при внимательном чтении можно было сделать вывод, что накануне опасного и длительного похода предусмотрительный король уничтожил всех, кто мог в его отсутствие завладеть престолом, и при этом казнил многих своих личных друзей. В драме сохранена хронологическая последовательность событий: перед самым походом раскрыт заговор, причем мятежники выражают радость, что их измена открылась, сразу же сознаются во всем и молят короля о "милости". Генрих произносит речь, обличая измену и предательство и попутно упоминая, что казнит их не потому, что они замыслили убийство короля, а потому, что спасает государство от разорения и своих подданных от рабства. Если принять во внимание характер исторического Генриха V, то можно заподозрить, что жестокая расправа с изменниками необходима Генриху для того, чтобы обеспечить в борьбе с врагом прочный тыл: бог помог раскрыть измену, которая мешала нашему походу, – говорит он, отдавая приказ о казни.

Ни в одной из хроник Шекспир не дает столь ужасных картин войны, как в "Короле Генрихе V". Уже в начальных сценах Генрих перечисляет несчастья, которые несет с собой война, в речи перед воротами Гарфлера он уговаривает горожан сдать на милость победителя, пока ему подвластны войска. Потом будет поздно: грубые и жестокие солдаты в пылу битвы способны на буйное насилие и грабеж, их совесть будет подобна аду, и призывы к порядку будут подобны посланиям, обращенным к Левиафану. Нарисованная Генрихом картина вызывает отвращение к войне (III, 3).

В речах короля чувствуется трагическая двойственность – он сочувствует страдающим от ужасов войны жителям и в то же время призывает своих солдат к яростному, исполненному бешенства штурму, сравнивая бой с травлей зверя. Генрих признается, что жаждет славы, что в далеком будущем сохранится память о горсточке счастливых, погибших под Азинкуром.

Принц Генрих несравненно более привлекателен, чем король Генрих V. Принц с презрением относится к рыцарской славе, король Генрих признается в своем честолюбии; принц сочувствует самым ничтожным из бедняков и бродяг, король Генрих в условиях войны приказывает вешать всех за воровство. Если сначала он советует воинам быть великодушными, то вскоре обстоятельства заставляют его быть жестоким: узнав, что французы разграбили королевскую палатку и убили охрану (охрана была возложена на нескольких мальчишек), король приходит в ярость и отдает приказ перерезать глотки всем пленным. При этом Шекспир опускает приведенные у Холиншеда причины, оправдывающие этот поступок {См.: К. О. Braun. Die Szenenführung in den Shakespeareschen Historien. Ein Vergleich mit Holinshed and Hall. Inaugural diss. Würzburg, 1935. S. 144.}.

Принц Генрих близок низам общества, и его друзья говорят ему правду в лицо. Король Генрих V, чтобы узнать мнение своих солдат, идет к ним переодетый, под покровом ночи. В разговоре с солдатами он говорит, что перестанет верить королевскому слову, если король согласится на выкуп. Он слышит презрительный ответ Вильямса: "Подумаешь, испугал его! Для монарха гнев его

Шекспир У. Шекспировские чтения, 1976 filosoff.org  
жалкого подданного так же страшен, как выстрел из игрушечного ружья. Это все равно, как если бы ты вздумал заморозить солнце, помахивая на него павлиньим пером. Он перестанет верить королевскому слову! Какой вздор!" (IV, 1).

В этой сцене становится ясно, как различно отношение к войне у простых солдат и у короля. В хронике мы видим три группы воинов. Офицеры Флюэллен и Гоуэр честно сражаются, повинувшись долгу, солдаты Вильямс и Бетс столь же мужественны на войне, хотя и не задумываются о ее причинах и целях. Бетс говорит переодетому королю о весьма дерзком желании: пусть король попадет в плен, тогда его выкупят, и многие бедняки останутся в живых. Далее король слышит еще более неприятные вещи:

Генрих V. Нигде смерть не была бы мне так желанна, как возле короля, ведь его дело правое и притязания вполне законные.

Вильямс. Ну, этого нам не дано знать.

Бетс. Да и незачем нам вникать в это. Мы знаем только, что мы подданные короля, и этого для нас достаточно. Если даже его дело несправедливое, наше повиновение королю снимает с нас всякую вину.

Вильямс. Да, но если дело короля несправедливое, с него за это взыщется, да еще как! Ведь в судный день все ноги, все руки, все головы, отрубленные в сражении, соберутся вместе и закричат: мы погибли там-то!

(IV, 1)

Генрих пытается доказать, что король не ответствен за смерть подданных на войне, ведь война – это бич божий, но его слова не убеждают солдат и не выражают авторской позиции, так как в первых сценах пьесы истинные причины войны показаны совершенно ясно.

Немецкий шекспиролог Ансельм Шлессер обнаруживает в хронике "Король Генрих V" столкновение между патриотизмом и гуманизмом {A. Schlosser. Der Wiederstreit von Patriotismus und Humanismus in "Heinrich V". - "Zeitschrift für Anglistik und Amerikanistik", 1964, Jg. 12, N 3.}. В его статье приведены интересные примеры, из которых следует, что Шекспир ввел во многие сцены осуждение жестоких поступков Генриха V и английских солдат. Всем драмам Шекспира, как известно, свойственна многоплановость конфликтов и художественного замысла, поэтому отрицательное отношение к войне, изображение ее антигуманной сущности несомненно является одним из аспектов хроники "Король Генрих V". Однако вряд ли справедливо утверждение, будто в какой-либо из шекспировских хроник возникает противоречие между гуманизмом и патриотизмом, если понимать патриотизм как любовь Шекспира к Англии и своему народу. Никакого ослабления патриотического начала в хрониках Шекспира нет. В хронике "Король Генрих V" в некоторых случаях суровость Генриха по отношению к трусам и грабителям является необходимостью. Вернее, трагической необходимостью в государственной политике.

Противоречие между политикой и человечностью возникает во многих исторических драмах XVI в., но у Шекспира это противоречие изображается как многогранное и часто неизбежное, более того, в ряде случаев суровая государственная необходимость может быть вполне совместима с патриотическими побуждениями, например в трагедии "Юлий Цезарь", которая непосредственно следует за хроникой "Король Генрих V".

Вполне естественно, что сомнения в справедливости войны завуалированы в драме "Король Генрих V". В 1598 г., когда французский король Генрих IV был вынужден заключить союз с давним врагом Англии – Испанией, перед английской нацией возникла угроза европейского союза, который мог быть опасен для Англии. Поэтому на первый план в хронике Шекспира выдвинуты патриотические темы, а проблема справедливой и несправедливой войны, как и проблема насилия в государственной политике, освещена осторожно, и для большинства зрителей того времени критическая направленность драмы была неощутима.

Как отмечено в работах о Шекспире, хроника "Король Генрих V" свидетельствует о знакомстве драматурга с теорией и практикой ведения военных кампаний в конце XVI в. {См.: G. R. Waggoner. An Elizabethan attitude toward peace and war. - "Philological quarterly", vol. 23, N 1, 1954; P. A. Jorgenson. Shakespeare's military world. Berkeley-Los Angeles, Страница 40



Шекспир У. Шекспировские чтения, 1976 filosoff.org 1956., р. 179.} Исход войны в значительной степени зависит от внутреннего единства государства, а в 1599 г. такого единства не было. Возможно, поэтому Шекспир особенно подчеркивает в драме мысль о необходимости уважения к национальному достоинству – в сценах, в которых участвуют англичанин Гоуэр, ирландец Макморрис, шотландец Джеми и валлиец Флюэллен.

По-видимому, в то время как Шекспир заканчивал хронику о Генрихе V, он уже читал Плутарха, и потому в речах персонажей часто упоминаются античные герои. Для Флюэллена герцог Экзетер "величествен, как Агамемнон", Пистоль "доблестен, как Марк Антоний". При всяком случае Флюэллен упоминает о войнах римлян, и каждое упоминание комически неуместно. Громкий разговор Гоуэра дает ему повод напомнить о строгой дисциплине в войске Помпея (there is no tiddle taddle nor pibble pabble in Pompey's camp).

Война служит проверкой человека, и этой проверки не выдерживают приятели фальстафа. Все они оказываются трусами, которые не столько сражаются, сколько грабят все, что попадет под руку. Им грустно покоряется судьбе, а Пистоль молит Флюэллена пощадить их и не гнать к пролomu, где их ждет смерть.

В конце пьесы мы узнаем о его судьбе: его Нелль умерла от французской болезни, и он лишился последнего прибежища, он чувствует, что стареет, остатки чести выбиты из него дубинкой. Он решает, что сбежит в Англию и станет карманным воров и сводником. Его слуга тоже готов отдать любую славу за кружку эля и безопасность в лондонском кабачке. Он становится жертвой нападения французов.

Развенчиванию героического облика войны служит последовательность сцен. Раздор между французским и английским королями и начало войны изображены в первом акте. В начале второго акта дается бессмысленная ссора нима и Пистоля; после обращения Генриха к солдатам (III, 1) следует сцена, в которой явных трусов и воров насильно гонят в бой. Вслед за прологом к четвертому акту, восхваляющим единство короля и солдат, дается приведенный выше разговор переодетого короля с солдатами. После победы Генриха следует комический диалог Флюэллена и Гоуэра, в котором Генрих сравнивается с Александром Великим (IV, 7); валлиец Флюэллен говорит с акцентом, оглушая начальные согласные, кроме того, он употребляет неверный эпитет и вместо "великий" произносит "большой" (big), оглушая первый звук (pig), получается вместо "Александр Великий" – "Александр-свинья". Сравнение Генриха с Александром Македонским производит комическое впечатление. Один родился в Македонии, другой – в Монмуте, но это все равно, ведь в обоих местах есть река. Правда, реки называются по-разному, но это неважно, в обеих водятся лососи. Наконец, самое главное сходство, по мнению Флюэллена, заключается в том, что Александр в состоянии опьянения, раздражения и гнева убил своего друга. Когда Гоуэр возражает: "но Генрих не убивал своих друзей", его собеседник напоминает, как Генрих прогнал толстого рыцаря с его шутками, насмешками и плутовством. "Прославление" Генриха с помощью исторических параллелей оказывается нелепым.

Можно сделать вывод, что изображение войны с Францией во многом отличается от господствовавшего в современной Шекспиру историографии взгляда на войны Генриха V. Сочувственный призыв к миру выражен в словах герцога Бургундского (V, 2). Герцог рисует картину запустенья, заброшенных полей и лугов, всеобщей разрухи и одичания. Война несет с собой ужас, разорение, страдания невинных людей, бессмысленные жестокости и болезни – о всех этих несчастиях постоянно говорится в пьесе. Ни речи Генриха о славе, ни его призывы к войску не смогли придать его победам героическую окраску. В этой драме, как и в хрониках о короле Генрихе IV, снова сталкиваются два враждебных друг другу мира – на этот раз в их различном отношении к войне. В хронике нашло отражение трагическое противопоставление героического описания войны ее ужасному облику.

В столкновении с мрачной действительностью советы Элиота и других гуманистов оказываются всего лишь добрыми пожеланиями, осуществить которые мешают реальная политическая борьба, и для успеха в этой борьбе правителю требуются совершенно иные качества, чем те, которые восхваляли Платон и его многочисленные последователи. Для понимания авторского замысла в хронике "Король Генрих V" необходимо, как нам кажется, учесть влияние политической обстановки 1598–1599 гг. и особенно ирландских событий, о которых Шекспир мог знать из первых рук, так как Саутгемптон был одним из участников похода Эссекса в Ирландию.

До Эссекса усмирителем восстания в Ирландии был лорд Грей, известный среди современников тем, что подавлял мятеж с необычайной жестокостью. В частности, ему ставили в вину уничтожение гарнизона в Смервике, но Грей оправдывался тем, что среди солдат гарнизона укрывались испанцы. Не этот ли момент побудил Шекспира сохранить найденный в источнике рассказ о том, как Генрих приказал убить всех пленных, но при этом опустить все смягчающие обстоятельства, которые могли оправдать эту жестокость?

В 1591 г. было опубликовано сочинение Эдмунда Спенсера "Взгляд на современное состояние Ирландии", в котором Спенсер затрагивает вопрос о жестоких мерах по усмирению ирландского восстания. Положение Ирландии рисуется в самых мрачных красках, и вина за это отчасти возлагается на англичан. Однако Спенсер делает попытку, хотя и явно неудачную, защитить своего покровителя – лорда Грея от обвинений в жестокости. Он пишет о том, что по натуре лорд Грей отличался мягкостью и умеренностью, но обстоятельства вынудили его прибегнуть к насилию и изменили его природный нрав {См.: "The works of Edmund Spenser". London, 1893, p. 655; H. S. V. Jones. Spenser's defence of Lord Grey. Urbana. 1919, p. 11-12.}.

Комментаторы уже давно отметили, что в Прологе к V акту Шекспир предсказывает победное возвращение Эссекса из Ирландии. Похвалы Эссексу в 1599 г. не означали желанья польстить фавориту королевы. Напротив, эти похвалы говорят о смелости драматурга, так как Эссекс был в немилости. К 1599 г. весь королевский совет состоял из его врагов {См.: E. A. Abbott. Bacon and Essex. London, 1877, p. 110-111.}. Эссекс был почти насильно отправлен в Ирландию не для того, чтобы стяжать славу. Подобное назначение погубило уже многих его предшественников, и хитрый Роберт Сесиль предвидел, что этот поход будет концом карьеры популярного в Лондоне военачальника. В 1599 г. вся Ирландия была охвачена восстаниями, с которыми английские войска не могли справиться.

Еще до этого похода Эссекс утратил расположение королевы. Однажды во время спора он повернулся к ней спиной и королева наградила его пощечиной. По рассказу одного из его друзей, Эссекс дерзко отзывался о королеве: "Разве государи не могут ошибаться? Разве они не могут быть несправедливы к своим подданным?" {W. Camden. The history of the most renowned and victorious princess Elizabeth, late queen England. 3 ed. London, 1675, p. 535, 556.} Эссекс неохотно принял назначение в Ирландию, убеждая членов королевского совета, что ему не по плечу ведение такой войны: "Я не сумею справиться с трудной кампанией, подчинить недисциплинированную, разложившуюся армию" {W. B. Devereux. Lives and letters of the Devereux, earls of Essex in the reigns of Elizabeth, James I and Charles I. 1540-1646, vols 1-2, vol. 2. London, 1853, p. 20.}. Королевский совет как будто нарочно старался поступать наперекор Эссексу, а королева назвала его друзей, которых он поторопился произвести в рыцари, бездельниками и негодяями. В Ирландии он действовал нерешительно, рассчитывая на переговоры, хотя от него требовали беспощадного подавления мятежа. А в это же время в Лондоне на разных сборищах превозносили Эссекса, пишет Кемден, и эти же люди распространяли пасквилы на королевский совет, задевающие королеву {W. Camden. Op. cit, p. 576.}. Поэтому восхваление Эссекса в такой обстановке требовало от драматурга немалого мужества. Некоторые детали, связанные с бедственным положением английского войска, соответствуют сведениям о походах Эссекса, которые Шекспир мог получить из первых рук. В Прологе к IV акту Хор упоминает о том, что у английских солдат изможденный вид и потертая одежда, французский коннетабль называет их "голодным и нищим отрядом" (IV, 2). Гранд-пре сравнивает их с "падалью": ветер презрительно треплет лохмотья на их костях, а у жалких кляч, понуривших головы, свисает кожа и слезятся глаза. "Наша одежда в грязи, – говорит Генрих французскому послу, – время потрепало нас, превратило в нерях, но мы не побежим с поля битвы" (IV, 3).

Некоторые сцены в пьесе соответствуют описанию войска в посланиях Эссекса, где он сообщал, что солдаты творят бесчинства, так как не получают жалования, что его войско состоит из людей самого низшего сорта, которые разбегаются по большим дорогам и грабят {См.: W. B. Devereux. Op. cit., vol. I, p. 247.}.

В хронике Шекспира выведен ирландец Макморрис, который, по характеристике Гоуэра, практически руководит осадой города. Когда Флюэллен затевает с ним обсуждение вопроса о военном искусстве древних римлян, Макморрис объявляет, что теперь не время болтать: идет жаркий бой, город осажден, а мы болтаем и

Шекспир У. Шекспировские чтения, 1976 [filosoff.org](http://filosoff.org)  
ничего не делаем, говорит он, повторяя несколько раз "позор нам всем" ('tis shame for us all: so God sa'me, 'tis shame to stand still; it is shame, by my hand: and there is throats to be cut, and works to be done; and there ish nothing done, so Chrish sa'me, la! - III, 2). Призыв к действию становится трагикомическим, потому что Макморрис упоминает о необходимости резать людям глотки как о какой-то обычной работе.

Обиженный Флюэллен, обращаясь к ирландцу, начинает фразу: "немногие из вашей нации", но едва Макморрис услышал "ваша нация", как он кипит от негодования, что понятно, если вспомнить об отношении к ирландцам в Англии в годы их постоянных мятежей против английского владычества. Его протест на первый взгляд комичен: Флюэллен еще не сказал ничего обидного, но обостренное национальное чувство заставляет Макморриса броситься на защиту своей нации. При этом его речь грамматически так построена, что ей можно придать противоположный смысл - как будто "нация" обругана им в самых резких выражениях, хотя, разумеется, ругательства адресованы Флюэллену (MacMorris. Of my nation! what ish my nation? Ish a villain, and a bastrad, and a knave, and a rascal. what ish my nation? who talks of my nation? - III, 2).

Флюэллен пытается оправдаться, уверяя, что его не так поняли, и упрекая Макморриса в недостатке "любезности" по отношению к офицеру, который ни по рождению, ни по знанию "военного искусства" ничем не уступает ему. Однако Макморрис, не желая слушать врага своей нации, угрожает, что отсечет Флюэллену голову, и только вмешательство Гоуэра предотвращает столкновение. В этой сцене Шекспир очень искусно намекает на современные ему отношения между ирландцами и англичанами, при этом избегая высказывать собственное мнение, ибо только на первый взгляд поведение Макморриса может показаться нелепым. В дальнейшем при освещении более безопасного вопроса об отношении к Уэльсу, авторская позиция проясняется: когда Пистоль пробует насмехаться над пореем, служившим национальной эмблемой Уэльса, обижается Флюэллен, который избивает Пистоля и заставляет его съесть порей. Насмешка над национальным достоинством осуждена в данном случае открыто, потому что Пистоль не вызывает симпатий. Можно предполагать, что и по отношению к ирландцам Шекспир в этой драме не высказывал пренебрежения.

Иногда в исследованиях о хронике "Король Генрих V" встречаются упреки Шекспиру в предвзятости в связи с изображением французов. Однако насмешливое отношение вызывают не вообще французы, а трусливая французская знать. Французский посол после поражения обеспокоен тем, что на поле сражения кровь "благородных пэров" смешивается с "подлой" кровью крестьян, и он просит у победителей позволения рассортировать убитых. Этот эпизод не придуман Шекспиром, а взят из источника - после битвы при Агинкуре тела дворян были увезены и преданы земле, а трупы простых солдат еще долго лежали на поле битвы.

В хронике есть сцена, противостоящая вражде Англии и Франции, - сцена сватовства Генриха к французской принцессе. Король становится похож на принца Генриха, человека прямого и честного, с искренним, верным сердцем. Хотя пьеса заканчивается пожеланием, чтобы вражда двух королевств прекратилась навсегда, в эпилоге содержится напоминание о старой пьесе "Генрих VI", напоминание, омрачающее торжественный конец. Зрители хорошо знали, что в царствование Генриха VI Англия утратила все свои владения во Франции, и надежды на прочный мир были похоронены в междоусобных войнах.

В хронике "Король Генрих V", как и в более ранних хрониках, показаны отношения короля и народа. На этот раз перед нами хороший король доблестный военачальник, умный политик, знающий жизнь и нужды своих подданных, покорный закону, парламенту и совету, заботящийся об интересах государства. Однако исторические условия определяют его политику. Он ведет несправедливую войну, произнося речи о праве, проливает кровь, восхваляя мир, казнит своих друзей, превознося верность в дружбе, подчиняется интересам высших сословий, жестоко расправляясь с низами общества. Даже самый хороший король вынужден силой обстоятельств действовать вопреки желаниям народа, даже у него нет единства со своими подданными.

После разговора с солдатами Генрих ощущает тяжелое бремя ответственности. Все несчастья, все горести и беды подданных ложатся на плечи правителя, и король не знает спокойного сна, которым наслаждается бедняк. Генрих размышляет о сущности королевской власти. Что это за божество - королевская власть? Ведь это не более чем форма, степень, обряд, пышность - "сегемону",

Шекспир У. Шекспировские чтения, 1976 [filosoff.org](http://filosoff.org)  
так почему она притягивает к себе мечты и стремления людей? Это рассуждение напоминает критический комментарий к некоторым местам книги Элиота, где прославляется величие, форма и степень {См.: E. Grether. Op. cit., p. 32.}.

В "Короле Генрихе IV" принц Генрих говорил о том, сколько зла приносит корона – это чудовище, которое пожирает королей, презренное золото, которое губит и искажает природу человека. Королевская власть – источник честолюбивых помыслов, корона становится злом для всех, когда из-за нее ведутся войны. Так Шекспир приближается к вопросу, поставленному в трагедии "Юлий Цезарь": может быть именно монархия – источник всех бедствий? Не она ли является причиной страшных преступлений, междоусобных распрей, войн между государствами – ведь она, как магнит, притягивает честолюбивые стремления и порождает тиранию?

Поздние хроники позволяют прийти к выводу, что Шекспир сомневался в осуществимости теории гуманистов об идеальном государе. Дело не только в личных качествах короля, но и в условиях времени, в обстоятельствах, определяющих его политику. Положение монарха отдаляет его от народа, заставляет подчиняться требованиям высших сословий государства, делает невозможным единство интересов короля и всех его подданных. Понимание сложных взаимоотношений исторической личности и обстоятельств времени важная особенность шекспировского историзма.

В исторических драмах появляется герой, которому свойственно чувство долга перед государством, ответственность за судьбу подданных, философское раздумье над жизнью. Этому способствовало общение принца Генриха с Фальстафом и низами общества. Скептицизму и эгоизму Фальстафа, несмотря на его привлекательность, Шекспир противопоставляет положительное начало, отрицание ради утверждения, но оказывается, что положительное начало традиционная забота о благе государства. Став королем, Генрих подчиняется государственной необходимости, а по существу – интересам тех, от кого зависит прочность его власти. Он чувствует расхождение своих целей с желаниями солдат, но не ощущает этого противоречия как трагического. В отличие от Брута и Гамлета Генрих принимает мир таким, каков он есть, не подвергая сомнению господствующие в нем отношения и не испытывая потребности что-либо изменить в нем. Примирение Генриха с высшими сословиями, умение подчинить личные симпатии требованиям долга изображено как необходимое условие успеха в управлении государством. Политика короля Генриха V, как она изображена в хронике Шекспира, отвечает интересам государства, которое нуждается в сильной королевской власти. В этом Шекспир соглашается со многими гуманистами.

В то же время в отличие от большинства своих современников Шекспир привлекает внимание зрителей не к абстрактным "идеальным" добродетелям короля, а показывает поступки, вызывающие весьма сложную этическую оценку, но раскрывающие реальные способности, необходимые правителю для успеха в политике.

#### ЭВОЛЮЦИЯ ТРАГИЧЕСКОГО ГЕРОЯ В РИМСКИХ ТРАГЕДИЯХ ШЕКСПИРА

Ю. Гинзбург

"Шекспировский герой" – понятие не статичное даже в пределах одного жанра. Трагический герой Шекспира меняется от Ромео до Тимона. И сам канон шекспировских трагедий – система, структура и законы развития которой еще недостаточно изучены {Очень интересна в этом отношении книга: H. S. Wilson. On the Design of Shakespearian Tragedy. Toronto, 1957.}. Внутри этой системы "римская трилогия" – звено, выделяемое не только по формальным признакам общности источника, времени и места действия и т. д., но и по более глубокой внутренней общности. Обычно обращается внимание на повышенную (по сравнению с другими трагедиями) социологичность "античных" драм Шекспира. Это бесспорно. Но связь между римскими трагедиями выявляется и на другом уровне, уровне внутреннего конфликта. Здесь протагонисты – Брут, Антоний, Кориолан стоят перед выбором, более чем где бы то ни было у Шекспира носящим характер четкой альтернативы. Но сама природа ценностей, между которыми делается выбор, метод и обстоятельства решения, его временное положение во внутренней коллизии героя и в композиции трагедии, последствия решения героя для него самого, для тех, кто его окружает, для государства, в конечном счете, для общества меняются от пьесы к пьесе. Этими изменениями и определяется эволюция героя.

Альтернатива, перед которой стоит Брут, такова: примкнуть ли к антицезарианскому заговору, вернее, возглавить ли этот заговор, цель которого – свержение Цезаря (что на языке сограждан и современников Брута означает его убийство), или отказаться от участия в нем и предоставить событиям идти своим ходом? Очевидно, что понять сущность этой альтернативы нельзя, не уяснив себе характера Цезаря, его значения в объективной ситуации и его роли во внутреннем конфликте Брута. Нет нужды представлять Цезаря тираном, "злодеем" для того, чтобы оправдать Брута {как это сделано, например, в статье Бернарда Брейера (Bernard Breyer. A New Look at Julius Caesar. – In: I. Markets. Shakespeare's Julius Caesar. New York, 1961).}. Связь между ними далеко не так однозначна. В римских трагедиях мы вообще не найдем "злодеев" – в том смысле, в каком это слово применимо к Яго или Эдмонду. Стало почти традицией видеть доказательство "снижения" фигуры Цезаря у Шекспира в явном подчеркивании им (по сравнению с плутарховским жизнеописанием) физической слабости повелителя Рима. Однако немощный телесно, но сильный духом и властью деятель не впервые появляется на сцене шекспировского театра. Вспомним знаменитую сцену Толбота и графини Овернской в "Генрихе VI" (ч. I, II, 3). Графиня взяла в плен только тень полководца; настоящий Толбот – в его войсках, они – его мускулы, руки, его сила. И сам Цезарь – это только тень Цезаря {Сопоставление представляется тем более убедительным, что "Юлий Цезарь" связан своей поэтикой с хрониками больше, чем все другие пьесы Шекспира, за исключением, может быть, "Троила и Крессиды"}. Его истинная сила – на форуме, в народе, приветствующем его и покорном ему, что бы он ни делал – праздновал ли свой триумф или отвергал корону. Народу, в сущности, уже безразлично, будет ли Цезарь называться консулом или царем (в отличие от сената, для которого важно, чтобы Цезарю было позволено носить корону в завоеванных областях – но не в Риме!). Государство готово к установлению монархии, и Цезарь должен быть готов к принятию сана монарха. Поэтому он "незыблем, как Полярная звезда". Вероятно, это маска {См.: V. I. M. Stewart. Character and Motive in Shakespeare. London, 1949, p. 53.}. Но для нас важно сейчас другое – действия Цезаря не противоречат этой принятой им маске непоколебимого, стоящего выше обычных человеческих страстей правителя, и это подчеркнуто Шекспиром так же, как подчеркнута немощность Цезаря (эпизод с Артемидором: у Шекспира отказ Цезаря прочесть лично его касающееся письмо мотивирован нежеланием предпочитать частные дела государственным, в то время как у Плутарха он просто не успевает это сделать).

Такова ситуация, перед которой стоит Брут – отпрыск старинных и знаменитых родов, потомок людей, прославившихся верностью республике. И сам он известен согражданам своей добродетелью. Но его добродетель – не просто суровая римская доблесть его предков; это стойкость философа, привыкшего поверять свои действия идеалами избранной этической системы. К моменту начала пьесы Брут пользуется всеобщим уважением, он любим народом, Цезарем, друзьями, женой, слугами. Но он должен определить свое отношение к назревающим в Риме переменам – этого требуют его имя и его честность мыслителя. Цезаря он любит; но Цезарь уже обладает верховной властью и стремится узаконить и увековечить это положение, надев на себя корону; и тогда – конец республике, которой Брут служил, за которую он сражался, как многие поколения его предков, без которой он не мыслит своей жизни. Слова Кассия падают на хорошо подготовленную почву.

Момент выбора ясно обозначен в "Юлии Цезаре". Это монолог Брута во втором акте. Ход его рассуждений таков: для вражды к Цезарю у нас нет личных оснований; и общественному благу Цезарь, каков он сейчас, угрозы не представляет. Но если мы допустим, чтобы он надел корону, это может изменить его "природу", он может превратиться в тирана, потому что таковы обычно люди, чья власть ничто не ограничивает. Чтобы этого не случилось, надо предотвратить возвышение Цезаря; так как настоящие свойства Цезаря не дают достаточного основания для такого решения, представим, что мы убиваем в нем те крайности, до которых он может прийти. Пусть не обманет нас напряженная бесстрастность этого монолога. Для Брута проблема, о которой он думает, не абстрактная политическая задача. Речь идет, во-первых, о жизни человека, которого Брут любит и который любит его. Но поведение Брута не должно определяться – даже неосознанно – потворством своим привязанностям. И он торопит решение, подсказывает его самому себе – рассуждение не кончается выводом, но начинается им: "Да, только смерть его..." Во-вторых, существует противоречие между целью Брута – борьбой с духом тирании – и методом ее достижения – убийством потенциального тирана. Но другого средства нет, и Брут через несколько минут будет убеждать себя и своих

Шекспир У. Шекспировские чтения, 1976 filosoff.org  
друзей просто игнорировать это противоречие, совершив некую "логическую подстановку":

Мы против духа Цезаря восстали,  
А в духе человеческом нет крови.  
О, если б без убийства мы могли  
Дух Цезаря сломить! Но нет, увы,  
Пасть должен Цезарь...  
Пусть наши души, как хозяин хитрый,  
К убийству подстрекают слуг, а после  
Бранят для вида {\*}.

(II, 1. Перевод М. Зенкевича)

{Цитаты из Шекспира даны по изд.: Уильям Шекспир. Полное собрание сочинений в восьми томах. М., 1957-1960.}

И все же выбор Брута не связан с глубоким душевным расколом. Победа, которую он одерживает над собой сейчас, - почти такого же порядка, как победа Порции, испытывавшей себя физической болью. Брут не дрогнет, пока он уверен в своей правоте. Он убедил себя, что достаточно убить Цезаря, чтобы спасти республику. Теперь он будет убеждать в этом заговорщиков и народ. Собственно, заговорщики не нуждаются в убеждениях такого рода: либо ненависть к Цезарю уже возбудил в них Кассий, либо они так почитают Брута, что сам факт его участия в заговоре служит им доказательством справедливости целей их дела. И Брут принимает на себя ответственность. Он будет верить в свою непогрешимость так же, как верят в нее его друзья. Для успеха республиканского заговора нужно прежде всего, чтобы сами заговорщики ни на мгновение не забывали о том, что они не просто убивают диктатора, а выполняют высокую миссию защиты республики; они должны помнить, что совершают не убийство, но жертвоприношение:

Мы - жертв заклатели, не мясники...

Милые друзья,

убьем его бесстрашно, но не злобно.

как жертву для богов его заколем,

Но не изрубим в пищу для собак...

(II, 1)

Их дело требует чистоты сердца и рук для морального оправдания и в собственных глазах, и в глазах римских граждан. Это не только политический идеализм, это и условие успеха, сознательно принятая тактика, обдуманый план, руководствоваться которым Брут считает необходимым. Поэтому до убийства Брут настаивает на том, чтобы Антония оставили в живых, а после того, как оно совершилось, - чтобы ему позволили произнести надгробную речь над останками Цезаря.

В борьбе за народное расположение Брут терпит неудачу; но это произошло бы и в том случае, если бы Антоний был убит или хотя бы не получил возможности говорить. Брут совершил ошибку не тогда, когда решил пощадить Антония, а когда решил убить Цезаря. Не надо забывать, что он получал анонимные письма, призывавшие его последовать примеру своего прадеда и действовать; Брут видел в них "глас народа", во всяком случае - его "лучшей части"; он был уверен, что общественное мнение ждет от него тираноубийства. Увы, письма эти были написаны самим Кассием... Брут не подозревает этого. Он обращается к римлянам как к потенциальным единомышленникам, которым нужно только назвать причины поступка, но не объяснять их. Он ограничивается тем, что называет вину Цезаря - его честолюбие; доказывать, что это вина, он считает излишним, он уверен, что народ так же, как он сам, ненавидит

Шекспир У. Шекспировские чтения, 1976 filosofff.org  
единовластие и готов защищать республику любой ценой. Единственное обвинение, которое он предвидит и старается отвести от себя, – это обвинение в личных мотивах убийства Цезаря. Он сделал это из любви к Риму, к его благу; в том, что народное представление о благе Рима совпадает с его собственным, он не сомневается. Его ошибка на форуме – лишь следствие ошибки его мысли.

Момент его поражения обозначен так же четко, как момент выбора: это реплика одного из горожан после его речи: "Пусть станет Цезарем". Народ уже не мыслит Рим без Цезаря, будет ли он называться Цезарем, Брутом или Октавием. А Октавий уже на пути в Рим; и если Антонию не удастся своей надгробной речью направить гнев и ярость народа на заговорщиков, это сделает Октавий. Но каким-нибудь другим способом, потому что так говорить над прахом Цезаря мог только Антоний. Брут взывает к разуму народа, Антоний – к его чувствам {См.: I. Palmer. Political and Comic Characters of Shakespeare. London. 1961, p. 22-31.}; речь Брута исполнена достоинства, Антоний принижает себя:

Я не оратор, Брут в речах искусней;

я человек открытый и прямой

И друга чтил; то зная, разрешили

Мне говорить на людях здесь о нем.

Нет у меня заслуг и остроумья

Ораторских приемов, красноречья,

Чтоб кровь людей зажечь.

(III, 2)

Разумеется, в этих словах Антония глубокая ирония, но ее мог бы почувствовать Брут, слушай он эту речь; народ воспринимает их буквально. А что может ему больше польстить, чем "простота" и "безыскусность" сильных мира сего? Речь Антония направлена именно против тех двух оправданий, которые привел Брут, тех двух положений – о честолюбии Цезаря и об отсутствии личных мотивов ненависти к нему у заговорщиков, – на которых он строил свою речь. И Антоний достигает своей цели. Он опытный демагог и искусный оратор. Но главное – за ним дух времени, и это предопределяет поражение Брута.

Брут и Кассий бежали из Рима, собирают войско в провинции, в Риме власть принадлежит триумвирам, и римлянин, сказавший после смерти Цезаря: "Я боюсь, его заменит кто-нибудь похуже" (III, 2), оказался пророком. Триумвиры казнят своих недругов, и ненависть к врагам в них сильнее любви к близким.

И в лагере заговорщиков нет прежнего единства – ни между его вождями, ни в душе Брута. Трагедия Брута не была глубокой внутренней трагедией, пока он был уверен, что действует на благо Риму. Как пишет Х. С. Вилсон, "трагедия Брута – личная по своей причине, человеческой слепоте, но это не глубокая личная трагедия, трагедия противоречивых побуждений; более глубокая трагедия заключена в последствиях его действий для общества" {S. S. Wilson. Op. cit., p. 95.}. Но в "Юлии Цезаре" между человеком и обществом существует двойная связь. Ошибка Брута обернется трагедией государства; трагедия государства развяжет личную трагедию Брута. Вместо мира и свободы акция заговорщиков принесла Риму многовластие, проскрипции, казни, гражданскую войну. И чем глубже пропасть между объективными последствиями действий Брута и его субъективными намерениями, тем сильнее и отчаяннее его стойкость, его непреклонность, его уверенность в своей правоте. Ради общего блага он убил человека, с которым был связан узами дружбы и уважения; он потерял любимую жену; он слишком много выстрадал, повинувшись своим принципам, чтобы отказаться от них сейчас, даже под угрозой разрыва с самым близким и единственно близким ему теперь человеком, его "братом" Кассием. Теперь, когда у его принципов нет поддержки и оправдания в действительной жизни, их ценность – только в верности им, и Брут заковычивается в броню своей добродетели:

Шекспир У. Шекспировские чтения, 1976 filosoff.org  
Мне не страшны твои угрозы, Кассий,

Вооружен я доблестью {\*} так крепко,

Что все они, как легкий ветер, мимо

Пронесются.

(IV, 3)

{\* Перевод М. Зенкевича представляется не совсем удачным. Соседство с фразой "не страшны твои угрозы" выдвигает на первый план в системе значений слова "доблесть" - оттенок храбрости, бесстрашия. В подлиннике - "honesty".}

Но он не может быть последовательным даже в этом: чтобы сражаться за свободу, надо платить солдатам; и если сам Брут не может добывать денег "бесчестьем", ему приходится обращаться за деньгами к Кассию, который добыл их как раз теми "бесчестными средствами", к которым Брут не хочет прибегать, - "вымогая гроши из рук мозолистых крестьян", беря взятки. В ссоре вождей республиканцев "прагматист" Кассий ведет себя гораздо сдержанней и терпимей, чем "стоик" Брут; но ведь Брут больше потерял, и разочарование его горше. Если Цезарь надевал маску нечеловеческого величия, то Бруту приходится надевать маску нечеловеческой стойкости: он скрывает от своих товарищей, что знает о смерти Порции. Брут держит себя и своих друзей в невероятном, предельном напряжении. Это состояние долго продлиться не может. Скорее в битву, которая все решит: либо победа, а в ней - оправдание всех жертв, либо поражение, а тогда верность принципам потеряет значение, и можно будет прибегнуть к тому средству, которое он так недавно осуждал, - к самоубийству.

Но еще до начала сражения, предрешая его исход, Бруту явится тень Цезаря. Появление призрака дает повод истолковывать всю пьесу как типичную "трагедию мести": Брут и Кассий убили Цезаря, дух его взывает к мщению, и убийцы поплатятся собственной жизнью за его смерть. Действительно, формально появление призрака обставлено точно так, как всегда у Шекспира невинные жертвы являются своим убийцам: он приходит накануне решающей битвы, как приходили к Ричарду Глостеру его жертвы; он невидим для всех, кроме виновного в его гибели, как призрак Банко на пиру у Макбета. Но содержание этого приема в "Юлии Цезаре" совсем иное. Трудно согласиться и с тем, что дух Цезаря - это дух зла, дух эгоизма и честолюбия, одним из проявлений которого является монархия, и что Шекспир в "Юлии Цезаре" "отрицает господствующие теории, рассматривающие монархию как наилучшую форму правления, и выражает симпатии республиканским идеалам" {В. П. Комарова. К вопросу о трактовке трагедии В. Шекспира "Юлий Цезарь". - "Вестник ЛГУ", 1959, э 14, с. 83.}. "Юлий Цезарь" был написан почти одновременно с "Генрихом V", а как бы ни трактовать эту пьесу и образ ее главного героя, политические идеалы, высказанные в ней, весьма далеки от разоблачения монархии как формы правления. Да и само понятие *res publica* в XVI в. не совпадало с тем, что мы понимаем под этим словом сейчас. Делать автора "Юлия Цезаря" "республиканцем" значит не только упрощать смысл трагедии, но и переносить ее конфликт в другую плоскость. Для Шекспира "...критерий, которым нужно оценивать действительность и справедливость какой бы то ни было системы правления, - благоденствие общества, о котором идет речь" {J. E. Phillips. *The State in Shakespeare's Greek and Roman Plays*. New York, 1940, p. 184.}. Заговорщики, как мы уже говорили, не принесли благоденствия стране, они надолго вывели ее из того равновесия, в котором она была при Цезаре, и вывели для того, чтобы отдать ее во власть людей, чьи личные качества и действия заслуживают гораздо большего осуждения, чем характер и действия Цезаря. Таков объективный ход событий в пьесе. Неудача заговорщиков - это неудача борьбы с той формой правления, с тем укладом жизни, установления которого требуют не честолюбие Цезаря, а Время и Рим. Дух Цезаря - это дух времени, он сильнее заговорщиков и победит их при Филиппах.

Но для Брута в появлении призрака заключен и другой смысл {Любопытно, что у Плутарха Бруту является просто злой гений ("Брут". XXXVI); призраком Цезаря его сделал сам Шекспир.}. Призраки у Шекспира выражают и ход судеб, и состояние души героя. Боль от смерти Цезаря была заглушена в душе Брута сознанием необходимости этой смерти. Теперь этого сознания нет, и воспоминание о Цезаре для него мучительно. Эту боль Брут будет подавлять в



Шекспир У. Шекспировские чтения, 1976 filosofff.org  
себе во время битвы. Он ни о чем не должен думать сейчас, кроме победы. И он действительно разбивает Октавия; но его солдаты не обладают его бескорыстием, они бросаются грабить, и это приносит поражение и смерть Кассию, который не так глубоко страдал, как Брут, и у которого не было поэтому его отчаянной надежды: "Неверие в успех его сгубило", - объясняет его самоубийство Мессала. Но даже смерть Кассия не должна отвлекать Брута от борьбы за победу, не должна лишать его напряженной собранности:

Друзья, я должен

Ему слез больше, чем сейчас плачу.

Сейчас не время, Кассий, нет, не время.

На остров Фазос прах его доставьте:

Не место в лагере для погребенья.

Оно расстроит нас.

(V, 3)

И только когда битва проиграна и наступил конец всему, Брут может признаться друзьям, что смерть желанна, потому что она принесет облегчение. И последняя его мысль - о Цезаре: "О, Цезарь, не скорбя, убью себя охотней, чем тебя!" (V, 5).

А. А. Аникст пишет: "...Беда не в том, что он (Брут. - Ю. Г.) убил Цезаря, а в том что он не убил его" {А. А. Аникст. Творчество Шекспира. М., 1963, с. 369.}. Но трагедия Брута в том, что он не убил Цезаря, и в том, что он убил его.

Выбору обычно сопутствует отречение от какого-то ряда ценностей, от какой-то стороны жизни. Антоний и Клеопатра приходят к другому решению проблемы. Они ни от чего не отрекутся - ни в себе, ни в мире. Они достигнут синтеза, соединят разъединенное, обогатив свою личность тем, чего ей недостает, сделав совершенным каждое свое чувство. Поэтому конечным эффектом всей пьесы, как никакой другой у Шекспира, будет высшая гармония, красота и мудрая просветленность.

Антоний должен выбирать не между двумя ценностями - Римом, т. е. честью, и Клеопатрой, т. е. любовью; он должен выбирать между двумя мирами, а в каждом из этих миров своя любовь, своя честь, свое могущество, свое счастье и свое представление о них; и невозможно решить, какой из них "лучше".

Александрия. Здесь чтут Аполлона и Изиду - и на сей раз это не обычный шекспировский анахронизм. Здесь течет великая река, она изменчива и приносит то голод, то изобилие, а на ее берегах стоят огромные, вечные пирамиды. Здесь ложа мягки и блюда изысканны. Здесь в царском дворце толпятся не полководцы и сенаторы, а прорицатели, музыканты, евнухи и прислужницы рабыни и подруги царицы. Они не умеют сражаться и презирать боль. Счастье для них - это красота, роскошь и долгая жизнь. И любовь. Все здесь не так, как в Риме. А надо всем - та, что непонятней и прекрасней всего, царица, звезда Востока, Клеопатра. И никакие привычные меры и оценки здесь не годятся.

А какой мерой все это мерят римляне?

Снова, как в "Юлии Цезаре", две силы решают судьбу Рима; но теперь их зовут не республика и монархия, а Октавий и Антоний. Они оба наследники Цезаря, и если между ними вспыхнет вражда, то бороться будут не политические противники, а претенденты на корону. Но пока борьба еще не началась, по крайней мере открытая борьба. Октавий носит имя Цезаря, но он не обладает его престижем, славой и могуществом, и взбудораженная смертью Цезаря страна еще не успокоилась. Опасности подстерегают молодую власть триумвиров. Защищать ее придется одному Октавию - Антоний на Востоке занят любовью и празднествами. Он пренебрегает главной, первейшей обязанностью римлянина защитой отечества, и для Октавия он - "живое воплощение всех слабостей и всех дурных страстей".

Но и римская суровая добродетель Октавия и его друзей далеко не так

Шекспир У. Шекспировские чтения, 1976 filosoff.org  
органична для них, как для их предков, и в том, как подробно, слишком подробно перечисляет Октавий забавы, которым предается Антоний, чувствуется не только непонимание и осуждение, но и от самого себя скрывающаяся зависть. Это зависть не к радостям Антония, а к нему самому, к его способности создавать эту радость и наслаждаться ею. Октавий чувствует, что он лишен чего-то такого, что щедрой мерой отпущено Антонию. Он ординарный человек, и от этого беспокойного ощущения он избавляется самым ординарным способом отрицанием и осуждением того, чего он лишен и не понимает.

Антоний принадлежит обоим мирам. Он римлянин по рождению и воспитанию, он был другом Цезаря, он один из триумвиров. Он воплощает римские добродетели – воинскую доблесть, неприхотливость, твердость духа – в гораздо большей степени, чем Октавий. Это результат самовоспитания. Но от природы в нем заложены и другие силы, другие качества, другие возможности, которые и реализуются в его "египетской" жизни. Соотношение между этими частями его души и их происхождение прекрасно объясняет Лепид, для которого, как и для Октавия, "римское" равно добродетели и "египетское" – пороку:

Скорей он унаследовал пороки,  
чем приобрел; не сам он их избрал,  
Он только не сумел от них отречься.

(I, 4; перевод М. Донского)

Антоний сначала тоже не видит иного пути к достижению целостности, кроме отсечения одной из частей своей души, отречения от одного из миров и признания только другого "благородным":

Пусть будет Рим размыт волнами Тибра!  
Пусть рухнет свод воздвигнутой державы!  
Мой дом отныне здесь. Все царства – прах.  
Земля – навоз; равно дает он пищу  
Скотам и людям. Но величье {\*} жизни  
В любви.

(I, 1)

{\* Не совсем точно: в подлиннике "nobleness" – благородство.}

Но это его великолепное презрение к Риму – только "блистательная ложь", как говорит Клеопатра. Стараясь отречься от Рима, Антоний не только перестает быть солдатом, полководцем, триумвиром; сама его любовь, ради которой он идет на эту жертву, лишается искренности и силы. Его страстные признания окрашены холодной и пустой риторикой. Для Антония отвергаемая часть души и мира исполняется наибольшим очарованием и благородством в самый момент "отвержения". Он чувствует притягательную силу Рима и порочность своей египетской жизни, он начинает смотреть на нее глазами римлянина; а когда считаешь свою любовь постыдной слабостью, окружающим она кажется развратом. Поэтому для только что приехавшего римлянина поведение Антония подтверждает ходячее мнение о нем, поэтому и сам Антоний так хочет знать, что и в каких выражениях говорят в Риме о нем и о Клеопатре.

В Александрии Антоний не мог свести себя к своей "египетской" части; в Риме он попытается стряхнуть с себя восточное наваждение и снова стать только римлянином. Но за то время, которое прошло после разгрома Брута и Кассия, в Риме многое изменилось. Да и Антоний смотрит на Рим и своих старых друзей другими глазами. Он мог быть только другом Цезаря; теперь ему приходится меряться силами с Октавием, меряться во всем – в соблюдении этикета, в любви Октавию, в делах и развлечениях. И во всем он уступает своему сопернику, потому что здесь, в Риме, только часть Антония, здесь ему приходится отречься от своего прошлого, от своей жены, от своего брата, от Клеопатры, от долга дружбы, – а значит, от самого себя. В Египте, утратив волю и мужественность римлянина и полководца, он не был Антонием; но и в Риме он не обретает цельности. И как в Египте не была совершенной

Шекспир У. Шекспировские чтения, 1976 [filosoff.org](http://filosoff.org)  
его любовь, так в Риме не совершенна его доблесть полководца: его солдатам приходится отказываться от полной победы, чтобы своей славой не затмить славы отсутствующего Антония и не заслужить этим его немилости – с одним из них это уже случилось (III, 1). Если раньше Антонию не хватало мужественности, то теперь ему не хватает щедрости и великодушия. Как сказал Х. Гранвилл-Баркер, "на каждом повороте он сознает, что предает себя" {Н. Granville-Barker. Prefaces to Shakespeare, II Series. London, 1939, p. 197.}. Поэтому он и не может разрешить коллизии до тех пор, пока не найдет единственно возможного для себя выхода: попытаться соединить противоположные, существующие пока раздельно начала. Как тосковал он по Риму в самый момент отречения от него, так тоска по Египту охватывает его, когда он объявляет о своем отречении от прошлого и осуждении этого прошлого: "Да, я грешил, но в прошлом это все..." (II, 3). И в ту же минуту появляется Прорицатель как воплощение завладевшей Антонием "египетской мысли". Это параллель к тому, как в Египте "он собирался... веселиться, – и вдруг о Риме вспомнил". Но прежде чем Антоний вернется в Египет, он еще не раз попытается взять верх над Октавием. Впрочем, Октавий не вступает в борьбу, не принимает вызова там, где чувствует себя слабейшим: он отказывается от поединка с Антонием "на кубках" (II, 7), как позже отказывается от сражения более серьезного на мечах. Он человек другого поколения, и его сила в том, что он умеет отказываться от себя. У него и его сестры Октавии любой конфликт решается отказом от какой-то возможности, невоплощением ее, при условии, что такой ценой будет соблюдена верность идеалу "чести". Антоний должен реализовать все свойства своей натуры; а пока он сводит себя только к одному из них, свое истинное "я" он видит в том, которое отвергнуто. Рим не принес ему удовлетворения. Он возвращается в Египет.

Жизнь Антония от отъезда из Египта до возвращения туда была наполнена событиями, движением, встречами и прощаниями; для Клеопатры время остановилось. В Египте и во внешнем мире действие имеет разные масштабы времени. В пятой сцене второго акта Клеопатра отправляет вестника, рассказавшего о женитьбе Антония; через несколько минут она вновь посылает за ним, но это происходит уже в третьей сцене третьего акта. В промежуточных сценах мы видим триумвиров вблизи Мизенского мыса, затем на галере Помпея, Вентидия на равнине в Сирии и снова триумвиров в Риме {См.: G. Wilson Knight. The Imperial Thema. London, 1961, p. 323.}. Логически это невозможно; но таким образом создается ощущение томительного ожидания, царящего во дворце Клеопатры. Эта изменчивая, непонятная женщина живет одним чувством, одним настроением все это время – и вместе с ней весь Египет. В отличие от Антония, Клеопатра в удивительном, нераздельном единстве со своей страной. Ее жизнь – это ее любовь и ее царство. Антоний отрекался от Рима "Пусть будет Рим размыт волнами Тибра!" – чтобы доказать силу своей любви; Клеопатра теми же словами проклинает Египет – "Пусть в нильских водах сгинет весь Египет!" – когда рушится ее любовь; одно без другого ей не нужно. Каждый ее поступок противоречит предыдущему, она упрекает Антония за то, что он ее покидает, и тут же отпускает его, призывая на него благословение богов; она бьет вестника и осыпает его золотом; ее желания меняются каждое мгновение, но она хочет только одного – чтобы Антоний принадлежал ей безраздельно. Ради этого она готова на все, не задумываясь над тем, насколько "честны" и "благородны" ее поступки, она просто мыслит другими понятиями. И вот Антоний возвращается. Теперь он действительно принадлежит Клеопатре, и все зависит от нее. А она хочет быть рядом с Антонием везде, даже в битве, и чтобы все, даже битва, доставляло ей радость. Когда-то она, шутя, наряжала Антония в свое платье; теперь, шутя, она надевает на него латы и снаряжается в бой сама. Ей безразлично, на суше или на море будет дано сражение; но ей важно, подчинится ли ей Антоний. Она не хотела, чтобы сражение было проиграно; но ей было страшно, она хотела уйти от опасности и проверить, последует ли за ней Антоний. В разговоре с посланцем Цезаря она не хочет предавать Антония – не зря же она не отправляет его друзей; но она не может отказаться ни от одной роли, которую посылает ей судьба.

Антоний каждый раз горько кается в своей слабости и каждый раз прощает ей все. С каждым разом он все меньше верит ей и при каждом разочаровании вспоминает Рим и то, что он бросил ради Клеопатры. Но он вернулся в Египет не столько ради Клеопатры, сколько ради самого себя. Его любовь потому так сильна, что без нее Антоний не был бы Антонием, это потребность его великой, универсальной души. И именно эта универсальность делает необходимой его гибель.

Геркулес, бог-покровитель Антония, оставляет его, друзья его покидают, сама

Шекспир У. Шекспировские чтения, 1976 filosofff.org  
Клеопатра изменила, и Антоний должен раствориться, исчезнуть:

И я теперь – такой же зыбкий призрак.

Еще Антоний я, но этот образ

Теряется.

(IV, 12)

Но именно теперь, когда Антоний окончательно теряет себя, он обретает, наконец, то единство, которое ему не было дано найти до сих пор. Его величие императора теперь проникнуто всепонимающей мудростью и добротой. Раньше, в Риме, он гневался на полководцев, приносивших ему победу; теперь он прощает друга, изменившего ему. Он замечает своих слуг, своих солдат. Если его несчастье "развращает" окружающих, то его человечность облагораживает и возвышает их, и вот уже они сами, как Эрос, подают ему пример любви и мужества. Антоний кончает с собой, чтобы избежать позора, он может сказать, как подобает римлянину:

Не Цезарь сверг Антония. Антоний

Сам над собой победу одержал.

(IV, 13)

Но ему отпущено еще немного времени на то, чтобы и любовь его очистилась от подозрений, ревности, обиды, чтобы она стала совершенной. Теперь неважно, предала ли его Клеопатра, по ее ли знаку обратились в бегство египетские войска; важно только увидеть ее еще один, последний, раз, успеть предостеречь от опасности и утешить. Он достиг синтеза и умирает.

В "Антонии и Клеопатре" решается не судьба одного государства, но судьба целого общества. Здесь проходит граница веков. Век Антония ушел вместе с ним. Это был век гигантов. А теперь их крайности, их страсти вносят раздор и смуту во вновь складывающийся мир. Успокоение может быть достигнуто только ценой их гибели. Обыкновенный, "однолинейный" Октавий имел право сказать перед последней битвой с Антонием:

Уж недалек от нас желанный мир.

Мы победим, и все три части света

Покроет сень оливковых ветвей.

(IV, 6)

Для людей нового поколения, которые окружают Октавия, Антоний принадлежит сказке, легенде, как Ахилл и Гектор для тех, кто слушал Гомера.

Клеопатра падает без чувств, когда умирает Антоний; она очнется с сознанием необходимости перерождения, обогащения себя "римским элементом":

Как римлянам бесстрашным подобает,

Заставим смерть объятья нам открыть.

(IV, 15)

Она тоже должна достичь синтеза, как Антоний. Но ему для этого потребовалось соединить уже заложенные в нем свойства; Клеопатре приобрести то, чего в ней не было. Все ее действия теперь определяются одной мыслью: обмануть Цезаря и погибнуть от своей руки, как Антоний. И она, и Цезарь стараются произвести друг на друга впечатление, обратное их действительным целям. Цезарь хочет сохранить Клеопатру для своего триумфа в Риме, поэтому он должен вести себя с ней как щедрый и великодушный повелитель; Клеопатра хочет распорядиться сама своей судьбой, поэтому Цезарю должно казаться, что она верит ему, покорилась его воле и думает о жизни, не о смерти. Но когда своим корыстолюбием она доказывала Цезарю свое желание жить, по ее приказу крестьянин уже клал где-то змею в корзину с фигами.

Шекспир У. Шекспировские чтения, 1976 filosofff.org  
Смерть для нее – путь к Антонию, к его величию, достойною которого она должна стать. В смерти она будет мужественна и прекрасна, как никогда раньше:

Иду, супруг мой. Так назвать тебя

Я мужеством завоевала право.

Я – воздух и огонь; освобождаю

От власти прочих, низменных стихий.

(V, 2)

Конец ее исполнен красоты и гармонии. Поэтому так естествен переход от него к обычному заключению шекспировской трагедии, к последним словам, умиротворяющим живых и воздающим честь мертвым: "Земля не знала могил с такой великою четой..."

Граница веков проходит и в "Кориолане", и сам герой этой пьесы во многом принадлежит новому веку. Это определяет иную структуру трагедии. Нигде у Шекспира народу, его характеристике, его судьбе не отведено такое место, как в "Кориолане"; нигде его так не занимают политические и социальные проблемы. Судьба героя определяется его отношениями с народом; но его внутренний конфликт лежит в другой плоскости, а его смерть ничего не меняет в народной судьбе. Представление об идеальном устройстве общества, характерное для более ранних пьес Шекспира, в "Кориолане" не претерпевает существенных изменений, хотя теперь оно находит выражение не в возвышенных монологах государственных мужей, как в "Генрихе V" или в "Троиле и Крессиде", а в "пошлой басне Менения Агриппы". Каждый человек, каждая общественная группа – это частица того целого, которое называется государством, уподоблено ли оно пчелиному улью, системе светил или человеческому телу. Нормальное существование этого целого, обеспечивающее благоденствие каждой его части, возможно лишь в том случае, если каждая часть выполняет свои функции. В обществе, каким оно представлено в "Кориолане", ни одна группа своих функций не выполняет. Патриции уже не отцы города, заботящиеся об общем благе; плебеи теперь воинственны в городе и робки с врагами. Патриархальная гармония – в прошлом. Ее защитник и проповедник Менений Агриппа {А. А. Аникст пишет: "Характер Менения Агриппы чисто шекспировский; вспоминая "Троила и Крессида", можно сказать, что он представляет собой помесь Улисса с Пандаром" (см. в кн.: Уильям Шекспир. Полное собрание сочинений в восьми томах, т. 7, с. 785). Но "чисто шекспировский" здесь не только сам характер Менения, но и тип его связи с протагонистом. Это типично шекспировская пара "старик-молодой герой": Пандар и Троил, Фальстаф и принц Хэл. Характерно и то, что во всех трех пьесах дружба эта разрушается молодым героем. Разумеется, каждый раз эта "фигура действия" обусловлена своим, присущим только данной пьесе и данным героям содержанием. Но каждый раз "старик" воплощают то, от чего стремятся отречься "молодые".} – старик, человек уходящего поколения, таких, как он, осталось мало. Молодые – трибуны и Кориолан – не хотят больше перебрасывать мостики через пропасть, которая их разделяет. Некоторые шекспироведы считают, что на изображении общества в "Кориолане" лежит отблеск скорее минувших волнений – восстаний Джека Кеда, Уота Тайлера, восстания 1607 г., чем будущих {См. например: E. C. Pettet. Coriolanus and the Midlands Insurrection of 1607. Shakespeare Survey 3 (1950), p. 35; T. I. D. Spencer. William Shakespeare. The Roman Plays. London, 1963, p. 47.}. Но ведь само восстание в Нортгемптоншире было одним из предвестий революции 40-х годов XVII в. Предчувствие нового времени в трагедии в ее народе и в ее герое. Поэтому трудно здесь согласиться с концепцией Л. Е. Пинского, согласно которой Кориолан – трагический "дон кихот "органического" города-полиса" {Л. Пинский. Шекспир. Основные начала драматургии. М., 1971, с. 444.}, и с той его мыслью, что "в последней... великой трагедии Шекспир достиг в образе героя и его ситуаций предельной чистоты трагического тона" {Там же, с. 395.}. "Кориолан" – трагедия нового типа, существенно отличающаяся от ранних шекспировских трагедий (не случайно Шекспир вскоре после ее написания вообще отказывается от этого жанра); и ее протагонист во многом не похож на своих предшественников.

Действия Кориолана определяются прежде всего а priori выработанным кодексом славы ради славы, чести ради чести. Он совершает подвиги не во имя Рима, но для удовлетворения своей всепожирающей гордости, для того, чтобы доказать

Шекспир У. Шекспировские чтения, 1976 [filosoff.org](http://filosoff.org)  
свое превосходство над всеми и превосходство таких, как он, над остальными. Плутарх пороки Кориолана объяснял недостатками его воспитания, а достоинства – его природными качествами; у Шекспира воззрения Кориолана связаны со свойствами его натуры, прирожденная гордость заставляет его принять "кодекс чести" и в свою очередь питается верностью этому кодексу. Весь ход пьесы подтверждает точность характеристики, которую дают Кориолану восставшие плебеи в самом начале: "Все, чем он прославился, сделано им ради этой спеси. Пусть мягкосердечные простаки думают, что он старался для отечества. На самом-то деле он поступал так в угоду матери; ну, отчасти и ради своей спеси, а ее у него не меньше, чем славы" (I, 1).

Характеристика "со стороны" в "Кориолане" важнее для понимания героя, чем в любой другой шекспировской трагедии, потому что здесь он гораздо лучше виден "извне", чем "изнутри". Х. Браун, который относит Кориолана к немногим "не вызывающим сочувствия" ("unsympathetic") шекспировским героям, замечает: "Кажется, мы можем увидеть все, что в нем есть, со стороны" {N. Brown. Enter the Shakespearean Tragic Hero. Essays in Criticism. 1953, p. 287.}. До определенного момента его внутреннее "я" полностью выражается в действии, это действие и есть его самовыражение, поэтому он не нуждается в самовыражении словесном. Монологи и апарте играют здесь гораздо меньшую роль, чем в других шекспировских трагедиях.

Такое изменение структуры пьесы вызвано принципиальными изменениями в характере протагониста. Он появляется перед нами как человек, чей выбор сделан задолго до начала пьесы, вернее, перед которым и не стояла проблемы выбора. Его реакция на все события немедленна, в ней нет ничего неожиданного, она соответствует той программе, которой надо придерживаться, чтобы лелеять и увеличивать главное, неопценимое его достояние – его честь, его славу. Он не остановится ни перед чем, чтобы выполнить эту программу. Плебеи, трусы, непостоянные в своих мнениях в мирное время и ненадежные в битве, – его враги, поскольку их господство унизило бы патрициев, а значит, и Кориолана как одного из них. Патриции – его друзья, поскольку то, что они от него требуют, не противоречит его "кодексу чести". Власть в этот кодекс не входит; он не стремится к командованию войском, как впоследствии не будет стремиться к консульству, и охотно соглашается сражаться под началом Коминия. Он рад войне, потому что воинская доблесть прежде всего входит в его кодекс, потому что война – это лучший способ неопровержимо доказать свое превосходство. Ведь даже весть о войне дает ему такую возможность: только что он поносил плебеев за их ненадежность – и вот у него есть случай продемонстрировать свое постоянство и подтвердить этим право на презрение.

Дальнейшее течение событий доказывает его правоту: он действительно был отчаянно, легендарно храбр, в то время как солдаты-плебеи позорно бежали от стен вражеского города; ворвавшись в него, они бросились грабить, а Марций отказался даже от наград. Он не только отвергает полагающуюся ему по праву часть добычи, он даже не хочет слушать восторженные похвалы своим подвигам. Значит ли это, что он не честолюбив? Напротив. Это смирение паче гордости. Что ему до одобрения или порицания других людей? Принять их похвалу – значит допустить, чтобы они судили его. А он признает только один суд – свой собственный, и единственная награда, которая ему нужна, – сознание своего превосходства. Он принимает только почетное имя Кориолана. Тонкое объяснение этому дает Дж. Вилсон Найт: "То, к чему он стремится, – честь; не золото, не человеческая благодарность, только абстрактная, бескровная, не приносящая выгод честь; и не существует более совершенной абстракции, чем имя" {G. Wilson Knight. Op. cit., p. 170.}.

И кроме того, признать чей-то суд значит признать себя связанным со своими судьями, поставить свою славу на службу кому-то – не самому себе. (Действительно, Коминий уже предвкушает эффект, который произведет сообщение о подвигах Кориолана в Риме, предвидит значение, которое оно будет иметь в политической борьбе.)

У Плутарха единственной просьбой Кориолана после победы было отпустить на свободу попавшего в плен вольска, который когда-то оказал ему гостеприимство. Шекспир сохраняет этот эпизод, но его Кориолан забывает имя вольска. "Кодекс" Кориолана осуждает неблагодарность. Подлинного, сердечного великодушия он не знает, как не знает подлинной дружбы, подлинной любви к отечеству.

Но есть один человек, с которым он связан глубоким и искренним чувством, – его мать. Волумния не только любит своего сына, она понимает его, она

Шекспир У. Шекспировские чтения, 1976 filosofff.org  
знает, чем он дорожит. И для нее самой слава Марция дороже его жизни. Но в отличие от него ей нужны доказательства, материальные знаки его славы; в конечном счете они для нее даже важнее. Она тоже принадлежит к старшему поколению, и если она разделяет ненависть своего сына к "черни", то с патрициями она связана гораздо крепче, чем он. Для патрициев Кориолан в должности консула – необходимость, им нужен человек, которого можно было бы противопоставить трибунам, их растущему влиянию; и Кориолан с его доблестью, бескорыстием и бескомпромиссностью лучше кого бы то ни было подходит для этой роли. А для Волумнии консульский сан Кориолана – это давнишняя, заветная мечта. Рим должен эту мечту осуществить. Ни у кого нет сомнений в том, что теперь для этого настало время. Но сам Кориолан неохотно соглашается добиваться консульства. Власть будет связывать его свободу. Пока, однако, это только предчувствие, и он уступает просьбам матери и друзей. Но за первой уступкой последуют другие, более важные, и они дадутся Кориолану труднее. Ему придется унизиться до того, чтобы в одежде смирения, обнажая раны, просить голосов "у Дика с Хобом". Так велит обычай, а патриций сейчас может добиться власти, только соблюдая эти старые обычаи, оболочку давних патриархальных времен. Но для Кориолана любое социальное установление существует лишь постольку, поскольку оно не противоречит его стремлению к славе и свободе. Традиции "доброго старого времени" стесняют его; и почему вообще нужно следовать традициям?

Зачем прошу я, стоя здесь в лохмотьях,

У Дика с Хобом голосов ненужных?

Да потому, что так велит обычай!

Но повинуйся мы ему во всем,

Никто не стал бы пыль веков стирать,

И горы заблуждений под собою

Похоронили бы истину.

(II, 3; перевод Ю. Корнеева)

Есть только один закон, который Кориолан не может, не должен преступать. Это им самим установленный закон постоянства, верности самому себе, вернее – своему идеалу самого себя. Только он один мог создать такой идеал, только он один может его осуществить. Он одинок в Риме, он изгнан задолго до приговора об изгнании. Еще во время войны с вольсками он один сражался внутри Кориол, никто не последовал за ним {Этого эпизода нет у Плутарха.}. Теперь патриции требуют от него все новой лжи, все новых унижений, и одиночество его становится все явственней и абсолютней. Если он еще остается среди римлян, то это только благодаря матери, единственному человеку, которого он любит настолько, чтобы поставить его честь выше своей. Он пойдет на унижение, чтобы избавить от него мать. Волумния знает, каким доводом можно убедить ее сына:

Прося тебя, унизилась я больше,

Чем мог бы ты унизиться пред чернью.

(III, 2)

И он покоряется. Сыновняя любовь – единственное чувство, которое связывает его с человечеством. Без этого чувства он действительно был бы не человеком, а карающим божеством, каким его видит Брут:

О народе

Ты смеешь отзываться так, как будто

Ты не такой же слабый человек,

А божество карающее...

(III, 1)

Шекспир У. Шекспировские чтения, 1976 filosofff.org

Но снести оскорбление, которое наносят ему трибуны, он не может даже ради матери. Они обвиняют его в измене, в непостоянстве, обвиняют от имени этой трусливой, неверной, так легко меняющей свои решения толпы! Это конец. И опять-таки это обвинение и приговор об изгнании Кориолана – только внешний повод, толчок к его уходу, который так или иначе должен был произойти. Прощаясь с римлянами, Кориолан просто высказывает вслух то, что давно уже зрело в его душе. Что может быть у него общего с этой сворой псов? Это он их изгоняет. Есть мир и кроме Рима. Унизившись перед плебеями, добиваясь таким способом консульского сана, он и так нарушил свою верность "кодексу", он, который не хотел принимать от других даже награды. Теперь любой ценой нужно восстановить былое равновесие, вновь получить право сознавать свою исключительность во всем – в мужестве, в постоянстве, даже в страдании, сама мысль об исключительности которого помогает его переносить:

Бедствия большие

Для сильных духом служат пробным камнем,

А заурядный человек способен

Сносить лишь заурядные несчастья...

(IV, 1)

Его уход был закономерен; не случайно и то, что, покинув Рим, он пришел именно к Авфидию. Если принимать концепцию Кориолана – носителя древних традиций, представителя старого миропорядка, то Авфидий становится антагонистом Кориолана {См. статью А. Дорошевича "Трагический герой и его антагонист в трагедиях Шекспира". – "Филологические науки", 1964, э 1.}, между ними устанавливается отношение, подобное отношению Антоний-Октавий. Нам это отношение представляется иным. Эти два человека лютой ненавистью ненавидят друг друга, но они принадлежат одному поколению. Кориолан это чувствует. Авфидий – единственный, кем он хотел бы быть, не будь он Кориоланом: "Только им, когда б я не был Марций, хотел бы стать" (I, 1).

Кориолан победил его, но не забыл о нем; мнение Авфидия ему интересно: "Авфидия ты видел?... И говорил он обо мне?... Что же?" (III, 1). Это успевает спросить Кориолан в недолгое время своего консульства.

Отношение Авфидия к вольскам во многом сходно с отношением Кориолана к плебеям Рима. Вот он обращается к солдатам совсем в духе Кориолана:

Услужливые трусы! Ваша помощь

Меня лишь осрамила. К черту вас!

(I, 8)

Ларций рассказывает:

Ко мне с охранной грамотой пришел он,

Кляня сограждан, подло сдавших город,

И удалился в Анциум затем.

(III, 1)

И для Авфидия верность себе важнее верности отечеству. На месте Кориолана он поступил бы так же:

Хотел бы стать я римлянином, если

Как вольск быть не могу самим собой.

(I, 10)

Если Кориолан чтобы сохранить верность себе, должен пойти против Рима, то Авфидий, чтобы вновь стать самим собой, должен уничтожить Кориолана, чье превосходство унижает его. Никакие "ржавые законы и обычаи" (и в этом он сходится с Кориоланом) не останавливают его ненависти. То, что Кориолан



Шекспир У. Шекспировские чтения, 1976 filosofff.org  
попросил у него убежища и помощи, притупляет его ненависть лишь на то время, на которое удовлетворяется его гордость; как только Кориолан вновь берет над ним верх, вновь вспыхивает его ненависть.

А Кориолану осталось только довершить начатое, предать огню и мечу город, чьи граждане посмели оскорбить его. Он непреклонен; никакие и ничьи просьбы не трогают его; Менению, которого он не пожелал слушать, он представляется огромной, совершенной военной машиной. В нем не осталось ничего человеческого, и для того, чтобы стать богом, ему не хватало только бессмертия, трона на небесах – и милосердия (V, 4). Но то, что удалось увидеть Менению, – только видимость, оболочка истинного "я" Кориолана. Впервые его действия не выражают состояние его души. Авфидий оказался пронизательнее: "честь твоя и состраданье вступили в ссору..." (V, 3).

Эта "ссора" и составляет содержание выбора, перед которым он стоит теперь – впервые в жизни. Человек как бы помещен в центре концентрических систем – государства, человечества, природы. Возглавив поход вольсков против Рима, Кориолан нарушил равновесие первого круга, вышел за его пределы, преодолел его власть над собой. Если он выберет "честь" сейчас, это будет означать отречение от второго круга – человечества, от самой природы, в которой человек может существовать только как человек. По существу, в этом и заключен идеал кодекса Кориолана – абстрактная, абсолютная "честь"; а ею может обладать лишь человек, разорвавший все связи. К этому и стремится Кориолан:

Прочь, любовь!

Да распадутся узы прав природы!

. . . . .

Не подчинюсь я, как птенец, влеченью,

Но твердость сохраню, как если б сам

я был своим творцом, родства не зная.

(V, 3)

Остается сделать только один шаг, чтобы достичь этого идеала. Но именно этот шаг Кориолан оказывается не в состоянии сделать. Ни один человек, даже такой, как Кориолан, не может порвать с человечеством. Даже он не может справиться с противоестественной ролью, которую взял на себя:

Как плохой актер,

я сбился с роли, к своему позору.

(V, 3)

То, что Кориолан воспринимает как свой "позор", – это превращение из полубога в человека. В нем еще живут любовь и милосердие, и они оказываются сильнее его гордости и "постоянства", этих идолов, которым он всю жизнь служил, как богам. В служении им он зашел так далеко, что может остановиться лишь ценою жизни. И он платит этот выкуп за возвращение к человечеству.

История трагического героя Шекспира начинается Брутом и кончается Кориоланом ("Ромео и Джульетта" и "Тимон Афинский" – только пролог и эпилог трагедии, первое действие которой – "Юлий Цезарь" и последнее – "Кориолан"). В. Фарнхем пишет: "Юлий Цезарь" – веха не только в истории шекспировской трагедии, но и в истории английской трагедии. До Брута на английской сцене не было трагического героя, в чьем характере благородное величие сочеталось бы с роковым несовершенством" {W. Farnham. Shakespeare's Tragic Frontier. Los Angeles, 1950, p. 3}. "Роковое несовершенство" Брута – его ошибка. Но ошибка эта – только неточность в рассуждении, обусловленная непониманием духа времени. Она не вытекает из самих свойств его "натуры", не заложена в нем. Поэтому ему выбор дается еще легко. И сам момент выбора помещен в начале пьесы. Он точно локализован в монологе Брута (II, 1). Основное внимание уделено здесь последствиям выбора. Именно они составляют основу и трагедии государства, и трагедии личности. "Юлий Цезарь" еще во

Шекспир У. Шекспировские чтения, 1976 [filosoff.org](http://filosoff.org)  
многим связан с хроникой, с множественностью ее героев, с судьбой государства в центре ее внимания.

Если "Юлий Цезарь" – начало шекспировской трагедии, то "Антоний и Клеопатра" находится на ее вершине. Выбор Антония не локализован здесь в одном монологе или одной сцене, ему посвящено все действие драмы. "Рим" и "Восток" заложены в самом Антонии, как заложены в нем невозможность отречения от любой из сторон его натуры и его неполноценность как только полководца или только влюбленного. И Антоний, как Брут, характеризуется своими врагами как воплощение человеческого начала; но Брут противопоставляется несовершенным людям, Антоний – совершенным богам.

Кориолан остается неизменным, верным себе на протяжении всей трагедии. Момент выбора приходится теперь на самый конец пьесы. Только в конце жизни Кориолан отказывается от своего нечеловеческого идеала и возвращается к людям, к природе. Без этого он как герой не мог бы существовать в мире шекспировской трагедии. Но он подходит к пределу этого мира.

В "римской трилогии" решения и поступки героев как бы накладываются на другой, объективный план действия – течение Времени. Временем, соответствием ему или противоречием с ним определяются объективная правильность выбора и его последствия. Брут не угадывает духа времени, он ошибается в выборе и погибает. Антоний и Клеопатра достигают синтеза, это решение субъективно единственно возможное для каждого из них. Но век, в котором они живут, требует уже не "синкретического", а "однозначного" характера. Такой тип характера намечен в Октавии Цезаре и полнее – и в героическом его варианте раскрывается в Кориолане. Антоний и Кориолан принадлежат к разным поколениям. Они были созданы в тот момент, когда уходило поколение Антония и появлялось поколение Кориолана. Кориолан – крайняя точка развития шекспировского героя. В нем предчувствие нового, нешекспировского века, требующего иной, нешекспировской, трагедии, иного, нешекспировского, героя.

ОБ ИСТОРИЧЕСКОМ ФОНЕ АНГЛИЙСКОЙ "ТРАГЕДИИ МСТИ" НА РУБЕЖЕ XVI–XVII ВЕКОВ

В. Захаров

В эпоху, предшествовавшую родовому строю, личная, в том числе и кровная, месть не связывалась в сознании людей с понятием долга, роковой повинности, неисполнение которой влекло за собой бесчестие пострадавшему или его ближайшим сородичам. Мечь воспринималась даже не как акт правосудия, восстановления справедливости, но как естественное следствие превосходства сильного над слабым. Удел слабого заключался в том, чтобы оставаться неотомщенным, и окружающим это казалось естественным и не вызывало чувства протеста. Лишь позднее, с укреплением рода, осознавшего себя как некое единство, противопоставленное другим родам, месть стала пониматься как нравственный долг. За увечье или ущерб, нанесенный одному члену рода, мстили все его сородичи. Такое переосмысление было неизбежным на том этапе развития общества, когда нельзя было достичь возмездия, апеллируя к верховной власти {См.: W. E. Wilda. Das Strafrecht der Germanen. Halle (Saale), 1842, S. 157; E. S. Tobien. Die Blut-Rache nach altem Russischen Rechte, vergleichen mit der Blut-Rache der Israeliten und Araber, der Griechen und Römer und der Germanen. Dorpat, 1840, S. 9–10; F. Liebermann. Die Gesetze der Angelsachsen, Bd II. Halle (Saale), 1898–1916, S. 320–322.}.

В жизни европейских народов существование обычая личной мести было связано именно с такими историческими условиями, при каких сводилась на нет или крайне ограничивалась роль правосудия, отпавляемого верховной властью государством, юрисдикции которого должны были подлежать все члены общества. В средневековой Англии слабость центрального государственного аппарата не компенсировалась наличием власти на местах, так как последняя обычно не могла взять на себя функцию посредничества между враждующими родами или даже отдельными лицами. Личная месть была, таким образом, своего рода "диким правосудием" (a kind of wild justice), по словам Френсиса Бэкона {См.: F. T. Bowers. Elizabethan Revenge Tragedy, 1587–1642. Princeton, 1940, p. 3.}, так как давала потерпевшему единственную возможность восстановить честь или возместить понесенные убытки.

Напротив, с укреплением государственной власти в стране наблюдается обратная тенденция. Правительство делает решительные попытки вмешаться в

Шекспир У. Шекспировские чтения, 1976 [filosoff.org](http://filosoff.org)  
то, что представлялось до сих пор частным делом члена общества. В этом смысле показательным было установление права короны на часть вергельда (wergeld, дословно "плата за человека"), т. е. денежной суммы или товаров, которыми ответчик возмещал убытки потерпевшего {T. P. Ellis. Welsh Tribal Law and Custom, vol. II. Oxford, 1926, p. 136.}. Эта дань укрепляла в общественном сознании представление о том, что ущерб, нанесенный подданному, не безразличен и для государства. Можно полагать, что уже в начале XVI в. преступление против личности, безоговорочно рассматривалось как вызов государственной власти {L. O. Pike. A History of Crime in England, vol. I. London, 1876, p. 290-292.}. Существовало, однако, и обстоятельство, тормозившее развитие нового взгляда на права потерпевшего. Личная месть зачастую оказывалась куда более скорой и действенной, нежели неповоротливая и продажная машина правосудия.

В XV в. личная месть стала настоящим бедствием в стране, охваченной пламенем феодальных войн. В исторических хрониках того времени можно почерпнуть сведения об убийствах, грабежах и пытках, учиненных по мотивам личной мести. Некоторые из описанных случаев вызывают в памяти печально знаменитые анналы родов Медичи и Борджиа в Италии, откуда столько раз черпали сюжеты своих "кровавых трагедий" английские драматурги Возрождения. Число таких злодеяний, судя по хроникам той эпохи, было весьма значительным {"Chronicles of London". C. Kingsford (Ed.). Oxford, 1905, p. 172.}.

Укрепление централизованной власти в первой половине XVI в. имело следствием осуждение рецидивов "дикого правосудия" и противодействие им. Идеологи абсолютизма рассматривали личную месть во всех ее проявлениях (например, дуэль) как угрозу устоям государства. Дуэлянтам инкриминировалось неуважение к закону, а всякое "нерегламентированное" убийство с заранее обдуманном намерением, имевшее целью отомстить за нанесенную обиду без посредничества закона, рассматривалось как тягчайшее преступление {T. Birch. The Court and Times of James I, vol. I. London, 1848, pp. 265-266.}. Официальную точку зрения на прерогативу власти выразил Френсис Бэкон, заявивший по поводу одного дела о дуэли в 1615 г.: "...когда месть исторгается из рук судьи вопреки божьей заповеди *mihi vindicta, ego retribuam* {мне отмщение, и аз воздам (лат.)}, и каждый обнажает меч не для защиты, но для нападения, частные же граждане начинают воображать себя облеченными законами карать кого бы то ни было за свои обиды, тогда никто не может предвидеть опасности и затруднений, какие могут возникнуть и умножиться... Спорщики могут объединиться в банды... произойдут волнения и мятежи, которые приведут к расторжению семей и союзов и более того - к гражданской войне" {"A Complete Collection of State Trials from the Earliest Period to the Year 1783", т. Nowell (Ed.), vol. II. London, 1816, p. 1032.}. Бэкон аргументировал здесь прерогативу монарха быть единственным арбитром во всякого рода конфликтах. Из его доводов следует, что личная месть уже рассматривалась как пережиток феодальных времен и подвергалась суровому осуждению. Церковь не замедлила встать на сторону государства. Древний библейский закон Моисея, поощрявший кровную месть, теперь либо замалчивался, либо истолковывался по-иному, в духе новых веяний. Основным аргументом церкви было приведенное Бэконом библейское изречение "мне отмщение, и аз воздам". В 1612 г. епископ Холл предрекал двойную гибель - души и тела тем, кто ослушается божьей заповеди {"Works of Bishop Hall", vol. V. P. Wynter (Ed.). Oxford, 1863, p. 76.}.

Однако сильное противодействие государства и церкви практике личной мести не приводило к сколько-нибудь заметному сокращению числа кровавых инцидентов. Например, количество дуэлей и преступлений, совершенных из мести, резко возросло к концу царствования Елизаветы и в первые годы после восшествия на престол короля Иакова. Многочисленные дворцовые заговоры, борьба между католиками и протестантами и народные волнения воскрешали в памяти трагическую эпоху междоусобных войн прошлого столетия и более близкое по времени правление королевы Марии Кровавой; во всех слоях общества зрела неудовлетворенность своим состоянием, росла неуверенность в завтрашнем дне. Монархия, напрягавшая все силы в борьбе с пуританским парламентом, уже не могла совладать с обострившимся кризисным положением в стране.

Вместе с королем Иаковом в Англию хлынул поток шотландцев, сохранивших во многом обычаи феодальной старины, уже пришедшие в упадок или совсем исчезнувшие в Англии. Непрерывно возникали конфликты между новоприбывшей шотландской знатью и английским дворянством {"The Autobiography and Correspondence of Sir Simonds d'Ewes", vol. II. London, 1845, p. 324.}.

Шекспир У. Шекспировские чтения, 1976 filosoff.org

Весьма часто личная месть носила резко выраженный классовый характер. Слуги мстили хозяевам за дурное обращение; крестьяне расправлялись с огораживателями-лендлордами, сознавая тщетность апелляции к суду.

Вскоре после разгрома испанской Армады в 1588 г. закончился период кратковременного единения различных общественных слоев, сплотившихся в патриотическом порыве, чтобы отразить иноземное нашествие. Кризис абсолютизма нашел выражение и в критике официальных догм с различных классовых позиций. Проблема нравственности акта личной мести была в силу указанных выше причин одной из тех насущных проблем, вокруг которых велись острые споры. Широкий диапазон суждений, представленных в различных исторических источниках, позволяет по крайней мере сделать вывод о том, что общественное мнение не склонно было огульно осуждать личную месть, но усматривало различия, с одной стороны, между способами мщения, а с другой, мотивами к нему.

Всеобщее осуждение вызывал "макиавеллистский" характер преступления. Коварство и лицемерие не считались свойствами, искони присущими англо-саксам; свойства эти были, как полагали в Англии, посланы богом в виде особой кары ненавистным папистам. Дурная слава Никколо Макиавелли, автора "Государя", в Англии в то время была настолько велика (достаточно вспомнить, например, "дух Макиавелли", выведенный Марло в "Мальтийском еврее"), что его считали бессмертным, вездесущим и отождествляли даже с самим отцом зла. Наиболее "макиавеллистским" было, с точки зрения тогдашних моралистов, убийство с заранее обдуманном намерением. Такое убийство, особенно если оно совершалось спустя много времени после спровоцировавшего его оскорбления, считалось тягчайшим преступлением. Порицание вызывало также подстрекательство к мести, явное или тайное, которое приравнивалось к найму убийцы. Подстрекатель считался в ряде случаев более виновным, чем сам убийца, так как из двух мстителей "макиавеллистом" выступал именно он. Например, вина Яго в смерти Дездемоны в те времена, несомненно, считалась тяжелее вины Отелло, несмотря на отсутствие прямых улик против Яго, за исключением данного им Отелло совета "не отравлять ее (Дездемону) ядом, но задушить в постели" (IV, 1).

Широкий резонанс получило дело об убийстве Томаса Овербери, автора знаменитых "Характеров", отравленного в Тауэре в 1613 г. Особое возмущение вызвал тот факт, что Овербери пал жертвой заранее обдуманной мести. Многим посмертным изданиям его сочинений предпосланы элегии по поводу его кончины, написанные различными поэтами (в том числе Деккером и Фордом; в изданиях же 1616 и 1637 гг. включена элегия, подписанная инициалами W. S.). Авторы сетовали на развращенность века, породившего таких жестоких убийц {E. Parry. The Overbury Mystery. London, 1925, p. 305-310.}.

В связи с ростом числа дуэльных поединков и вообще рецидивов "дикого правосудия" возник интерес к причинам, вызывающим жажду мести в человеке. Среди таких причин назывались "врожденные сильные аффекты, или страсти", как например, гнев, ненависть, ревность, честолюбие, зависть. Гнев считался главным агентом возбуждения мстительности. В анонимном трактате о страстях (1621) изучается различие между ненавистью и гневом, причем последний определяется как частный случай первой. Гнев, рассуждает автор, можно испытывать лишь к отдельным лицам; ненависть часто обращена против всего человечества; гнев излечивается терпением; ненависть не ослабевает до самой смерти; гнев жаждет открыть жертве лицо мстителя, ненависть довольствуется уничтожением объекта мщения, не раскрывая себя; гнев причиняет мстителю душевные страдания, ненависть холодна; гнев знает меру в мщении, но ненависть безмерна и всегда доводит месть до конца. Честолюбие считалось национальным пороком англичан и, по мнению моралиста, заслуживало снисхождения, но ревность, которую рассматривали как свойство чисто романского характера, казалась в ряде случаев недостаточным мотивом для мщения, особенно когда, кроме подозрения, у мстящего не было веских улик {"A Table of humane Passions", 1621, repr. London, 1862, p. 23.}.

Месть за поруганную честь рода вследствие прелюбодеяния или мезальянса, как правило, не находила сочувствия у англичан эпохи Возрождения, которым был чужд жестокий нравственный кодекс, принятый в Испании и в Италии, где утрата жизни считалась меньшим несчастьем, чем утрата чести. Зрителя в английских театрах того времени, ставивших переводные итальянские пьесы или пьесы из итальянской жизни английских драматургов, особенно поражало и возмущало хладнокровие мстителя, который убивал, повинуюсь не опрометчивому горячему порыву, но предварительно рассчитав, в какой момент и каким

Шекспир У. Шекспировские чтения, 1976 [filosoff.org](http://filosoff.org)  
орудием удобнее нанести удар. Бессмысленно жестоким казалось убийство неверной жены, которое по взаимному соглашению совершали либо оскорбленный супруг, либо близкие родственники виновной. Можно думать, что кальдероновский "Врач своей чести", будь эта пьеса представлена в "Глобусе" или каком-нибудь другом лондонском театре той поры, нашел бы зрителя, склонного, по всей вероятности, отождествить дону Гуттьере с популярной фигурой мстителя-злодея, вроде Фламиньо из "Белого дьявола" Уэбстера {F. T. Bowers, Elizabethan Revenge Tragedy, p. 20-22.}.

Бертон в "Анатомии меланхолии" (1621) называл зависть в числе главных пороков времени, способных сделать человека мстительным и внушить ему ненависть к людям. Завистник может пролить кровь даже без всякого повода, а такое убийство - самый худший грех {R. Burton. The Anatomy of Melancholy, vol. I. London, 1902, p. 310.}. Поэтому, например, преступление Клавдия в "Гамлете", усугубленное мотивом кровосмесительной страсти и совершенное по явно "макиавеллистским" образцам, должно было казаться современникам Шекспира особенно отвратительным.

Кровная месть вызывала к себе двойственное отношение. Месть убийце отца или сына вообще казалась законной (особенно в тех случаях, когда было трудно или вовсе невозможно апеллировать к правосудию), и общественное мнение обычно симпатизировало мстителю, хотя ограничивало его в выборе средств отмщения. Распространенный взгляд на допустимость мести ясно выражен в романе Томаса Лоджа "Маргаритка Америки" (1596), где отец, провозжая сына в чужую страну, дает ему следующее напутствие: "Мстя, будь смел, но не чрезмерно жесток" {Th. Lodge. Complete Works, vol. III. London, 1883, p. 18.}.

Гамлет отказывается от намерения убить Клавдия во время покаянной молитвы, полагая, что такая смерть будет не мщением, но наградой ("hire and salary") злодею. Последующее пространное изложение доводов в пользу более жестокого наказания убийцы отца (III, 3) воспринимается как попытка оправдания, продиктованная опасением упреков в "макиавеллизме".

Среди дворян (особенно высшей знати) преобладало мнение, что личная расправа с врагом всегда предпочтительнее судебного иска. Наиболее сильное противодействие вызывали неоднократные указы правительства, воспрещавшие дуэльные поединки. Выдвигались различные соображения, по которым дуэль представлялась не только допустимым, но даже весьма желательным способом разрешения многих споров и ссор. Среди аргументов в пользу дуэли интерес представляют следующие: если существуют войны и целые армии сражаются друг с другом, то, следовательно, и частные лица вольны в честном поединке защищать свои права (интересно сопоставить с этим доводом размышления Гамлета о собственном бездействии в монологе из четвертой сцены четвертого акта: "А ведь тут же, к моему стыду, я вижу, как смерть грозит двадцати тысячам людей, которые ради прихоти и пустой славы идут в могилу, будто в постель, сражаются за клочок земли, где даже для сражения не хватает пространства и где не уместить могил, чтобы похоронить убитых") {Подстрочный перевод. Цит. по кн.: М. М. Морозов. Избранные статьи и переводы. М., 1954, с. 404.}; поскольку правосудие карает виновного за нанесение частному лицу оскорбления не во всех случаях, а лишь когда это оскорбление угрожает общественной безопасности, постольку частное лицо, не нашедшее справедливости, имеет право мстить; обычаи старины, особенно традиции рыцарства, повелевают мстить врагу; поскольку простолюдин не имеет понятия о чести (все гражданские судьи в то время были "низкого" происхождения), он не может выступать арбитром в споре между джентльменами, и, следовательно, дворяне должны драться на дуэли; в ряде случаев правосудие не может задержать и покарать преступника, иногда не может даже установить его личность; таким образом, личная месть не помеха, но, наоборот, помощь правосудию; опасаясь неотвратимой кары, многие бояются нарушить закон; и т. д. {F. T. Bowers. Middleton's "Pair Quarrel" and the Duelling Code JEGP vol. XXXVI, 1937, p. 40-42.}

Даже Бэкон, непримиримый противник дуэли и личной мести, указывал в одном из своих сочинений, что месть все же терпима, когда, кроме оскорбленного, некому отомстить за обиду и когда закон непозволительно долго медлит {F. Bacon. Essays. M. Scott (Ed.). New York, 1908, p. 20.}.

Таким образом, публика, заполнявшая в ту пору театры в Лондоне и в провинции, встречала появление мстителя на сцене отнюдь не с ликованием, но вместе с тем вряд ли была заранее предубеждена против него. В оценке

Шекспир У. Шекспировские чтения, 1976 filosoff.org  
поведения героя пьесы играли роль различные указанные выше факторы, которые и влияли на окончательное суждение зрителя. Драматурги чутко улавливали настроение своей аудитории, что во многом определяло проблематику их пьес. Метаморфоза, происшедшая с протагонистом-мстителем на елизаветинской и якобитской сцене за сравнительно недолгий срок (1580-1642), - от "честного" Иеронимо в "Испанской трагедии" Кида до аморального антигероя Фламиньо в "Белом дьяволе" Уэбстера - отражает эволюцию в общественных взглядах той эпохи на правовую и нравственную сущность личной мести. "Кровавая трагедия мести", подобно историческим хроникам Шекспира, представляет собой благодарный материал для оценки отношений между личностью и государственной властью в пору кризиса английского абсолютизма накануне буржуазной революции.

## ПОСЛЕДНИЕ ПЬЕСЫ ШЕКСПИРА И ТРАДИЦИЯ РОМАНТИЧЕСКИХ ЖАНРОВ В ЛИТЕРАТУРЕ

### И. Рацкий

Творческий путь Шекспира завершается созданием "Перикла", "Цимбелина", "Зимней сказки" и "Бури". Вплоть до начала XX в. пьесы эти всерьез не принимались: в лучшем случае признавались поэтические достоинства "Бури", в целом же в этих произведениях видели каприз воображения стареющего Шекспира, усталого и желающего позабавиться сочинением развлекательных историй. Теперь такая точка зрения ушла в прошлое. Идейное и художественное богатство этой части шекспировского наследия в наше время не вызывает ни у кого сомнений, зарубежная критическая литература о последних пьесах насчитывает за последние полвека не один десяток работ и множится с каждым годом, ряд зарубежных шекспироведов свои интерпретации последних пьес делает основой концепций всего творчества Шекспира.

К сожалению, наше шекспироведение очень мало занималось финальными шекспировскими драмами. А между тем они заслуживают самого серьезного внимания не только в силу своих индивидуальных качеств - не только потому, что каждая из них обладает высокими достоинствами: не говоря уже о "Буре", вполне равновеликой, по общему мнению, другим шекспировским шедеврам, значительную художественную ценность представляют также "Цимбелин" и особенно "Зимняя сказка", и даже более слабый "Перикл", как показали некоторые успешные постановки этой пьесы на английской сцене в последние десятилетия.

Последние пьесы Шекспира - явление по-своему не менее значительное, чем его комедии и трагедии. Неразрывно связанные с предшествующим его творчеством, они вместе с тем составляют самостоятельный этап его творческого развития, новое качество шекспировской драматургии. Природа этого нового качества определяется не только особенностями шекспировского гения, но и спецификой той литературной традиции, преломлением которой являются финальные драмы Шекспира. Поэтому правильно понять сущность его последних пьес можно только в том случае, если мы выясним, что же их роднит друг с другом и с широким кругом аналогичных литературных явлений.

Правда, внутренняя родственность финальных пьес не может быть доказана с той же степенью достоверности, как и хронологическая близость. И художественное единство "Перикла", "Цимбелина", "Зимней сказки" и "Бури" различными критиками обосновывается по-разному, особенно тогда, когда речь идет о тональности этих произведений, их духе, выраженном в них мироощущении, идейном значении и прочих, не поддающихся математической выверке вещах.

Тем не менее во всех финальных пьесах есть моменты, общность которых представляется нам бесспорной и которые наиболее наглядно характеризуют и эстетическую однородность рассматриваемых произведений, и художественное их своеобразие в сравнении с предшествующим творчеством Шекспира, и связь их с определенным литературным пластом.

Прежде всего обращает на себя внимание удаленность места действия всех последних пьес от сколько-нибудь знакомой шекспировскому зрителю жизни.

События "Перикла" отнесены к эпохе поздней античности, в греческие и малоазиатские города. Географический охват чрезвычайно широк: из Антиохии нас вместе с героями переносят в Тир, оттуда в Тарс, Пентаполис, Эфес, Митилену - словом, как говорится в перечне действующих лиц, "место действия - разные страны".

В "Цимбелине" автор также уводит нас в далекое прошлое, и хотя на этот раз перед нами Англия, но Англия легендарных времен I века н. э. и войн за независимость с древним Римом, т. е. Англия, не более близкая шекспировскому современнику, чем древняя Греция. (Примечательно, что во всей обширной елизаветинской драматургии, помимо "Цимбелина", насчитывается лишь пять пьес, действие которых происходит в сказочные времена английской истории. В числе этих пьес - "Король Лир".) Не менее удалено от шекспировской современности и место действия "Зимней сказки": Богемия и Сицилия звучали для зрителя так же экзотично, как Пентаполис и Митилена.

Наконец, "Буря" уносит зрителя на волшебный остров, ассоциировавшийся в сознании посетителей шекспировского театра с новооткрытыми землями Вест-Индии.

Атмосфере удаленности соответствуют и многочисленные исторические и географические несообразности. В "Перикле" Пентаполис - это город, тогда как на самом деле такое название имела группа из пяти городов. В "Зимней сказке" у Богемии есть морской берег. Дельфы находятся на острове. В "Цимбелине" персонажи наделены как древнеримскими, так и современными итальянскими именами (Луций, Постум - Филарио, Яхимо).

Местные реалии почти полностью отсутствуют: многочисленные города в "Перикле" также невозможно отличить друг от друга, как нельзя определить местоположение острова Просперо, как невозможно заключить - античный или современный Рим представлен в "Цимбелине"; в какую эпоху происходят события в "Зимней сказке".

Значительные изменения в сравнении с предшествующими пьесами, особенно с трагедиями, претерпевают сюжет и композиция.

Действие насыщается огромным количеством приключений, происшествий, опасностей, приобретает авантюрный характер. События утрачивают логическую последовательность, а сюжет - постепенность развития. Пьесы распадаются на ряд эпизодов, внутреннюю связь между которыми гораздо труднее установить, чем между различными эпизодами предыдущих произведений Шекспира. Но зато зритель с напряженным интересом следит за происходящим, ибо герой счастливо выпутывается из одной опасной ситуации, чтобы тут же попасть в другую, не менее рискованную.

Сюжет "Перикла" с формальной стороны наиболее хаотичен и состоит из многочисленных эпизодов, объединяемых фигурами и судьбами Перикла и Марины, причем почти в каждом из этих эпизодов герою или героине угрожает смерть или бесчестие, которых они благополучно избегают.

Не менее прихотлива и внешне разбросана композиция "Цимбелина", с его тремя сюжетными линиями, перебрасыванием действия из Англии в Рим, от двора Цимбелина в пустынные места близ Милфордской гавани и к Уэльским холмам, с бесчисленными опасностями, которые подстерегают Имогену, Постума, Беллария с принцами и даже Цимбелина.

Более упорядочено построение "Зимней сказки", но и здесь логика события подменена необычностью их, и можно выделить самостоятельные эпизоды, драматизм которых автономен от общего действия и определяется тем, что герои находятся под угрозой гибели и разлуки: Поликсену грозит смерть от яда, Гермione - по приговору суда, новорожденной Утрате - от диких зверей, Утрате и Флоризелю грозит гнев Поликсена и в Богемии, и у Леонта.

Увеличивается в последних пьесах и роль чудесного.

Оттенок чуда есть и в оживлении Церимоном Таисы, и в неожиданном появлении к концу действия живой Гермione, и в сновидениях героев: Периклу является во сне Диана, Постуму - Юпитер, Антигон рассказывает о привидевшейся ему Гермione, по указанию которой он должен оставить Утрату в Богемии. В этом же волшебном ряду находится и пророчество дельфийского оракула. Фантастика господствует в "Буре": главное действующее лицо, Просперо, - волшебник, среди других персонажей - духи, фантастические существа Ариэль и Калибан.

Элемент чудесного гармонирует с многочисленными фольклорными мотивами, вплетенными в художественную ткань финальных драм. Уже первый эпизод "Перикла" - юноша, сватающийся к королевской дочери, должен отгадать

Шекспир У. Шекспировские чтения, 1976 [filosoff.org](http://filosoff.org)  
загадку, иначе его ждет участь его предшественников, т. е. смерть, - явно сказочного происхождения. Общим местом многих сказок является ситуация и другого эпизода пьесы: соревнование претендентов на руку царевны, в которой герой - здесь Перикл - одерживает победу и покоряет своей доблестью и другими достоинствами и царя, и его дочь (здесь Симонида и Таису). В сказочном духе начинаются также злоключения Марины: Диониса со своей дочерью Филотеной и Марина явно напоминают сказку о злой мачехе, которая ненавидит падчерицу и сживает ее со свету за то, что падчерица красотой и умом превосходит ее собственную дочь.

Фольклорными мотивами насыщены и другие пьесы последнего периода.

В "Цимбелине" мы вновь сталкиваемся с вариантом сказки о злой мачехе на этот раз она преследует падчерицу, желая женить на ней своего дурня-сына. Еще большее сходство имеет одна из основных сюжетных ситуаций "Цимбелина" со сказкой о Белоснежке: Белоснежка бежит от злой мачехи и, подобно Имогене, попадает в пещеру, где ее заботливо опекают добрые карлики (в пьесе Белларий и братья), она же ведет у них хозяйство. Белоснежку, как и Имогену, поражает мнимая смерть, и точно так же, как героиня шекспировской пьесы, она оживает {Параллели между "Цимбелином" и сказкой о Белоснежке были подробно прослежены в XIX в. - См.: "Germania", 1864, IX, S. 458 ff.}. Заметим, что пушкинская "Сказка о мертвой царевне и семи богатырях" разрабатывает ту же древнюю сказочную версию, которая нашла отражение в "Цимбелине".

Длительную фольклорную традицию имеет и центральная коллизия "Цимбелина": историю о женской верности, о хвастуне, посягнувшем на честь добродетельной жены, и о наказании, которое его постигло, можно найти в сказках многих народов.

Основные ситуации "Зимней сказки" не имеют столь прямых фольклорных аналогов, хотя в истории любви Флоризеля и Утраты можно усмотреть отдаленное сходство со сказками типа "Золушки" и другими вариациями на тему о том, как царевич влюбляется в бедную девушку, причем в некоторых сказках впоследствии обнаруживается ее знатное происхождение. Но кое-какие сцены в "Зимней сказке" вызывают и более явные ассоциации с фольклорными персонажами. Так, Паулина и Антигон, особенно в той сцене, где разъяренная Паулина врывается к Леонту и честит и его, и собственного мужа, который не в состоянии укротить разбушевавшуюся жену и как будто побаивается ее, - напоминают излюбленную многими сказками супружескую пару: тюфяк и тихоня муж и бойкая, языкастая жена, которая держит его в страхе и повиновении. Ловкий и обаятельный плут, весело и изобретательно обманывающий простаков, - любимая фигура средневековых фавль, преобразившаяся здесь в Автолика. Удаленность во времени и пространстве, условность географических наименований, обилие анахронизмов, необычность событий, произвольное и прихотливое их сочетание, отсутствие между происшествиями логической связи, эпизодичность сюжета, резкая и внезапная перемена места действия, усилившаяся роль чудесного и сказочного - вот что в первую очередь создает впечатление неправдоподобности и нереальности происходящего, совершенно не свойственное произведениям непосредственно предшествующего, трагического периода творчества Шекспира.

Впечатление это усугубляется рядом менее явных, но не менее постоянных и специфических для последних произведений драматических приемов.

Так, большую роль играет использование элементов архаической драматургии. Повествователь Гауэр в "Перикле", первый и второй дворяне в самой первой сцене "Цимбелина", первый и второй вельможи, сопровождающие Клотена, так же как первый, второй и третий дворяне в "Зимней сказке" - эти персонажи выведены из действия, функция их никак не связана с сюжетом. Такого рода действующие лица характерны для дошекспировской драмы, но почти не встречаются у Шекспира в более ранних произведениях.

Самохарактеристика и самопредставление героев - тоже прием, который в последних пьесах повторяется чаще, чем раньше.

В "Перикле" Клеон рассказывает своей супруге Дионисе о несчастьях их города, о которых она знает не хуже его. В "Цимбелине" Белларий излагает зрителю собственную историю и историю похищенных им принцев и даже сообщает, как его зовут. В "Зимней сказке" Автолик представляется зрителю почти так же, как это делал Порок в старых пьесах. И это только некоторые,



Шекспир У. Шекспировские чтения, 1976 filosoff.org  
самые яркие примеры.

В финальных произведениях вообще увеличивается число монологов и реплик в сторону, причем они отнюдь не имеют психологического характера. Н. Когхилл приводит сравнительное число действующих лиц, произносящих монологи в некоторых шекспировских пьесах: "Ричард III" и "Кориолан" - 4, "Генрих IV", ч. 1-3, "Гамлет" - 4, "Отелло" - 2, "Перикл" - 6, "Цимбелин" - 10, "Зимняя сказка" - 7, "Буря" - 5 {N. Coghill. Shakespeare's professional skills. Cambridge, 1964, p. 133.}.

Усиливается, как никогда, роль в сюжете театрально-зрелищных, звуковых и живописных элементов.

Можно представить себе, что сам внешний вид Гауэра в его древнем одеянии производил на зрителя большое впечатление. Весьма эффектно в "Перикле" должен был выглядеть и парад рыцарей - с их роскошным вооружением и замысловатыми и красочными геральдическими знаками на богато убранных щитах. Еще более театрально-зрелищный и вместе с тем условный характер придавал "Периклу" такой архаический прием, как пантомима.

Ту же роль играют во всех пьесах и "маски": в "Цимбелине" характер "маски" имеет явление Юпитера, в "Зимней сказке" - пастушеский праздник с танцами пастухов и пастушек и пляской двенадцати сатиров, в "Буре" - "маска" Цереры и сцена банкета. Танцы есть и в "Перикле".

Звуковые эффекты тоже умножаются.

Во всех пьесах, кроме "Цимбелина", на сцене изображается буря. Зато в "Цимбелине" мы видим поединки Постума и Яхимо, Гвидерия и Клотена, битву между римлянами и англичанами. Постоянно слышится музыка. Она звучит во дворце Симонида и в комнате Церимона, усыпляет Перикла и Постума, раздается у дверей спальни Имогены и у пещеры на Уэльских холмах, сопровождает пастушеский праздник в "Зимней сказке" и возвращение в жизнь Гермiony; музыкой напоен сам воздух острова Просперо. Льет печальная песня Марины, плывет погребальная мелодия над телом мнимомертвой Имогены, звенят задорные песенки Автолика, уносится в высь нежный голос Ариэля, выводят пьяные рулады Стефано и Калибан.

Есть в последних пьесах эффекты и иного рода: отрубленная голова и безголовое тело Клотена в "Цимбелине", медведь, пожирающий Антигона, в "Зимней сказке".

Во всех пьесах, кроме "Цимбелина", происходят кораблекрушения.

Везде герои переодеваются, чтобы их не узнали. Перикл в платье бедняка скрывает от Симонида свое царское происхождение. Имогена путешествует в мужском платье и в таком виде не узнана ни мужем, ни отцом. Поликсен и Камилло, переодетые, разговаривают с Флоризелем, который не признает ни отца, ни его ближайшего советника. Автолик меняет платье и становится незнакомцем и для своего бывшего хозяина Флоризеля, и для пастуха и его сына, с которыми он только что разговаривал, и т. д. Общая схема действия всех пьес также имеет некоторые сходные и весьма существенные черты.

Во-первых, в основе всех пьес (кроме "Бури") - история семей. Семьи разлучены в начале или по ходу произведения и воссоединены в конце. В "Перикле" разлучены муж и отец с женой и дочерью. В "Цимбелине" - жена с мужем, отец с детьми. В "Зимней сказке" - муж с женой и дочерью, мать с дочерью. (Отсюда, в частности, и необходимость более чем одной сюжетной линии, ибо нужно дать представление о судьбах всех разлученных.) В конце этих пьес обязательна сцена "узнавания": родственники оказываются вместе и узнают друг друга.

Во всех пьесах принципиальное значение имеет время, протяженность его иногда очень велика. В "Перикле" между третьим и четвертым актами проходит 14 лет, в "Зимней сказке" - 16. В "Цимбелине" действие охватывает небольшой промежуток и производит впечатление непрерывного, в "Буре" же вообще занимает несколько часов, но зато в обеих пьесах огромную роль играет предыстория некоторых персонажей: в "Цимбелине" - Беллария и принцев, в "Буре" - Просперо и Миранды в первую очередь, а также всех других главных действующих лиц.

Во всех пьесах действие движется от меньшего благополучия к благополучию большему.

Значительные изменения в сравнении с предшествующими пьесами и большую общность в сопоставлении друг с другом имеют в финальных драмах характеры героев, способы их обрисовки и взаимоотношения характеров с действием и обстоятельствами.

Первое, что бросается в глаза, – связь характера и композиции последних пьес.

Если в предыдущих произведениях движение сюжета охватывало судьбы всех главных героев, которые при этом постоянно находились в поле нашего зрения, и внимание зрителя распределялось между ними равномерно, то иная в этом смысле композиция романтических драм.

В "Перикле" главный герой совершенно не участвует на протяжении важнейшего четвертого акта, появляясь лишь в пантомиме.

В "Цимбелине" Постум исчезает после второго акта и вновь становится центральной фигурой в пятом.

В "Зимней сказке" Леонт находится в центре действия в первых трех актах, отсутствует и почти забывается в четвертом и вновь появляется лишь в конце пьесы. Гермiona же фактически уходит из пьесы как действующее лицо в середине третьего действия, ибо в пятом акте ее роль чисто символическая, и Шекспир дал ей здесь только одну небольшую реплику.

Другие же действующие лица появляются в середине или даже к концу пьесы. Марину в "Перикле" мы впервые встречаем в четвертом акте – и с этого момента она становится главной героиней. С Белларием и принцами в "Цимбелине" знакомимся лишь в третьей сцене третьего акта. Утрату в первый раз видим тоже только в четвертом действии, тогда же появляется и Автолик.

Многие персонажи всплывают лишь на мгновение и тут же тонут в бурном потоке событий, хотя роль их в судьбах главных действующих лиц первостепенна (Антиох в "Перикле", Корнелий в "Цимбелине", Антигон в "Зимней сказке").

Эта структурная особенность последних пьес во многом связана с иными, чем в трагедиях, принципами характеристики.

Характеры героев утрачивают психологическую глубину и объемность. Герои живут эмоциями, каждая из которых, взятая сама по себе, обрисована с полнотой и тщательностью, достойной иногда высочайших реалистических шедевров Шекспира, – достаточно вспомнить ревность Леонта или страдания оклеветанной Имогены (в сцене с Пизанио близ Мильфорда). Но характеры в целом часто как бы распадаются на отдельные эмоциональные состояния, резкая смена эмоций слабо или совсем не мотивирована, поэтому лишаются реалистической обоснованности и поступки героев, возникает впечатление, что чувства действующих лиц не соответствуют обстоятельствам и причинам, их вызвавшим. В этом смысле классическим примером может быть тот же Леонт с его внезапной беспричинной ревностью. Но подобные особенности рисунка можно найти в портрете почти любого персонажа последних пьес: Постум от величайшей любви переходит к жгучей ненависти, обнаруживая при этом удивительное легкоеверие; Имогена жаждет умереть, обвиняет Постума в неверности и низости – и тут же принимает предложение Пизанио переодеться мальчиком, чтобы жить близ Постума; Паулина проклинает Леонта и без всякого перехода начинает жалеть его; Цимбелин совершенно хладнокровно реагирует на сообщение о смерти и злодейских умыслах своей дотоле горячо любимой жены. И т. д.

Поэтому некоторые герои почти полностью утрачивают постоянство характера. В Дионисе, принимающей Перикла, ничто не предвещает злобной преступницы, какой она окажется, когда прикажет убить Марину. Леонт, уговаривающий Поликсена остаться, Леонт во власти ревности и Леонт кающийся – как будто три разных человека.

С другой стороны, как правило, отсутствует полнота человеческого характера. Обертон и оттенки существуют лишь в описании отдельных чувств. В большинстве персонажей доминируют определенные, заданные с самого начала и потому неизменные качества. Поэтому персонажи начинают тяготеть к типам и

Шекспир У. Шекспировские чтения, 1976 filosofff.org  
дают основание считать их символами. Чистота Марины, верность Имогены, преданность Пизанию, правдивость Паулины так же подчеркнута постоянно, как злоба и глупость Клотена, лицемерие и подлость королевы, коварство Яхимо.

В связи с этим действующие лица резко делятся на положительных и отрицательных, на добродетельных и порочных.

Внутренние конфликты тоже ослаблены или снимаются вообще. Леонт не испытывает, подобно Отелло, жалости или колебаний. Постум не сомневается в справедливости принятого им сначала решения – убить Имогену. Герои страдают лишь от внешних несчастий, противоречия не свойственны их внутреннему миру. Если противоречивые страсти и овладевают их душами, то почти всегда лишь попеременно, почти никогда – одновременно: герои также полно отдаются одному чувству, как перед этим другому.

Действующие лица утрачивают активность, свойственную героям трагедий. События развиваются независимо от воли человека и увлекают за собой персонажей.

Поэтому огромную роль играет случай. Случай лишает Перикла корабля и слуг, спасает для него рыцарские доспехи, ведет ко двору Симонида и впоследствии воссоединяет с дочерью в Митиленах. Случай отдает тело мнимомертвой Таисы в руки мудрого врача Церимона. Случай в облике пиратов спасает Марину от ножа Леонида.

В "Цимбелине" случай приводит Имогену в пещеру, где живут ее братья, направляет Клотена под меч Гвидерия, сталкивает на поле боя Постума и Яхимо и сводит, наконец, всех героев в заключительной сцене при дворе Цимбелина.

В "Зимней сказке" роль случайности не столь заметна, но, по существу, не менее велика, особенно в судьбе Утраты, благополучие которой (а стало быть, и счастливая развязка пьесы) зависит от того, что Утрата случайно найдена пастухом.

И даже в "Буре" случай помогает Просперо воспользоваться его чарами.

Уже этот краткий предварительный обзор некоторых, наиболее общих и, с нашей точки зрения, бесспорных родственных особенностей последних пьес в области сюжета, композиции, драматических приемов и принципов построения характера показывает, что есть все основания настаивать на уникальности финальных шекспировских драм.

Правда, любому из отмеченных выше моментов можно подыскать параллели и аналоги в предыдущем творчестве Шекспира.

Но эстетическая природа произведения определяется, как известно, не изолированными компонентами, а их совокупностью и органическим единством. Отдельные черты, которые мы считаем специфическими для последних пьес, действительно можно усмотреть во многих более ранних произведениях – ибо есть единство творческого почерка писателя и Шекспир остается Шекспиром на протяжении всей своей драматургической деятельности. Но там эти черты существуют порознь и в иных сочетаниях, а здесь собраны воедино и потому образуют новый рисунок; и новое качество.

Однако в двух случаях близость некоторых художественных особенностей романтических драм и ранних шекспировских творений имеет принципиальное значение и заслуживает особого внимания.

В первую очередь речь идет об определенных трагедиях.

До написания последних пьес ни в каких других произведениях Шекспира не играли столь большой роли символические элементы, как в "Макбете", "Короле Лире" и "Антонии и Клеопатре".

Ощущение того, что в "Антонии и Клеопатре" перед нами весь мир, и чувство космического, господствующее в "Короле Лире", напоминает то впечатление обобщенности в изображении человеческой жизни, которое возникает в последних пьесах в силу удаленности их действия от конкретной реальности.

Обрисовка характеров в "Антонии и Клеопатре", "Кориолане" и "Тимоне Финском" также вызывает ассоциации с финальными драмами.

В "Антонии и Клеопатре" лишь характеры главных героев обладают глубиной и разносторонностью, показаны с тонкими психологическими нюансами и тщательно разработаны.

В "Кориолане" даже главное действующее лицо показано более во внешних проявлениях, чем в богатстве внутреннего мира. Характер Кориолана воспринимается как упрощенный в односторонний еще и потому, что в нем господствует одно качество, одно начало - героическое.

В "Тимоне Афинском" перелом, который происходит в главном герое, переход от человеколюбия к человеконенавистничеству - своей внезапностью и стремительностью предвосхищает резкие переходы от одного эмоционального состояния к другому, от одного умонастроения к другому, от одного чувства к другому, которые мы видим в последних пьесах.

Достаточно прямолинейно в этой трагедии развитие и других персонажей. Как и в "Антонии и Клеопатре", второстепенные действующие лица здесь мало индивидуализированы, но зато отдельные качества человеческой природы воплощены в них очень рельефно.

В "Тимоне" есть та декларативность, которая в еще большей мере проявится в романтических драмах.

Вспомним теперь время написания всех этих трагедий: "Король Лир" - 1605 г.; "Макбет" - 1606, "Антоний и Клеопатра" и "Кориолан" - 1607, "Тимон Афинский" - 1608, т. е. все это произведения, которые непосредственно предваряют заключительный этап шекспировского творчества.

Иными словами, при всем своеобразии последних пьес переход от глубоко индивидуализированных, психологически достоверных образов, от изображения людей с богатой, разносторонней внутренней жизнью, от диалектического характера, показанного в развитии, к более упрощенным и статическим образам финальных пьес достаточно постепенен, как постепенно формирование и некоторых других элементов, которые доминируют в художественной ткани произведений последнего периода. Хотя все сказанное не отменяет, конечно, нашего тезиса о кардинальном отличии романтических драм от трагедий.

Еще более существенно сопоставление последних пьес с комедиями.

Если положение об отходе Шекспира в последние годы от трагедии является аксиомой почти для всех критиков, то принципиальную разницу между финальными произведениями и комедиями иные исследователи склонны смазывать. Б. Эванс, например, разбирает "Перикла", "Цимбелина", "Зимнюю сказку" и "Бурю" в одном ряду с комедиями первого периода {B. Evans. Shakespeare's Comedy. Oxford, 1960.}. Н. Фрай также объединяет эти пьесы одной концепцией. Г. Чарлтон пишет: "Романтические пьесы явно близки к ранним комедиям; они даже более комедии, чем трагикомедии". {H. V. Charlton. Shakespearean Comedy. London, 1961, p. 267.}

Действительно, основания для такого сближения у критиков есть - и немалые. Такие комедии, как "Два веронца", "Сон в летнюю ночь", частично "Венецианский купец" и особенно "Много шума из ничего", "Как вам это понравится" и "Двенадцатая ночь" имеют с финальными произведениями много общего.

Во многих комедиях так или иначе представлено зло: в образе Шейлока "Венецианский купец", Дона Хуана - "Много шума...", Оливера и герцога Фредерика - "Как вам это понравится". Иногда зло овладевает душами героев, которые по своей природе злодеями не являются (Протей в "Двух веронцах").

Но драматический характер действие приобретает даже там, где нет носителей зла: герои страдают и в "Двенадцатой ночи" и даже в "Сне в летнюю ночь".

Героев подстерегают опасности: изредка - смертельные ("Венецианский купец"), иногда - бесчестия ("Много шума...").

Но все неприятности кончаются благополучно, тревожения увенчаны счастливой развязкой, злодеи, если они были, посрамлены или раскаиваются.

Как и в последних пьесах, герои идеализированы.

Как и в последних пьесах, огромную роль в происходящем играют случай и совпадения. Герои попадают в кораблекрушения, разлучаются и воссоединяются, девушки переодеваются в мужское платье, действие происходит в экзотических странах и в условной обстановке.

Как и в последних пьесах, здесь масса музыки, песен, танцев и живописных эффектов.

фантастические персонажи "Сна в летнюю ночь" предвосхищают фантастику "Бури".

Значит ли все это, что мы можем, вслед за английским критиком Э. Петтетом, сказать: возьмите серьезную часть "Как вам это понравится" или, еще лучше, "Много шума из ничего", расширьте ее до размеров пятиактной пьесы – и если бы эту операцию проделал сам Шекспир, не получилось ли бы в результате произведение типа одной из последних пьес? {Е. С. Pettet. Shakespeare and the Romance Tradition. London, New York, 1949, p. 174-175.}

Но в том-то и дело, что "серьезная" часть в комедиях не существует сама по себе, а воспринимается лишь в общем контексте, а контекст этот говорит о качественном отличии комедий от пьес последнего периода.

Различие касается в первую очередь тематики.

Центральная тема всех комедий – любовь. История ухаживания молодых людей с момента их знакомства и возникновения чувства, проведенная через все препятствия и завершающаяся счастливым браком, лежит в основе сюжетов всех комедий. И все страдания героев – это, как правило, страдания неразделенной любви.

Из последних пьес только в "Цимбелине" любовные перипетии находятся в центре внимания. В "Перикле" с этой темой связаны лишь первые два эпизода, да и то частично, в "Зимней сказке" молодые влюбленные появляются только в четвертом акте, любовь Фердинанда и Миранды в "Буре" также не составляет главного интереса этой пьесы. И переживания влюбленных зависят здесь не от игры самого чувства, а от внешних причин. Поэтому нигде (кроме "Бури") не показано зарождение любви: и в "Цимбелине", и в "Зимней сказке" перед нами уже сформировавшееся чувство – тогда как в комедии страсть всегда в развитии.

При всей идеализированности героев и обстановки, при всей условности места и хода действия, комедии производят общее впечатление реальности и достоверности – впечатление, которого не оставляют последние пьесы.

Впечатление это, во-первых, создается более связным и последовательным сюжетом: в комедиях отсутствуют огромные временные промежутки, эпизодичность и сенсационность, присущие сюжету финальных драм.

Во-вторых, активность, жизнерадостность, разносторонность природы, свойственные героям комедий, придают им ту полнокровность и психологическую убедительность, которых лишены персонажи последних пьес.

Кроме того, атмосфера реальности в комедиях в огромной мере зависит от сочного бытового фона, исчезающего в последних произведениях.

Яркий свет бытовой реальности, лишь слабые отблески которого можно увидеть в "Перикле" (разговор рыбаков и сцена в публичном доме), свет, который полностью пропадает в "Цимбелине", разгорается в четвертом акте "Зимней сказки" и окончательно гаснет в "Буре", – этот свет заливает комедии и неотделим от господствующей здесь стихии комического.

Светлую, радостную тональность, далекую от мрачноватого, напряженного звучания последних пьес, комедиям придают и пестрые, красочные обитатели их "цокольного этажа" {Выражение Л. Пинского. См. статью "Комедии и комическое у Шекспира". – "Шекспировский сборник". М., 1967, с. 165.}: шуты, весельчаки, ремесленники, полицейские, слуги – персонажи, которые почти полностью покидают большинство финальных пьес; и бесконечные словесные перепалки, каламбуры, поединки остроумия – словом; весь тот дух легкой и непринужденной веселости, от которого не остается и следа в последних драмах.

Поэтому и зло в комедиях выглядит большей частью условным и нестрашным, и опасности, которыми оно грозит героям, редко принимаются всерьез. Здесь есть тени – но еще отсутствует мрак.

Сходство и различие между комедиями и последними пьесами имеет глубоко принципиальное значение. Сходство вызвано тем, что и в том, и в другом случае Шекспир обращается к одному и тому же литературному материалу: оба вида драмы тесно связаны с одной и той же литературной традицией. Но традиция эта неоднородна, материал по своим внутренним потенциям был родственен как тому видению жизни, которое нашло отражение в комедиях, так и тому мироощущению, которое выразилось в финальных драмах. Отсюда различное драматургическое освоение его: комическое на первом этапе и трагикомическое на втором.

Поэтому для исторически правильного понимания художественной и идейной специфики последних пьес необходимо выяснить, какой же в основе их лежит литературный материал. Чтобы ответить на этот вопрос, обратимся прежде всего к прямым и косвенным источникам последних пьес.

Как известно, Шекспир не выдумывал сюжеты для своих произведений. Только для трех его пьес не найдены непосредственные источники. Но в первой из них – в "Бесплодных усилиях любви" – сюжета, по существу, нет, а во второй и третьей – "Сон в летнюю ночь" и "Буря" – использованы мотивы, имевшие широкое хождение в современной Шекспиру и предшествовавшей литературе, хотя использованы они с большей самостоятельностью, чем в других произведениях.

Начиная с XVIII в. исследователи проделали огромную работу, выявляя возможные источники шекспировских пьес, скрупулезно изучая для этого весь доступный Шекспиру материал и отыскивая параллели в произведениях всех времен и народов.

Эти изыскания позволили установить, что на разных этапах своего творчества Шекспир не только по-разному обрабатывает использованный материал, но и сам этот материал очень различен и всегда отвечает художественным целям Шекспира.

Какова же литературная генеалогия последних пьес?

История сюжета "Перикла" прослежена очень подробно. Первоисточник его безымянная книжка "История Аполлония Тирского". Книжка эта дошла до нас на латинском языке, самый ранний экземпляр относится к IX в., но ученые доказали, что рассказ об Аполлонии является позднегреческим романом со всеми особенностями этого жанра.

Сюжетная схема романа на пути к Шекспиру претерпела на удивление малые изменения, хотя дошла через других авторов.

В средние века стали появляться многочисленные переработки романа {Характеристику самого романа и его судеб см.: Шекспир. Собрание сочинений под редакцией С. А. Венгерова, т. IV. СПб., изд. Брокгауз-Ефрона, 1904, с. 4-7, а также и в зарубежной критике: А. Н. Smyth. Shakespeare's Pericles and Apollonius of Tyre. Philadelphia, 1898; S. Singer. Apollonius von Tyrus. Halle, 1895; E. Klebs. Die Erzählung von Apollonius aus Tyrus. Berlin, 1899.}. В частности, в конце XII в. Готфрид Витербский, нотариус императора Фридриха Барбароссы, написал своего рода всемирную историю, озаглавленную "Пантеон", где он вкратце изложил и историю Аполлония. По заключению ученых, эта история, вместе с самой латинской версией, явилась источником для 7-й книги поэмы Д. Гауэра "Исповедь влюбленного" (XIV в., была перепечатана в 1532 и 1534 гг.).

Включил в себя переделку истории об Аполлонии и знаменитый средневековый сборник новелл на латинском языке (XIV в.) "Деяния римлян". Из этого сборника историю Аполлония перевели на французский язык, и этой версией воспользовался Л. Туайн, пересказавший историю прозой (повесть Туайна трижды выходила в свет между 1567 и 1607 гг.).

Поэма Гауэра и повесть Туайна и явились непосредственными источниками для шекспировской пьесы.

Шекспир оставил в неприкосновенности все основные сюжетные коллизии этих

Шекспир У. Шекспировские чтения, 1976 [filosoff.org](http://filosoff.org)  
произведений. Наиболее близко он следует Гауэру, но четвертый акт имеет больше сходства с повестью Туайна. Однако и в том, и в другом случае сохранены все перипетии латинской "Истории Аполлония Тирского". Самые значительные изменения Шекспира следующие: в первом акте он вводит шествие рыцарей, идущих на турнир, и уделяет гораздо больше внимания Марине, чем оба источника уделяли своим молодым героям.

Эта краткая история того, каким путем дошла латинская версия до Шекспира, иллюстрирует, во-первых, удивительную устойчивость сюжета и, во-вторых, особенно если добавить, что существовали испанские, немецкие, итальянские и голландские переработки того же романа, показывает огромную его популярность.

Богатый разнообразнейшими ситуациями сюжет "Цимбелина" дает возможность самых широких сопоставлений с наиболее обширным кругом литературных произведений.

Основная история пьесы – история Имогены и Постума – взята Шекспиром у Боккаччо ("Декамерон", День второй, новелла 9). История эта, как мы уже говорили, фольклорного происхождения, но имела многочисленные литературные обработки.

В средневековой литературе мы встречаем две версии этого рассказа. Первая, так называемая "сказка о розе", пересказана в стихах и прозе в романе XIV в. "Персефорест", другая – в некоторых французских романах, откуда она и пришла к Боккаччо. Обе версии проникли в Англию: первая – в поэму XIV в. "Добродетельная жена мастера" Адама де Кобзама, вторая – в анонимную повесть начала XVII в. {Эта повесть долгое время считалась одним из основных источников "Цимбелина" на основании указания шекспиролога XVIII в. Стивенса, который якобы видел ее издание 1603 г. Но обнаружить удалось лишь экземпляры 1620 г., тогда же она была зарегистрирована в Торговой палате.}

Обе версии рассказывают о торжестве добродетельной жены: муж доказывает, что жену его никому не удастся соблазнить, и хвастуны, которые ставят на карту свои состояния, заявляя, что одержат победу, в конце концов посрамлены.

Однако события развиваются по-разному.

В "сказке о розе" муж с начала до конца уверен в неприступности жены, ибо с ним в коробочке находится чудесная роза, которая сохраняет свою свежесть тогда, когда жена верна, и увянет только после ее измены. Поскольку роза не блекнет, супруг может быть спокоен – и все внимание сосредоточено на хитрости супруги и злоключениях ее обожателей, которые в конце концов попадают в подвал, где вынуждены работать, чтобы не умереть с голоду, и оттуда их освобождает возвратившийся муж.

Вторая версия ближе к Шекспиру и более драматична: претенденту на честь верной супруги удастся внушить мужу, что он добился успеха – и решающим доказательством, как у Боккаччо и в некоторой степени у Шекспира, служит описание телесной приметы.

История, которой воспользовался Боккаччо, была также обработана в немецком произведении конца XV в. "Historic von vier Kaufmannern". С немецкого она была переведена на датский, а с датского на английский и напечатана впервые в Антверпене в 1518 г., перепечатана в 1520 и 1560 гг. под названием "Фредерик из Иеннена".

Считается, что наряду с Боккаччо, который был главным источником Шекспира или в оригинале, или во французской версии Антуана Масона, Шекспир знал и "Фредерика", так как ряд деталей в "Цимбелине" совпадает с деталями, которые встречаются в этой повести, но отсутствуют у Боккаччо {Сопоставление всех трех произведений см.: W. F. Thrall. *Cymbeline, Vossaccio and Wagner Story in England*. – "Studies in Philology", vol. 28. North Carolina, 1931.}

В поисках других возможных источников "Цимбелина" исследователи обнаружили еще ряд произведений, варьирующих тот же рассказ.

К числу их относится сценарий итальянской комедии дель арте {См.: K. M. Lea. *Italian Popular Comedy*, vol. II. London, 1934, p. 568–572;

Шекспир У. Шекспировские чтения, 1976 [filosoff.org](http://filosoff.org)  
"Shakespeare Quarterly". VII (1957), p. 133.}, французский миф "Отон, король Испании" {"Miracle de Oton, Roy D'Espagne". - "Miracles de Nostre Dame". E. Pass, U. Hubert (Ed.), 1879.}, в котором злодей, подобно Яхимо, хвастает, что сумеет покорить любую женщину, стоит ему поговорить с ней дважды (Que je me scay femme vivant mais que doux fois a la parlasse que la fierce cevoir n'en cuidasse Tout mon delit {цит. по кн.: "Cymbeline". The New Cambridge Shakespeare. Cambridge, 1960, p. XXII.}), и так же, как Яхимо, пытаюсь соблазнить героиню, клеветает на ее возлюбленного, обвиняя его в неверности (De Homme vien J'ay leisse vestre seigneur qui na vous prise Pas la quene s'une serise. D'une garce c'est accin-tie Qu'il a en si grant amitie Qu'il ne scat d'elle departir {Ibid., p. XXVI-XXVII.}); средневековый английский роман "Граф Тулузский", где есть параллели с разговором Яхимо и Имогены {R. Christophersen. The Ballad of Sir Aldingar. Oxford, Clarendon, 1952, p. 127-142.}.

Если мы обратимся к отдельным мотивам "Цимбелина", то число произведений, привлекаемых для сопоставления, умножится.

В частности, есть некоторое сходство между приключениями Имогены в Уэльских холмах и приключениями Эрминии, героини "Освобожденного Иерусалима" Т. Тассо (в песнях VII и XIX). Эрминия отправляется на поиски своего рыцаря, живет у пастухов и находит Танкреда, мнимомертвого.

Примечательно также одно место у Апулея ("Метаморфозы", X, 1-12), где дается бытовой вариант мифа о Фреде и Ипполите, осложненный мотивом мнимосмертельного, на самом деле снотворного напитка: мачеха, влюбившись в пасынка и не встретив взаимности, решает его отравить, но приготовленное зелье по ошибке выпивает родной сын мачехи, которая обвиняет пасынка в покушении на свою жизнь и честь и отравлении брата. Мнимый убийца вот-вот должен быть осужден на казнь, но вмешивается мудрый и добрый врач, который продал отраву рабу - исполнителю злодейских умыслов мачехи, но, как Корнелий в "Цимбелине", подменил ее снотворным напитком. Отравленный просыпается, преступники наказаны, добродетель торжествует. Фигура благородного и гуманного врача, его решение заменить отраву снотворным напитком, всеобщая вера в смерть ребенка и горе родных, неожиданность известия о том, что отравленный жив - все это имеет сходство с некоторыми ситуациями в "Цимбелине": и там и здесь злая мачеха, которая задумывает отравить пасынка (у Шекспира - Имогену), и там и здесь врач, который мудрой осторожностью предотвращает убийство, и там и здесь мнимая смерть, горе близких, радостное и неожиданное оживление.

Параллели, заимствованные из Апулея и близкие к "Цимбелину", найдены также в "Томе из Линкольна" Ричарда Джонсона (1599) {см.: "Shakespeare Jahrbuch XLIV". Weimar, 1908, s. 167-170.}.

Наконец сходные с "Цимбелином" мотивы и ситуации встречаем мы во многих драматических произведениях конца XVI - начала XVII в.

Судьбу Имогены напоминает судьба Одиллии - героини анонимной пьесы "Слабейший идет к стене" (последнее десятилетие XVI в.), дочери герцога Брабантского, влюбившейся в найденыша.

В пьесе "Сэр Клиомон и сэр Клямид" (опубликована в 1599 г. но написана, очевидно, самое позднее в 1580 г.), Нерония, возлюбленная Клиомона, похищена Фразеллием, королем Норвегии. Она, переодевшись в мужское платье, убегает и поступает на службу к старому пастуху Клорину. Клиомон отправляется на поиски Неронии, встречает и убивает Фразеллия, с помощью Клорина хоронит его и вешает на могиле свой золотой щит и меч с надписью. Появляется Нерония, видит щит, полагает, что в могиле лежит ее возлюбленный, хочет покончить с собой. Самоубийство ее предотвращено вмешательством провидения. В дальнейшем Нерония покидает Клорина и поступает на службу пажем к своему возлюбленному Клиомону, которого, впрочем, не узнает, так как он тоже переодет.

Как легко заметить, здесь предвосхищена не только общая канва приключений Имогены (бегство от домогающегося ее Клотена, переодевание в мужское платье, жизнь с простыми людьми на природе, поступление на службу пажем к Луцию), но также вполне конкретная ситуация одной из самых примечательных сцен в "Цимбелине" - сцены, где Имогена оплакивает тело Клотена, принимая его за Постума.



Шекспир У. Шекспировские чтения, 1976 filosoff.org  
Существенные сюжетные совпадения обнаруживаются и в пьесе "Необыкновенные триумфы Любви и Фортуны" (исполнялась в 1582 г., напечатана в 1589 г.) {На сходство этой пьесы с "Цимбелином" впервые обратил внимание Р. Будд. - См.: "Notes and Queries", 7th Series, IV. London, 1887, p. 405-407.}

Гермион, сын изгнанного по ложному навету вельможи Бомелио, любит Фиделию, дочь короля Пизантия. Гермион воспитан при дворе, его родство с Бомелио поначалу неизвестно. Брат Фиделии, принц Армению, узнает о любви Гермиона и Фиделии и убеждает короля изгнать Гермиона. Фиделия хочет сопровождать Гермиона, но ее план выдан предателем. Гермион попадает между тем в пещеру, где отшельником живет его отец. Бомелио хочет помочь своему найденному сыну и, будучи волшебником, насылает болезнь на Армению, а сам обманным путем проникает к Фиделии и помогает ей бежать. Впрочем, в дальнейшем сам Бомелио оказывается в плачевном положении: Гермион в пещере отца с ужасом обнаружил безбожные книги и сжег их; обнаружив пропажу, Бомелио сходит с ума. События так запутываются, что разрешить ситуацию без помощи богов невозможно. И вот спускаются сначала Меркурий, который музыкой усыпляет и излечивает Бомелио (заметим, что исцеляющая роль музыки также не является индивидуальной чертой шекспировских пьес), потом Венера и Фортуна, которые приводят все события к счастливой развязке.

Таким образом, и "Цимбелин", и "Необыкновенные триумфы Любви и Фортуны" выводят несправедливо изгнанного, оклеветанного вельможу, живущего в пещере (Белларий - Бомелио), обе пьесы рассказывают о любви королевской дочери к воспитанному при дворе, но незнатному юноше (Гермион и Постум, Фиделия и Имогена), который изгнан как нищий, в обеих действует злобный брат принцессы (Армению и Клотен) и вводят "бога из машины".

История сюжета "Зимней сказки" намного проще: в этой пьесе Шекспир драматизировал роман Р. Грина "Пандосто" (впервые опубликован в 1588 г., издавался в 1592, 1595 и 1607 гг., потом - после появления "Зимней сказки" в 1614 г. и по крайней мере раз 13 на протяжении XVII в., в том числе в сокращенных, дешевых и балладных вариантах).

Самое значительное изменение, которое сделал Шекспир в сюжете, - это сохранение жизни старшему поколению: у Грина Беллария (шекспировская Гермиона) умирает, а Пандосто (Леонт), когда к его двору прибывает Дораст и Фавния (Флоризель и Утрата), влюбляется в собственную дочь (этот мотив кровосмесительной страсти Шекспир также отбросил) и, узнав правду, кончает с собой.

Поэтому единственным не зависимым от романа Грина сюжетным аналогом "Зимней сказке" являются параллели со сценой узнавания, где Гермиону принимают за статую, а потом она оказывается живой. (Статуя как бы оживает, поэтому здесь усматривают дальний отклик на миф о Пигмалионе.)

Имеются и более похожие варианты. Так, в анонимной пьесе 1605 г. "Испытания рыцарства" есть такая сцена. Героиня, Катарина Французская, падает на колени перед статуей ее умершего возлюбленного, Фердинанда Наваррского. Раньше она отвергала его любовь - теперь сама клянется в любви. Статуя склоняется обнять ее - возлюбленный оказывается жив.

Остальные сопоставления касаются романа Грина, и круг их достаточно широк.

Общая схема произведения близка сюжету пьесы XIV в. "Эмерейт, сын короля Сицилии". В этой пьесе рассказывается о том, как король Сицилии подозревает свою жену в измене и выгоняет их единственного сына. Тот воспитывается в соседнем королевстве, влюбляется в дочь короля и любим ею.

Но самое большое число родственных произведений тянет за собой история Дораста и Фавнии. У Грина история молодых влюбленных занимает две трети всего романа (начиная с издания 1595 г. роман так и назывался - "Дораст и Фавния"). Поэтому параллели этой сюжетной линии фактически свидетельствуют о том, с какой литературной традицией связан роман (а стало быть, через него и пьеса Шекспира). Поскольку сам роман не является целью нашей работы, мы просто сошлемся на выводы ученых, которые считают, что во второй части "Пандосто" Грин усваивает многое от греческого романа Лонга "Дафнис и Хлоя" (первую часть произведения Грина тоже сравнивают с одним из греческих романов - "Феаген и Хариклия" Гелиодора), находят также сюжетные параллели с "Эфиопикой" Гелиодора (там герой не может жениться на героине из-за ее низкого происхождения, но под конец выясняется, что она дочь эфиопского

Шекспир У. Шекспировские чтения, 1976 [filosoff.org](http://filosoff.org)  
царя), и в целом относят "Пандосто" к пасторальному жанру.

Хотя непосредственных источников для "Бури" не найдено, ее сюжетные ситуации также имеют богатую историю.

В первую очередь следует назвать пьесу немецкого автора Я. Айрера "Прекрасная Сидея". Содержание ее следующее. Князь Людольф побежден в битве и изгнан из своих владений князем Лейдегастом. Вместе со своей дочерью Сидеей он живет в лесу, в хижине. Людольф – волшебник, и с помощью магии он заставляет служить себе существо, подобное Ариэлю, – духа Рупцифаля, а также дикого человека Мосирота (шекспировский Калибан). Когда Сидея вырастает, Людольф захватывает в плен Энгельбрехта, сына его врага. Энгельбрехт не мог сопротивляться, так как его меч, подобно мечу Фердинанда в "Буре", заколдован, и он не может вытащить его из ножен. Людольф заставляет Энгельбрехта рубить для него дрова (как Просперо – Фердинанда). Сидея должна следить за Энгельбрехтом; сначала она довольно сурова с ним, но потом молодые люди влюбляются друг в друга, обмениваются клятвами, бегут, с ними происходят разные приключения, но под конец их отцы примиряются, дети вступают в брак, Людольфу возвращены его владения.

Никаких следов знакомства с пьесой Айрера (написана в конце XVI-самом начале XVII в., автор умер в 1605 г.) в Англии нет. Поэтому ученые делают вывод о существовании какого-то общего источника, до нас не дошедшего.

Другой аналог "Бури" содержится в собрании испанских романов Антонио де Эслава "Noches de Inferno" (опубликованы в 1609-1610 гг.).

Это тоже история свергнутого правителя, некоего Дардано, короля Болгарии. Император Византии, Никифор, требует королевство Дардано для своих сыновей, так как Дардано имеет только дочь Серафину, которая как женщина не может наследовать отцу. Дардано хочет выдать Серафину замуж за одного из сыновей императора, но тот отказывается и изгоняет Дардано вместе с дочерью из их земель. Как и Просперо, Дардано знает магию, но не хочет пользоваться своим искусством; он только обеспечивает себя жилищем – они с дочерью поселяются в подводном замке у берега моря. Тем временем Никифор завещает государство своему плохому сыну Юлиану, лишая наследства сына хорошего, Валентина. Дардано, переодевшись старым моряком, заманивает Валентина к себе во дворец и женит его на Серафине. В дальнейшем развитии действия некоторую роль играет и буря. Юлиан, возвращаясь из Рима, где он женился на дочери римского императора, проплывает над дворцом Дардано. Тот вызывает бурю, которая сокрушает флот Юлиана, а сам Юлиан и его жена гибнут как раз тогда, когда достигают берега. Жители страны так поражены тем, что они считают актом божественной мести, что торопятся избрать Валентина королем. Дардано восстановлен на троне, однако он отрекается в пользу зятя.

Итальянский ученый Нери отметил сходство "Бури" с четырьмя сценариями комедии dell' arte. Везде есть кораблекрушение, в результате которого спасшиеся попадают на остров, там завязывается любовная интрига между местными девушками и знатными путешественниками, с другой стороны, с голодными и страдающими от жажды моряками случаются разные комические происшествия. На острове есть волшебник. В одном сценарии иностранцы приняты за богов (как Калибан принимает Тринкуло). В другом волшебник в конце пьесы отрекается от своего искусства.

Нери также указывает на пасторальную комедию Бартоломео Росси "Фьямелла" (1584), интрига которой тоже связана с кораблекрушением и волшебником.

Итак, что же представляют собой те литературные произведения, с которыми, как показал наш обзор, прямо или косвенно связаны многие существенные художественные особенности последних пьес?

Произведения эти, при всей их многочисленности, можно объединить во вполне определенные группы, которые принадлежат к некоему общему литературному массиву.

Это, во-первых, поздний греческий роман и его последующие стихотворные и прозаические версии.

Это, во-вторых, позднесредневековая и ренессансная авантюрная новелла.

Это, далее, так называемый "искусственный" эпос (Т. Тассо).

Это, наконец, ряд драматических произведений – главным образом старая дошекспировская пьеса конца XVI в.

Названные группы образуют некую литературную традицию, которую мы будем называть традицией романтических жанров в литературе, или, для краткости, романтической традицией.

Определение "романтическая" в данном контексте требует разъяснений. В нашем литературоведении это определение в применении к названному комплексу литературных явлений обобщающего смысла и широкого хождения не имеет, употребляется обычно как сопутствующее и всегда с оговорками, ибо ассоциируется с эпохой романтизма. Мы пользуемся этим термином в том смысле, в каком его применяют М. М. Морозов {М. М. Морозов. Шекспир. М., 1956, с. 159.} и А. А. Аникст {А. А. Аникст. Творчество Шекспира. М., 1963, с. 548-549.}. Такое применение термина, конечно, является условным. Оно восходит к немецким романтикам, в частности к Л. Тику, который видел в последних драмах Шекспира идеальные образцы именно романтической драмы. Условность термина в данном случае вызвана применением его к разновременным явлениям. Тем не менее проблема традиции, которую я буду называть романтической, чрезвычайно существенна для понимания последних пьес Шекспира. Поэтому, не претендуя на полноту и окончательность решения этого вопроса, я считаю нужным остановиться на тех аспектах проблемы, которые имеют самое непосредственное отношение к нашей теме.

В английском языке для наименования этой традиции существует очень точное слово "romance". Давая определение этого слова, составители Вебстерского словаря пишут: "...Любая вымышленная или удивительная история; теперь главным образом род романа, интерес которого заключается не столько в обрисовке реальной жизни или характера, сколько в приключении, удивительном инциденте и т. д." {"webster's collegiate dictionary". Mass. USA, 1947, p. 864.}. На русском языке слово romance переводится и как "романтическое", и как "любовный эпизод, любовная история", и как "выдумка, небылица", и как "роман", но роман авантюрный, героический, ни в коем случае не бытовой, современный, не novel. Romance – это античный роман, рыцарский роман, романы Р. Грина, это поэмы Ариосто, это, наконец, комедии Шекспира – ранние romances, и его финальные драмы – поздние romances.

Все значения, которые содержатся в слове romance, характеризуют произведения так называемой романтической традиции.

Общие черты этих произведений в первую очередь связаны с повторяющимися мотивами и признанной позицией по отношению к предмету повествования и выражаются, во-первых, в четко фиксированных особенностях сюжета и, во-вторых, в определенном способе характеристики действующих лиц.

Первоисточником литературы этого типа стал поздний греческий роман Ксенофонта Эфесского, Ахилла Татия, Гелиодора и др. Именно тогда формируются те художественные компоненты, которые в дальнейшем будут в той или иной мере обязательны для всех произведений этого рода.

Сюжетная схема почти всех греческих романов едина: разлука влюбленных или родственников, которые в стремлении друг к другу претерпевают различные опасные приключения и наконец счастливо воссоединяются. В этих приключениях огромную роль играет случай – и счастливый, и враждебный одновременно, а стало быть, в конечном итоге, безразличный. Сами приключения также, при всем их обилии, могут быть сведены к некоторым схожим ситуациям, причем разнообразие сюжетов создается не разнообразием самих ситуаций, а лишь разнообразием их сочетаний: в большинстве романов мы встретим пиратов, похищающих героев, кораблекрушения, мнимую смерть, чудесное спасение, переодевание и т. д. Все это образует сюжет, на первый взгляд прихотливый, разбросанный и острый, а в сущности строго выдержанный.

Обязательна постоянная смена мест. Но хотя географический охват чрезвычайно широк, этнографическая конкретность отсутствует, местного колорита произведения лишены.

Одной из самых любопытных и интересных для нас особенностей греческого романа является соотношение полноты характера и описания переживаний. Полнота характера, присущая греческой драме, утрачивается – действующие лица лишь в совокупности могут характеризовать человеческую природу,

Шекспир У. Шекспировские чтения, 1976 [filosoff.org](http://filosoff.org)  
человеческая натура как бы распадается на ряд черт, каждой из которых наделяется отдельное действующее лицо, характеристики становятся примитивными и однотипными.

Можно было бы подумать, что авторов вообще не интересует психология, но это не так: переживания влюбленных и отдельные моменты эмоциональные, психологические очерчены с удивительной тонкостью и тщательностью.

Наконец, греческий роман в целом имеет сказочный колорит еще и потому, что более полно, чем какая-либо форма письменной литературы до него, усваивает фольклорный элемент, вбирает многие сказочные ситуации.

Мы выделили те черты греческого романа, которые с удивительным постоянством повторяются в дальнейшем во всех романтических жанрах – и в средние века, и в период Возрождения.

Не останавливаясь на сходных явлениях в литературах других стран, обратимся к Англии.

В Англии господство романтического жанра начинается с 60-х годов XVI в. Romance – и переводной, и национальный – становится самым популярным чтением (о чем свидетельствует, например, описание библиотеки некоего капитана Кокса, сделанное в 1575 г. одним его гостем {См.: J. B. Wright. Middle-Class Culture in Elizabethan England. USA, 1958, p. 84-85. О популярности romances см. p. 375-395; а также: Ron. S. Grane. The Vogue of Medieval Chivalric Romance during the English Renaissance. Wisconsin, 1919.}), а романтическая пьеса – излюбленным зрелищем. И оба вида – и пьеса, и роман – воспроизводят весь канон романтических мотивов и ситуаций, выкристаллизовавшийся еще в греческом романе.

Старая романтическая пьеса 1560-1590-х годов представляет для нас особый интерес. В романтической комедии Лили и Грина, которая пришла на смену старой романтической пьесе, традиция затемнена резкой индивидуальностью и талантом авторов. Старая романтическая пьеса не отличалась высокими художественными достоинствами – и потому лишь сравнительно недавно стала предметом серьезного внимания исследователей. Но именно в силу ее примитивности и грубости традиция выступает здесь, так сказать, в наиболее первоначальном виде.

Многие пьесы этого плана, как можно судить по их названиям, прямо драматизировали греческий роман, например: "Хариклия" (1572), "Филомен" (1574), "Греческая красotka" (1579), "Филлида и Корин" (1584), "Феликс и Филимона" (1585), "Безумный жрец солнца" (1587) {Названия приведены по кн.: "Elizabethan theatre". London, 1966, p. 111.}. Ни одна из этих пьес до нас не дошла.

Но и те, которые разрабатывали рыцарские приключения (о многочисленности этих пьес говорят, главным образом, сохранившиеся их названия, например: "Херестул, Синий рыцарь" – 1570, "Ирландский рыцарь" 1576, "Одинокий рыцарь" – 1576, "Рыцарь пламенеющего утеса" – 1579 и т. д.), от самых ранних уцелевших пьес – "Сэр Климон и сэр Кламид" – (1570) и "Обычные обстоятельства" – (1576) – до более обширного наследия 80-90-х годов, все они построены на чередовании разнообразных опасностей и необыкновенных происшествий, на взлетах и падениях фортун героев, на кознях злодеев и победах благородных героев, которые под конец счастливо воссоединяются со своими возлюбленными {О пьесах "Сэр Климон и сэр Кламид" и "Обычные обстоятельства" см. в кн.: "Outlines of Tudor and Stuart Plays". New York, 1947 и в статье А. Бартошевича "Комедия предшественников Шекспира". – "Шекспировский сборник". М., 1967, с. 108.}.

Пьеса "Необыкновенные триумфы Любви и Фортуны", равно как и приведенный нами эпизод из "Сэра Климона и сэра Кламида", могут дать представление о произведениях подобного рода.

Не менее показательна другая романтическая пьеса этого периода "Мацедор" (поставлена в 1590 г., напечатана в 1598 г.). Мы позволяем себе привести содержание этой пьесы, ибо она интересна еще и тем, что период наивысшей ее популярности приходится как раз на годы, близкие ко времени написания шекспировских последних драм; перепечатки ее выходили в 1606, 1610, 1611, 1613 и 1616 гг. и, по признанию многих историков английской драмы, "Мацедор" был, возможно, самой популярной елизаветинской пьесой {Об этой

Шекспир У. Шекспировские чтения, 1976 [filosoff.org](http://filosoff.org)  
пьесе см.: "Studies in English Renaissance Drama". New York, 1959, p. 248-268; а также: "Modern Language review". London, 1955, p. 1-5.}

Мацедор, принц Валенсии, переодевшись пастухом, отправляется в Арагон, чтобы увидеть арагонскую принцессу – красавицу Амадин. Его встреча с Амадин происходит при весьма драматических обстоятельствах: Амадин гуляла с Церасто, которого прочат ей в мужа, на них нападает медведь, Церасто убегает, оставив Амадин одну. Амадин зовет на помощь – и вот появляется Мацедор, который несет голову убитого медведя. (Многие исследователи считали, что медведь на сцене в "Зимней сказке" был подсказан Шекспиру медведем "Мацедора".) Мацедор сопровождает принцессу во дворец.

Во дворце он принят с таким расположением, что ревнивый Церасто (злодей) подговаривает солдата Тремолио убить Мацедора (вторая опасность для героя), но в схватке убит Тремолио, а Церасто, обвинив Мацедора в убийстве, добивается, что король приговаривает героя к смерти. Правда, его тут же спасает Амадин, уже, естественно, влюбившаяся в мнимого пастуха: она сообщает, что он ее спас, и король решает не торопиться с исполнением приговора и даже обещает Мацедору награду.

Но в то время как Мацедор предвкушает будущие радости, приходит приказ о его изгнании: козни Церасто увенчались успехом. Амадин заявляет, что будет сопровождать Мацедора. Они договариваются встретиться в долине, где Мацедор совершил свой первый подвиг – убил медведя. Мацедор опаздывает на свидание без всяких причин, очевидно, специально для того, чтобы дать возможность осуществиться следующей обязательной фазе сюжета, разлуке влюбленных в результате похищения: героиню за это время похитил Дикий Человек, Бремо, который сначала хочет съесть бедную девушку, но потом, прельщенный ее красотой, уносит с собой в лес (в Бремо некоторые исследователи видят предшественника Калибана). Бремо пытается завоевать симпатию Амадин, описывая ей прелести лесной жизни.

В одежде отшельника появляется Мацедор (второе переодевание героя). Бремо собирается схватить его, чтобы приготовить из него хороший обед, но Амадин, хотя и не зная, что это Мацедор (здесь, как и везде в таких произведениях, герою достаточно переодеться, чтобы его никто из знакомых не узнал; еще раньше Мацедор в одежде отшельника встретился со своим старым знакомцем-шутком и тоже остался неузнанным), упрасивает Бремо взять Мацедора в слуги. Амадин говорит все еще не узнавшему Мацедору, что по-прежнему любит пастуха. Мацедор решает пуститься на хитрость: он сообщает Бремо, что озабочен его безопасностью и просит научить, как его защитить. В ходе урока Мацедор, получивший в руки оружие, убивает Бремо. Теперь он открывает себя Амадин.

Появляется шут (он и раньше прерывал представление комическими сценами, как правило, не связанными с главным действием) – союзник Церасто. Шут зовет Церасто, тот требует Амадин в жены. Мацедор предлагает, чтобы Амадин сама решила, кого из троих – шута, Церасто и Мацедора – она предпочитает. При этом он сообщает, что он принц. Амадин выбирает Мацедора, короля, узнав о происхождении Мацедора, сменяет гнев на милость, Церасто примиряется со своим поражением. Конец.

Американский ученый К. Хольцкнехт писал: "В Мацедоре" содержалось все: разнообразие любовных чувств, приключение, небылица, мелодрама, злодейство, пафос, некоторая доля забавного шутовства... Нельзя представить себе произведение более привлекательное для аудитории... Короче, со своим абсурдным смешением пасторализма, рыцарского романа и грубого развлечения "Мацедор" есть драма как раз того сорта, который осуждал сэр Филипп Сидни" {"Outlines of Tudor and Stuart Plays", p. 61.}.

Ф. Сидни в своей "Защите поэзии" действительно обрушивался на старую романтическую пьесу с ее смешением "похорон и вольнок", с негодованием писал о драмах, где в первом действии на сцене Азия, а во втором Африка, в первом герой рождается, во втором женится, а в третьем действуют уже его дети.

Но сам Ф. Сидни в "Аркадии" дал блестящий образец романтического жанра (в его пасторальном варианте). Если в старых романтических пьесах традиция выступает в самой примитивной форме, то в "Аркадии" – в самой утонченной, изящной и вместе с тем тоже кристально чистой.

Шекспир У. Шекспировские чтения, 1976 [filosoff.org](http://filosoff.org)  
"Аркадия" вобрала в себя все основные мотивы пасторальных и любовно-героических романов и явилась наиболее ярким выражением романтической традиции в английской ренессансной литературе.

Мы встречаем здесь весь набор привычных клише.

Место действия – условная местность, лишенная конкретных географических и реалистических черт, сказочная страна Аркадия. Главные действующие лица оказываются здесь в результате кораблекрушения. Основное содержание – любовь, в центре – две пары влюбленных. Любовь обязательно вспыхивает с первого взгляда: Пирокл и Масидор влюбляются в дочерей аркадского короля Василия. Значительная часть романа уделена ухаживанию молодых влюбленных, которое ведется в полном соответствии с романтическим кодексом любви и завершается счастливым браком.

Однако путь к счастливой развязке осложнен многочисленными непредвиденными и большей частью невероятными происшествиями, приключениями и случайностями. Случай вообще здесь господствует. Возникают сложные и запутанные любовные переплетения. Нередко они связаны с переодеванием: например, Пирокл переодевается в женское платье и, принятый королем Василием за девушку, становится объектом его ухаживания, с другой стороны, жена короля разгадывает переодевание Пирокла и влюбляется в него тоже. Возникает характерная для литературы этого плана ситуация: персонаж не тот, каким он кажется, разным действующим лицам он является в разном обличье – и это чревато и комическими, и драматическими последствиями.

К числу драматических последствий относятся осложнения в отношениях влюбленных. Пирокл вынужден прикинуться влюбленным в супругу короля. Филоклея, его возлюбленная, считает, что он действительно изменил ей (мотив мнимой неверности, который мы встретим в "Цимбелине" и в "Зимней сказке", также один из излюбленных мотивов в романтической литературе). Другое испытание – конфликт любви с дружбой (отголосок есть и в "Зимней сказке", хотя слабый).

Сюжет основан на постоянных сюрпризах и неизвестности, с героями случаются невероятные приключения, в результате которых они очень часто оказываются на краю гибели: Пирокл и молодые принцессы похищены свирепой Кекропией; молодые герои приговорены к смерти за якобы совершенное ими убийство Василия, и т. д. Автор возбуждает любопытство читателя и не заботится о логике и последовательности. Совпадения, переодевания, ошибочные отождествления – на этом строится вся интрига.

Обстановка условна и эклектична: лес, пустыня, общий колорит напоминает древнюю Грецию, но Кекропия и ее сын – типичные средневековые персонажи.

Мы не собирались рассматривать эволюцию романтических жанров от поздней античности до позднего Возрождения. Мы хотели только подчеркнуть и на некоторых характерных примерах показать наиболее устойчивые черты в области сюжета и характеристики, присущие как греческому роману, так и английскому роману в конце Возрождения, свойственные, как мы отметили раньше, также и шекспировским последним пьесам.

В первую очередь именно эта общность позволяет согласиться с теми исследователями, которые считают античный роман и романтические произведения позднего Возрождения начальным и конечным этапами единой и прочной романтической традиции и присоединяют к этой традиции и финальные драмы Шекспира.

Чем же было вызвано обращение Шекспира после трагедий к романтической традиции?

То, что Шекспир не просто вернулся к увлечению своей молодости, как полагали некоторые ученые, мы постарались показать, когда подчеркивали качественное отличие романтических комедий Шекспира от его последних пьес.

Более основательными представляются два других суждения по этому поводу.

Шекспир, говорили нам, исчерпав до конца жанр трагедии, почувствовал необходимость испробовать свои силы в другой форме. Гений не способен останавливаться на достигнутом, он чувствует потребность в непрерывном поиске, в неустанном эксперименте, ставит перед собой все новые и новые

Шекспир У. Шекспировские чтения, 1976 filosoff.org  
художественные задачи.

Верно. Шекспир в предшествующие периоды попеременно реформировал старые драматические жанры: историческую хронику, старую комедию, кровавую трагедию (трагедию мести) - и теперь то же самое проделал со старой романтической пьесой. И не подлежит сомнению, что сама субстанция творческого начала побуждает творческую личность покидать старые, обжитые области и отправляться в неосвоенные еще земли.

Но все это не снимает вопроса, почему же поиск Шекспира шел именно в этом направлении, почему именно романтическая традиция стала полем для его драматургического новаторства?

Шекспир, отвечали нам, был практиком современного ему театра, стремился удовлетворить запросы публики, а романтический жанр на театре приобретает в эту пору огромную популярность. Последние пьесы Шекспира отвечали на запросы зрителя.

Нельзя не согласиться и с этими суждениями, тем более, что они подтверждаются фактами литературной и театральной истории этого периода. Однако нельзя и ограничиться ими, ибо, при всей их справедливости, они могут служить только предпосылкой для дальнейших размышлений: сами по себе они дают основания для весьма различных выводов, в том числе и для мнения тех критиков, которые видели в позднем Шекспире автора развлекательных сказочек, озабоченного лишь тем, чтобы уболажать покупателей билетов в его театре, и равнодушного ко всему остальному.

Весь предыдущий творческий путь Шекспира свидетельствовал о том, что, будучи драматургом для публики, он никогда не оставался драматургом только для публики, что, удовлетворяя вкусы и потребности посетителей своего театра, он не поступался собственной позицией; что, обращаясь к популярным жанрам, он выбирал из них лишь те, которые соответствовали его интересам, его мироощущению. Между творчеством Шекспира, его временем и вкусами его зрителя достаточно сложная связь: творчество Шекспира выражало те сублимированные его гением тенденции духовной и художественной жизни общества, которые определяли и склонности его аудитории. И между симпатиями зрителя и влечениями драматурга существовало соответствие, но не было совпадения. И откликался Шекспир на то, что волновало его публику, но при этом только на то, что волновало его самого.

Очевидно, что и в последний период своей деятельности Шекспир не просто рабски следовал за театральной модой, чуждой и безразличной ему; очевидно, что и теперь Шекспир обратился к романтической традиции потому, что она отвечала внутренним его запросам. Словом, очевидно, что в самой романтической традиции существовали какие-то моменты, которые оказывались родственными умонастроению и Шекспира, и его публики.

Все это вынуждает нас вновь вернуться к этой традиции и сделать несколько замечаний - на этот раз о внутреннем ее смысле.

Оговоримся сразу: мы не собираемся солидаризоваться с теми учеными, которые, обнаружив параллелизм сюжетов, мотивов и приемов, выводят отсюда полную идейную тождественность романтических жанров различных стран и эпох. Но, отказываясь абсолютизировать романтическую традицию как нечто во всех отношениях однородное и видеть в ней проявление единого ли мифа или единой, не зависящей от временных условий философии, мы считаем, что формальное сходство произведений этого плана слишком разительное, чтобы быть случайным или чисто внешним. Очевидно, оно свидетельствует и о какой-то внутренней близости. Попытаемся определить ее.

Стремясь подчеркнуть, что романтические жанры средних веков и Возрождения не имеют ничего общего с литературой эпохи романтизма, некоторые критики предлагают пользоваться термином "романтическая литература" {См., например, статью А. Бартошевича "Комедия предшественников Шекспира". "Шекспировский сборник", с. 107.}. Нам не кажется, что это правильный выход из положения. При всей двусмысленности определения "романтическая", оно необходимо и в данном случае, ибо верно указывает на романтическое начало как первооснову литературы этого рода.

Порыв к идеальному, тяга к неизвестному, склонность к необычному, стремление проникнуть за пределы известного - словом, все то, что

Шекспир У. Шекспировские чтения, 1976 filosofff.org  
характеризует романтическое умонастроение, в той или иной степени свойственно людям всех стран и всех времен. Способность к романтическому восприятию действительности, очевидно, изначально присуща человеку как духовному существу, а романтическое – неизбежный элемент духовной жизни человечества с того момента, как она становится духовной. Ибо неудовлетворенность данностью, стремление к неизведанному, лежащие в основе романтического, есть предпосылка развития человечества, и она существовала и будет существовать всегда, заставляет ли она человека покидать пещеру или землю, овладевать огнем или космосом, отвергать нищету натурального хозяйства или сытость машинной цивилизации.

Поэтому романтический элемент действительно можно отыскать в литературах всех эпох и всех народов.

Но это вовсе не значит, что всегда существует романтическая литература. Только тогда, когда романтическое умонастроение начинает доминировать, романтический элемент перестает быть одним из многих ингредиентов литературы, приобретает господствующий характер и кристаллизуется в самостоятельный жанр.

Этот процесс возможен лишь при определенных исторических условиях. Условия эти многообразны, ибо присущая романтическому умонастроению автономность идеала и реальности, известного и загадочного, материального и духовного, низменного и возвышенного, познанного и таинственного может быть вызвана самыми различными факторами. Мы остановимся лишь на тех, которые имеют отношение к интересующим нас произведениям.

Один из этих факторов – кризис идеологии, вызванный кризисом социальным.

Не случайно многие романтические жанры складываются на изломе истории. Так, в частности, обстоит дело с греческим романом.

Греческий роман появляется на закате античности, когда ни одна религия, дававшая доселе человеку ясность миропонимания, уже не является господствующей, когда рушатся целостные системы взглядов, когда мир туманится, видоизменяется, усложняется, распадается, раскалывается, когда человека кружат вихри противоречивых идейных течений, почва колеблется и уплывает из-под ног, все смутно, зыбко, ненадежно и неустойчиво. Перспективы общественного развития неясны. Социальные проблемы спутаны. Четкое представление о природе человека и общества утрачено. Вместе с тем границы мира раздвигаются. Житель греческого государства, став подданным огромной римской империи, но не являясь полноправным ее гражданином и не чувствуя себя поэтому частью замкнутого политического целого, ощущает себя теперь частицей всей ведомой ему вселенной – чувство космополитическое перерастает в чувство космическое.

Подобные явления, хотя и со многими поправками, ибо они могут возникать в силу других исторических причин и потому индивидуализированы временем, наблюдаем мы в духовной жизни общества и в другие периоды, когда романтические жанры начинают играть заметную роль.

Ибо в данном случае романтическая литература возникает как отклик на социальное беспокойство, неуравновешенность, идеологические сотрясения и сдвиги, собственные переломным моментам истории. Отсюда и основные художественные особенности романтических произведений.

Сюжет их наиболее непосредственно отражает представление о жизни как о сплетении не обусловленных друг другом обстоятельств, между которыми отсутствует причинно-следственная связь. Чувство непостижимости или непонятности, алогичности мира, рожденное смутностью общественных перспектив, неустойчивостью общественных установлений и ощущением раздвинувшихся границ вселенной, воплощается в самой заметной особенности сюжета – в произвольном и прихотливом чередовании внутренне не связанных событий, в необыкновенности и неправдоподобии происходящего.

Художественной персонификацией неясности общего хода жизни становится Случай, Судьба, или Фортуна. Романтическая литература постоянно подчеркивает зависимость человека от внешних, непонятных ему и не зависящих от его воли обстоятельств. Именно так понят был в конце XVII в. роман Р. Грина "Пандосто", на обложке которого была изображена колыбель, плывущая по реке, впадающей в море, – своего рода эмблема беспомощности человека в



Шекспир У. Шекспировские чтения, 1976 [filosoff.org](http://filosoff.org)  
мире. Именно таков был и смысл повести Л. Туайна, очень точно переданный полным ее названием: "Образец горестных приключений, каковой содержит самую великолепную, приятную и разнообразную историю странных случаев, выпавших на долю принца Аполлония, царицы Люцины, его жены, и Тарсии, его дочери. В коем неопределенность этого мира и изменчивое состояние человеческой жизни живо описано".

Однако роль случая в судьбе героев романтических произведений не просто символизирует превратности бытия и загадочную игру не управляемых человеком обстоятельств.

Романтическая литература, как и всякая литература, это литература, которая не может существовать без надежды. Надежда в романтической литературе в основе своей менее твердая и ясная, чем, скажем, в трагедии. Ибо трагедия исходит из величия человека, а романтическая литература ощущает его малость. Но если ход жизни неясен, соотношение добра и зла произвольно, социальные перспективы туманны, если человек чувствует себя не хозяином мира, а слугой его, не может до конца разобраться и в самом себе – на что остается уповать?

Вот как отвечал на этот вопрос современник Шекспира Фулк Гревилль в произведении "Жизнь Сидни", напечатанном в 1611 г. (заметим: время создания последних пьес), где он так писал о цели "Аркадии": "Изобразить точную картину состояния души любого человека, которая помогла бы, как в зеркале, увидеть каждому, коего превратности жизни поведут не только прямой и просторной дорогой добра, но столкнут и с дурной судьбой, как сохранить благое спокойствие, невзирая на все бедствия, и как уповать на улыбку случая" {Fulke Greville. Life of the Renowned Sir Philip Sidney... N. Smith (Ed.). London, 1907, p. 112.} (курсив мой. – И. Р.)

Впрочем, Случай – не единственная надежда романтической литературы.

Из элементов расколовшейся вселенной она пытается воссоздать вселенную идеальную. Идеальное для романтической литературы – главное ее прибежище, главная надежда. И идеал в данном случае не есть нечто в сути своей противоположное реальному, – это скорее переосмысление, перемонтирование реального, так сказать, дистилляция реальности.

Неясность общественных отношений заставляет романтическую литературу абстрагировать действительность и стремиться дать обобщенную картину человеческой жизни. Не будучи в силах понять действительность до конца, романтическая литература не может и зеркально отразить ее – она может дать представление о ней только путем аналогии. Не будучи в состоянии проникнуть в глубину явлений, она пытается возместить это широтой и обобщенностью изображаемого. Вспомним фразу Ф. Гревилля из цитированного выше отрывка: "Изобразить точную картину состояния души любого человека..."

Поэтому романтическая литература обращается к "вечным" элементам человеческого бытия. И именно здесь она ищет материал для идеального.

В этих поисках романтическая литература в первую очередь апеллирует к природе как первооснове всего существующего. Природа органически вписывается в круг интересов романтической литературы, гармонирует с ее стремлением к обобщенности, к "вечному", со всем ее умонстроением. Пастораль и романтическая литература идут рука об руку начиная с греческого романа. Пасторальный элемент – неперменная составная часть романтической традиции, особенно тех ее этапов, которые нас в данном случае интересуют. "Аркадия" Ф. Сидни в той же мере образец пасторали, как и романтической литературы. В природе романтическая литература пытается обрести ту точку опоры, которую не может найти в обществе. Поэтому во всех тех контрастах, которыми чревата пасторальная тема: природа и общество, природа и культура, природа и дворец, – в природе отыскивается идеальное. Природа – фон для идиллических людских отношений: если есть в романтической литературе проблески социальной утопии, то опять-таки лишь в связи с темой природы. Но при этом социальное почти всегда переводится в плоскость морального.

Ибо главная сфера идеального для романтической литературы – сфера нравственная.

Периоды запутанных и противоречивых общественных отношений, периоды социальных неразберих всегда тяготеют к тому, чтобы уделять сугубое

Шекспир У. Шекспировские чтения, 1976 [filosoff.org](http://filosoff.org)  
внимание этическим вопросам. Романтическая литература и здесь впитывает в себя духовные веяния времени. Романтические жанры часто приобретают моральный или даже морализаторский характер. Гауэр, например, рассказывая в "Исповеди влюбленного" историю Аполлония, прямо заявлял, что его целью было показать, как наказаны разврат и похоть и как вознаграждена возвышенная и чистая любовь.

Откуда же черпает романтическая литература свои этические идеалы?

Из сказки. Конечно, классовый социальный, временной оттенок почти всегда различим в тех нормах и понятиях, которые утверждает романтическая литература. Но лишь в качестве оттенка, а не основного тона. В целом же свой нравственный идеал романтическая литература заимствует из сказки, в сфере нравственной романтическая традиция смыкается с традицией фольклорной, с верой народа в конечное торжество добра и справедливости.

Нравственный климат сказки в первую очередь определяется некоторыми простыми истинами, в которых отложилась тысячелетняя практика совместного существования людей: поскольку люди должны жить вместе и не могут существовать поодиночке, необходимо, чтобы они обладали такими качествами, которые делали бы эту жизнь возможной, - добротой, благородством, верностью, честностью и т. д.

На эти-то добрые начала и возлагает романтическая литература надежду. Она не случайно и не формально пользуется сказочными ситуациями. Вместе с этими сказочными ситуациями романтическая литература усваивает тысячелетнюю мудрость народа, равнодействующую человеческого опыта и морали, которая кристаллизовалась в сказке, ее общечеловеческие этические нормы и идеалы, сложившиеся за века общественной жизни человечества.

Таким образом, основным объектом идеализации становится человеческая природа, характеры людей.

И принципы построения характера в романтической литературе самым непосредственным образом связаны с ее стремлением найти идеальное в человеческой природе.

Упрощенность характеристики в романтических произведениях многие критики объясняют особенностями романтического сюжета: мол, динамика событий не позволяет создавать полнокровные характеры, писатель должен заботиться о поддержании постоянного напряжения, он играет на детском любопытстве зрителя или читателя, и ему некогда заниматься психологией. Некоторые настаивают на принципиальной несовместимости захватывающей интриги и глубокого характера, утверждая, что острота сюжета и полнота характера всегда соперничают друг с другом и что писатель вынужден отдавать предпочтение чему-либо одному.

Опыт мировой литературы опровергает подобные заключения: не говоря уже, скажем, о многих произведениях Диккенса и Достоевского, достаточно упомянуть великие трагедии самого Шекспира, фабульная занимательность которых так же не подлежит сомнению, как и глубина характеров.

К тому же сама романтическая литература вовсе не чуждается психологии: она обстоятельно задерживается на обрисовке отдельных психологических состояний, эмоций, переживаний - только все это не складывается в цельную и всестороннюю характеристику. Отсутствует не психология - отсутствуют целостность и глубина личности.

И отсутствуют вовсе не потому, что упрощенность психологической характеристики диктуется сюжетом. Для того чтобы создать сложный и разносторонний характер, необходимо ясное понимание взаимоотношений добра и зла в жизни и природе человека, четкое представление о взаимосвязи поступков и обстоятельств, действий и их результатов, нужно умение разбираться в основах человеческой природы - словом, все то, что утрачено или еще не приобретено в периоды, когда господствуют романтические жанры. Романтическая литература не то чтобы пренебрегает человеческой сложностью или отмахивается от нее - она просто не в состоянии воссоздать ее.

Поэтому романтическая литература не способна выразить свой порыв к идеальному в сложных и разносторонних характерах, как это делает, скажем, шекспировская трагедия (Гамлет, Отелло, даже Лир тоже идеальны, идеальны

Шекспир У. Шекспировские чтения, 1976 [filosoff.org](http://filosoff.org)  
титанизмом своих натур, полнотой лучших человеческих качеств и стремлений, тем, что каждый из них – Человек). Она может лишь ограничиться персонификацией тех моральных качеств, на которые возлагает надежду.

Наша краткая характеристика внутреннего смысла романтической традиции имеет непосредственное отношение к последним пьесам Шекспира. Обследование основных источников шекспировских финальных драм выявило связь этих пьес с широким кругом произведений. Произведения эти принадлежат к так называемой романтической традиции. Мы постарались установить некоторые ее черты. Нашей главной задачей было подчеркнуть, что произведения данного романтического ряда имеют не только формальное или чисто эстетическое сходство, что их эстетическая близость основывается на родственных исторических условиях и сходных процессах в духовной жизни общества, которые и определяют общность сюжетных особенностей, проблематики, характеров и т. д. Поскольку мотивы, ситуации, принципы характеристики и прочие художественные компоненты, общность которых была для нас первым признаком принадлежности к романтической традиции, оказались родственными ранее отмеченным аналогичным компонентам, характеризующим последние пьесы Шекспира, мы согласились с тем, что шекспировские финальные драмы – часть романтической традиции.

Поэтому все сказанное о романтической традиции может быть отнесено и к рассматриваемым нами пьесам.

Но с одной существенной оговоркой: только в той мере, в какой все это может быть приложено к большинству любых других конкретных произведений этой же традиции – т. е. далеко не полностью.

Ибо, давая обобщенную характеристику целому комплексу литературных явлений, мы не убереглись от опасности, подстерегающей любое абстрагирующее рассуждение: мы конструировали из наиболее существенных элементов конкретных произведений некий абсолют, которого нет в природе. Это помогло нам определить самые общие особенности последних произведений Шекспира как части вполне определенного литературного ряда.

Однако, если до сих пор мы настаивали на правомерности термина "романтическая литература", то для того, чтобы сделать следующий шаг в понимании идейной и художественной специфики финальных шекспировских драм, необходимо подчеркнуть условность этого понятия. Ибо каждый из моментов, который мы выделили, обосновывая существование романтической традиции, обнимает чрезвычайно широкий круг явлений и под влиянием многообразных дополнительных факторов может в конкретных произведениях и даже в целых литературных пластах играть большую или меньшую роль, выдвигаться на передний план или отступить в тень, наполняться тем или иным содержанием.

Прежде всего нужно уточнить наш основной тезис: неясность общественных отношений как главная причина и переломные эпохи в истории как периоды господства романтической традиции или, по крайней мере, значительной ее роли в литературе.

Переломные эпохи протяженны и неоднородны, а степень и характер неясности общественных отношений на разных стадиях переломных исторических моментов неодинаковы. В периодах социальных сдвигов можно условно выделить две стадии, в каждой из которых романтическая традиция по-своему заявляет о себе в литературе.

Первая стадия – начальная, когда общество выходит из состояния стабильности и постепенно вступает в полосу начинающихся изменений. Вторая конечная, когда общество начинает приобретать новую стабильность и разочаруется в завершающихся изменениях. В первой стадии новые общественные отношения еще не оформились и даже четко не обозначились, во второй – еще полностью не утвердились. Поэтому обо стадии характеризуются неясностью социальных отношений, противоречивыми тенденциями в духовной жизни, следствием чего, как мы говорили, оказывается усиление романтического начала. Однако проявление этого начала в каждой стадии различно – и вот почему.

В первой стадии общество живет ожиданием благодетельности начинающихся изменений, живет иллюзиями, которые кажутся осуществимыми, поэтому идеальное, тяготение к которому и выносит романтический элемент на поверхность литературы, с одной стороны, связано с ощущением смутности социальных перспектив, а с другой – мыслится как возможный в дальнейшем вариант реальности и потому приобретает реалистическую окраску, а иногда

Шекспир У. Шекспировские чтения, 1976 [filosoff.org](http://filosoff.org)  
героический характер.

Во второй стадии общество убеждается, что ожидания его не оправдались, иллюзии не осуществились, и идеальное теперь связано с ощущением социальной бесперспективности, несостоявшихся надежд, реализация его в действительности представляется невозможной, и потому оно приобретает подчеркнуто иллюзорный, резко противоположный реальному и условно героический характер.

Таким образом, двум стадиям периодов общественной ломки соответствуют два основных варианта романтической традиции.

Применительно ко всей эпохе Возрождения первый вариант представляют позднесредневековые и раннеренессансные романтические формы, второй позднеренессансные и раннебарочные (или маньеристские, если согласиться с теми учеными, которые считают маньеризм самостоятельной фазой).

Применительно к английскому искусству интересующего нас периода первый вариант – это романтические жанры 70–90-х годов XVI в., второй – 10–30-х годов XVII в.

Применительно к английской ренессансной драматургии первый вариант мы видим в романтической комедии, второй – в трагикомедии.

Наконец, само творчество Шекспира дает нам пример обоих основных вариантов драматургического воплощения романтической традиции – комедии 90-х годов XVI в. и пьесы последнего периода. И если в общелитературном плане последние пьесы Шекспира связаны с традицией романтических жанров, то в чисто драматургическом – с трагикомедией.

ЭДУАРД ЮНГ И ЕГО ЗНАЧЕНИЕ В ИСТОРИИ ШЕКСПИРОВСКОЙ КРИТИКИ

А. АНИКСТ

В течение целого столетия со времен Реставрации творчество Шекспира расценивалось английскими критиками как художественно неполноценное. Причиной этого было резкое отличие драматургического метода Шекспира от правил классицизма в драме, утвердившихся во второй половине XVII в. и признанных бесспорными также в XVIII в. Авторитет Вольтера укрепил мнение о Шекспире как гениальном "варваре", которому недоставало знания законов искусства. Английские критики, признавая выдающееся дарование Шекспира, постоянно попрекали его за "недостатки", заключающиеся в незнании правил драмы. Даже апологеты Шекспира сохраняли критическое отношение к его произведениям. Никакого пиетета в отношении к Шекспиру не существовало. О нем рассуждали свободно, без оглядки, относя его к авторам, вполне подлежащим критике. В этом отношении почти все, написанное о Шекспире за сто лет, начиная с 1660 г., резко отличается от последующей критики, признавшей Шекспира одним из величайших художников мира.

Перелом в отношении к Шекспиру произошел в третью четверть XVIII в. Он был подготовлен рядом предшествующих суждений, не имевших в свое время достаточно большого резонанса, несколькими изданиями сочинений Шекспира, шекспировскими постановками Гаррика и начавшейся реакцией против эстетики и поэтики классицизма. Антиклассицистское направление выразилось в сентиментализме, во главе которого стоял романист Сэмюэль Ричардсон, прославленный автор "Памелы", "Клариссы" и "Грандисона".

В поэзии одним из крупнейших представителей сентиментализма был Эдуард Юнг (1683–1765), завоевавший всеевропейскую известность медитативной поэмой "Жалоба, или Ночные думы о жизни, смерти и бессмертии" (1742–1745). Если имя просветителя и классициста Вольтера стоит во главе хулителей Шекспира, то реабилитацию Шекспира возглавили сентименталисты. Два имени стоят у истоков движения в защиту Шекспира, одно, правда, лишь символически.

"Рассуждения об оригинальности произведений. Письмо к автору "Сэра Чарльза Грандисона" (1759) – так озаглавил свое эссе Эдуард Юнг, посвятив его С. Ричардсону. В глазах всей читающей публики обращение к широко известному романисту, которого Дидро приравнял к Гомеру, придавало "Рассуждениям ..." весьма авторитетный вид. Имена двух корифеев сентиментальной литературы как бы освящали содержание критического очерка Юнга.

Шекспир У. Шекспировские чтения, 1976 filosoff.org  
Скажем сразу, никаких откровений о самом творчестве Шекспира "Рассуждения..." Юнга не содержат. Нет в них и трактовок отдельных произведений. С этой точки зрения Юнг ничем не обогатил шекспировскую критику. Но он внес совершенно новый принцип подхода к писателям, который сделал возможной переоценку Шекспира по сравнению с критическими стандартами классицизма.

Выдвигая на первый план морально-этическое значение поэзии, Юнг вместе с тем различает два вида сочинений. Оставаясь на аристотелевской позиции, признаваемой и классицистами, Юнг считает, что всякое искусство является подражанием. Но одни поэты подражают природе, другие – поэтам.

Юнг ограничивается самым общим определением оригинальности поэтического творчества, совершенно не вдаваясь в существо его содержания. "Оригинальные поэты являются и должны быть всеобщими любимцами, ибо они благодетели; они расширяют территорию литературной республики, добавляя к ней новые области. Имитаторы дают только повторения того, что мы уже имели, иногда лучшего качества, чем раньше". {Edward Young. Conjectures on Original Composition. Цит. по сб.: "Criticism. Twenty Major Statements". Ed. by Charles Kaplan. San Francisco (1964), p. 215.} Даже если подражатель даровит, он все равно строит свое произведение на основе, созданной другими. Оригинальный поэт может быть и менее даровит, зато ему есть чем похвастать: говоря словами Горация, "он беден, но ни у кого не в долгу".

Уже среди древних поэтов были оригинальные творцы и подражатели. Правда, иные из античных подражателей следующим векам кажутся оригинальными, но это происходит лишь потому, что утеряны оригиналы, которым они подражали.

Юнг, естественно, не может избежать проблемы "древних и новых". Старый к тому времени спор о преимуществах классических и современных авторов, по разному решаемый в XVII – XVIII вв., получает у Юнга новое решение. Для самых древних не было никакой заслуги в их оригинальности; они просто не могли быть имитаторами, так как еще некому было подражать. Иное дело в поздние времена: у поэтов возникает возможность выбора – свободно парить или заковать себя в мягкие цепи подражания.

Юнг не отрицает достоинств поэтов античности. Пренебречь ими было бы столь же неверно, как и копировать их. Они дают духу благороднейшую пищу. Но питать – не значит уничтожать современное. Подражать древним поэтам можно, но не следует копировать их. "Подражать" "Илиаде" не значит подражать Гомеру; но тот, кто последует методу, примененному самим Гомером, приобретет способность, позволяющую создать столь же великое творение. Следуйте по его стопам – единственному источнику бессмертия: пейте там, где он пил – из подлинного Геликона, то есть из груди природы, – подражайте, но подражайте не произведению, а человеку. Не станет ли тогда парадокс афоризмом, а именно: "Чем меньше мы будем подражать прославленным поэтам древности, тем больше мы станем на них похожи" {Edward Young. Op. cit, p. 218.}.

Слишком большое почитание классиков лишает поэтов свободы, необходимой для творчества. А это последнее не равнозначно знанию. Образование лишь средство в руках поэта, но не оно источник творчества, а гений. Здесь мы подошли к тому, что составляет ядро художественной теории Юнга.

Древнеримское понятие гения как духа-покровителя, возрожденное гуманистами нового времени в связи с изучением античности, стало в XVII в. осмысляться по-новому. "Гений" сначала стал служить для обозначения своеобразия как отдельной личности, так и целой нации; слово стало синонимом "духа" ("гений нации", "дух нации). Очень быстро вслед за этим оно приобрело тот смысл, который сохранило до сих пор, – гений как воплощение высших духовных способностей.

В начале XVIII в. Шефтсбери употребляет понятие "гений" в обоих значениях. Ему случается говорить о "гении народа", и он же обстоятельно рассматривает различие между поэтом или художником, не возвышающимся над уровнем ремесленничества, и подлинным гением {См.: Шефтсбери. Эстетические опыты. М., 1975, с. 397-405.}. "...Настоящего гения и преданного своему искусству художника, – писал Шефтсбери, – никогда не заставить изменить своему характеру, так чтобы он не испытывал при этом величайшего стыда и нежелания, и никогда не убедить подло предавать свое художество и умение ради простой выгоды или исполняя нечто противоположное правилам своего

Шекспир У. Шекспировские чтения, 1976 [filosoff.org](http://filosoff.org)  
мастерства. Кому приходилось слышать хотя бы немного из жизни знаменитых скульпторов, архитекторов или живописцев, тот вспомнит немало примеров, свидетельствующих о такой их природе" {Там же, с. 397.}.

Природу, натуру истинного художника составляет особый склад характера и душевных способностей, нечто глубоко присущее каждому из них, некое внутреннее начало. Юнг выступает как продолжатель Шейфера. Гений, пишет он, - "это способность совершать великое без использования средств, считающихся необходимыми для этого" {Edward Young. Op. cit., p. 219.}. Иначе говоря, не внешнее умение, а некое внутреннее качество, присущее художнику, и есть гениальность. Ее ни в коем случае не следует смешивать с умом вообще: "Гениальность отличается от правильного понимания, как волшебник от хорошего архитектора; первый воздвигает свои сооружения невидимыми средствами, второй умело применяя обычные инструменты. Поэтому всегда считалось, что в гении есть нечто божественное" {Ibid.}.

Юнг выдвигает концепцию творчества совершенно противоположную классицистской и просветительской. В противовес эстетике, видевшей основу творчества в разуме, Юнг считает, что не разум и правильное понимание вещей, а некое особенное внутреннее качество является подлинным источником самобытного творчества. Он посвящает немалую часть своих "рассуждений" сопоставлению гения и знания. Они для него два полюса. Разум восстает против естественной красоты и осуждает незначительные неточности, встречающиеся у гения; он ограничивает ту свободу, которая помогает гению достичь высшей славы. "Непредписанные красоты и лишнее образцов совершенства, характерные для гения, лежат за пределами авторитетов знания и законов; чтобы создать эти красоты, гений должен прыгнуть за эти пределы" {Ibid., p. 220.}.

Гений не нуждается в книжном знании. Гениальным авторам принадлежит в литературе первое место, образованным - второе. Юнг подхватывает утверждение, высказанное уже современниками Шекспира, о том, что ему недоставало образованности, в первую очередь, знания классиков античной поэзии {См.: А. Аникст. Шекспир в оценке своих современников. - В сб.: "Классическое искусство за рубежом". М., 1966, с. 21, 24.}. В качестве примера гениев, не нуждавшихся в книжном образовании, он называет Шекспира и Пиндара. "И гении, подобные им, конечно, в основном опираются на свои врожденные способности" {Edward Young. Op. cit., p. 220.}.

Здесь нет необходимости касаться вопроса о знаниях Шекспира {Об этом см.: А. Аникст. Шекспир. М., 1964, с. 16-19, 318-328.}. Нас интересует сейчас та концепция творческого гения, которую создает Юнг, и совершенно очевидно, что, борясь против рационализма в искусстве, он склонен перевешивать чашу весов в противоположную сторону. Он считает, что творчество основано на внутреннем чувстве, на интуиции, на вдохновении, некоей божественной эманации, овладевающей поэтом.

Впрочем, Юнг не отрицает того, что и гению подчас нужно время и даже образование для развития. В этом отношении он делит гениев на два вида: "детских", т. е. изначально незрелых, и "взрослых", т. е. рождающихся зрелыми. "Зрелый гений выходит из рук природы, подобно Палладе из головы Зевса, в полном цвете и созревшем; таким гением был Шекспир. В противоположность ему Свифт споткнулся на пороге и вначале слабо стоял на ногах. Его гений был детским; такой гений, как всех детей, надо было опекать, воспитывать, иначе из него ничего не получилось бы; знание было его опекуном и учителем..." {Edward Young. Op. cit., p. 221.}

Однако не всякое учение и наука идут впрок. Проявляя типичное для XVIII в. вольнодумство, Юнг напоминает о не в меру ретивых поклонниках отцов церкви, которые противопоставляли авторитет последнего священному писанию. Точно так же слишком рьяные поклонники классических образцов утверждали непререкаемость классиков вопреки разуму. Нет спора, что классики создавали прекрасные произведения, но их пример нужен лишь тем, кто неспособен сам творить. Тем не менее Юнг полон уважения к классикам. "Науке мы благодарны, гения почитаем. Ученость дает удовлетворение, гений радость; первая просвещает, второй вдохновляет, ибо сам вдохновлен; гений дар небес, знание - от человека. Наука возвышает над низшими и безграмотными; гений возвышает над образованными и воспитанными. Ученость это заимствованное знание, гений - знание внутреннее, наше собственное" {Ibid., p. 222.}.

Афоризмы Юнга представляют собой продуманную систему отношения к

Шекспир У. Шекспировские чтения, 1976 filosoff.org  
художественному творчеству. Его взгляды предопределили совершенно новое отношение к искусству и художникам. Юнг – горячий поборник прокладывателей оригинальных путей в искусстве. Если люди проникнутся уважением к творцам оригинального, окажут им должную поддержку, поэты и художники нового времени будут достойными стоять в одном ряду с древними и станут им серьезными соперниками. Юнг призывает к творческой смелости. "Таланты, не проверенные опытом, остаются неизвестными" {Ibid., p. 230.}. Перефразируя Ф. Бэкона, Юнг призывает современников: "Мы должны приложить больше усилий, чем мы делали, и только тогда мы сможем добиться большего успеха, чем ожидали" {Ibid., p. 231.}. В науке Бэкон, Бойль, Ньютон, в поэзии Шекспир и Мильтон показали возможность достижения величайших высот.

И вот характеристика одного из этих гениев, подготовленная всем предшествующим рассуждением: "Шекспир не подливал воды в свое вино, не унижал своего гения безвкусным подражанием. Шекспир дал нам Шекспира, и даже самый прославленный из древних авторов не дал нам больше! Шекспир не сын их, а брат; он равен им, несмотря на все свои недостатки. Вы считаете, что это слишком смело? Тогда подумайте, чем восхищается весь мир у древних? Не тем, что у них мало недостатков, а тем, сколь многи и как ярки их красоты; и если Шекспир равен им (а в этом не может быть сомнения) в том, чем восхищают они, тогда Шекспир столь же велик, как и они" {Ibid., p. 233.}.

Итак, Шекспир провозглашен равным по величию самым прославленным поэтам древности. При этом, однако, Юнг еще не освободился от типичного для его времени мнения о "недостатках" Шекспира, заключавшихся в несоблюдении им трех единств в драме. Набожность Юнга заставляет его отметить у Шекспира и отступления от христианской морали. Это выражено в несколько двойственной форме: "Честный язычник, читая некоторые из наших прославленных сцен, может быть серьезно озабочен, увидев, что наши обязанности по отношению к религии природы были отменены христианством" {Ibid., p. 234.}. Вообще религиозная струя в "Рассуждениях..." Юнга пробивается все время, что естественно связано с интуитивизмом автора.

Возвращаясь к дилемме "ученость и гений", Юнг противопоставляет в этом отношении Шекспира и Бена Джонсона, в сущности, развивая мысль Джона Драйдена {См.: А. Аникст. Оценка Шекспира английской критикой второй половины XVII в. – В сб.: "Классическое искусство Запада". М, 1973, с. 160.}. "Джонсон в серьезной драме в такой же мере подражателен, в какой Шекспир оригинален. Его большая ученость так же, как большая сила Самсона, была в ущерб ему самому. Слепой в отношении природы трагедии, он обрушил на свою голову всю античность и оказался погребенным под нею; не видно ни самого Джонсона, ни даже его излюбленных (но также и убитых) древних авторов; ибо что придает блеск историку, то затемняет поэта; "Трагедия "Катилина" могла бы стать хорошей пьесой, если бы о Катилине не писал Саллюстий" {Edward Young. Op. cit., p. 234.}.

Будь Шекспир столь же учен, как Джонсон, он не смог бы писать так хорошо. Ученость подавила бы его дарование. Но если он и уступал своему эрудированному современнику в книжных познаниях, то это не означает отсутствия всякого знания вообще. "Пожалуй, он был настолько образован, насколько того требовало его драматическое искусство; каких бы иных знаний ему не хватало, он вполне освоил две книги, неизвестные многим широко начитанным людям, хотя это такие книги, которые могут погибнуть лишь в огне страшного суда, – книга природы и книга человека. Их он знал наизусть, и многие страницы из них вписал в свои бессмертные творения. Вот те источники, откуда вытекает Кастальский ключ оригинального творчества" {Edward Young. Op. cit., p. 234.}.

Оставляя в стороне оценки других английских писателей, содержащиеся в "Рассуждениях..." Юнга, вернемся еще к вопросу о качествах, которые он считает основными для гения. Хотя речь все время идет об оригинальности в художественном творчестве, тем не менее качества, необходимые для формирования гения, принадлежат не сфере искусства, а самой жизни и относятся к сфере философии и морали.

Беда многих людей в том, что они не сознают собственных возможностей. Чтобы создать нечто самостоятельное, человеку нужно следовать двум золотым правилам этики, которые имеют не меньшее значение и для искусства. Первое из этих правил гласит: "Познай самого себя. Мы можем сказать о себе то, что Марциал говорит о дурном соседе:

Nil tarn prope, proculque nobis.

{Никто так не близок и вместе с тем

так далек от нас (лат.).}

Поэтому погрузись глубоко в себя; познай глубину, пределы, склонности и полную силу твоей души; войди в интимные отношения с чуждым существом, которое сидит в тебе; возбуждай и береги любую искорку интеллектуального света и тепла, подавленную прежним небрежением или таящуюся среди тупой темной массы повседневных мыслей; собрав их в единое целое, дай подняться твоему гению (если он есть у тебя), как солнце поднимается из хаоса" {Edward Young. Op. cit., p. 226.}.

Второе правило - "Уважай себя" - Юнг поясняет так: "Не допускай, чтобы примеры величия или авторитеты подавляли твой разум и рождали в тебе неуверенность в себе. Уважай себя настолько, чтобы предпочитать естественно возросшее в твоем уме богатейшему ввозу извне: такие заимствованные богатства обедняют нас. Человек, уважающий себя именно так, убедится вскоре во всеобщем уважении к себе" {Ibid., p. 227.}. Только такой писатель является автором в подлинном смысле слова: "он мыслит и создает, тогда как другие, заполняющие печать, при всей своей плодовитости и учености (говоря это с полным уважением) только читают и пишут" {Ibid.}.

Что и говорить, прекрасное определение оригинальности! Быть самим собой, познать себя, исследовать собственные душевные и интеллектуальные возможности, испробовать их на деле, не смущаясь мнениями предшествующих авторитетов! Остается лишь добавить, что первое и главное из этих двух правил было до Юнга сформулировано Шефтсбери в его эссе "Солилоквия, или Совет автору". Нет сомнения в том, что Юнг хорошо знал сочинения Шефтсбери. Но Шефтсбери тоже не был первым, кто установил это золотое правило. Оно, как известно, восходит к Сократу, и Шефтсбери в своем эссе приводит ряд ссылок на классических авторов, настойчиво повторявших эту формулу. Персии: "Не ищи себя вовне"; Гораций: "Здраво судить - вот к искусству писателя ключ и начало. // В мыслях настаивает тебя Сократовой школы писанья"; Петроний: "Науки строгой кто желает плод увидеть, // Пускай к высоким мыслям обратит свой ум..." {Цит. по кн.: Шефтсбери. Указ. соч., с. 530-531.}.

Оригинальность отнюдь не предполагает невежества или отказа от богатейшего духовного наследия человечества.

Требование самостоятельности мысли и оригинальности творчества имело в XVIII в. вполне определенный смысл. Речь шла о засилии классицистской догмы, требовавшей беспрекословного следования образцам античности в ущерб современным вкусам и понятиям, что препятствовало творческому развитию поэзии и искусства. В середине XVIII в. назрела потребность в сломе классицистских канонов. Они, правда, еще долго сохраняли силу, но бездумная вера в них была подорвана. Юнг сыграл в этом выдающуюся роль. Его "Рассуждения об оригинальности произведений" получили широкую известность в Англии. Пожалуй, еще большую популярность они приобрели в Германии, где за короткий срок появилось три перевода этого эссе. Юнг оказал большое влияние на Гердера и Гете. Понятие о гении легло в основу программы движения "бури и натиска" в Германии, представители которого провозгласили себя гениями. Семидесятые годы XVIII в. в Германии именуются не только периодом "бури и натиска", но и периодом гениев.

Одновременно с огромным влиянием на литературное движение Юнг оказал влияние и на шекспировскую критику. И то, и другое шло в одном русле. Шекспир стал знаменем нового литературного направления, в нем увидели писателя, свободного от рабского преклонения перед авторитетом классической древности, образец гения, свободно следующего внутренним побуждениям своей творческой души. В его произведениях стали обнаруживать прямой результат глубокого проникновения в собственный внутренний мир. Познав себя, Шекспир оказался способным открыть душевный мир других людей. Это стало аксиомой последующей шекспировской критики.

Юнг положил начало решительному перелому в отношении к Шекспиру. До него и даже некоторое время после появления "Рассуждений об оригинальности произведений" было принято в лучшем случае уравновешивать достоинства и



Шекспир У. Шекспировские чтения, 1976 [filosoff.org](http://filosoff.org)  
недостатки драм Шекспира. После эссе Юнга критики все больше стали отыскивать красоты Шекспира, меньше обращали внимания на так называемые "недостатки", а со временем главным занятием критики стало раскрытие достоинств Шекспира как глубочайшего знатока человеческой природы. Произошло это не сразу, о чем можно судить хотя бы по знаменитому предисловию С. Джонсона к сочинениям Шекспира (1765), в котором глава английской просветительской критики еще отдает дань традиции выявлять неправильности Шекспира, хотя в целом уже признает его писателем, принадлежащим к разряду классиков {См.: А. Аникст. С. Джонсон о Шекспире. – В сб.: "Классическое искусство Запада". М., 1971, с. 22–31.}. Юнг, как мы знаем, лишь глухо упомянул о недостатках Шекспира. Современники и ближайшее поколение читателей усвоили, благодаря ему, что Шекспир был гений и, следовательно, стоял на той высоте, которая требует в первую очередь поклонения. Юнг был одним из тех, кто положил начало безоговорочного почитания Шекспира.

## ПУШКИН И ШЕКСПИР

А. Штейн

Не будем ни суеверны, ни односторонни  
как французские трагики; но взглянем  
на трагедию взглядом Шекспира.

А. Пушкин

Сопоставление двух великих художников – вещь сложная и рискованная. Для того чтобы оно не было произвольным, нужно подойти к нему исторически.

Пушкина отделяют от Шекспира не просто два столетия. Это люди разных эпох. Их сформировали разные национальные условия. Они представляют различный уровень общественной мысли, опираются на разные художественные традиции.

Шекспир – поэт заката Возрождения, когда в жестокой драматической борьбе столкнулся уходящий феодально-патриархальный мир и складывающаяся абсолютистская цивилизация, чреватая уже многими пороками нарождающегося буржуазного общества.

Пушкин жил после Великой Французской революции, которая знаменовала окончательное установление буржуазных отношений в Европе. Он жил в крепостнической России. Победоносное завершение Отечественной войны вызвало высокий подъем национального самосознания. Приобщившиеся к передовым идеям Запада, "лучшие люди из дворян" (Ленин) не только размышляли о судьбах родины, но и подняли знамя политической борьбы против самодержавия.

К последнему десятилетию жизни Пушкина относится рост значения средних сословий – чиновничества и мещанства. В России крепились буржуазные отношения.

Время Шекспира – вершина расцвета драматической формы. Трагедия была в ту эпоху жанром, в котором с особой силой и величиим отразилась борьба уходящего и нарождающегося мира.

Начало XIX в. – время Пушкина было эпохой высокого расцвета лирики в основных европейских странах, но на горизонте виднелся уже расцвет повести и романа, прозаических жанров, отражающих отношения буржуазной эпохи.

Пушкин писал драмы, поэмы, повести, романы. Но прежде всего он – лирик. Как и Гете, Пушкин был величайшим лирическим поэтом, и его лирика является зенитом в развитии этого рода литературы.

Как видим, многое отделяет великого русского поэта от великого английского драматурга.

И тем не менее между ними есть глубокое кровное родство; пушкинский реализм во многих отношениях близок к реализму шекспировскому. Пушкин смог сохранить и развить многие его прогрессивные тенденции.

ЧТО ОТДЕЛЯЕТ И ЧТО СБЛИЖАЕТ ПУШКИНА С ШЕКСПИРОМ?

Пушкин развивался как художник чрезвычайно быстро. За свою короткую творческую жизнь он прошел тот путь, который европейская литература прошла в течение двух столетий. Он синтезировал в своем творчестве различные направления, разные тенденции.

Пушкин сложился как художник и мыслитель под сильным воздействием французского классицизма XVII в. и просветительской литературы века XVIII. Он унаследовал от французского классицизма стройность и гармонию, строгость и точность, совершенство внешней отделки. Глубоко воспринял Пушкин ироническую и шутивную, блещущую умом и остроумием литературную манеру эпохи Просвещения; она навсегда стала составным элементом его собственного стиля.

Пушкин прошел и через романтизм, который внес в литературу "душу и сердце", и одновременно со своими западноевропейскими современниками пришел к реализму, отражающему сложные и трагические противоречия XIX в. Как ни мало похоже творческое развитие Пушкина на творческий путь Шекспира, оно своеобразно приближало его к британскому гению, влекло к его глубокой художественной системе. Как это происходило?

Пушкин формировался в атмосфере вольнолюбивых настроений, связанных с подготовкой восстания на Сенатской площади.

Открытая враждебность к консервативной Европе, политике Александра I и "Священному союзу", вера в то, что революционный взрыв произойдет в ближайшее время, составляли основу его политических взглядов в начале 20-х годов.

С жадным вниманием и горячим сочувствием следил Пушкин за борьбой итальянских карбонариев, движением греческих повстанцев, сражавшихся за освобождение родины от власти феодальной Турции, восстанием полковника Риэго в Испании.

В 1823 г. Пушкин начинает понимать, что эти заговоры и восстания, которым он так горячо сочувствовал, глашатаем которых он себя считал, обречены на поражение, ибо не получают поддержки больших общественных сил, поддержки народа.

Разочарование в результатах своей революционной проповеди Пушкин выразил в знаменитом стихотворении "Свободы сеятель пустынный...":

Свободы сеятель пустынный,

Я вышел рано, до звезды;

Рукою чистой и безвинной

В порабощенные бразды

Бросал живительное семя

Но потерял я только время,

Благие мысли и труды.

В этот переломный момент своего духовного развития Пушкин нашел единственно возможный выход – обращение к народной жизни.

Разочарование в перспективах революционной борьбы, которой были отданы симпатии поэта, привело его к мысли о необходимости согласовать свои субъективные устремления с объективным ходом развития действительности. Но для этого надо было эту действительность знать.

И как мыслитель, и как художник Пушкин был охвачен пафосом широкого и беспристрастного познания жизни. И в этом великой опорой стал для него Шекспир.

Шекспировские принципы изображения жизни в наибольшей степени отвечали теперь устремлениям Пушкина.

Шекспир У. Шекспировские чтения, 1976 [filosoff.org](http://filosoff.org)  
Шекспировское отношение к жизни стало не только его творческой программой, но и основой мировоззрения Пушкина, всей его жизненной философии.

Порой пылкая и страстная натура поэта опрокидывала эту избранную им жизненную позицию, но в основном и главным он следовал шекспировскому принципу, который заключался в глубоком и чуждом всякой предвзятости проникновении в жизнь и бесстрашном реальном отражении борьбы великих общественных сил.

Пушкин отбрасывал все субъективное, беспочвенное, одностороннее, он хотел в самой действительности найти силы, противостоящие духовному и физическому рабству.

В доказательство этого шекспиризма мировоззрения Пушкина приведем только один пример.

Пушкин тяжело и мучительно воспринял известие о казни и ссылке декабристов, тех, кого он называл "друзья, братья, товарищи" {А. С. Пушкин. Полное собрание сочинений в десяти томах, т. X. М., 1966, с. 211.}.

Но и на эту историческую трагедию он хотел взглянуть глазами человека, стоящего на позиции великой шекспировской объективности.

"Не будем ни суеверны, ни односторонни - как французские трагики; но взглянем на трагедию взглядом Шекспира" - эти слова были сказаны им именно по поводу исхода восстания {Там же, с. 200.}.

Стремление стоять на почве действительности, идти к познанию исторической необходимости становится источником реалистических завоеваний Пушкина.

Как и Шекспир, он обращается не только к народной жизни, но и к народному творчеству - песням, легендам, преданиям народа, ко всему, в чем отразилось народное сознание и что просветители игнорировали или рассматривали как проявление народного невежества.

В этой близости Пушкина к поэтическому миру народа снова выступило его сходство с Шекспиром, чье искусство опирается на народную драму и впитало в себя песни, баллады, пословицы, изречения народа.

Белинский называл Пушкина "человеком предания". Вдумаемся в это определение. Великий критик хотел сказать им, что поэт не пренебрегал традицией, опирался на народные представления и народную фантазию, преобразившую и поэтически переосмыслившую исторические факты.

В этом смысле "человеком предания" был и Шекспир, также исходивший из традиционных представлений народа.

Взятое в широком историческом плане, искусство Пушкина, вместе с искусством Гете и отчасти Шиллера, завершает ту полосу в развитии реализма, которая началась в эпоху Возрождения и одним из наиболее ярких представителей которой был Шекспир. Это реализм, дающий поэтическое изображение прекрасного человека, проникнутый верой в его силы и возможности, раскрывающий богатство человеческого духа, утверждающий веру в торжество жизни.

Исторической почвой такого искусства было поступательное развитие человечества, его победа над темными силами средневековья. Это был период формирования наций, роста национального самосознания, пробуждения к исторической жизни новых широких слоев человечества, период рождения яркой индивидуальности.

Художник Возрождения, Шекспир жил в эпоху, когда падали старые религиозные догмы и человечество выходило из тьмы средневековья. Перед ним раскрывался мир. Распад феодальных связей освобождал человеческую личность, ее разум, волю и энергию. Личность эта обращалась к осуществлению своих земных стремлений.

Человек во всей его сложности, силе и величии и во всей неограниченности его возможностей стоял в центре искусства Шекспира. В этом искусстве впервые после античности происходило открытие мира и человека. Именно это определило необычайную свежесть, внутреннюю силу и масштабность

Шекспир У. Шекспировские чтения, 1976 [filosoff.org](http://filosoff.org)  
шекспировского творчества, определило его поэтический жизнеутверждающий характер.

На первый взгляд то, что происходило в России эпохи Пушкина, очень не похоже на то, что происходило в шекспировской Англии.

"Крепостная Россия забита и неподвижна" {В. И. Ленин. Полное собрание сочинений, т. 23, с. 398.}, - писал об этой эпохе Ленин. Но и в России шел процесс роста личности и освобождения ее от гнета средневековья. Правда, шел он весьма противоречиво.

Эпоха Петра I положила начало приобщению дворянства к культуре и просвещению.

Но в XVIII в. эта культура была достоянием только дворянской верхушки, вельмож, стоявших близко к престолу.

С начала XIX в. к культуре приобщились широкие слои дворянства, возникла дворянская интеллигенция. Интеллигенция эта постепенно осознавала себя мыслящей частью своего народа.

В кругу тех, кого Ленин называет "лучшие люди из дворян", сложилась прекрасная человеческая индивидуальность. Внутренний мир такой индивидуальности и отразился в лирике Пушкина. Этот вновь народившийся мыслящий и чувствующий человек переживал радость познания родной страны.

Люди словно впервые увидели красоту, мощь, силу своего народа, его духовные возможности, впервые увидели красоту и своеобразие родной природы, почувствовали гибкость и выразительность языка, созданного народом.

Этот процесс, происходящий в кругах дворянской интеллигенции, имел отношение к судьбам всего народа, судьбам нации.

Замечательно сказал об этом Луначарский. "Встал богатырь, силушка по жилочкам так и переливается", - писал он о Пушкине. "Все радуется, ибо сильна эта прекрасная юность. В Пушкине-дворянине на самом деле просыпался не класс (хотя класс и наложил на него некоторую свою печать), а народ, нация, язык, историческая судьба" {А. В. Луначарский. Статьи о литературе. М., 1957, с. 143.}.

Поэзия Пушкина показала личность, которая уже освобождалась от старого феодального гнета, но еще не подпала под влияние нового гнета - буржуазного. Она раскрыла мысли и чувства этой личности, ее свежее и яркое восприятие мира.

Отношение Пушкина к Шекспиру - классическая тема русского литературоведения. На эту тему написано множество статей и книг {Назовем наиболее значительные из этих работ: М. Н. Покровский. Шекспиризм Пушкина. В кн.: А. С. Пушкин. Сочинения, т. IV. СПб., изд. Брокгауз-Ефрона; Г. О. Винокур. "Борис Годунов". Комментарии. - В кн.: А. С. Пушкин. Полное собрание сочинений, т. VII. М. - Л., 1935; А. Л. Слонимский. "Борис Годунов" и драматургия 20-х годов. - В кн.: "Борис Годунов" А. С. Пушкина". Л., 1936; Н. П. Верховский. Западноевропейская историческая драма и "Борис Годунов" Пушкина. - "Западный сборник". М. - Л., 1937; М. П. Алексеев. Глава из кн.: "Шекспир и русская культура". М. - Л., 1965. Естественно, что мы в нашей работе опираемся на некоторые положения, выдвинутые нашими предшественниками.}. Мы не претендуем на новое решение этой проблемы.

И хотим наметить только некоторые новые аспекты и оттенки этого традиционного сопоставления двух великих художников.

#### "БОРИС ГОДУНОВ" И ПРОБЛЕМА НАРОДНОЙ ТРАГЕДИИ

Смысл той реформы русской трагедии, которую осуществлял Пушкин, особенно отчетливо сформулирован им в следующих словах: "...я твердо уверен, что нашему театру приличны народные законы шекспировой, а не придворный обычай трагедии Расина..." {А. С. Пушкин. Полное собрание сочинений в десяти томах, т. VII, с. 165.}

Пушкин делал свой вывод применительно не только к своему творчеству, но и ко всему развитию русской драмы. В течение XVIII в. и в начале века XIX

Шекспир У. Шекспировские чтения, 1976 [filosoff.org](http://filosoff.org)  
русские поэты стремились создать трагедию именно на основе классицизма.

Несмотря на то что некоторым из них удалось выразить прогрессивный гражданский пафос своего времени, никто из этих драматургов не смог написать подлинно великой и подлинно национальной трагедии, какими были трагедии Корнеля и Расина во Франции.

В основе классицизма лежало преувеличение роли государства, которое отрывалось от других сфер жизни и рассматривалось как воплощение прогресса и законности.

Во Франции XVII в. эта концепция имела известные основания. Французское дворянское государство играло в этот период прогрессивную роль. Оно возглавляло борьбу против феодальной своеволия и способствовало укреплению национального единства.

Поэтому лучшие трагедии Корнеля и Расина заключали в себе прогрессивную тенденцию и выражали общенациональные стремления.

В России трагедия развивалась во второй половине XVIII, начале XIX в. Прогрессивная роль русского самодержавия была уже позади. Идеализация дворянского государства могла носить в России только фальшивый и искусственный характер.

Народная жизнь и реальные народные интересы оставались вне поля зрения автора. Возникла необходимость в такой драматической системе, которая позволила бы отчетливо показать роль народа в исторических событиях. Именно в этом смысле и надо понимать слова Пушкина.

В истории эстетической мысли немного найдется теоретиков, которые дали бы такую глубокую и сокрушительную критику эстетической системы дворянского классицизма и обоснование реалистической системы Шекспира, какую дал Пушкин. Народность и реализм – вот что привлекало Пушкина к Шекспиру.

Начнем с рассмотрения вопроса о народности.

Пушкин понимал народность трагедии многосторонне. Прежде всего он говорил о народности содержания.

"Что развивается в трагедии? какая цель ее?" – спрашивает Пушкин – и отвечает: "Человек и народ. Судьба человеческая, судьба народная" {А. С. Пушкин. Полное собрание сочинений в десяти томах, т. VII, с. 632.}.

Но требуется и иное – трагедия должна быть адресована народу. Творец трагедии народной был образованнее своих зрителей и чувствовал себя с ними свободно. Наоборот, придворный трагик считал себя менее образованным, нежели его публика, он стремился угадать требования утонченного вкуса и впадал в чопорность и смешную надутость. Уже в этом заключается превосходство народного поэта Шекспира над придворным трагиком Расином.

Пушкин дает и чрезвычайно остроумную и меткую критику знаменитых "трех единств". Ведь самым веским аргументом в их пользу было требование правдоподобия. Защитники правил "трех единств" полагали, что зритель, сидящий во время спектакля на одном месте и находящийся в театре сравнительно короткое время, не поверит, что действие пьесы может переноситься с места на место и растянуться на срок больше двадцати четырех часов.

Пушкин таким образом опровергает это наивное требование правдоподобия: "Правдоподобие все еще полагается главным условием и основанием драматического искусства. Что если докажут нам, что самая сущность драматического искусства именно исключает правдоподобие? Читая поэму, роман, мы часто можем забыть и полагать, что описываемое происшествие не есть вымысел, но истина. В оде, в элегии можем думать, что поэт изображал свои настоящие чувствования, в настоящих обстоятельствах. Но где правдоподобие в здании, разделенном на две части, из коих одна наполнена зрителями, которые условились etc)" (курсив наш. – А. Ш.). Исходя из этого, Пушкин делает следующий вывод: "Истина страстей, правдоподобие чувствований в предполагаемых обстоятельствах – вот чего требует наш ум от драматического писателя" {Там же, с. 212.}.

Шекспир У. Шекспировские чтения, 1976 filosoff.org  
Пушкин разбил правила "трех единств" и доказал законность драматической системы Шекспира.

С шекспиризмом Пушкина связаны и те требования, которые он предъявляет к драматическому писателю: "Что нужно драматическому писателю? Философию, бесстрашие, государственные мысли историка, догадливость, живость воображения, никакого предрассудка любимой мысли. Свобода" {А. С. Пушкин. Полное собрание сочинений в десяти томах, т. VII, с. 633.}.

Догадливость, живость воображения помогают проникнуть в историю, угадать и воспроизвести исторические события. Драматический писатель должен быть философом, уметь глубоко понимать и осмысливать государственные и общественные проблемы истории.

Следуя по пути Шекспира, Пушкин отбрасывает стеснительные правила "трех единств", отбрасывает монотонный и сковывающий александрийский стих и другие обязательные требования классицизма и дает в своей трагедии картину русского исторического прошлого во всей ее правде и естественности.

Вслед за Шекспиром он показывает и трагические и комические стороны жизни, широко и вольно обрисовывает характеры, изображает народ как важного участника исторических событий.

Но Пушкин жил на два века позже Шекспира и отражал историю другой страны. Поэтому "Борис Годунов" в ряде существенных моментов отличается от драм Шекспира.

Шекспир писал хроники, в которых изображал события истории своего отечества.

Он писал трагедии, менее связанные конкретной исторической канвой и показывающие более обобщенное и сконцентрированное столкновение сил старого и нового, торжество исторической необходимости, прокладывающей себе путь через все встречающиеся препятствия.

Хроника – историческая драма из прошлого родной страны. Создавая своего "Бориса Годунова", Пушкин избрал для себя в качестве образца именно хроники Шекспира. Да и формально говоря, "Борис Годунов" – историческая драма, посвященная национальному прошлому.

Но по выявлению роли исторической необходимости "Борис Годунов" ближе к трагедиям, нежели к хроникам.

Пушкин – представитель сознательного историзма, который был завоеванием именно XIX в. в отличие от стихийного историзма Шекспира.

Читая Плутарха, Шекспир находил в его книге аналогии с отношениями "верхов" и "низов" в современной ему Англии. Римские стоики и эпикурейцы напоминали ему стоиков и эпикурейцев, которые встречались среди английских аристократов эпохи Ренессанса.

Плутарх подсказывал Шекспиру такие черты, которые вели его к верному отражению коллизий римской жизни, но отражал он их по аналогии с современностью и отражал стихийно.

Рождение сознательного историзма было результатом исторического опыта человечества, относящегося к концу XVIII – началу XIX столетия. Этот этап начался французской революцией и последовавшими за ней наполеоновскими войнами.

На протяжении одного поколения и перед его глазами произошел сдвиг от Европы феодальной к Европе буржуазной, наглядно осуществлялось движение истории.

Выводом из этого опыта множества людей был сознательный историзм, понимание того, что меняется жизнь и нравы людей, меняются в связи с изменением этого и их характеры.

Стремление к конкретному изображению определенной исторической эпохи, к изображению нравов мы находим уже в исторической драме Гете "Гец фон Берлихинген", написанной по образцу шекспировских хроник. Но опыт новой

Шекспир У. Шекспировские чтения, 1976 [filosoff.org](http://filosoff.org)  
эпохи был запечатлен прежде всего в исторических романах Вальтера Скотта и гениальном романе Мандзони "Обрученные".

Он был воспринят и Пушкиным и применен в "Борисе Годунове" к изображению отечественной истории, истории допетровской Руси.

В своих исторических хрониках Шекспир изобразил драматический период английской истории, отмеченный кровопролитной борьбой за власть двух феодальных семейств – так называемые войны Алой и Белой розы, изобразил и другие этапы феодальной междоусобицы.

Белинский указывал, что сама история Англии была серией драматических эпизодов, и это облегчало Шекспиру возможность воплотить ее в форме своих хроник.

Создавая "Бориса Годунова", Пушкин проницательно выбрал период конца XVI–начала XVII в., эпоху многих мятежей, отмеченную борьбой самодержавия против мятежного дворянства и выступлениями народных масс.

До нас дошли данные, свидетельствующие о том, что Пушкин не собирался ограничиться одним "Борисом Годуновым"; "...Пушкин сам говорил, что намерен писать еще "Лжедмитрия" и "Василия Шуйского", как продолжение "Бориса Годунова", и еще нечто взять из междоусобицы: это было бы вроде шекспировских хроник" {цит. по кн.: Л. Н. Майков. Пушкин. Биографический и историко-литературный очерк. СПб., 1898, с. 330.}.

Но Пушкин создал только одну трагедию – "Борис Годунов". До нас не дошло никаких сведений о том, собирался ли он в последние годы своей жизни вернуться к первоначальному замыслу.

В одной пьесе Пушкин смог гениально охватить и выразить все содержание русской исторической жизни допетровской эпохи.

Пушкин писал о своей трагедии: "Изучение Шекспира, Карамзина и старых наших летописей дало мне мысль облечь в драматические формы одну из самых драматических эпох новейшей истории" {А. С. Пушкин. Полное собрание сочинений в десяти томах, т. VII, с. 164.}.

Когда Шекспир воспроизводил в хрониках прошлое своего отечества, он опирался преимущественно на "хроники" старинного английского летописца Холиншеда.

Для Пушкина эту роль играла "История государства Российского" Карамзина и русские летописи. Оба эти источника не противоречили тому шекспиризму, которым был охвачен Пушкин.

Как известно, Карамзин смотрел на историю с консервативно-монархической точки зрения и стоял на идеалистической позиции. Сила его труда, привлекавшая не только Пушкина, но и позднейших русских авторов исторических драм – А. К. Толстого, Островского, заключалась в том, что в нем Карамзин давал яркую и поэтически-живописную картину исторического прошлого.

Задача, которую ставил перед собой историк Карамзин, очень близка к задачам художника: "Что же остается ему, прикованному, так сказать, к сухим хартиям древности? Порядок, ясность, сила, живопись" {Н. Карамзин. История государства Российского, т. I, СПб., 1892, с. XXIV.}. Историк в трактовке Карамзина тот же писатель. "История, отвергая гробы, поднимая мертвых, влагая им жизнь в сердце и слова в уста, из тления вновь созида царства и предоставляя воображению ряд веков с их отличными страстями, нравами, деяниями, расширяет пределы нашего собственного бытия..." {Там же.}

На живописной картине жизни старой Руси, которую нарисовал Карамзин, лежит отпечаток широкой и объективной манеры Шекспира, хроник и трагедий великого английского драматурга. Известно, что Карамзин перевел в молодости прозой "Юлия Цезаря", т. е. именно ту трагедию, в которой ставился вопрос о политической власти, об отношении правителей и народа. "История" Карамзина связана с его переводом даже стилистически. С большим талантом и чисто шекспировской красочностью рисует он в ней исторические картины и характеры.

Шекспир У. Шекспировские чтения, 1976 [filosoff.org](http://filosoff.org)  
Летописи, которые изучал Пушкин, в принципе ничем не отличались от "хроник" Холиншеда, с которыми имел дело Шекспир.

Изображая английских королей, баронов, простолюдинов XIV–XV вв., Шекспир опирался на знание современной ему английской жизни и современных характеров. Они подсказывали ему живые черты для создания картин прошлого.

Как и для великого английского поэта, прошлое для Пушкина не было отделено непроходимой гранью от современности. Он искал в современной жизни следы этого прошлого, стремился угадать в своих современниках черты характера, сближающие их с характерами людей другой эпохи и помогающие лучше понять их.

Приведем два примера.

Знакомство Пушкина с жизнью Святогорского монастыря, посещение ярмарки, общение с монахами, нищими, слепцами, странниками давало ему материал для создания образа Пимена и обрисовки Варлаама и Мисаила.

Гордый, сильный и надменный характер современницы Пушкина Екатерины Орловой, по его собственным словам, подсказал ему многие черты Марины Мнишек.

Но отношение Пушкина к историческим источникам и его понимание исторической правды было несколько иным, чем у Шекспира.

Шекспир наивно и свято верил тому, что вычитал у Холиншеда. В свои хроники он переносил много фантастического, легендарного, полудостоверного. Объясняется это тем, что во времена Шекспира верили в фантастические существа. К тому же исторической критики в современном смысле слова еще не существовало.

Пушкин сознательно стремится восстановить истину, он анализирует и сопоставляет имеющийся в его распоряжении документальный материал. Рассматривая историю Карамзина как главный исторический источник, он уточняет ее при помощи других источников, причем не только летописей, но, например, "Записок капитана Маржерета".

"Борис Годунов" – историческая драма, неизмеримо более документированная, нежели хроники Шекспира. Сам Пушкин понимал, что его трагедия отличается от пьес Шекспира большей точностью отражения исторического прошлого, нравов того времени.

Сознательный творец-художник, Пушкин писал о своих предшественниках: "Шекспир понял страсти; Гете нравы". И добавлял о себе: "Вы спросите меня: а ваша трагедия – трагедия характеров или нравов? Я избрал наиболее легкий род, но попытался соединить и то и другое" {А. С. Пушкин. Полное собрание сочинений в десяти томах, т. X, с. 776.}.

В драме "Гец фон Берлихинген" обрисовка характеров несла на себе печать известной односторонности, порожденной тогдашней просветительской позицией Гете.

Пушкин стремился соединить конкретно-исторический подход к изображению нравов, который составлял сильную сторону исторической драмы Гете, с шекспировским изображением страстей. Исследователи давно отметили ряд мест "Бориса Годунова", восходящих к шекспировским хроникам. Есть известная аналогия между тем, как приходит на престол Ричард III и Борис Годунов. Но сходство это носит, в общем, внешний характер.

Ричард III лицемерит и хочет обмануть народ. Борис сам добросовестно обманывается, когда говорит об отношении к нему и его избранию народа (третья сцена трагедии "Кремлевские палаты").

У Шекспира герцог Букингэм рассказывает о том, как молчали горожане, когда им предлагали просить Ричарда на царство. Отталкиваясь от Шекспира, Пушкин создает в финале "Бориса Годунова" величественную сцену, изображающую молчание народа.

Казалось бы, лишь перестановка ударений, но за ней скрываются две различные исторические концепции.



Поэт эпохи Возрождения, Шекспир показывает сильную и яркую индивидуальность, ведущую активную борьбу за власть.

Пушкин гораздо энергичнее выдвигает на первый план коллективное народное множество, массу.

Народ трагедии Пушкина во многих отношениях не похож на народ шекспировских хроник.

Энгельс писал о "фальстафовском фоне" хроник Шекспира. Он имел в виду бродяг, нищих, ландскнехтов без гроша в кармане. К ним можно прибавить солдат, йоменов, горожан, слуг, шутов, извозчиков, которые также представлены в хрониках.

Шекспир симпатизирует народу, но оттеняет в представителях народа комические черты, изображает неуклюжесть и мужиковатость йоменов и горожан.

Пушкин также выводит в "Борисе Годунове" "фальстафовский фон" старой Руси. Мы имеем в виду сцену в корчме и образы двух беглых иноков Варлаама и Мисаила, представленных Пушкиным в веселом шутовском виде.

Комические черты народа Пушкин дает и в сценах избрания Бориса на царство. Но народ пушкинской трагедии более строг, суров и трагичен, более отчужден от политических интриг господствующих классов, нежели народ шекспировских хроник. Дело в том, что, создавая историческую пьесу в духе Шекспира, Пушкин опирался не только на хроники. Он учитывал и опыт Шекспира – автора трагедий и прежде всего таких трагедий, как "Юлий Цезарь" и "Кориолан".

Народ – важное коллективное лицо "Бориса Годунова". Пушкин показывает, как колеблется отношение народа к царю Борису. Эта амплитуда колебания очень велика – от равнодушия и отчужденности в начале трагедии до бурного всплеска ненависти и мятежного порыва в сцене "Лобное место".

Шекспир любил выводить в своих пьесах шутов, которые в причудливой и остроумной форме говорили правду правителям и королям.

Пушкин нашел в русском историческом прошлом персонаж, который мог играть аналогичную роль. Это юродивый – человек, близкий к народным верованиям и одновременно неменяемый, а потому позволяющий себе смело и открыто выражать мысли и чаяния народа. Одна из самых гениальных сцен "Бориса Годунова" – сцена "Площадь перед собором в Москве", когда юродивый в присутствии народа и словно от его имени называет преступного монарха "царем-Иродом" и отказывается молиться за него. Народ в трагедии Пушкина суровое и неподкупное множество, сила, противостоящая царю Борису. В изображении народа есть эпические черты.

Эпические черты есть и в композиции исторической драмы Пушкина, как это отмечал уже Белинский. Что он имел в виду?

В центре хроник Шекспира – борьба за власть. В основе каждой из хроник единая драматическая коллизия, драматическая пружина, действующая с начала до конца.

"Ричард II" открывается изгнанием Гирфорда и Моубрея и завершается приходом к власти Гарри Гирфорда, коронованного под именем Генриха IV.

В каждой из двух частей "Генриха IV" изображен заговор против короля, то как он возникает, зреет, растет и терпит поражение.

"Ричард III" представляет собой историю борьбы герцога Глостера за власть, историю того, как он становится королем Ричардом III и погибает от руки героя и мстителя Ричмонда.

Любая из хроник Шекспира обладает цельностью коллизии, намеченной в начале и разрешающейся в конце.

"Борис Годунов" распадается на отдельные эпизоды, отдельные внутренне законченные коллизии, каждая из которых только возникнув, немедленно разрешается.

Первой такой коллизией являются отношения Шуйского и Воротынского, изображенные в первой и четвертой сцене "Кремлевские палаты".

Вторая коллизия – отношение народа к избранию Годунова – сцены "Красная площадь" и "Девичье поле". Первые четыре сцены, посвященные событиям 1598 г., отражают законченный этап истории.

Законченный эпизод "Ночь. Келья в чудовом монастыре" (1603 г.) раскрывает отношения Пимена и Григория.

Сцена "Царские палаты" вводит новую коллизию, раскрывает новые отношения царя и народа, их взаимную непримиримость.

Подобное членение на отдельные коллизии характерно для всего построения пьесы.

Эпический принцип построения выражается и в том, что Пушкин дает в трагедии параллельные и внешне никак между собой не связанные линии действия.

Он показывает назревание психологической драмы в сознании Бориса ("Царские палаты") и одновременно рисует бегство Отрепьева в Москву ("Палаты патриарха", "Корчма на литовской границе").

Эпически широкое изображение польского лагеря позволяет Пушкину раскрыть те общественные силы, которые составляли лагерь самозванца.

Так же эпически обрисованы бои, которые ведет самозванец, и его продвижение к Москве. Сцены "Граница Литовская", "Равнина близ Новгорода-Северского", "Севск", "Лес" – носят повествовательный характер.

Из совокупности этих коллизий складывается широкая эпическая картина жизни старой Руси. Именно благодаря такой композиции Пушкин смог обрисовать столкновение и борьбу социальных сил того времени. Эта эпическая широта "Бориса Годунова" побудила Белинского назвать драму Пушкина эпической поэмой в драматической форме.

Социальная борьба в допетровской Руси по своему характеру и направлению многим отличалась от борьбы, которая происходила в средневековой Англии.

В драме Пушкина Борис Годунов – правитель абсолютистского типа является ставленником дворянской партии, поддерживающей абсолютизм. Григорий – ставленник и знамя недовольной партии боярской.

Современная историческая наука по-разному решает вопрос о том, причастен ли Годунов к убийству Димитрия. Пушкин верил в это предание, так же как верил в него народ. Без этого для Пушкина, стоящего на позициях исторической объективности, невозможно было основать на нем драму.

То, что Борис был убийцей царевича-младенца, становится в трагедии Пушкина поэтической формулой преступности самодержавия, это власть, утверждаемая на крови.

Борис – мудрый государственный деятель. Он принимает разумные и дальновидные меры для защиты государства, но тем не менее терпит одно поражение за другим в борьбе с самозванцем.

Григорий легкомыслен, отсюда его многочисленные военные неудачи. Но он опирается на народное недовольство. И благодаря этому приходит к власти.

Чем ближе оказывается самозванец к Москве, тем отчетливее вырастает его собственная трагическая вина. Первоначально он говорит о ней так:

Кровь русская, о Курбский, потечет!

Вы за царя подъяли меч, вы чисты.

Я ж вас веду на братьев; я Литву

Позвал на Русь; я в красную Москву

Шекспир У. Шекспировские чтения, 1976 filosoff.org  
Кажу вратам заветную дорогу!..

Но трагическая вина самозванца заключена не только в том, что он привел на русскую землю польские войска.

Лжедмитрий запятнал себя преступлением - убийством семьи Годунова:

"Мосальский: Народ! Мария Годунова и сын ее Феодор отравили себя ядом. Мы видели их мертвые трупы. (Народ в ужасе молчит.)

Что же вы молчите? кричите: да здравствует царь Димитрий Иванович!

Народ безмолвствует".

Боярская партия оказалась столь же преступной, как партия дворянская. Народ - этот неподкупный судья отвернулся от самозванца, так же как раньше отвернулся от Бориса.

У Шекспира народ осуждал злых и преступных королей, таких, как Ричард или Генрих IV, но в финале драматических хроник появлялся новый монарх, призванный восстановить справедливость.

В финале "Бориса Годунова" нет апофеоза нового царя. Пушкин развенчивает и старого царя Бориса и нового Димитрия, развенчивает обе партии господствующего класса.

Он показывает резкий разрыв между народом и господствующими классами, показывает, что народу свойственно в лучшем случае равнодушие к верхам, а чаще ненависть и стремление к бунту.

В "Юлии Цезаре" Шекспир с необычайной силой показал победу исторической необходимости.

Он изобразил Цезаря глухим, суеверным и даже трусливым и противопоставил ему "последних республиканцев" - благородного стоика Брута и преданного свободе эпикурейца Кассия. И тем не менее, несмотря на возвышенные идеалы и человеческую значительность Кассия и Брута, республиканцы погибают. Им удалось убить Цезаря. Но цезаризм как исторический принцип, воплощенный в его преемниках, одержал верх, ибо на его стороне была историческая необходимость.

Шекспир показал роль исторической необходимости в трагедии. Пушкину удалось это сделать в драме из национальной истории. Но необходимость в "Борисе Годунове" гораздо отчетливее связана с мнением народа. Именно народ прямо воплощает историческую необходимость, а отношение народа к тому или иному претенденту на престол определяет его победу или поражение.

Пушкин называл "Бориса Годунова" "истинно-романтической трагедией". Причину этого надо искать в следующем. Сам термин "реализм" еще не существовал. И реалист Стендаль, и реалист Мандзони - оба называли то искусство, которое отстаивали, романтизмом.

Некоторые основания для этого были.

У Стендаля, Бальзака, Мандзони и даже Пушкина реализм часто выступал в неразрывном единстве с романтизмом, слитно с ним. Но тем не менее и внутри искусства того времени в одном случае преобладала реалистическая, а в другом романтическая тенденция.

Гюго и в своем предисловии к "Кромвелю", и в своих драмах истолковывал принципы Шекспира в романтическом духе, Пушкин - в реалистическом. Он сам противопоставил свое истолкование Шекспира романтическому его истолкованию: "По примеру Шекспира я ограничился изображением эпохи и исторических лиц, не стремясь к сценическим эффектам, к романтическому пафосу и т. п." {А. С. Пушкин, Полное собрание сочинений, т. 14. М., Изд-во АН СССР, 1941, с. 395.}

Пушкин отбросил фантастику Шекспира. Он избежал в своей трагедии внешних романтических эффектов, ужасов и невероятных происшествий, которым отдал такую большую дань Гюго. Русский поэт стремится только к изображению исторической правды, отсюда та строгая документированность его драмы,

Шекспир У. Шекспировские чтения, 1976 filosoff.org  
которая вызывала даже упреки романтиков.

Очень существен и второй момент: отказ Пушкина от вымышленной романтической фабулы и вымышленных романтических лиц, уводивших трагедию от изображения правды жизни в мир мелодраматических страстей.

Сам принцип построения характера у Шекспира особенно привлекал Пушкина по контрасту с характерами Байрона. Байрон наделял действующих лиц своих произведений чертами собственного характера; персонажи его драм всегда говорили в одном тоне, с одинаковым напряжением. Иное дело характеры Шекспира.

Пушкин так формулирует то, что связывало его собственный принцип изображения характеров с принципами Шекспира: "Шекспиру я подражал в его вольном и широком изображении характеров, в небрежном и простом составлении типов..." {А. С. Пушкин. Полное собрание сочинений в десяти томах, т. VII, с. 164.}.

Рисуя характер самозванца, Пушкин полностью осуществил то, что он считал особенностью шекспировского изображения характера: "Читайте Шекспира, он никогда не боится скомпрометировать своего героя, он заставляет его говорить с полнейшей непринужденностью, как в жизни, ибо уверен, что в надлежущую минуту и при надлежащих обстоятельствах он найдет для него язык, соответствующий его характеру" {А. С. Пушкин. Полное собрание сочинений в десяти томах, т. X, с. 776.}.

Григорий отвечает на упреки Варлаама и Мисаила прибауткой: "Пей да про себя разумеи, отец Варлаам! Видишь: и я порой складно говорить умею". В сцене у фонтана он произносит страстные любовные монологи. Принимая своих сторонников, Григорий ведет себя как государственный человек.

Различные обстоятельства раскрывают разные стороны его характера. Это чисто шекспировский принцип изображения.

Но характеры Пушкина строятся иначе, чем характеры Шекспира. В этом отразилась связь Пушкина с принципами классицизма.

Вот характер Бориса Годунова. Борис представлен в немногих сценах. Обычно каждая сцена изображает его на новом этапе его развития, уже иным.

В первый раз он предстает перед нами сразу после избрания на царство, торжествующим и умиротворенным. Действие следующей сцены происходит через шесть лет. Борис уже разочарован в результатах своего правления и не верит в возможность склонить на свою сторону симпатии народа.

Промежуточное звено – все развитие его, происходившее между этими двумя сценами, – от нас скрыто. Такое изображение отдельных ступеней в развитии характера связано с эпической композицией трагедии, действие которой экстенсивно, распадается на ряд коллизий, охватывающих в совокупности довольно большой промежуток времени. Наоборот, Шекспир дает постепенное накопление новых черт характера, а потом решительный взрыв, меняющий характер человека. Постепенно нарастающее раздражение Лира против дочерей приводит его к решительному взрыву, возмущению, характер его резко меняется.

Как и Шекспир, Пушкин пишет некоторые сцены прозой, другие – стихами. Таким образом, он, по его собственному выражению, нарушил и четвертое единство трагедии классицизма – единство слога.

Но внешняя форма трагедии Пушкина отделана с большим совершенством, более закончена и отшлифована, нежели внешняя форма пьес Шекспира. Говоря о народности Шекспира, Пушкин, как известно, отмечал в качестве слабости великого поэта небрежность внешней отделки. Эта небрежность составляет характерную черту не только Шекспира, но и всей литературы Возрождения. Высекая в своих произведениях характеры гигантским резцом, Шекспир не останавливался на шлифовке деталей и отделке внешней формы.

Эта отделка внешней формы, как мы уже отмечали, была завоеванием классицизма XVII в.

Пушкин стоял на уровне его достижений.

Трагедия Пушкина твердой, строгой и отчетливой линией очерчивает старую русскую жизнь, характеры и ситуации старой Руси. Задумав произведение в духе Шекспира, Пушкин создал историческую драму, отмеченную печатью высокой оригинальности.

"ГРАФ НУЛИН" и "ФИЛОСОФИЯ ИСТОРИИ"

"В конце 1825 года находился я в деревне. Перечитывая "Лукрецию", довольно слабую поэму Шекспира, я подумал: что если б Лукреции пришла в голову мысль дать пощечину Тарквинию? быть может, это охладило б его предприимчивость, и он со стыдом принужден был отступить? Лукреция б не зарезалась, Публикола не взбесился бы, Брут не изгнал бы царей, и мир и история мира были бы не те.

Итак республикою, консулами, диктаторами, Катонами, Кесарем мы обязаны соблазнительному происшествию, подобному тому, которое случилось недавно в моем соседстве, в Новоржевском уезде.

Мысль пародировать историю и Шекспира мне представилась, я не мог воспротивиться двойному искушению и в два утра написал эту повесть" {А. С. Пушкин, Полное собрание сочинений в десяти томах, т, VII, с. 226.}.

Так объясняет Пушкин происхождение своей повести в стихах.

Дальше идет недописанная фраза: "я имею привычку на моих бумагах выставлять год и число. "Граф Нулин" писан 13 и 14 декабря. Бывают странные сближения".

Пушкин кончил работу над "Графом Нулиным" в день восстания на Сенатской площади.

Казалось бы, как далеки друг от друга первое выступление русских дворянских революционеров против царизма и маленькая шуточная повесть из русской помещицкой жизни.

А между тем, как видим, "Граф Нулин" косвенно связан с размышлениями Пушкина о больших событиях общественной жизни, об историческом прогрессе, о роли случайности и необходимости в истории.

Связующим звеном между "Графом Нулиным" и этими размышлениями Пушкина об историческом процессе был Шекспир.

"Граф Нулин" связан с Шекспиром не только потому, что повесть эта представляет пародию на его поэму. Поэма Шекспира интересовала Пушкина как изображение эпизода из римской истории, рассказанного Титом Ливием и Овидием. Эпизод этот относится к периоду изгнания царей из Рима.

Основные сюжетные ходы "Графа Нулина" совпадают с сюжетной канвой "Лукреции" Шекспира. Муж героини повести Пушкина отсутствует, как и муж шекспировской Лукреции (кстати, его зовут Коллатин, а не Публикола - Пушкин, очевидно, описался). Слостолюбец и там и здесь беседует с дамой наедине. После беседы они расходятся по своим апартаментам. И там и здесь рассказывается о том, как слостолюбца охватило волнение. Тарквиний накидывает на себя плащ, граф Нулин - халат. Шекспир пишет о том, что Тарквиний смотрел на Лукрецию, как лев, Пушкин сравнивает графа Нулина с котом.

В дальнейшем сюжетная канва повести Пушкина естественно расходится с сюжетной канвой поэмы Шекспира. Она ведь строится на изображении того, что случилось бы, если бы Лукреция дала пощечину Тарквинию.

Пушкин хотел показать роль случайности в истории, показать, что случайность, пылинка могла изменить историю Рима и человечества, избавить его от многих потрясений.

Первым, кто раскрыл эту сторону повести Пушкина и связал "Графа Нулина" с размышлениями поэта на темы философии истории, был М. Гершензон. Этим он безусловно обогатил и углубил наше представление о "Графе Нулине". Но при всей талантливости Гершензона, при всем огромном его художественном чутье, то, что он подходил к анализу Пушкина с позиций идеалистических и

Шекспир У. Шекспировские чтения, 1976 filosoff.org  
субъективистских, не могло не сказаться на его работе.

Гершензон делает из повести Пушкина следующий вывод: "Не таков ли всеобщий закон человеческой жизни, личной и исторической? Вся она состоит из пылинок, - из происшествий, индивидуальных поступков и случайностей, и каждая пылинка по составу своему - динамит: все дело в том, попадет ли она в горячий материал или не попадет" {Цит. по кн.: А. С. Пушкин. Граф Нулин. М., Изд-во М. и С. Сабашниковых, 1918. Приложение, с. 9.}.

Представление о том, что история состоит из игры случайностей, противоречит воззрениям Пушкина на историю.

Мы видели, с какой силой показал он в "Борисе Годунове" решающую роль исторической необходимости. Больше того, Пушкин понимал соотношение необходимости и случайности, то, что через случайности также проявляется историческая необходимость. Так он писал: "Мнение митро Платона о Дм Сам, будто бы воспитанном у езуитов, удивительно детское эту роль: дока: после смерти Отрепьева - Тушинский вор, и проч." {А. С. Пушкин. Полное собрание сочинений, т. 12. М., Изд-во АН СССР, 1949, с. 203.}

То, что именно Отрепьев принял на себя миссию Димитрия, - случайность, но через нее выразилась необходимость появления такого исторического персонажа.

Юмористическая повесть Пушкина основана на забавной случайности.

Для сопоставления Пушкина и Шекспира очень важно то, что произведение Пушкина отличается от поэмы Шекспира и по жанру, и своим отношением к жизненной прозе.

Сам Пушкин в письме к Плетневу называет "Графа Нулина" "повесть вроде Верро". Слово "повесть" во времена Пушкина и Белинского обозначало не только повесть, но и новеллу, малый жанр, относящийся к семье повести и романа. В новелле, как и в романе, изображалась обыденная действительность, проза жизни. Новелла, как и роман, показывала жизнь частную, семейную и через нее жизнь общества. "Граф Нулин" изображает случай из частной жизни русских помещиков.

Но для того чтобы сделать эту жизнь предметом художественного изображения в искусстве, Пушкину надо было решить задачу и преодолеть трудности, которых Шекспир не знал. Эпоха Шекспира была эпохой ярких характеров, увлекательной драматической борьбы, эпохой героической и поэтической. Шекспир с безошибочной гениальностью извлекал эту поэзию и воплощал ее в своем искусстве.

Пушкин, в отличие от Шекспира, имел дело с обыденной, прозаической действительностью, но нашел в ней подлинную поэзию.

"В этой повести все так и дышит русскою природою, серенькими красками русского деревенского быта", - писал Белинский. "...Здесь целый ряд картин в фламандском вкусе, - и ни одна из них не уступит в достоинстве любому из тех произведений фламандской живописи, которые так высоко ценятся знатоками. Что составляет главное достоинство фламандской школы, если не умение представлять прозу действительности под поэтическим углом зрения? В этом смысле "Граф Нулин" есть целая галерея превосходнейших картин фламандской школы" {В. Г. Белинский. Полное собрание сочинений, т. VII. М., 1955, с. 427-429.}.

Действительность, изображенная Пушкиным, заключала в себе много смешного и несовершенного. И все же Пушкин раскрывает в ней поэзию.

Сделать это помогает ему юмор. Поэт стоит выше изображенной им действительности, он показывает, что она неказиста и несовершенна, но в ней есть и нечто живое, подвижное, забавное. Обаяние повести Пушкина в художественном открытии повседневной жизни людей, в умении изобразить ее безукоризненно точно и верно, показать ее поэзию.

Сам жизненный материал, с которым имеет дело Пушкин, пародиен по отношению к жизненному материалу, лежащему в основе поэмы Шекспира, рисующей жизнь римских царей и аристократов.

Шекспир У. Шекспировские чтения, 1976 filosoff.org  
С пародийным характером повести связана и та новеллистическая неожиданность, на которой строится ее сюжет.

Неожиданно влепив пощечину "новому Тарквинию", молодая помещица поставила этого модного вертопраха в смешное и глупое положение.

Но в повести Пушкина есть и другая неожиданность. Добродетельная Лукреция из "Графа Нулина" оказывается не столь уж добродетельной. Ведь больше всего смеялся над этим происшествием Лидии - их сосед, помещик двадцати трех лет.

В трагедии торжествует необходимость. В комедии берет верх неожиданность, случайность, произвол.

Тит Ливий и Шекспир рассматривали историю Лукреции в трагическом аспекте.

Пушкин извлек из нее материал для комедии. То, что повесть его не облечена в драматическую форму, вовсе не мешает ей быть комедией. Было время, когда понятие комедии с этой формой не связывали.

Напомним рассуждения Маркса: трагическая ситуация истории может повториться в комической форме. Победа жизненной прозы в окружающей Пушкина действительности подсказала ему форму комической повести, в которой господствуют неожиданность и случайность.

"АНДЖЕЛО" И "МЕРА ЗА МЕРУ"

"Наши критики не обратили внимание на эту пьесу и думают, что это одно из слабых моих сочинений, тогда как ничего лучше я не написал", {цит. по кн.: "Пушкин-критик". М., 1950, с. 547. (П. И. Бартенев. Рассказы о Пушкине. М., 1925, с. 47.)} - сказал однажды Пушкин Нащокину.

Пушкин спорил не только с мелкими и докучливыми критическими мошками, нападшими на "Анджело", но и с самим Белинским, который в "Литературных мечтаниях" говорил об "Анджело" как о произведении, свидетельствующем о падении таланта поэта.

И в этом споре, как и в большинстве случаев, Пушкин оказался прав. Сейчас мы справедливо относим "Анджело" к числу его наиболее совершенных поэтических созданий.

Пушкин высоко ценил комедию Шекспира "Мера за меру". Он хотел даже перевести ее на русский язык, но потом передумал и написал поэму.

Для того чтобы понять смысл комедии Шекспира, очень важно вникнуть в ее заглавие - "Мера за меру".

Шекспир рисует в ней два типа правителей. Герцог - мудрый правитель, выразитель политической концепции Ренессанса, сторонником которой был сам Шекспир. В нем есть известная патриархальность.

Наоборот, Анджело - один из тех политиков, которых выдвигал нарождающийся абсолютизм. Для этого правителя характерно стремление соблюсти внешний декорум, внешнюю законность и благопристойность, которые могут не совпадать для него с существом дела. Анджело - представитель формальной законности, абстрактного и отвлеченного формального легизма, который не считается с реальным положением вещей. Шекспировский Анджело говорит:

Быть искушаему и пасть, Эскал,

Две вещи разные. Не отрицаю,

Что и в суде, средь дюжины присяжных,

Найдется вор, а, может быть, и два,

Виновнее, чем самый осужденный;

Но ведь закон карает то, что явно;

А что ему за дело до того,

Что вор осудит вора? Мы поднимем  
С земли брильянт, когда его увидим,  
А если не заметим, то наступим,  
И нам на мысль он вовсе не придет {\*}.

(II, 1; перевод Ф. Миллера)

{Шекспир. Собрание сочинений под ред. С. А. Венгерова, т. III. СПб., изд. Брокгауз-Ефрона, 1903, с. 230.}

Герцог уступил свою власть Анджело, а сам ушел в тень. Анджело должен карать пороки и избавить герцога от обвинений в слабости и попустительстве греху. Тот суровый закон, жертвой которого чуть не стал Клавдио, не применялся уже 19 лет. Результатом этого небрежения был рост разврата и безнаказанная деятельность таких людей, как Помпей, Переспела и им подобные.

Вина Анджело не в том, что он применил этот закон. Применить его было необходимо. Вина его в том, что он применил его формально, что он карал явную вину, будучи втайне сам виноват в подобном же проступке.

Бездушию, формализму и лицемерию абсолютистской законности Шекспир противопоставляет истинную мудрость ренессансного правителя, его справедливость. Герцог карает порок и оказывает милость тем, кто ее заслуживает.

Пушкин близко следует за текстом Шекспира. Порой он ограничивается переводом или пересказом его драмы. Он берет отрывки из разных мест ее и комбинирует их.

И все же Пушкин создал произведение оригинальное не только по форме, но и по концепции.

Шекспир превращал новеллы и поэмы эпохи Ренессанса в драмы. Пушкин шел обратным путем. Он взял драму и превратил ее в новеллу в стихах в духе итальянского Ренессанса.

Он перенес действие из Вены в Италию той эпохи. Пушкин безошибочно почувствовал итальянскую основу сюжета, восходящего к новелле Джиральди Чинтио, как почувствовал он и новеллистический элемент, заключенный в этом сюжете.

Глубокий историзм Пушкина и его способность проникать в жизнь и нравы других народов, что Достоевский называл "всемирной отзывчивостью", позволили ему с безошибочной верностью воспроизвести образы людей, характеры и страсти итальянского Ренессанса {См.: М. Н. Розанов. Итальянский колорит в "Анджело". - Сборник статей к 40-летию А. С. Орлова. Л., 1934, с. 377-389.}.

Он нашел тот простой и безыскусственный эпический тон, которого требовали произведения этого рода. Пушкин написал "Анджело" спокойным и степенным повествовательным стихом, шестистопным ямбом, преимущественно с парной рифмовкой, иногда только перебиваемой перекрестными рифмами. Стих этот, слегка окрашенный налетом архаизма, гениально воспроизводит старинную манеру поэтов Ренессанса.

Иногда Пушкин-повествователь перебивает рассказ речами своих персонажей (например, болтовней Луцио) и драматическими сценами. Повествование в ряде мест освещено добродушным юмором Пушкина.

Наш поэт часто писал произведения в определенном духе, намеченном до него представителями старой западноевропейской литературы. И это не было стилизацией.

Наделенный безошибочным чутьем и глубокой всеобъемлющей культурой, он извлекал из данного жанра то содержательное зерно, которое в нем заключалось, и создавал в данном роде творчества совершенный образец.



Новелла в стихах "Анджело" – произведение высокого совершенства, не уступающее новеллам итальянского Ренессанса.

Превращая пьесу в новеллу, Пушкин исключил таких персонажей, как Помпей, Переспела, констебль Локоть. Он сократил роль Луцио. В его новелле она ограничена только посредничеством Луцио между Клавдио и Изабеллой и тем, что Луцио дает Изабелле советы.

Назвав свою новеллу в стихах "Анджело", Пушкин сосредоточил ее всю вокруг центрального лица. Он восхищался характером лицемера, созданным Шекспиром, восхищался тем, что шекспировский лицемер обрисован разносторонне, что он способен произносить приговор строго, но справедливо, может обольщать женщину увлекательными софизмами.

Пушкин сохранил из пьесы Шекспира лишь то, что отвечало его собственным творческим устремлениям.

Так он просто перенес в свою новеллу в стихах две основные сцены, важные для обрисовки характера Анджело – его разговоры с Изабеллой. Сохранив эти гениальные по силе и рельефности диалоги, Пушкин отбросил многие противоречащие его замыслу сцены, которые были в пьесе Шекспира. Столкновение двух характеров – Анджело и Изабеллы выступило в его новелле с необычайной выразительностью и ничем не замутненной яркостью.

Кроме того, Пушкин внес несколько деталей, психологически уточняющих и дополняющих образ, созданный Шекспиром.

У Шекспира Анджело бросил свою невесту из-за того, что она потеряла приданое. У Пушкина Анджело бросил не невесту, а жену, потому что она была осуждена молвой, а это было нестерпимо для Анджело.

И он ее прогнал, надменно говоря:

"Пускай себе молвы неправо обвиненье,

Нет нужды. Не должно коснуться подозренья

К супруге кесаря".

В таком решении очень рельефно проявился характер Анджело. Для того чтобы понять отличие концепции Пушкина от концепции Шекспира, надо рассмотреть его произведение в целом.

В одном из городов Италии счастливой

Когда-то властвовал предобрый старый Дук,

Народа своего отец чадолюбивый,

Друг мира, истины, художеств и наук.

Пушкин сделал Дука стариком, подчеркнув этим и его мудрость, и его известную отрешенность от житейских интересов. С первых же строк Пушкин обрисовывает фигуру отца своих подданных, гуманиста, поклонника художеств и наук. Пушкин называет его Паладином. Он подлинный рыцарь, с душой беззлой, доброй и артистической.

Подобный человек не способен быть властелином:

Но власть верховная не терпит слабых рук.

Беззлойному и далекому от дел правления дуку противопоставлен Анджело. Пушкин дал необычно точное изображение сурового правителя и опытного в делах государства человека Ренессанса:

...муж опытный, не новый

В искусстве властвовать, обычаем суровый,

Бледнеющий в трудах, ученьи и посте,

За нравы строгие прославленный везде...

В изображенном Шекспиром герцоге Винченцо были черты пуританина, которому свойственно религиозное лицемерие.

Анджело Пушкина – итальянец эпохи Возрождения, индивидуалист и политик, в духе тех, о которых писал Макиавелли. Сама формула "искусство властвовать" приводит на память трактат этого знаменитого флорентийского мыслителя.

Несколько иначе, чем Шекспир, характеризуя два типа правителя, Пушкин остается верен Шекспиру в главном – реалистической широте и правдивости изображения народной жизни.

Замечательная четвертая глава первой части целиком принадлежит Пушкину.

Лишь только Анджело вступил во управление,

И все тотчас другим порядком потекло,

Пружины ржавые опять пришли в движение,

Законы поднялись, хватая в когти зло,

На полных площадях, безмолвных от боязни,

По пятницам пошли разыгрываться казни,

И ухо стал себе почесывать народ

И говорить: "Эхе! да этот уж не тот!"

Сила этой картины не только в удивительной мощи, массивности и лаконизме стиха, но прежде всего в том, что здесь нарисован выразительный образ народа, его мудрость, его способ реагировать на то, что делают правители.

То, что дает здесь русский поэт, конгениально шекспировскому изображению народа, причем на всей этой картине лежит удивительно выраженный колорит западной жизни.

И все же концепция новеллы Пушкина существенно отличается от концепции драмы Шекспира. Пушкин так характеризует закон, от которого должен был пострадать Клавдио:

Между законами забытыми в ту пору

Жестокий был один: закон сей изрекал

Прелюбодею смерть. Такого приговору

В том городе никто не помнил, не слышал.

Очевидно, за время правления Дука закон этот не применялся. И ничего особенно дурного от этого не произошло. Закон этот мог и вообще не существовать.

Изображая Анджело, Пушкин снимает тему легизма, тему формального применения закона (мера за меру), снимает и тему противопоставления внешнего, показного выполнения законов и внутреннего беззакония.

Его Анджело – суровый правитель времен Ренессанса и одновременно индивидуалист-итальянец. Движимый своей пылкой решительной натурой, он, влюбившись в Изабеллу, предложил ей, ценою своей чести, спасти брата.

Мысль Пушкина уточняет и третья часть его новеллы. В сжатом и лаконичном эпическом повествовании поэт дорисовывает характер герцога и завершает сюжет:

Пока народ считал его в чужих краях

И сравнивал, шутя, с бродящею кометой,

Скрывался он в толпе, все видел, наблюдал

И соглядатаем незримым посещал

Палаты, площади, монастыри, больницы,

Развратные дома, театры и темницы.

Воображение живое Дук имел;

Романы он любил и, может быть, хотел

Халифу подражать Гаруну Аль-Рашиду.

У Шекспира герцог казнит Бернардина и Луцио. У Пушкина Дук никого не казнит. Марьяна и Изабелла просят помиловать Анджело:

И Дук его простил.

Шекспир противопоставляет легизму и формализму абсолютистской законности правителя ренессансного типа.

Пушкин противопоставляет суровому ренессансному правителю сказочного Гаруна аль-Рашида, правителя, не способного быть властелином, доброго гуманиста и философа, любителя искусства.

Разочарование Пушкина в правителях и власти гораздо более последовательное и абсолютное, нежели разочарование Шекспира.

Его Дук не правитель, а гуманист и покровитель художеств.

Пушкин прошел через увлечение сильным и энергичным правителем (достаточно вспомнить увлечение его преобразовательной деятельностью Петра I).

"Анджело" отражает новый взгляд Пушкина на правителя, выдвинутого господствующим классом. За подобным разочарованием в таком правителе и его поступках скрывалась возможность поисков новых исторических путей и решений, подсказанная XIX в.

Эпоха Шекспира, как мы уже отмечали, была эпохой, когда драматическая форма находилась в зените. Пушкин жил в период расцвета лирической поэзии и начинающегося расцвета новеллы и романа. Превратив пьесу Шекспира в новеллу в стихах, он действовал в духе своего времени. Возможно, он исходил и из того, что русский театр, который он стремился реформировать, не справился бы с постановкой "Меры за меру".

Так или иначе Пушкин дал русскому читателю гениальную новеллу в стихах, написанную в шекспировском духе.

#### ПАСТЕРНАК И ШЕКСПИР

Лев Озеров

Это имя - Шекспир! - звучит так мощно, что за ним легче представить целую эпоху, чем одного автора. Эпоху, замахнувшуюся на несколько эпох, на вечность.

Об этом думалось, эта мысль проходила через сердце, главенствуя в нем, когда я слушал стремительные и неожиданные монологи Бориса Леонидовича Пастернака, посвященные Шекспиру. Иногда это были диалоги, подчас - общие беседы (необязательно только о Шекспире).

Долговременная работа Пастернака над переводами не была лишь увлеченностью или одержимостью ("одной лишь думы власть" - по Лермонтову). Это была целая полоса в зрелые годы художника. Шекспир был одним из тех мощных стимулов, которые способствовали этой зрелости, были добрыми и незаменимыми спутниками ее.

Можно было видеть Пастернака, появлявшегося с томом Шекспира, с которым он не хотел расставаться и каждую минуту мог заглянуть в текст этого тома. Это

Шекспир У. Шекспировские чтения, 1976 [filosoff.org](http://filosoff.org)  
был либо – предпочтительно – сам Шекспир, либо его комментаторы, либо  
работа Виктора Гюго о Шекспире, о чем пишет в своих воспоминаниях А. К.  
Гладков.

Начавшиеся до войны занятия Шекспиром продолжались и во время войны и после  
нее.

Помню, как сизые хлопья пепла медленно кружились в воздухе и нехотя падали  
на землю. Это знойным летом начала войны редакции и издательства жгли свои  
архивы. Однажды в бумажных ворохах я неожиданно увидел листки, исписанные  
очень характерным – открытым и свободным – почерком, похожим на острые,  
стремительно летящие с ветром язычки огня. Почерк Бориса Пастернака, его  
рука! Так писал он один. Я поднял эти листки и сохранил их. В дальнейшем к  
ним добавились и другие страницы – стихотворные и критические, подаренные  
мне автором, Н. Н. Асеевым, Ю. Б. Мирской и другими.

Обращаю внимание читателя на четыре заметки Бориса Пастернака: "О  
Шекспире", "Вместо предисловия", "Общая цель переводов" и "Гамлет, принц  
датский (от переводчика)", опубликованные мною в сборнике "Мастерство  
перевода" (VI. М., 1968).

Текст первых двух заметок воспроизведен по рукописям, относящимся к военным  
годам и хранящимся в моем архиве. Третья – "Общая цель переводов" является  
ранней редакцией первой главки "Заметок к переводам шекспировских драм"  
(август 1946 г.). Эта заметка почти ничего общего не имеет с окончательным  
текстом первой главки статьи, которая в свое время была помещена в сборнике  
"Литературная Москва" (1956). Рукопись этой заметки и всей статьи хранится  
в доме поэта в Переделкине. Четвертая – "Гамлет, принц датский" – была  
напечатана в журнале "Молодая гвардия" (1940, э 5-6). Хотя по времени  
написания она должна была бы открывать цикл заметок в подборке сборника  
"Мастерство перевода", она здесь завершает их, являясь напоминанием о  
строках, затерявшихся в комплектах довоенного журнала и ставших  
библиографической редкостью. Все четыре заметки образуют сводный  
критический цикл, который, с прибавлением упомянутых "Заметок к переводам  
шекспировских драм", послужит ценным подспорьем к познанию пастернаковского  
Шекспира.

В разные годы я встречал Бориса Леонидовича Пастернака на улицах Москвы, у  
него дома в Лаврушинском и на даче в Переделкине, на вечерах во  
Всероссийском театральном обществе, в Московском университете, в  
Центральном доме литераторов. С глазу на глаз, в обществе друзей и  
знакомых, он, все более и более воодушевляясь, сияя и усиливая действие  
речи ему одному присущей юношески непосредственной и всегда неожиданной  
жестикуляцией, много и охотно говорил о жизни и о Шекспире, о Шекспире,  
вошедшем в его жизнь.

Можно сказать так: он был обуреваем Шекспиром, как бывал обуреваем музыкой,  
философией, грозой, любовью. Перед Пастернаком был не автор, который  
восхищал и звал к переводческому верстаку. Нет, это была одна из стихий  
мира, это было второе имя творческого начала жизни.

Шекспир! Это тема у Пастернака не исчерпывается только его переводами пьес  
и лирики. Тема Шекспира у Пастернака гораздо шире. Она находится в  
непосредственной и тесной связи с выработкой новой поэтики Пастернака, его  
творчеством писателя и мыслителя. Она прослеживается от раннего  
стихотворения "Шекспир" (1919) до позднего – "Гамлет" (1946–1952). От  
"Марбурга" (1915) со знаменитой строфой ("В тот день всю тебя, от гребенок  
до ног, Как трагик в провинции драму Шекспирову, Носил я с собою и знал  
назубок, Шатался по городу и репетировал") до незавершенной, писавшейся  
незадолго до смерти драмы в прозе "Слепая красавица", опирающейся на  
изучение отечественной истории и шекспировские хроники.

Мельком оброненная фраза из раннего стихотворения "Елене" (книга "Сестра  
моя жизнь"): "Фауста, что ли, Гамлета ли" – оказалась вещей. И Фауст и  
Гамлет (в кавычках и без кавычек) поглотили время и труд Пастернака в  
зрелые и поздние годы. Русский читатель получил обе части гетевской поэмы в  
переводе Пастернака. Шекспировский цикл Пастернака огромен.

К "Гамлету" добавились "Ромео и Джульетта", "Антоний и Клеопатра",  
"Отелло", "Король Генрих IV" (первая и вторая части), "Король Лир" и  
"Макбет". К этому надо еще добавить лирику (особо в ней должно отметить

Шекспир У. Шекспировские чтения, 1976 filosofff.org  
перевод 66-го сонета, "зимы", "Музыки"), многие беседы-импровизации, размышления вслух на шекспировские темы, рассеянные в письмах Пастернака замечания о Шекспире... Все это ждет специального описания и исследования.

В заметках о Шекспире и в размышлениях о нем выражены принципы переводческой работы. Главный из этих принципов гласит: "Подобно оригиналу, перевод должен производить впечатление жизни, а не словесности".

В творчестве Пастернака и во всей нашей литературе шекспировский цикл его работ занимает особое место и служит примером, достойным изучения и исследования. Переводчик оставил нам помимо самих переводов рассказ о методах своей работы, о том, как она протекала.

"Переводить Шекспира, - пишет он, - работа, требующая труда и времени. Принявшись за нее, приходится заниматься ежедневно, разделив задачу на доли, достаточно крупные, чтобы работа не затянулась. Это каждодневное продвижение по тексту ставит переводчика в былые положения автора. Он день за днем воспроизводит движения, однажды проделанные великим прообразом. Не в теории, а на деле сближаешься с некоторыми тайнами автора, ощутимо в них посвящаешься".

Дверь в мастерскую переводчика открывается, нас приглашают войти...

Тайна Шекспира! Что же это: череп "бедного Йорика", лежащий на фолианте в старинном кожаном переплете? Эмблемы Белой и Алой розы, которые носили сторонники Йоркской и ланкастерской династий? Безумная в своем простодушии песня "Ивушка", которую поет Дездемона?

Человеческий ум, сердце человека бьются над разгадкой этих тайн с той же честностью и тем же постоянством, что и над разгадкой наследственности, над расшифровкой нуклеиновых кислот.

В мастерской Пастернака просторно. Здесь царят законы Шекспировой космогонии. Рукой подать, рядом - жизнь, природа, человек. Рядом - вода, огонь, буря, звезды, смерть, бессмертие. Что всего ненавистней для мастера слова? "Слова, слова, слова"... Ни ученых выкладок, ни цитат, ни картотеки,

На письменном столе белый лист бумаги и том Шекспира...

Много позднее я сидел за этим столом, готовя том стихотворений и поэм Пастернака в Большой серии "Библиотеки поэта". Это было в 1961-1963 годах. Вот здесь-то он и сближался "с некоторыми тайнами" Шекспира, здесь-то он ощутимо в них посвящался. Находясь в этой же мастерской, я почувствовал и понял смысл слова "ощутимо".

К тайнам Шекспира Пастернак прорывался не сквозь книгохранилища, а сквозь время. Поэт XX века захотел увидеть поэта XVI века, его самого, а не версии о нем, не отголоски его славы. Пастернак пожелал снять с портрета Шекспира (а переводя, как известно, поэт воспроизводит портрет автора) напластования и пыль времен, прорваться сквозь споры и дискуссии, растянувшиеся на многие поколения.

Тайна Шекспира! Не вчера это началось и не завтра завершится.

Новая попытка разгадать Шекспира не столько сопрягается с предыдущими попытками, сколько исходит из духа нового времени. Пастернак, воспроизводя Шекспира, сталкивает его мир с нашим миром, XVI век с XX веком. Век Ленина, Эйнштейна, Кюри, Менделеева, Бора, Ферми с веком Монтеня, Бэкона, Эразма Роттердамского, Коперника, Кеплера, Сервантеса.

Пастернак прочитывал Шекспира после трех русских революций, двух мировых войн, после Сеченова, Павлова, Лобачевского, Блока, Станиславского, Скрябина, Врубеля, Хлебникова, Маяковского, Цветаевой. В работе Пастернака, как и каждого настоящего художника, ощутимо участвовал сложнейший опыт русской истории, опыт нескольких поколений мыслителей и писателей и конечно же собственных и чужих разнохарактерных переводческих усилий.

Есть пушкинский Шекспир, Шекспир устанавливающегося в России реализма. Новой народной драмы, воплощенной в "Борисе Годунове". Новых установок на многосложные характеры ("у Мольера скупой только скуп, у Шекспира же...").

Шекспир У. Шекспировские чтения, 1976 filosofff.org

Есть Шекспир Льва Толстого, решительно отрицаемый, почти футуристически сбрасываемый с парохода современности, неправдоподобный, но все же пригодный для окончательного разговора равных гигантов. Это атлетика духа, это Зевесовы громы и молнии над яснополянскими лесами и лугами. Глубина субъективности в постижении Шекспира подчас значила больше, чем так называемая широта объективности при построении компилятивных гипотез и теорий.

Как бы там ни было, тайна Шекспира остается одной из привлекательнейших тайн творчества, вернее – тайн художественных возможностей человека, предела их возможностей.

Интерес Пастернака к Шекспиру вырос из его собственной поэтической практики, из его желания увести новое искусство от поверхностных одноцветных и однолинейных построений к серьезным драматическим мирам, к характерам и ситуациям, вовлекающим современного читателя и зрителя в большие, нет, грандиозные задачи.

Шекспир привлекал Пастернака мощным своим реализмом, опиравшимся не на рассуждения о необходимости правды жизни и верности правде чувств, а на самое пристальное изучение неприкрашенной повседневности и истории. Это путь от принципов реализма к самому реализму, от разговоров о творчестве к собственно творчеству.

В Шекспире переводчик подчеркивает не аллегории, не аналогии, не намеки – кривые и прямые, – а глубину познания исторических характеров, полифоничность письма, взрывы образности, геологические срезы реальной жизни, пласты языка.

Раздавались голоса людей, считавших, что Пастернак не избежал модернизации Шекспира. Это неверно. Академический перевод, пользуясь специальным шекспировским словарем, станет дотошно восстанавливать стиль и образный строй подлинника. Но современный читатель должен прочитывать Шекспира именно как современного автора, без примеси стилизации и нарочитой архаической накипи. Переводчик должен до минимума сократить дистанцию времени между нынешним читателем и слушателем, с одной стороны, и оригиналом и эпохой оригинала – с другой. Это не модернизация, а живое требование времени. Для Пастернака несомненна личность Шекспира, его единство. Шекспир у него не дробится на части.

В старую полемику об авторстве Пастернак вносит свою лепту. "Шекспир объединил в себе далекие стилистические крайности. Он совместил их так много, что кажется, будто в нем живет несколько авторов". Не правда ли, любопытное доказательство от обратного: он один, но так велик, что вобрал в себя несколько сочинителей. Пастернак пишет, что в работе "с осязательностью, которая не дана исследователю и биографу, переводчику открывается определенность того, что жило в истории лица, которое называлось Шекспиром и было гением".

Изданная в 1916 г. двухтомная "Шекспировская Англия" показывает, что не было такой области политической, экономической, бытовой жизни, которой бы не коснулся Шекспир. Он энциклопедичен и диктует поэту-переводчику эту энциклопедичность.

За переводы Шекспира, как правило, брались люди широких познаний. Так и в данном случае. У Бориса Пастернака был глубокий интерес к различным областям науки и искусства. Все пригодилось. Все пошло в работу.

Еще в одной области – весьма важной – Борис Пастернак оказался на высоте задач. Его словарь обширен и разнохарактерен. Он еще не изучен, но даже при беглом взгляде на наследие Пастернака поражает богатство языка, отказ от элитарного, рафинированного словаря поэзии, решительное включение в сферу внимания художника словаря всех слоев населения революционной и пореволюционной эпох. Звезды и лепрозорий, волны и вафли имеют равные права на вхождение в стих.

М. Мюллер подсчитал: словарь Шекспира – 15 тысяч слов. Э. Холден – 24 тысячи. И в первом и во втором случае – много! Очень много для эпохи, в которую жил Шекспир. Волей-неволей приходится сопоставлять средства переводчика и оригинала. Если не сопоставлять, то по крайней мере говорить о степени подготовленности переводчика. Как видим, многое в средствах

Шекспир У. Шекспировские чтения, 1976 [filosoff.org](http://filosoff.org)  
Бориса Пастернака шло на пользу делу, служило нашему познанию Шекспира, в том числе и широкое, непредвзятое пользование словарными богатствами современной русской речи.

Сам переводчик указывал на связь шекспировских переводов с его оригинальным творчеством. Он прямо говорит о тождестве своих задач как автора, скажем, "1905 года" и переводчика "Гамлета". "Нарисовать ли в оригинальной поэме морское восстание или срисовать в русских стихах страницу английских стихов, гениальнейших в мире, было задачей одного порядка и одинаковым испытанием для глаза и слуха, таким же захватывающим и томящим".

И за несколько строк до этого признания читаем:

"В книгах, вышедших под нашим именем до революции и в ее начале, мы пытались сказать свое посильное новое слово о природе и жизни в поэзии и прозе. Позднее появилась "Охранная грамота", очерк наших воззрений на внутреннюю суть искусства. Предлагаемые переводы из Шекспира – дальнейшее приложение тех же взглядов".

Шекспировские герои дожили до XX века и обрели в поэтическом строе Пастернака дар речи. Они как бы сами выбрали этот строй, предпочтя мету личности и индивидуальности неопределенностям и необозначенностям среднелитературного переводческого стиля. Творческое прочтение взяло верх над имитационными и стилизаторскими тенденциями переводческого искусства.

Переводчик вершил свое дело художника-просветителя, помощника современных театров. Но есть еще один аспект в переводческой деятельности Пастернака, который мы должны оценить по достоинству.

Перевод и оригинальное творчество поэта – сообщающиеся сосуды. В этом смысле переводы семи трагедий Шекспира, двух частей "Фауста" Гете вместе с обширным корпусом других переводческих работ Пастернака были лабораторией его нового стиля, начало которого, по замечанию самого поэта, он относит к годам, последовавшим после 1940 года. Новая эстетика Пастернака, новое отношение к образу и слову в зрелые и в поздние годы складывались, разумеется, не только лишь под воздействием переводов. Но нельзя и недооценивать их могучего воздействия, воздействия прежде всего Шекспира. Он многое приоткрывал Пастернаку, на многое наставлял, над многим заставлял задумываться...

Ошеломленный Шекспиром человек может и не знать, что надо писать после работы над переводами, но он наверняка будет знать, что не надо писать. Автор "Лира" и "Макбета" властно уводил от суесловия, мелкотемья и от того, что имел в виду Гамлет, трикратно молвивший: "Слова, слова, слова".

Раздумия над Шекспиром Пастернак запечатлел в виде кратких заметок и писем к разным лицам. Есть основание полагать, что он был готов к большой цельной книге о Шекспире.

Остается сказать, что тексты пастернаковских переводов и его заметки о Шекспире вводят нас в мастерскую поэта в самый ответственный и горячий час работы. Мы узнаем малые и большие тайны, приближающие нас к Шекспировым образным мирам. Например, Пастернак выражает свой особый взгляд на природу стихов и прозы оригинала. Стихи Шекспира – по Пастернаку – "были наиболее быстрой и непосредственной формой выражения", некоей стенографией, скорописью мыслей и чувств. "Это доходило до того, что во многих его стихотворных эпизодах мерещатся сделанные в стихах черновые наброски к прозе".

Многолетняя работа поэта над Шекспиром, раздумья над природой его творчества привели Пастернака к установлению более общих законов, равно относящихся к оригинальным и переводным произведениям. "От перевода слов и метафор я обратился к переводу мыслей и сцен". От рабской привязанности к тексту переводчик перешел к свободному владению оригиналом. Сперва, приблизившись к оригиналу, он по существу отдалился от него. Поздней, отдалившись от оригинала, он приблизился к нему по существу.

В заметках Пастернака о Шекспире эта мысль выражена достаточно ясно и убедительно. Она перекликается с другими мыслями Пастернака, возникшими в работе над Шекспиром и вводящими нас в мастерскую поэта.

Шекспир У. Шекспировские чтения, 1976 [filosoff.org](http://filosoff.org)  
Для всей этой работы, для личности Пастернака характерно бережное, уважительное отношение ко всем переводившим и переводящим Шекспира (да и не только его) – к своим предшественникам и современникам. "Старые русские переводы Шекспира в большинстве превосходны", – писал Пастернак. Он упоминает о гербелевском издании, Кронеберге, К. Р., о Соколовском, Кузmine, Лозинском, Зенкевиче, Радловой в духе доброжелательности и почтения. Казалось, об этом не следовало бы и говорить как о доблести. Это само собой разумеется, как честность и правдивость. Но так часты попытки утвердить свое путем умаления чужого, так подчас нескромны и несправедливы отзывы о товарищах по перу – старых и молодых, – что приходится прибегать к ссылкам на образцы. Оглушенный "шумом собственной тревоги", погруженный с утра до ночи в работу, Борис Пастернак глубоко чувствовал традицию, любил своих предшественников и современников по переводам Шекспира и все делал для того, чтобы сказать свое новое слово в раскрытии шекспировских тайн.

#### ШЕКСПИР – ГЕРОЙ РУССКОЙ РОМАНТИЧЕСКОЙ ДРАМЫ

Ю. Левин

В 1841 г. в петербургском театральном журнале была напечатана драма П. Л. Каменского "Розы и маска" {"Розы и маска", анекдотическая драма из жизни Шекспира, в трех действиях". Соч. П. Каменского. – "Пантеон русского и всех европейских театров", 1841, ч. I, э 2, с. 1-31 (2-я пагинация). Далее ссылки на страницы этой публикации даны в тексте.}. Это была первая русская пьеса, посвященная Шекспиру.

Жизнь поэта, художника – одна из любимых тем романтиков, стремившихся проникнуть в таинство творческого процесса. Особенно их занимало видимое противоречие, конфликт между поэзией творений духа и прозой повседневной действительности, среди которой эти творения возникают. Загадочная личность великого английского драматурга, о котором не сохранилось почти никаких достоверных сведений, не раз волновала воображение западноевропейских романтиков, и их произведения, посвященные Шекспиру, были известны в России. Впрочем, первой здесь была переведена еще в 1807 г. комедия классического толка – "Влюбленный Шекспир" (Shakespeare amoureux, 1804) французского драматурга Александра Дюваля (1767-1842) {"Влюбленный Шекспир". Комедия в 1 действии и в прозе Александра Дюваля. Перевод с французского Д. Языкова. СПб., 1807.}. Основанная на апокрифическом анекдоте, комедия была тогда же поставлена на русской сцене и затем неоднократно возобновлялась до 50-х годов XIX в. {См., например: П. М. Шпилевский. Бенефис Г. Мартынова. "Влюбленный Шекспир". – "Музыкальный и театральный вестник", 1859, 8 февраля, э 6, с. 48.}

В 1829 г. московский журнал "Атеней" опубликовал переводы двух шекспировских повестей немецкого романтика Людвиг Тика {См. о них: М. Koch. Ludwig Tieck's Stellung zu Shakespeare. – "Jahrbuch der Deutschen Shakespeare-Gesellschaft", Bd XXXII, 1896, S. 340-343; A. Eichler. Zur Quellengeschichte und Technik von L. Tiecks Shakespeare-Novellen. "Englische Studien", Bd LVI, n. 2. Leipzig, 1922, S. 254-280.}: "Жизнь поэтов" (Dichterleben, 1825) – о Шекспире, Марло и Грине {"Жизнь поэтов". "Атеней", 1829, ч. IV, октябрь, кн. 1, с. 44-83; кн. 2, с. 132-166; ноябрь, кн. 1, с. 239-263; кн. 2, с. 349-391.}, и "Праздник в Кенильворте" (Das Fest zu Kenilworth, 1828) – об отроческих годах драматурга {"Праздник в Кенильворте, или детство Шекспира". (Повесть Тика). – Там же, ч. III, июль, кн. 1, с. 40-60; кн. 2, с. 121-146. В дальнейшем эта повесть неоднократно переводилась или пересказывалась в русских детских журналах и сборниках XIX в. – См.: Л. Тик. Сцены из жизни маленького Шекспира. – "Звездочка", 1842, ч. I, э 2, с. 98-128; э 3, с. 170-208; Л. Тик. Детство Шекспира. Рассказ. "Сын отечества", 1848, т. IV, э 8, отд. VII, с. 30-47; Тик. Знакомство Шекспира с Елисаветою. Рассказ. – "Пантеон и репертуар", 1848, т. III, э 6. Смесь, с. 1-15; "Детство Шекспира". Рассказ. – В кн.: "Живописный сборник замечательных предметов", т. II. СПб., 1852, с. 332-342; "Детство Шекспира". – "Часы досуга", 1860, э 7, с. 11-38; Н. В. Из детства Шекспира. "Росинки", 1869, э 7, с. 321-342; С. Преображенская. Из детства Шекспира. "Детский отдых", 1884, э 6, с. 245-269; э 7, с. 341-365.}. В том же году в петербургском журнале "Сын отечества" {"Сын отечества", 1829, ч. CXXVIII, э 37, с. 185-201.} было анонимно напечатано "Утро в замке Нонсоч" – перевод рассказа английского исторического романиста Хореса Смита; рассказ попал в Россию через посредство немецкого перевода {Bin Morgen in Schlosse Nonsuch. (Nach Horace Smith). – "Morgenblatt für gebildete Stande", 1829, 9. – 12. Februar, N 34-37, S. 133-134, 138-139, 143-146.}



Привлекла внимание русских читателей и повесть-мистификация английского романтика Уолтера Сэведжа Лэндора "Вызов в суд и допрос Вильяма Шекспира" (Citation and examination of William Shakespeare, 1834), которую автор выдавал за случайно обнаруженный манускрипт XVI в., проливающий свет на легенду о браконьерстве молодого Шекспира {См.: Т. Васильева. Шекспир в повести Лэндора. - "Ученые записки Кишиневского гос. ун-та", т. XXXVII, 1959, с. 53-68.}. Издатель журнала "Библиотека для чтения" принял повесть за подлинный документ и опубликовал в 1835 г. пространный ее пересказ: "Допрос Шекспира, обвиненного в воровстве" {"Библиотека для чтения", 1835, т. VIII, э 2, отд. VII, с. 75-81.}.

Пользовался в России популярностью и роман о Шекспире немецкого писателя Г. И. Кенига (Williams Dichten und Trachten, 1839) {Генрих Иозеф Кениг (Konig, 1790-1869), драматург, исторический романист, публицист и историк, написавший в 1841 г. исследование о Шекспире, был известен в России главным образом благодаря своей книге "Литературные картины России", написанной в сотрудничестве с Н. А. Мельгуновым (Literarische Bilder aus Rufiland, 1837), которая в свое время способствовала популяризации русской литературы на Западе. - См.: В. И. Кулешов. Литературные связи России и Западной Европы в XIX веке (первая половина). М., 1965, с. 55-57, 327-330; Р. Ю. Данилевский. "Молодая Германия" и русская литература. (Из истории русско-немецких литературных отношений первой половины XIX века). Л., 1969, с. 139-144; Н. Raab. Die Lyrik Puskins in Deutschland (1820-(1870). Berlin, 1964, s. 51-60. О романе Кенига о Шекспире см.: Р. А. Merbach. Shakespeare als Romanfigur. - "Jahrbuch der Deutschen Shakespeare-Gesellschaft". Bd LVIII, 1922, s. 84-86; М. Necker. Shakespeares Bild im Spiegel deutscher Dichtung. - "Shakespeare-Jahrbuch", Bd LXVIII (N. P., Bd IX), 1932, s. 51-53.}. В 1840 г. Я. М. Неверов, друг Н. В. Станкевича и член его кружка, печатавший регулярные обзоры немецкой литературы, поместил в "Отечественных записках" подробный разбор романа {Я. Неверов. Германская литература. "Отечественные записки", 1840, т. IX, э 4, отд. VI, с. 1-8.}. Перевод отрывка был напечатан в том же журнале в следующем году {"Сцены из жизни Шекспира" (из романа Кенига "Williams Dichten und Trachten"). "Отечественные записки", 1841, т. XV, э 4, отд. VII, с. 87-102.}, а еще год спустя вышел полный его русский перевод, привлечший внимание читателей и рецензентов {Кениг. Жизнь и поэзия Вильяма Шекспира. Роман. Перевод с немецкого. Ч. I-IV. М., 1842. Рецензии: "Литературная газета", 1842, 15 марта, э 11, с. 232-234; "Отечественные записки", 1842, т. XXI, э 4, отд. VI, с. 33; "Современник", 1842, т. XXVII, отд. I, с. 125-126.}.

Успех имела и повесть некоего французского писателя Жан-Поля {Об этом авторе не удалось разыскать никаких сведений. Очевидно, что его не следует отождествлять с немецким писателем Жан-Полем (Рихтером), и возможно, что ему принадлежат подписанные тем же именем Jean-Paul "Biographie de Mile Araldi" (Lyon, 1845) и политические памфлеты, приветствовавшие победу немецких войск во франко-прусской войне 1870-1871 гг. (см.: "Catalogue general des livres imprimes de la Bibliotheque Nationale". Auteurs, t. LXXVII. Paris, 1923, p. 845-846).} "Приключение Шекспира", извлеченная из сборника Амабль Тастю "Литературные вечера Парижа" (Soirees litteraires de Paris, 1832). Ее перевод был помещен в московском журнале "Телескоп" {"Приключение Шекспира. 1593". Пер. Селиванов. - "Телескоп", 1835, ч. XXVIII, с. 29-71.} и затем перепечатан в сборнике рассказов {"Фантастические чудеса. Повести и рассказы Балзака, Гете, Проспера Дино", ч. II. М., 1837, с. 40-106.}, а значительно измененный пересказ появился позднее в "Библиотеке для чтения" {"Приключение с Шекспиром после первого представления "Ромео и Джульетты". - "Библиотека для чтения", 1839, т. XXVIII, э 5, отд. VII, с. 40-57. Автором этой переделки библиографы называют малоизвестного писателя и переводчика XIX в. В. И. Любич-Романовича. См.: Н. Бахтин. Шекспир в русской литературе. (Библиографический очерк). - В кн.: Шекспир. (Библиотека великих писателей под ред. С. А. Венгерова), т. V. СПб., 1904, с. 560; И. М. Левидова. Шекспир. Библиография русских переводов и критической литературы на русском языке. 1748-1962. М., 1964, с. 134, э 1138.}.

Наконец, в 1840 г. в Петербурге на сцене Александрийского театра в русском переводе Р. М. Зотова была поставлена четырехактная драма немецкого писателя из Митавы Карла Эдуарда фон Гольтея (Holtei) "Шекспир на родине" (Shakespeare in der Heimat), написанная по повести Тика "Поэт и его друг" (Der Dichter und sein Freund, 1829) - о Шекспире и графе Саутгемптоне. В

Шекспир У. Шекспировские чтения, 1976 [filosoff.org](http://filosoff.org)  
Западной Европе эта драма пользовалась популярностью {См.: А. Ludwig. Shakespeare als Held deutscher Dramen. - "Shakespeare-Jahrbuch", Bd. LIV, 1918, S. 2.}. В Петербурге она была представлена 6 ноября 1840 г. в бенефис главного трагика Александрийского театра, исполнителя основных шекспировских ролей В. А. Каратыгина, который в этот раз сыграл роль самого Шекспира. Однако спектакль успеха не имел {См. рецензии: "Литературная газета", 1840, 16 ноября, э 92, с. 2098-2101; "Северная пчела", 1840, 20 ноября, э 264, с. 1053-1054.}, и русский перевод пьесы даже не был издан {Сохранилась рукопись с разрешением к представлению от 17 сентября 1840 г. (Театральная библиотека им. А. В. Луначарского в Ленинграде; шифр: I, 6, 5, 17).}.

В некоторых из упомянутых произведений изображалась встреча Шекспира с английской королевой Елизаветой. Нетрудно понять, почему такая ситуация привлекала романтиков. Она позволяла наглядно продемонстрировать превосходство человеческого гения, воплощением которого является Шекспир, стоящий в то же время на низкой ступени социальной иерархии, над самой высокой земной властью. Поскольку носителем власти выступала женщина, это позволяло осложнить коллизию, внести в нее любовный элемент.

Уже в повести Тика "Праздник в Кенильворте" мальчик Шекспир встречается с королевой, но здесь, естественно, указанная коллизия не могла быть реализована. В рассказе "Утро в замке Нонсоч" Шекспир, сопровождающий графа Эссекса, на аудиенции у королевы обращается к ней с просьбой дать ему привилегию на театральные представления и объясняет ей, какими возможностями располагает драматург для возбуждения патриотизма своих соотечественников. В драме Гольтея показан придворный маскарад, во время которого замаскированная Елизавета в пространном монологе описывает Шекспиру величие его гения, говорит, что она гордится быть его современницей. Наиболее сложно отношения поэта и королевы развиты в повести Жан-Поля, где Елизавета, влюбленная в Шекспира, является тоже под маской на свидание к нему в Виндзорском саду, а спустя два года дает ему аудиенцию и раскрывает тайну свидания. Именно на это произведение опирался Каменский, создавая свою драму.

Павел Павлович Каменский (1812?-1870) приобрел известность как беллетрист в конце 1830-х годов. В прошлом студент Московского университета, он, как вспоминал один из его соучеников, "за какие-то свободные разговоры" был исключен до окончания курса и послан в армию на Кавказ, где служил несколько лет юнкером {Я. И. Костенецкий. Воспоминания из моей студенческой жизни. - "Русский архив", 1887, кн. I, вып. 1, с. 109. В 1831 г. Каменский был одним из "зачинщиков" "маловской истории" (изгнания из аудитории профессора М. Я. Малова, который своей грубостью вызвал ненависть студентов; см.: "Русский архив", 1887, кн. I, вып. 3, с. 336-345), описанной А. И. Герценом в VI главе "Былого и дум" (см. также комментарий М. К. Лемке: А. И. Герцен. Полное собрание сочинений и писем, т. XII. Пб., 1919, с. 184-186)}. Уволенный с военной службы, он появился в 1836 г. в Петербурге с солдатским георгиевским крестом в петлице и с репутацией друга Марлинского {См.: М. П. Алексеев. Этюды о Марлинском. Иркутск, 1928, с. 23.}. Женитьба на дочери известного скульптора вице-президента Академии художеств Ф. П. Толстого, пользовавшегося расположением в придворных кругах, сблизила Каменского с находившимися под правительственной опекой художниками и литераторами так называемой "ложновеличавой" школы (К. П. Брюллов, Н. В. Кукольник) и с деятелями официозной печати. Как вспоминала его жена, он "всегда был принят как друг и дорогой гость" в домах Ф. В. Булгарина и Н. И. Греча {"Воспоминания М. Ф. Каменской". - "Исторический вестник", 1894, т. LVIII, э 12, с. 634. Отношение к Каменскому Булгарина красноречиво характеризует письмо последнего от 21 апреля 1838 г. к Ф. П. Толстому. Назвав Каменского "человеком с необыкновенным талантом, умом, чувством и начитанностью", Булгарин добавлял: "Все эти Одоевские с братьей пигмеи перед твоим Каменским!" ("Литературный вестник", 1901, т. I, кн. 2, с. 178)}. Одно время он состоял на службе в III отделении в должности младшего помощника экспедитора, а в 1842 г. стал переводчиком при дирекции императорских театров {См. выписки из формуляра Каменского в картотеке Б. Л. Модзалевского (Институт русской литературы АН СССР).}.

Печататься Каменский начал в 1837 г. и уже в следующем году вышли два тома его "Повестей и рассказов", главным образом из кавказской жизни. Бурные герои со "сверхчеловеческими" страстями, экзотические образы, вычурный и цветистый язык, нарочитое подчеркивание *couleur locale* - все изобличало в Каменском эпигона романтизма. В. Г. Белинский писал: "Г-н Каменский хочет

Шекспир У. Шекспировские чтения, 1976 [filosoff.org](http://filosoff.org)  
быть вторым Марлинским... Господа, двойников не бывает, и всякий должен быть самим собою!" {В. Г. Белинский. Утренняя заря. Альманах на 1839 год. Полное собрание сочинений, т. III. М., 1953, с. 68; см. также с. 144-146, 357-363. Другие отзывы Белинского о произведениях Каменского см.: там же, т. II, с. 481-484; т. V, с. 595-596; т. VI, с. 395-397.}

Обращение Каменского в первой своей драме "Розы и маска" к образу Шекспира не было случайным. К концу 30-х годов великий английский драматург приобрел в России широкую популярность. Если раньше он был известен лишь наиболее образованной части передовой интеллигенции, то теперь его знала уже вся читающая Россия, а через театр - даже и нечитающая. Пробуждение интереса публики в свою очередь стимулировало деятельность писателей, переводчиков, театральных работников. "Гамлет", "Отелло", "Король Лир", ранее исполнявшиеся только в Петербурге и Москве, проникают на провинциальную сцену. Растет число переведенных пьес Шекспира; в 1841 г. изданные переводы достигают рекордной цифры - 13 пьес за один год.

Но как всякое поступательное движение, этот процесс имел и свои теневые стороны. Обращение к Шекспиру становится своего рода модой, привлекающей всякого рода дельцов от литературы. И. И. Панаев в рассказе "Петербургский фельетонист" (1841) осмеял подобного сочинителя, который, стремясь из провинции в столицу в поисках славы и барыша, пишет приятелю: "Хочу также, голубчик, приняться за перевод Шекспира стихами. Надо познакомить нашу публику с этим великим писателем. Ты знаешь, что я всегда был шекспирианцем, mon cher. К тому же переводом Шекспира в стихах легко можно составить себе в литературе громкое имя. В Петербург! В Петербург!" {И. И. Панаев. Первое полное собрание сочинений, т. II. СПб., 1888, с. 234.}

Разумеется, не грубые поделки подобных литераторов определяли уровень русских переводов 40-х годов. Бездарные ремесленники от литературы встречаются во все времена. Но, то, что теперь они обращаются именно к Шекспиру, показательно.

В 1840 г. актер А. Славин выпустил книжку "Жизнь Вильяма Шекспира, английского поэта и актера". Скучная компилятивная биография, изложенная пышным и цветистым языком, сопровождалась беспорядочно надерганными из русских журналов суждениями о Шекспире отечественных и иностранных литераторов. Книжку Славина дружно осудили все рецензенты. Тем не менее она дважды переиздавалась (1841, 1844), поскольку читатели интересовались Шекспиром, а другой книги на русском языке пока еще не было.

На этот интерес публики ориентировался и Каменский, создавая свою драму, которая была написана в присущем ему романтическом духе. Между тем романтическая интерпретация Шекспира, господствовавшая в 20-30-е годы, в это время переживала кризис в связи с общим движением передовой русской литературы от романтизма к реализму {Подробнее об этом см.: "Шекспир и русская культура". Под ред. акад. М. П. Алексеева. М. - Л., 1965, с. 201-406 (гл. IV. Русский романтизм; гл. V. На путях к реалистическому истолкованию Шекспира).}.

Еще в 1839 г. в романе "Искатель сильных ощущений" устами своего героя Энского Каменский дал английскому драматургу "ультраромантическую" характеристику: "Шекспир написал Отелло: ревнивая любовь, как ворон (sic!) Прометей, клюет, терзает сердце человека; он написал Лира: любовь отца точит ум и сердце человека до безумия; он написал Макбета: жажда власти сжигает пятна крови на сердце человека - сердце человека было типом его фантазии; он не сходил с него, как пена с Терека в Дарьяле, - словом, Шекспир во всю жизнь лишь претворял в образах поэтических одно и то же сердце человека, и в них, как в зеркале, любовалось его сердце, то положительно, то от противоположного" {"Искатель сильных ощущений". Соч. Каменского, ч. 1. СПб., 1839, с. 75.}

Сюжет драмы "Розы и маска" довольно замысловат. В первой сцене Шекспир получает анонимную записку от какой-то дамы, приглашающей его на ночное свидание в Виндзорский парк. Поэт, еще не видя незнакомки, уже готов в нее влюбиться. На свидание является королева Елизавета в маске. В ней борются два чувства: как женщина она тайно влюблена в Шекспира, но сознание своего сана лишает ее возможности открыться ему. Она то поощряет излияния его чувств, то холодно останавливает их. Свидание прерывает приход ночной стражи. Елизавета скрывается, назначив новую встречу на следующую ночь.

Шекспир У. Шекспировские чтения, 1976 filosoff.org

Лишенная возможности удовлетворить овладевшее ею чувство, королева вымещает досаду на своей фрейлине и наперснице Эми Грей, которая тайно и страстно влюблена в Шекспира. Елизавета посылает ее вместо себя на второе свидание с поэтом, наблюдая за ними из-за розария, и когда Эми готова уже броситься Шекспиру в объятия, условным паролем "розы и маска" отзывает ее.

Очарованный поэт терзается муками любви и разыскивает повсюду таинственную незнакомку, пока наконец Эми на придворном балу не открывает ему тайну. Но Елизавета, желая довести свой план до конца, назначает Шекспиру аудиенцию, во время которой объявляет, что отдает Эми замуж за влюбленного в нее начальника королевской стражи сира Блаунда, ранее отвергнутого фрейлиной, и просит Шекспира написать стихотворение к свадьбе. Шекспир понимает смысл происходящего и излагает Елизавете план новой драмы об Овидии, где изобличает коварство королевы, выводя ее под именем Ливии, матери императора Тиберия. Елизавета, устыдившись, подавляет в себе мстительное чувство, приказывает Блаунду немедленно ехать в Ирландию, чем расстраивается назначенная свадьба, и, подавая Шекспиру руку, говорит: "Помиримся". На этом кончается драма.

Шекспир в драме - высшее воплощение поэта, как его представлял себе Каменский. Это идеалист-мечтатель, живущий в мире творческих вымыслов. Его произведения - целиком плод его фантазии, не подвластной воздействию реальной действительности. Женщина - предмет его восторга, преклонения и поэтического служения. "Неужели, - восклицает он, - между женщинами есть хоть одна, которая решится оскорбить шуткой меня, их обожателя; за что? За мою любовь, за мои мечты об них, за мое отчаяние иногда создать в драме или поэме что-нибудь похожее на те совершеннейшие идеалы, которыми красуется их пол?... Юлия подружилась со мною... но они не знают еще других моих созданий, других образцов достоинств и добродетелей женских; они здесь - в груди моей, душа и воображение полны ими и вы узнаете их, женщины" (с. 10-11).

Этот "обожатель" женщин не создан для счастья земной любви, для супружества. Он ищет свою даму, пока она лишь "мечта, явившаяся... в таинственном тумане, всегда увлекательном для поэта" (с. 26). А когда Эми открывается ему, он указывает ей "на необъятную пропасть состояний и отношений", разделяющих придворную даму и "бедняка-комедианта". Однако главное препятствие состоит в том, что он - поэт и у него "есть жена поэзия, есть тьма любовниц - разнороднейших мечтаний, которые теребят его во все стороны... Нынче он здесь, завтра в небе, и жена - женщина тяжелая ноша в его заоблачных полетах" (с. 26).

"Комедиант" занимает низкое общественное положение, но Шекспир-поэт стоит выше социальных различий. Он всеобщий властитель дум, хотя толпа не может до конца понять его гениальные творения. Он близок простонародью, которое чтит его как своего поэта ("Наш Вильям! наш дивный, славный Вильям!", - кричат горожане; с. 5); свободно чувствует себя он и среди лордов, не упуская при этом случая обличить их аристократическое чванство. Когда же он является на аудиенцию, королева объявляет: "Никогда еще такого гостя не принимали мы во дворе нашем... Благодарим вас, благодарим, сир Вильям Шекспир... Вы украшаете собою наше царствование, и самое отдаленное потомство, не позабыв, может быть, Елисаветы, не забудет, наверное, Шекспира" (с. 29). Так провозглашается превосходство поэта над земными властителями.

В драме "Розы и маска" романтическая концепция гениального поэта была доведена до весьма примитивной формы, граничившей с пошлостью {Чего стоят хотя бы стихи, которые произносит Шекспир, "в поэтическом восторге" обращаясь к Эми:

Вот она, звезда поэта!

Диво, чудо красоты!

Вся из блеска, вся из света

Гостья горней высоты!

. . . . .

Ты слетела на мгновенье

По велению творца:

Зажигай же вдохновенье,

Проливай же утешенье

В сердце бедного певца... (с. 19).}. Мы уже отмечали зависимость драмы от французской повести "Приключение Шекспира". У Жан-Поля Каменский заимствовал и такие существенные сюжетные моменты, как ночное свидание в Виндзоре и заключительная аудиенция (но наполнил их новым содержанием), и некоторые частные эпизоды (в обоих произведениях паж приносит Шекспиру записку с приглашением в Виндзор; свидание прерывается ночной стражей; Шекспир разнимает драку простолудинов; Елизавета приказывает раскрыть обе половины дверей перед поэтом, явившимся на аудиенцию, и т. п.) и даже имена (паж Генри, лорд Брогил). Исторический и местный колорит сообщается драме главным образом первой сценой – перед таверной "Трех журавлей", где собрались "разных сословий гости" и в разговорах упоминаются войны Англии с Испанией, Голландией и Ирландией, проповеди пуритан, театр Блак-фриар, медвежья травля и другие события и реалии шекспировской эпохи. При этом Каменский допустил некоторые ошибки, показывающие, что его сведения о елизаветинской Англии были довольно поверхностны. Так, он назвал Френсиса Бэкона (1561-1626) Роджером (спутав его с философом XIII в.) и сделал его семилетним ребенком в год представления "Гамлета"; в пьесе фигурирует персонаж с невозможным титулом "лорд кингсдом", и т. п.

Успеха "Розы и маска" не имели. Хотя драма предварительно рекламировалась {См.: "Северная пчела", 1840, 24 июня, э 140, с. 557; "Репертуар русского театра", 1840, т. II, кн. 7. Хроника Петербургского театра, с. 45; "Пантеон русского и всех европейских театров", 1840, ч. IV, э 10, с. 52.}, ее опубликование не вызвало никаких откликов. Только Белинский в одной из рецензий 1841 г. мимоходом заметил: "О литературном поприще г. Каменского довольно сказать, что он, г. Каменский – автор несравненного сатирического романа "Энский, искатель сильных ощущений" и несравненной драмы "Розы и маска" {В. Г. Белинский. Собр. соч., т. V, с. 214-215.}. На сцене "Розы и маска", сколько нам известно, поставлены не были.

К образу Шекспира Каменский в дальнейшем не обращался {Одновременно с драмой "Розы и маска" Каменский написал повесть о другом великом европейском поэте – "Современники Гете" ("Пантеон русского и всех европейских театров", 1841, ч. II, э 6, с. 47-81). Об этой повести см.: В. Жирмунский. Гете в русской литературе. Л., 1937, с. 216-218.}. Но актерской интерпретации шекспировских ролей он коснулся в следующей своей драме, посвященной Гаррику, – "Великий актер, или Любовь дебютантки", где финальная сцена изображала представление "Короля Лира". Новая драма шла в Александрийском театре, но была встречена довольно холодно {См. отзывы: "Литературная газета", 1842, 20 сентября, э 37, с. 764-766; "Северная пчела", 1842, 21 сентября, э 210, с. 837-839; "Отечественные записки", 1842, т. XXIV, э 10, отд. VIII, с. 123-124.}. Напротив, когда спустя десятилетие Каменский выступил со статьей "Макреди как актер и толкователь Шекспира" {"Пантеон", 1852, т. II, кн. 3, отд. II, с. 1-14.}, она вызвала сочувственные отзывы в журналах разных направлений {См.: "Современник", 1852, т. XXXIV, э 7, отд. VI, с. 109; "Москвитянин", 1852, т. III, э 9, отд. V, с. 52-54.}.

Конечно, драма "Розы и маска" мало обогатила русскую шекспириану. Тем не менее она представляет явление, показательное для своей эпохи. С одной стороны, попытка использовать имя и образ английского драматурга {Примечательно, что автор драмы спекулировал именем Шекспира не только в литературном творчестве, но и в быту. Д. В. Григорович вспоминал, как в 40-е годы Каменский "изощрял свои способности на то, чтобы изобретать подходы для занимания денег. Он входил иногда в канцелярию в восторженном настроении, горячо жал руки, обнимал даже и с воодушевлением начинал говорить о Шекспире. "Я, – говорил он, – сегодня ночью в сотый раз прочел "Гамлета". Боже, какая глубина! Шекспир не человек, – нет, это какой-то Монблан в человечестве, это – океан, да, необъятный океан, охватывающий вас кругом". После такой тирады он вдруг отводил намеченного заранее слушателя в сторону, наклонялся к его уху и скороговоркой произносил... "Pretez moi, je vous prie, cinq roubles..." (Д. В. Григорович. Литературные воспоминания. Л., 1928, с. 113).} лишний раз свидетельствует о той популярности, какую приобрел Шекспир в России на рубеже 30-40-х годов XIX

Шекспир У. Шекспировские чтения, 1976 [filosoff.org](http://filosoff.org)  
в. С другой стороны, неуспех драмы ясно показал, что в это время романтическое истолкование Шекспира, которое еще было распространено на Западе, для передовой русской литературы являлось уже пройденным этапом.

И все же пьесы Каменского обладали некоторыми, хотя и небольшими, литературными достоинствами, чего нельзя сказать о появившейся в 1850 г. драме некоего Н. Имшенецкого "Актриса и поэт" {Драма не издана; сохранилась рукопись, одобренная к представлению театральным цензором И. А. Нордстремом (Театральная библиотека им. А. В. Луначарского; шифр: I, 1, 4, 11). Об авторе не удалось обнаружить никаких сведений, кроме того, что помимо "Актрисы и поэта" ему также принадлежала драма "Две Терезы" (1851), поставленная в Петербурге в сезон 1851-1852 г. (см.: "Хроника петербургских театров с конца 1826 до начала 1855 года", ч. II. СПб., 1877, с. 160, 170).}. Сюжет, заимствованный из французской повести, которая за несколько лет до этого печаталась в "Отечественных записках" {Кльманс Робер. Ариэль. Повесть. - "Отечественные записки", 1844, т. XXXII, э 2, с. 201-304. Антуанетта-Ариэтта-Клеманс Робер (Robert, 1797-1872) - французская историческая романистка. В оригинале ее повесть называлась: "William Shakespeare" (1843).}, был основан на неправдоподобном любовном четырехугольнике. Шекспир, великий поэт и плебей, влюблен в Елизавету Саутгемптон, сестру его друга Генриха, гордую аристократку, которая, движимая сословной спесью, хочет выйти замуж за лорда Кларисона, будущего пэра Англии. Но тот безумно влюблен в актрису Ариэль {Введение этой героини изобличало неосведомленность и французской писательницы и русского перелagателя: во времена Шекспира в английском театре не было актрис: женские роли исполнялись мальчиками.}, а она, в свою очередь, не менее страстно обожает Шекспира, но маскирует излияния своих чувств разучиванием ролей в его пьесах. Герои переживают всевозможные нелепые приключения, в которых действует также таинственный безобразный злодей-человеконенавистник Полночь. В финале Ариэль умирает, отравленная Полночью по наущению Елизаветы, Шекспир закалывает убийцу, и тот, испуская последний вздох, открывает свою тайну: он - брат поэта, подброшенный матерью, которая испугалась его уродства. Братоубийцу Шекспира забирает полиция, но его друг Генрих Саутгемптон обещает вымолить ему прощение у королевы.

Так кончается эта пьеса, где нелепость сюжета усугублялась высокопарными тирадами вроде следующей, произносимой Шекспиром перед Ариэлью: "Не смотри так на меня - лучи твоих глаз разгоняют тучи, нависшие над моею душою, а теперь не свет мне нужен, не лазурь ясного неба, мне нужна тьма хаоса, чтобы вернее обрисовать характер коварного злодея Яго! (садится и пишет)".

Драма "Актриса и поэт" ставилась и в петербургском и в московском театрах {См. отзывы: "Пантеон и репертуар русской сцены", 1850, т. VI, кн. 11 Театральная летопись, с. 34-36; "Московские ведомости", 1851, 4 декабря э 145, с. 1412; "С. - Петербургские ведомости", 1852, 7 февраля, э 32 с. 128.}. И хотя в ней были заняты лучшие актеры: В. В. Самойлов (Шекспир), И. И. Сосницкий (Полночь), Е. Н. Жулева (Елизавета) - в Петербурге; К. Н. Полтавцев (Шекспир) - в Москве, она не удержалась на сцене. И это понятно. Пьеса была не только бездарна, но и ужасающе несвоевременна. В театре, где уже начинали драматургическое поприще Тургенев, Островский, надуманные романтические страсти звучали анахронизмом. Даже такой далекий от передовых веяний писатель, как Р. М. Зотов, который в прошлом сам перевел немало романтических пьес и, в частности, драму Гольтея "Шекспир на родине", писал по поводу "Актрисы и поэта": "К чему выкапывать повесть, не имеющую никакого литературного значения, а исторического еще меньше? На что делать из нее пьесу? Не лучше ли поискать чего-нибудь вокруг себя? Русский быт еще мало изображен на сцене, а он стоит наблюдательности и трудолюбия наших писателей" {"Северная пчела", 1850, 2 ноября, э 247, с. 986.}.

#### ОСНОВНЫЕ МОДЕЛИ СИНТАКСИЧЕСКОЙ КОМПОЗИЦИИ СОНЕТОВ ШЕКСПИРА

##### К. Пашковска-Хоппе

В данной работе будут рассмотрены некоторые композиционно-структурные особенности сонетов Шекспира. Однако прежде чем перейти к выявлению композиционных и структурных особенностей сонетов, нам представляется необходимым выделить элементы композиции и установить правила их чередования. Для этого следует разграничить понятия: "архитектоника" и "композиция". Под архитектурой мы понимаем стиховое строение произведения, т. е. расположение стихотворных строк, рифм и строф.

Шекспир У. Шекспировские чтения, 1976 [filosoff.org](http://filosoff.org)  
Под композицией же понимается, по определению В. М. Жирмунского, "расположение словесного материала как художественно расчлененного и организованного по эстетическим принципам целого. Словесные массы служат материалом, который поэтом подчиняется формальному заданию, закономерности и пропорциональности расположения частей. Перед художником как бы хаос индивидуальных сложных и противоречивых фактов смысловых (тематических), звуковых, синтаксических, в который вносится художественная симметрия, закономерность, организованность: все отдельные, индивидуальные факты подчиняются единству художественного задания" {В. Жирмунский. Композиция лирических стихотворений. Пб., 1921, с. 26.}.

Композиция – это один из способов проявления того частного, индивидуального, неповторимого, что, несмотря на соблюдение общих правил, т. е. правил архитектоники, отличает определенные литературные произведения, например сонеты Шекспира от сонетов других авторов. Композиция является, таким образом, отличительной чертой, архитекtonика же объединяет отдельные произведения в определенный жанр или в определенную устойчивую литературную форму.

Нарушение всех законов архитектоники выводит произведение за пределы данной литературной формы. Соблюдение одних законов архитектоники и модификация других ее элементов ведет к созданию разновидностей данной литературной формы. Так, например, шекспировский сонет не перестал быть сонетом, одной из наиболее строго канонизированных стихотворных форм, хотя он во многом отличается от классического итальянского сонета (различная схема рифмовки, отсюда – иная строфическая композиция и другие особенности внутренней организации словесного и тематического материала). Композиция является чем-то сугубо индивидуальным.

К архитектонике произведения мы относим общую форму строения художественного произведения и взаимосвязь его частей. Так, А. Квятковский доказывает, что "строфический строй стихотворения составляет его архитекtonику; распределение же самого текста внутри строф есть искусство композиции. Точно так же форма сонета или рондо – это архитектоническая сторона стихотворения, композицию же его составляет расположение расположенно-образного материала внутри этой архитектонической формы с соблюдением других композиционных условий (например, сильная по смысловому содержанию заключительная строка сонета)" {А. Квятковский. Поэтический словарь. М., 1966, с. 137.}.

Наиболее четко композиционные особенности произведения выступают в синтаксическом строе. Поэтому нам кажется целесообразным наблюдать над композицией сонетов Шекспира начать с анализа соотношения, в котором находятся синтаксические единицы сонетов, с архитектоническими единицами, т. е. строфами, и с тематического деления сонета (теза, антитеза, заключение). Синтаксической единицей мы считаем самостоятельное, законченное предложение, простое или сложное, т. е. такое, в конце которого стоит точка, восклицательный или вопросительный знак {См.: Л. Блумфильд. Язык. М., 1968, с. 178.}.

В ходе исследования было произведено разделение материала в зависимости от соотношенности между строфикой и синтаксическим строем сонетов. Такой подход оправдан тем, что строфа, в данном случае катрены и двустишие, являясь основной композиционной единицей стихотворения, должна отвечать определенным законам ритмичности (параметры строфической структуры, как отмечает Ю. Воробьев, это и схема рифмовки, и линейный объем, и метрическая схема {См.: Ю. Воробьев. Некоторые особенности строфики в английской поэзии XVII и XIX вв. М., 1969 (автореферат канд. дис.)}), а анализ синтаксической структуры стихотворной речи требует выяснения внутренних соотношений между синтаксическим строем и стихотворным ритмом поэтического произведения {См.: Я. С. Пospelов. Синтаксический строй произведений Пушкина. М., 1960.}.

Было исследовано также, насколько тематический строй сонетов соответствует их синтаксической и строфической фактуре. В результате такого сравнения сонеты были разделены на четыре группы. В первую, самую многочисленную группу вошли сонеты, конец третьего катрена которых обязательно совпадает с концом предложения. Три катрена в сонете Шекспира являются однотипными строфами, а заключительное двустишие с ними контрастирует. Таким образом, в сонетах первой группы синтаксический "шов" совпадает с основной строфической границей. Во второй группе оказались сонеты, конец второго

Шекспир У. Шекспировские чтения, 1976 filosoff.org  
катрена которых совпадает с концом предложения. В сонетах этой группы синтаксическая структура напоминает строфический строй классического сонета. В третью группу были помещены сонеты, целиком являющиеся одним предложением. Наконец, в четвертой, самой малочисленной группе, оказались все прочие сонеты, являющиеся по своему синтаксическому строю не типичными для Шекспира.

Сонеты первой и второй групп расчленяются на подгруппы. В одну и ту же подгруппу объединялись стихотворения, содержащие одинаковое число предложений, граница которых совпадает с концом одних и тех же строк. Из семидесяти четырех сонетов первой группы в двадцати сонетах (27 процентов) синтаксическая структура полностью соответствует схеме рифмовки шекспировского сонета. Эти сонеты состоят из четырех предложений. Их синтаксическую структуру можно условно изобразить в виде модели (М):

М1 : /(4) + (4) + (4) + (2)/ (27% сонетов группы 1),

где 4 - катрен, 2 - двустишие, / - границы предложения. Вот другие модели первой группы сонетов:

М2 : /(4+4) + (+4) + (2)/ (12% сонетов группы 1)

М3:/(4) + (4+4) + (2)/ (18% сонетов группы 1)

М4:/(4+4+4) + (2)/ (11% сонетов группы 1)

Остальные сонеты этой группы построены по другим синтаксическим моделям. Но так как каждая из них представлена всего одним или двумя произведениями, более подробному описанию эти модели не подвергаются.

Число предложений в сонетах первой группы колеблется от двух до семи. Примерно в 50 процентах сонетов первой группы (т. е. 25 процентов всех сонетов Шекспира) синтаксическое деление полностью совпадает с тематическим членением сонета. В остальных случаях этого соответствия нет. Например, сонет может состоять из четырех предложений, разбивается на три катрена и двустишие, а в тематическом отношении в сонете развивается одна тема.

Во второй группе выделяются следующие основные модели синтаксической структуры сонетов:

М1: /(4) + (4) + (4+2)/ (40% сонетов группы 2)

М2:/(4+4) + (4+2)/ (25% сонетов группы 2)

50 процентов этой группы, наподобие классического итальянского сонета, синтаксически и тематически расчленяются на октаву (теза и ее развитие) и секстет (антитеза и завершение произведения).

В третью группу вошли сонеты, целиком являющиеся одним предложением:

Из пятнадцати сонетов этой группы десять делятся в тематическом отношении на октаву и секстет, два - на двенадцатистишие и двустишие и лишь в трех сонетах деление тематическое отвечает структурно-синтаксическому.

Композиция сонетов Шекспира как бы колеблется между двумя тенденциями. Первая выражается в подчинении внутренней смысловой и синтаксической структуры внешней архитектурной структуре, т. е. схеме рифмовки. Вторая тенденция, отражая традиции классического сонета, делит тему сонета на октаву и секстет, иногда вразрез с синтаксическим строением.

#### А. СТРУКТУРНО-СИНТАКСИЧЕСКИЕ ПРИЕМЫ КОМПОЗИЦИИ СОНЕТОВ ПЕРВОЙ ГРУППЫ

Перейдем к более подробному описанию структурно-синтаксических приемов композиции сонетов Шекспира. Анализ начнем с первой подгруппы первой группы сонетов, т. е. сонетов, построенных по модели:

М1:/ (4) + (4) + (4) + (2)/

Как уже указывалось, сонеты этой подгруппы строятся из четырех самостоятельных законченных предложений, причем конец предложения совпадает с концом катрена (конец последнего предложения совпадает с концом



Шекспир У. Шекспировские чтения, 1976 filosofff.org  
двустихия). Тот факт, что одно предложение охватывает четверостишие с перекрестной схемой рифмовки (abab), уже в какой-то степени предопределяет некоторые элементы его синтаксической структуры. Четверостишия с перекрестной рифмовкой имеют тенденцию к делению на две части. Очень часто строки первая и третья, вторая и четвертая имеют параллельную синтаксическую структуру. Если это сложноподчиненное предложение, то граница между главным и придаточным предложениями проходит между второй и третьей строками.

Как показывает исследование, в данной подгруппе сонетов чаще всего употребляется предложение со сложной структурой. В большинстве случаев это сложносочиненные предложения с подчинением. На втором месте по частотности употребления находятся сложноподчиненные предложения. Сравнительно редки сложносочиненные предложения и совсем незначительно количество простых предложений.

Сложносочиненные предложения с подчинением имеют в рассматриваемых сонетах самую различную структуру. Это могут быть два сложноподчиненные предложения с одним придаточным, связанным с главным предложением при помощи сочинительного союза. Придаточное предложение может предшествовать главному или следовать за ним. В некоторых случаях придаточное предложение врывается в структуру главного. Иногда в этих случаях граница двух сложноподчиненных предложений, образующих данное сложносочиненное предложение с подчинением, проходит внутри стихотворной строки. В такой строке объединяются два относительно самостоятельные структурные компонента предложения – такая стихотворная строка становится как бы спаивающим элементом данной синтаксической структуры. Возможен и другой случай. Придаточное определительное предложение расчленяет ядро главного предложения. Для соединения элементов синтаксической структуры служит метрическая структура произведения, в частности строка стихотворения. Если главное предложение в горизонтальном расположении элементов оказывается расчлененным придаточным предложением, то по вертикали члены главного предложения оказываются рядом, занимая начальные позиции двух соседних строк:

So should that beauty which you hold in lease  
Find no determination, then you were  
Yourself again after yourself's decease,  
When your sweet issue your sweet form should bear.

(Сонет 13)

В этом взаимодействии горизонтальных и вертикальных рядов заключается двумерность стихотворной речи и благодаря ей – одна из особенностей стихотворного синтаксиса {См.: В. В. Томашевский. О стихе. Л., 1929.}.

Следующий вид сложносочиненных предложений с подчинением составляют те предложения, в которых один из компонентов имеет два придаточных предложения.

Сочетание в одном сложносочиненном предложении с подчинением двух сложноподчиненных предложений, одно из которых имеет придаточное предложение в препозиции, а другое в постпозиции, дает интересные случаи обратного синтаксического параллелизма.

Сложносочиненные предложения с подчинением, в которых сочетаются более чем два компонента, требуют, как правило, большего объема, чем один катрен, и поэтому они чаще встречаются в сонетах, построенных на моделях 2, 3 и 4.

Сложноподчиненные предложения, которые являются компонентами сложносочиненных предложений с подчинением, чаще всего строятся из главного и одного, двух (не больше) придаточных предложений. В большинстве случаев придаточное предложение следует за главным. Часто это обусловлено тем, что между главным и придаточным предложением имеется бессоюзная связь; подчинение в таких случаях выражено простой последовательностью элементов. Имеются, однако, и случаи, когда придаточное предложение предшествует главному или же когда два придаточных предложения обрамляют главное.

Сложноподчиненные предложения, не являющиеся компонентом более сложной

Шекспир У. Шекспировские чтения, 1976 filosoff.org  
структуры и занимающие весь катрен (или двустушие), имеют, как правило, больше придаточных предложений. Последние довольно сложны по структуре и имеют, в свою очередь, придаточные предложения.

Разграничение между главным и придаточными предложениями проводится в рассматриваемых случаях более четко, чем это имеет место в сложноподчиненных предложениях, являющихся компонентами более сложных структур.

Сложносочиненные предложения особенно редки в первой группе сонетов. Как в этой так и в остальных группах чаще всего они встречаются в последнем двустушии сонета. Последнее, завершающее двустушие часто является синтезом двух произведений и нередко имеет эпиграмматический характер, что в определенной мере достигается четкой синтаксической структурой этих строк. Не слишком усложненная синтаксическая структура более коммуникативна, и поэтому последнее двустушие, суммируя все произведение, должно легко восприниматься. В ряде случаев простая в структурном отношении концовка как бы компенсирует всю сложность предыдущих строк.

Простые предложения в сонетах Шекспира встречаются крайне редко. Синтаксический строй сонетов Шекспира, таким образом, весьма разнообразен.

Анализ типов синтаксических структур, используемых в сонетах Шекспира, не является самоцелью. Он должен помочь ответить на вопрос, каким образом сочетаются описанные выше типы предложений в пределах одного сонета.

Начнем с сонетов первой группы.

1. O, that you were yourself, but, love, you are
2. No longer yours than you yourself here live;
3. Against this coming end you should prepare,
4. And your sweet semblance to some other give.
5. So should that beauty which you hold in lease
6. Fond no determination; then you were
7. Yourself again, after yourself's decease,
8. when your sweet issue your sweet form should bear.
9. who lets so fair a house fall to decay,
10. which husbandry in honour might uphold
11. Against the stormy guts of winter's day
12. And barren rage of death's eternal cold?
13. O, none but unthrifths: dear my love, you know
14. You had a father, let your son say so.

В данном сонете сочетаются только два типа предложений: простые и сложноподчиненные с одним придаточным в постпозиции. В порядке следования этих предложений тоже имеется определенный рисунок. Так, первый катрен – это трехчленное сложное предложение с сочинением и подчинением, в котором сочетаются два простых и одно сложноподчиненное предложения, расположенное между простыми предложениями. Второй катрен является сочетанием двух сложноподчиненных предложений. Третий катрен – это сложноподчиненное предложение с одним придаточным, которое охватывает три строки катрена. Последнее двустушие повторяет композицию первого катрена, образуя, таким образом, структурно-композиционное обрамление, которое мотивировано сходным содержанием этих двух строф.

O, that you were yourself из первой строфы перекликается с O, none but unthrifths из последнего двустушия.

Шекспир У. Шекспировские чтения, 1976 [filosoff.org](http://filosoff.org)  
But, love, you are No longer yours than you yourself here live соотносится  
с dear my love you know You had a father. И, наконец:

Against this coming end you should prepare  
And your sweet semblance to some other give  
находит свое выражение в: Let your son say so.

В сонете 73 сочетаются более сложные по структуре предложения:

1. That time of year thou mayst in me behold
2. When yellow leaves, or none or few, do hang
3. Upon those boughs which shake against the cold,
4. Bare ruined choirs, where late the sweet birds sang.
5. In me thou see'st the twilight of such day
6. As after sunset fadeth in the west,
7. Which by and by black night doth take away,
8. Death's second self, that seals up all in rest.
9. In me thou see'st the glowing of such fire,
10. That on the ashes of his youth doth lie,
11. As the death-bed whereon it must expire,
12. Consumed with that which it was nourish'd by.
13. This thou perceiv'st, which makes thy love more strong,
14. To love that well which thou must leave ere long.

Первый катрен – это сложноподчиненное предложение с сочинением (сочинены два придаточные предложения). Придаточные предложения связаны последовательным подчинением с главным. Второй катрен – это сложноподчиненное предложение с тремя придаточными, связанными с главным предложением смешанным видом подчинения – соподчинением и последовательным подчинением. Третий катрен строится из сложноподчиненного предложения с тремя придаточными последовательного подчинения. Последнее двуступенчатое – это сложноподчиненное предложение с сочинением. Все придаточные предложения находятся в постпозиции.

Структурное сходство строф этого сонета выражается также в том, что большинство придаточных предложений – это придаточные определительные. Такое нагромождение придаточных определительных предложений в каждой из строф (за исключением двуступенчатого) придает сонету описательный характер. Тематическое членение сонета отвечает его структурно-синтаксическому рисунку. Три катрена – это тема и ее развитие, последнее двуступенчатое – итог всему сказанному.

Так как на первых строках сонета лежит задача начать произведение, предложить его тему и подготовить к ее дальнейшему развитию, начальный катрен сложен по структуре:

1. My glasse shall not persuade me I am old
2. So long as youth and thou are of one date;
3. But when in thee time's furrows I behold,
4. Then look I death my days should exiate.
5. For all that beauty that doth cover thee

6. Is but the seemly raiment of my heart,
7. which in thy breast doth live, as thine in me:
8. How can I then be older than thou art?
9. O, therefore, love, be of thyself so wary
10. As I, not for myself, but for thee will,
11. Bearing thy heart, which I will keep so chary
12. As tender nurse her babe from faring ill.
13. Presume not on thy heart when mine is slain:
14. Thou gavest me thine, not to give back again. (Сонет 22)

Структура начального катрена сложна и интересна: построение первого из двух сложноподчиненных предложений этого четверостишия является как бы зеркальным отражением второго предложения. Таким образом, на стыке оказываются два придаточных предложения обстоятельства времени, а именно время является основной темой данного сонета.

В некоторых сонетах за структурно простым началом следует предложение с возрастающей степенью сложности, структура высказывания усложняется с развитием и уточнением мысли. Такая композиция сонета способствует более наглядному представлению о ходе мысли. Сначала дается костяк высказывания главная тема произведения, к которой потом прибавляются уточняющие ее элементы. По такой схеме построен сонет 142.

1. Love is my sin and thy dear virtue hate,
2. Hate of my sin, grounded on sinful loving:
3. O, but with mine compare thou thine own state,
4. And thou shall find it merits not reproving;
5. Or, if it do, not from those lips of thine,
6. That have profaned their scarlet ornaments
7. And seal'd false bonds of love as oft as mine,
8. Robb'd others' beds' revenues of their rents,
9. Be it lawful I love thee, as thou lov'st those
10. Whom thine eyes woo as mine importune thee:
11. Root pity in thy heart, that, when it grows,
12. Thy pity may deserve to pitied be.
13. If thou dost seek to have what thou dost hide,
14. By self-example mayst thou be denied!

Октаву этого сонета составляет сложносочиненное предложение с подчинением; первый катрен октавы – четыре простых сочиненных предложения. Структура предложений усложняется лишь со второго катрена, который представляет собой сложноподчиненное предложение с одним придаточным определительным, придаточное предложение усложняется однородными членами и занимает три строки катрена. Последующее четверостишие это также сложносочиненное предложение с подчинением. Но его внутренняя структура гораздо сложнее. Состоит оно из двух сложноподчиненных предложений. Одно из них, кроме подлежащего, выраженного при помощи придаточного предложения, имеет еще три придаточных предложения, связанных последовательным подчинением. Второе составное сложноподчиненное предложение имеет два придаточных, причем второе из них находится между членами первого придаточного предложения. Все

Шекспир У. Шекспировские чтения, 1976 filosofff.org  
эти придаточные предложения различного типа сравнения, времени, цели и определительные. Последнее двуступенчатое предложение по структуре – сложное предложение с двумя придаточными в препозиции. Двуступенчатое предложение условия, к нему относится придаточное дополнительное предложение, и только после него следует главное предложение, к которому они относятся.

Тематическое членение сонета находится в соответствии с его структурно-синтаксическим рисунком. Первая строка как бы заглавие произведения – простая констатация факта, который берется на рассмотрение:

Love is my sin and thy dear virtue hate...,

а затем следует развитие и объяснение этого положения и попытка доказать, что "sin" автора и "virtue" дамы, к которой он обращается, – это та же самая любовь.

В сонете 64 синтаксическая композиция предложения оформляет иной стилистический прием – ретардацию, цель которой состоит в "оттяжке логического завершения мысли под самый конец высказывания" {И. Р. Гальперин. Очерки по стилистике английского языка. М. 1958 с. 239.}. В данном сонете ретардация имеется в двенадцатистишии, первые десять строк которого образуют придаточные предложения обстоятельства времени, относящиеся к главному предложению одиннадцатой строки сонета:

1. When I have seen by Time's fell hand defaced
2. The rich proud cost of outworn buried age;
3. When sometime lofty towers I see down-razed,
4. And brass eternal slave to mortal rage;
5. When I have seen the hungry ocean gain
6. Advantage on the kingdom of the shore,
7. And the firm soil win of the watery main,
8. Increasing store with loss and loss with store;
9. When I have seen such interchange of state,
10. Or state itself confounded to decay;
11. Ruin hath taught me thus to ruminare,
12. That Time will come and take my love away.
13. This thought is as a death, which cannot choose
14. But weep to have that which it fears to lose.

Эффект, вызванный такой композицией предложения, усиливается повтором союза when перед каждым из придаточных времени.

Интересной представляется синтаксическая композиция сонета 72:

1. O, lest the world should task you to recite
2. what merit lived in me, that you should love
3. After my death, dear love, forget me quite,
4. For you in me can nothing worthy prove;
5. unless you would devise some virtuous lie,
6. To do more for me than mine own desert,
7. And hang more praise upon deceased I

8. Than niggard truth would willingly impart:
9. O, lest your love may seem false in this,
10. That you for love speak well of me untrue,
11. My name be buried where my body is,
12. And live no more to shame nor me nor you...

Двенадцатистишие этого сонета имеет структуру, которая строится из трех сложноподчиненных предложений. Каждое из них имеет по несколько придаточных предложений. Первое составное сложноподчиненное предложение имеет три придаточных в препозиции – придаточное причины и относящиеся к нему два придаточных предложения – дополнительное и определительное в постпозиции. Четвертая строка, связанная с предыдущим сочинительным союзом *for*, начинает новое, сложноподчиненное предложение. К нему относятся: придаточное условия (строки пятая, шестая и седьмая), расчлененное двумя придаточными сравнения. Затем следует новое сложноподчиненное предложение, которое имеет два придаточных в препозиции и одно в постпозиции.

Строки первая и вторая, девятая и десятая имеют одинаковую синтаксическую структуру. Этот синтаксический параллелизм усиливается еще анафорическим повтором и служит средством связи, скрепления всего двенадцатистишия в одну структуру и в одну тематическую единицу.

Интересный прием композиции синтаксических единиц наблюдаем также в сонете 27:

1. weary with toil I haste me to my bed,
2. The dear repose for limbs with travel tired;
3. But then begins a journey in my head,
4. To work my mind, when body's work's expired:
5. For then my thoughts, from far where I abide,
6. Intend a zealous pilgrimage to thee,
7. And keep my drooping eyelids open wide,
8. Looking on darkness which the blind do see:
9. Save that my soul's imaginary sight
10. Presents thy shadow to my sightless view,
11. which, like a jewel hung in ghastly night,
12. Makes black night beauteous and her old face new.
13. Lo, this, by day my limbs, by night my mind,
14. For thee and for myself no quiet find.

Здесь компоненты двенадцатистишия следуют друг за другом по принципу возрастающей структурной сложности. Первое предложение (строки первая и вторая) – простое предложение. За ним следует сложноподчиненное предложение с одним придаточным. Строки с пятой по двенадцатую занимает сложносочиненное предложение с подчинением, которое имеет четыре придаточных предложения. После такого сложного предложения легко и непринужденно звучит последнее двустихие. Начало и концовка этого сонета имеют одинаковую структуру. В тематическом отношении двенадцатистишие является последовательным развитием одной темы, заключением которой являются последние две строки.

Анализ сонетов показывает, что разнообразие приемов синтаксической композиции связано с величиной структурно-синтаксических единиц. Чем

Шекспир У. Шекспировские чтения, 1976 filosoff.org  
предложение распространнее, тем легче проследить в нем определенные приемы композиции. Небольшие по объему предложения связаны со структурами менее сложными и относительно однообразными по композиции.

#### Б. СТРУКТУРНО-СИНТАКСИЧЕСКИЕ ПРИЕМЫ КОМПОЗИЦИИ СОНЕТОВ ВТОРОЙ ГРУППЫ

Перейдем к описанию сонетов второй группы. В нее входят те стихотворения, в которых между строками восьмой и девятой обязательно проходит синтаксическая граница, т. е. строка восьмая является концом какого-то самостоятельного, законченного предложения. В большинстве сонетов данной группы строки с девятой по четырнадцатую образуют одно самостоятельное, законченное предложение. Таким образом, в отличие от сонетов первой группы последнее, заключительное двустишие сонета оформляется как составная часть более крупной синтаксической структуры.

Довольно заметной чертой синтаксических структур в некоторых сонетах данной группы является более сложная, по сравнению с остальными предложениями, структура второго катрена. Рассмотрим, например, сонет 36.

1. Let me confess that we two must be twain,
2. Although our undivided loves are one:
3. So shall those blots that do with me remain,
4. without thy help, by me be borne alone.
5. In our two loves there is but one respect,
6. Though in our lives a separable spite,
7. which though it alter not love's sole effect,
8. Yet doth it steal sweet hours from love's delight
9. I may not evermore acknowledge thee,
10. Lest my bewailed guilt should do thee shame,
11. Nor thou with public kindness honour me,
12. Unless thou take that honour from thy name:
13. But do not so; I love thee in such sort,
14. As thou being mine, is thy good report.

Первый катрен имеет структуру сложносочиненного предложения с подчинением, в котором сочинительный союз *so* связывает сложноподчиненное предложение с двумя соподчиненными придаточными; дополнительным и уступительным.

Следующее четверостишие – сложноподчиненное предложение с тремя придаточными (уступительным, определительным и уступительным) последовательного подчинения. Последнее шестистишие – это сложное предложение с сочинением и подчинением, состоящее из сложноподчиненного предложения с придаточным цели, связанного с ним сочинительным союзом, сложноподчиненного предложения с придаточным условия, простого предложения, связанного с предыдущим составным предложением союзом *but*, и, наконец, сложноподчиненные предложения с придаточным сравнения, связанным с предыдущим предложением. Синтаксическая структура этого стихотворения отвечает требованиям строгого классического сонета, в котором катрены октавы отличаются структурной завершенностью, а секстет может оформляться одним самостоятельным предложением. Тематическое членение этого сонета соответствует тем же условиям классического сонета. Предложенная в первом четверостишии теза получает развитие и завершение во втором катрене (отсюда его сложная структура). Секстет представляет собой антитезу к содержанию октавы, и последнее двустишие заключает весь сонет.

Описанную выше на материале первой группы сонетов композиционную схему, в которой синтаксическая структура предложений завершающей части сонета проще, чем его начало, можно проиллюстрировать и сонетами данной группы.

Шекспир У. Шекспировские чтения, 1976 filosofff.org  
Рассмотрим сонет 78:

1. So oft have I invoked thee for my Muse
2. And found such fair assistance in my verse
3. As every alien pen hath got my use
4. And under thee their poesy disperse.
5. Thine eyes, that taught the dumb on high to sing
6. And heavy ignorance aloft to fly
7. Have added feathers to the learned's wing
8. And given grace a double majesty.
9. Yet be most proud of that which I compile,
10. whose influence is thine and born of thee:
11. In others' works thou dost but mend the style,
12. And arts with thy sweet graces graced be;
13. But thou art all my art, and dost advance
14. As high as learning my rude ignorance.

Первый катрен образует сложноподчиненное предложение с придаточными следствия, усложненным однородными членами. Такую же структуру имеет второй катрен, в котором в данном случае имеется придаточное определительное предложение. Следующее шестистишие – это сложносочиненное предложение с подчинением, в котором за сложноподчиненным предложением с сочинением (два придаточных определительных, сочиненных) следуют три простых предложения. Тематическое членение сонета такое же, как и в описанном выше 36-м сонете: теза и ее развитие – это октава, а антитеза и завершение произведения даются в секстете.

Синтаксическая структура некоторых сонетов данной группы отличается большой сложностью. Так, например, в сонете 71 каждое из составных предложений октавы и шестистишия имеет по два-три придаточных предложения в препозиции и постпозиции, связанных с главным предложением, к которому они относятся, различным видом подчинения.

1. No longer mourn for me when I am dead
2. Than you shall hear the surly sullen bell
3. Give warning to the world that I am fled
4. From this vile world, with vilest worms to dwell:
5. Nay, if you read this line, remember not
6. The hand that writ it; for I love you so,
7. That I in your sweet thoughts would be forgot,
8. If thinking on me then should make you woe.
9. O, if, I say, you look upon this verse
10. when I perhaps compounded am with clay,
11. Do not so much as my poor name rehearse,
12. But let your love even with my life decay;
13. Lest the wise world should look into your moan,



14. And mock you with me after I am gone.

Сонет начинается с повелительного предложения, к которому относятся: придаточное времени, расположенное с ним в одной стихотворной строке, придаточное сравнения – строки 2, 3 и 4 и придаточное определительное, подчиненное придаточному сравнения (последовательное подчинение). Следующий катрен – это новый компонент октавы – начинается с придаточного условия, затем следует главное предложение, к которому относится еще придаточное определительное предложение. В шестой же строке берет начало новое составное сложноподчиненное предложение с двумя придаточными.

Шестистишие начинается с придаточного условия и подчиненного ему придаточного времени, затем следует предложение, к которому они относятся. С 12-й строки начинается второй компонент этого шестистишия. Это сложноподчиненное предложение с двумя придаточными последовательного подчинения. Последнее двестишие этого шестистишия содержит придаточные предложения, относящиеся к предложению из 12-й строки. Таким образом, между строками 1, 2 и 1, 3 образуется прочная синтаксическая связь.

Большинство рассмотренных сонетов показывает, что последнее двестишие обладает всегда относительной самостоятельностью, являясь или отдельным самостоятельным законченным предложением, или образует составное предложение внутри более сложной структуры. Описанный выше случай редкий (см. также сонет 117). Тематическое членение этого сонета проходит по схеме членения классического сонета: теза, ее развитие, антитеза и завершение.

Иного рода композицию структурно-синтаксических единиц наблюдаем, например, в сонете 32:

1. If thou survive my well-contented day,
2. When that churl Death my bones with dust shall cover,
3. And shalt by fortune once more re-survey
4. These poor rude lines of thy deceased lover,
5. Compare them with the bettering of the time,
6. And though they be outstripp'd by every pen,
7. Reserve them for my love, not for their rhyme,
8. Exceeded by the height of happier men.
9. O, then vouchsafe me but this loving thought:
10. Had my friend's Muse grown with this growing age,
11. A dearer birth than this his love had brought,
12. To march in ranks of better equipage:
13. But since he died, and poets better prove,
14. Theirs for their style I'll read, his for his love.

Октава этого сонета имеет сложную "многоэтажную" структуру. Первый катрен содержит придаточное предложение условия и расположенное между его членами придаточное времени, следующий катрен – это предложение, к которому относятся эти придаточные. Кроме того, между его главными членами находится еще придаточное уступительное. Между катренами наблюдается определенная симметрия, придающая им одинаковое ритмическое звучание, несмотря на существующие между ними отношения подчиненного и подчиняющего.

Следующее предложение является сочетанием одного простого и двух сложноподчиненных предложений, связанных сочинительным союзом *but* с придаточным условия и причины в препозиции. Построение октавы строго логичное. Шестиистишие с самого начала эмоционально окрашено (междометие, употребление глаголов в повелительном наклонении).

Довольно редкую композиционную схему представляет октава 94-го сонета:

1. They that have pow'r to hurt and will do none,
2. That do not do the thing they most do show,
3. who, moving others, are themselves as stone,
4. Unmoved, cold and to temptation slow,
5. They rightly do inherit heaven's graces
6. And husband nature's riches from expense;
7. They are the lords and owners of their faces,
8. Others but stewards of their excellence...

Октаву образует сложносочиненное предложение с подчинением. В состав его входит сложноподчиненное предложение с сочинением и два простые предложения. В первом из этих составных предложений имеются три придаточных определительных предложения, связанных сочинением и относящихся к подлежащему главного предложения, которое находится в начальной позиции сонета, но потом, после перечисления всех определяющих его придаточных предложений, оно еще раз повторяется перед сказуемым. Затем следуют два простых предложения - первое из них по содержанию относится к предыдущим строкам, а следующее является второй частью противопоставления, на котором строится данная октава. Части этого противопоставления неравны по объему. В первой части в семи стихотворных строках описываются люди сдержанные, умеющие управлять своими эмоциями, вторые просто "Stewarde of their excellence". Так как первые ставятся в пример, они считаются лучшими, они и заслуживают более подробного описания.

#### В. СТРУКТУРНО-СИНТАКСИЧЕСКИЕ ПРИЕМЫ КОМПОЗИЦИИ СОНЕТОВ ТРЕТЬЕЙ ГРУППЫ

Сонеты, состоящие полностью из одного самостоятельного законченного предложения, выведены в третью группу. Общую структуру этих сонетов представляет следующая модель:

МЗ:/(4+4+4+2)/

По данной модели построено 14 сонетов. Все сонеты данной группы представляют собой сложносочиненные предложения с подчинением различной степени сложности. Относительно простую структуру имеют сонеты 7, 141. Рассмотрим сонет 7.

1. Lo, in the orient when the gracious light
2. Lifts up his burning head, each under eye
3. Doth homage to his new-appearing sight,
4. Serving with looks his sacred majesty;
5. And having climb'd the steep-up heavenly hill,
6. Resembling strong youth in his middle age,
7. Yet mortal looks adore his beauty still,
8. Attending on his golden pilgrimage;
9. But when from highmost pitch, with weary car,
10. Like feeble age, he reeleth from the day,
11. The eyes, 'fore duteous, now converted are
12. From his low tract, and look another way:

13. So thou, thyself out-going in thy noon,

14. unlook'd on diest, unless thou get a son.

Сонет этот образует сложносочиненное предложение с подчинением, состоящее из сложноподчиненного предложения с придаточным времени (строки 1, 2), двух простых предложений (строки 2, 3, 4 и 5, 6, 7, 8), сложноподчиненного предложения с придаточным времени (строки 9, 10, 11, 12) и сложноподчиненного с придаточным условия (строки 13, 14). В сонете описывается солнце, которое вызывает восторг людей, когда оно восходит и горит ярким светом, но про которое забывают, когда оно клонится к закату. То же самое ждет друга, предостерегает автор. Только потомки смогли бы навсегда сохранить его светлый облик.

Как бы два сюжета сонета "солнце" и "люди" развиваются параллельно. В одном двустишии говорится о солнце, которое проходит свой ежедневный путь, в другом описывается восприятие этого факта людьми. Тематическое членение в пределах одного предложения, которым является данный сонет, отвечает требованиям классического сонета. Теза произведения представлена в первом катрене, развивается во втором четверостишии - первый и второй катрены связаны соединительным союзом and. С противительного союза but начинается в девятой строке составное предложение, представляющее собой антитезу к сказанному в предыдущих строках. При помощи союза so присоединяется к двенадцати стишию последнее завершающее двустишие. Уже само наличие союзов (and, but, so) в начале самых важных для тематического членения классического сонета строк (пятой, девятой, тринадцатой) говорит о том, как в данном сонете развивается тема.

Остальные сонеты данной подгруппы, имеющие более сложную структуру, чем описанный выше сонет, разделяются на две подгруппы. В одну подгруппу входят те сонеты, в которых большинство придаточных предложений находится в препозиции, предшествуя главному предложению, образуя таким образом ретардацию, оттяжку основной идеи, как правило, к началу девятой строки сонета (см. сонеты 12, 15, 143, 29). Возьмем для анализа сонет 15.

1. When I consider everything that grows
2. holds in perfection but a little moment,
3. That this huge stage presenteth nought but shows
4. whereon the stars in secret influence comment;
5. When I perceive that men as plants increase,
6. Cheered and check'd even by the self-same sky,
7. Vaunt in their youthful sap, at height decrease,
8. And wear their brave state out of memory;
9. Then the conceit of this inconstant stay
10. Sets you most rich in youth before my sight,
11. Where wasteful Time debateth with Decay,
12. To change your day of youth to sullied night,
13. And all in war with Time for love of you,
14. As he takes from you, I engraft you new.

Первые два катрена - это придаточные времени, которые относятся к предложению, состоящему из 9-й и 10-й строк. Эти придаточные связаны бессоюзной сочинительной связью. Первое придаточное по структуре сложноподчиненное предложение с сочинением, причем одно из сочиненных придаточных имеет, в свою очередь, придаточное предложение. Строки 5-8 второе придаточное времени (сложноподчиненное с одним придаточным) к главному предложению из 9, 10, 11, 12-й строк. Финальное двустишие - это сложное предложение, состоящее из одного простого и одного

Шекспир У. Шекспировские чтения, 1976 filosoff.org  
сложноподчиненного предложения.

В сонете последовательно развивается идея о разрушающем, уничтожающем действии времени. Тематическое единство сонета подчеркивается структурой и лексической анафорой в первых строках первого и второго катрена и в способе связи двух катренов с последующими строками (when-when-then).

Иную композиционную схему представляют те сонеты, в которых придаточные предложения (имеющие, в свою очередь, придаточные) располагаются после главного предложения, к которому они относятся. На первый план выходит, таким образом, главная, основная мысль сонета, которая постепенно развивается и уточняется. Возьмем для примера сонет 68:

1. Thus is his cheek the map of days outworn,
2. When beauty liv'd and died as flowers do now,
3. Before these bastard signs of fair were born,
4. Or durst inhabit on a living brow;
5. Before the golden tresses of the dead,
6. The right of sepulchers, were shorn away.
7. To live a second life on second head;
8. Ere beauty's dead fleece made another gay:
9. In him those holy antique hours are seen,
10. without all ornament, itself and true,
11. Making no summer of another's green,
12. Robbing no old to dress his beauty new;
13. And him as for a map doth Nature store,
14. To show false Art what beauty was of yore.

Данный сонет - это одно сложносочиненное предложение с подчинением, в котором сочетаются сложноподчиненное предложение с сочинением и подчинением, занимающее первые восемь строк, простое предложение, занимающее четыре строки, и сложноподчиненное предложение с одним придаточным в последнем двустихии сонета. Самую сложную структуру имеет первый компонент сонета. В первой строке сонета высказывается главная, основная для всего произведения мысль:

Thus is his cheek the map of days outworn,

а потом постепенно во всех придаточных предложениях времени (строки 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8) раскрывается значение слов: days outworn. Весь сонет является постепенным развитием одной тезы: друг, которого описывает автор, воплощает все лучшее, что есть в природе (1-я и 11-я строки сонета).

Таковы основные структурно-композиционные варианты сонетов Шекспира. Для удобства анализа мы рассматривали три группы сонетов, которые выделены по различному внешнему структурно-синтаксическому признаку, т. е. по числу самостоятельных законченных предложений, составляющих каждый сонет, и в зависимости от того, на какие строки чаще всего приходится синтаксический "шов".

Можно обобщить все выявленные в отдельных группах структурно-композиционные схемы, тем более, что некоторые из них универсальны и встречаются в различных сонетах независимо от "принадлежности" к выделенным группам.

#### РЕЗЮМЕ

Как показывает исследование, сонеты Шекспира весьма разнообразны по своей синтаксической структуре, которая по-разному соотносится со строфическим

Шекспир У. Шекспировские чтения, 1976 [filosoff.org](http://filosoff.org)  
построением сонета. В зависимости от этого сонеты были разбиты на четыре группы. Внутри каждой из групп, учитывая число предложений и их объем, выделяется несколько моделей синтаксической структуры сонета. Эти модели обуславливаются целью высказывания, и эта зависимость находит отражение в определенной аранжировке синтаксических структур, служащих средством выражения содержания произведения.

Композиционный прием – структурное обрамление (повторение сходных синтаксических структур, например в первом и третьем катренах) указывает на сходное содержание этих катренов и подкрепляет это сходство.

Во всех рассмотренных группах сонетов встречается следующая структурно-синтаксическая композиционная схема сонета: в начале произведения дается сложная синтаксическая структура, которая несет всю нагрузку представления и развития темы сонета. Последующее предложение развивает некоторые положения, высказанные в начале произведения. Заключение сонета, представленное в последнем двустии, укладывается в рамки еще более простой синтаксической структуры.

В ряде сонетов композиция синтаксических структур идет по обратному пути. После простого – в синтаксическом отношении – начала произведения структура высказывания усложняется с развитием и уточнением мысли.

В некоторых сонетах структурно-синтаксическое построение произведения создает прием ретардации. Так, например, построены те сонеты, в которых после ряда придаточных предложений времени в препозиции дается главное предложение, к которому эти придаточные относятся.

Структурно-синтаксическая организация произведения может подкреплять тематическое членение сонета. Так, например, при строго логической организации первых двух катренов сонета сильнее ощутима эмоциональность третьего катрена, синтаксическая структура которого менее сложна.

#### УИЛЬЯМ ШЕКСПИР. СОНЕТЫ

Перевод А. Финкеля

Автор публикуемых здесь переводов, профессор Харьковского университета Александр Моисеевич Финкель (1899–1968), был разносторонне одаренным человеком. Его перу принадлежит свыше полутора десятка книг и статей по вопросам общего языкознания, лингвистической методики преподавания русского языка, лексикологии, грамматики, фразеологии и других лингвистических дисциплин. Он был первым советским лингвистом, написавшим книгу о языке и стиле В. И. Ленина (Харьков, 1925). В соавторстве с Н. М. Баженовым он создал вузовский учебник "Современный русский литературный язык", неоднократно переиздававшийся в СССР и за рубежом (Киев, первое издание – 1941 г., последнее – 1965), "Учебник русского языка" для средних школ, который выдержал 19 изданий (Киев, первое издание – 1930 г., последнее – 1959).

Предметом постоянных и плодотворных научных исследований А. М. Финкеля была теория и практика художественного перевода. Его первая статья на эту тему появилась в печати в 1922 г. За ней последовали еще двадцать работ, среди которых – книга "Теория и практика перевода" (Харьков, 1929), выпущенная на Украине свыше сорока лет тому назад, но по сей день не утратившая своей ценности. В последние годы жизни А. М. Финкель работал над новой книгой, подводившей итоги его многолетних исследований. В ней он стремился выработать и обосновать объективные критерии, на основании которых должно определяться качество стихотворного перевода. Он скрупулезно сопоставлял работы многих переводчиков. Одна его статья посвящена русским переводам "Завещания" Шевченко, другая – переводам "Еврейской мелодии" Байрона, третья – переводам "Ночной песни странника" Гете, четвертая – 66-му сонету Шекспира в русских переводах.

А. М. Финкель был не только ученым, но и поэтом, в частности одним из авторов известной книжки литературных пародий "Парнас дыбом" (первое издание – Харьков, 1925, переиздавалась трижды). Эту книжку ее создатели называли "научным весельем". И действительно, смешные стихи о Собаках, Козлах и Веверлеях были не просто забавой, но своего рода шутилкой реализацией результатов научных наблюдений над особенностями индивидуального стиля некоторых русских поэтов.

Шекспир У. Шекспировские чтения, 1976 filosoff.org

Не вызывает сомнения и органическая связь между научной деятельностью А. М. Финкеля и его творчеством как поэта-переводчика. Он переводил Байрона, Верлена, Превера, Бехера. Но лучшее, наиболее значительное, что было им создано в этой области, – переводы сонетов Шекспира, над которыми он работал до своих последних дней. Эти переводы основаны на глубоком, может быть, доступном лишь лингвисту исследовании оригинала, и представляют собой практическое воплощение тех же принципов, которые А. М. Финкель разработал и обосновал как теоретик перевода. Этим характеризуется их своеобразие, их особое место в русской шекспиристике. Современный читатель, несомненно, оценит и художественные достоинства этих стихотворений.

Переводы сонетов 12, 55, 59, 64, 66, 76, 127, 130, 140, 152 были опубликованы в журнале "Простор", 1969, э 12, сонетов 21, 29, 32, 65 – в межвузовском сборнике "Іноземна філологія", вып. 25, Львов, 1971. Остальные переводы публикуются впервые.

Л. Г. Фризман

Стихи о любви в новейшее время принято писать так, чтобы они казались непосредственным излиянием сердечных чувств поэта. Так, в частности, выглядят некоторые стихотворения Пушкина. Но мы знаем теперь по рукописям поэта, что на самом деле каждая фраза и даже слово – плод долгой и тщательной работы мысли и художественного чувства поэта. В еще большей степени это можно сказать о "Сонетах" Шекспира. Эти небольшие стихотворения даже не претендуют на то, чтобы казаться спонтанным, мгновенным порывом сердца. Мысль поэта в них облечена в сложную словесную ткань. Главное поэтическое средство Шекспира – метафора, развернутые сравнения. Каждый сонет развивает одну мысль, но сколько выдумки и разнообразия в том, как она выражается поэтом!

Не только форма, но эмоциональный строй сонетов отличается изощренностью. Уже рыцарская поэзия позднего средневековья отражает сложный ритуал отношений между любящими. Поэт всегда поклоняется предмету своей страсти, выражает свои чувства в преувеличенной форме, одновременно всячески принижая себя. Весь этот ритуал поклонения даме сердца приобретает у Шекспира совершенно новый вид. Прежде всего объектом воспевания в первой большой группе служит не женщина, а прекрасный молодой человек, друг поэта (сонеты 1–126). Платоническая дружба-любовь культивировалась в эпоху Возрождения в среде гуманистов. Такое же поклонение мужской красоте и совершенству можно найти в сонетах Микеланджело. Заметим, что и С. Маршак, и автор настоящего перевода некоторые сонеты первой группы переадресовали женщине.

Вторая группа шекспировских сонетов (127–152) посвящена женщине. Но как непохожа их героиня на дам, которых обычно воспевали сонетисты. Различие начинается с внешнего облика: возлюбленная поэта не светловолоса, далека от принятого идеала женской красоты. Главное же в том, что она не только не образец всякого духовного совершенства, но вообще аморальна. Это нарушало как моральную, так и эстетическую традицию сонетной поэзии.

Если первая группа сонетов, посвященных другу, отражает ренессансный гуманистический идеал любви, дружбы и красоты, соответствующий духу творчества Шекспира в ранний период, то сонеты о смуглой даме родственны произведениям, отражавшим перелом и начавшийся кризис гуманизма, что получило выражение как в мрачных комедиях Шекспира ("Все хорошо, что кончается хорошо", "Мера за меру", "Троил и Крессида"), так особенно в трагедиях. В частности, напрашивается сравнение героини сонетов с главным женским образом в "Антонии и Клеопатре".

Шекспир – наследник многовековой традиции любовной лирики; форма сонета, созданная за четыре века до него, была на все лады использована поэтами Италии, Франции, Испании, Англии, Германии. Каждый, кто брался писать сонет, изощрялся в поисках новых поворотов мысли, необычных образов, и Шекспир не составлял в этом отношении исключения. "Сонеты" Шекспира принадлежат к сложной поэзии, восприятие которой требует некоторого навыка. И это тем более так, что в русской поэзии не было своей развитой традиции сонетного творчества. Поэтому, хотя "Сонеты" в России начали переводить еще в середине прошлого века, больших удач в попытках поэтов XIX столетия не было. Без преувеличения можно сказать, что для русских читателей сонетное творчество Шекспира впервые по-настоящему открыл своими переводами С. Я. Маршак, и благодаря его мастерству русские читатели восприняли "Сонеты"

Однако при всей огромной талантливости С. Маршака, его переводы не передают в полной мере своеобразия лирики Шекспира. Индивидуальность переводчика всегда накладывает печать на его труд. Поэтому, скажем, при всей прелести стихов В. Жуковского, "Шильонский узник" в его переводе не сохраняет всех особенностей энергичной и страстной поэзии Байрона. То же происходит и с Шекспиром.

Пьесы Шекспира существуют во многих переводах, и только прочитав два-три из числа лучших, можно составить себе представление о поэзии шекспировских драм. Это относится и к "Сонетам". Маршак не исчерпал всего богатства идей, оттенков чувств, сложности поэтических образов Шекспира. При всей поэтической ценности его переводов, другие поэты вправе предлагать свои варианты толкования шекспировской лирики.

Публикуемые здесь переводы принадлежат перу ныне покойного харьковского языковеда Александра Финкеля, который долгие годы работал над "Сонетами" Шекспира и сделал полный их перевод, обнаруженный в оставшемся от него архиве. Эти переводы читаются, пожалуй, не так легко, как переводы Маршака, но это не следствие неумения, а неизбежный результат стремления А. Финкеля как можно полнее передать всю многосложность шекспировской лирики. Поэтическая форма в предлагаемых здесь переводах, сложные, образные построения приближаются к художественному своеобразию подлинника. Знакомство с печатаемыми здесь переводами читателю, которому недоступен подлинник, помогает узнать какие-то новые грани лирики Шекспира.

А. Аникст

1

От всех творений мы потомства ждем,  
Чтоб роза красоты не увядала,  
Чтобы, налившись зрелостью, потом  
В наследниках себя бы продолжала.  
Но ты привязан к собственным глазам,  
Собой самим свое питаешь пламя,  
И там, где тук, ты голод сделал сам,  
Вредя себе своими же делами.  
Теперь еще и свеж ты и красив,  
Весны веселой вестник безмятежный.  
Но сам себя в себе похоронив,  
От скупости беднеешь, скряга нежный.  
Жалея мир, грабителем не стань  
И должную ему отдай ты дань.

2

Когда тебя осадят сорок зим,  
На лбу твоём траншей пророят ряд,  
Истреплется, метелями гоним,  
Твоей весны пленительный наряд.  
И если спросят: "Где веселых дней

Шекспир У. Шекспировские чтения, 1976 filosofff.org  
Сокровища и где твой юный цвет?"

Не говори: "В глуби моих очей"

Постыден и хвастлив такой ответ.

Насколько больше выиграл бы ты,

Когда б ответил: "Вот ребенок мой,

Наследник всей отцовской красоты,

Он счеты за меня сведет с судьбой".

С ним в старости помолодеешь вновь,

Согреешь остывающую кровь.

3

Скажи лицу, что в зеркале твоём:

пора ему подобное создать.

Когда себя не повторишь ты в нём,

Обманешь свет, лишишь блаженства мать.

Где лоно невозделанное то,

что оттолкнуло б дивный этот плуг?

Своей могилой хочешь стать за что,

любви своей в себе замкнувши круг?

Ты - зеркало для матери, и ей

Ее апрель показываешь ты.

И сам сквозь окна старости своей

Увидишь вновь своей весны черты.

Но если ты живешь самим собой,

Умрешь один - умрет и образ твой.

4

Зачем лишь на себя, прекрасный мот,

Ты красоту расходуешь без счета?

Не в дар, но в долг Природа нам дает,

Но только щедрым все ее щедроты.

Зачем же, скряга дивный, захватил

Ты выданную для раздачи ссуду?

О ростовщик! Твоих не хватит сил,

Чтобы прожить сокровищ этих груды.

Ведя дела всегда с самим собой,

Себя лишаешь верного дохода.

Но о себе ты дашь отчет какой,



Когда уйти велит тебе Природа?

Не пущена тобою в оборот,  
Краса твоя без пользы пропадет.

5

Минуты те же, что произвели  
Прелестный образ, радующий глаз,  
Красу его сметут с лица земли,  
Обезобразят все, ожесточась.  
И время неустанное ведет  
На смену лету дикость злой зимы:  
Листва спадает, вместо соков – лед,  
Краса в снегу, и всюду царство тьмы.  
И если бы не летний свежий дух  
Текучий узник в ясном хрустале  
То вся бы красота исчезла вдруг,  
И след ее пропал бы на земле.  
Зимой цветок теряет лишь наряд,  
Но сохраняет душу – аромат.

6

Так не давай зиме, чтобы она  
Твой сок сгубила стужею своею.  
Пока краса твоя еще сильна,  
Какой-нибудь сосуд наполни ею.  
Никто мздоимцем не сочтет тебя,  
Коль с радостью тебе лихву отвесят.  
Ты будешь счастлив, повторив себя,  
И в десять раз – коль их родится десять.  
А эти десять снова создадут  
Твой дивный лик стократно, бесконечно.  
И что же Смерть поделать сможет тут,  
Когда в потомстве жить ты будешь вечно?!  
Не будь строптивым: прелесть пожалей  
И не бери в наследники червей.

7

Ты посмотри: когда, лаская глаз,

Шекспир У. Шекспировские чтения, 1976 filosofff.org  
Встает светило с ложа своего,

Все на земле поют хвалу в тот час

Священному величию его.

Когда ж оно небесной крутизной

Спешит, как юность зрелая, в зенит,

То каждый взор, пленен его красой,

За золотым путем его следит.

Но в час, когда оно, закончив путь,

Расставшись с днем, свергается в закат,

Никто не хочет на него взглянуть,

И обращен небрежный взор назад.

И ты, когда тебя не сменит сын,

Свой полдень пережив, умрешь один.

8

Ты - музыка, но почему уныло

Ты музыке внимаешь? И зачем

Ты с радостью встречаешь, что не мило,

А радостному ты не рад совсем?

Не потому ли стройных звуков хоры

Аккордами твой оскорбляют слух,

Что кротко шлют они тебе укоры

За то, что ты один поешь за двух.

Заметь, как дружно, радостно и звонко

Согласных струн звучит счастливый строй,

Напоминая мать, отца, ребенка,

В единой ноте сливших голос свой.

Тебе поет гармонии поток:

"Уйдешь в ничто, коль будешь одинок".

9

Не из боязни ль горьких слез вдовы

Отшельничество избрано тобою?

Но коль бездетен ты умрешь - увы!

То станет целый мир твоей вдовою.

И будет горько плакать он, что ты

Подобья не оставил никакого,

Тогда как мужа милого черты

В чертах своих детей находят вдовы.

Все то, что расточает в мире мот,

Меняя место, в мир идет обратно,

Но красота бесплодная пройдет

И без толку погибнет безвозвратно.

Не будет у того любви к другим,

Кто надругался над собой самим.

10

Стыдись, стыдись! Уж слишком беззаботно

И на себя глядишь ты и на свет.

Тебя все любят – сам скажу охотно

Но никого не любишь ты в ответ.

К себе проникнут лютою враждою

Против себя ты козни строишь сам,

И не хранишь, а собственной рукою

Ты разрушаешь свой прекрасный храм.

О, изменись! И изменюсь я тоже.

Неужто злу пристал такой дворец?

Душа красой с лицом пусть будет схожа,

И стань к себе добрее наконец.

Меня любя, создай другого "я",

Чтоб вечно в нем жила краса твоя.

11

Пусть ты поблекнешь и лишишься сил

В своем потомстве расцветешь пышнее.

Кровь, что в него ты в молодости влил,

Назвать ты можешь в старости своею.

И в этом мудрость, прелесть и расцвет.

Вне этого безумие, дряхленье.

Весь мир исчез бы в шесть десятков лет,

Когда бы твоего держался мненья.

Ненужные для будущих времен,

Пусть погибают грубые уроды,

Но ты судьбой столь щедро награжден,

Что сам не смеешь быть скупей природы.

Шекспир У. Шекспировские чтения, 1976 filosofff.org  
Ты вырезан Природой как печать

Чтоб в оттисках себя передавать.

12

Когда слежу я мерный ход часов,  
И вижу: день проглочен мерзкой тьмой;  
Когда гляжу на злую смерть цветов,  
На смоль кудрей, сребримых сединой;  
Когда я вижу ветви без листвы,  
Чья сень спасала в летний зной стада,  
Когда сухой щетинистой травы  
С прощальных дрог свисает борода,  
Тогда грущу я о твоей красе:  
Под гнетом дней ей тоже увядать,  
Коль прелести, цветы, красоты все  
Уходят в смерть, чтоб смене место дать.  
От времени бессильны все щиты,  
И лишь в потомстве сохранишься ты.

13

О, если б вечно был ты сам собой!  
Но ведь своим недолго будешь ты...  
Готовься же к кончине, друг родной,  
И передай другим свои черты.  
Твоей красе, лишь данной напрокат,  
Тогда не будет края и конца,  
Когда твои потомки воплотят  
В себе черты прекрасного лица.  
Да кто ж позволит дому рухнуть вдруг,  
Его не охранив страдой своей  
От ярости нещадных бурных вьюг,  
Сурового дыханья зимних дней?!  
Ты знал отца. Подумай же о том,  
Чтоб кто-то мог тебя назвать отцом.

14

Я не по звездам мыслю и сужу;  
Хотя я астрономию и знаю,  
Ни счастья, ни беды не предскажу,

Ни засухи, ни язв, ни урожая.  
И не могу вести я счет дождям,  
Громам, ветрам, сулить счастливый жребий,  
Предсказывать удачу королям,  
Вычитывая предвещанья в небе.  
Все знания мои в твоих глазах,  
Из этих звезд я черпаю сужденье,  
Что живы Правда с Красотой в веках,  
Коль ты им дашь в потомстве продолженье.  
Иначе будет час последний твой  
Последним часом Правды с Красотой.

15

Когда я постигаю, что живет  
Прекрасное не более мгновенья,  
Что лишь подмостки пышный этот взлет  
И он подвластен дальних звезд внушенью;  
Когда я вижу: люди, как цветы,  
Растут, цветут, кичась юной силой,  
Затем спадают с этой высоты,  
И даже память их взята могилой,  
Тогда к тебе свой обращаю взор  
Хоть молод ты, но вижу я воочью,  
Как Смерть и Время пишут договор,  
Чтоб ясный день твой сделать мрачной ночью.  
Но с временем борясь, моя любовь  
Тебе, мой милый, прививает новь.

16

Но почему бы не избрать пути  
Тебе иного для борьбы победной  
С злым временем? Оружие найти  
Вернее и надежней рифмы бедной?  
Ведь ты теперь в расцвете красоты  
И девственных садов найдешь немало,  
Тебе готовых вырастить цветы,  
Чтоб их лицо твое бы повторяло.

Шекспир У. Шекспировские чтения, 1976 filosofff.org  
И то, что кисть иль слабый карандаш

В глазах потомства оживить не в силах,  
Грядущим поколениям передашь  
Ты в образах, душой и телом милых.  
Себя даря, для будущих времен  
Своим искусством будешь сохранен.

17

Поверят ли грядущие века  
Моим стихам, наполненным тобою?  
Хоть образ твой заметен лишь слегка  
Под строк глухих надгробною плитою?  
Когда бы прелесть всех твоих красот  
Раскрыла пожелтевшая страница,  
Сказали бы потомки: "Как он лжет,  
Небесными творя земные лица".  
И осмеют стихи, как стариков,  
Что более болтливы, чем правдивы,  
И примут за набор забавных слов,  
За старосветской песенки мотивы.  
Но доживи твой сын до тех времен,  
Ты б и в стихах и в нем был воплощен.

18

Сравнит ли с летним днем тебя поэт?  
Но ты милей, умереннее, кротче.  
Уносит буря нежный майский цвет,  
И лето долго нам служить не хочет.  
То ярк чересчур небесный глаз,  
То золото небес покрыто тучей,  
И красоту уродует подчас  
Течение природы или случай.  
Но лета твоего нетленны дни,  
Твоя краса не будет быстротечна,  
Не скажет Смерть, что ты в ее тени,  
В моих стихах останешься навечно.  
Жить будешь ими, а они тобой,  
Доколе не померкнет глаз людской.

19

У льва, о Время, когти извлеки,  
Оставь земле сжирать детей земли,  
У тигра вырви острые клыки,  
И феникса в его крови спали!  
Печаль и радость, тьму и блеск зари,  
Весну и осень, бег ночей и дней,  
Что хочешь, легконогое твори,  
Но одного лишь делать ты не смей:  
Не смей на лице друга моего  
Вырезывать следы твоих шагов;  
Пусть красота нетленная его  
Пребудет образцом для всех веков!  
Но можешь быть жестоким, злой колдун,  
В моих стихах он вечно будет юн.

20

Твой женский лик – Природы дар бесценный  
Тебе, царица-царь моих страстей.  
Но женские лукавые измены  
Не свойственны душе простой твоей.  
Твой ясный взгляд, правдивый и невинный,  
Глядит в лицо, исполнен прямоты;  
К тебе, мужчине, тянутся мужчины;  
И души женщин привлекаешь ты.  
Задуман был как лучшая из женщин,  
Безумною природою затем  
Ненужным был придатком ты увенчан,  
И от меня ты стал оторван тем.  
Но если женщинам ты создан в утешенье,  
То мне любовь, а им лишь наслажденье.

21

Нет, я не уподоблюсь музе той,  
Которая, не зная меры слова  
И вдохновляясь пошлой красотой,  
Свою любовь со всем сравнить готова,

Шекспир У. Шекспировские чтения, 1976 filosofff.org  
Приравнивает к солнцу и луне,

Цветам весенним, ярким самоцветам,  
В подземной и подводной глубине,  
Ко всем на свете редкостным предметам.  
Правдив в любви, правдив и в песне я:  
Не как золотые свечки в эфире,  
Блестит красотой любовь моя,  
А как любой рожденный в этом мире.  
Кто любит шум, пусть славит горячей,  
А я не продаю любви своей.

22

Не верю зеркалам, что я старик,  
Пока ты сверстник с юностью живою.  
Когда лета избородят твой лик,  
Скажу и я, что смерть придет за мною.  
Твоя краса – покров души моей,  
Сплетенный навсегда с душой твоею.  
Твоя в моей, моя в груди твоей  
Так как же буду я тебя старше?!  
И потому побереги себя  
Для сердца моего – и я ведь тоже  
Твое ношу и берегу любя,  
На преданную нянюшку похожий.  
И если сердце вдруг умрет мое  
То не смогу я возвратить твое.

23

Как на подмостках жалкий лицедей  
Внезапно роль забудет от смущенья,  
Как жалкий трус, что в ярости своей  
Сам обессилит сердце в испугенье,  
Так от смущенья забываю я  
Любовный ритуал, для сердца милый,  
И замолкает вдруг любовь моя,  
Своею же подавленная силой.  
Так пусть же книги тут заговорят  
Глашатаем немой души кричащей,



Что молит о любви и ждет наград,  
Хотя язык твердил об этом чаще.  
любви безмолвной речи улови:  
Глазами слышать – высший ум любви.

24

В художника мой превратился глаз,  
Твой образ в сердце впечатлен правдиво.  
Он в раме тела моего сейчас,  
Но лучшее, что есть в нем – перспектива.  
Сквозь мастера глядишь на образ свой,  
Его в глуби ты видишь потаенной  
У сердца моего он в мастерской,  
Любимого глазами застекленной.  
О, как дружны глаза у нас – смотри:  
Мои – художник, а твои – оконца;  
Чтоб образ твой увидеть там, внутри,  
Сквозь них в меня заглядывает солнце.  
Но глаз рисует тело лишь одно  
Увидеть сердце глазу не дано.

25

Кто под счастливой родился звездой,  
Гордится честью, титулом, наградой.  
А я, лишенный этого судьбой,  
В нежданном счастье нахожу отраду.  
Как ноготки под солнечным лучом,  
Цветут под взглядом принца фавориты.  
Но падают в величии своем,  
Суровостью очей его убиты.  
Добывший славу в битвах без числа,  
Одну хотя бы проиграет воин,  
И вот забыты все его дела,  
И в книге славных быть он не достоин.  
Но счастлив я: люблю я и любим  
И от любви своей неотделим.

26

Шекспир У. Шекспировские чтения, 1976 filosofff.org  
Любви моей властитель. Твой вассал

С почтительной покорностью во взгляде

Тебе посланье это написал

Не остроумья, преданности ради.

Так преданность сильна, что разум мой

Облечь ее в слова не в состоянье.

Но ты, своей известной добротой,

Найдешь приют для скудного посланья.

Пока свой лик ко мне не обратят

Созвездья, управляющие мною,

И выткнут для любви такой наряд,

Чтоб мог я быть замеченным тобою.

Тогда скажу, как я тебя люблю,

А до того себя не объявлю.

27

Устав от дел, спешу скорей в кровать,

Чтоб отдохнули члены от блужданья.

Но только станет тело отдыхать,

Как голова начнет свои скитанья.

Уходят мысли в страннический путь,

Спешат к тебе в усердии горячем,

И не могу я глаз своих сомкнуть,

И вижу мрак, открытый и незрячим.

Духовным зреньем вижу образ твой,

Сверкающий алмаз, слепящий очи.

Он делает прекрасным мрак ночной

И обновляет лик старухи – ночи.

Днем отдыха не нахожу ногам,

А духу нет покоя по ночам.

28

Но как бы к счастью я вернуться мог,

коль я лишен досуга и покоя?

Не облегчает ночь дневных тревог,

А день подавлен горестью ночною.

Всегда враги, сейчас друзья они,

Сейчас друг другу протянули руки

И мучают меня: трудами дни,  
А скорбью ночь – что я с тобой в разлуке.  
Чтоб дню польстить, я говорю ему,  
Что ты шлешь свет при пасмурной погоде;  
А черной ночи льщу, что в мрак и тьму  
Ты, вместо звезд, горишь на небосводе.  
Но с каждым днем печаль моя сильнее,  
И с каждой ночью скорбь моя больней.

29

Когда людьми и счастьем обойден,  
Не знаю я, что делать мне с собой,  
В глухое небо тщетно рвется стон,  
И горько плачу над своей судьбой.  
Я завистью нещадною томим  
К чужой надежде, участи, друзьям,  
К уму, таланту, доблестям чужим,  
Себя за это презирая сам.  
Но стоит лишь мне вспомнить о тебе  
С земли угрюмой сердцем я взлечу  
Навстречу солнцу, благостной судьбе,  
Как жаворонок, к светлому лучу.  
Твоей любви, моей мечты о ней  
Я не отдам за троны всех царей.

30

Когда на суд безмолвных дум своих  
Воспоминанья прошлого влеку я,  
Скорбя опять о горестях былых,  
О дорогих утратах вновь тоскуя,  
Не плакавшие ввек глаза мои  
Потоки слез тогда исторгнуть в силе,  
И об умершей плачу я любви,  
И о друзьях, исчезнувших в могиле.  
От горя к горю вновь перехожу,  
Печалюсь вновь печальми былого,  
Страданьям давним счеты подвожу,

Шекспир У. Шекспировские чтения, 1976 filosofff.org  
За что платил, оплачиваю снова.

Но только вспомню о тебе, мой друг,  
Не станет больше ни утрат, ни мук.

31

Сердца, что я умершими считал,  
В твоей груди нашли себе приют.  
Царит любви в ней светлый идеал,  
Друзей ушедших образы живут.  
О, сколько чистых надмогильных слез  
Из глаз моих струил я много раз!  
Но не навек любимых рок унес,  
Они в тебе схоронены сейчас.  
Храня в себе, ты воскрешаешь их:  
Возлюбленных угасших хоровод  
Мою любовь собрал в сердцах своих  
И всю ее тебе передает.  
В тебе я вижу всех любимых мной,  
Ты - все они, и я - всегда с тобой.

32

Коль ты, мой друг, тот день, переживешь,  
Когда меня зароет смерть до срока,  
И вдруг, случайно, снова перечтешь  
Стихов моих бесхитростные строки,  
Их с лучшими, позднейшими сравни:  
Пусть в новых больше славного искусства,  
Мои творенья в сердце сохрани  
Не ради совершенства - ради чувства.  
О посвяти одну лишь думу мне:  
"Когда бы мог расти он с веком вместе,  
И он бы создал - с ними наравне  
Достойное стоять на первом месте.  
Но умер он, и превзошли его.  
В нем чту любовь, а в них лишь мастерство".

33

Я видел много раз, как по утрам  
Ласкает солнце взглядом царским горы,

Льнет поцелуем к бархатным лугам  
И золотит, небесный маг, озера.  
А после позволяет, чтоб на нем  
Клубилась туч уродливая стая,  
Гнала его на запад со стыдом,  
От мира лик божественный скрывая.  
Вот так однажды солнца своего  
Я озарен был лаской животворной;  
Но горе мне! На час один всего  
И вновь оно покрылось тучей черной.  
Но я его люблю и в этой мгле:  
Что можно небу, можно и земле.

34

Зачем ты мне сулил пригожий день  
И без плаща я в путь пустился свой?  
Чтоб облаков ничтожных злая тень,  
Меня застигнув, скрыла образ твой?  
И что с того, что с тучами борясь,  
Ты дождь осушишь на щеках моих,  
Никто такую не похвалит мазь,  
Что боли облегчает лишь на миг.  
Скорбей моих не вылечит твой стыд.  
Ты каешься, но горько мне теперь:  
Несущему тяжелый крест обид  
Твоя печаль не возместит потерь.  
Но перлы слез, что их любовь лила!  
Они искупят все твои дела.

35

Ты не кручинься о своей вине:  
У роз шипы, в ручьях кристальных ил,  
Грозят затменья солнцу и луне,  
И гнусный червь бутоны осквернил.  
Грешны все люди, грешен я и сам:  
Я оправдал поэзией своей  
Твои проступки, и твоим грехам

Шекспир У. Шекспировские чтения, 1976 filosofff.org  
Нашел отвод, самих грехов сильней.

я отвращаю от тебя беду  
(Защитником твоим стал прокурор),  
И привлекаю сам себя к суду.  
Меж ненавистью и любовью спор  
Кипит во мне. Но я пособник твой,  
Любимый вор, обидчик милый мой.

36

С тобою врозь мы будем с этих пор,  
Хоть нераздельны, как и встарь, сердца:  
внезапно павший на меня позор  
Перенесу один я до конца.  
Любовь у нас и честь у нас одна.  
Пусть злая доля разлучила нас,  
любви взаимной не убьет она,  
Похитит лишь блаженства краткий час.  
Не смею впредь я узнавать тебя,  
Своей виной срамить тебя боясь;  
И ты не можешь быть со мной, любя,  
дабы на честь твою не пала грязь.  
Не делай так! Ведь для моей любви  
и честь твоя, и ты – свои, свои!

37

Как радуется немощный отец,  
Увидя сына юного успеха,  
Так я, судьбой измученный вконец,  
в тебе найду отраду и утехи.  
Богатство, знатность, ум и красоту  
Все, чем гордится доблесть молодая,  
я от тебя теперь приобрету,  
Свою любовь ко всем им прививая.  
И я не беден, не презрен, не хил,  
Ведь даже тенью осенен твоею,  
Себя с твоею славой я слил,  
Богатствами твоими богатея.  
Что лучшее есть в мире, – все тебе!

Так я хочу, и рад своей судьбе.

38

Как может не хватить у музы тем,  
когда себя вдыхаешь ты в мой стих,  
даря ей столько мыслей, чувств, поэм,  
что не запишешь на бумаге их?  
Благодари же самого себя,  
достоинства найдя в моих стихах;  
кто ж будет нем, не воспоеет тебя,  
когда твой свет горит в его мечтах?!  
Десятой музой, в десять раз славней,  
чем прежних девять, для поэта будь,  
стихи такие с ним создать сумей,  
чтоб проложить в века смогли свой путь.  
И если угожу потомкам я,  
то мой - лишь труд, а слава вся - твоя!

39

О, как же я могу воспеть тебя,  
когда ты часть меня же самого?  
кого б хвалил я, как не сам себя?  
И самохвальство это для чего?  
Так лучше врозь мы будем жить с тобой,  
любовь единством звать мы прекратим,  
тогда, в разлуке, сможет голос мой  
воздать хвалу достоинствам твоим.  
О, сколько б ты несла, разлука, мук,  
коль времени не оставляла б ты  
мечтами о любви занять досуг,  
обманывая время и мечты,  
и не двоила б нас, чтоб вознесли  
оставшиеся тех, кто там вдали.

40

Бери ее хоть всю, мою любовь!  
что нового приобретешь ты с нею?  
твоим я был, твоим я буду вновь,

Шекспир У. Шекспировские чтения, 1976 filosofff.org  
И нет любви, моей любви вернее.

Коль ты берешь любовь мою любя,  
За это осуждать тебя не стану,  
Но осужу, коль, обманув себя,  
Берешь ее, доверившись обману.  
Я все тебе прощаю, милый вор,  
Хотя меня ты грабишь без стеснения:  
Ведь горше нам снести любви укор,  
Чем ненависти злые оскорбления.  
О ты, что можешь зло облечь красотой,  
Убей меня, но не казни враждой.

41

Когда из сердца твоего порой  
Я отлучусь, - ты платишь дань грешкам.  
Оправдан ты летами и красотой:  
Соблазн за ними ходит по пятам.  
Ты мил - и все хотят тебя иметь;  
Пленителен - и всеми осажден.  
А женщины прельстительную сеть  
Прорвет ли тот, кто женщиной рожден!  
Увы! Ко мне ты мог бы стать добрей,  
Мог совладать с разгульной красотой,  
Сдержатъ беспутство юности своей,  
Чтоб не нарушить верности двойной:  
Ее ко мне - собой ее пленя,  
Твоей ко мне - отринувши меня.

42

Не в этом горе, что она твоя,  
Хоть, видит бог, ее любил я свято;  
Но ты - ее, и этим мучусь я:  
Мне тяжела твоей любви утрата.  
Но ваша мной оправдана вина:  
Ты любишь в ней возлюбленную друга,  
Тебе ж любить позволила она,  
Любя меня как нежная подруга.  
Ее теряю - радуется друг;



Теряю друга – к ней приходит счастье.

Вы с ней вдвоем – а я лишаюсь вдруг

Обоих вас во имя вашей страсти.

Но друг и я – о счастье! – мы одно:

Любим я буду ею все равно.

43

Сомкну глаза – и все виднее мне...

Весь день пред ними низкие предметы,

Но лишь засну – приходишь ты во сне

И в темноту струишь потоки света.

О ты, кто тенью освещаешь тень,

Невидящим глазам во тьме сияя,

Как был бы ты прекрасен в ясный день,

Его своим сияньем озаряя.

Средь бела дня увидеть образ твой

какою это было бы усладой,

Когда и ночью, тяжелой и глухой,

Ты наполняешь сны мои отрадой.

Ты не со мной – и день покрыла мгла;

Придешь во сне – и ночь, как день, светла.

44

Когда бы мыслью плоть была, – тогда

ничто не стало б на моем пути.

Стремясь к тебе, я мог бы без труда

любое расстояние пройти.

И что с того, что где-то далеко,

За тридевять земель скитаюсь я,

чрез земли и моря к тебе легко

домчит меня живая мысль моя.

Но я не мысль, и тщетны все труды

пространство мне преодолеть невмочь.

Я из земли составлен и воды,

и только время сможет мне помочь.

Смогли стихии низшие мне дать

лишь тяжесть слез – покорности печать.

45

Но высших две – признаюсь, не тая,  
Огонь и воздух – круглый день с тобой:  
Желание мое и мысль моя  
Скользят, мелькают, легкой чередой.  
Когда ж к тебе они помчатся вдруг  
Посланцами святой любви моей,  
Из четырех стихий лишившись двух,  
Скудеет жизнь под бременем скорбей,  
Пока послы не прилетят назад,  
Чтоб снова исцеленье мне принести,  
Мне о твоём здоровье говорят,  
Передают мне радостную весть.  
Ликую я, но шлет моя любовь  
Их вновь к тебе, и я печалюсь вновь.

46

У глаз и сердца непрестанный бой:  
Как образ твой им поделить любя.  
Ни сердцу глаз не даст владеть тобой,  
Ни глазу сердце не отдаст тебя.  
Доказывает сердце – ты живешь  
В его светлице, и глазам незрим.  
А глаз твердит, что это плутни, ложь,  
И отражен твой образ только им.  
Чтобы конец положен был борьбе,  
Суд мыслей вынес четкий приговор:  
Возьмет пусть сердце часть одну себе,  
Другую часть получит ясный взор.  
Твой внешний облик – глаза это часть;  
А сердцу – сердца пламенная страсть.

47

У глаз и сердца дружеская связь,  
Внимателен теперь друг к другу каждый.  
Захочет видеть глаз тебя, томясь,  
Иль сердце изойдет любовной жадой,  
Тогда мой глаз твой образ создает

И сердце пировать зовет с собою;  
Подчас и сердце с глазом в свой черед  
Поделится любовною мечтою.  
Любовью ли иль образом своим  
Пусть нет тебя – со мной ты бесконечно.  
От помыслов моих неотделим,  
Ты вечен в них, они со мною вечно.  
Заснут они, и образ твой во сне  
Ласкает глаз и сердце наравне.

48

С какой заботой я, готовясь в путь,  
Все безделушки спрятал под замок,  
Чтоб под охраной этой как-нибудь  
От рук нечестных их сберечь бы смог.  
Но ты, пред кем все ценности – отброс,  
Кто всех родней, кто горше всех забот,  
Моя утеха и виновник слез,  
Тебя любой воришка украдет.  
Тебя не спрятать ни в какой тайник,  
Тебя хранить могу лишь в сердце я,  
Где для тебя открыт во всякий миг  
И вход и выход – воля в том твоя.  
Но даже там тебя мне не спасти:  
За клад такой и честь сойдет с пути.

49

От тех времен – коль их наступит срок  
Когда осудишь ты мои пороки  
И подведет любовь твоя итог,  
Благоразумья выполнив уроки;  
От тех времен, когда движеньем глаз  
Двух солнц – меня ты встретишь, как чужого,  
Когда любовь, забыв отрады час,  
Суровости своей найдет основу;  
От тех времен ищу теперь защит;  
Себе назначу сам пустую цену,

Шекспир У. Шекспировские чтения, 1976 filosofff.org  
И голос мой меня же обвинит,

Чтоб этим оправдать твою измену.

Законно можешь ты меня забыть:

Нет права у меня любимым быть.

50

Как медленно я путь свершаю свой,

Когда конец безрадостный его

Мне говорит, что с каждою стопой

Все дальше я от друга своего.

Мой конь ступает тяжко, не спеша,

Неся меня и груз моих скорбей,

Как будто сознает его душа,

Что быстрый бег нас разлучит скорей.

И даже шпоры не бодрят коня,

Хоть я порой загнать его готов.

Лишь стон в ответ, но стон тот для меня

Больней, чем шпоры для его боков.

Одно пробудит этот стон в груди:

Скорбь впереди, а радость позади.

51

Оправдывает так любовь моя

Досадную медлительность коня.

Когда с тобою разлучаюсь я,

Почтовый гон не тешил бы меня.

Но оправданья не найду ни в чем

Я в час возврата – о, как он ползет!

Пусть даже ветер был бы под седлом,

Я все равно пустил бы шпоры в ход.

Мне никакой не будет годеи конь;

Любовное желание мое

Вот ржущий конь мой, ярый, как огонь.

Он кляче даст прощание свое:

Пусть от тебя она неспешно шла,

Зато к тебе помчусь я, как стрела.

52

Я, как палач, которому открыт

К несметным кладам доступ безграничный,  
А он на них лишь изредка глядит,  
Боясь остыть от радости привычной.  
Лишь потому, что будней долог ряд,  
Нам праздники несут с собой веселье;  
И самоцветы тем ясней горят,  
Чем реже мы их ниже в ожерелье.  
Скупое время – это твой тайник,  
Сундук, где спрятан мой убор бесценный,  
И для меня особо дорог миг,  
Когда блеснет твой образ сокровенный.  
Кто знал тебя – узнал блаженство тот,  
А кто не знал – надеждами живет.

53

Ты сделан из материи какой,  
Что за тобой бежит теней мильон?  
У всех людей их только по одной,  
А ты бросаешь их со всех сторон.  
Пусть сам Адонис предо мной возник  
Лишь повторяет он твои черты.  
Когда изобразить Елены лик,  
То в греческом наряде будешь ты.  
Весну ли вспомню, осени ли час  
На всем лежит твоя благая тень.  
Как вешний день, красой пленяешь нас,  
И полн щедрот, как жатвы ясный день.  
Во всем прекрасном часть красоты твоей,  
Но сердца нет ни у кого верней.

54

Во сколько раз прелестней красота,  
Когда она правдивостью богата.  
Как роза ни прекрасна, но и та  
Прекраснее вдвойне от аромата.  
Шиповник цветом с алой розой схож,  
Шипы такие ж, тот же цвет зеленый,

Шекспир У. Шекспировские чтения, 1976 filosofff.org  
Как роза, он приманчив и пригож,

когда его распустятся бутоны;  
Но он красив лишь внешне. Оттого  
Он жалок в жизни, жалок в увяданье.  
Не то у роз: их вечно естество,  
Сама их смерть родит благоуханье.  
Пусть молодость твоя пройдет, мой друг,  
В моих стихах твой вечно будет дух.

55

Надгробий мрамор и литую медь  
Переживет сонет могучий мой,  
И в нем светлее будешь ты гореть,  
Чем под унылой грязною плитой.  
Пускай низвергнет статуи война,  
Разрушит смута славных зодчих труд,  
Ни Марса меч, ни битвы пламена  
Преданья о тебе не изведут.  
Ты будешь вечно шествовать вперед,  
Забвение и смерть переборов.  
Слух о тебе потомство пронесет  
До Страшного Суда сквозь глубь веков,  
И до конца пребудешь ты живым  
В сердцах у всех, кем нежно ты любим.

56

Взметнись, любовь, и снова запылай!  
Пусть знают все: ты не тупей, чем голод,  
Как нынче ты его ни утоляй,  
Он завтра снова яростен и молод.  
Так будь, как он! Хотя глаза твои  
Смыкаются уже от пресыщенья,  
Ты завтра вновь их страстью напои,  
Чтоб дух любви не умер от томленья.  
Чтоб час разлуки был, как океан,  
Чьи воды разделяют обрученных;  
Они ж на берегах противных стран  
Друг с друга глаз не сводят восхищенных.

Разлука, как зима: чем холодней,  
Тем лето втрое делает милей.

57

Я – твой слуга, и вся моя мечта  
Лишь в том, чтоб угадать твои желанья.  
Душа тобой одною занята,  
Стремясь твои исполнить приказанья.  
Я не ропщу, что дни мои пусты,  
Я не слежу за стрелкой часовой,  
Когда подчас "Прощай" мне скажешь ты,  
Разлуки горечь не считаю злою.  
Не смею спросить я ни о чем,  
Ни проводить тебя ревнивым взглядом.  
Печальный раб, я мыслю об одном:  
Как счастлив тот, кто был с тобою рядом.  
Безумна до того любовь моя,  
Что зла в тебе не замечаю я.

58

Пусть бог, что сотворил меня слугой  
Навек твоим, спасет меня от доли  
Выпытывать, чем день наполнен твой,  
Я твой вассал, твоей покорный воле.  
Пускай твой взор разлукой мне грозит,  
Пускай твоей свободой я замучен,  
Я на тебя не затаю обид,  
Страданьями к терпению приучен.  
Где хочешь, будь! Права твои сильны,  
Располагай собою как угодно,  
Сама себе прощай свои вины,  
Во всех своих решеньях ты свободна.  
Пусть хороши, пусть злы твои влеченья  
Я буду ждать, хоть ожидать мученье.

59

Когда и впрямь старо все под луной,  
А сущее обычно и привычно,

То как обманут жалкий ум людской,

Рожденное стремясь родить вторично!

О, если б возвратиться хоть на миг

За тысячу солнцеворотов сразу

И образ твой найти среди древних книг,

Где мысль впервой в письме предстала глазу.

Тогда б узнал я, как в былые дни

Дивились чуду твоего явления,

Такие ль мы, иль лучше, чем они,

Иль мир живет, не зная измененья.

Но я уверен – прежних дней умы

Не столь достойных славили, что мы!

60

Как волны бьют о скат береговой,

Минуты наши к вечности бегут.

Придет одна и место даст другой,

И вечен их неугомонный труд.

Дни юности в лучах зари горят

И зрелостью венчаются потом;

Но их мрачит кривых затмений ряд

Из друга время станет их врагом.

Оно пронзает молодости цвет,

И бороздит, как плуг, чело красы.

Ни юности, ни совершенству нет

Спасения от злой его косы.

Но смерть поправ, до будущих времен

Дойдет мой стих: в нем блеск твой заключен.

61

Не по твоей ли воле мне не в мочь

Сомкнуть глаза ни на одно мгновенье?

Твоя ль вина, что я не сплю всю ночь,

Тревожимый твоей дразнящей тенью?

Иль это дух твой, посланный тобой,

Следит за мной с придирчивым вниманьем,

Чтобы малейший промах мой любой

Для ревности твоей был оправданьем?



О нет! Не столь любовь твоя сильна!  
Моя любовь покой мне отравила.  
Моя любовь меня лишила сна  
И в сторожа ночного превратила.  
Я буду на часах стоять, пока  
Ты где-то вдалеке к другим близка.  
62

Самовлюбленность обняла мой дух,  
И плоть мою, и кровь, и слух, и зренье.  
Так в сердце глубоко проник недуг,  
Что от него не будет исцеленья.  
Мне кажется – лица красивей нет,  
Чем у меня, и нет стройнее стана,  
Достоинства мои пленяют свет,  
И никакого нет во мне изъяна.  
Но в зеркале я вижу все как есть,  
Как гибельна была годов свирепость.  
И слышу я теперь другую весть...  
Самовлюбленность – жалкая нелепость!  
Любя себя, любил я образ твой,  
Украшив старость юною красой.

63  
Настанет день, когда мою любовь,  
Как и меня, раздавит время злое,  
Когда года ее иссушат кровь,  
Изрежут лоб, а утро молодое  
Достигнет крутизны своих ночей.  
И вся ее краса, моя отрада,  
Сокроется навеки от очей  
И унесет весны цветущей клады.  
От этих дней, их злого острия  
Уже сейчас готовится защита:  
Пусть срезана, умрет любовь моя,  
Ее краса не будет позабыта.  
Моя вот эта черная строка

Шекспир У. Шекспировские чтения, 1976 filosofff.org  
Вберет ее и сохранит века.

64

Когда я вижу, что былая слава  
Превращена в руины и гроба,  
Что в прах повергнут замок величавый,  
И даже бронза – времени раба;  
Когда я вижу, как седое море  
Над царством суши в битве верх берет,  
А суша, с морем неустанно споря,  
Его расход заносит в свой приход;  
Когда я вижу княжеств треволнение  
То рушатся, то возникают вновь,  
Тогда я мыслю: вот придет мгновение,  
И время умертвит мою любовь.  
Страшна та мысль, и плачу от нее:  
Зачем непрочно счастье так мое!

65

Когда вода, земля, гранит и медь  
Не устоят пред смертью неизбежной,  
Как в битве с нею сможет уцелеть  
Твоя краса – цветок бессильный, нежный?  
Дыхание медовое весны  
Как выдержит громящих дней осаду,  
Когда и сталь и скалы сметены  
Злым Временем, не знающим пощады?  
Тревожно мне! Как времени алмаз  
От времени упрятать покушенья?  
Кто бег его удержит хоть на час  
Иль воспретит сокровищ расхищенье?  
Никто, никто! Но чудом сохранил  
Твой образ я во тьме моих чернил.

66

Устал я жить и умереть хочу,  
Достоинство в отренье видя рваном,  
Ничтожество – одетое в парчу,  
И Веру, оскорбленную обманом,

И девственность, поруганную зло,  
И почестей неправых омерзенье,  
И Силу, что Коварство оплело,  
И Совершенство в горьком униженье,  
И Прямоту, что глупой прослыла,  
И Глупость, проверяющую Знание,  
И робкое добро в оковах Зла,  
Искусство, присужденное к молчанью.

Устал я жить и смерть зову скорбя.

Но на кого оставлю я тебя?!

67

Зачем с пороком в дружбе он живет  
И обеляет низкое бесчестье?

Зачем грехам он воздает почет,  
им позволяя быть с собою вместе?

Зачем румяна ложной красоты  
Стремятся быть румянцем свежей кожи?

Зачем хотят поддельные цветы  
С его живыми розами быть схожи?

Зачем хранит его до этих дней  
Все силы промотавшая природа?

Былых богатств не только нет у ней  
Сама живет лишь на его доходы.

Затем хранит, чтоб каждый видеть мог,  
Каким был мир, пока не стал так плох.

68

Его лицо – ландкарта прошлых дней,  
Когда краса цвела, как ландыш скромный,  
и не было помощников у ней,

Обманывавших прелестью заемной;  
Когда могли спокойно спать в гробах

Красавиц мертвых косы золотые,  
и не жили на новых головах,

их обновляя, локоны чужие.

В нем простота исчезнувших времен,

Шекспир У. Шекспировские чтения, 1976 filosofff.org  
Сама своей украшена красою,

И ничего не похищает он,  
Чтоб освежиться зеленью чужою.  
Его Природа бережно хранит,  
Чтоб показать Красы неложный вид.

69

Все, что в тебе увидеть может взор,  
И для судьи строжайшего прекрасно.  
Все языки сплелись в хвалебный хор.  
Враги – и те с их правдою согласны.  
Венчают внешность внешнею хвалой.  
Но те же судьи изменяют мнение,  
И похвала сменяется хулой,  
Когда в глубины всмотрится их зренье.  
Они глядят в тайник твоей души  
И сравнивают облик твой с делами;  
Они к тебе, как прежде, хороши,  
Но отдает цветник твой сорняками.  
Не схожи так твой вид и аромат,  
Что достояньем общим стал твой сад.

70

Тебя бранят, но это не беда:  
Красу извечно оскорбляют сплетней,  
И клевета на прелести всегда,  
Как черный ворон на лазури летней.  
Будь хороша – и что прекрасна ты  
В злословии найдет лишь подтвержденье.  
Тля избирает нежные цветы,  
А ты и есть нежнейшее цветенье.  
Ты миновала юности силки  
И вышла триумфатором из схватки,  
Но уж не так победы велики,  
Чтобы связать и зависть и нападки.  
Когда б извет не омрачал лица,  
То были бы твоими все сердца.

71

Когда умру, недолго плачь, – пока  
Не возвестит протяжный звон церквей,  
Что из худого этого мирка  
Я перебрался в худший – мир червей.  
Увидишь ты стихи мои – молю:  
Забудь о том, кто их писал любя.  
Ведь легче мне – я так тебя люблю  
Забывшим быть, чем огорчить тебя.  
О, если эти строки невзначай  
Дойдут к тебе, когда истлею я,  
Об имени моем не вспоминай,  
Пускай со мной умрет любовь твоя.  
Чтоб свет не видел, как тоскуешь ты,  
И мы не стали жертвой клеветы.

72

Чтоб разъяснять не надо было всем,  
За что меня ты полюбила вдруг,  
Забудь меня, забудь меня совсем  
Ведь все равно в том нет моих заслуг.  
Ну, выдумашь ласковую ложь,  
Где прозвучит умершему хвала,  
Слова такие для меня найдешь,  
Каких бы Правда в жизни не нашла.  
Но не хочу я, чтоб, меня хваля,  
Обманщицей слыла любовь твоя.  
Пусть лучше имя заберет земля,  
Чем им срамить обоих стану я.  
Мой горький стыд – не стоит ничего,  
А твой – любить такое существо.

73

Я время года то являю взорам,  
Когда сухие листья тут и там  
Торчат по сучьям – разоренным хорам,  
Где лишь вчера стоял немолчный гам.  
Во мне увидишь сумерек мерцанье,

Шекспир У. Шекспировские чтения, 1976 filosoff.org  
Когда закатный день уже поник

И ночь его уносит на закланье  
Суровой смерти пасмурный двойник.  
Во мне увидишь пепел охладельй,  
Чуть видный след угасшего огня.  
И то, что прежде грело и горело,  
Могильной сенью стало для меня.  
Ты видишь все и любишь все сильней:  
Ведь мало мне уже осталось дней.

74

Но не ропщи, когда последний суд  
Меня засудит, не дав мне отсрочки,  
Я не исчезну – жизнь мою спасут  
Хранимые тобою эти строчки.  
Читая их, найдешь в моих стихах  
Все лучшее, чем только я владею.  
Земля возьмет положенный ей прах,  
Но дух – он твой, а что из них ценнее?!  
Ты потеряешь труп бездушный мой  
Ножей злодейских подлюю награду,  
Отбросы жизни, корм червей гнилой  
Все то, о чем и вспоминать не надо.  
Ты ж часть моя, что вправду хороша.  
Она твоя, навек твоя – душа.

75

Ты для меня, что пища для людей,  
Что летний дождь для жаждущего стада.  
Из-за тебя разлад в душе моей,  
И я, как скряга, обладатель клада,  
То радуюсь, что он достался мне,  
То опасаюсь вора-лиходея,  
То быть хочу с тобой наедине,  
То жажду показать, чем я владею;  
Порою сердце радости полно,  
Порой гляжу в глаза твои с мольбою,  
Я знаю в жизни счастье лишь одно

Лишь то, что мне подарено тобою.  
Так день за днем – то слаб я, то силен,  
То всем богат, а то всего лишен.

76

Зачем мой стих не знает новизны  
И так далек от модных ухищрений?  
Зачем я не беру со стороны  
Приемов новых, вычурных сравнений?  
Зачем я остаюсь самим собой,  
Ищу для чувств наряд такой знакомый,  
Что в каждом слове виден почерк мой,  
И чье оно, и из какого дома?  
Пою всегда тебя, моя любовь,  
Тобою вдохновляюсь, как и прежде,  
И славен я лишь тем, что вновь и вновь  
Для старых слов тку новые одежды.  
Любовь, что солнце: так же не нова  
И повтореньем старого жива!

77

Часы покажут, как мелькают миги,  
А зеркало – как увядаешь ты.  
Пусть белые страницы этой книги  
В себя вберут души твоей черты.  
Морщины, отраженные правдиво,  
Заставят о могиле вспомнить,  
А стрелок тень, ползя неторопливо,  
Указывает к вечности наш путь.  
Не в силах ты упомнить все на свете  
Страницам этим мысли ты доверь.  
Они, тобой взлелеянные дети,  
Твоей души тебе откроют дверь.  
Тем книга будет глубже и ценней,  
Чем чаще станешь обращаться к ней.

78

Так часто Музой ты моей была,

Шекспир У. Шекспировские чтения, 1976 filosofff.org  
Мне помогая вдохновенным словом,

Что и другие перья без числа  
Стихи кропают под твоим покровом.  
Твой взор немому голос возвратит,  
Летать научит грузное бессилье,  
Изяществу придаст вельможный вид,  
Учености добавит перьев в крылья.  
Но ты гордись лишь творчеством моим:  
Оно твое и внушено тобою.  
Пусть блеск ты придаешь стихам чужим  
И улучшаешь творчество чужое,  
Мое искусство - это ты сама,  
На нем сиянье твоего ума.

79

Пока тебя о помощи просил  
Лишь я один, мой стих был полн красою.  
Теперь он стал и неуклюж и хил,  
И Музу надо заменить другою.  
Да, знаю я - тебя прекрасней нет,  
Заслуживаешь ты пера иного,  
Что б о тебе ни написал поэт,  
Твое ж добро тебе отдаст он снова.  
Он славит добродетель, - но ее  
У твоего украл он поведенья;  
Крадет очарование твое,  
И в дар приносит как свое творенье.  
Его благодарить не должен тот,  
Кто на себя долги его берет.

80

Как я слабею, зная, что другой,  
Чье дарованье выше и мощнее,  
В своих стихах восславил образ твой.  
Я б тоже пел, но рядом с ним немею.  
Однако дух твой - вольный океан,  
И гордый парус носит он и скромный;  
Пускай судьбой челнок мне только дан,



Плывет он там, где и корабль огромный.  
Но я держусь лишь помощью твоей,  
А он бесстрашно реет над пучиной.  
Мой жалкий челн погибнет средь зыбей,  
Он будет плыть, незыблемый и чинный.  
И если вправду смерть придет за мной,  
То этому любовь моя виной.

81

Я ль сочиню тебе надгробный стих,  
Иль ты мое увидишь погребенье,  
Но ты пребудешь ввек в сердцах людских,  
А я истлею, преданный забвенью.  
Бессмертие отныне жребий твой,  
Мое же имя смерть не пощадила.  
Мой жалкий прах лежит в земле сырой,  
Но на виду у всех твоя могила.  
Я памятник тебе в стихах воздвиг.  
Их перечтут в грядущем наши дети,  
И вновь тебя прославят их язык,  
Когда не будет нас уже на свете.  
Могуществом поэзии моей  
Ты будешь жить в дыхании людей.

82

Ты с музою моей не обручен,  
А потому без всякого смущенья  
Глядишь ты, как тебе со всех сторон  
Поэты преподносят посвященья.  
Всей мудрости твоей и красоты  
Представить не смогли мои сонеты,  
И у поэтов новых хочешь ты  
Найти достойней и верней портреты.  
Ну что ж, ищи! Когда же истощат  
Искусную риторику другие,  
Ты возвратись тогда ко мне назад  
Слова услышишь нежные, простые.

В тебе ж избыток крови и огня.

83

Не замечая на тебе румян,  
И сам я их не брал, тебя рисуя.  
Казалось мне, – коль это не обман,  
Даешь ты больше, чем отдать могу я.  
И потому был вялым мой язык,  
Что ожидал я – сам ты громогласно  
Расскажешь всем, как искажен твой лик  
В поэзии и слабой, и пристрастной.  
Молчанье ты вменяешь мне в вину,  
Но эта немота – моя заслуга:  
Я красоты твоей не обману  
И не предаю могиле прелесть друга.  
Ведь жизни, что горит в глазах твоих,  
Не передаст и двух поэтов стих.

84

Кто скажет больше? Что красноречивей  
Хвалы немногословной – "ты есть ты"?  
Нет в мире слов дороже и правдивей,  
Достигнувших такой же высоты.  
Беспомощны и неискусны перья,  
Бессильные предмет украсить свой.  
Но тот заслужит славы и доверья,  
Кто просто назовет тебя тобой.  
Пускай изобразит он, не лукавя,  
То, что создать природы гений смог,  
И прославлять тогда мы будем вправе  
Его искусство, ум его и слог.  
Но чтоб хвала не навлекла хулы,  
Не жаждай безудержной похвалы.

85

Безмолвна Муза скромная моя,  
Меж тем тебе похвал кудрявых том  
Оттачивают, лести не тая,

Другие музы золотым пером.

Я полон дум, они же пышных слов.

Как пономарь, не знающий письма,

"Аминь" твержу я после их стихов

Творений изощренного ума.

Их слыша, говорю я: "Да", "Вот, вот",

И также рассыпаюсь в похвалах.

Но лишь в душе. А в ней любовь живет,

живет без слов, но жарче, чем в словах.

За звучные слова цени других;

Меня же – за невысказанный стих.

86

Его ль стихи, красой тебя пленив

И гордораспустив свои ветрила,

Во мне замкнули мысли, превратив

Утробу, их зачавшую, в могилу?

Его ли дух, бессмертных слов творец,

Мой тихий голос предал вдруг проклятью?

Нет! То не он готовит мне конец

И не его коварные собратья.

Не сможет он, ни дух ему родной,

Чьи по ночам он слушал назиданья,

Похвастаться победой надо мной,

И не от них идет мое молчанье.

Но ты теперь живешь в его стихах,

и, обеднев, мой малый дар зачах.

87

Прощай! Меж нас я не хочу сближенья

Ведь для меня чрезмерно дорога ты.

Вручаю сам тебе освобожденье,

Ты предо мной ни в чем не виновата.

Тебя держать, презрев твое желанье?

Как мне принять такое подношенье?

Не стою я столь щедрого даянья

Так отбери же запись на владенье.

Шекспир У. Шекспировские чтения, 1976 filosofff.org  
Меня ль, себя ль оцениваешь ложно,

Но быть моей – ошибка и страданье.

Твой дивный дар принять мне невозможно

Возьми его назад без колебанья.

Тобой владел я в лестном сновиденье:

Король во сне ничто по пробужденье.

88

Когда решишь расстаться ты со мной

И обольешь меня своим презреньем,

С тобою на себя пойду войной,

Твой приговор не оскорблю сомненьем.

Всех лучше зная суетный свой нрав,

Раскрою пред тобой свои пороки,

И ты, меня унизив и прогнав,

Себя покроешь славою высокой.

И выигрыш мне будет самому:

Ведь я к тебе привязан всей душою

Коль рада ты позору моему,

То радостью твоей я счастлив вдвое.

Так я люблю! Стерплю и больше зла,

Чтоб только ты счастливою была.

89

Ты скажешь, что покинут я тобой

Из-за моих пороков – соглашайся.

Коль скажешь: хром я, – стану я хромой,

Оправдываться даже не решаюсь.

Ища разрыва нашего предлог,

Ты так не насмеешься надо мною,

Как сам себя я осмеять бы мог.

Чужим представляюсь, близость нашу скрою,

Не повстречаюсь на твоём пути,

Нежнейшее твое забуду имя,

Чтобы тебе вреда не нанести

Словами безрассудными своими.

Из-за тебя себя я обвинил:

Мне ненавистен, кто тебе не мил.

90

Что ж, ненавидь, коль хочешь! Но сейчас,  
Сейчас, когда грозит мне злобой небо.  
Согни меня, с судьбой объединясь,  
Но лишь бы твой удар последним не был.  
Ах, если сердцем я осилю зло,  
Ему немедля ты явись на смену.  
Чтобы за бурной ночью не пришло  
С дождями утро, – доверши измену  
И уходи! Но только не тогда,  
Когда все беды наигрались мною.  
Уйди сейчас, чтоб первая беда  
Была страшней всех посланных судьбою.  
И после жесточайшей из утрат  
Другие легче станут во сто крат.

91

Тот чванится умом, тот родословной,  
Тот модным платьем, что висит на нем,  
Тот золотом, тот силой полнокровной,  
Тот соколом иль псом, а тот конем.  
Так каждый обретет свою отраду,  
В чем видит наслаждения предел.  
Но мне ничтожных радостей не надо,  
Я радостью особой овладел.  
Твоя любовь – она царей знатнее,  
Богатств богаче, платьев всех пышней.  
Что конь и пес и сокол перед нею?!  
Тебя имея, всех я стал сильней!  
Одна беда – ты можешь все отнять,  
И всех беднее стану я опять.

92

Как ни стремись укрыться вновь и вновь,  
Пока я жив, ты мне обречена.  
Но длится жизнь не дольше, чем любовь,  
Ведь от любви зависима она.

Шекспир У. Шекспировские чтения, 1976 filosofff.org  
я не боюсь твоих обид – больших,

Когда от малой рвется жизни нить.

Чем быть в плену у прихотей твоих,

Во много лучше, как сейчас, мне жить.

Меня изменой не сгубить тебе

Вся жизнь моя на лезвии измен.

Как счастлив я во всей своей судьбе:

Люблю я – счастлив, и умру – блажен.

Но нет красы на свете без пятна:

А вдруг ты и сейчас мне неверна!

93

Что ж, буду жить и думать – ты верна.

Как рогоносец... За любовь сочту я

Лишь тень любви, хоть прозрачна она,

Твой взор со мной, а сердца я не чую.

Твои глаза не выкажут вражды,

И в них я не замечу перемены.

Пусть у других лицо хранит следы

Коварства, лицемерия, измены,

Но властью неба на твои черты

Наложена приветливости маска.

И что бы в сердце ни таила ты

В глазах твоих всегда сияет ласка.

Как в яблоке, что Ева сорвала,

В красе твоей таится много зла.

94

Кто властен был, не поражает властью,

Кто воли не дает своим громам,

Кто холоден, других сжигая страстью,

И трогая других, не тронут сам,

Тот дар небес наследует по праву,

Богатств своих он не растратит зря.

Обличьем, станом – царь он величавый,

Другие – лишь прислужники царя.

Цветок собою украшает лето,

Хотя цветет не ведая того.

Но если гнилью ткань его задета,  
То сорная трава милей его.  
Чем выше взлет, тем гибельней паденье;  
Зловонней плевел лилии гниенье!

95

Ты делаешь прелестным и порок,  
Пятнающий твой нежный юный цвет.  
Он, словно червь, прокравшийся в цветок.  
Но как богато грех твой разодет!  
Язык, чернящий день веселый твой,  
Злословье, что тебя обволокло,  
Хваля тебя, любит тебя тобой,  
При имени твоём светлеет зло.  
Какой чертог воздвигнут для грехов,  
Задумавших в тебе найти приют.  
На них лежит красы твоей покров,  
Ни пятнышка там взоры не найдут.  
Но ты должна свой дивный дар беречь:  
В руках неловких тупится и меч.

96

Одни твердят, что молодость – твой грех,  
Другие же – что в ней все обаянье;  
Но молодостью ты прельщаешь всех  
И превращаешь грех в очарованье.  
Алмазом станет камешек простой,  
Блестя в кольце на пальце у царицы.  
Вот так и у тебя – порок любой  
В чарующую прелесть превратится.  
Немало бы похитил волк овец,  
Когда б он мог прикинуться овцою;  
Немало бы пленила ты сердец,  
Когда бы всей блеснула красотой.  
Не делай так, – ведь для моей любви  
И честь твоя, и ты – свои, свои!

97

Шекспир У. Шекспировские чтения, 1976 filosofff.org  
С зимою схожа та пора была,

Когда в разлуке жили мы с тобой.

О, что за стужа! О, сырая мгла!

Что за декабрь, пустынный и нагой!

А были солнцем эти дни полны,

И не спеша шла осень по траве,

Неся в себе обильный плод весны,

Подобная беременной вдове.

Но я гляжу на это все скорбя

какой сиротский, безотцовский двор...

Нет лета для меня, где нет тебя,

Где нет тебя, и птиц безмолвен хор.

А если и раздастся звук глухой,

То блекнет лист от страха пред зимой.

98

С тобою разлучился я весной,

Когда апрель, гордясь своим нарядом,

Весь мир овеял юностью хмельной,

И сам Сатурн плясал, смеясь, с ним рядом.

Но ни цветов пестреющий узор,

Ни аромат, ни звонких пташек трели

Не оживили мой спокойный взор

и летней сказкой сердца не согрели.

Я не пленился свежестью лилей,

Не восхвалял румянца розы красной,

Ведь их краса – лишь тень красоты твоей,

и только потому они прекрасны.

Во мне зима; тебя со мною нет,

и блеск весны лишь отсвет, а не свет.

99

Весеннюю фиалку я журил:

"Воровочка, откуда ароматы,

как не из уст того, кто так мне мил?

А пурпур щек твоих – его взяла ты

у друга моего из алых жил!"

Я лилию судил за кражу рук,



А майоран – за локонов хищенье.  
Заставил розу побледнеть испуг,  
Другая покраснела от смущенья,  
Украла третья кровь и молоко  
И подмешала к ним твое дыханье.  
Но червь в нее забрался глубоко  
И до смерти источит в наказанье.  
И сколько б я цветов ни видел тут  
Все у тебя красу свою крадут.

100

Где, Муза, ты? Безмолвствуешь, забыв  
Того, кому обязана ты славой?  
Иль низким песням отдан твой порыв?  
Иль прельщена дешевою забавой?  
Неверная, вернись и снова пой,  
Восполни время, прожитое даром,  
Пой для того, кто ценит голос твой,  
Кто стих наполнит силой, чувством, жаром.  
Встань и всмотришь в лицо любви моей,  
И если есть на нем морщин сплетенье,  
То ты коварство осени осмей,  
Предай его всеобщему презренью.  
Прославь любовь и время обгони,  
Его косы удары отклони!

101

О, Муза, нерадивая! Зачем  
Не хочешь ты слить правду с красотой?  
Любимый обладает этим всем  
Прославь его и стань славнее вдвое.  
Ты скажешь мне: "Ведь правде не нужна  
Прикрас услуга – так она правдивей,  
А красота сама собой сильна  
Красивое без примеси красивей".  
И потому ты хочешь быть немой?  
Нет, этим ты не извинишь молчанья.

Шекспир У. Шекспировские чтения, 1976 filosofff.org  
Он должен жить и в урне гробовой,

И ты увековечь о нем преданье.

Исполни долг свой, Муза, - сохрани

Его таким, каков он в наши дни.

102

Люблю сильней - хотя слабее с виду,

Люблю щедрей - хоть говорю скупей.

Любви своей наносим мы обиду,

Когда кричим на все лады о ней.

Любовь у нас цвела весенним цветом,

И пел тогда я в сотнях нежных строк,

Как соловей, чьи трели льются летом

И умолкают, лишь наступит срок,

Не потому, что лето оскудело,

Что ночь не так прекрасна и чиста.

Но музыка повсюду зазвенела,

А став обычной, гибнет красота.

И я на губы наложил печать

Тебе не буду песней докучать.

103

Так оскудела Муза наша вдруг,

Что предпочла остаться без похвал,

Тебя простым изобразив, мой друг,

Без гимнов всех, что я тебе слагал.

Меня ты не брани, что я притих.

Сам в зеркале увидеть можешь лик,

Чью красоту не передаст мой стих,

Чьей прелестью подавлен мой язык.

И я боюсь свершить жестокий грех,

Испортив совершенство красоты;

Нет в мире для меня иных утех,

Как передать в стихах твои черты.

Но зеркало представит твой портрет

Правдивее, чем жалкий мой сонет.

104

Ты для меня не постареешь век.

Каким ты был в день первой нашей встречи,  
Таков ты и сегодня. Трижды снег  
Убор тех лет срывал в жестокой сече,  
Три осени сменили три весны,  
Убив их свежесть вялой желтизною,  
И три апреля были сожжены,  
А ты цветешь все тою же красою.  
Как стрелки часовой не виден ход,  
Так не заметно прелести течение.  
И блеск твой дивный также уплывет,  
Хоть глаз не уследит его движенья.  
Так знай: от многих отлетел их цвет,  
Когда и не являлся ты на свет.

105

Моя любовь не идолам служенье.  
Любимого не называй божком  
За то, что все хвалы и песнопенья  
Всегда ему и лишь о нем одном.  
Сегодня нежен, завтра он нежнее  
И в прелести своей неизменны,  
Мои стихи полны одною ею,  
Не заменяя свой напев иным.  
"Добр, чист, красив" – вот все их содержание,  
"Добр, чист, красив" – на все лады пою.  
Трех этих тем безмерны сочетанья,  
Им отдал я поэзию свою.  
"Добр, чист, красив" – их часто встретишь врозь,  
Но вместе все – в тебе одном сплелось.

106

Когда в старинных рукописях вдруг  
Встречаю песни трубадуров страстных,  
И славит в них стихов чудесный звук  
Умерших дам и рыцарей прекрасных,  
То вижу я, что красоту любя,  
– Чело, уста, и очи, и ланиты

Шекспир У. Шекспировские чтения, 1976 filosofff.org  
Хотело их перо воспеть тебя.

В ком это все так нераздельно слито.  
Да, наши дни пророчил их напев,  
Провидело тебя поэтов чувство,  
Но образ твой в веках не разглядев,  
Бессильным оказалось их искусство.  
Ведь и у нас, – с кем вместе дышишь ты,  
Не хватит слов воспеть твои черты.

107

Ни трепет мой, ни всех миров пророк,  
Глаголящий о тайне бесконечной,  
Не скажут мне, какой отпущен срок  
Моей любви и тленной, и не вечной.  
Луна пережила затмения гнев  
И маги над собой трунят стыдливо,  
Кончатся сомненья, отмерев,  
И мир навек простер свои оливы.  
И пьет любовь живительный бальзам,  
И смерть сама отныне мне подвластна.  
Бессмертье суждено моим стихам,  
А ей – повелевать толпой безгласной.  
Ты памятник найдешь себе в стихах,  
Когда гербы и гробы станут прах.

108

Что есть в мозгу достойное чернил,  
Чем чувств своих не выразил уже я?  
Что нового тебе я б сообщил,  
Сказав, что ты всех краше и нежнее?  
Нет, друг мой, ничего! Но хоть стары  
Слова молитв, все нам они родные.  
"Ты – мой, я – твой", – твержу я с той поры,  
Когда с тобой я встретился впервые.  
Бессмертную любовь не устрасит  
Ни пыль времен, ни лет прошедших бремя;  
Она не убоится их обид  
И сделает своим слугою время,

И будет, как и в юности, жива,  
Хоть мертвой огласит ее молва.

109

Не говори, что в сердце этом ложь.  
Пусть жар его в разлуке стал слабей,  
Но разве от души своей уйдешь?  
Моя душа – она в груди твоей.  
В ней кровь любви. И по каким краям  
я б ни бродил, но приходя домой,  
С собою воду приносил я сам,  
Чтоб душу мог омыть перед тобой.  
Пусть был я слаб, пусть покорялся я  
Своим страстям, но никогда не верь,  
Что потеряла честь душа моя,  
Твое добро отринула теперь.  
Не нужен мне ничтожный этот свет,  
Мне нужен ты о, нежной розы цвет!

110

Все правда, все! Блуждая тут и там,  
В шута я превратился площадного;  
Все, чем я жил, я кинул всем ветрам,  
И старую любовь сквернил я новой.  
И правда то, что был я груб и зол,  
На искренность поглядывал с презреньем.  
Но юность сердца я опять нашел,  
Любимую увидел новым зреньем.  
Теперь конец! Я быть твоим хочу,  
Себя увлечь страстям я не позволю,  
Старинной дружбы я не омрачу,  
Ты – бог любви, твоей я предан воле.  
Преддверием небес отныне будь  
Прими меня на любящую грудь!

111

О за меня фортуна разбрани,  
Она виною всех моих страданий.

Так ею исковерканы все дни,

Что я завишу от людских деяний.

Вот почему судьба моя жалка,

И ремесла отмечен я печатью,

Как краскою красильщика рука.

О сделай так, чтоб чистым стал опять я!

Из трав любых готов я пить отвар,

Приму и желчь и уксус терпеливо,

Готов снести тягчайшую из кар

И не считать ее несправедливой.

Лишь пожалей меня, мой милый друг,

И жалостью излечишь мой недуг.

112

Твоя любовь и доброта сотрут

С меня клеймо всеобщего злословья.

Что мне с того – бранят меня иль чтут,

От всех я защищен твоей любовью.

Ты для меня – весь мир, и лишь из уст

Твоих приму хвалу иль одобренье.

Коль нет тебя, – мир холоден и пуст,

Лишь ты даешь моей душе движенье.

В немую бездну я забросил слух,

К хвале и клевете я равнодушен,

К их голосам, как уж, я буду глух {\*}

И только чувству стану я послушен.

Так помыслы мои полны тобой,

Что вымер для меня весь круг земной.

{\* По старинным поверьям, уж лишен слуха. (Примечание переводчика).}

113

С тех пор как разлучились мы с тобой,

Из глаза в душу перенес я зренье,

И бедный глаз мой стал полуслепой,

Его переменилось поведение.

Пусть предо мною птицы иль цветы,

Иль облака воздушные узоры,

Душой же эти я ловлю черты,

И образы не те вбирают взоры.  
Пусть перед ними горы иль моря,  
Прекрасные иль мерзостные лица,  
Воркун иль ворон, сумрак иль заря  
В твой дивный лик все это превратится.  
К иному глух, тобой лишь поглощен,  
Правдивый дух мой ложью восхищен.

114

Не то мой дух, гордясь твоей хвалой,  
Отравлен лестью – всех царей отравой;  
Не то любовью взор обучен мой  
Науке чудотворной и лукавой  
Алхимии, которая творит  
Из мерзкого уroda херувима,  
Химерам придает твой милый вид,  
Своим лучом коснувшись их незримо,  
Не ведаю. Виною, наверно, лесть.  
Теперь по-царски дух упьется ею.  
Ведь знает глаз, что духу преподнести,  
И приготовит чашу повкуснее.  
Пусть в чаше яд, но глаз искупит грех  
Тем, что его он выпьет раньше всех.

115

О, как я лгал, когда в стихах твердил,  
Что не могу любить тебя нежнее.  
Мой жалкий ум тогда не ведал сил,  
Огонь любви взметающих сильнее.  
Случайностей я видел миллион:  
Они нарушат клятвы и решенья,  
Ославят прелесть, выгонят закон,  
И твердый дух толкнут на преступленье.  
Зачем, увы, их власти устрасась,  
Я не сказал: "люблю тебя безмерно?!"  
Сомненьям отдавал свой каждый час,  
Не понимал, что верно, что неверно?

Шекспир У. Шекспировские чтения, 1976 filosofff.org  
Любовь – дитя. Зачем же ей расти

я не позволил, преградив пути?!

116

Помехой быть двум любящим сердцам  
я не хочу. Нет для любви прощенья,  
когда она покорна всем ветрам  
Иль отступает, видя наступленье.  
О нет! Любовь – незыблемый маяк,  
Его не сотрясают ураганы;  
Любовь – звезда; ее неясен знак,  
Но указывает путь чрез океаны.  
И не игрушка времени она,  
Хоть серп его и не проходит мимо.  
Недель и дней ей смена не страшна  
Она в веках стоит неколебимо.  
А если не верны стихи мои  
То я не знал ни песен, ни любви.

117

Вини меня, что забывал не раз  
я дань платить душе твоей прекрасной,  
Не вспоминал любви бесценной, нас  
Связавшей навсегда в союз согласный,  
Что суетным и темным душам сам  
Твои дары я роздал беззаботно,  
Что подставлял свой парус всем ветрам,  
От милых взоров уносясь охотно.  
Проступки и ошибки запиши,  
Дурную волю вспомни, не жалея,  
Но наводить свой выстрел не спеши  
И ненавистью не казни своею.  
Одним могу себя я оправдать:  
Хотел любовь я этим испытать.

118

Как возбудить желая аппетит,  
Употребляют острые приправы,  
Иль для того, чтоб был недуг убит,



Глощают очистительные травы,  
Так к травам взор я также обратил,  
Твоей пресытись сладостной любовью;  
Страдая лишь одним избытком сил,  
Искал я облегченья в нездоровье.  
Таков любви увертливый прием:  
Решая сам, что для нее полезней,  
Придумал я недуги, а потом  
Лечил здоровье мнимую болезнью.  
Но коль тебя болеть заставил рок,  
Лекарство – яд, как учит мой урок.

119

Каких я зелий не пивал подчас  
Из слез Сирен в смешеньи с горьким ядом!  
Сменял надежды страхами не раз  
Проигрывал, хоть выигрыш был рядом!  
Каких я только не наделал бед,  
Себя вообразив на гребне счастья!  
Какой в глазах сверкал безумный бред  
Горячечной неукротимой страсти!  
О благо зла! Взойдет из горя вновь  
Былая прелесть краше и прелестней,  
И расцветет погибшая любовь  
Величественней, ярче и чудесней.  
Так я вернулся к счастью через зло  
Богаче стать оно мне помогло.

120

Я не ропщу, что от тебя пришлось  
Принять мне столько скорби и печали,  
Что я согнулся, изнемог от слез  
Ведь не из меди нервы, не из стали.  
И если так же от обид моих  
Страдал и ты, – нет горшего страданья.  
А для себя я даже не постиг,  
Как были глубоки мои терзанья.

Шекспир У. Шекспировские чтения, 1976 filosofff.org  
О почему печали нашей мрак

Нам не дал вспомнить горечь отчужденья?

И почему замедлили мы так

Друг другу принести бальзам смиренья?

Былых ошибок в сердце не храня,

Как я тебя, так ты прости меня.

121

Уж лучше быть, чем только слыть дурным,

Упрекам подвергаться понапрасну.

Ведь даже радость превратится в дым,

Когда не сам признал ее прекрасной.

Бесстыдным неприязненным глазам

Не опозорить буйной крови пламя.

Суду шпионов – худших, чем я сам,

Желанных мне пороков не предаю я.

Я – это я! Глумяся надо мной,

Они изобличат свои проступки.

Да, я прямой, а мой судья – кривой,

И не ему оуджть мои поступки.

Ведь по себе он рядит обо всех:

Все люди грешны, всеми правит грех.

122

Твой дар, дневник, я мозгом заменил;

Неизгладимы в нем воспоминанья,

Он сбережет прочнее всех чернил

Твои черты навек, без увяданья.

Пока мой мозг и сердце будут жить,

Пока самих их не коснется тленье,

Я буду память о тебе хранить,

И не изгладит образ твой забвенье.

Всего не впишешь в бедный твой дневник,

Моя ж любовь без бирок сохранится:

Ее хранит души моей тайник,

И я готов вернуть твои страницы.

Любви тогда лишь памятка нужна,

Когда не верит памяти она.

123

Не хвастай, Время, будто я разбит:  
И новое, казалось бы, величье,  
И гордость подновленных пирамид  
Лишь новый образ старого обличья.  
Наш краток век, и мы твоим старьем  
Любуемся, как выдумкой чудесной,  
И верим, что его мы создаем,  
А ведь оно давным-давно известно.  
Твои скрижали, как и ты, смешны.  
И то, что есть, и то, что было, ложно.  
Спешишь придумать сказки старины,  
Но в эти бредни верить невозможно.  
Лишь в том клянусь, что буду верен я,  
Как ни пугай меня коса твоя.

124

Будь дочерью Фортуны и царя  
Моя любовь, – была б она без прав,  
Попала бы – из милости иль зря  
В букет цветов иль в ворох сборных трав.  
Но нет! Ее не случай породил;  
Ей приторная роскошь не страшна,  
И не опасны взрывы рабьих сил,  
Которым милы наши времена.  
Она чужда бессмысленной грызне,  
Где, что ни час, царит закон иной,  
Она стоит поодаль, в стороне,  
Где не грозят ни ливни ей, ни зной.  
И пусть получают те глупцы урок,  
Чья смерть добро, чья жизнь – сплошной порок.

125

Зачем нужна мне показная честь,  
Чтоб балдахин носили надо мною?  
И для чего посмертной славы лесть,  
Когда непрочны так ее устои?

Шекспир У. Шекспировские чтения, 1976 filosofff.org  
Не знаю разве, как последний грош

От жадности терял искатель счастья?  
Как добрый вкус вдруг станет нехорош  
И позабыт затейной ради сласти?  
Но мне позволь тебе служить любя,  
Свой скудный дар вручить с благоговеньем.  
Ты ж сердцу моему отдай себя,  
Вознагради ответным приношеньем.  
Прочь, клеветник! Чем злей ты и грубей,  
Тем над душой ты властвуешь слабей.

126

О, милый мальчик! Времени косы  
Не убоясь, ты взял его часы.  
И вот, цветя и набираясь сил,  
Поклонников своих ты подкосил.  
А если мать-Природа не дает  
Лететь тебе безудержно вперед,  
Она тебя оберегает тем  
Чтоб время не смело тебя совсем.  
Но берегись! Капризна, неверна,  
Не станет вечно клад хранить она,  
И - будет день тот близок иль далек  
Наступит, наконец, расплаты срок.

127

Когда-то не считался черный цвет  
Красивым даже в женщине прекрасной.  
Красавиц смуглых ныне полон свет  
К чему же унижать красу напрасно?  
С тех пор как пошлость дерзко начала  
Подкрашивать уродство как угодно,  
Ни имени нет больше, ни угла  
У красоты - изгнанницы безродной.  
Поэтому моей любимой взгляд  
И цвет волос с крылом вороньим схожи,  
Как будто носят траурный наряд  
По тем, кто осквернил природу ложью.

Они прекрасны. И твердят уста,  
Что черною должна быть красота.

128

Когда, бывало, музыкой своею  
Ты, музыка моя, пленяла нас,  
И чуткий слух мой звуками лелея,  
Мелодия под пальцами лилась,  
Как ревновал я к клавишам летучим,  
Срывавшим поцелуи с нежных рук;  
Краснели губы в оскорбленье жгучем,  
Свою добычу упустивши вдруг.  
Завидуя таким прикосновеньям,  
Хотели б губы клавишами стать,  
И, обменявшись с ними положеньем,  
От этих пальцев тонких замирать.  
Когда ты клавишам приносишь рай,  
Так пальцы им, а губы мне отдай.

129

Растрата духа – такова цена  
За похоть. И коварна, и опасна,  
Груба, подла, неистова она,  
Свирепа, вероломна, любострастна.  
Насытившись, – тотчас ее бранят;  
Едва достигнув, сразу презирают.  
И как приманке ей никто не рад,  
И как приманку все ее хватают.  
Безумен тот, кто гонится за ней;  
Безумен тот, кто обладает ею.  
За нею мчишься – счастья нет сильней,  
Ее догнал – нет горя тяжелее.  
Все это знают. Только не хотят  
Покинуть рай, ведущий прямо в ад.

130

Ее глаза не схожи с солнцем, нет;  
Коралл краснее алых этих губ;

Шекспир У. Шекспировские чтения, 1976 filosofff.org  
Темнее снега кожи смуглый цвет;

Как проволока, черный волос груб;  
Узорных роз в садах не перечесть,  
Но их не видно на щеках у ней;  
И в мире много ароматов есть  
Ее дыханья слаще и сильней;  
В ее речах отраду нахожу,  
Хоть музыка приятнее на слух;  
Как шествуют богини, не скажу,  
Но ходит по земле, как все, мой друг.  
А я клянусь, – она не хуже все ж,  
Чем те, кого в сравненьях славит ложь.

131

И ты, как все красавицы, тиран,  
Безжалостна в своей красе надменной,  
Хоть знаешь ты, что я тобою пьян.  
Что сердца моего ты клад бесценный.  
Пусть многие – я буду прям с тобой  
Твердят, что ты не стоишь поклоненья.  
Я не решаюсь вызвать их на бой,  
Но для себя держусь иного мненья.  
Я поклянусь, и пусть на целый свет  
Свидетельствует мой влюбленный голос,  
Что ничего прекрасней в мире нет,  
Чем смуглое лицо и черный волос.  
Не то беда, что ты лицом черна;  
В поступках черных, в них твоя вина!

132

Люблю твои глаза. Они, увидя,  
Как сердцем ты неласкова со мной,  
Мне соболезнают в моей обиде,  
Оделись в траур и глядят с тоской.  
Ни утреннее солнце в час рассвета  
Так не украсит неба тусклый мрак,  
Ни блеск горячей вечером планеты  
Не освещает тихий запад так,

Как лик твой красят траурные взоры.  
О, если траур так идет к тебе,  
То пусть и сердце в скорбные уборы  
Оденется, склонясь к моей мольбе.  
И я скажу: да, красота черна!  
Лишь тот красив, кто черен, как она.  
133

Будь проклята душа, что нанесла  
Удар и мне, и другу моему!  
Ей мало мне содеянного зла  
И друг мой брошен в эту же тюрьму.  
Похитил у меня твой хищный взор  
Меня, тебя, мое второе я.  
Меня, тебя, его присвоил вор  
Мучительна втройне судьба моя.  
Запри меня в груди своей стальной,  
Но сердце друга мне отдай в залог.  
Его оберегу, как часовой,  
И твой надзор не будет столь жесток.  
Но что тебе желание мое?!  
Я - пленник твой, и все во мне - твое!  
134

Да, да, он твой, и все теперь твое,  
И я в руках твоей всемогущей власти.  
Пусть будет так. Лишь отпусти мое  
Второе я - любовь мою и счастье.  
Но ты не хочешь и не хочет он  
Ведь ты жадна, а друг мой благороден.  
Порукою своей закрепощен,  
Из-за меня не будет он свободен.  
По векселю на красоту свою  
Все получить желаешь ты с лихвою.  
Я ростовщице друга предаю,  
Потерян он - и я тому виною.  
Я ни себя, ни друга не верну

Шекспир У. Шекспировские чтения, 1976 filosofff.org  
Хоть уплатил он, все же я в плену.

135

Как и у всех, есть у тебя желанья.  
Твое "желанье" - сила, мощь и страсть.  
А я во всем - твое лишь достоянье  
Твоих желаний крошечная часть.  
Желаньем безграничным обладая,  
Не примешь ли желанья моего?  
Неужто воля сладостна чужая,  
Моя же не достойна ничего?  
Как ни безмерны воды в океане,  
Он все же богатеет от дождей.  
И ты "желаньем" приумножь желанья,  
Моим "желаньем" сделай их полней.  
И, никому не причинив страданья,  
Желанья всех ты слей в моем желанье.

136

Что близки мы, душа твоя гневна.  
Но ты скажи, что я "желанье", "воля" {\*}.  
А воле воля - знают все - нужна,  
Исполни ж эту волю поневоле.  
Наполнит "воля" храм любви твоей  
Твоею волей и моей ответной.  
В больших пространствах действовать вольней,  
Число один среди многих незаметно.  
Так пусть же буду я таким числом  
В толпе безвестный, но тебе известный.  
Один - ничто; но все мне нипочем,  
коль для тебя я нечто, друг прелестный.  
Ты только полюби мое названье,  
А с ним меня: ведь - я твое "желанье".  
{Имя поэта - will - пишется и произносится так же, как will "желанье",  
"воля", на чем построен и сонет 136. (Примечание переводчика.)}

137

Любовь - слепец, что натворила ты?  
Глаза хоть смотрят, но не различают,



Шекспир У. Шекспировские чтения, 1976 filosofff.org  
Хоть видят, но не видят красоты,

И худшее за лучшее считают.

Когда пришлось им якорь бросить вдруг

В заливе, переполненном судами,

Зачем из них ты выковала крюк

И прикрепила сердце к ним цепями?

Зачем же сердце приняло трактир

За уголок уютный, безмятежный?

Зачем глаза обманывают мир

И придают пороку облик нежный?

Глаза и сердце сбилися с пути,

Теперь от лжи им больше не уйти.

138

Когда она клянется, что свята,

Я верю ей, хоть знаю – ложь сплошная.

Пусть мнит она, что я в мои лета

Неопытен и хитростей не знаю.

Хочу я думать, что она права,

Что юности не будет завершенья;

По-детски верю я в ее слова,

И у обоих правда в небреженье.

Зачем она не скажет, что хитрит?

Зачем скрываю возраст свой теперь я?

Ах, старость, полюбив, лета таит,

А лучшее, что есть в любви, – доверье.

Так я лгу ей, и лжет она мне тоже,

И льстим своим порокам этой ложью.

139

Не требуй оправданья для обмана,

Прощенья нет жестокости твоей.

Не взглядом – словом наноси мне раны,

Не хитростью, а силой силу бей.

Признайся мне открыто в новой страсти,

Но не гляди так нежно на него

И не лукавь – твоей могучей власти

Не выставлю напротив ничего.

Иль думать мне, что ты, меня жалея,  
Спасая от врагов – от глаз своих,  
Их от меня отводишь поскорее,  
Чтоб бросить их на недругов других?  
Не делай так: сраженных не щадят.  
Уж лучше пусть добьет меня твой взгляд.

140

В жестокости благоразумна будь,  
Не мучь немного моего терпенья,  
Не то слова найдут на волю путь  
И выскажут всю глубину мученья.  
Не любишь ты – но сделай хоть бы вид,  
Что ты меня даришь своей любовью.  
Так на смерть обреченному твердит  
Разумный врач о жизни и здоровье.  
В отчаянье придя, сойду с ума,  
Начну тебя хулить без всякой меры.  
А свет дурен и – знаешь ты сама  
Готов принять злословие на веру.  
Чтоб избежать зловредной клеветы,  
Со мною будь, хоть не со мною ты.

141

Нет, не глазами я люблю тебя  
Глазам заметны все твои изъяны.  
Отвергнутое зреньем полюбя,  
Тобою сердце бредит беспрестанно.  
Твой голос не пленил моих ушей,  
И не хотят услышать приглашенья  
На сладострастный пир души твоей  
Ни вкус, ни осязание, ни зренье."  
Но все пять чувств и разум заодно  
Спасти не могут сердце от неволи.  
Моя свобода – тень, а я давно  
Немой вассал твоей надменной воли.  
Одной лишь мыслью утешаюсь я:

Шекспир У. Шекспировские чтения, 1976 filosofff.org  
Пусть ты – мой грех, но ты же – мой судья.

142

Любовь – мой грех, а чистота твоя  
Лишь ненависть к любви моей порочной.  
Но ты сравни обоих нас – и я  
Не худший буду в этой ставке очной.  
И не твоим устам меня карать:  
Они осквернены такой же ложью,  
Как и мои, когда, как алчный тать,  
Я похищал добро чужого ложа.  
Любовь моя к тебе не большой грех,  
Чем и твои любовные влеченья.  
Взрасти же в сердце жалость – и у всех  
Ответное пробудишь сожаленье.  
Но если ты глуха к чужой мольбе,  
Тогда не будет жалости к тебе.

143

Взгляни ты на хозяйку, как она,  
Стремясь поймать удравшего цыпленка,  
Погоней этой так увлечена,  
Что забывает своего ребенка.  
Бедняжка порывается за ней,  
Заходится от крика и рыданья,  
Она ж, охотой занята своей,  
Малютку оставляет без вниманья.  
Не так ли вдаль всегда летишь и ты,  
А я, дитя, плетуся за тобою?  
О, излови скорей свои мечты  
И снова стань мне матерью родною.  
Пойми, молю и будь опять со мной,  
И поцелуем плач мой успокой.

144

Два духа, две любви всегда со мной  
Отчаянье и утешенье рядом:  
Мужчина, светлый видом и душой,  
И женщина с тяжелым, мрачным взглядом.

Чтобы меня низвергнуть в ад скорей,  
Она со мною друга разлучает,  
Манит его порочностью своей,  
И херувима в беса превращает.  
Стал бесом он иль нет, - не знаю я...  
Наверно стал, и нет ему возврата.  
Покинут я; они теперь друзья,  
И ангел мой в тенетах супостата.  
Но не поверю я в победу зла,  
Пока не будет он сожжен до тла.

145

С уст, созданных любви рукой,  
"Я ненавижу" сорвалось.  
И сердце стиснуто тоской,  
Печалью горькой налилось.  
Увидя скорбь мою, она  
Свой разбранила язычок,  
И, сострадания полна,  
Сменила на привет попрек.  
"Я ненавижу" - да, но вот  
Слова иные вдруг звучат,  
Как вслед за ночью день идет,  
Ее с небес свергая в ад.  
"Я ненавижу", - и любя  
Меня спасает: "не тебя".

146

Душа моя, игрушка буйных сил  
И средоточье плоти этой брэнной,  
Когда твой дом тебе внутри не мил,  
Зачем извне ты украшаешь стены?  
Зачем, наняв его на краткий срок,  
На жалкую обитель тратишь средства?  
Кормить червей дала себе зарок?  
Оставить тело хочешь им в наследство?  
Оно - твой раб; за счет его живи,

Шекспир У. Шекспировские чтения, 1976 filosofff.org  
Свои богатства множь его ценою,

Божественную будущность лови,  
Не дорожи непрочною красою.  
У жадной Смерти этим вырвешь нож,  
И, Смерть убив, бессмертье обретешь.

147

Любовь моя – болезнь, что все сильнее  
Тоскует по источнику страданья,  
И тянется к тому, что вредно ей,  
Чтоб утолить нелепые желанья.  
Рассудок – врач лечил любовь мою,  
Но, увидав к себе пренебреженье,  
Покинул нас, – и вот я сознаю,  
Что нет теперь от страсти исцеленья.  
Рассудка нет – и мне спасенья нет.  
Безумствую неистовый, несчастный;  
Слова мои и мысли – дикий бред,  
Ни разуму, ни правде не причастный.  
Как мог я мнить, что ты светла, ясна?  
Как ад черна ты, и как ночь мрачна.

148

О горе мне! Любовью искажен,  
Мой взор воспринимает все превратно.  
Но если верен и не ложен он,  
Тогда рассудка истина невнятна.  
Когда красиво то, чем грезит взгляд,  
Как может свет считать, что некрасиво?  
А если нет – тогда на мир глядят  
Глаза любви ошибочно и криво.  
Да разве будет безупречным взор,  
Измученный тревогой и слезами?  
Ведь даже солнце слепо до тех пор,  
Пока покрыто небо облаками.  
Любовь лукава: слезы ей нужны,  
Чтобы не видел глаз ее вины.

149

Как можешь ты твердить, что я не твой?  
Ведь от себя я сам тебя спасаю.  
Себя забыв, не о тебе ль одной  
Забочусь я, обидчица родная?  
Дружу ль я с теми, кто тебе не мил?  
Иль недругам твоим я шлю приветы?  
А если я порой тебя гневил,  
То не казнил ли сам себя за это?  
Сыщу ль в себе заслуги, доблесть, честь,  
Чтоб прекратить смиренное служенье?  
Ведь лучшее, что только в мире есть,  
Повиноваться глаз твоих движенью.  
Но ясен мне вражды твоей закон:  
Ты любишь зрячих – я же ослеплен.  
150

Откуда ты взяла такую власть,  
Чтоб покорить ничтожностью меня,  
И научить на взор покровы класть,  
И лгать, что свет не украшение дня?  
Где снадобье такое достаешь,  
Что в добродетель превращаешь грех,  
Порок рядишь в пленительную ложь  
И делаешь милей достоинств всех?  
Себя любить принудила ты чем?  
Ведь нужно презирать, а не любить!  
Пусть ту люблю я, кто противна всем,  
Но не тебе за то меня хулить.  
Когда достойна ты любви моей,  
Достоин я взаимности твоей.  
151

Любовь юна – ей совести мученья  
Неведомы, хоть ею рождены.  
Так не кори меня за прегрешенья,  
Чтоб не было и на тебе вины.  
Ты в грех измены вовлекаешь тело,

Шекспир У. Шекспировские чтения, 1976 filosoff.org  
Я душу вовлекаю в этот грех.

Душе послушна, плоть решает смело,  
Что ей в любви всегда готов успех.  
При имени твоём восстав надменно,  
Она свою осуществляет власть,  
Чтобы потом покорно и смиренно  
Перед тобой рабом послушным пасть.  
Не упрекай, что совесть мне чужда:  
Восстать и пасть я рад в любви всегда.

152

Бесчестен я, к тебе любовь питаю;  
Меня любя, бесчестна ты вдвойне:  
Супружеские клятвы нарушая  
И на вражду сменив любовь ко мне.  
Но мне ль судить тебя за прегрешенья?  
Я сам грешил не два, а двадцать раз.  
Поклялся я раскрыть твоё паденье,  
И клятву эту преступил тотчас.  
Я грешен тем, что клялся – ты прекрасна,  
И нет любви сильнее и нежней.  
Я ослеплял глаза свои всечасно,  
Чтоб не видать порочности твоей.  
Божился я: ты чище, лучше всех,  
И эта ложь – мой самый тяжкий грех.

153

Спит Купидон, отдвинув факел свой.  
Тут нимфа, шаловливая богиня,  
Вдруг погрузила факел роковой  
В холодный ключ, бежавший по долине.  
От этого священного огня  
Ключ приобрел целебный жар навеки.  
И тянутся к нему день ото дня  
Убогие, недужные, калеки.  
Но ухитрился факел свой божок  
Зажечь опять – от глаз моей любимой,  
И для проверки сердце мне обжег.

К источнику бегу, тоской томимый...

Но от огня лекарство не в ключах,

А там же, где огонь, - в ее очах.

154

Уснул однажды мальчик Купидон,  
Беспечно бросив факел свой заветный.

Увидя этот безмятежный сон,  
К божку подкрались нимфы незаметно,

И лучшая из девственниц-подруг

Похитила губительное пламя

И возбудитель сладострастных мук

Обезоружен был ее руками.

Горящий факел брошен был в ручей,

И в нем вода, нагревшись до кипенья,

Целительною стала для людей.

Но я влюблен - и нет мне исцеленья.

Согреться может от любви вода,

Любви ж не охладить ей никогда.

Спасибо, что скачали книгу в бесплатной электронной библиотеке

<http://filosoff.org/> Приятного чтения!

<http://buckshee.petime.ru/> Форум Бакши buckshee. Спорт, авто, финансы,  
недвижимость. Здоровый образ жизни.

<http://petime.ru/> Интернет магазин, сайт Интернет магазин одежды Интернет  
магазин обуви Интернет магазин

<http://worksites.ru/> Разработка интернет магазинов. Создание корпоративных  
сайтов. Интеграция, Хостинг.

<http://dostoevskiyfyodor.ru/> Приятного чтения!