

Шекспир У. Шекспировские чтения, 1977 filosoff.org
Спасибо, что скачали книгу в бесплатной электронной библиотеке
<http://filosoff.org/> Приятного чтения!

Шекспир Уильям Шекспировские чтения, 1977

Второй сборник "Шекспировских чтений" (первый вышел в 1977 г.) включает статьи, посвященные общим проблемам творчества Шекспира, его отдельным пьесам, восприятию его произведений в критике и их сценическому воплощению. Давно уже стало очевидно, что изучение Шекспира вне связи с предшествующей и современной ему драмой обедняет наше представление о театре английского Возрождения. Поэтому в сборник включены исследования о таких выдающихся современниках Шекспира, как Бен Джонсон и Джон Вебстер. Наконец, современное понимание Шекспира получило воплощение и в кино, чему посвящена одна из статей сборника.

О ФОЛЬКЛОРНОЙ ТРАДИЦИЙ В ДРАМАТУРГИИ ШЕКСПИРА

Н. Елина

О фольклорных элементах в драматургии Шекспира, начиная с персонажей и кончая стихами из народных баллад и цветочной символикой, написано достаточно много {См.: Drake N. Shakespeare and his time. London: Davies, 1817; Simrock K. Die Quellen des Shakespeare in Novellen, Marchen und Sagen. Bonn: Marcus, 1870. Т. 1, 2; Savage F. G. The flora and folklore of Shakespeare. Cheltenham; London: Burrow, 1923; Sidgwick F. The sources and analogues of "A midsummernight's dream". New York: Chatto and Windus, Duffield and Сь., 1908; Lucy M. Shakespeare and the supernatural. Liverpool: Shakespeare Press, Jaggard and Сь., 1906; Clark C. Shakespeare and the supernatural. London: Williams and Norgate, 1931; Mendl R. W. S. Revelation in Shakespeare. London: Calder, 1964; Степанова Е. И. Английская народная песня и баллада как источники шекспировского творчества. - Науч. докл. высш. школы. Филол. науки, 1968, э 3, с. 34-46; Thiselton-Dyer T. F. Folklore of Shakespeare. New York: Dover, 1966; Мещанская О. Л. Народная лирика Англии средних веков и ее отзвуки в творчестве Шекспира. - В кн.: Литературные связи и традиции. М., 1974, вып. 4, с. 151-153.}. Но подавляющее большинство исследователей ограничивались тем, что указывали, в каких пьесах они встречаются и каково их происхождение. Художественная функция, роль этих элементов в структуре отдельных произведений исследованы гораздо меньше {См.: Степанова Е. И. О драматургической функции английской народной песни и баллады в творчестве Шекспира. - Вестник МГУ. Сер. 10, филология, 1971, э 2, с. 55-65.}. Проблема же их связи с общим характером английской культуры средневековья и Возрождения, насколько нам известно, не разрабатывалась. В нашей статье мы попытаемся поставить эти проблемы, ограничившись, однако, рассмотрением традиционных фольклорных персонажей в трех пьесах - "Сон в летнюю ночь", "Гамлет" и "Макбет".

Принято считать, что традиция, как одна из социально-психологических форм общности, определяющей уклад средневекового строя, - характерный признак литературы именно этого периода {См.: Лихачев Д. С. Поэтика древнерусской литературы. Л.: Наука, 1967.}. В эпоху же Ренессанса, когда разрушаются многие социальные формы общности и развивается индивидуальное сознание, в литературе происходит возникновение личного, "оригинального" творчества, ломающего рамки устоявшихся канонов. Из этого, однако, вовсе не следует, что писатели Возрождения порывают с традицией, наоборот, авторитет книги и предания стоит еще очень высоко, создавая противовес бурному росту индивидуализма. Отличие от средневековых авторов не в разрыве с традицией, а в ином к ней отношении, более осознанном: с одной стороны, разрешающем ее обновлять и перерабатывать, а с другой - ограничивающем слишком резкую ее модернизацию.

Свободное развитие традиции в творчестве отдельных писателей происходит неодинаково. При самом поверхностном сопоставлении традиционных персонажей в произведениях Шекспира, Рабле и Ариосто видно, как мало между ними общего. Это вызвано не только индивидуальными особенностями их создателей, но и характером самих традиций и всей предшествующей национальной культуры.

Говоря о двух типах западноевропейской средневековой культуры {См.: Гуревич А. Я. Категория средневековой культуры. М.: Наука, 1970.} средиземноморской и кельто-германской, которые, взаимопроникая, продолжают одновременно существовать и после христианизации варварских народностей, хотелось бы подчеркнуть, что генетическое различие этих двух моделей углубляется

Шекспир У. Шекспировские чтения, 1977 filosoff.org
благодаря социальным условиям, складывавшимся в разных регионах. Так, на Апеннинском полуострове, средоточии средиземноморской культуры, даже в период раннего средневековья было сравнительно много городов, ставших постепенно политическими центрами и оказывавших влияние на весь образ мышления италийцев. На Британских же островах, где ядро культуры было кельто-германским, слабые, малочисленные города такого влияния на сельское население оказать не могли {См.: Михайлов А. Д. Артуровские легенды и их эволюция. - В кн.: Мэлори Томас. Смерть Артура. Наука, 1974, с. 800.}. Неодинаковую роль в формировании мироощущения италийцев и британцев, а следовательно, и их культуры и творчества сыграла и христианская церковь.

Среди италийского населения христианство распространилось гораздо раньше, чем среди других западноевропейских народностей, и не было навязано "сверху". Католическая церковь, создававшая в период варварских нашествий чувство религиозной общности, заменявшей национальную, пользовалась большим влиянием. Поэтому, хотя язычество окончательно не было изжито - сохранялись многие языческие обряды, языческий фетишизм вносился в католический ритуал, сама система религиозных представлений не была последовательно монотеистической (в ней превалировал манихейский дуализм, переплетавшийся с политеистическими элементами), - двоеверие в общем было преодолено. Низшие языческие божества слились с демонами или святыми и таким образом христианизировались. Борьбе с двоеверием помогла латинская книжная традиция, развивавшаяся в городской среде тоже под влиянием духовенства. Под этим воздействием в народной мифологии происходила поляризация добра и зла и устанавливалось некоторое единообразие.

Подавляющее большинство италийских народных поверий и преданий посвящено проделкам демонов и чудесам святых. Правда, в народном представлении демонов было великое множество и они выполняли различные функции, а их облик и поведение рисовались не только в ужасном и отвратительном, но и в комическом свете, однако все же по сравнению со сверхъестественными существами северных преданий они кажутся монотонными. Еще монотоннее фигуры святых, так как они должны являть собой пример совершенства, в котором растворяются всякие индивидуальные особенности. Только в сказках, т. е. в заведомом вымысле, появлялись как пережиток древнего язычества архаические действующие лица: великаны, людоеды, драконы, русалки, а также заимствованные из фольклора других народностей добрые и злые феи. Особое место занимают колдуньи (ведьмы), в реальность которых верили не менее твердо, чем в других странах Европы, прочно связывая их с миром дьяволов, а также мертвецы, являющиеся живым людям. Все эти персонажи придают сказкам известную конкретность и разнообразие, но и в этом народном жанре чувствуется заметный налет христианства. В народных поэтических произведениях чудесное - оно встречается довольно редко - в еще большей мере окрашено в христианские тона.

Совершенно другой характер носят религиозные представления на Британских островах: там вплоть до XIX в. прочно держалось двоеверие. Католицизм, проникший в Британию сравнительно рано, создал свои религиозные центры в монастырях - городов в Британии было мало. Монахи, жившие на этих островах, затерянных среди сельских поселений, относились миролюбиво к местным верованиям и пытались не вытеснить их, а приспособить к христианству.

В результате вся сельская Англия, не говоря уже о Шотландии и Ирландии, сохранила, хоть и в видоизмененной форме, свой языческий пантеон. И даже враждебное отношение пуритан ко всякому проявлению язычества не смогло вытравить из народного сознания веру в лесных, речных и домовых духов кельтского и саксонского происхождения. В конце XVI - начале XVII в. она была еще очень распространена. Об этом свидетельствуют произведения образованных людей того времени, составивших своеобразный реестр сверхъестественных существ. "В детстве, - пишет Реджинальд Скотт (1584), служанки наших матерей... так запугивали нас привидениями, колдуньями, домовыми, эльфами, ведьмами, феями, сатирами, Паном, фавнами, силенами, блуждающими огнями, тритонами, кентаврами, карликами, великанами, чертенятами, подкидышами эльфов, злыми духами, Робинами Гудфеллоу и ласовиками, чертовыми телегами, огненным драконом, паком, мальчиком с пальчик, гобгоблинами, скелетами, перевертышами и всякими другими пугалами, что мы боимся собственной тени" {Scott Reginald. Discovery of witchcraft, book VII, ch. XV. Цит. по: Sidgwick F. Op. cit, p. 138.}. Аналогичное перечисление мы встречаем и в книге Томаса Нэша: "Робины Гудфеллоу, эльфы, феи, гобгоблины нашего времени, которые в прошлые, языческие времена в фантастическом мире Греции именовались фавнами, сатирами, дриадами, свои

Шекспир У. Шекспировские чтения, 1977 filosoff.org
проделки осуществляли большей частью ночью" {Nash Thomas. *Terrors of the night*, V, 1, p. 347. Цит. по: Brigggs K. M. *The anatomy of Puck*. London: Routledge and Kegan Paul, 1959, p. 22.}. Это нарочитое смешение античных божеств с локальными с целью установить связь английских мифов с античными и стать свидетельством эрудиции авторов показывает в то же время разветвленность английского пантеона.

Среди всех этих духов особое место занимают феи и эльфы, которые, по народным представлениям, жили в холмах и в горных пещерах, а по ночам на старых пастбищах водили хороводы, от которых оставались зеленые круги. Они имели человеческий облик, но рост их колебался от нормального до маленького, детского. Происходят эти духи, по-видимому, от смешения горных и лесных духов, карликов (кобольдов) германских племен и кельтских божеств. Характер этих существ не столь определенный, как демонов или святых в христианских легендах. И хотя христианство и наложило на них некоторый отпечаток, они не превратились в духов зла и не вошли в систему христианского дуализма, оставшись творениями промежуточными между раем и адом. Их связь с адом усиливается в зависимости от влияния христианства; особенно это заметно в пуританскую эпоху, когда их сближают с ведьмами. Народное воображение наделяло фей довольно сложным характером: они лукавы и проказливы, иногда жестоки, а иногда добросердечны; очень обидчивы и мстительны; обладают эстетическим чувством – любят пляски, музыку; почитают супружескую верность и целомудрие и в то же время прельщают смертных мужчин и женщин, увлекая их в свое царство; крадут детей и подсовывают вместо них своих собственных; похищают также повивальных бабок и кормилиц для своих младенцев; воруют зерно у крестьян, а иногда, наоборот, помогают им собирать урожай и молотить. Между ними есть феи, походившие на благородных дам, и маленькие старушки пряжи, рыцари и ребячливые человечки, знающие крестьянский труд и требующие в уплату за помощь сливки и сыр. Эти различия определяются разными социальными и этническими истоками, уходящими в глубокую древность.

К феям примыкают домовые духи: паки, Робины Гудфеллоу, броуни, гобгоблины и др., чисто крестьянского происхождения; они следят за чистотой в доме и деятельно помогают служанкам и хозяевам, растирая ночью солод и горчицу в уплату за горшок молока {См.: Scott Reginald. *Op. cit. Ibid.*, b. IV, ch. X, p. 135.}. Нерадивых служанок они щиплют до синяков. Паки тоже любят озорничать. Рассказы об их грубоватых проказах служили излюбленной темой на вечерних посиделках. Все эти поверья отразились в народном творчестве: феи и паки играют важную роль в англо-шотландских сказках и преданиях, феи фигурируют и в балладах. Конечно, и в итальянских сказках мы встречаем фей, но в английских они ближе к человеку, их гораздо меньше коснулась христианизация, а главное, они воспринимаются как быть.

Широкое распространение фольклора и в непосредственной форме поверий, и в поэтично-сказочной форме не могло не отразиться на письменной литературе, художественной и "научной".

В художественной литературе Западной Европы феи впервые появляются в бретонских романах, восходящих к кельтским источникам (т. е. к кельтской языческой мифологии) и создававшихся во французской и англо-норманнской среде. Эти феи – могущественные и чаще коварные, чем добрые, – сливаются с волшебницами и лишь в некоторых англо-шотландских романах имеют специфический характер, присущий им только в британском фольклоре.

Бретонские романы артуровского цикла проникли и в Италию, где были переведены и приобрели популярность. Но это была книжная литература, не связанная с собственным фольклором и устной традицией и лишь отчасти повлившая на них. Устная традиция итальянцев в основном восприняла и переработала поэмы каролингского цикла, более близкие горожанам, особенно северных областей, входивших в состав Каролингской империи. Эти поэмы, исполнявшиеся уличными сказителями, повествовали о борьбе Карла с сарацинами, фантастический элемент в них был ограничен богом и ангелами, и их герои хорошо укладывались в привычную схему добра и зла. Каролингские поэмы оказались привлекательнее, чем собственные поверья о демонах и святых, которые получили отражение лишь в религиозных легендах (например, в "Цветочках Франциска Ассизского") и очень косвенно в "комедии" Данте, очевидно, потому, что больше соответствовали светскому духу, усиливавшемуся в конце XIII – начале XIV в. в городской среде. В это время они и вошли в письменную литературу Италии. В следующем столетии, когда итальянские гуманисты захотели полностью возродить античную традицию и произошел разрыв

Шекспир У. Шекспировские чтения, 1977 filosoff.org
между ними и средней массой грамотных горожан, такие поэмы, как "Испания", не могли высоко цениться образованной элитой. Однако в конце того же века, в период расцвета итальянского Ренессанса, когда начали возрождать не только античные, но и итальянские традиции, – это была эпоха развития национального самосознания, которое вскоре оказалось прерванным, – старые, наивные поэмы, из устной традиции перешедшие в литературу, дали толчок развитию нового жанра, так называемой рыцарской поэмы. К ним обратился флорентийский автор Пульчи, создавший поэму "Большой Моргант" (1480), в которой наряду с христианами и сарацинами действуют сказочные великаны {Пульчи заимствовал свой сюжет из анонимной поэмы "Орландо" и поэмы "Испания", восходившей к франко-венецианской поэзии.}. Благодаря юмористической разработке темы средневековая контрастность добра и зла в поэме снимается и в вымысел, принимающий гротескную форму, проникает реальность. Во флорентийской среде, несмотря на тиранию Медичи, царил более демократичный дух, чем в других городах Италии, поэтому Пульчи и использовал полународные поэмы, сохранявшие еще технику сказителей. В более аристократической Ферраре, пытавшейся возродить некоторые рыцарские обычаи, Боярдо и Ариосто слили сюжетную схему каролингских поэм с композицией и колоритом бретонских романов и, введя в фабулу античные мотивы, создали на этой сложной основе новые, оригинальные произведения.

Чем же привлек двух ренессансных поэтов Италии, где рыцарство даже в северных княжествах было гораздо слабее, чем в других странах, блестящий куртуазный мир? Помимо указанной внешней причины, это, по-видимому, объясняется их внутренним неосознанным стремлением к гармонии и принципиальной идеализации действительности. Идеализация же, преодолевающая антиномичность восприятия, свойственную католическому средневековью Италии, предполагала, что в литературном произведении: должен отсутствовать социальный детерминизм и ощущаться полная свобода личности. Осуществиться этот принцип мог только в пасторали или в рыцарском романе, где действовали свободные, прекрасные внешне и внутренне герои, где не было контраста между христианами и сарацинами, ибо сражались они не за веру, а за любовь. Сам жанр давал толчок полету воображения и в своей возрожденческой форме открывал перед читателями единый фантастический мир, где люди и природа не чувствуют жесткого закона, господствующего во Вселенной "Божественной Комедии". Вместе с тем перенесенный в другую эпоху и в другую страну жанр допускал ироническое отношение к традиционному материалу, которое было направлено против средневекового дуализма.

И во "Влюбленном Орландо" и в "Неистовом Орландо" есть сказочные персонажи – чудовища, драконы, великаны, людоеды и лесные дикие люди, но главным образом фантастический элемент (феи, волшебники, волшебницы, заколдованные замки и острова) заимствован из бретонских романов и античных поэм {Rajna Pio. Le fonti dell' "Orlando Furioso". Firenze: Sansoni, 1876.}. Иными словами, в произведениях итальянских поэтов Возрождения влияние народного творчества опосредствовано, а воздействие этнографического фольклора фактически почти не ощущается. Стремление к идеализации, ограничивавшее изображение бытовой реальности, не допускало проникновения в поэмы Боярдо и Ариосто народных поверий по причине эстетического и мировоззренческого свойства.

Совершенно другое отношение к фольклору утверждалось в английской литературе. Если в Италии о народных повериях писали главным образом духовные лица (например, Бернардин Сиенский, резко их критиковавший) и в общем писали немного, то в Англии в XVI–XVII вв. ими живо интересовались.

Как мы уже указывали, христианство на Британских островах мирно уживалось с пережитками язычества, не поглощая их. В XVI в. религиозная ломка, борьба католиков и протестантов разных направлений (от крайних пуритан до умеренных сторонников англиканской реформы), привела к ослаблению влияния церкви в народной среде и соответственно к усилению языческих поверий не только в деревне, но и в городе. Все английские исследователи, занимающиеся шекспировской Англией, единодушно подчеркивают, что вера в сверхъестественные силы была распространена во всех кругах английского общества, включая образованных и даже ученых людей {См.: Clark С. Op. cit., p. 19–21; Thiselton-Dyer T.F. Op. cit., p. 24; Goad-by E. The England of Shakespeare. London; Paris; New York: Cassel, Peter, Galpein and Сь, [1881]; Briggs К.Н. The Anatomy of Puck, p. 127; Joseph В. L. Shakespeare's Eden. London: Blandford Press, Tingling and Сь, 1971.}. В связи с этим хотелось бы заметить, что в Англии этот круг, сосредоточенный только в немногих центрах – Лондоне, Оксфорде и Кембридже, был гораздо уже, чем в

Шекспир У. Шекспировские чтения, 1977 filosoff.org
Италии, где гуманисты жили в разных городах, и что если эти последние были вскормлены греко-латинской цивилизацией, чья философия либо отказалась от мифов, либо придала им рациональный и обобщенный характер, то английские ученые не смогли совершенно освободиться от власти традиций своей культуры, не доведшей мифы до философского обобщения. Не смогли, потому что эти традиции опирались на чувство национальной общности, гораздо более развитое в Англии, чем в Италии. В результате разрыв между образованными людьми и "простонародьем" оказался здесь не столь глубоким, как на Апеннинском полуострове.

Вера в сверхъестественных существ отражена в специальных сочинениях, посвященных им. После выхода в свет упоминавшихся уже книг Реджинальда Скотта и Томаса Нэша стали издаваться брошюры, в которых отношение к сверхъестественному миру далеко не такое скептическое. Многие авторы XVII в. утверждают со слов "очевидцев", что феи и эльфы существуют реально {См.: Hazlitt W. C. Fairy tales, legends and romances, illustrating Shakespeare and other English writers. London: Kesslake, 1875, p. 331-338, 349. Briggs K. M. Op. cit., p. 27-39.}. Но задолго до этих первых "этнографов" феи запечатлели в своих произведениях многочисленные поэты, а за ними и прозаики. После того, как феи появились на страницах бретонских романов, мы встречаем их в "Кентерберийских рассказах" Чосера, где бытовая реальность обрамления контрастирует с фантастическими легендами ("Рассказ горожанки из Бата"). Особое место они занимают в своеобразном своде рыцарских романов "Смерти Артура" Томаса Мэлори (конец XV в.), где они фигурируют в различных ситуациях. Феи-волшебницы Мэлори отдаленно напоминают волшебниц Боярдо, писавшего в это же время, но роман в целом гораздо архаичнее, чем итальянская поэма. Там, где Боярдо шутит, Мэлори абсолютно серьезен и изображает волшебство без всякой иронии. И вместе с тем в традиционной-фантастическую атмосферу его романа входит реальность: упоминается о приданом отвергнутой невесте, исчисляемом в фунтах ("Книга о сэре Ланселоте и королеве Гвиневере", гл. 19), о непостоянстве англичан ("Плачевная повесть о смерти Артура Бескорыстного", гл. 1), о мародерстве на поле боя (там же, гл. 4). Таких отступлений у Боярдо нет, первое его отступление о вторгнувшихся в современную ему Италию французах становится последней строфой его поэмы.

И все же, несмотря на существенное различие между итальянской и английской литературами, они прошли, каждая по-своему, сходные этапы. Общеизвестно, что именно итальянская ренессансная литература дала внешний толчок развитию английского Возрождения. В поисках гармонии, вызванных новым взглядом на человеческую личность и ее индивидуальность, английские поэты увлеклись Италией, которая стала как бы посредницей между ними и античной культурой. И эта посредница оказала на них прямое воздействие.

Оставив в стороне лирику Уайетта и Серрея и пасторальную поэзию Сиднея, укажем на поэму Спенсера "Королева феи" (1590). Создавая ее, Спенсер, как он сам писал сэру Уолтеру Ралею, обратился к старой "Истории короля Артура", а затем следовал творениям Гомера, Вергилия, Ариосто и Тассо {См.: Spenser Edmund. The Faery queen. London; New York: Warne and Co., s. a., p. XIX.}. Принято, однако, считать, что основным образцом послужила поэма Ариосто, слившая мотивы античной поэзии с поэзией куртуазной. Жанр рыцарского романа с его тематикой и структурными особенностями вернулся таким образом на родину, но в преобразованном виде {См.: Praz M. Ariosto in Inghilterra. - In: Ariosto Ludovico. Convegno internazionale. Roma: Accademia Nazionale dei Lincei, 1975.}. Очевидно, Ариосто привлек английского поэта не только стихотворной техникой и структурой, но и свободой вымысла, разрешающей трансформировать традиционный материал, а также отдельными эпизодами и лирическими отступлениями, словом, сложной и пестрой гармонией, которой не могло еще быть в романе Мэлори. В "Королеве феи" довольно много прямых заимствований из "Неистового Орlando", свидетельствующих о литературном влиянии итальянского поэта на английского. И тем не менее принцип идеализации действительности у них разный. Рыцарский мир Ариосто, в котором царит полная свобода, это чистейший литературный вымысел, не претендующий на правдоподобие. Волшебная страна Спенсера - аллегория, а его персонажи символы определенных пороков и добродетелей. Это позволяет автору "оправдать" их вымышленность и таким образом приблизить идеальный, обобщенный мир к реальной жизни. Свободомыслие и ирония Ариосто уступают место протестантскому морализму, благодаря которому фантастика становится тяжеловеснее и серьезнее. Различие между поэтами проявляется, в частности, и в изображении фей. У Ариосто феи-волшебницы играют второстепенную роль и отношение к ним не менее, если не более, ироническое,

Шекспир У. Шекспировские чтения, 1977 filosoff.org
чем к людям. У Спенсера в центре стоит "величайшая, славная королева фей Глориана", символизирующая королеву Елизавету.

фея в роли идеальной правительницы страны, подчиняющейся христианским этическим нормам, возможна только в литературе, где верования в фей стали укоренившейся традицией, разрешающей рассматривать их как реальные существа. Благодаря аллегории Спенсер по-своему преодолевает двоеверие, доведя очеловечивание и в то же время христианизацию фей до высшего предела. Вольная языческая стихия исчезла: из зеленых холмов феи переселились в пышные чертоги главы государства и англиканской церкви.

Наряду с повествовательной поэзией феи на рубеже XVI и XVII вв. появились и в театре. Они поют и танцуют в анонимных комедиях масок "Оберон – король фей" и др., в балетах Джона Лили и в его пьесе "Метаморфоза девушки" и участвуют даже в исторической хронике Роберта Грина под названием "Шотландская история Якова IV вперемешку с веселой комедией, представленной Обероном, королем фей". Такого рода смешение в итальянском театре, уже тяготевшем к поэтике классицизма, было невозможно.

В литературе XVII в. феи, эльфы, паки встречаются еще чаще, начиная с народной книги "Робин Гудфеллоу, его сумасбродные проделки и веселые шутки" и лубочных баллад и кончая пьесами и стихами Бена Джонсона, поэмами Драйтона, Брауна, Геррика и Стюарда, пьесой Рандольфа "Аминтас", где эльфы поют на латинском языке, и др.; даже у Мильтона в "Потерянном рае" есть описание хоровода фей.

Мы видим, что писатели Возрождения не только не отказались от устной народной традиции, а, наоборот, продолжали ее развивать и передали следующему поколению, принадлежащему уже другой эпохе.

Социальная причина стойкости этой традиции, очевидно, заключается в том, что в XIV–XV вв. важную роль в английском королевстве играли иомены, т. е. сельское население, прочно сохраняющее поверья дедов, и даже его разорение в XVI в. не смогло их поколебать. Но была, по-видимому, и другая причина: эта традиция не противоречила мировоззренческим и эстетическим принципам английского ренессансных писателей. Она не противопоставляла резко добро и зло и не отлучала от добра и красоты множество людей и естественных феноменов, не проповедовала аскетизма и нетерпимости, не сужала, а, наоборот, расширяла поэтический мир, вводя в него существ, напомиравших писателям персонажей античных мифов и в то же время близких им с детства. В лице фей и эльфов в поэзию входила одухотворенная природа, не нарушая при этом в силу привычной традиционности принципа естественности и правдоподобия, к которому английская литература, начиная с Чосера, явно стремится.

Особенно это сочетание реальности и фольклорной фантастики воплотилось в комедии Шекспира "Сон в летнюю ночь", относящейся к раннему периоду его творчества.

В веселой и легкой комедии соприкасаются мир людей и волшебный мир фей. Оба мира не однородны ни в социальном отношении – Шекспир выводит на сцену герцога и ремесленников, ни в хронологическом – древнегреческие персонажи Тезей и Ипполита смотрят представление актеров-любителей шекспировской эпохи, ни, наконец, в генетическом – за каждым кругом персонажей скрывается своя традиция {См.: Sidgwick F. Op. cit.}, которая по-своему трансформируется.

Как всех писателей Возрождения, Шекспира привлекает античность. Действие происходит в Афинах, где герцог Тезей должен сочетаться браком с королевой амазонок Ипполитой и по случаю их бракосочетания должна быть разыграна трагико-веселая пьеса о Пираме и Фисбе. Но античная традиция скорее всего опосредствована: о бракосочетании Тезея и Ипполиты повествуется в книге Северного Плутарха и в "Кентерберийских рассказах" Чосера (в "Рассказе рыцаря", навеянном "Тезеидой" Боккаччо), а история Пирама и Фисбы была пересказана тем же Чосером в "Легенде о добрых женщинах", задолго до того как в 1575 г. Голдинг опубликовал перевод "Метаморфоз" Овидия. Возможно, что и эпизод превращения ткача Мотка в Осла восходит к Овидию, хотя источником мог послужить и эпизод волшебницы Альчины в "Неистовом Орландо", и собственный фольклор {См.: Scott Reginald. Op. cit. Ibid., b. XIII, ch. XIX, p. 140.}. У Овидия заимствовано имя Титания как одно из прозвищ Дианы. Таким образом, книжная античная традиция связана в той или иной мере с

Шекспир У. Шекспировские чтения, 1977 filosoff.org

триа основными сюжетными линиями комедии и соответственно с тремя разными кругами персонажей: афинскими влюбленными парами, актерами-ремесленниками и волшебным миром фей. Но Шекспир по-разному претворяет эту традицию. При изображении влюбленных она звучит серьезно и помогает идеализации образов, перенося их в условную Грецию и лишая социального детерминизма. Изображению ремесленников она придает резко выраженную социальную окраску и комизм, возникающие из восприятия людьми XVI в., принадлежащими к определенной общественной группе, далеких античных мифов. Если в первом случае исторической дистанции нет, то во втором она ощущается очень отчетливо. И, наконец, образу королевы фей отголосок античности придает величие, приближая ее к древнегреческой богине.

Сильнее в комедии франко-английская литературная традиция. Она проявляется в обрисовке волшебного мира фей, точнее, их короля и королевы, Оберона и Титании. Оберон – король фей фигурирует во французском рыцарском романе XIV в. "Гуон де Бордо". Этот образ волшебного карлика восходит, по-видимому, к древнегерманскому сказанию о карлике Эльберихе. Роман был переведен на английский язык в 1534 г. и, очевидно, был хорошо известен. Действует король фей и в рыцарском романе "Король Орфео", и под именем Плутона в "Рассказе купца" у Чосера.

Грин предпочел, однако, для своего короля фей имя Оберона, и это же имя упоминается у Спенсера в "Королеве фей" (кн. II, песнь 1, строфа 6). Таким образом, повелитель волшебной страны – персонаж традиционный. Не менее традиционна и ее повелительница. Дочь короля фей Триамур появляется в рыцарском романе о Лаунфале, а королева фей – в "Томасе из Эрсильдуна". Под именем Прозерпины мы встречаем ее у Чосера, и, наконец, Спенсер делает ее героиней своей поэмы.

Неудивительно, что под влиянием традиции и общего увлечения феями в английском обществе Шекспир ввел их в свою комедию. Но их роль в структуре пьесы, их изображение и тот смысл, который благодаря им приобретает пьеса, делают их его оригинальным творением.

У всех литературных предшественников и современников Шекспира феи либо фигурируют в произведениях более или менее однотонных, либо их мир выделен в форме вставного рассказа – в повествовательном произведении (например, в "Кентерберийских рассказах") или в форме интермедии – в пьесах. Оберон и Титания участвуют как равноправные персонажи в основном действии и играют не только вспомогательную роль, покровительствуя Тезею и помогая влюбленным. В комедии разыгрывается и их собственная любовная интрига, в которую вовлечены люди: поводом для ссоры становится приемщик Титании – мальчик, сын умершей женщины, а следствием ссоры – страсть Титании к Мотку.

Превратив фей в персонажей, Шекспир наделяет их характерами: видоизменяя общие традиционные черты, он смешивает их с конкретными, индивидуальными. В рыцарской литературе, а вслед за ней и в ренессансной магии феи проявлялись главным образом в их отношениях с людьми. Шекспир, как бы проникая в глубь современных ему крестьянских верований, восходящих к далекому язычеству, наделяет их властью над стихиями. Ссоры Титании и Оберона привели к тому, что ветры "из моря извлекли // Губительный туман; он пал на землю // И придал столько спеси всем речонкам, // Что те попрали сушу... Загон пустует в наводненном поле, // Овечьим мором сыто воронье..." (II, 1, 89–92, 96–97) {Перевод здесь и дальше (кроме отдельных указанных цитат) М. Лозинского.}. Вместе с тем эти могучие духи обладают чисто человеческими чертами и свойствами. Они любят, ревнуют, ссорятся, обвиняя друг друга в неверности. Титания горда, строптива и в то же время нежна и чувствительна. Настойчивый, хитрый и насмешливый Оберон укрощает ее, поставив в смешное положение. Феи так же изменчивы, как и люди, меняется даже тон их речи. Первая фраза Оберона при встрече с Титанией звучит чуть зловеще, но торжественно; король обращается к королеве: "К добру ли эта встреча при луне, надменная Титания?" (II, 1, 60). А следующая, в ответ на капризную реплику Титании, откровенно грубовата, разгневанный муж отчитывает жену: "Не торопись, дерзкая негодница, разве я не твой супруг?" (63, перевод мой. – Н. Е.).

Когда Титания впервые видит Мотка, она называет его "благородный смертный" (III, 1, 12) и думает, что очистит и превратит его в духа. Но вместо этого она сама теряет свое королевское достоинство и называет Мотка обычным ласкательным именем "мой милый" (IV, 1, 25). Возможно, что на создание

Шекспир У. Шекспировские чтения, 1977 filosofff.org
очеловеченных образов фей повлияла античная мифология и отчасти поэма Спенсера, но несомненно, что крестьянские поверья, знакомые Шекспиру с детства, способствовали их снижению. Эта роль крестьянских поверий проявляется и в том, что приемша Титании называют не совсем правильно changeling, и особенно в том, что Оберон способен на лукавую проделку в стиле "деревенских" эльфов.

По сравнению с предшествующими литературными произведениями изменился не только характер фей, но и обстановка, в которой они действуют. Литературно-книжная традиция, начиная с рыцарских романов и кончая Ариосто и Спенсером, предпочитала описание дворцов и заколдованных садов. В шекспировской комедии феи встречаются "в лесу иль в поле, на холмах, в долинах, // У быстрого ручья иль тихой речки, // Иль на морском песчаном берегу..." (II, 1, 83-85). Этот фон тоже навеян народными представлениями.

Связь всей пьесы с ними совершенно очевидна. Прежде всего они определяют время действия. Многих шекспироведов смущало несоответствие между названием пьесы - *Midsummer night* означает Иванову ночь - и упоминающимися в тексте майскими обрядами (I, 1, 167; IV, 1, 130). Думается, что здесь произошла своеобразная контаминация.

Первого мая в Англии праздновали расцвет весны. В несколько видоизмененной форме оживали старинные языческие обряды: днем сажали майское дерево, плясали вокруг него, устраивали представления и игры, изображая Робин Гуда и его возлюбленную Мэрион, а ночью юноши и девушки с песнями отправлялись в лес и приносили цветы и зеленые ветки, чтобы украсить свои дома. Естественно, что майская ночь ассоциировалась с расцветающей любовью, недаром многие любовные баллады начинаются с майского запева.

Особое значение имела и Иванова ночь. Во всей Европе она считалась колдовской. В Англии в ее канун девушки клали себе под голову корни, чтобы увидеть во сне своих суженых. Собирали цветы, обладающие "волшебными" свойствами, - руту, вербену, трилистник. Рассказывали, что в эту ночь с людьми происходят странные приключения, а феи и эльфы забавляются как никогда.

Изображая любовную игру своих юных героев и чудесные превращения, вызванные волшебным цветком и лукавством фей, Шекспир смешал обе ночи. В его эпоху это, вероятно, не вызывало недоумения: еще не было преодолено средневековое восприятие времени, когда важно было не столько его течение, сколько содержание временной вехи. А так как представления об Ивановой и Майской ночи, по сути своей языческие, были родственны, эти две ночи можно было объединить, сохранив их символику.

Благодаря тому что действие происходит волшебной ночью, при обманчивом свете луны, "странные", по словам скептического Тезея, приключения героев становятся правдоподобными, а участие в комедии фей, эльфов и Пака органичным.

Если фигуры Оберона и Титании первоначально были навеяны книжной литературой, то маленькие феи, или эльфы, и Пак - прямое порождение устных поверий. Об этом свидетельствует их образ жизни и поведение. Они легко переносятся по воздуху с одного места на другое (II, 1, 2-6); по ночам водят хоромы (II, 1, 140); питаются медом, ежевикой и другими ягодами (III, 1, 144, 146). Их обязанности - убивать "червей в бутонах роз", "воевать с летучими мышами", "из крыльев их шить кафтаны", "гнать сычей" (II, 2, 3-6). Словом, это природные духи, которые окружают крестьянина в лесу и в поле.

Главную роль среди этих духов играет Пак (Пэк), или Робин Гудфеллоу (Добрый друг). Создавая этот персонаж, Шекспир особенно близко придерживался народных традиций.

Образ Пака вырисовывается при первом же его появлении. Фея из свиты Титании спрашивает его:

Да ты... не ошибаюсь я, пожалуй:

Повадки, вид... ты - Добрый Малый Робин?

Тот, что пугает сельских рукодельниц,

Ломает им и портит ручки мельниц,
Мешает масло сбить исподтишка,
То сливки поснимает с молока,
То забродить дрожжам мешает в браге,
То ночью водит путников в овраге;
Но если кто зовет его дружкой,
Тем помогает, счастье вносит в дом.

Ты - Пэк?

(II, 1, 32-42)

Пак отвечает:

Ну да, я - добрый Малый Робин,
Веселый дух, ночной бродяга шалый.
В шутах у Оберона я служу...
То перед сытым жеребцом заржу,
Как кобылица; то еще дурачусь:
Вдруг яблоком печеным в кружку спрячусь,
И лишь сберется кумушка хлебнуть,
Оттуда я к ней в губы - скок! И грудь
Обвислю всю окачу ей пивом.
Иль тетке, что ведет рассказ плаксиво,
Трехногим стулом покажусь в углу:
Вдруг выскользну - тррах! - тетка на полу.
Ну кашлять, ну вопить! Пойдет потеха!
(42-54; перевод Т. Щепкиной-Куперник)

Все содержание этого диалога основано на различных крестьянских поверьях. Связь образа лукавого Пака с более древними языческими представлениями, на которые наложило свой отпечаток христианство, подчеркивается тем, что Пак принадлежит к сонму ночных духов. Он торопит Оберона кончить волшебство перед тем, как взойшло солнце, и упоминает о страшных ночных призраках - проклятых мертвецах (III, 2, 381-387). И хотя Оберон замечает, что они "духи, но не те" (388), Пак вскоре опять напоминает, что "жаворонок начал петь" (IV, 1, 91), т. е. что им пора в путь. И, наконец, в последней сцене в своем монологе он снова приобщает себя и эльфов к ночным духам, появляющимся, когда "волки воют на луну", визг "совы пугает тьму" и больному чудится саван.

В этот темный час ночной

Из могил, разъявших зев,

Духи легкой чередой

Выскользают, осмелев.

Нам же, эльфам, что стремимся

Шекспир У. Шекспировские чтения, 1977 filosofff.org
Вслед коням тройной Гекаты

И дневных лучей боимся,
Темнотой, как сны, объаты,
Нам раздолье. В домемышь
Не спугнет святую тишь.
Я пришел сюда с метлой
Мусор вымести долой.

(V, 1, 362-373)

Последние два стиха отражают более позднее поверье, что паки по ночам убирают дом.

Но Пак не только домовый, он и лесной дух, сбивающий путников с пути. В комедии он этим охотно занимается. Сначала он морочит ремесленников:

Я поведу всех вас кругом
Сквозь топь; сквозь мох, сквозь лес, сквозь дебрь.
Я буду конь, я буду вепрь,
А то медведем, псом, огнем,
Ржать, лаять, хрюкать, жечь, реветь,
Как конь, пес, вепрь, огонь, медведь.

(III, 1, 90-95)

Затем Лизандра и Деметрия:
Вверх и вниз, вверх и вниз,
Буду гнать их вверх и вниз.
Я страшнее всяких крыс.
Дух гоняй их вверх и вниз!

(III, 2, 396-399)

Преобразование Мотка, которое осуществляет Пак, тоже могло быть навеяно народными сказками (например, о волшебнице, надевшей овечью голову принцессе).

Мы видим, что связь образа шекспировского Пака с устной народной традицией обнаруживается с достаточной полнотой.

Шекспир, однако, не ограничился близким следованием фольклорной традиции, а по-своему претворил ее. Так же, как Оберон и Татиния, эльфы и Пак очеловечены; только если первые снижены, вторые, наоборот, несколько приподняты и опозитизированы. Шекспир дает своим эльфам имена: Мотылек, Паутинка, Горчичное семячко, Цветущий горошек. Если мы сравним их с именами эльфов в более поздней народной книге (в сказках феи и эльфы вообще безымянные) – Щипок, Простак, Страшила, то мы сразу же почувствуем разницу. Сказочные эльфы достигают роста маленьких детей, а шекспировские прячутся в чашечках желудей, и это подчеркивает их легкость, нежность, изящество. Особенно ощущается поэтизация в монологе маленькой феи, встретившейся с Паком: обгоняя лунный диск, она пролетает над холмами и долинами, сквозь колючий кустарник, над изгородью и частоколом, сквозь воду и пламя (II, 1, 2-5). Она сыплет росу на лугах и вдевает жемчужные сережки буквицам (14-15). Маленькие феи и эльфы прямого участия в действии комедии не принимают, но они создают ее фон. Одухотворяя мягкую и близкую человеку природу, они усиливают ощущение гармонии и в то же время подчеркивают

Шекспир У. Шекспировские чтения, 1977 filosofff.org
гротескность любовной сцены между Титанией и Мотком. Непосредственно участвует в интриге пьесы Пак в роли шута при Обероне и маленького лесного Купидона. Он надевает ослиную голову Мотку и снимает ее и дважды впускает сок волшебного цветка в глаза влюбленным. Заставив традиционный персонаж направлять ход сюжета, т. е. выполнять столь важную и необычайную для него функцию, Шекспир должен был видоизменить его характер. И драматург действительно придал ему большую значительность и сложность. Пак оказывается таким же быстрокрылым, как фея: ему довольно сорока минут, "чтобы землю опоясать", черта, вовсе не свойственная неуклюжим домовым. Он способен не только на грубоватый юмор, но и на более тонкую иронию. Увидев репетицию ремесленников, перед тем как насадить на плечи Мотка ослиную голову, он восклицает:

Ба, репетиция! Ну что же, я зритель,

А если надо, быть готов актером.

(III, 1, 65-66)

Над людьми, особенно над влюбленными юнцами, он потешается. Их переживания кажутся ему представлением, а сами они дураками. Ирония, в которой есть оттенок горечи будущих трагедий, сочетается с мальчишеским озорством:

Будут двое лхнуть к одной;

Случай истинно смешной.

Я люблю, когда кругом

Все крутится кувырком.

(III, 2, 118-121)

Оправдываясь перед Обероном в своей ошибке, вызвавшей ссору влюбленных, он откровенно признается: "Я в их раздорах нахожу забаву". Смешит его и собственная королева, влюбленная Титания. Вместе с тем Пак не лишен добродушия и чувства сострадания. Он жалеет Гермю, принимая ее за Елену. "Голубка! Она не решается лечь рядом с этим бездушным грубияном" (III, 2, 76-77; перевод мой. - Н. Е.), - восклицает он и готов охотно ей помочь. Его веселит собственный промах, но он с удовольствием его исправляет, выжимая сок цветка в глаза Лизандру и произнося заклинание:

Утром встав,

Сон прогнав,

Ты поймешь,

Как хорош

Взор твоей недавней милой,

Пробуждение твое

Подтвердит, что не вранье

Притча "каждому свое".

Милый милую найдет,

С ней на славу заживет...

(III, 2, 454-463)

Важность фигуры Пака внешне подчеркивается тем, что он заключает комедию, а внутренне тем, что Шекспир вкладывает в его уста ироническую фразу: "Судьба так повелела, что только один человек соблюдает верность, а миллион ее нарушает, давая одну клятву за другой" (III, 2, 92-93; перевод мой. - Н.Е.). В этой фразе смысл пьесы: любовное непостоянство или причуды любви, которые становятся источником комизма.

Шекспир У. Шекспировские чтения, 1977 filosoff.org

Гипотетически Шекспир мог разработать эту тему без фантастического и гротескного элемента, ограничившись лишь одной сюжетной линией – любовных перипетий двух юных пар. Действительно, любовь сама по себе волшебство. Эгей, жалуясь на Лизандра, говорит, что он "околдовал" душу его дочери Гермии. Деметрий изменил Елене не под воздействием цветка, напоминающего источники любви и ненависти у Боярдо, а следуя своему капризу. Но пьеса, основанная только на этой сюжетной линии, частично опирающейся на книжную новеллистическую и театральную традицию (мотив препятствий, мешающий соединиться любовным парам, постоянно встречается в итальянской комедии дель арте), в том виде, в каком эта линия могла быть развита Шекспиром в ранний период его творчества, когда психологизм двух основных женских характеров в комедии был только намечен, оказалась бы очень обедненной. Внутреннее содержание пьесы шире и глубже ее прямого смысла. Второй план комедии представление ремесленников – первоначально связан с основным действием лишь формально. Это как бы интермедия "клоунов". Но вместе с ней в пьесу проникает реальность шекспировской Англии: любительских ремесленных трупп было в ту эпоху довольно много. Социальную определенность этим персонажам придает их речь, – в отличие от других действующих лиц они говорят (когда не декламируют свои роли) прозой, близкой к народному разговорному языку, – и их имена, обозначающие их профессию. Они гротескны втройне, так как контрастируют с "идеальными" (не детерминированными) героями главной интриги, с феями и с персонажами той романтической истории, которую изображают. Эта контрастность, создающая комизм, восходит к средневековому принципу изображения, но благодаря внутренней связи всех сюжетных линий. Она не противоречит общей гармонии.

Ремесленники тоже участвуют в любовной игре и как актеры в спектакле о Пираме и Фисбе, и как "реальные" действующие лица (Моток в сценах с Титанией). В спектакле у них даже есть своя Луна, любимое светило влюбленных. Гротескный "низкий" план усиливает основную тему, ее лирическое звучание оттеняется комическим.

Третий план – фантастический – тоже усиливает и дублирует первый. И в волшебном мире, как в человеческом, разыгрывается при лунном свете причудливая комедия любви. Этот третий план служит связующим звеном между первыми двумя. Он скрепляет драматическую структуру пьесы; природные духи, феи и Пак, вмешиваются в действия разноплановых персонажей, и это сокращает разрыв между ними. Благодаря тому что народные верования и устные предания воспринимались как реальность, они в данном случае смягчают противоположность между книжной традицией и отражением реальности елизаветинской эпохи и помогают создать единый мир человека и природы, такой же свободный, как мир Боярдо и Ариосто (ибо причуды любви – это выражение свободы чувства), и такой же гармоничный.

Но это другая гармония, более сложная, допускающая сочетание разных тонов и красок и более близкая к реальной действительности. Поэтическому миру, проникнутому этой гармонией, тесны рамки рыцарской поэмы, ему нужен театр, где зрители верят происходящему на подмостках. Этот театр вырастает из средневекового действия с его традиционными "лицами", привычными народному восприятию, и вместе с тем предваряет драматургию более позднего времени, в которой традиционные сюжеты, ситуации и персонажи полностью переосмысливаются и отражается жизнь с ее сложными внутренними противоречиями и контрастами.

Этот новый театр, наметившийся в ранней комедии Шекспира, складывается затем в трагедиях, и прежде всего в "Гамлете".

Известно, что сюжет "Гамлета" – традиционный. Предание об Амлете включено датским летописцем Саксоном Грамматиком в хронику "Деяния датских королей" (ок. 1200 г.). До Шекспира на этот сюжет была написана трагедия, которая до нас не дошла. Предполагается, что ее автором был Т. Кид.

В "Деяниях датских королей" Саксона Грамматика фольклорный элемент не ощущается и сверхъестественных персонажей нет. Зато в трагедии Кида призрак, по-видимому, фигурировал, так же как в сохранившихся трагедиях этого драматурга и в драмах других елизаветинцев. Исследователи считают, что призраки заимствованы из трагедий Сенеки. Любопытно, однако, отметить, что в итальянских "кровавых" трагедиях, возникших до елизаветинской драмы и тоже опирающихся на Сенеку, призраков нет. Это на первый взгляд кажется удивительным: в итальянских преданиях, поверьях и сказках духи мертвецов действуют. Некоторые помогают живым, другие охраняют клады, духи некрещеных

Шекспир У. Шекспировские чтения, 1977 filosofff.org
младенцев подшучивают над людьми, как феи в английских сказках. Изредка на землю выходят грешные души чистилища и несут свою кару перед глазами живых (например, в легенде "Видение угольщика", переработанной Боккаччо). И все же, за исключением этой новеллы, переосмыслившей легенду в комическом свете, призраки, т. е. мертвецы, являвшиеся живым людям, в итальянской литературе и театре средневековья и Возрождения отсутствуют. Данте видел Беатриче после ее смерти лишь во сне (в "Новой жизни") или в загробном мире, куда вступил он – живой человек. Христианские души, являющиеся только в видении благочестивым людям, поражали итальянцев больше, чем языческие духи, во плоти посещающие землю.

Но если в итальянской литературе христианство, а вслед за ним гуманистическая философия пересилили языческие поверья о призраках, то в Англии это оказалось невозможно. Рассказы о привидениях были так распространены, что об их существовании даже не спорили. Ни один человек в шекспировскую эпоху не отважился бы пройти ночью через погост, а немногие смельчаки, которые решались просидеть ночь на паперти, уверяли потом, что видели в церкви духов усопших. Господствовало убеждение, что мертвые могут вредить живым и поэтому лучше избегать тех мест, где они появляются. По-разному объясняли причины их возвращения на землю: иногда призраки приходят, чтобы призвать к мести живых, иногда, чтобы предупредить о грозящей опасности. Мертвый воин стучится к невесте, чтобы она освободила его от клятвы верности (баллада "Дух милого Вильяма"), а мертвый моряк губит свою возлюбленную, нарушившую эту клятву (баллада "Демон-любовник"). Внешний облик мертвецов, по общему мнению, оставался таким же, каким он был при жизни (поэтому люди не сразу понимают, что перед ними призраки).

Основа этих верований языческая, но ощущается и влияние христианства, иногда более глубокое, иногда более поверхностное. Демон-любовник плывет со своей возлюбленной в ад, а Вильям ведет свою невесту на кладбище к могиле, где вместе с ним похоронены его жены и дети, как в могилах древних викингов. Упоминание об аде и рае в одной из версий этой баллады не меняет ее языческого характера. В шотландской балладе "Женщина из Ашерс Велл" мертвые сыновья приходят к матери после ее страстного заклинания и по-крестьянски садятся с ней за стол. Шапки их украшены нездешней березой, растущей у врат рая, куда они должны вернуться после первого петушиного крика. В этой балладе все конкретно и материально и христианское представление о рае не нарушает этой языческой материальности {См.: Елина Н. Г. Развитие англо-шотландской баллады, – В кн.: Английские и шотландские баллады в переводах С. Маршака. М.: Наука, 1973. с. 109.}.

Стремясь все же адаптировать языческие верования, сначала католики, а затем протестанты по-своему их толковали. Католики считали, что привидения это беспокойные, не успевшие покаяться души чистилища, и не отождествляли их с духами зла. Более непреклонные и нетерпимые к язычеству протестанты (особенно пуритане), отказавшись от веры в чистилище, утверждали, что ожившие мертвецы – это демоны, посланные адом на землю, чтобы смущать людей. Недаром Спенсер называет такого духа проклятым (кн. I, песнь 2, строфа XXIII).

Философические умы тоже внесли свою лепту в общие представления о призраках. С призраками они ассоциировали пагубное влияние зла на человеческие души. Очевидно, их рассуждения на эту тему привели еще к одному поверью: в народе стали считать, что заклинать духов умеют главным образом люди ученые. Все эти представления отразились в "Гамлете" и получили в этой трагедии особое развитие.

Создавая образ старого короля, Шекспир очень близко следует народным поверьям. Приходит король после полуночи, в "мертвый", "колдовской" час (I, 1, 65; III, 2, 361), исчезает при первом петушином крике (I, 1, 147, 157; 2, 218). Но Шекспир не ограничивается указанием времени, а создает особую психологическую атмосферу, которая подготавливает зрителя к сверхъестественному видению.

Франсиско

Спасибо, что сменили; холод резкий,

и мне не по себе.

Бернардо

Все было тихо?

Франсиско

Мышь не шевельнулась.

(I, 1, 8-10)

В этом обмене репликами уже чувствуется напряжение, дальше оно возрастает.

Марцелл

Ну что, опять сегодня появлялось?

Бернардо

Я ничего не видел.

(I, 21-22; перевод М. Лозинского)

Затем следует рассказ о минувшей ночи, когда Призрак явился впервые. Все действующие лица повторяют, что он совершенно такой же, каким они его помнили при жизни: "Совсем такой, как был король покойный" (I, 1, 41). "Такой же самый был на нем доспех, // когда с кичливым бился он Норвежцем" (I, 60-61) Сомневающийся Гамлет, допытываясь у Горацио и стражи, действительно ли они видели его отца, задает вопросы, в ответ на которые собеседники наделяют Призрак внешностью живого человека:

Гамлет

Вооружен, сказали вы?

Марцелл и Бернардо

Да, принц.

Гамлет

От головы до ног?

Марцелл и Бернардо

От пят до темя.

Гамлет

Так вы не видели его лица?

Горацио

Нет, как же, принц; он шел, подняв забрало.

Гамлет

Что, он смотрел угрюмо?

Горацио

В лице была скорей печаль, чем гнев.

Гамлет

И бледен иль багров?

Горацио

Нет, очень бледен.

Гамлет

Шекспир У. Шекспировские чтения, 1977 filosofff.org
И смотрел на вас?

Горацио

Да, пристально.

(I, 2, 226-234)

Гамлет

Борода седая?

Горацио

Такая, как я видел у живого,

Чернь с серебром.

(239-241)

Мы видим, что это описание наружности Призрака в общем основано на традиции, предполагающей неизменность внешнего вида этих духов. Шекспир, однако, развивает традицию: он не только конкретизирует облик своего персонажа, но и придает ему выразительность и некоторые психологические черты. Отношение к Призраку действующих лиц соответствует нравам шекспировской эпохи, но оно не вполне одинаковое: персонажи воспринимают духа и рассуждают о нем по-разному. Их восприятие одновременно создает образ сверхъестественного существа и характеризует их самих. Бернардо и Марцелл, люди простые, неученые, рассказывают о самом факте его появления. Впрочем, из них двоих Марцелл, по-видимому, больше склонен к размышлениям и лучше осведомлен в бытующих поверьях. Он замечает, что Призрак "неуязвим, как воздух", объясняет его быстрое исчезновение тем, что близится рождество, когда "певец зари не молкнет до утра" и потому не смеют "шелохнуться духи". Его больше других поражает величие и "учтивость" Призрака, и он смутно пытается обосновать его появление. Гораздо сложнее отношение к Призраку образованных студентов Горацио и Гамлета. Горацио вначале просто не верит в привидение и считает его фантазией своих собеседников. "Чушь, чушь, не явится", - говорит он. Затем при виде короля его тоже охватывает страх, однако он находит в себе мужество по просьбе Марцелла, напоминающего ему, что он "грамотей", обратиться к духу с заклинанием. После исчезновения духа Горацио пытается осмыслить то, что он видел и чему бы не поверил, когда бы не порукой его собственные глаза. "Как странно!" - восклицает он, и в этой фразе воплощается недоумение разумного скептика, недаром он повторяет ее в конце первого акта. Впрочем, гуманистическая образованность напоминает ему, что перед тем, как "пал могучий Юлий, // Покинув гробы, в саванах, вдоль улиц // Визжали и гнусили мертвецы..." (I, 1, 114-116). (Стремление связать современных духов с античными было, как это видно из указанных нами сочинений Скотта и Нэша, свойственно английским гуманистам.) Но вот король возвращается, и Горацио опять обращается к нему, заклиная "молвить" и открыть, зачем он явился. В тираде Горацио совмещаются простонародные поверья о "порче", угрожающей человеку, ступившему на то место, где стоял дух (I, 1, 127), о том, что, быть может, призрак "томится" по награбленному кладу, который он при жизни зарыл (136-138), с возвышенной тревогой за судьбу отчизны и желанием совершить подвиг:

Когда могу я что-нибудь свершить

Тебе в угоду и себе на славу,

Молви мне!

Когда тебе открыт удел отчизны,

Предвиденьем, быть может, отвратимый,

О, молви!

(130-135)

Смешение "полуверы" в христианизированные языческие придания с

Шекспир У. Шекспировские чтения, 1977 filosofff.org
гуманистической ученостью и моралью типично, по-видимому, для образованной элиты шекспировской эпохи. Горацио, по его словам, убедился, что слух, будто крик петуха вынуждает духов "спешить в свои пределы", справедлив; отчасти он разделяет и веру Марцелла, что рождественская ночь ограждает людей от этих существ. Без колебаний он рассказывает Гамлету, что видел тень его отца, считая, что сын должен к ней обратиться. И в то же время как протестант опасается, что Призрак, быть может, демон и погубит принца.

Что если вас он завлечет к волне
Иль на вершину грозного утеса,
Нависшего над морем, чтобы там
Принять какой-нибудь ужасный облик,
Который в вас низложит власть рассудка
И ввергнет вас в безумие? Оставайтесь...

(I, 4, 69-74)

Так, уже в I акте наряду с самим Призраком вырисовывается фигура Горацио – верного друга, ученого гуманиста, человека своего времени. Что же касается намеченного в первых сценах образа духа, то полностью он раскрывается при соприкосновении с главным героем.

Гамлет узнает о его появлении в тяжелейший момент, когда горе по умершему отцу усугубляется негодованием, вызванным поспешным замужеством матери. Он испытывает разочарование не только в близких людях, но и во всем человечестве. И все же вначале он не вполне доверяет рассказу Горацио и произносит ту же фразу, что и его ученый друг: "Это очень странно" (I, 2, 220); его смущает услышанное, и он подробно расспрашивает рассказчика и пришедших с ним Марцелла и Бернардо. Увидя Призрака, он так же, как Горацио, не исключает того, что дух пришел из ада.

Блаженный ты или проклятый дух,
Овеян небом или геенной дышишь,
Злых или добрых умыслов исполнен,
Твой образ так загадочен, что я
К тебе взываю...

(I, 4, 40-44)

И все же он смело следует за Призраком, правда только до определенного места площадки. На смелость Гамлета указывали критики в споре о его характере; более интересным представляется, однако, то, что отношение его к духу меняется, как меняется и сама фигура Призрака. Безмолвный Призрак внушает Гамлету благоговение, смешанное с ужасом, он вопрошает его:

Гамлет, повелитель,
Отец, державный Датчанин, ответь мне!
...Что это значит,
Что ты, бездушный труп, во всем железе
Вступаешь вновь в мерцание луны,
Ночь искажив; и нам, шутам природы,
Так жутко потрясаешь естество
Мечтой, для наших душ недостижимой? Скажи:
Зачем? К чему? И что нам делать?

(44-45, 51-57)

Эти вопросы придают Призраку величие: он представляется непонятной, сверхъестественной силой, страшной своей загадочностью. Но вот Призрак заговорил, и прежде, чем поведать сыну тайну своей смерти и призвать его к мести, он сообщает, что приговорен к мукам чистилища. Но, хотя он намекает на ужасы загробного мира: "когда бы не тайна // Моей темницы, я бы мог поведать такую повесть, что малейший звук // Тебе бы душу взрыл, кровь обдал стужей..." (5, 13-16), - на Гамлета это не производит особого впечатления: размышляя в дальнейшем о том, что ждет человека после смерти, он не вспоминает об адских муках, смерть для него - "неведомый край".

Его гораздо больше поражает злодеяние, совершенное на земле. После рассказа Призрака робость перед ним в душе героя сменяется жалостью: таинственный пришелец безвестного мира, превратившись в душу чистилища, умершую без покаяния, очеловечивается, перестает страшить, становится "бедным духом", за которого надо отомстить. Влияние мистической натурфилософии, которой увлекались в конце XVI в. (оно отчетливо ощущается в первом обращении Гамлета к Призраку), уступает место религиозным представлениям о геенне огненной, и образ Призрака начинает утрачивать свое величие. В конце I акта дух напоминает о себе уже из-под земли, приказывая Горацио, Марцеллу и Бернардо поклясться, что они будут молчать о его появлении. Четыре раза он повторяет "Клянитесь", и это должно было бы вызвать трепет присутствующих, в том числе и Гамлета. Однако Гамлет отвечает ему в спокойном и неожиданно фамильярном тоне, называя "честным парнем", "старым кротом" и "землекопом".

Английский шекспировед Мендл {См.: Mendl R. W. S. Op. cit., p. 126.} считает, что фамильярные реплики Гамлета вызваны тем, что он все же сомневается, не дьявол ли пришел его искушать, - по средневековой театральной традиции с дьяволами разговаривали в низком стиле. Но ведь Гамлет и вначале не был уверен, что перед ним "честный дух", однако, обращался к нему совсем в другом тоне. Нам кажется, что причина не в недоверии Гамлета к Призраку, а в общем поведении героя. Оно резко меняется после того, как Гамлет побыл наедине с духом. На расспросы друзей он отвечает странно и нелогично:

Нет в Датском королевстве подлеца,

Который не был бы отпетым плутом.

На что Горацио вполне уместно замечает:

Не стоит призраку вставать из гроба,

Чтоб это нам поведать.

Следует туманная реплика принца:

Да; вы правы;

Поэтому без дальних слов давайте

Пожмем друг другу руки и пойдем:

Вы по своим делам или желаньям,

Ведь есть у всех желанья и дела

Те иль другие; я же, в бедной доле,

Вот видите ль, пойду молиться.

И опять справедливое замечание Горацио:

Принц,

То дикие, бессвязные слова.

(I, 5, 123-133)

Но внешняя неразумность этих слов, поражающая Горацио и кажущаяся на первый взгляд неожиданной, неслучайна и неспонтанна. Она проистекает из недавнего предостережения самого Горацио, что Призрак может ввергнуть Гамлета в безумие. Не желая выдать свою тайну и одновременно переживая душевное смятение, Гамлет вольно или невольно (из текста трагедии это неясно) использует это предостережение и начинает разыгрывать безумного шута. Шутовство как реакция на безобразие мира намечается еще раньше, косвенно – в горьком замечании Гамлета, что "от поминок // Холодное пошло на брачный стол", и прямо – в его словах, обращенных к Призраку: "...нам, шутам природы". А безумному шуту подобает шутить в самом развязном тоне с загробными обитателями, сомневаться в их добродетели и высмеивать их величие. В этом, нам кажется, и заключается непосредственная причина того, что Шекспир вложил в уста своего героя фамильярные реплики.

Притворное безумие, подсказанное словами Горацио, а в конечном счете народным поверьем, определяет внешнее поведение героя и в двух последующих актах и становится неотъемлемой чертой его характера. Это же поверье о демонической природе призраков заставляет его не только притворяться, но и соответствующим образом поставить спектакль при дворе с тем, чтобы уличить короля и проверить честность духа. Так поверье в двух его аспектах, частном и общем, ложится в основу действия трех первых актов, т. е. становится структурным элементом трагедии и косвенным образом помогает драматургу создать сложный характер его героя.

Но чем же обусловлено последнее изменение Призрака в III акте, новое отношение к нему Гамлета и исчезновение этого сверхъестественного персонажа? Прежде всего отметим, что, когда он появляется в последний раз, его видит только Гамлет. Английский шекспировед Кларк по этому поводу замечает, что у Шекспира есть призраки "объективные" и "субъективные"; последних видит только герой, т. е. они представляют собой нечто вроде галлюцинаций {См.: Clarc C. Op. cit., p. 31.}. Это мнение исследователя можно подтвердить, приведя слова королевы, что Призрак – "создание мозга" самого Гамлета. Но действительно ли драматург разделял предположение своей героини или считал, что бывают случаи, когда видение возникает лишь перед определенным человеком, мы не знаем. Во всяком случае ясно, что народное поверье уступает место субъективному состоянию души героя. Призрак пришел, чтобы "заострить" его "притупленную волю" и смягчить его суровость к матери:

Но, видишь, страх сошел на мать твою.

О, стань меж ней и дум ее бореньем;

Воображенье мощно в тех, кто слаб;

Заговори с ней, Гамлет.

(III, 4, 111-114)

Эти слова Призрака перекликаются с его монологом в I акте, когда он предупредил сына:

Но, как бы это дело ни повел ты,

Не запятнай себя, не умышляй

На мать свою; с нее довольно неба

И терний, что в груди у ней живут...

(I, 5, 84-87)

Но в той сцене они не затронули Гамлета, в своих монологах Призрак слишком многое ему сообщил. Теперь же, когда Гамлет убедился в правдивости духа, по логике трагедии его вид и речь вызывают у него угрызения совести и не жалость, а глубокое сострадание:

Смотрите, как он бледен!

Его судьба и вид, воззвав к камням,

Растрогали бы их. – О, не смотри;

Твой скорбный облик отвратит меня

От грозных дел...

(III, 4, 124-128)

В этой сцене поверье отступает на задний план и подчеркивается человеческое благородство старого короля, близкое душе Гамлета, который не просто осуждает мать, а страдает за нее.

Больше Призрак не появляется, он выполнил свою роль. Дальнейший ход событий разворачивается в результате активных действий Клавдия и самого Гамлета, столкнувшихся лицом к лицу, как воплощение противоположных принципов.

Если на первый взгляд причина появления Призрака кажется внешней данью традиции (он приходит, чтобы раскрыть живому человеку тайну своей смерти и призвать к мести), то при более глубоком рассмотрении выясняется, что, основанный на языческих, католических и протестантских верованиях, традиционный образ в традиционной ситуации выполняет в трагедии очень существенную функцию. Он не только становится ее структурным элементом, не только способствует непосредственному выявлению характера героя и некоторых других действующих лиц, не только материализует подозрение Гамлета, но и приобретает особый смысл во внутреннем содержании трагедии и ее художественной форме.

Прежде всего он оттеняет фигуру героя. Если Гамлет, буруеваемый раздумьем и сомнениями, воплощает гуманистическое сознание, стоящее перед неразрешимыми задачами, поставленными перед ним его временем {См.: Пинский Л. Шекспир: Основные начала драматургии, М.; Худож. лит., 1971, с. 144.}, когда "добродетель должна просить прощения у порока", то Призрак воплощает сознание архаическое, действенное и прямолинейное: он требует убить Клавдия, не помышляя о том, что мир от этого не изменится. Но главный смысл его фигуры – в том, что он символизирует нарушение естественного порядка вещей, когда мертвые вместо того, чтобы покоиться в гробницах, выходят на землю. Об этом первый говорит Горацио, объясняя появление духа: "Я в этом вижу знак каких-то странных смут для государства" (I, 1, 69). Его догадку подхватывает Марцелл, как бы конкретизируя ее: "К чему вот эти строгие дозоры // Всеночно трудят подданных страны? К чему литье всех этих медных пушек // И эта скупка боевых припасов, // Вербовка плотников..." (71-74). Горацио ему отвечает, что Дании угрожает Фортинбрас. Тогда Бернардо, вновь возвращаясь к появлению Призрака, прямо связывает его с готовящейся войной: "Вот почему и этот вещий призрак // В доспехах бродит, схожий с королем, // который подал повод этим войнам" (109-111). Но Горацио вспоминает, что восставшие из гроба мертвецы предвещают не только войну, но и другие "злые события". Мысль о скрытом зле выражает и Гамлет, услышав о Призраке:

Дух Гамлета в оружие! Дело плохо;

Здесь что-то кроется. Скорей бы ночь!

Терпи, душа, изоблится зло,

Хотя б от глаз в подземный мрак ушло.

(I, 2, 254-257)

В 4-й сцене Марцелл опять уточняет эту мысль, придавая злу локальный характер: "Подгнило что-то в Датском государстве" (I, 4, 90). И, наконец, после рассказа духа Гамлет обобщает: "Век расшатался..." (I, 5, 188).

Так Призрак знаменует наступление в мире дисгармонии, которая охватывает Данию, человеческое общество и всю вселенную. Это величественная и в то же время гротескная дисгармония, такая же двойственная, как и ее вестник, совмещающий "прекрасный облик" державного повелителя и бедного духа, днем томящегося в вечном огне, а ночью скитающегося по земле до петушиного крика. Общение с ним приподнимает образ Гамлета, который призван восстановить "расшатанный век", и в то же время именно оно толкает героя на притворное безумие и шутовство. Возвышенный герой создает гротескную

Шекспир У. Шекспировские чтения, 1977 filosoffo.org
ситуацию, соответствующую окружающему миру, в котором жена, прожившая большую часть жизни в счастливом браке с достойнейшим человеком, через месяц после его кончины выходит замуж за подлеца и забывает сына, юная девушка помогает шпионить за своим возлюбленным, друзья оказываются предателями, а благородный мститель за отца идет на коварный сговор с негодяем и на преднамеренное убийство.

Если в ранней комедии о причудах любви фольклорная традиция сблизила в единой гармонии идеальный и реальный мир, то в более поздней трагедии, написанной в эпоху заката елизаветинского царствования, когда Шекспир пусть неосознанно, но ощутил, что одна эпоха насилия сменяется другой {См.: Аникст А. Творчество Шекспира. М.: Худож. лит., 1963, с. 338.}, традиция подчеркнула столкновение этих миров. Изображая зло не как метафизический феномен, а как общественное явление действительной жизни, Шекспир вместе с тем расширяет представление о ней так, что она выходит за пределы непосредственного человеческого бытия, того, что "известно мудрости Горацио". Борьба становится неравной, и прекрасный человек, "человек во всем", хотя сохраняет величие, одолеть зло не в силах. В этом сознании трагизм пьесы.

Следующей ступенью нарастающего трагизма становится содержание "Макбета", где зло проникает в душу "прекрасного человека" и он, оставаясь героической личностью, превращается в злодея {См.: Пинский Л. Указ. соч., с. 25-26.}. В процессе этого превращения важную роль играют сверхъестественные персонажи - ведьмы.

Уже упоминалось, что вера в ведьм была распространена во всей Европе. В первой половине XVI в. в Италии проходило много процессов, на которых судили женщин, обвинявшихся в колдовстве. В государственном архиве города Модены сохранились документы инквизиционных процессов, происходивших в этом городе {См.: Corradini N. I processi delle streghe a Modena nella prima meta del secolo XVI, - In: Folklore Modenese. Modena, 1959, p. 44-50.}. Судя по этим документам, ведьмам приписывались наряду с благотворными действиями (они лечат больных, помогают найти потерянные вещи, вернуть супружескую любовь, оживить мертвых) злоторные: они поклоняются дьяволу, с его помощью предсказывают будущее, встают, добиваются любви понравившегося им мужчины, подчиняют людей своей воле. Приводятся и некоторые колдовские формулы, включавшие имя божие, говорится о шабашах, где ведьмы встречаются с дьяволами. Во второй половине века этих процессов стало значительно меньше, в основном церковь обратила свое оружие против еретиков. Даже Тридентский собор народную магию осуждает между прочим, он больше занят борьбой с Реформацией и научно-философским вольнодумством, чем вульгарными ведьмами.

В народном творчестве Италии ведьмы, несмотря на распространенность поверий о них, фигурируют довольно редко. В народных сказках ведьма близка к людоедке, только в очень немногих случаях она занимается колдовством. И лишь в народной поэме "Баронесса ди Карини" ("Barunissa di Carini") {См.: Pagliaro A. Poesia giullaresca e poesia popolare. Bari: Laterza, 1958.} она в соответствии с поверьем становится посредницей между страшным миром мертвых и живым человеком. Насколько была распространена вера в ведьм среди образованных людей, сказать трудно; известно, что некоторые моденские гуманисты выступали в защиту несчастных женщин, обвинявшихся в колдовстве. В итальянской литературе и в театре этот персонаж встречается редко. Хотя в период кризиса второй половины XVI в., когда итальянцы утратили политическую независимость, а контрреформация разрушала гуманистические идеалы Возрождения, и возникло ощущение дисгармонии и власти зла, итальянские поэты, и великие и третьестепенные, в высоких жанрах к гротеску не прибегали. Лишь в поэме Тассо упоминается шабаш ведьм (песнь XIII в., строфа 4), но это упоминание мимолетно; в целом демоническое зло, воплощенное в фигурах язычников-сарацин, не безобразно; наоборот, коварная волшебница Армида внешне прекрасна. Даже дьяволы, собравшиеся на свой синклит, хотя и ужасны, но по-своему величественны. Контрасты, определяющие поэтику Тассо, не приближаются к гротеску. В посредственных "кровавых" трагедиях, где ситуации граничат с ним, авторы тоже стремятся избежать его, перенося все преступления и убийства за сцену; зрители узнают о них из сообщений хора. Сами трагические герои - однолинейны, сочетание в их характере величия и безумия (настоящего и притворного), силы и уродства принципиально не возможно, ибо от Ренессанса драматурги еще сохраняют понятие красоты как меры и гармонии. Поэтому совершенно естественно, что ведьмы - уродливые получеловеческие, полудемонические существа, в облике

Шекспир У. Шекспировские чтения, 1977 filosoff.org
которых зло принимает форму, соответствующую народным верованиям, основанным не на чистом вымысле, а на искаженной реальности, – в итальянской трагедии, так же как в рыцарских поэмах Боярдо, Ариосто и Тассо, появиться не могли. Отголоски веры в колдовство звучат в новеллах и в комедиях, в которых изображается житейская, бытовая реальность XVI в. {См.: Paques U. Les sciences occultes d'après les documents littéraires italiens du XVIIe siècle. Paris: Institut d'Ethnologie, 1971, p. 136, 201.} Но комедии ("Чернокнижник" Ариосто, "Ведьма" Граццини, "Подсвечник" Джордано Бруно) стараются разрушить эту веру и высмеивают магию как нелепое заблуждение невежественных умов. Более серьезно ее восприняли английские писатели.

Истоки поверья о ведьмах во всех странах – языческие. Свое происхождение ведьмы ведут от богинь (греческой Гекаты, скандинавских норн). Но отношение к ним разных народностей было различным. Об этом свидетельствует этимология самого слова: в итальянском языке *strega* восходит к латинскому *strīx*, означающему ночную птицу, которую считали вампиром, а в английском (так же, как и в русском) *witch* (ведьма) происходит от глагола *wit* (ведать). Из этого следует, что, если в Италии ведьмы с самых отдаленных времен вызывали лишь ужас и отвращение, в Англии их первоначально почитали как существ, обладающих особыми познаниями и властью над природой и людьми. Однако под влиянием христианства страшное, отвратительное в облике ведьм постепенно усиливалось, особенно это заметно в конце XVI в., когда вера в них получила большое распространение, отчасти, как уже говорилось, в связи с ослаблением религии, отчасти в связи с общим увлечением магией, развивавшейся параллельно науке. В ведьм верили сельские жители, обвинявшие их главным образом в падеже скота и болезни людей, и такие ученые люди, как Френсис Бэкон и Уолтер Ралей, не отделявшие естественное от сверхъестественного. Но если в народе считали, что они способны творить не только зло, то в более образованных кругах их называли пособниками дьявола и приписывали им самые омерзительные обряды и преступные деяния, одновременно наделяя их властью над стихиями (они поднимают ветер, бури на море, туман, исчезают в воздухе). После сватовства Якова I к датской принцессе Анне возникла легенда, что сатана, враг Реформации, с помощью ведьм пытался потопить королевский корабль. Легенду превратили в действительность: схватили около двухсот старых женщин, и те под пыткой дали соответствующие показания. Все они были сожжены. Такие процессы, не носившие, правда, столь массового характера, в конце XVI – начале XVII в. стали превращаться в бытовое явление. Специальные законы, изданные парламентом при Елизавете, а затем при Якове, очень этому способствовали. Яков возвел преследования ведьм в богоугодное дело и не только поощрял охотников, подготавливавших эти процессы, но и осуждал тех, кто вроде Реджинальда Скотта скептически относился к колдовству, и приравнивал их к атеистам. Он повелел сечь книгу Скотта и выпустил брошюру "Демонология" (1597), в которой полемизирует с ним. Очевидно, после победы над папистами магия, с одной стороны, и полуязыческая стихия – с другой, создававшие чувство известной независимости от новой государственной церкви, стали представляться королю и высшему духовенству опасными, с ними начали бороться путем законодательного, судебного и идейного воздействия. В такой обстановке совершенно естественно, что литература и особенно драматургия, близкие к реальности, включили ведьм в круг своих действующих лиц (см., например, трагикомедию Миддлтона "Ведьма").

В "Макбете" ведьмы появляются несколько раз: в 1-й и 3-й сценах I акта, в 1-й сцене IV акта (5-я сцена III акта, в которой главную роль играет Геката, по мнению многих исследователей, позднее добавление, не принадлежащее Шекспиру). Любопытно, что в разных сценах у ведьм различный облик, хотя повсюду Шекспир в общем придерживается традиции. Известно, что в хронике Холиншеда, откуда он почерпнул свой сюжет, Макбет встречает трех "вещих сестер", которые предсказывают ему судьбу. Эти "вещие сестры" возникают в самом начале трагедии, как бы в ее прологе. Пустынная степь, буря, мгла, сквозь которую сестры улетают, их неясный диалог – все это создает таинственную, мрачную, но не лишенную величия картину. Она вызывает в памяти языческие божества, повелевающие над стихийными силами природы и обладающие тайными познаниями, в их образе видятся и далекие северные богини судьбы норны (недаром они появляются поблизости от поля боя). Только неожиданное упоминание о сером коте и жабе переносит зрителя в более близкую эпоху судебных процессов, в материалах которых кошки и жабы называются как неперемный атрибут отвратительных магических обрядов. В 3-й сцене, хотя обстановка та же, диалог ведьм выдержан не в величественном, а в грубом, вульгарном тоне. "Сестра, где ты была?" – спрашивает Первая

Шекспир У. Шекспировские чтения, 1977 filosofff.org
ведьма. "Убивала свиней", - отвечает вторая. Этот лаконичный ответ отражает поверье, что ведьмы портят скот, особенно свиней {См.: Обвинительный акт против ведьм в Эссексе см. в кн.: Thiselton-Dyer T. F. Op. cit, p. 37.}. Затем Первая ведьма сообщает, что рассердилась на жадную "толстозадую" жену моряка, ушедшего в плавание, и теперь грозит вызвать бурю, помчавшись "бесхвостой крысой" в решетке. Две другие ведьмы обещают подарить ей ветры. В этих репликах тоже звучат поверья, восходящие к мифам: бесхвостая крыса такое же магическое животное, как и кошка, решето у всех арийских народов - символ облаков, а власть над ветрами и морскими волнами, неоднократно "засвидетельствованная" в судебных процессах, напоминает так же, как в прологе, только в более конкретной и грубой форме, о связи ведьм с забытыми древними божествами. В этой сцене мы видим, как миф "снизился" до поверья, но не утратил своей силы, которая в полной мере ощущается при встрече ведьм с людьми.

Действительно, когда появляются Макбет и Банко, ведьмы преображаются: их внешний вид, хотя и кажется "странным" и вызывает сомнение, относятся ли они к жителям земли, безобразен, но не отвратителен. Когда же они производят свое лаконичное и многозначительное приветствие, они вновь обретают величие "вещих сестер".

1-я Ведьма

Да славится Макбет, Гламисский тан!

2-я Ведьма

Да славится Макбет, Кавдорский тан!

3-я Ведьма

Да славится Макбет, король грядущий!

(I, 3, 48-50; перевод Ю. Корнеева)

Это тройственное повторение, построенное в соответствии с риторической фигурой градации, приближается к магической формуле (число 3 - излюбленное в фольклоре разных народов). Приветствие внушает робость герою, а следовательно, должно по замыслу Шекспира производить соответствующее впечатление и на зрителей.

Не менее кратко и еще более туманно приветствие, обращенное к Банко:

1-я Ведьма

Ты ниже, чем Макбет, но выше.

2-я Ведьма

Несчастней ты, зато счастливей.

3-я Ведьма

Ты не король, но королей родишь,

(3, 65-67)

Если в первом случае тройственный повтор звучал одновременно как предсказание и магическая формула, то во втором эта же фигура превращается в трехчленную загадку, а загадки, встречающиеся в мифах и более поздних фольклорных жанрах, зачастую задают могущественные сверхъестественные существа, обитающие в морской пучине, в горах, лесах и в глубине земли.

Так и воспринимает ведьм Банко, который называет их "пузырями земли". В этом выразительном и странном определении смешиваются полуфантастические (т. е. уходящие корнями в мифологию) и полунаучные воззрения шекспировской эпохи.

В IV акте зрители видят ведьм не в степи, а в пещере. Повторяется та же ситуация, что и в I акте, хотя и в ослабленной форме. В начале сцены, пока ведьмы одни, они откровенно бесстыдны и отвратительны. Они пляшут вокруг

Шекспир У. Шекспировские чтения, 1977 filosofff.org
котла и, заклиная, варят в нем мерзкое зелье из зева ядовитой жабы, из болотной змеи, червей, лягушек, мышьиной шерсти, собачьего языка, совиного крыла, кости дракона, волчьего уха, акульею зуба, трупа колдуньи, татарского носа, пальца "шлюхина отродья" и т. д. Перечисляя все, что они бросают в котел, ведьмы поют рефрен:

Пламя, прядай, клокочи!

Зелье, преи! Котел, урчи!

(IV, 1, 20-21)

Очевидно, Шекспир был хорошо осведомлен о составе колдовского снадобья и соответствующих магических обрядах. О них рассказывали досужие кумушки, "ученые" брошюры, материалы судебных процессов. В той же книге Реджинальда Скотта, с эпическим спокойствием повествующей о заблуждениях современников, мы, например, читаем: "Если есть какие-нибудь некрещенные дети, то ведьмы похищают их у матерей, убивают, соблюдая определенные церемонии, а после похорон выкапывают из могил и тушат в котле, а затем изготовляют мазь; которой натираются перед полетом" (book III, ch. I). Отношение Макбета к ведьмам теперь другое, чем вначале. Тогда он называл их "вещими сестрами", теперь же - "мерзкими ведьмами" (слово *had* означает не только "ведьма", но и "отвратительная старуха"). Тогда он еще не подозревал их демонического коварства, теперь, когда нравственное падение сблизило его с ними, они частично обнажают перед ним свои отвратительные черты, он понимает, что они сеют зло и предательство. И все же он верит в их могущество и в то, что они правильно предскажут ему будущее:

Где б ваши знанья вы ни почерпнули,

Я ими заклинаю вас, ответьте.

Пусть даже ваш ответ принудит вихрь

Сраженье с колокольнями затеять,

Валы - вскипеть и поглотить суда,

Хлеба - полечь, деревья - повалиться,

Твердыни - рухнуть на голову страже,

Дворцы и пирамиды - до земли

Челом склониться, чтоб, опустошив

Сокровищницу сил своих безмерных,

Изнемогла природа, - отвечайте!

(IV, 1, 50-60)

Ответная речь ведьм опять становится лаконичной и приподнятой:

1-я Ведьма

Спроси!

2-я Ведьма

Задай вопрос.

3-я Ведьма

Ответ дадим.

(1, 61)

И даже начало заклинания ("В воду лей, в огонь струи // Пот убийцы, кровь свиньи, // Съевшей собственный приплод" - I, 4, 64-67), которое возвращает нас к началу сцены, не уничтожает полностью мрачного ореола "вещих сестер".

Шекспир У. Шекспировские чтения, 1977 filosofff.org
Они вызывают духов, приказывают Макбету молча слушать предсказания этих призраков и насмешливо утешают, когда вид кровавой тени Банко приводит его в ужас.

В круг, сестры! Мастерством своим

Мы дух его возвеселим.

Заставлю воздух я для вас

Запеть, а вы пуститесь в пляс,

Чтоб за неласковый прием

Нас не корил король потом.

(IV, 1, 127-132)

Мы видим, что фигуры ведьм двойственны. Изображая их, Шекспир объединил две одновременных традиции. Придерживаться одной из них он не мог. "Вещие сестры" из хроники Холиншеда, хотя и соответствовали бы общему колориту мрачной истории Шотландии, северной страны, где пережитки язычества были сильнее, чем в Англии, на английской сцене казались бы менее правдоподобными, чем привычные восприятию зрителя ведьмы. С другой стороны, ведьмы вроде тех старух, что фигурировали на процессах, не смогли бы соблазнить такого доблестного героя, как Макбет. Если в первом случае нарушилось бы внешнее правдоподобие, то во втором – внутреннее, психологическое. Именно этим, вероятно, и объясняется то, что в прологе и в сценах с Макбетом на первый план выступает демоническая сила ведьм в ее величии, а не их разнузданное уродство, привнесенное христианством в языческие представления.

В шекспироведении стало общим местом утверждать, что не ведьмы соблазнили Макбета, а его собственное честолюбие. Однако не следует забывать, что ведьмы столь же органично участвуют в действии этой трагедии, как Призрак в "Гамлете".

Об этом прежде всего свидетельствует ее общая атмосфера, которая возникает в первой же сцене. Гром, молния, безлюдная степь – именно в такой обстановке появление ведьм кажется естественным. Очень важное значение для создания атмосферы имеет время действия: в ряде наиболее драматических сцен (I, 7; II, 1,2; III, 3, 4; V, 1) это ночь. Ночь, которую освещает не луна, а факелы, подчеркивающие темноту. В тексте трагедии девять раз указывается время – настоящее, когда происходит действие, и будущее, когда должны будут произойти те или иные события, и все девять раз называется ночь либо близкие к ней часы.

Гонец приносит весть леди Макбет, что "король здесь будет к ночи" (I, 5, 29). Макбет в точности повторяет эту фразу, заменив в ней лишь одно слово: вместо "король" он говорит "Дункан" (эта замена означает, что в глубине души он уже не считает Дункана королем). Сам же повтор имеет особый, роковой смысл, который раскрывается в последующих репликах:

Леди Макбет

А когда уедет?..

Макбет

Завтра поутру {*}.

Леди Макбет

Вовеки

Не будет утра для такого "завтра"!

(I, 5, 56-58)

{* В подлиннике "предполагает завтра".}

Шекспир У. Шекспировские чтения, 1977 filosofff.org
И дальше она предлагает мужу:

И ложись всецело на меня
В великом деле предстоящей ночи,
Чтоб наслаждаться властью и венцом
Все дни и ночи мы могли потом.

(5, 65–68; здесь и далее курсив наш. – И. Е.)

Время ночного убийства Дункана приближается. К этому зрителя подготавливает диалог Банко и Флиенса:

Банко

Который час, мой мальчик?

Флиенс

Месяц сел,

Но я не слышал, сколько прозвонили.

Банко

Садится он в двенадцать.

Флиенс

Нет, сейчас

Уже за полночь.

Банко

Возьми мой меч. На небе

Скупятся: там погашены все свечи.

(II, 1, 1–6)

Точное определение времени создает внутреннюю напряженность: Дункану осталось жить совсем мало.

Такие же временные указания связаны и с убийством Банко. Уезжая из королевского замка в тот день, когда Макбет замыслил его убить, он предупреждает:

...Я вернусь лишь к ужину, не раньше,

А если конь к тому же притомится,

Придется мне у ночи час-другой

Занять.

(III, I, 24–27)

Зритель еще не знает замысла Макбета, но намек уже есть: ночью ехать небезопасно. Макбет назначает ужин на семь часов и просит Банко к этому времени вернуться (в этот час его уже будут подстерегать убийцы). Слуга леди Макбет подтверждает, что Банко к ночи вернется (III, 2, 2). Макбет ждет вечера:

...прежде чем зареет

Под сводом храмов нетопырь и жук

Навевает дрему жесткокрылым звоном,

На зов Гекаты черной в ночь летя,
Свершится то, что всех повергнет в ужас.

(III, 2, 40-44)

Ему не терпится, и он замечает: "Тускнеет свет, и ворон в лес туманный // летит" (2, 50-51). Убийца, сидя в засаде, как бы вторит Макбету: "Закат полоской узкой догорает" (3, 5); он тоже напряженно ждет темноты. Совершенно спокойно звучит фраза Банко, подходящего к замку: "А ночью дождь пойдет" (он ничего не подозревает); тем драматичнее реплика убийцы: "Уже пошел!" (III, 3, 16), т. е. что Банко не доживет до ночи и что кровь уже льется. После ужина и появления призрака Банко Макбет спрашивает жену: "Который час". Она отвечает: "Уж ночь и утро спорят, кто сильнее" (III, 4, 126-127). Страшная бесконечная ночь кончается, но Макбет не видит рассвета. Все эти временные указания свидетельствуют не только о том, что ночь в ее астрономическом значении преобладает над днем, но что она ассоциируется с мрачными злодеяниями и сама становится символом зла. Это подчеркивают и персонажи трагедии. Иногда они ограничиваются тем, что дают определение той ночи, когда совершилось убийство Дункана: Ленокс, еще не зная, что король убит, называет ее "неспокойной" (II, 3, 47), Макбет "бурной" (54), Старик - "жестокой" (II, 4, 3).

Но большей частью речь идет вообще о ночи как о пособнице преступления; особенно на этом настаивают главный герой и героиня.

Леди Макбет, замыслив убийство Дункана, восклицает:

Ночь глухая.

Спустишь, себя окутав адским дымом,
Чтоб нож не видел наносимых ран,
Чтоб небо, глянув сквозь просветы мрака,
Не возопило: "Стой!"

(I, 5, 48-52)

Точно так же призывает ночь и Макбет перед убийством Банко:

Ослепитель мрак,
Закрой глаза участливому дню
И кандалы, в которых дух мой чахнет,
Порви рукой кровавой и незримой.

.

Благие силы дня уснули.
Выходят слуги ночи на добычу {*}.

(III, 2, 46-49, 52-53)

{* В подлиннике обращение к ночи леди Макбет и Макбета почти идентично. Она говорит "приди, темная ночь", он - "приди, ослепляющая ночь".}

Ночь, по словам преступного Макбета, рождает "злые сны", "обманывающие спящих" (II, 1, 50-51), и "гнусные мысли", по словам разумного и честного Банко (II, 1, 8).

Особенно отчетливо выражено символическое значение ночи в тираде Росса:

Гляди: смутясь деяньями людскими,
Кровавый их театр затмило небо.

Часы показывают день, но тонет
Во мгле светило. Ночь ли всемогуща
Иль стыдно дню, но, лик земли скрывая,
Мрак не дает лучам лобзать его.

(II, 4, 5-10)

То же и в реплике Малькольма:
Теперь Макбет созрел, и провиденье
Уже взялось за серп. Смелей вперед!
Как ночь ни длится, день опять придет.

(IV, 3, 238-240)

В тираде Росса выражается представление, что природные силы вмешиваются в человеческие дела. Это представление, восходящее к средневековому сознанию, для которого макро- и микрокосм нераздельны, звучит во всей трагедии. В ней принимают участие стихии, а также птицы, животные, насекомые, они предупреждают о готовящемся злодеянии, по-своему откликаются на него. Чтобы ввести их в действие, Шекспир использовал ряд народных примет (заметим, однако, что все они относятся только к гибели Дункана, очевидно, потому, что со смертью короля, так же как в "Гамлете", нарушается природный ход жизни и воцаряется кровавый хаос, а смерть Банко лишь - одно из его проявлений). Некоторые приметы непосредственно связаны с ночью: в час убийства Дункана леди Макбет слышит, как "кричит сова (ночная птица. - Н. Е.), предвестница несчастья, // Кому-то вечный сон суля" (II, 2, 3-4); когда Макбет выходит из спальни Дункана, она повторяет, что слышала "крик совы да зов сверчка" (15).

Другие - не приурочены к определенному времени: "Охрип, // Прокаркав со стены о злополучном // Прибытии Дункана, даже ворон" (I, 5, 36-38); за несколько дней до убийства Дункана "был гордый сокол пойман и растерзан // Охотницу на мышей совой" (II, 4, 12-13); "кони короля... взбесились в стойлах, // Сломали их и убежали, словно // Войну с людьми задумали затеять" (14-18).

Две последние приметы фактически превращаются в знамения, но самое развернутое знамение отнесено все-таки к ночи:

Ленокс
какая буря бушевала ночью!
Снесло трубу над комнатою нашей,
И говорят, что в воздухе носились
Рыданья, смертный стон, голоса,
Пророчившие нам годину бедствий
И смут жестоких. Птица тьмы кричала
Всю ночь, и, говорят, как в лихорадке,
Тряслась земля.

(II, 3, 47-54)

Представление о ночи как о символе зла получило особое развитие в христианской космогонии (достаточно вспомнить об "Аде" Данте), но и языческое сознание с древнейших времен испытывало мистический страх перед ночным мраком, поэтому в данном случае слияние языческого и христианского начала происходит легко и органично.

Совершенно естественно, что в ночной тьме действуют фантастические существа и возникают страшные видения. В полуночный час появляются "субъективные" (тьма убитого Банко) и "объективные" (вызванные ведьмами) призраки, и перед глазами Макбета повисает в воздухе кровавый кинжал.

И ведьмы, хотя они встречаются с Макбетом до захода солнца, тоже детища ночи и тьмы, физической и духовной. Когда "полмира // Спит мертвым сном", "ведьмы славят бледную Гекату и жертвы ей" (II, 1, 49-50, 51-52), замечает Макбет, а придя в пещеру к "вещим сестрам", называет их "черными, полуночными ведьмами" (IV, 1, 48).

Темная пещера служит им убежищем, в тумане и нечистой мгле они исчезают, и так же туманны, темны и нечисты их речи и предсказания. Так входят ведьмы в "ночную" атмосферу трагедии.

Но значение их фигур не исчерпывается тем, что они, в свою очередь, помогают создать эту атмосферу. По существу, они представляют собой такой же структурный элемент, как призрак в "Гамлете".

Появление ведьм - это драматическая завязка, которая служит толчком к быстрому развитию действия. В самом деле, во 2-й сцене Макбета характеризуют как доблестного и достойного воина, верного королю, и следующая сцена подтверждает эту характеристику. Узнав, что Дункан пожаловал его титулом Кавдорского тана, он спрашивает: "Но Кавдор жив. Зачем в чужое платье // Меня рядить?" [I, 3, 108-109]. Он еще не склонен предпринимать какие-то действия, чтобы получить королевский венец: "Пускай судьба, мне посулив венец, // Сама меня венчает (3, 143-144). Совершенно ясно, что, не будь предсказания ведьм, которым Макбет поверил, так как они льстили его честолюбию, и настоящей леди Макбет, которая даже не усомнилась в их правдивости, такое быстрое перерождение героя в злодея (в конце I акта он уже готов на преступление) психологически было бы неправдоподобно. Следовательно, чтобы избежать этого, действие должно было быть не столь стремительным. Без предсказания ведьм совершенно неоправданным было бы убийство Банко, человека явно не честолюбивого и не претендующего на престол. Правда, Макбет говорит, что ему внушает страх природная царственность и мудрость Банко, но все же непосредственным поводом служит пророчество сестер:

...спросил он о себе

И предком королей был ими назван.

(III, 1, 58-59)

Если это так, рассуждает дальше Макбет, то у него, короля, на голове "пустой венец", который достанется не сыну, а потомкам Банко; ради них он, Макбет, убил милостивого Дункана и загубил свою душу. "Ну, нет! - восклицает он - Сперва мы не на жизнь, а насмерть // Поборемся с тобой, судьба!" (III, 1, 70-71). После убийства Банко в действии наступает пауза - бред больной души Макбета; дальнейшее развитие начинается после того, как Макбет побывал у ведьм и выслушал новые предсказания. Теперь он готов к борьбе с непокорными дворянами и английским войском. Предсказания заставляют его решительно принять последнюю безнадежную битву: "Пока Бирнамский лес не двинулся на Дунсинан, мне нечего бояться" (V, 3, 2-3; перевод мой. - Н. Е.).

От фигур ведьм, таким образом, зависит развитие действия; в известной мере они определяют и характеры персонажей.

Исследователи неоднократно указывали, что Макбет и Банко по-разному отнеслись к предсказаниям "вещих сестер". Действительно, Макбет, по словам Банко, "упоен", Банко же спокойно просит открыть ему будущее, не боясь ненависти ведьм и не ища у них милостей. Макбет хотел бы, чтобы ведьмы еще задержались, Банко же сомневается в реальности происшедшего:

Да вправду ли мы их с тобой видали?

Не пьяного ли мы поели корня,

Который разум нам сковал?

(I, 3, 83-85)

Макбет верит голосам из сверхъестественного мира, Банко относится к ним недоверчиво и подозревает в обмане, хотя они и в нем пробудили и гнусную мысль, которую он подавляет, и надежду:

И если не обманут ими ты,

То почему я должен им не верить

И отказаться от надежд... Но тише.

(III, 1, 8-9)

Из отношения Банко к ведьмам и вырисовывается его характер, который так точно определил Макбет: "...вместе с нравом смелым и отважным он обладает разумом, ведущим его по верному пути" (III, 1, 51-53; перевод мой. - Н. Е.). Разум и честь удерживают его от активных действий, основанных на неясных предсказаниях.

В натуре самого Макбета страсть побеждает разум и долг, несмотря на размышления и колебания:

Быть ни добром, ни злом не может этот

Призыв потусторонний. Будь он злом,

Он не послал бы мне залог успеха,

Начавшись правдой. Я кавдорский тан.

Будь он добром, он не внушил бы мне

Мысль, от которой волосы поднялись...

(I, 3, 130-135)

После убийства Банко Макбет решает:

С рассветом я отправлюсь к вещим сестрам.

Пусть больше скажут. Будь что будет, я все

Хотя бы наихудшее - узнаю.

По мне, все средства хороши отныне:

Я так уже увяз в кровавой тине,

Что легче будет мне вперед шагать,

Чем по трясине возвращаться вспять.

(III, 4, 132-138)

Время колебаний проходит; сознавая всю глубину своего падения, Макбет с мужеством отчаяния идет по тому же пути. Его обращение к ведьмам подчеркивает эту особенность его характера, которая полностью раскрывается в конце трагедии, когда он убедился, что предсказание привело его к гибели:

Хотя Бирнам пошел на Дунсинан,

Хоть ты, мой враг, не женщиной рожден,

До смерти я свой бранный щит не брошу.

(V, 8, 30-32)

Иначе, чем мужчины, воспринимает слова "вещих сестер" леди Макбет. Она ни

Шекспир У. Шекспировские чтения, 1977 filosoff.org
на мгновение не задумывается, правдивы ли эти слова. Прочтя письмо, она сразу же решает, что нужно убить Дункана.

Да, Гламис ты, и Кавдор ты, и станешь

Тем, что тебе предсказано...

Я в уши

Волью тебе свой дух и языком

Смету преграды на пути к короне,

Которой рок и неземные силы

Тебя уже венчали.

(I, 5, 13-14, 23-27)

Импульсивность, эмоциональность и неумение (или нежелание) размышлять и колебаться – черты, характеризующие леди Макбет как натуру цельную, становятся в дальнейшем причиной ее болезни, которую она, в отличие от Макбета, склонного к раздумьям, не в силах преодолеть, и смерти. А выявляются эти черты так же, как духовный склад Макбета и Банко, благодаря участию в действии ведьм, этих, казалось бы, второстепенных фигур.

В уста "вещих сестер", обладающих, по преданию, демонической мудростью, вкладывает Шекспир фразы, которые становятся ключом к смыслу трагедии.

Отвечая на вопрос Первой ведьмы, когда они встретятся, Вторая ведьма говорит: "Когда закончится сумятица, когда битва будет проиграна и выиграна" (I, 1, 3-4; перевод мой. – Н. Е.). фраза многозначительная. Битву выигрывают одни и проигрывают другие, и высшего морального смысла в этой "сумятице" нет, ибо все относительно. Любопытно, что эту же фразу, правда в несколько измененном виде, повторяет "добрый Дункан" после приговора Кавдорскому тану: "То, что он проиграл, выиграл благородный Макбет" (I, 2, 69; перевод мой. Н. Е.), конечно, Кавдор – изменник, а Макбет в глазах короля – благородный, доблестный воин, но в общем контексте трагедии мысль, выраженная в этих словах, по существу та же. Она звучит еще более настойчиво в хоральной концовке, заключающей диалог ведьм и I-ю сцену: "Прекрасное – ужасно, и ужасное – прекрасно" (I, 10; перевод мой. – Н. Е.), т. е. в мире все перемешано, все двусмысленно и нет четких граней между добром и злом. Этот оксюморон тоже повторяется – в самой первой фразе Макбета: "Такого прекрасного и ужасного дня я никогда не видел" (I, 3, 38; перевод мой. – Н. Е.), т. е. победа досталась ценой ужасной битвы. Внутреннее сродство между "философией" "вещих сестер" и сознанием Макбета уже намечено, дальше оно получает развитие.

Двусмысленными оказываются предсказания, они одновременно истинны и лживы. Сначала это предполагает Банко: "Часто, чтобы нас сгубить, слуги тьмы говорят нам правду, и, подкупив нас честною безделицей, солгут в главнейшем" (3, 124-126; перевод мой. – Н. Е.), "они (т. е. ведьмы. – Н. Е.) вам кое-что истинное сказали" (II, 1, 21; перевод, курсив мой. – Н. Е.); затем в этом убеждается Макбет: "Я начинаю понимать двусмыслицу дьявола, его лживую правду" (V, 5, 42-44; перевод мой. – Н. Е.); "нельзя верить фокусам дьяволов, они двусмысленно плутуют с нами" (V, 8, 19-20; перевод мой. – Н. Е.).

Двусмысленность в разных ее формах пронизывает всю трагедию. Двусмыслен стук в ворота макбетовского замка после убийства Дункана: стучат Макдуф и Ленокс, а привратнику мерещится, что стучат в адские врата, и его шутовские рассуждения не так далеки от истины.

Звучат двусмысленно речи героев. Когда Макбет, после того как короля находят убитым, восклицает: "Лучше бы мне умереть за час до этого, я бы прожил в счастье, ибо с этого мгновения нет ничего серьезного в человеческой жизни. Все одна игра" (II, 3, 84-87; перевод мой. – Н. Е.), то он одновременно и притворяется перед приближенными Дункана и искренен. Он перешел грань, отделяющую добро от зла, и теперь все кажется пустым вздором, и потому счастье невозможно. Двусмысленность становится иронической в монологе Ленокса об убийстве Дункана и Банко:

А как скорбел Макбет! Не зря он тут же,
Пылая правым гневом, заколол
Двух слуг, рабов преступных сна и хмеля.
Не благородно ль это? Не умно ли?
Ведь иначе они бы отперлись,
Чем всех бы возмутили.

(III, 6. 11-16)

Ирония Ленокса, прикрывающая возмущение, вполне уместна в царстве тирании, где за свободные слова попадают в опалу. Иногда ироническая двусмысленность приобретает внутренний трагизм: на вопрос Макдуфа, не нарушил ли тиран покой его жены и детей, Росс отвечает, что все они пребывают в покое, подразумевая, что их уже нет в живых. Но чаще всего двусмыслица перерождается в прямое притворство и ложь. Обманчива даже природа. Подходя к замку Макбета, Дункан замечает:

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

(I, 6, 1-3)

А Банко подхватывает:
Летний гость,
Стриж, обитатель храмовых карнизов,
Ручается присутствием своим,
Что небеса здесь миром дышат.

(3-6)

Такой же обманчивый, притворный (false) вид и у хозяина замка: "лживое лицо", которое "должно прикрыть" то, что знает его "лживое сердце" (I, 7, 83). Дважды повторенное слово "false", означающее в контексте и "лживый", и "притворный", и даже "предательский", относится ко всему поведению Макбета. Призвав убийц, которые должны лишить жизни Банко, он объясняет им, что сам не может этого сделать, потому что не хочет терять общих с Банко друзей и потому что в глазах людей он должен оставаться чистым. Вся атмосфера вокруг Макбета проникнута ложью и притворством. После убийства отца Малькольм говорит брату:

Что делать нам? Не с ними ж оставаться.
Притворная печаль легко дается
Одним лжецам.

(II, 3, 130-132)

И Дональбайн ему вторит: "Ведь тут за каждой улыбкою – кинжал" (135). Когда Макдуф призывает Малькольма подняться против Макбета и освободить Шотландию, Малькольм подозревает его в предательстве, а затем, чтобы испытать Макдуфа, прикидывается порочным тираном. И только убедившись, что Макдуф не льстит ему, а даже гневается на него, принц проникается к нему доверием и признается, что он "правду // Любил, как жизнь. Впервые лгал я нынче, // Черня себя (IV, 3, 129-131).

Пошатнулся критерий нравственности, зло надело личину добра, доблесть превратилась в кровавое злодейство, убийство стало называться подвигом,

Шекспир У. Шекспировские чтения, 1977 filosoff.org
потому и честные люди вынуждены притворяться. Так воплощается в действии трагедии сентенция ведьм, ставшая как бы ее эпитафией. Но этой демонической "премудрости" противостоит простая человеческая мораль, вложенная в уста эпизодического персонажа, неизвестного, безымянного Старика, символизирующего шотландский народ: "Да будут благословенны те, кто превратят зло в добро и врагов в друзей" (II, 4, 40-41, перевод мой. - Я. Е.), т. е. вера в истинное добро должна победить.

Конечно, суть трагедии не в соблазне ведьм, а в общечеловеческих проблемах нравственности, личной и общественной, - тайные убийства прилипают к рукам Макбета и отравляют страну, но, не будь фольклорной традиции, трагедия не носила бы столь величественного, эпического характера, борьба велась бы против отдельного человека, а не против мифологизированного социального зла, еще более "вселенского", чем в "Гамлете", и не приобрела бы столь грандиозного масштаба.

По сравнению с фантастическими образами ранней комедии и "Гамлета" сверхъестественные персонажи в "Макбете" заметно эволюционизировали. Дело не только в том, что в Фей Шекспир вряд ли верил (даже король Яков считал, что они ложный вымысел), что к возвращению духов на землю он, возможно, относился с некоторым сомнением, а в ведьм, надо полагать, верил, как подавляющее большинство его образованных современников. Различие прежде всего в характере самих персонажей. Феи - существа полностью фантастические. Призраки, т. е. ожившие люди, были когда-то реальными существами. Ведьмы представляли перед современниками Шекспира как вполне реальные существа, которых можно судить и сжигать на кострах. Поэтому фольклорная традиция в "Макбете" еще ближе к изображению реальной действительности, чем в первых двух пьесах. Это заметно и в отношении к пришельцам из другого мира. Фей, кроме Мотка, никто не видит, да и он думает, что они ему приснились. Призраку, явившемуся воочию, Гамлет не вполне доверяет и больше полагается на собственные наблюдения. У Макбета же в правдивости ведьм нет сомнений, они ближе к нему, чем Призрак к Гамлету.

Каждой пьесе соответствует и облик сверхъестественных персонажей: легких, изящных фей сменяет величавый и печальный Призрак, а его безобразные, а порой отвратительные ведьмы. Эта эволюция свидетельствует о появлении в шекспировской драматургии значительных элементов барокко с его ярко выраженным пристрастием к дисгармонии и гротеску. Если в "Сне в летнюю ночь" фольклорные персонажи, создающие гротескную ситуацию, придают ей шуточный легкий характер, не только не противоречащий гармонии, а, наоборот, усиливающий ее; если в "Гамлете" гротеск ощущается в отдельных драматических сценах и общих ситуациях и лишь намечен в фигуре Призрака, то в "Макбете" гротеск, воплощенный прежде всего в образах ведьм, становится важнейшим приемом. Нагромождение сверхъестественных персонажей и явлений, мрачная, кровавая атмосфера лжи и притворства, в которой добродетель так легко превращается в злодеяние, создают и внешний и внутренний гротеск, знаменующий дисгармонию, еще более глубокую, чем в "Гамлете". Но, хотя главный герой и пал нравственно, в конце трагедии добро начинает возрождаться, а зло повержено собственным человеческим мужеством, без помощи метафизических сил. Дух Ренессанса еще живет.

Мы видим, что шекспировская драматургия на разных этапах самым непосредственным образом связана с фольклорной традицией, которая воплощена в ней не как орнамент или литературный вымысел, а как выражение народного сознания, складывавшегося веками в присущей именно ему форме. Эта традиция в значительной мере определяет национальные особенности английского Возрождения, которое в самом своем высоком проявлении запечатлелось в творчестве Шекспира.

ШЕКСПИР И МОНТЕНЬ

И. Верцман

Не все читали Шекспира, гораздо больше знающих его благодаря спектаклям. Читавших сочинения Монтеня еще меньше, потому, что философия не всем доступна, а он философ. Между тем его понять легко.

Почему же эти два имени поставлены рядом и соединены союзом "и"? Потому что их связывают идейные узы. При этом "движение идей" от одного к другому, так сказать, "одностороннее": Шекспир читал Монтеня, Монтень же не ведал, что на небосклоне художественной культуры сверкает яркая звезда - Шекспир.

МОНТЕНЬ В АНГЛИИ

Опуская подробности, известные читателю, напомним схематично, как Ренессанс проявился во Франции и в Англии. Без этого многое в умонастроениях Монтеня и Шекспира будет для нас непонятным.

Средневековая Франция испытала Жакерию – классовую борьбу виллана против феодала. Эта борьба, в которой поражения терпели угнетаемые, стимулировала, однако, подъем национального сознания. Другое действие имели религиозные войны между католиками и гугенотами с 1562 г. – войны бесплодные, обескровливающие нацию, тормозящие ход ее развития. Бродячие группы солдат, часто не знавших, какому лагерю принадлежат, шайки разбойников, отлично знавших, где и кого следует в данный момент грабить, сулят опасность каждому французу – будь то пахарь, будь то владелец замка. И вопреки гуманистической культуре замечательных писателей, поэтов, философов, ширится и углубляется одичание нравов страны – противоречие, лишенное динамической силы прогресса.

В это время Англия богатеет и набирает силу. Французы воют против французов, английский же флот громит непобедимую Армаду Испании. Во Франции гугеноты противостоят католикам, а в Англии пуритане пока слабее англиканской церкви, возникшей после разрыва с папой римским. Религиозные споры не раскалывают нацию. Французские короли едва удерживаются на троне, а власть Тюдоров оказалась прочной. Конечно, и здесь имеются свои противоречия и коллизии. Бунт дворян завершился репрессиями Елизаветы I. Но это не больше, чем драматический эпизод по сравнению с народными бедствиями. Теперь землевладельцы предпочитают арендной плате иомена за участок поля разведение овец на пастбище и продажу овечьей шерсти. В городах ремесло вытесняется мануфактурой. Хлеборобы покидают родную деревню, ремесленник – мастерскую; ищут заработков. И те и эти с риском быть повешенными как бродяги – черные тучи закрыли для народа небо.

* * *

И Монтень и Шекспир – оба стоят на заре буржуазной цивилизации, как Гомер – на заре античной. Если Гомер – это поэзия олимпийских богов, то Монтень и Шекспир – это драмы страстей и мыслей человечества. Эпоха Монтеня и Шекспира – еще не окончательная в своей тенденции, неясная в своем пути, проблематичная. В этой "неокончателности" – сложность и загадочная красочность.

Опубликованный в 1603 г. английский перевод "Опытов" – труд ученого Джона Флорио – имел хождение в рукописях задолго до издания. Высоким качеством перевод не отличался; говорили о нем, что переводчик "рядил язык французский в одеяния английского". Но все же он знакомил широкие круги англичан с Монтенем. Показателем его успеха в аристократической среде служат посвящения: первого тома – графине Бедфорд, второго – дочери поэта Сидни графине Ретленд, третьего – графу Пемброку.

"Опыты" – по-французски "Эссе", и доведется их автора порой называть "эссеист". Он зачинатель литературного жанра, одна из особенностей которого – многослойная структура: есть тут философско-нравственные рассуждения, исторические экскурсы, литературно-критические заметки, мемуары, исповедальные излияния, психологический автопортрет, наконец, без числа анекдоты – тысячелетней давности и будто сию минуту услышанные.

В эпоху Возрождения интересы многих философов и ученых устремлены к просторам Вселенной: Монтень ограничил себя человеческими отношениями. Руководящий принцип "Опытов" – Здравый смысл. Тот, что помогает человеку уклоняться от всех общественных конфликтов ради своего благополучия. Однако Монтень полагает, что "если и есть истина у одной из борющихся партий, то эта истина служит ей лишь прикрытием и украшением" (II, 384) {"Опыты" цит. по: Монтень М. Опыты: В 3-х кн. М.: Наука, 1979. После каждой цитаты в скобках указаны том и страница. Цитаты из сочинений Шекспира даны по: Шекспир У. Полн. собр. соч.: В 8-ми т. М. – Искусство 1957–1960.}. К чему же подвергать себя опасностям, ведь "жизнь – хрупкая штука, и нарушить ее покой – дело нетрудное" (III, 156). Стало быть, хорошо, что монтеневский взор менее затуманен страстями, чем чей бы то ни было.

В сущности своей Здравый смысл – скептик. Даже самому себе не доверяет:

Шекспир У. Шекспировские чтения, 1977 filosoff.org
ведь "благоразумию тоже свойственны крайности, и оно не меньше нуждается в мере, чем легкомыслие" (III, 53-54). Ничего нет прочного – ни среди людей, ни у своего же мышления. Бессмертие души – фикция (I, 87); это опровергает глава "О молитвах" (I, гл. VI). "Люблю науку", – говорит о себе Монтень и кончает словами: "но не боготворю ее" (II, 380). Так как все наши общие суждения "неясны и несовершенны" (III, 151), "почему не поставить одну свечу архангелу Михаилу, другую – его дракону?" (III, 7).

Однако бывали и еще будут у Здравого рассудка героические периоды, когда он изобличает предрассудки, суеверия, фанатизм, насилия над людьми. Цель Монтеня – "обуздать безумие" гражданских войн, ярость их участников, утративших малейшее понятие о вреде, который они причиняют своей отчизне. В этой роли Здравый смысл, пронизывающий сочинение Монтеня от первой до последней страницы, заслуживает высокого уважения.

Именно с гражданской подоплекой благоразумия Монтеня связаны нравственные ценности, подорвать которые его скептицизм отнюдь не намерен: "кротость", "обходительность"; еще выше в иерархии этих ценностей "добродетель", "равнодушие к славе". В главе "О жестокости" описана казнь преступника, увиденная Монтенем в Риме. Что казнят виновного, Монтень в данном случае не сомневался. Но к чему бесчеловечные зверства? И повсюду "чудовища в образе людей" убивают "ради удовольствия", изощряются в придумывании "необыкновенных пыток и смертей". "Благости", "доброты" – не сыскать, а "ненависти, злобы" – хоть отбавляй.

Думая об этом, Монтень призывает к "долгу гуманности" – еще одно замечательное выражение в его этическом словаре. Гуманность по отношению не только к человеку, но и к животным, даже к деревьям, растениям (II, 376, 377, 378). Отзывчивость, стремление оказать помощь в беде каждому, кто в ней нуждается, – вот чего требует Монтень от людей. Разве такой Здравый смысл эгоистичен?

Умение колебать общепринятые аксиомы философии, в чем большой искусник Монтень, вероятно, не так удивило англичан, как самоисключение его из числа людей, обладающих "душой мужественной и сильной". Он демонстративно провозгласил: "...душа у меня самая что ни на есть средняя" (I, 225). Известно, что Ренессанс блистал выдающимися индивидуальностями, и вдруг мыслитель этой эпохи, ставший кумиром англичан после знакомства с его книгой, сам же объявляет себя человеком обыкновенным, каких много на свете. Обыкновенный и при этом незаурядный – загадка для психолога!

Пусть философия Монтеня эклектична, пусть отвергает гелиоцентризм великое открытие космологии его эпохи, но какая раскованность ума! Ничего не склонен Монтень фетишизировать – в том числе установленный правопорядок. "Законы, – говорит Монтень опять голосом скептика, ибо легче было в его время преодолеть скептицизм в этике, чем в политике, – пользуются всеобщим уважением не в силу того, что они справедливы, а лишь потому, что они являются законами. Таково мистическое обоснование их власти, и иного у них нет" (III, 270). Придумывать другую? Блажь, чепуха, раз эта складывалась веками. Так Монтень консерватор? Между тем отвергает устаревшую, никуда не годную систему воспитания детей – важный элемент духовной жизни общества. И разве все, что хотелось, высказал Монтень? Буквально вздох слышен при словах: "Если бы я был волен располагать своей волей, я предал бы гласности рассуждения, которые и на мой собственный взгляд и в соответствии с требованиями разума были бы противозаконными и подлежали бы наказанию" (I, 100). Странная логика: хотел бы огласить еще кое-что разумное и тут же свое умолчание относит к требованиям разума. Опять извилистая дорожка мышления, и все-таки нить вытянуть легко.

Как известно, английский ум к спекулятивным философствованиям не очень расположен, а с Монтенем они обрели философа, доступного пониманию. Решительный отказ Монтеня подниматься на "высоко вознесенные вершины философии" (III, 194) мог только радовать его английских читателей. Кроме того, на таких жизнелюбов, как Монтень, косились пуритане, готовые принести в жертву своей пресной морали даже искусство, даже народные празднества. Монтень же "моралист" в значении "наблюдатель нравов", и потому отвергает он "добродетель отвлеченную и весьма ревностную" (II, 197). Не скрывает он свои аппетиты к наслаждениям и духа, и плоти. И вместе с тем Монтень, уважая философию Эпикура, не сводит ее к плоскому гедонизму, как делали светские эпикурейцы. Зная трудности жизни, Монтень почтительно отзывается о древнем стоицизме. Англичане узнавали от Монтеня, что такое мудрость

Шекспир У. Шекспировские чтения, 1977 filosoff.org
практическая, избавляющая человека от рискованных шагов, узнавали и что такое умудренность, дающая человеку силы для преодоления ужаса перед лицом смерти.

Не прошли англичане и мимо того, что Монтень – художник слова, умеющий несколькими штрихами создать смешные, часто карикатурные наброски. То это философ, владеющий "схоластическим способом" громоздить "общие суждения" и "глоссы" – ими он запутывает своих слушателей и "лишь увеличивает невежество". Пожалуй, "рыночные торговки сельдью городят в своих перебранках меньше вздора", чем ученые такого рода на своих "публичных диспутах". То это магистр свободных искусств, о котором Монтень говорит, что, если бы он сбросил свою ермолку, мантию, свою латинскую ученость, не забывая он вам слух самыми чистыми, беспримесными цитатами из Аристотеля, и вы нашли бы, что цена ему – грош; по сравнению с людьми ничем не примечательными "учености больше, глупости не меньше". То это грамматик – эрудит стихосложения – неумытый, непричесанный, глаза его гноятся, он покидает свой рабочий кабинет, где роется в книгах – не для того, чтобы стать мудрее, а чтобы "поведать потомству, каким размером писал свои стихи Плавт или как правильнее пишется такое-то латинское слово".

В "Опытах" немало примеров остроумия древних философов и знаменитых полководцев, власть имущих и простолюдинов – кстати, лишь последние могут шутить за пару минут до казни, сохраняя полное самообладание (I, 49-51).

Любит Монтень в литературе и серьезное, возвышенное, и "бег поэзии, изобилующей прыжками и всякого рода курбетами" (III, 200). Так убедились поклонники Монтеня, что всевышний дал ему разносторонний ум и вкус, а в придачу – кроме "галльского остроумия" – еще "чисто английский юмор уникальный случай во французской литературе" {Cameron K. C. Montaigne et l'humour. – Archives des lettres modernes, 1968, IV, N 71, p. 2-3. Автор статьи привел мнение критика Эскарпи.}. Сам Монтень охарактеризовал себя так: "Я человек с умом грубоватым, со склонностью ко всему материальному и правдоподобному" (III, 234). Что это окажется по нраву англичанам, он не предвидел. Однако Монтень обладал не только юмористическим, но и трагическим восприятием жизни. Помимо смешных случаев, роковые судьбы переполняют "Опыты" через край. А почему Монтень чаще касается ужасающих бедствий, чем веселых случайностей, объясняет нам история Франции. Как история Англии объясняет, почему в ее драматургии с равным успехом соревнуются жанры комедии и трагедии.

Особый резон для симпатий к Монтеню у мастеров английской сцены. Даже единым словом не упомянув ни одного шедевра живописи, хотя в Италии мог ее созерцать воочию, отделившись поверхностным замечанием о музыке: "...в концерте мы слышим не лютию, спинет или флейту, а, созвучие этих инструментов" (III, 140), Монтень проявляет огромный интерес к театральному зрелищу. Силу воздействия театра Монтень иллюстрирует рассказом о тиране города Феры Александре, которому ничего не стоило умерщвлять людей, между тем страдания Гекубы и Андромахи на сцене вызывали у него тяжкие вздохи. Читая Вергилия и Катулла о муках Дианы и Ариадны, мы не верим, что они существовали в действительности, когда же мы слышим доносящиеся с подмостков "жалобы вымышленных героинь", они волнуют нам душу. Подобно тому как магнит не только притягивает иглу, но передает ей способность притягивать и другие иглы, так "священное вдохновение муз" передает от поэзии аффекты гнева, скорби, ненависти, самозабвения актеру и через него – публике (I, 212).

В другом томе "Опытов" Монтень обобщает свою высокую похвалу сценическому искусству: "Недаром так жадно стараемся мы в образах, вставших перед нами в театре, узнать подлинную трагедию человеческих судеб. Необычайность жалобных событий, происходящих на сцене, вызывает в нас волнение и сочувствие, от которых мы испытываем наслаждение" (III, 247).

Героиня комедии Бена Джонсона "Вольпоне" (1605) леди Политик произносит следующую тираду: "Наши англичане – те, кто по-итальянски мог читать, отсюда (имеются в виду Петрарка, Данте, Гварини, Ариосто, Аретино. – И. В.) усердно воровали, почти что столько, как и у Монтеня" (акт III, сц. 2). "Почти что столько" – намек: мол, у автора "Опытов" "воруют" куда больше, чем из итальянской литературы – до недавнего времени единственного для англичан образца. В самом деле, английские драмы с 1600 по 1640 г. содержат около двух тысяч перефразированных "цитат" из Монтеня. Всего лишь в трех пьесах Марстона с 1605 по 1607 г. – пятьдесят. Драматургов восхищали

Шекспир У. Шекспировские чтения, 1977 filosofff.org
монтеневские описания людей разных типов, что сделало ходячим среди них утверждение: "Если бы Монтень был драматургом, если бы он использовал свои характеристики – от римского кардинала до уличной девки, от античного стоика до современного шута, сцена обогатилась бы целой галереей персонажей" {Villey Pierre. Montaigne en Angleterre. – Revue des deux mondes, 1913, t. XVII, N 1, 2. Эта статья содержит информацию начиная с XVI-XVII вв. и до XIX в. включительно.}.

Насколько Шекспир превзошел количеством "цитат" из "Опытов" других английских драматургов, оставим пока без уточнений.

Итак, ни разу не ступавший на землю Англии Монтень возбудил гораздо больше интереса к себе, чем бывавшие тут знаменитости европейских стран.

ИЗЫСКАНИЯ И СПОРЫ ШЕКСПИРОЛОГОВ

Когда в Англии утихли революционные бури XVII в., возникли условия, благоприятствующие солидному "шекспироведению". В самом начале XVIII в. была издана первая биография Шекспира (1709); автор ее – Николас Роу. Интерес к Шекспиру не сопровождался пока что разбором источников, откуда драматург черпал сюжеты, мысли, изречения. Семюэл Джонсон и Александр Поуп дифференцируют лишь драмы, сцены, образы.

Но вот исследователь "Примечаний и разных толкований к Шекспиру" (в 1767 г. – один том, в 1784 г. – три) Эдуард Кэппел обратился к пьесе "Буря".

Потерпевшему кораблекрушение неаполитанскому королю Алонзо и его брату Себастьяну их советник Гонзало красноречиво рисует картину желанной ему республики, где не было бы богатства и бедности, правительства и чиновников, где население, живя в праздности благодаря щедрой природе, могло бы обойтись без грамоты. Этот "золотой век" извлечен Шекспиром из главы "О каннибалах" в "Опытах" (I, 188-199). Но если Монтень говорит о "земном рае" расхаживающих "без штанов" дикарей чуть ли не с восхищением, то Алонзо и Себастьян смеются над утопией Гонзало (II, 1). В насмешках угадывается Шекспир {Некоторые шекспироведы утверждали, что Гонзалову утопию Шекспир сочинил еще до того, как читал "Опыты", а также что Шекспир знал книгу "История тяжелого труда" (Eden R. History of travail, 1557), где очерчен идеал примитивного благоденствия, предвосхитивший идеал в главе "О каннибалах" в "Опытах". См.: Shakespeare Survey, 1976, 29, p. 5.}.

Эдуард Кэппел ограничился "монтенизмом" в "Буре". Через пару десятилетий больше интереса вызовут "монтенизмы" в трагедии "Гамлет" настолько больше, что проблема "Шекспир и Монтень" сужается до проблемы "Монтень и Гамлет".

В 1828 г. в журнале "Westminster review" опубликована была статья Джона Стерлинга. Хотя в образе Гамлета, писал он, есть кое-что родственное Монтеню, он в отличие от французского писателя, сохраняющего душевное равновесие, крайне возбужден обстоятельностью, непосредственно затронувшими его. Как личность Гамлет выше Монтеня, его эмоциональность передается нам и сегодня. "Частица духа самого Шекспира", Гамлет – "феномен, более значительный, чем весь Монтень". Развенчан автор "Опытов" – с позиции "карлейлевско-христианской" – и как верующий: "Все, что мы находим у Монтеня о христианстве, подошло бы скорее для обезьян и собак, чем для разумных и нравственных существ" {Очерк Стерлинга 1828 г. дан как приложение в кн.: Peľs Jacob. Shakespeare and Montaigne. London. 1884.}.

Реальный человек – Монтень и художественный образ – Гамлет у Стерлинга противопоставлены друг другу к невыгоде первого. В исследовании Джэкоба Фейза "Шекспир и Монтень" Гамлет и автор "Опытов" характерами не отличаются, к чему якобы и стремился драматург. Любопытен подзаголовок этой книги: "Попытка объяснить тенденцию пьесы "Гамлет" в намеках современной ей литературы". В своей книге Фейз пишет: "Сочинение Монтеня резко дискредитировано в акте II, сцене 2, где на вопрос Полония, что Гамлет читает, следует его ответ: "Слова, слова, слова".

В самом деле, Шекспиру не могло не претить, что "сатирический плут" заполняет бумагу такими рассуждениями ("Опыты" целиком состоят из подобной никчемной болтовни) вроде: "...у старых людей седые бороды, лица их сморщены, глаза источают густую камедь и сливовую смолу, у них полнейшее отсутствие ума и крайне слабые поджилки; всему этому, сударь, я хоть и верю могуче и властно, но считаю непристойностью взять это и написать".

Шекспир У. Шекспировские чтения, 1977 filosoff.org
Понимание Шекспиром миссии писателя отличается от содержания книги, которую Гамлет характеризует восклицанием: "Слова, слова, слова".

Если даже Полоний уловил, что "хоть это и безумие, но в нем есть последовательность", то публике театра тем более легко сообразить, к кому следует отнести "безумие" (не к Гамлету, а к Монтеню. – И. В.). Что мог великий художник думать об авторе, который, подобно Монтеню, низвергает любую истину в калейдоскопической манере, все истины, которые заносит в его голову изменчивые случайности. Да ведь сам Монтень признается: "Я не в силах закрепить изображаемый мной предмет. Он бредет наугад и пошатываясь, хмельной от рождения, ибо таким он создан природой. Я беру его таким, каков он предо мной в то мгновение, когда занимает меня. И я не рисую его пребывающим в неподвижности. Я рисую его в движении от... минуты к минуте" {III, 19.}.

Где-то на другой странице Монтень чванится своей манерой писать столь безудержно, для чего требуются лишь бумага да чернила" {Feis J. Op. cit., p. 119.}.

Итак, восклицание Гамлета – щелчок по Монтеню...

Ничем не доказанное утверждение. Кстати, общеизвестно, что гуманитарная образованность Гамлета – на уровне самого Шекспира. По одной версии, основным источником идей, вдохновлявших Шекспира при создании им Гамлета, было сочинение итальянского философа Джероламо Кардано "De Consolatione" {См.: Craig J. An interpretation of Shakespeare, New York, 1949, p. 187.}. По другой версии, елизаветинцам был известен трактат в английском переводе 1586 г. Пьера де ла Примодэ "The French academie" – трактат, содержащий идеи "О Человеке, Земле, Небе, мирских и священных предметах" (как утверждают французские историки, автор, по вероисповеданию гугенот, искал забвения мрачных событий его времени в абстрактных проблемах). Что и Шекспиру был знаком названный трактат, подтверждают некоторые сентенции его персонажей, включая Гамлета. В таком случае почему не предположить, что в руке принца какое-нибудь из этих сочинений, а вовсе не "Опыты" Монтеня?

Да ведь несущественно, что именно читал Гамлет до своего появления. Восклицание его – стон души, охваченной разочарованием во всем, и самая мудрая книга не может научить, как "вправить суставы" искалеченному "телу общества".

Вернемся теперь к исследованию Фейза, поставившего знак равенства между Гамлетом и Монтенем. В чем суть трагедии? В мести за убитого отца? Нет. Суть – в цели уберечь соотечественников от дурного влияния "Опытов", что легко доказать. К примеру, Гамлет твердит: люди до того изолгались, что самих себя обманывают лицедеи, они же – и зрители. Так ведь это Гамлет нашел у Монтеня: "кого бы ни взялся изображать человек, он всегда играет, вместе с тем и себя самого" (I, 77). Не кто иной, как Монтень внушил Гамлету, что "почти на всякий вопрос надо ответить: не знаю" (III, 230). Чего же в таком случае стоит борьба Гамлета за справедливость, если сам он не знает, кто прав, кто виноват? И разве не из "Опытов" усвоил Гамлет скользкую идею, что "наше восприятие блага и зла зависит от представления, которое мы имеем о них" (I, гл. 14)? Поверив Монтеню, Гамлет и мог заключить: "Совесть делает нас всех трусами".

Пренебрежение моралью влечет непристойности, бесстыдство речи. Услышав от придворных, что они "умеренно счастливы", будучи хотя и "не маковкой шляпы фортуны", но и не "подошвой ее башмаков", Гамлет определяет зону их удачливости: "...стало быть, живут около ее пояса, в средоточии ее милостей" (II, 2). Еще более циничны шутки Гамлета по адресу Офелии во время пантомимы (III, 2). Кто научил его этому – ясно: в главе пятой третьего тома "Опытов" Монтень, касаясь любви, акцентирует лишь плотскую ее сторону, замалчивая идеальную. Шекспира не могло не возмутить отношение Монтеня к женщинам {См.: Peis Jacob. Op. cit., p. 122.}.

Не спорим, Монтень часто трунит над женским полом. Главу "О трех истинно хороших женщинах" Монтень начинает фразой: "Всем известно, что хороших женщин не так-то много". Нашлись три хорошие – и те древние римлянки (II, 660-666). Но ведь Монтень себе противоречит – "красивых благонравных женщин" он знает немало и в своей среде. Таких женщин не следует "домогаться без влюбленности и влечения сердца", и Монтень осуждает "мужское лицемерие" (III, 38). Эти мысли Монтеня не мог не знать Шекспир,

Шекспир У. Шекспировские чтения, 1977 filosoff.org
Гамлет же если и груб, то лишь в разговорах с людьми, лишенными его уважения, - ни с солдатами, ни с актерами, ни тем более с Горацио Гамлет так не разговаривает.

Возвращаемся к "обвинительному акту" Фейза. Когда Гамлет говорит себе: надо записать в таблички, что можно быть "улыбчивым негодяем", - имеется в виду Монтень - одержимый писака (*much scribbler*). Песенкой могильщика о любви "молодой" и любви "в старости" осмеян Монтень в качестве любовника разных периодов его жизни. Сценой дуэли, когда Гамлет умирает собственно не от шпаги Лаэрта, а от яда на ее острие, выражено презрение Шекспира к Монтеню, отравляющему себе жизнь мыслями о смерти, которой он боялся, как последний трус (*coward*).

Не задумываясь о симптомах кризиса английского гуманизма XVI-XVII вв., что объясняет интерес Шекспира к Монтеню, Фейз декларирует: англичанин того времени - сгусток энергии, человек героической эпохи ранней Реформации, а потому и Монтень, и Гамлет широкого успеха иметь не могли. Стало быть, шекспировская драма - не о трагической личности и трагической эпохе, а "драма, в которой образ Гамлета служит функции подсобной, ее пафос-сарказм" {Ibid., p. 95, 96.}. Невдомек Фейзу, что Англия конца эпохи Возрождения уже выращивает горькое семя гамлетианства, что именно Шекспир эту горечь вкусил и потому его так поразил Монтень - человек рефлексий, раздвоенный, "сам себя кусающий", человек, умеющий глядеть на себя "со стороны" (III, 150) в ущерб своей воле к действию. Вряд ли Монтень подсказал, но определенно облегчил Шекспиру создание образа "критической личности" - первого такого образа в мировой литературе, какой является Гамлет. Не потому ли Гамлет три века подряд воспринимается публикой как живой современник - "патина времени", от нас далекого, ощутима в рамках с такими героями, как Макбет и Лир, а в трагедии "Гамлет" ничуть.

Еще один вариант освещения шекспировской трагедии как "тенденциозной драмы" находим у Г. Ф. Стедефельда. Название его книги: "Гамлет, драма с тенденцией против скептического и космополитического мировоззрения Монтеня" {Stedefeld G. F. Hamlet, ein Tendenzdrama Shakespeares gegen die skeptische und kosmopolitische Weltanschauung des Michael Montaigne. Berlin, 1871.}. Для немецкого автора эта трагедия - "драма-проповедь" и "апофеоз практического христианства". В отличие от Фейза Стедефельд не чернит Гамлета, упрекая его лишь в том, что он далек от христианской набожности. Трагическая вина Гамлета заключена в его гордыне и скептицизме, в непонимании того, что "зло и муки людей" - это таинственные кирпичи "справедливого божественного миропорядка". Не понимая этого, Гамлет сам вершит зло, отсюда и его самобичевание.

"Тенденция" Шекспира в том, чтобы, показав заблуждения Гамлета, сбросить с себя тяжелый груз впечатляющих, соблазнительных идей Монтеня. Например, "Быть или не быть?" и "Что знаю я?" - это всего лишь по-разному выраженный принцип скептицизма. Но если Фейз будет всячески поносить "Опыты", то Стедефельд, собственно, уклоняется от критики, хотя названием своего труда обещал ее. И если Фейз свою книгу снабдил приложением антимонтеневским, то у Стедефельда приложение - очерк американского философа Ралфа Эмерсона из его сборника "Представители человечества" (1850), где есть такие строки: "Были умы большей силы, но никогда не было человека с таким множеством разнообразных идей; никогда Монтень не бывает скучным, неискренним, и есть у него редкий талант внушать читателю интерес к тому, что его самого интересует" {Ibid.}.

Труд Джона Робертсона "Шекспир и Монтень" {См.: Robertson John. Montaigne and Shakespeare. London, 1897; 1909, (Здесь и далее цит. по изд. 1909 г.).} не ограничен узкой темой "Монтень и Гамлет". Это исследование полемично, и аргументы его весьма убедительны.

Начну с того, как представляет себе Робертсон Монтеня. Что в литературе, искусстве, философии "далекое" бывает часто "ближе" к нам, чем рядом стоящее, - известно. На этом основании Робертсон утверждает, что если у "первого стихотворца нового времени" - Петрарки любой сонет отличаетсястройной, продуманной композицией, то "первый литератор" Монтень "импрессионист". Только потому, что каждая глава "Опытов" расплывчата в своем строении, рыхлая в своей логике? Тут Робертсон мог бы согласиться с Фейзом, цитирующим "Опыты", где Монтень признается, что он берет предмет "таким, каков он перед ним в то мгновенье, когда занимает его" (III, 19). На этом основании Робертсон находит у "великого гасконца" принцип

Шекспир У. Шекспировские чтения, 1977 filosoff.org
"самовыражения" {Ibid., p. 163, 164.}. Разве не тешил себя Монтень в своем замке тем, что беспорядочно писал - о чем хотелось и как хотелось?

Но ведь эссе - не сонет, не поэма, не новелла и не драма. "Если стиль это порядок и движение мыслей, как говорит Бюффон, то монтеневского стиля нет" {Gray Floyd. Le style de Montaigne. Paris, 1958, p. 12.}. Действительно, о каком стиле может идти речь, когда автор постоянно сам себя прерывает и ему неохота стройно и ясно что-либо излагать? И все-таки Монтень свою манеру характеризует словами "мой стиль" (I, 100). Аргумент его любопытен: "Мои мысли следуют одна за другой, - правда, иногда не в затылок друг другу, а на некотором расстоянии, но все же они всегда видят друг друга, хотя бы краешком глаза" (III, 200). Игривый монтеневский анализ "своего стиля" не лишен, впрочем, убедительности. Стиль - феномен внешний и внутренний; будучи только внешним, он неадекватен содержанию, у Монтеня он только внутренний при внешней бесстильности. Допустимо ли определять это как "импрессионизм", разрушительный для всякого стиля? Не уверен.

Обратимся к основному вопросу - идейным и фразеологическим элементам "Опытов" в шекспировских драмах.

Прежде всего Робертсон отрицает монтеневский источник там, где Шекспир мог взять кое-что у писателей, на которых ссылался и Монтень, например у Плутарха, Сенеки, итальянских новеллистов. В этих случаях Робертсон отделяет действительные "монтенизмы" Шекспира от кажущихся.

Книгу Фейза Робертсон определил как "экстравагантную", - ибо он довел сходство между Монтенем и Гамлетом до абсурда, чем облегчил себе дискредитацию обоих. "Дикая гипотеза"! К тому же трагедия "Гамлет" написана еще до выхода в свет флориовского перевода "Опытов". У Шекспира при жизни было врагов достаточно, и все же никто не использовал этот козырь: глядите, мол, сколько заимствований! Утверждение Фейза, что Гамлет жалок своим бессилием, - всего лишь "тень шекспировской интерпретации", а говорить, что Шекспир покарал Гамлета, "убив его", смешно. В таком случае и Корделию Шекспир губит, потому что она плохая дочь, и Дездемону - а вдруг она чуточку прелюбодействовала.

В своей книге, говорит Робертсон, Фейз исходит "из старого христианского вердикта", что "будь Гамлет человеком по-настоящему верующим, он заколот бы дядю во время его молитвы, мать заточил бы в монастырь, женился бы на Офелии, после чего жил бы припеваючи" {Robertson John. Op. cit., p. 33, 34-35, 186-187.}. Эту точку зрения, которой придерживаются и шекспирологи Лоуэл и Дауден, Робертсон отвергает, не щадит он и Стедефельда, перенявшего от Фейза для трагедии "Гамлет" ярлык "дидактическая", "тенденциозная". Если высокая оценка благостности молитвы, спасшей жизнь Клавдио, перешла из дошекспировской трагедии, то последние слова Гамлета "остальное молчание" - "формула агностицизма", принадлежащая уже Шекспиру, заключает Робертсон. Агностицизм этот подрывает одновременно и авторитет человеческого познания, и религиозную идею бессмертия души {"Агностицизм" объявили Шекспира также Дауден, Брандес, Ульрици, с чем не согласен профессор католического университета Люттен. См.: Looten Ch. C. Shakespeare et la religion. Paris, 1924, p. 86.}.

Еще одно проявление монтеневского скепсиса у Шекспира - комедия "Мера за меру". Переодетому духовником герцогу надлежит утешить юношу Клавдио, ожидавшего в тюрьме приговора. Мрачной идее "Опытов" "философствовать значит готовиться к смерти" вторит "диалектика" герцога: "Готовься к смерти, а тогда и смерть // И жизнь - что б ни было - приятней будет" (III, 1). О загробном царстве мнимый священник даже не вспомнил, и, по утверждению Робертсона, это доказывает, что мировоззрение Шекспира не правомерно христианское.

Что до Монтеня, напоминает Робертсон, то частое употребление им слова "судьба" - понятия, чуждого "провидению" в христианском смысле, настораживало духовенство, и в "Опытах" он отвел подозрительность к своему вольнодумству, определяя "гордыню" разумом как "спесь". Религиозности Монтеня - "атеиста школы Цицерона и Сенеки", подвергших ревизии многобожие, чужда христианская окраска. Нет такой окраски и у Шекспира, хотя формирование его религиозных чувств и понятий имело собственный путь, без влияния "Опытов" {См.: Robertson John. Op. cit., p. 197.}.

Здесь Робертсон, пожалуй, слишком категоричен. Допустим, что в образе

Шекспир У. Шекспировские чтения, 1977 filosoff.org
благочестивого христианина Гамлет принадлежал дошекспировскому варианту пьесы, но так ли просто "формулу агностицизма" рассматривать как разрушающую до основания христианское вероучение? В монологе "О если бы этот плотный сгусток мяса растаял, сгинул" есть такая строка: "Иль если бы предвечный не уставил // Запрет самоубийству" (I, 9). Только христианство не допускает свободы человека прекратить свое существование. В знаменитом же монологе "Быть или не быть - таков вопрос" Гамлет как будто согласен с Монтенем насчет того, что "при помощи смерти" легко "прекратить наши мытарства" (I, 78). Но если, по Монтеню, это "каких-нибудь четверть часа страданий, после чего все кончается и не воспоследствуют никакие новые муки" (III, 252), то Гамлет колеблется между желанием покончить счеты с жизнью и страхом "чего-то после смерти", ибо возможны муки в "безвестном краю" (III, 1). Читая себя грешником, Гамлет явно намекает на ад. Но раз есть ад, то есть и рай. Формула "остальное молчание" - лазейка и для неверия, и для веры. Даже если Гамлет всего лишь "частица души" Шекспира, как уточнил еще до Робертсона Стерлинг, с шекспировским религиозным умонастроением Цицерона-Сенеки теизм едва ли ассоциируется. Христианские традиции в соединении с интересом к Джордано-Бруновскому пантеизму мало подходят на монтеневскую философию, защитной маской которой было уважение к духовенству и уподобление "Опытов" исповеди "в открытую", якобы наперекор гугенотам.

В самом начале своей книги Робертсон, цитируя слова французского критика Стапфера: "Монтень, вероятно, слишком француз, чтобы влиять на кого-нибудь за пределами Франции", - возражал: "Влияние Монтеня шире и глубже, чем полагает Стапфер. Вся жизнь цивилизации заключается именно в связях между национальными культурами" {Ibid., p. 35, 37.}. Скольким ни обязаны родной почве и своим нациям Шекспир и Монтень, главное в них обоих Всечеловечность. Шекспировская давно постигнута во всем культурном мире. Не только француз, но и человека с большой буквы Робертсон видит также в Монтене.

Но почему-то Робертсон суживает принцип "влияния": "Писатель воздействует на нас часто импульсивностью и энергией речи, а не ее содержанием" {Ibid., p. 164, 165.}. И еще не было писателя, столь возбуждающего чувства, каким является Монтень. Дабы убедить читателя, что глубокого идейного родства между Шекспиром и Монтенем нет, Робертсон подкрепляет сказанное: Монтень видит счастье в примитивном образе жизни, лелеет мечту о равенстве всех людей, идеализирует самоопрошение до минимальных потребностей, Шекспир же представляет все это либо в плане комическом - добродушно-иронически, либо в проявлениях трагического безумия - как истины глубокие, но для цивилизованного общества нереальные. Следовательно, по духу своему Монтень не ближе Шекспиру, чем Монтеню античные классики.

Здесь надо бы изменить акценты в утверждении Робертсона: античные классики роднее Монтеню, чем многие его современники, а Монтень - Шекспиру, чем многие его соотечественники. Если Монтень впечатлял Шекспира выразительностью слога, а не идеями, то почему Робертсон находит больше философской глубины в "Гамлете", чем в "Юлии Цезаре", и в "Лире", чем в "Кориолане"? Очевидно, Плутарху Шекспир обязан только фабулами, Монтень же завладел его умом и душой. С оговоркой: настолько завладел, насколько это было возможно при несходстве их мировоззрений.

* * *

С точки зрения формальной есть среди шекспирологов авторы специальных исследований на тему "Шекспир и Монтень" и есть авторы, затрагивающие эту тему вскользь.

Ко второй группе принадлежит автор книги "Французские влияния в английской литературе" А. Х. Апхэм. Напоминая, что в Британском музее хранятся "Опыты" Монтеня в переводе Флорио с автографом Шекспира и где помечены цитаты, соответствующие шекспировским пассажам, Апхэм полагает, что "современная наука отказывается придать этому серьезное значение и никакие выводы из этого сделаны быть не могут... Отождествление Гамлета с Монтенем, как и яростная критика монтеневского скептицизма или того, что он, "проповедуя права природы, цеплялся, однако, за догмы доктрины" (Фейз), послужило основанием для разных теорий, в числе которых была и считающая Шекспира обязанным Монтеню практически высокими качествами лучших своих драм. В дальнейшем рассудительное отношение (к этой проблеме. - И. В.) сказалось в просеивании энтузиастами (этого утверждения. - И. В.) дат и в более

Шекспир У. Шекспировские чтения, 1977 filosoff.org
убедительной интерпретации (что мы находим, к примеру, у Элизабет Хукер). В настоящее время, отбрасывая случайные фразеологические совпадения, учитываются лишь явные заимствования и устанавливаются общие линии (например, раздумья шекспировских персонажей о смерти, о стоицизме, о таинствах зла в жизни)!".

Бесспорными считает Апхэм заимствования Шекспира только в "Буре", кое-что в "Лире", в "Гамлете", в "Юлии Цезаре", в "Мере за меру". Впрочем, некоторые из этих кажущихся "цитат" из "Опытов" - всего лишь *loci communes* ренессансной умственной атмосферы.

Понятно, идет на уступку Апхэм, "не без причины многие шекспироведы находятся под впечатлением интеллектуального сходства между Гамлетом и Монтенем. Колеблущиеся, всегда незавершенные спекулятивные идеи датчанина принца весьма походят на пирронистические спекуляции француза эссеиста, да и предметы их рассмотрения часто одни и те же. Например, когда оба они касаются конфликта ума и воли. В лучшем случае, - заключает Апхэм, - эти совпадения свидетельствуют, что драматург, сознательно и бессознательно, искал материал в неисчерпаемом кладезе идей, каким являются "Опыты". Но монтеневские высказывания преобразены у Шекспира иным пониманием вещей и поэтическим звучанием; при этом взгляды самого Шекспира остаются где-то в глубине - на заднем фоне его драм" {Upham A. N. The French influence in English literature. New York 1908 p. 280-286.}.

Как мы убедились, одни шекспироведы утверждают, что у Монтеня и Шекспира случайные совпадения, другие - что у Шекспира множество перефразированных им "цитат" из Монтеня. Ко второй группе относится Дж. К. Тейлор.

Если в главе книги Робертсона "Параллельные пассажи" не нарушается форма обычной книжной страницы, то у Апхэма и еще демонстративней у Тейлора даны слева - "кредит", справа - "дебет", что послужило основанием второму исследователю назвать свой труд "Долг Шекспира Монтеню" {Taylor G. C. Shakespeare's debt to Montaigne. New York, 1968.}. Почти в каждом случае Шекспир "заходит в лес Монтеня": в "Гамлете" - 51 раз, в "Макбете" - 11, в "Буре" - 8, в "Антонии и Клеопатре" - 7, в "Зимней сказке" - 5 и т. д. {Ibid., p. 29.} Итог: всего - только с 1603 г. - 750 раз. А ведь Шекспир читал "Опыты" в рукописи еще до этого. Завершают книгу реестры: в одном фразы полные и усеченные (большинство по английскому переводу Флорио), в другом - отдельные слова (тут все по Флорио).

Ограничусь тремя параллелями из книги Тейлора.

Первая: герцог, у которого узурпирован престол, и аристократ Жак обмениваются мыслями об искусственности человеческой жизни (комедия "Как вам это понравится"); цитаты из "Опытов" (гл. "О трех самых выдающихся людях" и "О раскаянье"):

Герцог. Вот видишь ты, не мы одни несчастны, // И на огромном мировом театре // Есть много грустных пьес, грустней, чем та, // что здесь играем мы.

Жак. Весь мир - театр. // В нем женщины, мужчины - все актеры. // У них свои есть выходы, уходы. // И каждый не одну играет роль (II, 6; перевод Т. Щепкиной-Куперник).

Разве не грандиозен спектакль, в котором цари, республиканские деятели, императоры в течение стольких веков стараются играть гомеровские роли. И не является ли ареной этого представления весь мир (II, 669). Всякий может пофиглярствовать и изображать на подмостках честного человека (III, 22).

Вторая: Гамлет о людях и о природе; цитата из "Опытов" (гл. "Апология Раймунда Сабундского"):

...На душе у меня так тяжело, что эта прекрасная храмина, земля, кажется мне пустынным мысом, этот несравненный полог, воздух, видите ли, эта великолепно раскинутая твердь, эта величественная кровля, выложенная золотым огнем, - все это кажется мне не чем иным, как мутным и чумным скоплением паров. Что за мастерское создание - человек! Как благороден разумом! Как беспределен в своих способностях, обличьях и движениях! Как точен и чудесен в действии! Как он похож на ангела глубоким постижением! Как он похож на некоего бога! Краса вселенной! Венец всего живущего! А что

Шекспир У. Шекспировские чтения, 1977 filosoff.org
для меня эта квинтэссенция праха? (II, 2; перевод М. Лозинского).

...Кто уверил человека, что это изумительное движение небосвода, этот вечный свет, льющийся из величественно вращающихся над его головок светил, этот грозный рокот безбрежного моря – что все это сотворено... только для него... Не смешно ли, что это ничтожное и жалкое создание, которое не в силах даже управлять собой... объявляет себя властелином и владыкой вселенной, малейшей частицы которой оно даже не в силах познать, не то что повелевать ей! На чем основано то превосходство, которое он себе приписывает, полагая, что только он один способен распознать его красоту и устройство... (II, 390).

Третья: король Лир, вглядываясь в Эдгара, сквозь лохмотья которого просвечивает тело, говорит о фальши человеческой; цитата из "Опытов" (гл. "Апология Раймунда Сабундского"):

Неужели вот это, собственно; и есть человек. Присмотритесь к нему. На нем все свое, ничего чужого. Ни шелка от шелковичного червя, ни воловьей кожи, ни овечьей шерсти, ни душистой струи от мускусной кошки! Все мы с вами поддельные, а он – настоящий. Неприкрашенный человек – и есть именно это бедное, голое двуногое животное, и больше ничего. Долой, долой с себя все лишнее! Ну-ка, отстегни мне вот тут (III, 4; перевод Б. Пастернака.)

...Когда я мысленно представляю себе человека совершенно нагим, когда представляю себе его изъяны и недостатки, его природные несовершенства, то нахожу, что у нас больше оснований, чем у любого другого животного, прикрывать свое тело. Нам простительно заимствовать у тех, кого природа наделила щедрее, чем нас, и украшать себя их красотой, прятаться под тем, что мы отняли у них, и одеваться в шерсть, перья, меха и шелка (II, 421).

Задолго до Тейлора Апхэм в таблице "С" к своей книге уже дал параллели, однако не исключительно Шекспира с Монтенем – еще и с другими писателями и философами эпохи Возрождения. Поскольку нас интересуют только сопоставления эссеиста и драматурга, обратим внимание на то, что у Тейлора нет знаменитого монолога "Быть или не быть – таков вопрос", Апхэм же сопоставил этот монолог и следующие цитаты из Монтеня: "Мы не имеем никакого общения с бытием, так как человеческая природа всегда обретается посередине между рождением и смертью; мы имеем о себе лишь смутное и призрачное, как тень, представление и шаткое, недостоверное мнение..." (II, 532); "Смерть может быть безразличной, а может быть и желанной... Если же смерть есть уничтожение нашего существа, то вечный ненарушимый покой тоже является благом. Ведь в жизни для нас нет ничего сладостнее отдыха, глубокого, спокойного сна без всяких видений" (III, 253). Что Тейлор эту параллель не дает, объясняется, возможно, отсутствием в монтеневских раздумиях намек на рациональность самоубийства {Здесь Тейлор придерживается того же мнения, что и Робертсон, писавший: "Что касается сходства между монологом "Быть или не быть" и общей тональностью рассуждений Монтеня о смерти, я менее склонен уподоблять друг другу эти феномены, чем тринадцать лет тому назад (т. е. в издании 1897 г. И. В.), хотя я нахожу теперь новые совпадения их в деталях, меня не так привлекает отождествление их звучаний. Фактически общий смысл гамлетовского монолога в данном случае скорее чужд общему тону Монтеня" (Robertson John. Op. cit., p. 44-45).}.

По Тейлору, влияние Монтеня на Шекспира прошло ряд стадий: от длинных пассажей до кратких выражений, от отдельных слов до риторических формул, от мыслей до фразеологических повторов. Но, говоря о "влиянии", Тейлор не забывает подчеркнуть, что "учеником" Монтеня Шекспир не был, их взгляды на жизнь не тождественны.

Критику Робертсоном фейза Тейлор не всегда приемлет. Как ни судить книгу фейза, говорит он, верно, что больше всего сказалось влияние Монтеня на Шекспира именно в "Гамлете", а что он писал эту трагедию еще до издания перевода "Опытов", значения не имеет – он знал ее по рукописи. Кроме того, что Гамлет философствует больше всех других шекспировских персонажей, на гамлетовских философствованиях – еще отпечаток монтеневского скептицизма.

Здесь Тейлор упускает из виду, что и Монтеня ограничить скептицизмом значит, весьма обеднить его, как обеднить и Гамлета, в котором этот элемент – ничтожная доля его умонастроений, чего фейз не понял совершенно, так что защищать его от Робертсона вряд ли следовало.

Шекспир У. Шекспировские чтения, 1977 filosoff.org
Но "должником" является Шекспир не только Монтеня. Было бы неблагодарностью, замечает Тейлор, забыть о других "кредиторах", например о Киде и Марло {Ibid., p. 37, 42, 45.}.

Следует заметить, что слово "кредитор" для поэзии не очень подходящее. Задолго до Мольера Шекспир мог бы отпустить в свой адрес шутку: "Беру свое добро всюду, где нахожу его". Не то важно, что "берет" художник, а то, как он вплетает "взятое" в ткань своего произведения. Хотя подсчеты Тейлора интересны, в основном его исследование посвящено количественной стороне проблемы "Шекспир - Монтень". Впрочем, шекспироведению и это на пользу.

* * *

Интерес к сравнению Шекспира и Монтеня не угасает и в 70-е годы.

В кембриджском ежегоднике "Шекспировское обозрение" за 1975 г. автор статьи "Проблема сознания у Монтеня и Шекспира" Р. Эллродт иронически отзывается о "восхитительной эрудиции" Крейга, не понявшего должным образом значения "Опытов" для Шекспира и вместо книги Монтеня назвавшего сочинение Кардано "Об утешении" в качестве источника идей драматурга. В статье Эллродта декларируется, что "сопоставлений Шекспира и Монтеня уже предостаточно", он же "повернул от метода параллелей к постижению путей, какими шли французский эссеист и английский драматург" {Ellrod R. Self-consciousness in Montaigne and Shakespeare. - Shakespeare survey, 1975, 28, p. 37-50.}. Внимание Эллродта приковано не к содержанию, а к форме самосознания у Монтеня и у Шекспира, не к их идеям как таковым, а к своеобразию их дарований (faculties of the mind). Эллродт полагает, что духовное развитие Шекспира отнюдь не чтением Монтеня обусловлено.

Единственно бесспорное "эхо" Монтеня слышно в "Буре". Псевдоутешительные, по сути мрачные слова герцога в комедии "Мера за меру" в той же степени отражают монтеневский стоицизм. Категорически отвергает Эллродт антимонтеневские "выпады" Фейза, как и "надуманные, поспешные", хотя и "блестящие" порой положения Робертсона (так, например, он выискивает "монтенизмы" в ранних пьесах Шекспира, до "Бури").

Однако вопреки историзму, обещанному издателями "Обозрения" в подзаголовке "Шекспир и идеи его эпохи", Эллродт широко открывает двери для рискованных модернизаций.

Но разве тут Эллродт единственный среди шекспироведов? Уже Г. Левин заплатил дань подобной тенденции современных англоязычных шекспироведов. Мало ему выискивать черты сходства Гамлета с Дон Кихотом Сервантеса, или с мольеровским Альцестом, он еще уподобляет гамлетовские мысли о "жалком человеческом существовании" девизу Кьеркегора "Или - или", эгоцентризму А. Жида, говорившего, что в познании человеком явлений жизни "лишь одно достоверно - его собственное я", экзистенциализму Сартра, убежденного в "иллюзорности человеческого бытия", и Камю, твердившего: "Лишь одна философская проблема по-настоящему серьезна - самоубийство" {Levin Harry. The question of Hamlet. New York, 1959, p. 69-70, 75, 103.}.

В свою очередь, Эллродт отождествляет идеи Монтеня и Габриеля Марселя, различавшего в своей философии *pensee pensante* - незавершенный ход мысли и *pensee pensee* - мысль, так сказать "омысленную", завершенную (конечно, обе не выходят за порог субъективного сознания); идеи Монтеня и Андре Жида с его *disponibilite* - сознание, мол, никакой идеей не занято, направь его куда хочешь, и Жан-Поля Сартра с его *liberte* - изначально абсолютной свободой индивидуума, даже если он по своей воле возлагает на себя обязательства по отношению к другим людям, что обосновано в его философском труде "Бытие и ничто" (1943).

Автор статьи приводит также восклицание героя сартровской комедии "Грязные руки": "Вы думаете, что я в отчаянье? Ничего подобного. Я играю роль в комедии отчаяния". Как полагает Эллродт, этому созвучна мысль Монтеня: "Мы раздвоены и потому не верим даже в то, во что верим!".

Вслед за Монтенем Шекспир, по мнению Эллродта, исходит в познании из непостоянства наших поступков, из того факта, что наши аффекты и убеждения никогда не бывают столь прочными, чтобы мы не могли порой отбросить их и заменить другими аффектами и убеждениями. Касаясь самоанализов шекспировских героев, Эллродт определяет эти самоанализы в том смысле, что

Шекспир У. Шекспировские чтения, 1977 filosoff.org
характеры движутся от полного самоутверждения или самодраматизации к тонким явлениям самосознания. Драматический монолог сначала обращен к публике или к другому персонажу, затем monologue превращается в soliloquy – разговор с самим собой. При этом герои антиномичны в своих речах при как бы усеченной диалектике, лишенной синтеза. Неважно, читал Шекспир Монтеня или не читал, но его персонажи Ричард III и Ричард II как бы "родились актерами". Искренни более или менее герои Шекспира в монологах, однако в них искренность питается иллюзиями в отношении себя. Что ново у Гамлета – это сардонический юмор в диалогах, а в монологах – не самоанализ, хотя и более интенсивный, чем у других персонажей, а иронизирование над самим собой даже в момент кипения страсти. Выражаясь языком Сартра, Гамлет "играет комедию" готовности отомстить, да и ненависти к мировому злу. Гамлетова погруженность в свои мысли терпит крах. Осознает ли он истинную причину неполноты "себяпонимания"? Нет. Любопытный парадокс отмечает профессор Мюр: самый интеллектуальный из шекспировских трагических героев менее всех других способен отдать себе отчет, почему он действует или не может действовать.

На этом Эллродт считает идейное сходство Шекспира и Монтеня исчерпанным. Пожалуй, "Гамлет", "Троил и Крессида", "Мера за меру" более созвучны духу Монтеня, чем все другие пьесы Шекспира, хотя "монтенизмы" встречаются и в "Короле Лире". Однако из названных трех пьес две, собственно, – трагикомедии, "Гамлет" же своим интеллектуализмом близок скорее к жанру "проблемной драмы". В таком случае "трагического" Шекспира следует "разлучить с Монтенем" (to part company with Montaigne). Даже объективные факты, характеризующие эссеистом, зеркально отражают его думы, тогда как для понимания образов драматурга можно и не знать его умонастроений.

Наконец, сонеты Шекспира. Уж в них он вроде бы изливает свою душу; между тем звучат они не как сонеты Петрарки и Сидни {В примечании Эллродт указывает, что параллели между шекспировскими сонетами и "Опытами" Монтеня "редки и неубедительны". Напр.: Berkovitch C. – Explicator, 1968, November, 27/3; Earner D. Notes and queries, 1969, 214.}. Да, Шекспир кается порой в грехе "самовлюбленности", и все-таки главный объект, стоящий перед его взором, не он, а его друг, что выражено в сонете 62: "Самовлюбленность обняла мой дух... // Мне кажется – лица красивой нет, // чем у меня...//Но в зеркале я вижу все как есть...//И слышу я теперь другую весть... // Любя себя, любил я образ твой...". В сонете 149 Шекспир обращается к изменившей ему возлюбленной: "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?" (перевод А. Финкеля).

Мечтательные сонеты Шекспира интроспективны, но даже в них он глядит на себя как бы глазами других людей, а сложности внутренней жизни показаны у него часто в манере общепринятых традиционных аллегорий (подтверждают это замечание Эллродта сонет 119: "Каких я зелий не пивал подчас...", сонет 124: "Будь дочерью фортуны и царя...").

Вывод Эллродта: сонеты Шекспира лишены самоанализов и не звучат они даже подобно soliloquies героев шекспировских драм. В трагедии "Гамлет" поставлен вопрос, на который ни герой, ни, возможно, его творец-драматург ответа дать не могут. Однако примечательно, что Шекспир вложил в уста Гамлета совет актерам играть правдиво, естественно, ибо сценическое искусство – "зеркало и краткая летопись времени". Этой цитатой кончает свою статью ее автор. Жаль только, что он не обратился к сонетам, не вспомнил, что за наставлением Гамлета актерам стоит сам Шекспир. В философском словаре Эллродта возможен термин "феноменализм", а термин "реализм" никак. Но тут Эллродт в Англии не одинок; еще в статье "Шекспир и современный мир" ("Обозрение" за 1963 г.) утверждалось: "Всего два десятилетия после труда Бредли "Шекспировская трагедия" все чаще и чаще признают, что критерии психологии и реализма не могут быть применены к шекспировским характерам и что движутся эти характеры в сфере чуждой реальности" {Shakespeare survey, 1963, 16, p. 58.}.

Наша отечественная шекспирология от Пушкина и Белинского до сегодняшней поры придерживается иных взглядов.

Напомним еще одну склонность англоязычных шекспирологов: утверждать, что Шекспир в равной степени обязан влиянию Монтеня и Макиавелли.

Конечно, Макиавелли и то, что определяют термином "макиавеллизм", не

Шекспир У. Шекспировские чтения, 1977 filosoff.org
однозначны и соотношение их весьма противоречиво. Насилием над своими республиканскими убеждениями обосновал Макиавелли в трактате "Государь" необходимость для Италии монарха, пусть вероломного, жестокого, зато способного искоренить раздробленность страны; насилием над своим идеалом республиканца, и все-таки обосновал, что связало макиавеллизм с политической деятельностью властелинов в обширном географическом пространстве и в столетиями длящемся времени.

В условиях Франции Монтеню тоже казалось, что монархический строй единственная форма власти, способная положить конец гражданским войнам, терзающим его отечество. Но, сознавая, что монархи, как правило, редко сговивают себя велениями совести, Монтень "прощал" им это, так сказать, скрепя сердце. Говоря: "Если бы речь шла обо мне, я бы скорее предпочел, чтобы меня любили, чем боялись" (II, 344), Монтень (цитирую советского комментатора "Опытов"), "по-видимому, противопоставляет их (слова. - И. В.) известным словам Каллигулы: "Пусть ненавидят, лишь бы боялись", повторенным Макиавелли в "Государе": "Лучше, чтобы тебя боялись, чем любили"". (II, гл. 8, 19). (Имя Макиавелли Монтень упоминает также в главе "О самомнении", II, 584.) К этому следует добавить небольшое, но важное уточнение: не с республиканцем Макиавелли полемизирует автор "Опытов"; не одобрял он лишь макиавеллиевский принцип государственного управления, хотя Франция в то время нуждалась в сильной руке коронованного властелина.

Почему в шекспировских пьесах феномен макиавеллизма нередкий гость, объяснить легко: среди титулованных особ тюдоровского государства макиавеллистов предостаточно, и Шекспир их изображал в обликах героев то античного мира, то средневековья. Но ведь в формулировках, где - без оговорок о макиавеллизме - Монтень и Макиавелли поставлены рядом, мало того, что подразумевается их идейное родство, еще вовлечен в их "братство" Шекспир. Вот, к примеру, статья "Принц датский и двор Клавдия". Ее автор в пьесе "Гамлет" нашел "конфликт между ренессансным идеализмом и позициями Макиавелли и Монтеня - нечто вроде неотчетливо обобщенного уравнения сил добра и зла" {McLauchlan J. The prince of Denmark and Claudius's court. Shakespeare survey, 1974, 27, p. 43-57.}. Следовательно, Монтень и Макиавелли в равной степени не сумели закрепиться на рыхлой почве гуманизма эпохи Возрождения, потому-то добро в их учениях неотделимо от зла.

Другой пример - статья Ж. В. Левра "Шекспир и идеи его эпохи" {Shakespeare survey, 1976, 29, p. 79-92.}. Из этой статьи узнаем, что Шекспира, "увы, влекло к скептицизму Ренессанса, моделями которого были, помимо Сенеки, Макиавелли и Монтеня, интеллектуальные отпрыски и мятежные умы своей эпохи", а также "зачинатели стремления изучать человеческий мир" (Левр цитирует Р. Орштейна). Подобно Орштейну, Левр не считает нужным подчеркнуть, что рядом с гуманистом Монтенем он ставит не глашатая макиавеллизма, а республиканца Макиавелли. Тем самым в тумане умолчаний исчезает тонкая грань, отделяющая различия морального балансирования в "Опытах" и в книге "Государь". Кстати, еще одну грань стирает Левр: исходя из того, что сегодня, как он считает, повсюду "амбивалентность" двусмысленность, сплошные "контроверзы", он объявляет наше время "эпохой марксизма и экзистенциализма". Подразумевая, что они равноценны, Левр тем самым упускает из виду, что марксистская диалектика не сводится к релятивизму, тогда как экзистенциализм ни объективных истин, ни социальных норм этики не признает.

ДВА МИРОВОЗЗРЕНИЯ

В этом разделе статьи освещен весьма узкий круг вопросов, далеко не исчерпывающих содержание "Опытов" Монтеня, тем более произведений Шекспира, проблематика которых необъятна. Свою задачу автор усматривает в определении некоторых взглядов Шекспира и Монтеня, причем не всегда сходных по отношению к тому или иному предмету.

Болезнь общества неизлечима. У Монтеня почти нет упоминаний на возможность его выздоровления. "Свинцовый век", "смутный век", "состояние недужное", и мир "сам себя лечить не умеет" - таковы характеристики Монтеня.

Охватывая взором путь своей родины, Монтень не находит ничего привлекательного в удручающе однообразной жизни: "...каждый день такой же, как все прочие" (I, 88). Разве больше в наше время мудрости и человечности по сравнению с временами давно минувшими? Разве цивилизованные европейцы имеют основание чем-нибудь гордиться перед дикарями? Нет прямого пути к

Шекспир У. Шекспировские чтения, 1977 filosoff.org
совершенству, "наше движение - скорее движение пьяницы: шаткое, валкое, несуразное" (III, 170). Стало быть, нет закономерной эволюции общества. Никто не может предвидеть ход вещей, и так как все зависит от случая, людям ограниченным достается больше удач, чем умным, расчетливым.

Устами Гамлета Шекспир высказал не менее безрадостные истины о своем времени: "Каким докучным, тусклым и ненужным // Мне кажется все, что ни есть на свете (I, 2; перевод М. Лозинского). Добавивший к царящему в мире злу свое преступление, Макбет глядит на человеческое существование сквозь черные очки: "Жизнь - это только тень, комедиант, // Паясничавший полчаса на сцене // И тут же позабытый; это повесть, // которую пересказал дурак: // В ней много слов и страсти, нет лишь смысла" (V, 5; перевод Ю. Корнеева). В невеселой комедии "Мера за меру" герцог наставляет Клавдио: жизнь "ценят лишь глупцы", вся она сплошь из иллюзий - "воздушных перемен". Все, что делает ее приятной, - "плод низких чувств"; к старости жизнь сулит "подагру, сыпь или чахотку", а "мы боимся смерти, // что сглаживает все противоречья" (III, 1; перевод Т. Щепкиной-Куперник).

Не на самом ли себе сосредоточиться? Да, отвечает Монтень, ничего другого не остается. Раз вокруг себя видишь только "грязь и нечистоты", человеку мыслящему остается лишь погрузиться в свой внутренний мир. И вот декларация Монтеня: "...предмет, который он изучает больше всякого иного, это он сам, это его "метафизика", это его "физика"" (III, 271).

В отличие от Монтеня, охваченного пессимизмом настолько, что желает как бы "самозамкнуться", Шекспир упоен действительностью во всех ее временах - и в минувшем, и в настоящем. Для Шекспира "предмет" - не он сам, а окружающий его мир; Шекспирова "метафизика" - таинства этого мира, и он умеет их выведать; его "физика" - тело и дух человека. - Человека вообще.

Однако Монтень противоречит себе самому. Политические деятели - мастера выворачивать наизнанку понятия нравственности, а среди людей в быту мнения друг о друге изменчивы, непостоянны, чем обусловлены их поступки. Этический релятивизм "Опытов" таит в себе лукавство приема - подвергнуть сомнению авторитет властей предрешающих, как и церковных пастырей. Жонглирование категориями нравственности снимается оптимистическим раздумьем Монтеня: "Если добродетель однажды проникла к нам в душу, то она подобна яркой и несмываемой краске" (II, 298). В монтеневской душе она засела прочно, и он вправе считать себя обладателем "моральной философии" в двух ее значениях: как "летописи нравов" людских и как "судебного кодекса" этих нравов.

Итак, Монтень отнюдь не поглощен исключительно собой. Добродетель означает "делать кому-то добро", что предполагает общительность, заинтересованность в других людях. В главе "О Гераклите и Демокрите" автор "Опытов" порицает человеконенавистничество Тимона (кстати, героя шекспировской драмы "Тимон Афинский"). Не вследствие мизантропии Монтень любит уединяться: "Если говорить обо мне, то мое истинное призвание общаться с людьми и созидать. Весь я обращен к внешнему миру, весь на виду и рожден для общества и для дружбы". В уединении Монтень "расширяет круг своих интересов", выходя за пределы своего "я", и никогда он с "большей охотой не погружается в рассмотрение дел государства и всего мира, как тогда, когда он наедине с самим собой" (III, 37).

Другое дело сумрачный аспект Монтеня, предупреждающего нас: "Я выставляю на обозрение жизнь обыденную и лишенную всякого блеска, что, впрочем, одно и то же. Вся моральная философия может быть с таким же успехом приложена к жизни повседневной и простой, как и к жизни более содержательной и богатой событиями" (III, 19). Запомним формулу "моральная философия". Скептик-релятивист в отношении простых истин морали, Монтень одновременно апостол ее императивов, когда изобличает тиранию, жестокость, высокомерие, нечестность. Он и наблюдатель нравов, и бескомпромиссный "цензор" этих нравов. По убеждению Монтеня "наиболее достойная деятельность - служить обществу и приносить пользу многим" (III, 158).

Следовательно, "моральная философия" имеет два значения - "летопись нравов" и применение к этой летописи критерия нравственности. Так как мало радует людей "богатая событиями" жизнь, то благоразумнее предпочитать повседневную и простую.

Иначе мыслит Шекспир: трагических коллизий всегда было много, не меньше будет и в будущем, но даже в носителях зла было и есть героическое величие,

Шекспир У. Шекспировские чтения, 1977 filosoff.org
что касается персонажей комедийных, то остроумием своим и лукавством они возвышаются до артистизма. И те и эти – за пределом скучной монтеневской "повседневности". Любая пьеса Шекспира – зеркало нравов, и не моральные поучения облагораживают театральную публику, а последствия того, что совершают герои, обладающие самостоятельностью характера.

Политические темы. Государственную власть Франции Монтень считал до крайности извращенной и удивлялся, как она еще удерживается при столь длительном распаде. В главе "О полезном и честном" Монтень, знающий о стихии доносов, писал: "Вовсе не все может позволить себе человек, служа своему государю, или общему благу, или законам" (III, 17). Честного могут заподозрить в коварном умысле, а пользу его выступлений истолковать как вред. Собственно говоря, верноподданничество Монтеня объясняется лишь тем, что короли представлялись ему единственными, кто мог бы положить конец "войнам, которые сейчас терзают отечество" (II, 384). Лишь по этой причине ему "в немногих случаях... доводилось в крупных и мелких разногласиях, разрывающих нас ныне на части, посредничать между государями" (III, 6). То были король Франции Генрих III и король Наварры Генрих IV. Во Франции абсолютизм был еще хил и слаб. А как воспринял бы Монтень культ личности "короля-солнца" – Людовика XIV, легко догадаться, читая в "Опытах": "Больше всего заставляют меня преклоняться перед королями толпы преклоненных перед ними людей. Все должно подчиняться и покоряться им, кроме рассудка. Не разуму моему подобает сгибаться, а лишь коленям" (III, 144).

Вполне очевидно, что республиканскую форму правления Монтень предпочел бы монархической. Недаром его любимейшим другом был поэт и публицист Ла Бюсси – автор трактата против самодержавия "Contr'un". Но ввиду того, что во Франции монархический режим складывался веками, смуты не имели бы хороших результатов, полагает Монтень: "Жаждать власти немногим в государстве, где правит народ, или стремиться в монархическом государстве к иному виду правления – преступление и безумие" (III, 163).

На историческом опыте своей родины Шекспир убедился, что, хотя не всегда трон занимал монарх дальновидный и волевой, стабилизации порядка в стране способствовала королевская власть. Монархические убеждения Шекспира ставит под сомнение навеянная Плутархом драма, где благородный республиканец Брут погибает в борьбе с возникшим цезарианством. Но, во-первых, это произошло в Древнем Риме; во-вторых, трагедия Брута заключалась в неотвратимости его поражения: Цезарь убит, однако восторжествовало олицетворенное им начало. Верхняя ступенька общественной лестницы, авансцена политической жизни Шекспиром предназначена аристократии. В одной из "римских" драм Шекспира ненависть к плебсу обернулась для героя-патриция трагедией разрыва с отечеством, но уже то, что кориолан трагичен, возвеличивает его. Понимание Шекспиром роли дворянства в государстве обусловлено его "философией истории": не эгоистичные честолюбцы – лучшие из дворян, а те, кто осознал близкие и далекие интересы нации.

Народ у Монтеня и народ у Шекспира. Советский историк М. А. Барг обратил внимание на следующее высказывание Монтеня: "Знатность – достойное и ценное качество, учитывающееся на здравом основании, но, поскольку оно во многом зависит от других, оно уступает личным достоинствам". Из этого высказывания сделан вывод, что "Монтень придавал решающее значение личным достоинствам в сравнении с наследственным титулом человека и все же хотел бы их совместить" {Барг М. А. Шекспир и история. М.: Наука, 1976, с. 146.}. Тут упущен важный нюанс. Если поголовно всех гуманистов Возрождения охватывает формула: "Цель всех ренессансных рассуждений насчет критериев "истинного благородства" заключалась не в том, чтобы облагораживать простолюдина, а чтобы возвысить знатного до морального и духовного уровня, к которому его обязывает его сословный статус", то Монтень едва ли укладывается в контекст этих рассуждений. В каком сословии находил Монтень "мужество и самообладание"? У дворян? Отнюдь нет: "...каких только примеров твердости духа не давал нам... простой народ" (III, 250). Среди людей "богатого и знатного происхождения... примеры доблести – редчайшее явление"; "...именно среди простых людей нередко можно встретить проявления необыкновенного благородства" (I, 49). Монтеневское почитание народа сопровождается убийственной характеристикой дворян: "Мы не столь мерзки, сколь ничтожны" (I, 270); "...даже благонамеренных коснулось растление" (III, 198). Пусть не совсем лишен Монтень привычек "гран-сеньора", выражающего удовольствие от комфорта своего замка, посещений двора и парижских салонов, а все-таки ощущается угрызение совести, когда он признает, что "имущество" его – "труд крестьян" и что "люди, которые на нас работают, служат нам за более дешевую

Шекспир У. Шекспировские чтения, 1977 filosoff.org
плату и за значительно менее заботливое и обходительное обращение, чем то, какое мы оказываем птицам, лошадям и собакам" (II, 401). Дворянский титул не помешал Монтеню включить в свою книгу главу "О существующем среди нас неравенстве". Вот что мы читаем в названной главе: "Коня мы хвалим за силу и резвость, а не за сбрую... Почему таким же образом не судить и о человеке по тому, что ему присуще? Он ведет роскошный образ жизни, у него прекрасный дворец, он обладает таким-то влиянием, таким-то доходом; но все это при нем, а не в нем самом..."; "Когда же мы видим крестьянина и короля, дворянина и простолюдина, сановника и частное лицо, богача и бедняка, нашим глазам они представляются до крайности несходными, между тем они, попросту говоря, отличаются друг от друга только своим платьем" (I, 234, 235) {В годы буржуазной революции Монтеня объявят "человеком социальным, не желавшим себе счастья при равнодушии к благополучию других людей". Ему "осталось сделать только шаг, чтобы стать республиканцем, но в то время этот шаг был невозможен" (Dreano M. La renommée de Montaigne en France au XVIIIe siècle. Angers, 1952, p. 537, 550).}.

Симпатия к народу Монтеня не лишена идеализации. В шекспировском же понимании судьба народа определяет судьбу личности, но только в координатах исторических, национальных; частная сфера имеет свои ходы, и без них историческая, национальная жизнь была бы абстрактной.

Выше домашних слуг ценит Монтень хлеборобов. Плохо отзывается он только о шутах, относя их к числу "низких душонок" (I, 50). Мужество шута не идет дальше "привычного балагурства" перед казнью. В устах Монтеня, сочувствующего всем угнетенным, кем бы ни были они, это презрение удивляет. Быть может, не приемлет Монтень шутовскую "профессию" - забавлять королей и вельмож в ущерб своему человеческому достоинству?

У Шекспира из народного лона выходят и шуты, миссия которых - не только балагурствовать и веселить. Изгой общества, шуты - гротескно-трагичные правдолюбы. Дабы сделаться правдолюбом, аристократ временами обращается в шута. Так, придворный короля Фердинанда в комедии "Бесплодные усилия любви" Бирон урезонивает сам себя: "Садись около меня, о, печаль моя! Так говорил шут, и так говорю я - тоже шут...". Отрекаясь от "тафтяных фраз, речей, из шелка свитых, гипербол трехэтажных, пошлых слов, надутого педантства", Бирон решает впредь выражать свои чувства "посредством простого "да" из ситца или "нет" из честного холста" (V, 2; перевод П. И. Вейнберга). "Сермяжную" откровенность обещает себе Бирон в любовных излияниях {В переводе Ю. Корнеева: "Прочь бархат фраз, ученых и пустых, парча гипербол, пышные сравненья". Обет Бирона: "Лишь с помощью сермяжных "да" и "нет" отныне объясняться в страсти нежной".}. Жак из комедии "Как вам это понравится" встретил в лесу шута, честившего фортуна "в ловких выражениях, разумных, метких", и захотелось Жаку самому надеть шутовской плащ, чтобы "постепенно прочистить желудок грязный мира" (II, 7; перевод Т. Щепкиной-Куперник). Наконец, умнейший из шекспировских шутов тщетно разъясняет королю Лиру его "глухоту" к тем, кто ему предан, и к тем, кто ставит ему западню.

Итак, ценой унижений безымянный "недочеловек" обретает возможность говорить всю правду монархам и царедворцам.

Сфера эстетики. Кто бы ни стоял перед умственным и чувственным взором Монтеня, он буквально, так сказать, сокращает пропорции личности: монарх, военачальник, вельможа, кардинал - все они отличаются от дворян, крестьян, слуг, солдат всего лишь тем, что и в добре и в зле более могущественны. Только и всего. В главе "Об искусстве беседы" Монтень говорит нам: "Я всегда восстаю... против того, чтобы внешние впечатления туманили наш рассудок, а так как необыкновенное величие некоторых людей всегда вызывало у меня известные сомнения, я обычно убеждаюсь, что они в сущности такие же, как все" (III, 140). Как все! Монтень имеет в виду особенно тех, кто достиг в обществе высокого положения, из чего "возникает образ величественный, полный благородных свойств", а "если переменится счастье, если он падет и вновь смешается с толпой, каждый станет удивляться: как это удалось ему сперва так высоко взобраться" (III, 143).

Речь идет о заурядном человеке, игрой случайностей поднятом на высокий пьедестал. Впрочем, и человек, достойный своего ранга, оставаясь он никому не известным - общество мало что потеряло бы. При этом сокращающие пропорции "философско-моральные очки" - не что иное, как трезвость оценки людей реальных, то ли увековеченных историей, то ли живущих рядом с нами.

Что Монтень всех людей без различия видит ничем не примечательными, выражено и в его отношении к художественной гиперболизации. "Поэзии, говорит он, - как-то удастся рисовать образы более страстные, чем сама страсть". Так, например, у Вергилия Венера чрезмерно горяча в любви, хотя она замужем, а в браке - этой "благоразумной сделке" - "желания не бывают столь неистовы" (III, 61). Чем вызвано недоверие Монтеня к художественным преувеличениям? Житейским опытом. Не раз видел он, как "личное заблуждение становится общественным, затем уже общественное заблуждение оказывает влияние на личное", и даже сам Монтень, суровый правдолюб, "достаточно ему распалиться от возражений или от собственного увлечения рассказом", как он начинает "украшать, раздувать... не без ущерба для первоначальной истины". Конечно, свой пыл Монтеню охладить нетрудно, и он восстанавливает "голую, чистую правду" (III, 231).

Своей критикой "вычурного, напыщенного языка" в литературе Монтень превосходит эстетику Жан-Жака Руссо: "Нет причины, чтобы искусство хоть в чем-нибудь превзошло нашу великую и всемогущую мать-природу. Мы настолько загрузили красоту и богатство ее творений своими выдумками, что можно сказать, едва не задушили ее. Но всюду, где она приоткрывается нашему взору в своей чистоте, она с поразительной силой посрамляет все наши тщетные и дерзкие притязания" (I, 191). Своим утверждением: "...красоту и изящество мы замечаем лишь тогда, когда они предстают искусственно заостренными, напыщенными и надутыми. Если же они скрыты за непосредственностью и простотой, то легко исчезают из поля столь грубого зрения, как наше" (II, 239) - развивает мысль Монтень.

Говоря это, Монтень допустил две ошибки. Во-первых, он забыл, что свои темы поэзия веками черпала из мифологии, а в ней действующие лица - боги и полубоги. Кстати, Вергилиева Венера тоже богиня, и мера страстности ей полагается "божественная". Во-вторых, трудно согласиться с монтеневским отрицанием права художника на гиперболу - ведь часто она выявляет самую сущность изображаемого.

У Шекспира и на общественном форуме, и в повседневной жизни человек значителен, и не потому, что шекспировский герой - чудовище порока или совершенство добродетели; его натура из того же "материала", что и у людей обыкновенных; только в крупных масштабах. Дело в том, что Шекспир разделял "смелость ренессансных мыслителей, когда они перед лицом вселенной... прониклись не ощущением малости и ничтожности человека, а сознанием его величия" {Аникст А. Шекспир: Ремесло драматурга. М.: Сов. писатель, 1974, с. 329.}. В поле зрения Шекспира есть и люди могучих характеров, огромной силы страстей, но всегда от шекспировских героев веет дыханием самой жизни; даже когда фантазия его домысливает то, что в предмете изображения еще не вполне раскрылось, что есть в нем лишь как возможность. К языковым вычурностям, всяким отклонениям от естественного вкуса Шекспир весьма критичен, однако, не всегда ополчается против "выдумок" ученых эстетов, окрашивает поэтическое слово всеми цветами радуги, находит гармонию непосредственности и умственной сложности.

Кстати, Монтень, выставляющий "на обозрение жизнь обыденную, лишенную блеска", перешагнул порог своей эпохи, не только предугадывая атмосферу бытовой драмы, романа, художественной прозы XVIII-XIX столетий, но как бы одобряя заранее их тематику и стилистику; Шекспир же остается до последней своей драмы художником Ренессанса, монтеневское правдоподобие и вкус к бытовизму для шекспировского реализма - прокрустово ложе, между тем именно его реализм сохранил мощь своего воздействия и решаемые им проблемы буквально вечные. Если гуманизм означает человеколюбие, то смысл гуманизма - почитание, возвеличение человека. Вернем же Монтеня Ренессансу, ибо не в таком уж он восторге от "лишенной блеска" прозаичной действительности и от среды, наполненной "заурядными душами". Несмотря на то что уважение к людям у Монтеня подорвано французской действительностью, в "Опытах" распознается человек, каким он должен и может быть. Монтеню присуще сознание "величия" человеческого, отнюдь не утверждает он "малость" человека. В главе "О жестокости" Монтень не только определяет "долг гуманности", но и напоминает о древнем римляnine Катоне Младшем, лишившем себя жизни, демонстрируя этим свое возмущение тем, что Цезарь уничтожил Римскую республику. И если бы Монтеня "не останавливала мысль о благородстве, побуждавшем Катона всегда ставить общественное выше личного", он допустил бы, что Катон "был благодарен судьбе" за то, что она помогла Цезарю "растоптать исконную свободу его родины"; не будь этого - не было бы

Шекспир У. Шекспировские чтения, 1977 filosofff.org
"такого прекрасного испытания добродетелей" (II, 369). Величие деяния Катона в том, что не ради славы оно совершено.

Еще один пример возвышенного отношения к смерти, считает Монтень, являет нам Сократ. Объяснить последние слова и действия Сократа его невозмутимостью – это не по-философски. Истинно философское объяснение проливает свет на его "совершенно новую удовлетворенность", на его радость "при мысли, что он освобождается от всех злоключений прошлого и находится на пороге познания будущего". За философией следует эстетика: "да простит мне Катон, – говорит Монтень, – его смерть была более стремительной и более трагической, но в смерти Сократа есть нечто более невыразимо прекрасное" (II, 370). Так Монтень оценил поведение Сократа в ожидании чаши с цикутой и эйфорию Катона в момент самоубийства.

Величие относится к философствующей морали, красота – к эстетике.

Найденные Монтенем крупные характеры – Сократ и Катон – достойны пера Шекспира. Единственное, чего Шекспир не разделил бы с Монтенем, это его сомнения, что существуют люди, им подобные, хотя есть кое-что общее у Монтеня, находившего "подобных людей" только в далеком прошлом, с Шекспиром, видевшим людей могучей страсти и глубоких чувств в самой действительности и все же отдалявшим трагических героев фавулой исторической, ситуациями чужеземной страны или мифа, легенды. Но как бы драматург ни отделял своих героев, публика воспринимала их, будто они ее живые современники.

В комплексе "философия – мораль – эстетика" Монтенем намечены "три разновидности" людей: одна – "средние души"; другая – те, кто превышают достоинствами все заурядное; третья – "несложные благодушные характеры", стоящие ниже "среднего" уровня. Третья разновидность – "люди невинные, но не добродетельные, они не делают зла, но их не хватает на то, чтобы делать добро...". "Такой душевный склад, – уточняет Монтень, – так недалек от слабости и несовершенства, что я не в состоянии даже разграничить их, именно по этой причине с самими понятиями доброты и невинности связан некий оттенок пренебрежения" (II, 370–371). Кроме вялого душевного склада, лишенного малейшей энергии, "третьей разновидности" людей присущи мнимые добродетели: у человека физический недостаток, а это считают воздержанием, целомудрием; он не умеет разобраться в происходящем, а его хвалят за спокойствие духа; молчаливую глупость принимают за наличие ума.

Приводимые Монтенем доказательства впечатляющей силы театрального зрелища обычно относятся к искусству древнего Рима, чьи трагики изображали муки, например, Гекубы, Андромахи, а в ряду поэтов XVI столетия Монтень восхваляет одного из своих учителей в коллеже города Бордо – гуманиста Джорджа Бьюкенена (II, 590), сочинявшего трагедии на латинском языке о Мее, Альцесте и других героях эллинских мифов, трагедии, которые ближе классицизму, чем шекспировскому театру, и нелегко себе представить, как воспринял бы Монтень этот театр.

Однако разрешает же Монтень поэту отдаваться воображению, хотя оно и бывает источником всяких небылиц. "Было бы глупым бахвальством, – говорит Монтень, – презирать и осуждать как ложное, то, что кажется нам невероятным, а это обычный порок всех, кто считает, что они превосходят знаниями других. Когда-то им страдал и я, и если мне доводилось слышать о привидениях, предсказаниях будущего, колдовстве или еще о чем-нибудь, что было мне явно не по зубам... меня охватывало сострадание к бедному народу, напичканному этими бреднями. Теперь, однако, я думаю, что столько же, если не больше, я должен был бы жалеть себя самого" (I, 167). И уже тот факт, что Монтень понимает заключенную в играх фантазии поэтичную правдивость, дает основание думать: пожалуй, не отверг бы он призрак отца Гамлета, ведьм "Макбета", стихи "Короля Лира", фольклорные создания "Сна в летнюю ночь".

Отдает этот подлинно ренессансный Монтень должное "приливам вдохновения, захватывающим и уносящим ввысь поэта". И стихотворцы, и ораторы "признают, что они не властны над охватывающим их порывом и необыкновенным волнением, увлекающим их больше первоначального их намерения"; "рука живописца создает порой творения, превосходящие и его замыслы и меру его мастерства, творения, восхищающие и изумляющие его самого". Утверждая, что "изящество и красота" возникают "без всякого намерения, даже без ведома художника", и благодарным следует ему быть... "фортуне" (I, 119–165), Монтень чужд какому бы то ни было рационализму. Хорошо сказал Монтень и о том, что о

Шекспир У. Шекспировские чтения, 1977 filosoff.org
посредственной поэзии "можно судить на основании правил", а "поэзия прекрасная, выдающаяся, божественная - выше правил и выше нашего разума" (I, 212). Этими идеями Монтень близок не Бьюкенену, а Шекспиру.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

На себе и на других Монтень неоднократно убеждался, что "творение человека, имея собственное значение и судьбу, может оказаться значительнее, чем он сам" (III, 148). Так как Монтень имел в виду "судьбы" своей книги и своей личности, он едва ли прав - они не обратно пропорциональны друг другу; из осторожности добавим: "почти" одинаково значительны. Что касается Шекспира, его творческая сила драматурга и его натура, по мнению одних, - на одном уровне, по мнению других, - на весьма разных уровнях. "Сам по себе он ничто" (He is nothing in himself) {Hazlitt W. On Shakespeare and Milton. In: Four centuries of Shakespeare criticism/Ed. by F. Kermode. New York, 1965, p. 118.}, - сказал о Шекспире Хэзлит. "Из пьес Шекспира проглядывает помимо того, что в них вечно, - его эпоха и его публика больше, чем он сам" {Jusserand J. J. Histoire litteraire du peuple anglais: De la Renaissance a la guerre civile. Paris, 1911, p. 602;}, - таково мнение Жюссерана. "Шекспир не был посторонним (a thing apart) ко всему, что его окружало; в характере его имеются зачатки и наклонности (germs and tendencies) изображаемых им людей" {Bagehot W. Shakespeare - the man. - In: The appreciation of Shakespeare/Ed. by Bernard M. Wagner. Washington, 1949, p. 204.}, - такова точка зрения Беджота.

Хотя "зачатки" и "наклонности" его персонажей в характере Шекспира сомнительны, однако бесспорно, что творчество его сверкает искрами философического ума, врожденного юмора и безмерной чуткости ко всему трагическому - всего того, что завлакивает густая вуаль его объективности. Его суд над поведением своих персонажей "неслышен" и одновременно "слышен", будто из-за кулис сцены. "Скрытая тенденция" - еще до Бальзака - у Шекспира уже есть, и она весома.

Мировоззрение французского эссеиста и британского драматурга - не створки диптиха, разрисованные одним и тем же мастером. Даже знай Монтень Шекспира, "Опыты" не изменились бы ни по содержанию, ни по форме. И если бы Шекспир не читал сочинение Монтеня, это не отразилось бы существенно на его драматургии. Очевидно только, что в лице Монтеня Шекспир обрел для себя духовно близкого мыслителя. Исследователи сопоставляли Шекспира с Джордано Бруно, Монтенем, Бэконом и некоторыми другими мыслителями эпохи Возрождения. На мой взгляд, из названных философов более всех родствен Шекспиру Монтень в силу его особенно пристального и непредубежденного анализа душевной жизни человека.

ПРОБЛЕМА ПРИРОДЫ ЧЕЛОВЕКА В ПЬЕСЕ "МЕРА ЗА МЕРУ"

В. Рогов

Условно называемая комедией пьеса Шекспира "Мера за меру" (1604-1605) "принадлежит к числу гениальных произведений великого драматурга" {Луначарский А. В. Хороший спектакль, - В кн.: Луначарский А. В. О театре и драматургии. М.: Искусство, 1958, т. 1, с. 184.}. Именно на эту пьесу обратил особо пристальное внимание Пушкин. Она послужила основой "Запрета любви", ранней оперы Вагнера, единственной написанной композитором на шекспировский сюжет. Сложность и глубина ее неоспоримы. И при этом "Мера за меру" относится также к числу наименее популярных созданий Шекспира.

Позволю себе сослаться на собственный опыт. Мне, видевшему огромное количество постановок Шекспира, ни разу не довелось быть зрителем этой пьесы. (Постановка, в 1973 г. показанная на московских гастролях румынским театром "Джулешть", не в счет; от Шекспира там практически ничего не осталось.) В бытность мою преподавателем МГУ, когда я читал спецкурс "Творчество Шекспира", я предложил каждому из моих слушателей (около тридцати человек) перечислить пять своих любимых произведений Шекспира, и название "Мера за меру" не было упомянуто ни разу. Все предпринятые мной попытки заинтересовать этой пьесой театры кончались неудачей. Многие, если не все, артисты мечтают сыграть ту или иную роль шекспировского репертуара но кто мечтает об Анджело, Изабелле, Герцоге, Люцио? Да что мечтают актерам и режиссерам эта пьеса, как правило, неизвестна. Очень начитанные люди, искренние почитатели Шекспира, если они не шекспироведы-специалисты, как правило, незнакомы и с написанной на сюжет "Меры за меру" поэмой Пушкина

Шекспир У. Шекспировские чтения, 1977 filosoff.org
"Анжело", которую, кстати, сам Пушкин считал своим лучшим произведением. И в самой Англии, где театрал, "коллекционирующий" шекспировские постановки, в течение своей жизни может увидеть даже "Тита Андроника", "Троила и Крессида" и "Перикла", эта пьеса идет крайне редко.

Итак, с одной стороны, "Мера за меру", по мнению тонких ценителей, одно из самых сильных произведений Шекспира. С другой – одно из наименее популярных.

Чем это объяснить?

1

Очень многие критики, да и просто читатели находят, что "Мера за меру" при всех ее достоинствах оставляет некий неприятный осадок. Это обусловлено и некоторыми особенностями построения событийного ряда, и психологией персонажей, и, может быть, в наибольшей степени финалом пьесы, не удовлетворяющим наше нравственное чувство: нам трудно примириться с тем "правосудием", которое вершит Герцог. С тем, что Герцог (и Шекспир) полагает справедливым и благополучным, мы никак не можем согласиться. Смущает и то немаловажное обстоятельство, что все без исключения сцены комедийного характера не смешны, а скорее мерзки.

Некоторые исследователи пьесы считают ее неудавшейся автору. Нужно только добавить, что к пьесе, сюжет которой строился на мотивах прелюбодейния и чувственной любви, с особой охотой обращались фрейдисты, но их интерпретаций мы касаться не будем.

Какова же исходная точка наших рассуждений? {Некоторые аргументы этого раздела заимствованы из книги Джона Уэйна "Живой мир Шекспира". См.: Wain John. The living world of Shakespeare. London: Penguin books, 1966, p. 109-110.} Если такая сильная и глубокая по проблематике пьеса, как "Мера за меру", не пользуется популярностью, оставляет неприятный осадок и заставляет самим своим развитием оценивать происходящее в ней как якобы идущее вразрез с намерениями автора, то, по-видимому, Шекспир допустил какой-то просчет или даже ряд просчетов. И эти просчеты, действительные или кажущиеся, не так трудно обнаружить.

Первые два акта (здесь и далее мы придерживаемся традиционного деления шекспировских пьес на акты и сцены, в пору Шекспира еще не установленного) вряд ли могут вызывать какие-либо возражения. Великолепна и торжественна 1-я сцена I акта, в которой Герцог, уезжая из Вены, оставляет правителем Анжело. В ней нет драматизма, она статична, но ей и следует быть статичной – вспомним фразу Мейерхольда: "Экспозиция должна быть скучной!". Эффектным контрастом к ней выглядит следующая сцена, где в комических тонах нам сообщается о весьма серьезных событиях: о том, что Анжело, взяв бразды правления, принял самые крутые меры к проведению в жизнь полузабытого закона, карающего за прелюбодейние. Циничный разговор Люцио, дворян и торговцев живым товаром прерывается появлением Клавдио и Джульетты, которых ведут в тюрьму. Проза, которой была написана вся сцена до этого выхода, естественно и обоснованно сменяется стихом. Тут, собственно, и начинается завязка действия: по просьбе Клавдио Люцио идет в монастырь за Изабеллой, которая только что поступила туда послушницей: Клавдио надеется, что Изабелла сумеет склонить Анжело к его, Клавдио, помилованию.

3-я сцена I акта несколько настораживает. Из короткого (54 строки) диалога Герцога с монахом Фомой мы узнаем, что Герцог, сам допустив послабления в соблюдении законов, оставляет своим наместником Анжело, чтобы тот исправил положение:

Я очень много воли дал народу,

и тиранией было бы карать

За то, что я дозволил: преступленья

Мы разрешаем сами, коль они

Ненаказуемы. Вот почему,

Отец мой, власть я Анжело доверил:

Пускай он именем моим разит,
А я останусь в стороне от боя
И незапятнан {*}.

{* Здесь и далее все цитаты из "Меры за меру" приводятся в переводе М. А. Зенкевича по изд.: Шекспир В. Полн. собр. соч.: В 8-ми т. М.; Л.: Гослитиздат, 1949. Т. 7.}

Не правда ли, странная мотивировка действия, на очень-то хорошо характеризующая Герцога? Сам распустил своих подданных, а карать поставил другого, боясь прослыть тираном! Не очень-то благородно так загребать жар чужими руками!

Но вот что интересно: перед нами редкий пример для драматургии Шекспира, когда характер персонажа раскрывается перед нами не сразу, а постепенно: это относится и к Герцогу, и к Анджело, и к Изабелле. Если судить лишь по одной 1-й сцене I акта, то в ней мы никак бы не могли обнаружить то, что в назначении Анджело наместником Герцога есть какой-то, одному Герцогу понятный, тайный смысл. В отличие от героев других пьес Шекспира Герцог в начальной сцене не обнаруживает своих истинных намерений хотя бы одним, пусть самым кратким, апартом. Обычно мы знаем про любого шекспировского персонажа, говорит ли он в данный момент правду или лжет. А здесь... Да и вся ли правда заключена в этих словах Герцога? По-видимому, нет, ибо в том же самом монологе, несколькими строками ниже, он говорит:

...Анджело суров,
Наветам недоступен, словно кровь
В нем не течет живая, словно пища
Его не хлеб, а камень; поглядим,
Как власть меняет и что станет с ним!

После этого нам делается ясно, что Герцог скрывается не только ради того, чтобы избавиться от необходимости управлять государством: нет, он ставит своего рода психологический эксперимент над Анджело. И лишь через много сцен мы можем узнать, чем вызвано желание Герцога провести подобный эксперимент.

В этом же монологе Герцог открывает брату Фоме, что хочет переодеться монахом и проследить, как будут выполняться его приказания. Надо заметить, что тут использован фольклорный мотив: добрый государь изменяет внешность с целью узнать правду о делах государства и способствовать торжеству справедливости. Что же главное в поступке Герцога? Боязнь подрыва собственной популярности в случае усиления преследований за преступления против нравственности или же его "гарун-ар-рашидово" психологическое экспериментирование? Пока еще рано делать окончательный вывод...

4-я сцена – в монастыре, куда поступила послушницей Изабелла. Еще один контраст. Мы попадаем в атмосферу строжайшего ригоризма. Изабелла слышит от сестры Франциски о строгости монастырского устава, но говорит:

Хотела б я, чтоб строже был устав
Сестер монастыря святых Клары.

За сценой слышится голос Люцио. Само появление этого персонажа великолепно по драматургическому контрасту: только что сестра Франциска сказала Изабелле:

Откройте дверь ему и расспросите;
Вам можно, мне нельзя: вы не постриглись,
А постриженным говорить с мужчиной

Шекспир У. Шекспировские чтения, 1977 filosoff.org
Лишь при игуменье разрешено,

Причем лицо держать закрытым нужно;

Когда ж откроешь, говорить нельзя.

И в такой монастырь является распутник и шалопай Люцио; это его второй выход на сцену, а во время первого он отпускал циничные шуточки о венерических болезнях! Тут уже намечается очень острая коллизия: повеса просит белицу, готовящуюся к постригу, ходатайствовать перед суровым судьей за человека, обвиненного в преступлении против нравственности! В диалоге с Люцио Изабелла соглашается хлопотать за брата, после чего она и Люцио расходятся в разные стороны. И тут же – как известно, в "Глобусе" антрактов не было – на сцену выходят Анджело и Эскал (II, 1). До этого мы слышали из уст разных персонажей, какой грозный судья Анджело, теперь же мы сами убеждаемся в этом из его ответа на просьбу Эскала помиловать Клавдио:

Одно быть искушаемым, Эскал,

Совсем другое – пасть. Я допускаю,

В суде среди двенадцати присяжных

Найдется, может быть, один или два

Виновней подсудимого; закон

Карает явное – и что ему,

Что воры судят вора?

.

Нельзя преуменьшать его вины

Тем, что я тоже грешен. Лучше скажем:

Коль я, его судья, так прегрешу,

Пусть приговор мой также будет смерть

Без снисхожденья. Должен умереть он.

Совершенно страшные по своему максимализму слова!

Дальше следует ряд очень невеселых "комических" диалогов во время судебного разбирательства. Анджело мало участвует в них, больше слушает и в середине сцены уходит, предоставляя дальнейшее Эскалу.

2-я сцена II акта – одна из центральных в пьесе. Анджело принимает Изабеллу и Люцио, начинается великолепный диалог. Вначале Изабелла обменивается краткими репликами с Анджело; Изабелла сдержанна, Анджело еще более, он роняет скупые, "каменные" фразы. Доводы Изабеллы разбиваются о доводы Анджело, она совсем уже хочет сдаться, но подстрекаемая Люцио, усиливает мольбы и вносит в них, кроме логики и великолепной риторичности, немало пыла и темперамента (заметим в скобках, что хорошая актриса, владеющая искусством сценической речи, может выстроить на материале этой сцены великолепную голосовую партитуру). Речи Изабеллы, видимо, чем-то действуют на Анджело, он начинает отвечать ей более длинными репликами: в одной 6 строк, в другой – девять с половиной. После этого следует фактически один развернутый монолог Изабеллы, изредка прерываемый краткими репликами Люцио, подбадривающего ее. В ответ на это Анджело говорит в сторону:

Ее слова

Значительны и будят мысль. (Громко.) Прощайте.

И, откладывая окончательное решение, он приказывает Изабелле прийти на следующий день. Перед самым уходом Изабеллы он говорит еще одну реплику в сторону, которая невольно настораживает:

Шекспир У. Шекспировские чтения, 1977 filosoff.org
Вступил я на дорогу искушенья,

Молитва здесь нужна.

Но и эта реплика может быть осмыслена вполне "невинно": человек, не знакомый с пьесой, может подумать, что будто "искушение" Анджело – это возникающее у него желание помиловать Клавдио. Еще две с половиной строки Анджело остается один... И тут следует ошеломляющая, головокружительная неожиданность. Он произносит первый в своей роли развернутый интроспективный монолог {т. е. монолог, не обращенный к другому или другим лицам, а разговор с самим собой: мы как бы слышим, что персонаж думает.} – и из него следует, что он поражен, буквально раздавлен неожиданно вспыхнувшей в нем преступной страстью к Изабелле! Это – один из самых сильных монологов, написанных Шекспиром. Но и здесь Шекспир "не раскрывает карты" до конца:

Что делаешь, кем стал ты, Анджело?

Иль ты нечистым помыслом стремишься

К невинности? Пусть брат ее живет!

Имеют право воры на грабеж,

Когда судья крадет.

В этих словах заключен смысл, прямо противоречащий тому, что Анджело говорил Эскалу в приведенном выше монологе (II, 2). При всей неожиданности психологических процессов Анджело мы не можем угадать, что за этим последует.

Действие следующей сцены, очень краткой (43 строки), переносится в тюрьму. Немногим более половины ее занимает диалог переодетого монахом Герцога и заключенной в тюрьму беременной Джульетты, возлюбленной Клавдио. У этой "проходной" сцены очень важные сюжетные функции; во-первых, Герцог начинает убеждать, что "грех", в котором повинны Клавдио и Джульетта, не так уж велик; во-вторых, мы привыкаем к облику Герцога, переодетого монахом, так что при следующем своем появлении, очень ответственном (III, 1), изменение его внешности не будет чрезмерно отвлекать наше внимание; в-третьих, эта сцена нужна для того, чтобы отметить временную дистанцию между первым и вторым приходом Изабеллы к Анджело, наконец, у этой сцены есть функции "технологического" порядка: она дает исполнителям ролей Анджело и Изабеллы возможность краткой передышки между двумя самыми ответственными и сложными сценами в их ролях.

И вот, наконец, 4-я сцена II акта – одна из самых грандиозных, когда-либо написанных величайшим драматургом, один из самых незабываемых "дуэтов", когда-либо им созданных. Собственно, лишь с этой сцены и определяется в полной мере истинная коллизия пьесы: согласится ли Изабелла спасти жизнь Клавдио, уступив преступным домогательствам Анджело? Все до этой сцены лишь постепенно, но с блестящей логической последовательностью подводило к ней. Только с ее завершением интрига по-настоящему завязывается – и несколько поздно: ведь прошло около двух пятых пьесы...

Изабелла с негодованием отвергает посягательства Анджело и собирается идти в тюрьму, чтобы сообщить Клавдио о принятом ею решении:

Умри, мой брат! Сестра, живи чиста:

Ведь больше брата наша чистота,

Пусть он узнает про ответ такой

И в смерти обретет душе покой.

Мы намеренно так подробно пересказали содержание первых двух актов "Меры за меру", чтобы лишний раз продемонстрировать, насколько блестяще во всех отношениях они построены, с какой виртуозностью Шекспир вызывает в нас нужные ему реакции.

Прекрасно и начало следующей сцены в тюрьме (III, 1): разговор Клавдио с

Шекспир У. Шекспировские чтения, 1977 filosoff.org
переодетым Герцогом, во время которого Герцог произносит монолог о жизни и смерти – одну из драгоценнейших жемчужин шекспировской поэзии. Громадный накал обретает и диалог Изабеллы и Клавдио, во время которого тот умоляет сестру ценою позора спасти ему жизнь, что вызывает в ней бурное негодование, – в этот "дуэт" включены знаменитые слова Клавдио о смерти, антитеза монологу Герцога, выраженная Шекспиром с не меньшей поэтической силой.

И тут начинается резкий спад.

В этой же самой сцене Герцог ведет длинный и скучный разговор с Изабеллой. Диалог этот написан необычно вялой для Шекспира прозой, особо тягостной в сравнении с блестящим, энергичным, образным стихом в предыдущей части сцены, – а стих в ней стоит на одном уровне с высшими достижениями Шекспира в этой области. Мы узнаем – не слишком ли поздно? – что Герцогу давно известно о том, как недостойно обошелся Анджело с Марианой, отказавшись жениться на ней, когда она осталась без приданого. И тут же Герцог сообщает Изабелле о своем плане: пусть на ночное свидание с Анджело вместо Изабеллы придет Мариана. При этом Герцог не находит нужным предупредить Клавдио, что спасет его. А позже (III, 2; IV, 3) затевает еще более неестественную и сложную игру, желая отослать Анджело какую-либо отрубленную голову, выдав ее за голову Клавдио, – и с этой целью даже предлагает тюремщику отрубить голову Бернардину, так сказать, вне очереди! Тому самому Бернардину, которому он в финале прощает все его бесспорные и многочисленные преступления! Мало того, он не находит нужным сообщить Изабелле, что Клавдио жив (IV, 3)! Конечно, этим он добьется того, что Изабелла начнет обвинять Анджело всерьез и, значит, с особой действенностью, – но как же он не подумал о ее напрасных страданиях?

А финал пьесы, ее V акт? Казалось бы, кто-кто, а уж Анджело заслуживает самой строгой кары – Герцог вначале приказывает казнить его, предварительно обвенчав с Марианой, чтобы "прикрыть ее грех", но затем, уступая просьбам Изабеллы, объявляет ему помилование, и негодяй и лицемер Анджело отделяется очень легко. Мы успели проникнуться известной симпатией к повесе Люцио главным образом за то, что он искренне желал спасти Клавдио, делая для этой цели все от него зависящее. Но Герцог о нем придерживается совсем иного мнения, чем мы. И вот почему. Люцио (III, 2; IV, 3) встречался с монахом Людовиком, не зная, что это переодетый Герцог, и всячески поносил отсутствующего Герцога: мол, и пьяница-то он, и дурак, и развратник, и бог весть где шатается... Очевидно, все эти совершенно несправедливые высказывания вызваны главным образом гневом Люцио на Герцога за то, что тот уехал неведомо куда и доверил управление государством неведомо кому, тем более что Люцио всерьез встревожен судьбой Клавдио. Но Герцог оказался очень злопамятным: вспомнив еще о том, как Люцио признался, что сделал беременной одну особу легкого поведения, он приказывает обвенчать Люцио с этой особой, а после венчания – выпороть его и повесить. Правда, почти сразу же он отменяет и порку и повешение, но не отменяет венчания с девкой из окружения Поскребы, Помпея и тому подобной гнуси. Конечно, Люцио виновен еще в одном: он клеветал Герцогу на отца Людовика, обвиняя того в клевете и поношении священной особы Герцога, и не знал, что монах и Герцог – одно лицо! И Люцио говорил это уже в финале, в момент развязки, без особой необходимости!

Конечно, это недостойно. Но ведь и Анджело уже в финале, до самого последнего момента лгал, выворачивался, возводил напраслину на Мариану, обвинял ее в "ветрености" – и в конце концов тоже был помилован после того, как обвенчался с Марианой, а Люцио вынужден жениться на непотребной девке! Так что в конечном счете Анджело повезло по сравнению с Люцио – справедливо ли это?

А Мариана? Можно ли считать ее брак с Анджело счастливым финалом для нее лично? Ведь о том, что Мариана любит Анджело, нигде не сказано. Быть может, для Анджело этот брак – в известной степени наказание, но за что наказывать ее? Совсем уже неожиданно и странно выглядит помилование, которое Герцог обещает Бернардину: уж он-то бесспорный и закоренелый преступник!

Ничем ранее самого финала не подготовлена и еще одна задуманная женитьба самого Герцога на... Изабелле! И это намерение Герцог провозглашает приблизительно за пятьдесят строк до окончания пьесы, причем ни о какой любви, – питаемой Герцогом к Изабелле, ни прямо, ни косвенно до этого ни разу не говорится! И в ответ на такую совершенно уже неожиданную декларацию

Шекспир У. Шекспировские чтения, 1977 filosoff.org
Изабелла, послушница в монастыре, со строгим уставом, не говорит ни слова!
О ее отношении к событию, которое ей не может быть безразлично, до нашего сведения никак не доводится.

Нельзя не увидеть просчета и еще в одном немаловажном упущении, которое Шекспир сделал в финале пьесы: там ни слова не говорится о развязке того, из-за чего, собственно, весь сыр-бор загорелся: как сложится дальнейшая судьба Клавдио и Джульетты? Да, Клавдио остается в живых, он помилован, а Джульетта? Она выходит на сцену вместе с Клавдио в финале, и в своем последнем монологе Герцог говорит Клавдио:

Вину свою ты, Клавдио, исправь.

Но это все. Таким образом, и эта немаловажная сюжетная линия оказывается безнадежно скомканной в момент развязки.

...Да, несомненно, в построении пьесы Шекспир допустил серьезные просчеты!

И все-таки нельзя не восхищаться его мастерством, если вспомнить, как он обработал выбранный им материал.

Обратимся прежде всего к самому изначальному источнику сюжета - к 5-й новелле VII декады сборника новелл Джамбаттиста Джиральди Чинтио "Экатоммити" (1565) {См.; Итальянская новелла Возрождения. М.: Известия, 1964, с. 587-600.}. События, изложенные в ней, поистине чудовищны.

Действие новеллы Чинтио происходит в Инсбруке, куда император Максимилиан Первый (у Шекспира Винченцо {Некоторые исследователи предполагают, что "Вена" было ошибочно напечатано вместо "Венеция".}, владетельный герцог совершенно мифической Вены {По имени он назван только в списке действующих лиц.}) назначает губернатором некоего Джуристе (у Шекспира - Анджело) - автор дает губернатору значащее, имя (Джуристе по-итальянски "юрист"). Инсбрукский юноша Виео (у Шекспира - Клавдио), как сказано у Чинтио, "изнасиловал одну юную гражданку", за что и был приговорен к смерти. Сестра Виео Эпития (у Шекспира - Изабелла) молит Джуристе о помиловании, и Джуристе говорит ей, что она может спасти брата, отдавшись ему, Джуристе. При этом Джуристе обещает Эпитии впоследствии жениться на ней. Узнав о таком предложении, Виео умоляет Эпитию пожертвовать своей честью ради его спасения, и Эпития соглашается на домогательства Джуристе, который "прежде чем лечь с девушкой... вместо того, чтобы освободить Виео, приказал немедленно отрубить ему голову", что и было выполнено. На другое утро тюремщик доставил Эпитии обезглавленное тело Виео со словами: "Вот ваш брат, освобожденный из тюрьмы, которого посылает вам синьор губернатор".

После этого подлого поступка Джуристе потрясенная горем Эпития добивается аудиенции у Максимилиана. Император устраивает очную ставку Эпитии и Джуристе и последний оказывается полностью разоблачен; тогда император приказывает обвенчать Джуристе с Эпитией и тотчас же отрубить ему голову.

Но после обряда венчания Эпития умоляет императора помиловать Джуристе, мотивируя просьбу тем, что долг супруги повелевает ей быть всецело преданной мужу. Император объявляет Джуристе помилованным, "и оба они возблагодарили его величество за дарованную им милость и оказанное им благодеяние. Джуристе же, помня, сколь благородно Эпития с ним поступила, неизменно питал к ней величайшую любовь и счастливо прожил с ней остаток своих дней".

Этой, с нашей точки зрения, совершенно противоестественной развязкой завершается новелла Чинтио! Даже делая необходимую скидку на этические представления итальянского чинквеченто, мы не можем не признать, что и для того времени подобного рода счастливый конец - редкость.

Таков косвенный источник "Меры за меру". Прямым источником послужила Шекспиру пьеса Джорджа Уэтстона (1544?-1587?) "Промос и Кассандра". Об ее авторе, незначительном поэте и прозаике, помнят только потому, что вышеназванная пьеса, написанная рифмованным стихом и непомерно растянутая, привлекала внимание Шекспира. К чести Уэтстона будь сказано, он значительно изменил сюжет Чинтио. Бегло рассмотрим пьесу Уэтстона.

Аналогом Герцога в ней выступает Матиаш Корвин, король Венгрии. Завязка пьесы, действие которой происходит в совершенно уж фантастическом городе,

Шекспир У. Шекспировские чтения, 1977 filosoff.org
названном Джулио, в общем совпадает с новеллой Чинтио. Судья Промос приговаривает к смертной казни за прелюбодеяние молодого дворянина Андруджо и его возлюбленную. Промос делает сестре Андруджо Кассандре то же гнусное предложение, что и Джуристе Эпитии. Кассандра уступает домогательствам Промоса. Промос овладевает Кассандрой и отдает тюремщику приказ тайно обезглавить Андруджо...

И тут Уэтстон делает крутой фабульный крен. Тюремщик из сострадания к Андруджо и возмущенный коварством Промоса помогает Андруджо бежать и показывает Кассандре отрубленную голову другого преступника, обезображенную настолько, что Кассандра не замечает подмены. Доведенная до грани самоубийства, Кассандра добивается аудиенции у короля. Приговор – тот же, что у Чинтио: Промос обязан обвенчаться с Кассандрой, после чего ему сразу же должны отрубить голову. Дальнейшая психологическая мотивировка событий опять-таки не может нас удовлетворить: Кассандра начинает умолять короля помиловать Промоса... Почему? Потому, что она успела искренне и пылко влюбиться в своего соблазнителя! Король отказывает ей из соображений общественного блага и справедливости. И тут к мольбам сестры присоединяется Андруджо, который присутствовал при вынесении приговора, изменив внешность. Он открывается и тоже уговаривает короля помиловать Промоса. Король "из уважения к добродетелям Кассандры" объявляет помилование и Промосу, и Андруджо.

Вот какие странные мотивировки преподносят нам и Чинтио, и Уэтстон! Что они таковы не только с нашей точки зрения, видно из того, что Шекспир нашел нужным радикально их перестроить.

Во-первых, Шекспир понял, что Изабелла окажется непомерно сниженной, если она станет молить о помиловании Анджело, привнося в мольбы о его жизни и собственные матримониальные планы. Но целиком снять этот мотив было бы для сюжета невыгодно, ибо тогда на счету Анджело насчитывалось бы одним преступлением меньше: с него бы снималась вина в нарушении брачного обещания. Шекспир ввел в пьесу тонкий сюжетный ход: у него Изабелла отвергает предложение Анджело, а на сцене появляется Мариана, от брака с которой Анджело отказался, узнав, что она по независимым от нее обстоятельствам лишилась приданого. Разлит Шекспиром и введенный Уэтстоном мотив с подменной отрубленной головы: в "Мере за меру" никого не казнят, а голову "предоставляет" узник, умерший в тюрьме от лихорадки, так что от необходимости кого-нибудь "казнить" в пьесе Шекспир избавлен. При этом оговаривается, что умер бесспорный и закоренелый преступник. И еще один мотив, совершенно блестящий: в отличие от Чинтио и Уэтстона, Шекспир сделал Изабеллу послушницей в монастыре, отчего ее нравственный максимализм, ее отвращение к плотскому греху мы воспринимаем как нечто совершенно закономерное и неизбежное. И когда в финале она просит Герцога помиловать Анджело, именно ее полная личная незаинтересованность в помиловании коварного наместника возвышает ее и делает достойной выразительницей одной из любимых мыслей Шекспира – мысли о милосердии (вспомним Порцию в "Венецианском купце").

Но дело не только в этом. Подменяя Изабеллу Марианой, Шекспир выстраивает сюжет таким образом, что Анджело оказывается объективно виновным абсолютно в том же самом проступке, что и Клавдио, – вспомним, что Клавдио и Джульетта фактически уже были мужем и женой, не узаконили своих отношений лишь по каким-то практическим соображениям, связанным с приданым Джульетты, – на этот счет Шекспир не вдается в подробности. Сам Анджело признает себя виновным в гораздо более тяжком преступлении, чем Клавдио.

Из вышесказанного делается ясно, насколько удачнее своих предшественников разработал Шекспир выбранный им сюжет. Но удачнее предшественников еще не значит удачно само по себе. К чему сравнивать Шекспира с авторами, никак с ним не соизмеримыми?

И главное: в чем "обвиняют" Шекспира критики "Меры за меру"?

Прежде всего все персонажи комедийного плана, в отличие от других комических персонажей Шекспира, отнюдь не веселят, а скорее внушают отвращение. Так же не подлежит сомнению недоработанность фигуры Герцога. За исключением его монолога в III акте, Шекспир не дал ему ни одной мало-мальски запоминающейся строки. Можно сказать, что перед нами персонаж, необходимый для ведения действия, но, увы, безличный. Для Шекспира, умевшего создавать на всю жизнь запоминающийся, неповторимый человеческий

Шекспир У. Шекспировские чтения, 1977 filosofff.org
характер буквально одной-двумя строками текста, это неожиданно и досадно. Об его странном способе разрешения возникших событий, об его мелочной мстительности мы говорили выше. Да, остается с сожалением признать, что образ мудрого и доброго правителя Шекспиру, видимо, не удался, ибо Герцог никак не убеждает нас ни в своей мудрости, ни в своей доброте. Шекспир не сумел сделать Герцога обаятельным.

Необаятельна и героиня пьесы, Изабелла. После ее красноречивых призывов к милосердию она с негодованием отвергает мольбу Клавдио склониться на домогательства Анджело, но делает она это в такой форме, что ее нравственный максимализм скорее отталкивает нас:

О, ты зверь!

О, трус лукавый! Негодяй бесчестный!

Иль грех мой сделает тебя мужчиной?

Иль не кровосмешенье - жизнь купить

Позором сестриным? Что мне подумать?

Иль мать отцу была женой неверной?

Ведь отпрыска такого от него

Не может быть! Прими же отречение:

Умри, погибни! Если бы мой поклон

Мог жизнь твою спасти, я б не склонилась;

Шлю тысячу молитв за смерть твою,

О жизни - ни одной.

Поневоле в голову приходит мысль, что Изабелла, взывавшая к милосердию Анджело, сама не обладает милосердием, - иначе, даже отказывая Клавдио в его просьбе, она могла бы быть более мягкой и снисходительной по отношению к брату, обреченному на смерть. А получается, что все чувства сестры к брату мгновенно исчезли и осталась одна лишь ненависть и отвращение к нему. Конечно в те времена были совсем другие понятия о чести, чем в наши дни, но фраза Изабеллы: "Пусть лучше брат мой умрет по закону, чем у меня родится незаконный сын" - звучит как приговор ханжи. Недаром же некоторые шекспироведы предполагали, будто в Изабелле Шекспир осуждал излишний моральный ригоризм, как в других персонажах пьесы - излишнюю моральную распушенность!

Этот излишний ригоризм Изабеллы, переходящий даже в черствость, быть может, более всего и заставляет говорить о неудаче Шекспира в "Мере за меру". Ее решение предпочесть смерть брата собственному бесчестию дается ей мгновенно и безо всякой внутренней борьбы, а ведь возможности мучительной внутренней борьбы в душе Изабеллы заложены в самом сюжетном построении пьесы. Пожелай Шекспир изобразить эту внутреннюю борьбу - и пьеса поднялась бы до трагедийного накала. Вспомним Белинского: "Сущность трагедии... заключается в коллизии, то есть в столкновении, сшибке естественного величия сердца с нравственным долгом или просто с непреодолимым препятствием" {Белинский В. Г. Разделение поэзии на роды и виды. - Собр. соч.: В 3-х т. М.: Гослитиздат, 1948, т. 2, с. 52.}. Показать эту "ошибку" Шекспир не захотел...

Коллизия есть в душе Анджело; но и тут Шекспиром допущен немаловажный просчет. Образ Анджело - одно из гениальнейших созданий Шекспира, не случайно для характеристики всего творческого метода Шекспира Пушкин привлек именно образ Анджело. Именно мучительную внутреннюю борьбу Анджело, борьбу, делающую этот образ трагедийным. Шекспир изобразил с поразительной даже для него силой. Но... после II акта Анджело фактически перестает участвовать в действии, и в дальнейшем в его образе нет ничего, что свидетельствовало бы о сложных душевных переживаниях; для актера роль Анджело после II акта никакого мало-мальски интересного материала не дает. Действие переходит к Герцогу, фигуре сюжетно, может быть, самой важной для

Шекспир У. Шекспировские чтения, 1977 filosoff.org
пьесы, но совершенно нераскрытой психологически.

Итак, в пьесе, казалось бы, целый ряд существенных просчетов. Для комедии она недостаточно легка и смешна, для трагедии – "недотянута" в психологическом смысле, главные характеры в ней могут быть рассмотрены в лучшем случае как блестящие эскизы, не доведенные до окончательного завершения. Нас не удовлетворяет мотивировка многих поступков действующих лиц, не удовлетворяет развязка пьесы, ее жанровая неопределенность.

Так что же перед нами? Провал гения, пример жанровой "недотяжки"? Или... Или какой-то принципиально новый жанр, к которому привычные критерии просто неприменимы?

2

На наш взгляд, "Мера за меру" относится к новому жанру в творчестве Шекспира.

Это – не трагедия, не комедия, не драма, а то, что можно назвать "философской" пьесой, пьеса-тезис, то, что англичане называют a problem play.

Заранее оговариваемся, что мы рассматриваем "философскую" пьесу именно как жанр. Далеко не всякая пьеса, построенная на какой-либо философской идее, может быть так названа. Также необходимо отметить, что очень часто эпитет "философский" применяется к литературным произведениям просто как эпитет оценочного характера. Нередко бывает, что автор выразил свои наблюдения о закономерностях жизни с большой силой и глубиной, так что его произведение волнует наш ум и будит мысли, заставляя нас делать из него далеко идущие выводы, – и тогда мы называем его "философским".

В данном случае нас интересует "философская" пьеса именно как жанр, подобно тому, как бывает философская лирика, как существует особый жанр философской повести или философского романа, даже философской сказки.

Одной из отличительных черт "философской" пьесы как жанра является отсутствие конкретных, "живых" характеров или, если говорить точнее, то сознательное невнимание автора к "жизненности" характеров. Персонажи "философской" пьесы – персонифицированные тезисы, и реальная житейская мотивировка их слов, действий, поступков и реакций на чужие поступки для пишущего в данном жанре попросту не нужна и не входит в его намерения (вот почему "Бурю" мы можем назвать "философской" пьесой, а "Гамлета", пожалуй, нет). Кто стал бы искать реальных жизненных мотивировок в "Фаусте", "Натане Мудром", "Бранде", "Пер Гюнте"? Добавим лишь, что жанр "философской" пьесы стал особенно процветать в XX в. после Бернарда Шоу, и драматурги, создававшие произведения этого жанра, сделали "философские" пьесы весьма сценичными.

Если рассматривать "Меру за меру" как "философскую" пьесу, то многие так называемые недостатки пьесы окажутся скорее ее достоинствами.

В чем же философия этой "философской" пьесы?

А. В. Луначарский писал: "По идее своей она (пьеса. – В. Р.) представляет собой анализ так называемого "правосудия", не менее глубокая, чем "Преступление и наказание" Достоевского или "Воскресение" Толстого" {Луначарский А. В. Указ. соч., с. 184.}. Это, безусловно, так, и очень многие шекспироведы исследовали этот аспект пьесы – укажем хотя бы на тонкий и глубокий анализ темы правосудия в "Мере за меру", произведенный А. А. Аникстом {Аникст А. А. Творчество Шекспира. М.: Худож. лит., 1963, с. 425–436.}. Но "Мера за меру", как все лучшие произведения Шекспира, – пьеса многоплановая, сложная. В этой пьесе Шекспира дан не только анализ правосудия, но также выражена одна из основ всего мировоззрения Шекспира: в "Мере за меру" Шекспир излагает свою концепцию человека. Ключом к ней служит не раз упомянутый нами выше монолог Герцога, обращенный к Клавдио (III, 1). Монолог этот очень важен для понимания всей системы идей произведения, потому приводим его целиком.

Готовым к смерти будь – тогда и смерть

И жизнь приятней. Думай так о жизни:

"Тебя теряя, я теряю то,
За что глупцы цепляются. Ты – вздох,
Покорный всем воздушным колебаниям,
И обиталище твое всечасно
Под их угрозой! Ты – смерти шут.
Ведь всячески ее ты избегаешь
И к ней стремишься. Ты неблагородна:
Ведь все необходимое тебе
Дается низменным. Ты не отважна:
Ведь ты страшишься легкого укуса
Змеиных жал. Твой лучший отдых – сон,
Его ты вызываешь и дрожишь
Пред смертью, тем же сном. Ты не цельна,
А состоишь из тысячи частиц,
Рожденных прахом. Ты не знаешь счастья,
Все гонишься за тем, что не имеешь,
Не ценишь то, что есть. Ты переменна,
И настроения свои меняешь
Вслед за луной. В богатстве ты бедна
И, как осел, под слитками сгибаясь,
Несешь свой груз богатый лишь в пути,
А смерть его снимает. Ты – без близких:
Ведь даже плоть, которой ты отец,
И порожденье чресл твоих кланут
Паршу, подагру, ревматизм за то,
Что не прикончен ты. И, возрастов не зная,
О них ты только гредишь, как во сне:
Ведь молодость цветущая твоя,
Как немощная, о поддержке просит
У старости разбитой; старику ж
Без красоты, без страсти и без сил
Не нужно и богатство. Что ж еще
Зовется жизнью? И хоть в жизни скрыто
Смертей без счета, мы страшимся смерти,
Что исправляет все.

Шекспир У. Шекспировские чтения, 1977 filosofff.org
Таков знаменитый монолог Герцога. Многое в нем при первом взгляде вызывает известное недоумение.

Во-первых, вспомним ситуацию, в которой Герцог его произносит. Переодетый монахом, он приходит в тюрьму к Клавдио. чтобы дать ему последнее напутствие перед казнью, - и "монах" изрекает осужденному на смерть нечто крайне кощунственное с точки зрения самых элементарных понятий христианства! Было давно замечено, что в этом монологе Герцог (если не сам Шекспир) резко расходится с христианством и довольно точно излагает античную доктрину стоиков о презрении к бытию, ни словом не упоминая о загробной жизни. Во-вторых, подобные аргументы вряд ли утешат приговоренного к казни.

По содержанию монолог представляет собой выражение крайнего пессимизма. Пожалуй, нигде у Шекспира мы не встретим ничего подобного, разве только в монологе Макбета о догорающей свече ("Макбет", V, 5) да еще, пожалуй, в монологе Гамлета "Быть или не быть". Но в "Макбете" он выражает не взгляды Шекспира, а полную душевную опустошенность самого Макбета; об этом хорошо писал один из лучших Макбетов XX в., Майкл Редгрейв: "Этот монолог имеет лишь одно-единственное значение, а именно, что жизнь лишена смысла. Если считать его философским утверждением, то только в отрицательном или нигилистическом смысле, поскольку он не что иное, как богохульство, величайшее богохульство, какое способен изречь человек" {Редгрейв Майкл. Маска или лицо: пути и средства работы актера. М., Прогресс, 1965, с. 92.}. Мы не касаемся монолога Гамлета "Быть или не быть", ибо о нем следует писать более подробно, чем позволяет объем настоящей работы.

Здесь же Герцог - бесспорно положительный персонаж, вершитель правосудия, заступник несправедливо обиженных. Неужели же все свои поступки, ведущие к торжеству справедливости (какими бы странными или натянутыми они нам ни показались), он совершает со столь пессимистических позиций? И зачем тогда ему вообще нужно что-либо делать, если жизнь так беспросветна?

Да, жизнь как таковая, бытие как таковое, в этом монологе предается беспощадному и горькому осуждению.

Но если посмотреть глубже, то мы увидим, что речь здесь идет о жизни, бытии в сугубо биологическом смысле. Осуждаются многие моменты жизни в самом примитивном ее аспекте. Шекспир пессимистически оценивает в жизни только то, чем человек не отличается от животного. Момент интеллектуальный, гражданский, социальный, альтруистический в монологе начисто отсутствует.

Единственная сугубо человеческая страсть, приравненная Шекспиром к числу низменных животных страстей, - жажда наживы, богатства, золота, *auri sacra fames*. Шекспир, не упускавший возможности заклеить это гнусное влечение, и здесь остался верен себе.

Итак, жизнь ничтожна, если брать ее в сугубо биологическом плане. Из этого можно сделать вывод, что Герцог относится к Клавдио почти как к животному. Характерно, что и Клавдио в монологе, который он произносит несколько далее в той же сцене, защищает свою жажду жизни также с чисто биологических позиций:

Но умереть и сгинуть в неизвестность,
Лежать в оцепенении и тлеть,
Чтоб тело теплое, живое стало
Землистым месивом, а светлый дух
Купался в пламени иль обитал
В пустынях толстореберного льда;
Быть заключенным средь ветров незримых
И в буйстве их носиться все вокруг
Земли висящей; худшим стать средь худших.

Шекспир У. Шекспировские чтения, 1977 filosoff.org
Кого себе мы смутно представляем

Ревущими от мук, – вот что ужасно.

Тягчайшая, несчастнейшая жизнь,

Болезни, старость, нищета, тюрьма,

Все бедствия покажутся нам раем

Пред тем, чем смерть грозит.

Итак, Герцог осуждает жизнь в ее биологическом аспекте, видимо, находя, что для Клавдио другого аспекта бытия не существует, а Клавдио как бы косвенно подтверждает мнение Герцога о себе, но Герцог, видя это, тем не менее идет ему на помощь, пусть довольно странным, с нашей точки зрения, путем.

Не здесь ли кроется идея пьесы, не здесь ли шекспировская концепция человека.

Не всякий Homo – sapiens. Есть люди, и есть двуногие животные, и даже скоты. Человек выше их.

Именно поэтому человек должен быть снисходительным к животным, по мере сил помогать им, прощать их многие прегрешения – потому что он выше.

В пьесе только два истинных человека – Изабелла и Герцог.

Среди персонажей мы найдем немало самых низменных и гнусных скотов. О мерзком, "гойевском" хороводе блудниц и развратников говорить не приходится. Рассмотрим Анджело, Клавдио, Люцио (Эскал, Мариана, тем более Джульетта фигуры служебные, и мы их касаться не будем, хотя о Мариане в другой связи все-таки скажем ниже).

Известно, что в мироощущении Шекспира на грани XVI и XVII вв. произошел резкий перелом: в отличие от произведений раннего, жизнерадостного периода его творчества, когда он относился к чувственным аспектам бытия с легкостью и веселостью, в его позднейших созданиях мы часто встретим строки, исполненные самого бурного и гневного отвращения к чувственному началу в жизни. Нередко подобные строки встречаются у него там, где это сюжетом никак не обусловлено. Вспомним монолог Лира "Блуд, процветай!.." ("Король Лир", IV, 6; перевод Т. Л. Щепкиной-Куперник), диалог Тимона с Фриной и Тимандрой ("Тимон Афинский", IV, 3) и т. п. Этот слом мироощущения начинается у Шекспира с "Гамлета". По периодизации Эдмунда Чемберса, считающейся наиболее достоверной, "Мера за меру" написана Шекспиром (или была поставлена на сцене) через четыре года после "Гамлета", в 1604 г. И здесь мы видим то же отвращение Шекспира к чувственному началу в человеке, отсюда все эти омерзительные шуточки относительно блуда, венерических болезней и прочего, в изобилии отпускаемые персонажами из категории "скотов". Но к чувственной стороне жизни Шекспир подходит в "Мере за меру" диалектически, проводя различие между этими "скотами" и Клавдио. Как мы знаем, вина Клавдио весьма невелика: он не развратник, не соблазнитель, его связь с Джульеттой представляет собой просто незаконный брачный союз. И, несмотря на все отвращение к плотскому началу, Шекспир относится к поступку Клавдио без активного сочувствия, но снисходительно.

Став наместником, Анджело сразу же обрушивается на первое правонарушение со всей беспощадностью и строгостью. (Заметим, что Эскал судит настоящих "наперсников разврата" гораздо более снисходительно). Верша суд над Клавдио, Анджело подходит к старинному закону, карающему за прелюбодеяние, догматически. Отсюда еще одна вина Анджело: догматизм и жестокость по отношению к людям. К этому у Анджело добавляется неожиданно вспыхнувшее чувственное влечение к Изабелле, толкающее его на злоупотребление властью.

Клавдио – воплощенный инстинкт самосохранения. Его "плотская" любовь и та неотделима от эгоизма. Ему важно остаться в живых – хотя бы ценой позора родной сестры. Его идейная антитеза – Изабелла, олицетворяющая этическое начало в человеке. Повторяем, что у нас иные понятия о чести, чем у Шекспира и вообще в его эпоху: даже если бы Изабелла поддалась домогательствам Анджело, то, с нашей точки зрения, позор пал бы на него, а не на нее.

Можно было бы представить себе другие решения заданной коллизии. Ведь Шекспир, как мы видели, обращался и с Чинтио, и с Уэтстоном очень свободно: таково было вообще его обращение с используемым материалом – решился же он вопреки всем источникам "убить" лира!

Шекспир сознательно избрал особый поворот сюжета и переключил коллизию совершенно в другой жанр, который мы определили как философский. Отсюда и производящий "неприятное" впечатление ригоризм Изабеллы: это опять-таки вопрос жанра. В пьесе, основанной на правдоподобных психологических мотивировках, ее поведение было бы невозможно и отталкивало бы нас, а в "философской" оно не только допустимо, но и неизбежно. Изабелла – не "живой" человек, а тезис, то, что она так гневно отвергает просьбу Клавдио поддаться домогательствам Анджело, подводит нас к еще одному важному выводу: по Шекспиру, человек в подлинном смысле слова, человек, отличающийся от животного, характеризуется и наличием высоких этических идеалов. Эту мысль Шекспир проводит в образе Изабеллы, сознательно заостряя ее слова и поступки.

Подходим к тому персонажу, который всегда привлекал к себе наибольшее внимание в пьесе, – к Анджело.

Характер Анджело психологически наиболее разработан, и, как это ни парадоксально, именно этим Анджело и выделяется среди всех действующих лиц. Тут Шекспир явно допустил известное нарушение законов им самим избранного жанра, и не потому ли в трех последних актах Анджело фактически не действует, что Шекспир почувствовал, как этот "объемный" характер начинает "забывать" других "плоскостных" персонажей пьесы? Даже в финале, когда Анджело настаивает возмездие, исполнителю этой роли почти нечего играть.

И именно финал пьесы, вернее, судьба Анджело и оставляет у нас известное чувство неудовлетворенности, даже неприятный осадок.

В самом деле: Анджело – самый виновный из всех персонажей пьесы, самый отрицательный, а в конце концов его настоящее преступление против писаных и неписаных законов оказывается прощенным, ему отдают в жены Мариану... И мы с этим не согласны. Можно ли назвать счастливым финал, в котором злодей фактически остается безнаказанным и женится на несчастной девушке? При такой развязке не окажется ли она еще более несчастна?

Как же решать эту проблему при сценическом воплощении "Меры за меру"? Может быть, каким-либо образом окарикатурить Мариану, и этим самым показать, что Анджело, по принуждению вступающий с ней в брак, тем самым уже и наказан?

Против этого говорит то, что на протяжении пьесы создается трогательный образ несчастной, покинутой женщины. Не случайно именно образ Марианы вдохновил Теннисона на одно из его лучших стихотворений – "Мариана". А песня, которую поет Мариане Мальчик (IV, 1), одна из истинных жемчужин шекспировской лирики {Некоторые исследователи предполагают, что Шекспир не является автором песни, но для этого нет решительно никаких оснований.}. Одной этой песни достаточно, чтобы создать вокруг Марианы атмосферу неподдельной поэтичности.

Не поискать ли разгадку в образе Анджело, вернее, в не очень богатой традиции сценической трактовки этого образа.

Одним из немногих исполнений "Меры за меру", вошедшим в историю мирового театра, было исполнение этой роли Джоном Филипом Кемблом. Партнершей Кембла в роли Изабеллы выступала его гениальная сестра Сара Сиддонс. По существу описаниям мы знаем, что Кембл играл Анджело закоренелым злодеем – бездушным и черствым в начале пьесы, одержимым животной страстью в дальнейшем {См.: Мастера театра в образах Шекспира. М.: Искусство, 1939, с. 29–36.}. Из истории театра известно, что Анджело не раз изображали пожилым, человеком в годах. Мне посчастливилось однажды увидеть совершенно блестящее исполнение роли Анджело, которое длилось самое большее три секунды. Как это ни неожиданно, исполнителем была... Вера Николаевна Пашенная! Те, кто не знал ее в жизни, к сожалению, не представляют, какой это был неподражаемый, единственный в своем роде мастер "моментальных зарисовок", одним-двумя "штрихами" воплощавший сложнейшие человеческие образы, как вымышленные, так и взятые из реальной действительности. Так вот. Однажды, когда пришлось к слову, Вера Николаевна упомянула Анджело. В

Шекспир У. Шекспировские чтения, 1977 filosoff.org
это время она сидела за столом в кресле. Сказала: "Анджело...". Небольшая пауза.левой рукой она как-то по-особенному схватила ручку кресла, пальцами правой побарабанила по столу. При этом чуть-чуть ссутулилась и посмотрела исподлобья... И достаточно. За судейским столом сидел мрачный хмурый тиран, лишенный всего человеческого. Еще секунда - в кресле сидела Пашенная и улыбалась!

...Итак, по существующей сценической традиции Анджело - "злодей", суровый и жестокий, притом далеко не первой молодости. Но верна ли эта традиция? И откуда она пошла? Ведь о возрасте Анджело в тексте пьесы нет никаких упоминаний.

А что если Анджело молод? Возможно ли это? Вполне возможно. В то время, как известно, вступали в жизнь очень рано, тридцатилетний человек считался уже зрелым мужем, почти пожилым. Если же в воображаемой постановке пьесы сделать Анджело не только молодым, но и красивым, то, не меняя шекспировскую коллизию, можно будет переместить ее совершенно в другую плоскость. Молодой ученый, с головой ушедший в Юстиниана, первый раз в жизни поддался страсти, безудержному влечению. Он бросил Мариану из соображений расчета; заметим, расчет, меркантильные соображения в монологе Герцога приравнены к животным страстям. Поступок "животного" - и отношение Анджело к Изабелле. Анджело исправляет свою вину перед Марианой, а преступление перед Изабеллой ему не дает совершить Герцог. Если все эти проступки совершил молодой человек, то его еще можно простить и надеяться на его исправление в дальнейшем. А пожилого, закоренелого лицемера и ханжу, как говорится, могила исправит! И Мариану, выходящую замуж за молодого и красивого человека, пусть и серьезно провинившегося, зрителям не будет "жалко".

И еще одно соображение в пользу молодости Анджело: Изабелла могла отказать обычному злодею и потому, что он ей попросту неприятен физически. Если же Анджело обаятелен, молод и красив, то тем самым конфликт переключается в высокую этическую плоскость - что и требуется концепцией и жанром пьесы.

В подтверждение нашей гипотезы о молодом Анджело вспомним, что в "Глобусе" роль Анджело, вероятно, исполнял актер на амплуа второго героя, часто с отрицательным оттенком. Иными словами, Анджело играл тот же актер, который исполнял такие роли, как Протей в "Двух веронцах", Клавдио в "Много шума из ничего", а также Деметрий в "Сне в летнюю ночь", Лоренцо в "Венецианском купце" и т. п. {См.: Аникст А. Театр эпохи Шекспира. М.: Искусство, 1965, с. 180.} Ясно, что даже при отрицательных "обертонках" ряда подобных ролей исполнителя их на должность "штатного злодея" никак нельзя зачислить! О том, что Анджело никак нельзя поставить в один ряд с Яго и Ричардом Третьим, писал и Джон Гилгуд {См.: Гилгуд Джон. На сцене и за кулисами. Л.: Искусство, 1969, с. 268-269.}. Между прочим злодеи шекспировских пьес, как правило, в интроспективных монологах сами рекомендуются злодеями, чего у Анджело мы не найдем.

Пересмотрев укоренившуюся традицию сценической трактовки образа Анджело, мы можем найти ключ к тому, как сделать финал пьесы удовлетворяющим наше нравственное чувство.

Но если молод Анджело, то сколько лет Герцогу?

В работе Ю. Семенова "Внешний облик героев Шекспира" {Шекспировский сборник. М.: ВТО. 1947, с. 243-260.} безоговорочно сказано: "Герцог стар (IV, 3)" (с. 258). Это - ссылка на сцену, в которой Люцио начинает обвинять Герцога во многих грехах, включая распутство, причем не подозревает, что монах, которому он рассказывает про Герцога, и есть сам переодетый Герцог. Заглядывая в подлинник и видим, что Люцио говорит о Герцоге так: "the old fantastical duke of dark corners". Но ведь надо знать, что в английском разговорном языке прилагательное "old" не обязательно значит "старый", а нередко и просто несет функцию усилительной частицы, в просторечии его добавляют к любому хвалебному или ругательному эпитету, желая усилить характеристику того лица, о котором говорят! Так что и в данном случае эпитет "old" совершенно не обязательно считать указанием на преклонные лета Герцога, и правильно поступил М. А. Зенкевич, опустив этот эпитет в своем переводе: "...этот сумасброд Герцог, любитель укромных уголков", То, что в "Анджело" фигурирует "предобрый старый Дук", тоже ничего не доказывает: Пушкин вправе был отступить от Шекспира и отступал неоднократно; почтенный возраст Дука усиливает впечатление мудрости и жизненного опыта - при этом

Шекспир У. Шекспировские чтения, 1977 filosoff.org
надо вспомнить, что у Пушкина Дук не женится на Изабелле.

И даже если Люцио действительно называет Герцога именно старым, то это еще не доказывает, что Герцог действительно стар: вполне вероятно, что этим Шекспир только хотел указать, что Люцио ни малейшего понятия о личности Герцога не имеет. Вспомним, как в исполнении И. В. Ильинского Хлестаков, изображая Пушкина, с которым, он, Хлестаков, якобы "на дружеской ноге", начинал шамкать, сутулиться, словом "представлять в лицах" дряхлого старца, давно вступившего в девятый десяток жизни! Словом, если эпитет и в самом деле следует осмысливать в его первом словарном значении, то не рассчитано ли утверждение Люцио о старости Герцога на смех публики?

И кого играл Бербедр в "Мере за меру"? Клавдио, как предполагает А. Аникст {Аникст А. Театр эпохи Шекспира, с. 180.}, или же Герцога? Роль Клавдио для премьеры труппы далеко не выигршная: он юноша, а Бербедр в 1604 г. было тридцать семь лет, и от ролей юношей он давно должен был отойти. Но если представить, что Герцога играл не актер на амплуа "пожилых резонеров", а сам Бербедр, то очень многое в понимании пьесы прояснится. В пользу того, что Герцога играл именно Бербедр, говорит и распределение материала роли: до III акта действие ведут Изабелла и Анджело, а премьер набирается сил. После II акта Анджело уходит со сцены, дабы сложной игрой страстей не мешать Бербедр оказывать на публику должное воздействие. Делается ясным и известная расплывчатость образа Герцога: Шекспир рассчитывал, что Бербедр своим личным обаянием, возместит схематичность роли, - вспомним, что публика платила деньги прежде всего ради Бербедр, именно он был главной кассовой приманкой в "Глобусе". Наконец, роль Герцога сюжетно очень ответственна: он - главное действующее лицо пьесы, но при этом роль не требует большого эмоционального и физического напряжения, а Бербедр необходимо было беречь силы, поскольку в этом же сезоне он начал играть Отелло.

Также и предстоящее бракосочетание Герцога и Изабеллы не показалось бы публике странным и противоестественным, если в качестве жениха ей предстал бы не "пожилой резонер", а премьер труппы, самый популярный и любимый актер своей эпохи. Если представить себе Герцога мужчиной в расцвете сил, то очень многое в пьесе, что до того казалось натянутым и неестественным, предстанет перед нами в совершенно ином свете, в том числе и все фабульные хитросплетения, возникающие по инициативе Герцога: подобно многим молодым вельможам шекспировских комедий, он устраивает розыгрыши, своеобразный "театр для себя", но если принять во внимание жанровое своеобразие пьесы, то и розыгрыши эти приобретают немаловажный философский смысл.

Герцог - человек прежде всего. Он смотрит на "животных" свысока. Ему присуща ироничность. Почему бы ему не позабавиться с "животными", не поиграть ими, прежде чем он не расставит все по местам и не наведет порядок? Именно потому, что люди - люди, а животные - животные, человек и должен относиться к животным снисходительно и прощать их прегрешения, разумеется предварительно обезвредив их. И Герцог играет с "животными" - примерно как играл со Слаем лорд в прологе "Укрощения строптивой", как будет играть Просперо с Калибаном. Он играет с "животными", и развязка игры будет полна сюрпризов - приятных и неприятных, кто чего заслуживает.

Этим можно объяснить и еще два, казалось бы, необъяснимых поступка Герцога: очень крутую меру наказания, которую он приуготовил шалопаю Люцио, этому молодому фальстафу, а также его отношение к Изабелле в конце пьесы.

Да, Герцог снисходителен к "животным", но Люцио виновен в клевете на человека, который никак этого не заслуживает, в клевете ради красного словца, потому что Люцио Герцога и не знает по-настоящему. А это вина не "животного", но человека, и человека дурного, испорченного, потому Люцио и постигает сравнительно суровая кара.

Герцог может показаться чрезмерно жестоким и по отношению к Изабелле, потому что до самого последнего момента не говорит ей, что Клавдио на самом деле жив, и заставляет ее понапрасну страдать. Но ведь заступничество Изабеллы за Анджело приобретает подлинную ценность именно в том случае, если Изабелла заступает за него, будучи всерьез убеждена, что Анджело повинен в смерти ее брата. И этот поступок Герцог совершает не для того, чтобы помучить Изабеллу, а, так сказать, для нас, для публики. Тогда и Герцог и Изабелла предстают перед нами как настоящие последователи шекспировского принципа милосердия. И, казалось бы, никак не подготовленное

Шекспир У. Шекспировские чтения, 1977 filosoff.org
"предложение руки и сердца" Герцога Изабелле опять же вполне естественно в "философской" пьесе: это союз двух настоящих людей, имеющий скорее символическое значение как естественное завершение встречи двух истинно милосердных, истинно справедливых, истинно гуманных людей.

И в спокойной, чуть презрительной снисходительности "человека" к "животному" гораздо больше гуманности, чем в той "теплоте" и "человечности", в отсутствии которой упрекают Шекспира критики, ставящие эту мудрую, жестокую и в жестокости своей по сути дела целомудренную пьесу куда-то во второй или даже в третий ряд созданий великого драматурга.

Остается только выразить робкую надежду, что "Мера за меру" будет чаще появляться в репертуаре наших театров и что творческое воплощение ее на сцене выявит с должной ясностью то своеобразное преломление, которое получил в этом произведении гуманизм Шекспира.

ВРЕМЯ В "ТРОИЛЕ И КРЕССИДЕ"

Зденек Стшибрны

1. ТЕХНИКА ИЗОБРАЖЕНИЯ ВРЕМЕНИ

Среди проблем, вставших перед Шекспиром, когда он начал писать "Троила и Крессида" (1602), одна во всяком случае непременно требовала решения. Как уложить множество событий и персонажей, предлагавшихся ему его источниками, в представление "на два каких-нибудь часа"? Поскольку тема была античная, уместен был и прием древних: начинать *in medias res*. Даже в "Илиаде", которую Шекспир мог читать как в оригинале, так и в переводах XVI в. (латинском, французском, частично английском), вместо десятилетней осады Трои показан лишь пятьдесят один день последнего года. Опираясь на столь славный прецедент, Шекспир в прологе к пьесе кратко излагает причину ссоры и лихорадочные военные приготовления греков и троянцев, но тут же добавляет, что, "пропустив начало этой распри, мы с середины дело поведем" (пролог, 26-28). Шекспировская критика давно установила, что все действие "Троила и Крессида" занимает не более четырех дней {См.: Daniel F.A. *Time-analysis of the plots of Shakespeare's plays*. - In: *The New Shakespeare society's transactions, 1877-1879*. London, 1879, p. 117-346; Porter Charlotte, Clarke Helen. *First Folio edition of "Troilus and Cressida"*. New York, 1970, p. 141-143. Интересно отметить, что в "Илиаде" битвы длятся как раз четыре дня. Другая разительная параллель между древним эпосом и пьесой Шекспира: обе кончаются гибелью Гектора.}. В этот простой подсчет вносится теперь поправка, ибо критика склонна признать и другое: в пьесах Шекспира фигурирует двойное время {Подробный анализ двойного и даже тройного времени в пьесах Шекспира содержится в кн.: Аникст А. Шекспир: Ремесло драматурга. М.: Сов. писатель, 1974, с. 99-107.}. С этой, более широкой, точки зрения "Троил и Крессида" представляет большой интерес.

Посмотрим прежде всего, каким образом двойное время выступает в обеих главных сюжетных линиях пьесы - в истории войны и в истории двух влюбленных. Можно было ожидать, что война потребует большой длительности действия, а для истории любви с ее бурной страстью и трагической развязкой времени понадобится меньше. Однако решение Шекспира оказалось значительно сложнее и тоньше.

В изображении Шекспиром Троянской войны всего более поражает постоянный резкий контраст между возвышенным мифом о самой славной из войн, какие являлись человеческому воображению, и неприглядными буднями с их дрязгами, мелкой возней, хитростями, интригами, любовными похождениями. Вот почему мы находим в пьесе, с одной стороны, ряд точных указаний не только на четыре дня войны, но и на каждую пору дня, в течение которого шли сражения и переговоры (I, 1, 12; 2, 206; 3, 277; II, 1, 118-120; 3, 156; III, 1, 130-131; 3, 18-19, 34-35, 244, 290-291; IV, 5, 1-2, 269-270; V, 1, 1-2, 35-36; 2, 92, 180-181; 3, 3, 69-70, 92-93 и др. {Ссылки на акты, сцены и строки даны по: Shakespeare W. *The complete works*/Ed. by P. Alexander. London; Glasgow, 1958. "Троил и Крессида" в переводе Т. Гнедич цит. по: Шекспир У. Полн. собр. соч.; в 8-ми т. М.: Искусство, 1959. Т. 5.}).

Этот краткий период времени завершается под конец четвертого дня тремя примечательными речами. Сперва Ахиллес, охраняемый своими обагренными кровью и жаждущими крови мирмидонянами, насмехается над отдыхающим, безоружным Гектором:

Взгляни-ка, Гектор, как заходит солнце,

Как ночь ползет уродливо за ним.

День кончится сейчас и, знаю я,

С ним, Гектор, жизнь окончится твоя.

(V, 8, 5-8)

Несколько позже Эней, еще не зная о страшной гибели Гектора, призывает троянцев закрепить победу:

Здесь простоять должны мы до рассвета.

Не двигаться отсюда ни на шаг!

(10, 1-2)

Тотчас же вслед за этим Троил сообщает о зверском убийстве Гектора, но вместо того, чтобы считать, что на этом борьба заканчивается, как заявляет Агамемнон от лица греков ("коль боги нам послали смерть героя, // конец раздорам, ибо пала Троя!" - V, 9, 9-10) и как, казалось бы, готов думать и Троил ("Идем, идем! // Наш Гектор пал - зачем же мы живем?" - V, 10, 21-24), он все же намерен мстить за погибшего утром следующего дня:

Смотрите: вот шатры врагов надменных,

Пришедших на фригийские поля:

Как только встанет Гелиос, бесстрашно

Я нападу на них.

(23-26)

Наряду с этими указаниями на краткие промежутки времени, размечающие военные действия вплоть до их конца, мы находим в тексте пьесы ряд аллюзий, которые как бы развертывают четыре дня сражений на все десятилетие осады Трои и еще дальше, уводя нас в глубь вековечного мифа.

Главная из этих дальних перспектив открывается после первого дня битв, когда впервые показан греческий стан (I, 3) и Агамемнон утешает своих военачальников и себя самого, ибо им горько видеть, что "семь лет осады не сломили Троя". Сперва он прибегает к общим рассуждениям:

Все планы, что рисует нам надежда,

Теряют постепенно очертанья

Величия: различные помехи

Внезапно возникают...

(I, 3, 3-5)

Затем его ободряет вера в то, что все превратности судьбы

Юпитер в назиданье посылает,

Испытывая наше постоянство.

(20-21)

Установление связи между нашими земными делами и предначертаниями богов вводит новое измерение; мотив этот не является в прямом смысле религиозным, скорее он придает действию некую всеобщность.

В той же сцене греческого военного совета посланец троянцев Эней говорит о долго длящемся перемирии (I, 3, 262); он упоминает о нем и позже, во время

Шекспир У. Шекспировские чтения, 1977 filosofff.org
своего словесного поединка с Диомедом (IV, 1, 12). На деле перемирие соблюдается не больше, чем это бывает в большинстве войн. Оно лишь призвано напомнить нам, что осада Трои была долгой.

В параллельной сцене военного совета у троянцев (II, 2) длительность войны подчеркивается первыми же словами царя Приама, излагающего мирное предложение греков:

Вот после многих дней, речей и дел

Опять от греков Нестор возглашает:

"Верните нам Елену!" - и тогда

Обиды, жертвы, времени потеря,

Потеря сил, богатства и друзей,

Утраченных в пылу войны кровавой,

Все будет позабыто.

(II, 2, 1-7)

Троил, который особенно решительно отвергает мирное предложение Нестора, напоминает троянцам, с чего началась война, т. е. говорит о том давно миновавшем времени, когда Парис с согласия всех троянцев похитил и привез в Трою Елену за то, что

В плену держали греки Гесиону,

Приама престарелую сестру.

(II, 2, 77).

После обращения к прошлому, к причине, породившей войну, Троил в конце своей речи проецирует эту войну в далекое будущее: он говорит, что Елена станет "честью и славой нашей":

Она и поощренье славных дел

И всех врагов упорных посрамленье,

Она и наша будущая гордость...

(200-203)

Поскольку образ Троила явно связывает в пьесе военную тему с любовной, посмотрим, как расположена во времени эта последняя. Тут нас поражает, как Шекспир старается внести нечто от военной темы в бурные вспышки страсти у Троила и даже до некоторой степени в стремление Крессиды к верности и счастью в любви.

Разумеется, в этой сюжетной линии мы также находим немало указаний на краткие промежутки времени. Кроме точно обозначенных ночи любви и раннего утра расставания Троила и Крессиды, они наиболее заметны в комически преувеличенном заявлении Пандара, что дело у него "не терпит" (III, 1, 39); в столь же гиперболическом требовании Троила, чтобы Пандар "оторвал у Купидона сверкающие крылья" (III, 2, 11, 15) и летел с ним к Крессиде {в книге Р. А. Фокса (Foakes R. A. Shakespeare: The dark comedies to the last plays. London, 1971) замечено, что Крессиды находится в это время совсем близко и стансы (Троила) звучат комически перед деловитым замечанием Пандара: "ты жди в саду, а я схожу за нею". Многие комические или сатирические моменты пьесы отмечены также Алисой Уокер в ее издании "Троила и Крессиды" (Shakespeare w. Troilus and Cressida, Cambridge, 1963, The New Shakespeare).}; в горестном риторическом вопросе Пандара: "Только что схватил и уже упустил?" (IV, 2, 74), когда Эней является ранним утром с сообщением, что Крессиды "сегодня же" должна быть обменена на Антенору (IV, 2, 60, 64); в просьбе Париса "поторопить" Крессиду (IV, 3, 5). Еще больше говорит о времени Троила при вторичном расставании с Крессидой:

Шекспир У. Шекспировские чтения, 1977 filosoff.org
Как вор, спешит безжалостное время

Награбленное кое-как упрятать.

Все наши вздохи, клятвы, поцелуи,
Которых больше, чем на небе звезд,
Оно сжимает, душит, превращает
В короткое "прощай", как подаянье,
Оставив нам лишь поцелуй безвкусный,
Приправленный жестокой солью слез.

(IV, 4)

Когда впервые сообщается об обмене Крессиды на Антенора (IV, 1, 50), время, это "горькое стечение событий", становится "безжалостным" и "вором", а затем с ошеломляющей быстротой - "зловещим часом" следующей ночи (V, 2, 39) в греческом стане, когда Троиц, а с ним Улисс и злорадствующий Терсит видят, как Крессиды поддается чарам своего "милого грека" - Диомеды.

Но при всех этих резких и быстрых сменах мы видим и другое: стремление людей - пусть оно даже оказывается тщетным или непосильным - доказать и осуществить идеал вечной или хотя бы долгой любви. Первая же сцена пьесы, следующая за воинственным прологом, неожиданно содержит прощание Троицы с оружием, ибо "жестокий бой" кипит в его собственной груди. Пандар словно бы хочет умерить его пыл, но на деле разжигает его еще больше. Кто хочет из зерна получить пирог, говорит он, должен дожидаться, пока пшеницу смелют, муку просеют, тесту дадут взойти, замесят его, истопят печь, испекут пирог да еще и остудят, не то обожжешь губы. Повторив шесть раз глагол "tarry" (помедлить), а в седьмой раз добавив еще "stay" (подождать), Шекспир изображает длительное испытание, которое должен пройти Троиц, прежде чем завоюет Крессиду. Это подтверждает и Пандар, жалуясь, что он "посредничает, посредничает, а благодарности не видит" (I, 1, 71-73). Долготерпеливый Троиц, в свою очередь, сетует на то, что Пандар столь же "упрям и неподкупен, // Сколь гордая Крессиды холодна" (I, 1, 95-96). Когда в следующей сцене появляется сама Крессиды, она говорит с Пандаром в том же тоне, что и он с ней, поддразнивая его и притворяясь равнодушной к Троице. Однако в своем монологе под конец сцены она выдает себя, признаваясь в склонности к Троице, но также объявляет о своей решимости, которую подкрепляет рядом сентенций - привлечь его именно напускной холодностью:

Пускай же в сердце страсть моя таится;

В глазах моих она не отразится.

(I, 2, 286-287)

Крессиды и постоянство в любви! Это кажется противоречивым, однако она действительно хочет быть верной. Встретившись наконец с влюбленным Троице, она стремится уверить его, что и сама давно уже по нем томится:

Ну что ж, царевич;

Я много, много дней тебя люблю.

(II, 2, 111-112)

Если она оказалась так "горда на вид", то лишь потому, что "не хотела говорить об этом, чтобы ты не стал тираном" (III, 2, 115), заверения влюбленных усердно подхватывает Пандар; в качестве опытного в этих делах человека он радостно сообщает, что в его роду женщины "долго упорствуют, пока за ними ухаживают", но если "уж раз сдадутся, то бывают верны" (108). Они подобны репьям: "к кому пристанут - не оторвешь!" (109).

По крайней мере в одной сцене это утверждение Пандара оказывается, по-видимому, верным. Расставаясь с Троице на утренней заре после ночи любви, как Джульетта с Ромео, именно Крессиды, а не Троиц просит продлить

Шекспир У. Шекспировские чтения, 1977 filosofff.org
свидание. Именно она трижды, почти подряд повторяет слово "tarry"
(помедлить) (IV, 2, 15, 16, 18). Троила уже влекут к себе заботы
предстоящего дня, хотя и он тоже, вслед за Крессидой, клянет ночь за ее
краткость.

Здесь, как и в сценах сражений, обращения к "бессмертным богам" придают
действию всеобщность. Даже Пандар связывает судьбу влюбленных с волей
богов, но также и с могуществом времени: "Боги тому свидетели. Время,
конечно, лучший врач..." (I, 2, 74).

Крессиде, узнав, что ее отправляют в греческий лагерь, тоже взывает к
богам, но ее тон гораздо более патетичен. Боги представляются ей верховными
судьями, а время наравне с насилием и смертью предстает как зловещий
губитель, которому должна противостоять сила любви:

О боги, боги!

Пусть именем Крессиды называют

измену, если я его покину!

Ни время, ни насилие, ни смерть,

мое терзая тело, не сумеют

любовь сломить и уничтожить в нем.

Как центр земли, она всего основа.

(IV, 2, 98-104)

Клянется она явно чересчур усердно.

Несомненно, впрочем, что она еще верит в свои торжественные клятвы, хотя
для нас они звучат весьма иронически.

Наиболее патетичны речи, предшествующие единственной ночи, которую Троила и
Крессиде проводят наедине. Влюбленные не только призывают богов, но с
помощью Пандара всеми силами пытаются выйти за пределы текущего мгновения и
облечь свою любовь бессмертным величием мифа о Трое. Сперва это
провозглашает Троила:

Пускай клянутся именем Троила

любовники грядущих поколений...

(III, 2, 169-170)

Вслед за ним и Крессиде в самых поэтических выражениях клянется быть
верной, иначе пусть она станет олицетворением вероломства до скончания
времен, как оно рисуется ее воображению:

Пусть через много долгих, долгих лет,

когда дожди источат стены Трои,

когда поглотит хмурое Забвенье

все наши города и даже царства

могучие истлеют, превратятся

в безликий прах, - пускай живет одно

воспоминанье о моей измене.

(179-185)

Пандар подкрепляет страстные заверения влюбленных на свой прозаический лад,
он соединяет их руки как свидетель заключенного ими "договора", и
торжественно заявляет: "Если только вы когда-нибудь друг другу измените,

Шекспир У. Шекспировские чтения, 1977 filosofff.org
после того как я положил столько сил, чтобы свести вас, – пусть до самого конца мира всех злосчастных, незадачливых сводников зовут Пандарами..." (195-198).

Мы видим, что в истории любви, как и в истории войны, происходит расширение временных границ. Можно и здесь наблюдать проецирование событий в область величавого мифа. И опять-таки, едва это свершилось, как миф тут же развенчивается беспощадным противопоставлением его обыденной жизни. Не успели Троил, Крессиде и Пандар окончить заверения в вечной любви, как Пандар самым деловитым образом принимается за приготовления к "милым проказам" наступающей ночи: "А теперь и проведу вас в комнатку; там есть ложе" (203).

Можно добавить еще несколько слов о технике изображения времени у Шекспира. Иногда указания на краткие промежутки времени и широкие временные перспективы сочетаются в одном небольшом отрывке. Быть может, лучшим примером такого сочетания являются прощальные слова Троила Крессиде (частично уже цитированные):

Мы, тысячами нежных вздыханий

Купившие друг друга, отдаем

Теперь друг друга дешево, поспешно,

Единым вздыханьем проводив.

(IV, 4, 41-43)

Противопоставление тысяч вздохов долгого томления друг о друге и единственного вздоха, исторгнутого вынужденной разлукой, отражает долгое созревание и внезапную насильственную гибель любви.

Даже когда Крессиде прельщается Диомедом, автор стремится хотя бы немного подготовить к этому зрителей и представить, что их отношения были длительными. Перед самым началом сцены, где Троилу предстоит зрелище, мучительное для влюбленного, мы слышим от Терсита о лживости негодяя Диомеда: "Говорят, у него завелась какая-то троянская тварь, и шатер изменника Калхаса прикрывает их делишки" (V, 1, 92-93). Благодаря словам Терсита получается, будто измена Крессиде произошла не в следующую же ночь после разлуки с Троилом, а позже. А Крессиде, даже готовясь отдаться Диомеду, еще пытается сопротивляться и повторяет; "Ах, милый грек, не соблазни меня..."; "Ах, не лови меня на этой клятве..."; "Нет, не хочу я больше встречи с тобою, Диомед..." (V, 2, 18, 26, 73).

Эти восклицания тонко дают понять, что и Диомед покорил ее не в один день.

И, наконец, интересно отметить, что несколько необычное наречие "ауе" (в значении "всегда" или "навсегда") употреблено в пьесе трижды и всякий раз Троилом, который больше всех, упорно и неистово, жаждет постоянства. Впервые он произносит это слово, заверяя Крессиду в своей вечной любви и выражая желание, чтобы женщина была способна "своей любви и верности светильник // От юности цветущей пронести // До старости (III, 2, 156-158).

И еще дважды слово "ауе" повторяется, почти подряд, в последней краткой сцене пьесы. Оно подчеркивает отчаяние Троила перед трагическим концом войны и любви. Сперва Троил говорит о том, какой удар нанесет весть о гибели Гектора его родителям и всем троянцам:

кто, страшную совой

явившись в Трою, крикнет: "Гектор умер!"

(V, 10, 16-17)

Едва лишь он находит некоторое утешение и успокоение в надежде отомстить, как появление Пандара берedit другую, еще более глубокую рану. Теперь Троил может только выкрикнуть проклятие, которое Пандар сам напрогночил себе перед той единственной ночью любви:

Прочь, мерзкий сводник! Срам и стыд

Пускай тебя навеки заклеят.

(33-34)

2. ФИЛОСОФИЯ ВРЕМЕНИ

Сейчас, видимо, стало уже достаточно ясно, что в художественном произведении технику (или, говоря более широко, форму) невозможно, не совершая насилия, отделить от содержания, или философии. Не решаясь утверждать, что в каждом произведении искусства можно обнаружить некую целостную философию, я считаю, что "Троил и Крессида", как, впрочем, большинство пьес и поэм Шекспира, содержит философию *suī generis*.

Философия эта выражена не только в пространных рассуждениях (вроде известных речей Улисса о "порядке" и "времени"), но также и в поэтических образах, повторяющихся в известном ритме, а еще более – в самих персонажах, ситуациях и конфликтах. В конкретном произведении все эти средства драматической выразительности часто выступают в сочетании, составляя сложную систему тезисов, антитезисов и синтезов. Даже сосредоточиваясь на довольно узкой, хотя, по моему мнению, весьма важной, теме философии времени, я постараюсь не упускать из виду более широкие связи и подтексты.

"Необычность и великолепие" образов времени в "Троиле и Крессиде" отмечено Кэролайн Спэрджен, которая считает, что "различные персонажи пьесы представляют наиболее разнообразные и поразительные аспекты времени, какие можно найти во всем творчестве Шекспира". Она признает также, что философия пьесы "сосредоточена на могуществе времени и на пределах этого могущества" {Spurgeon Caroline. Shakespeare's imagery and what it tells us. Cambridge: Paperback ed., 1965, p. 178, 176.}. Однако в толковании этой философии она опирается на мистическую интерпретацию пьесы Дж. Уилсоном Найтом и, как мне кажется, заходит чересчур далеко, утверждая его положение, что пьеса "содержит концепцию любви как чего-то более высокого, более духовного и тонкого, но вместе с тем и более долговечного, чем само время, и именно поэтому неспособного конкретно воплотиться в потоке событий" {Ibid., p. 179.}. Выводы профессора Спэрджен отражают эту мистическую направленность ее мысли: "Таким образом допускается возможность состояния или сознания, находящегося за пределами временного, где любовь способна существовать как вневременная реальность" {Ibid., p. 180.}. Почти противоположную позицию занимает Р. А. Фокс. Он определяет "Троила и Крессида" как "великолепную пьесу в сатирическом роде, мрачную лишь в той мере, в какой показывает человека не героическим идеалом трагедии и не романтическим идеалом счастливых комедий, а таким, каков он есть, в комическом противоречии его речей и поступков, принципов и практики, романтической влюбленности и деловых подробностей оболыщения" (Foakes R. A. Op. cit, p. 60).}. Эти выводы, конечно, полезно проверить тщательным анализом шекспировского текста (сказанное выше о "технике" изображения времени не будет здесь повторяться, но получит дальнейшее развитие).

Чтобы сразу перейти к сути дела, займемся двумя "философскими" речами Улисса. Может показаться, что первая из них, о соподчинении и порядке, не относится к нашей теме. Однако при внимательном чтении обнаруживается знаменательная связь между первой и второй речами, а точнее, между концепциями "порядка" и "времени", о которых в них говорится. Связь эта, как я надеюсь показать далее, выступает даже в виде ненавязчивого и тонкого противопоставления {Противоречие между концепциями "порядка" и "времени" можно ясно проследить в исторических пьесах Шекспира. Для подробного рассмотрения этого вопроса позволю себе сослаться на две моих статьи: Shakespeare-Jahrbuch, Weimar, 1974, Bd, 110, 1975, Bd. 111.}.

Всеми признано, что первая из речей Улисса (I, 3, 75-137) наиболее полно выражает традиционную концепцию соподчинения и порядка, столь часто фигурирующую или упоминаемую в пьесах Шекспира, особенно исторических. Концепция эта восходит к античности и раннехристианскому миру, но она полностью вошла и в идеологию феодального общества, ибо отлично подтверждала его основной догмат: извечную строгую иерархию во вселенной и на земле, в природе и в человеческом обществе – иерархию, установленную и соблюдаемую богом {Исследователи находят в речи Улисса о порядке целый ряд отзвуков творений философов и поэтов – от Гомера, Платона, Овидия, блаженного Августина и Боэция до Чосера, Лидгейта, Рабле, Томаса Элиота, Спенсера, Хукера, Рэли и елизаветинских проповедей. См.: Tillyard E. M. W.

Шекспир У. Шекспировские чтения, 1977 filosofff.org
The Elizabethan world picture. London, 1943; Idem. Shakespeare's problem plays. London, 1950; Shakespeare w. Troilus and Cressida. The New variorum ed./Ed. by H. N. Hillebrand, T. W. Baldwin. Philadelphia; London, 1953, p. 389-410.}

Улисс излагает эту концепцию с величайшим ораторским искусством, украшая ее яркими образами, приводя параллели из жизни вселенной и человеческого общества. При этом он постоянно противопоставляет идеалы "центра, ранга, старшинства, обычая и порядка", "права первородства и скипетров, и лавров, и корон" ужасам раздора, развала, хаоса и злостной анархии, воцаряющихся там, где расшатаны и попорчены соподчинение и порядок, как это происходит в греческом стане.

Прием этот характерен для Шекспира; он излагает какой-либо из основных догматов господствующей идеологии, чтобы затем подвергнуть его суровой проверке в драматическом конфликте, рожденном реальной действительностью. Подобное можно наблюдать в "Ричарде II", где священная для феодального общества доктрина божественного права королей сталкивается с историческим кризисом, приводящим к низложению короля, который "зря тратил время", и к захвату власти человеком более сильным и способным. Когда Агамемнон, "славный вождь" и "Греции глава", соглашается с Улиссом относительно "сути недуга", поразившего греческое войско, и спрашивает, чем же исцелить его, Улисс не дает прямого ответа. Он лишь подкрепляет свои философские рассуждения примером Ахиллеса, указывая на его неподобающее поведение, как на главную причину раздоров и разложения в греческом стане. Позднее, совещаясь со старцем Нестором, он просит его "заменить ему время", чтобы "придать зрелость" зародившейся у него мысли. Улисс осознает, что именно надо сделать: излечить Ахиллеса от гордыни. А для этого лучше всего послать на поединок с Гектором Аякса как представителя греков, демонстративно минуя Ахиллеса. Когда греческие военачальники повинуются этому решению и дефилируют перед шатром Ахиллеса, подчеркивая полное пренебрежение к нему, герой, до тех пор продолжавший дуться, ощущает некоторую тревогу. Это подготавливает почву для того, чтобы дать ему целительный урок.

Знаменательно, что главной темой этого урока Улисс избирает действие времени. Его речь не содержит прямых укоров Ахиллесу, виновнику нарушения порядка и соподчинения среди греческих воинов. Вместо этого Улисс показывает, как время поглощает деяния прошлого, даже величайшие; как оно предаст забвению наиболее достойных и с какой готовностью включает всех новоприбывших в состязание за почести и славу:

Ведь время, как хозяин дальновидный,
Прощаясь, только руку жмет поспешно,
Встречая ж - в расprostертые объятья
Пришедших заключает. Слово "здравствуй"
Улыбчиво, а тихое "прощай"
Уныло. Забываются легко
Былая доблесть, красота, отвага,
Высокое происхождение, сила,
Любовь и дружба, доброта и нежность.
Все очернит завистливое время...

(III, 3, 165-174)

Для зоркого и житейски мудрого Улисса людские доблести и свершения не могут быть вечными, ибо все они разрушаются или обесцениваются временем. Любовь к новизне, общая всем людям, придает ценность новым лицам и новым вещам, пусть даже уступающим достоинствами своим предшественникам. Отсюда следует, что в человеческом обществе недостижим постоянный и неизменный порядок. Даже если "мир блаженный цветущих стран" не нарушается открытыми мятежами, существует менее явный, менее устрашающий, но столь же мощный фактор, который в конце концов подтачивает признанные ценности и принятый порядок

Шекспир У. Шекспировские чтения, 1977 filosoff.org
вещей, губит красоту и ум, убивает в людях взаимную любовь и дружбу. Все это делает "завистливое время".

При внимательном изучении и сравнении обнаруживается контраст между первым философским рассуждением Улисса о порядке и его последующим рассуждением о действии времени. Можно заметить и другой, косвенный, но тем не менее резкий контраст, а именно, противоречие между концепцией времени, излагаемой Улиссом, и словами Крессиды о любви, побеждающей и время и смерть. Всем своим ходом пьеса подвергает жестокому обстрелу старую веру в неизменный порядок и верную любовь.

И тогда становится ясно, что речь о времени не следует принимать как отдельное, чисто философское рассуждение. Она не только связана с предыдущей и последующей речами, но имеет вполне определенную цель: побудить Ахиллеса к действию. Вот почему Улисс завершает ее словами, тонко сочетающими укор и лесть.

Он напоминает Ахиллесу (для точности переводим прозой): "что недвижно не так в глаза бросается, как то, что движется" (II, 3, 183). Затем он перечисляет былые славные подвиги Ахиллеса, побудившие самих богов вмешаться в Троянскую войну.

Речь его не сразу оказывает действие. Сперва она вызывает укоры совести у Патрокла, который говорит Ахиллесу:

Тебе не раз советовал я то же.

Хоть женщина с ухваткою мужской

Противна всем, не лучше и мужчина,

Когда во время гибельной войны

На женщину походит.

(III, 3, 216-219)

Далее Патрокл умоляет своего славного друга не отказываться совершить необходимое. Связь между временем и необходимостью – также характерный для Шекспира ход мысли; это мы знаем из его исторических хроник. В предостерегающих словах Патрокла необходимость выглядит требовательно и грозно:

Так берегись. Нет тяжелее раны

Той, что своей рукой нанесена.

Опасности являются нередко

От собственной оплошности; они,

Как лихорадка, часто заражают,

Когда сидим на солнцепеке мы.

(III, 3, 228-233)

Что касается самого Ахиллеса, то на мгновение и в нем пробуждается энергия. Но затем следует новый, неожиданный поворот действия. Уподобляясь капризной женщине, герой выражает желание "в одежде мирной Гектора узреть" (III, 3, 236-238).

И только после гибели Патрокла в возобновившемся сражении Ахиллес пробуждается и будет беспощаден. Не речи, хотя бы и самые мудрые или пламенные, но потрясение, вызванное гибелью юного друга, – вот что нужно, чтобы побудить греческого героя к действию. Впрочем, когда идет война, гибель друзей столь же неотвратима, как и самый ход времени.

Чтобы, представить шекспировскую анатомию времени возможно полнее, необходимо выяснить еще один аспект его бесконечного разнообразия. Хотя время обычно бывает показано в его динамике, оно иногда может иметь в

Шекспир У. Шекспировские чтения, 1977 filosoff.org
статическое значение старого времени, старых обычаев и традиций {Такая концепция времени наиболее ясно выражена в исторических хрониках, например "Короле Джоне" (III, 1, 324 и дальше) или "Ричарде II" (II, 1, 195-199). Эти аспекты времени рассматривает Л. Е. Пинский. См.: Пинский Л.Е. Шекспир: Основные начала драматургии. М., 1971.}. Оба эти противоположные значения ясно выступают в начале 3-й сцены III действия, когда Калхас просит греческих военачальников обменять его дочь Крессида на пленного троянца Антенора.

В этом единственном своем значительном монологе Калхас напоминает о своих заслугах перед греками, а также о своем даре предвидения, побудившем его покинуть Трою для греческого стана. Особенно красноречив он, когда доказывает, что "приспело время", т. е. что настоящий момент как нельзя более благоприятен для обмена пленными, и когда подчеркивает, какую некогда принес жертву, оставив надежные блага ради ненадежного будущего, лишив себя "друзей, родных, и почестей, и сана" (III, 3, 2-10).

Следует добавить, что, хотя подобное сочетание сиюминутного (instant) времени с обычным (customary) вполне убедительно для греческих военачальников, в пьесе оно является исключением.

Обратимся снова к сцене, где Гектор после поединка с Аяксом принимает приглашение греков и появляется в неприятельском лагере не то чтобы "в одежде мирной", но в достаточно мирном настроении. Его дружественная беседа с предводителями греков также содержит мысли о природе времени. Сперва Агамемнон убеждает Гектора воспользоваться мигом, когда "одна лишь дружба торжествует", позабыть и прошлое и будущее:

Пусть все, что предстоит, и все, что было,

Поглотит в этот день река забвенья.

(IV, 5, 166-167)

Этот прагматический подход типичен для воинов, которые поневоле живут в настоящем. К тому же Агамемнон, словно продолжая речь Улисса, призванную побудить Ахиллеса к действию, повторяет, что прошлые деяния, как и будущие события, поглощает река забвенья.

Но едва лишь Гектор вступает в беседу с Нестором и Улиссом, как сегодняшний день войны отступает перед панорамой прошлого. Нестор, который "об руку со временем идет" или, как сам он комично повторяет, "видел время", вспоминает, как часто Гектор "прокладывал свой путь" среди греческих воинов, однако богоравный герой всегда по-рыцарски щадил упавших, беспомощно простертых у его ног. Распаляясь собственными словами, Нестор еще дальше углубляется в прошедшее, в мифические времена, когда он после знаменитого похода Язона за золотым руном сражался с легендарным предком Гектора, троянским царем Лаомедоном. Мы видим, как миф, лежащий в основе пьесы, благодаря Троилу и истории его любви уходит в будущее, приближаясь по характеру к средневековому рыцарскому роману и даже к более поздней литературе, а у старца Нестора возникают в памяти древнейшие предания о походах и битвах.

После старческих воспоминаний Нестора Улисс, который наиболее ясно видит динамику времени, вспоминает его старое пророчество о гибели Трои. Гектор парирует эти слова новым пророчеством о грядущем кровопролитии. Однако они скоро соглашаются предоставить все решения времени:

Я знаю: время

Рассудит всех. Конец венчает дело.

(IV, 5, 224-226)

Варьируя эту древнюю поговорку (*Finis coronat opus*), Гектор выражает мысль, что и конец, венчающий все дела, должен быть принесен временем. Это примечательно тем, что время заменяет здесь богов в их роли верховных судей человеческих дел. В V действии, перед битвами, которые так ничего и не решат, образ времени вводится снова - в диалектическом единстве торопливых мгновений и медленной поступи истории или мифологии.

Шекспир У. Шекспировские чтения, 1977 filosofff.org

Если время воспринимается столь прагматически и одновременно исторически или даже в плане мифа (героями военных сцен), каким же оказывается оно для Троила, трагического героя любовной повести? Стоит отметить, что сцена дружественной встречи Гектора с греками завершается кратким диалогом Улисса и Троила, который просит провести его к шатру Крессиды и в заключительных словах выражает не только свою любовь, но и терзающие его опасения:

Она любима, любит и страдает.

Но жадный рок злосчастную терзает.

(IV, 5, 292-293)

Столь тревожное ощущение недолговечности любви прямо противоположно заверениям Крессиды, которая твердит о прочности любви, не подвластной ни времени, ни смерти. Отличается оно и от общего настроения "Сонетов", где верная любовь часто оказывается сильнее времени, где о любви говорится, что это не "внебрачный ребенок судьбы", что она "не зависит ни от ласки времени, ни от его вражды" (сонет 124). Зато эти опасения вполне в духе разбираемой нами пьесы - скептической, горькой и лишенной иллюзий.

Эти чувства для Троила не новы. Уже в своем любовном признании он больше всего хочет, чтобы на его "верность и доверчивость", на его "чистейшую, верную, преданную любовь" Крессиды отвечала тем же (III, 2, 161-163). Он с самого начала чувствует, что его любовь сильнее, чем любовь Крессиды. Вот почему, вынужденный внезапно разлучиться с ней, он снова говорит о своих опасениях. Он умоляет ее хранить верность, а еще лучше избегать искушений. Когда Крессиды с негодованием спрашивает: "Ужель ты сомневаешься во мне?", он говорит, что не сомневается, однако тут же остерегает:

Нет. Но иногда мы делаем то, чего не хотели бы,

и сами для себя оказываемся демонами,

когда искушаем наши слабые силы,

слишком полагаясь на них; а они ненадежны.

(IV, 4, 92-96; подстрочный перевод мой. - 3. С.)

Хотя "мы" несомненно относится здесь прежде всего к Крессиде, а не к нему самому, он тревожно ощущает опасность перемен, грозящую всем - и даже столь могучему чувству, как любовь.

В отношении Крессиды основательность его опасений обнаруживается удивительно скоро. Она, правда, сама не ищет "искушения для своих слабых сил". Но, встретившись с искушением, поддается ему, хотя и с некоторым сопротивлением, но вместе с тем с проворством, которое напоминает "гнусную поспешность" королевы Гертруды и вызывает одновременно и жалость, и ужас.

Ну, а Троила? Может быть, хотя бы его пример доказывает мистическую вневременную любовь, какую усмотрели в пьесе Каролина Спэрджен и Дж. Уилсон Найт? Я мало нахожу этому свидетельств в тексте пьесы, как ни стараюсь и как ни сочувствую Троилу. Наивысший взлет его чувства, его "безумная страсть" (great distraction), как называет это Улисс, естественно, приходится на сцену, в которой Диомед успешно соблазняет Крессиду. Когда это тяжкое испытание позади, когда, по выражению Улисса, "все кончено", - Троила не в силах двинуться, не может собраться с мыслями. Ему непременно нужно понять смысл этой невероятной ситуации.

Он упрямо хочет верить своему сердцу и своей надежде, отказываясь верить глазам и ушам. Улисс возвращает его к действительности, но тогда он начинает сомневаться в самом существовании Крессиды или, при новом повороте своих запутанных рассуждений, в том, она это или не она. Ему видятся как бы две Крессиды - Крессиды Диомеда и его собственная, разделенные бездонной пропастью. В его расстроенном воображении, терзаемом непримиримыми противоречиями, возникают самые причудливые образы, но раздвоение, которое ему мерещится, вызвано не мистической экзальтацией, а прежде всего оскорбленной страстью {Подробный анализ монолога Троила о раздвоении Крессиды выходит за рамки моей темы.}.

Шекспир У. Шекспировские чтения, 1977 filosoff.org
Трезво мыслящий Улисс дважды, почти подряд, говорит именно о "страсти" Троила (V, 3, 160, 179) и пытается сдерживать его. А Терсит с его грязным воображением легко находит для бурного отчаяния Троила циничные слова; он произносит их в сторону, а потом повторяет свой диагноз: "Распутство и разбой, разбой и распутство - это всегда в моде! Ах, припеки их дьявол в самое уязвимое место!" (V, 2, 175, 191-193).

Правда, Троил еще раз пылко говорит о своей вечной любви:

Никогда

Никто, нигде так не любил, как я!

(V, 2, 163-164)

Но примечательно, что за его последними словами любви немедленно следуют слова ненависти:

Крессиду так же страстно я люблю,

как страстно Диомеда ненавижу.

(V, 2, 165-166)

Оскорбленная страсть Троила раскалывает его любовь, превращает ее в навязчивую идею любви-ненависти, где ненависть обращена на нового соблазнителя. Это опять-таки вполне естественно. Ведь его жажда вечной любви была в действительности удовлетворена всего лишь одной ночью - страсти, когда он соблазнил Крессиду с помощью опытного Пандара. Парадоксально, но именно это, а затем потрясение внезапной разлуки из-за "превратностей войны" объясняют распутное поведение Крессиды в греческом лагере.

Действие пьесы начинается прощанием Троила с оружием, а близко к концу ее мы слышим горькое прощание его с любовью: "Прощай, змея-изменница" (V, 2, 184). Теперь он, напротив, вооружается и хочет искать забвения в мести, "безжалостно искореняя жалость" (V, 3, 47). Однако все предыдущее действие показало бессцельность и нелепость Троянской войны. Последние суматошные сцены показывают это еще более уничтожающим образом. Деятельность Троила замыкается в порочном круге.

Самой нелепой сценой во всей пьесе является, пожалуй, яростное нападение Троила на Диомеда и Аякса во время последней битвы, которая долго не приносит никому решающего успеха. Занеся свой "ярый меч" над Диомедом, отвергнутый любовник восклицает:

Остановись, предатель!

И за коня мне жизнью заплачу.

(V, 6, 6-7)

Итак, речь идет уже не о Крессиде, а о коне! Перед нами уже не верный влюбленный, а скорее Ричард III! Объяснение этого, весьма неожиданного, восклицания можно найти в источниках, которыми пользовался Шекспир (особенно у Кэкстона); там подробно описано, как Троил был сброшен Диомедом с коня (ср. начало 5-й сцены, где Диомед посылает Троилова коня Крессиде в знак того, что теперь он - ее рыцарь). Но Шекспир должен был ясно видеть, что в контексте его пьесы восклицание Троила равняется гротескному снижению как героики войны, так и героики любви.

А вот еще один парадокс. На призыв Троила к отмщению Ахиллес откликается бесчестным поступком: он подстерегает безоружного Гектора, велит убить его, а затем влачит его тело по бранному полю в насмешку над рыцарским кодексом боя. Насмешка достигает предела, когда Ахиллес позволяет мирмидонянам славить его за это как героя.

И вот что еще не должно ускользнуть от нашего внимания. Последняя угроза Троила, обращенная к "шатрам врагов надменных" (V, 10, 23), показывает, что его ненависть перешла с Диомеда на "трусливого верзилу" (V, 10, 26) Ахиллеса, которого надлежит покарать за убийство Гектора. Поток гротескных

Шекспир У. Шекспировские чтения, 1977 filosofff.org
и кровавых событий приводит к тому, что страсть Троила к Крессиде переходит в жажду мести Диомеду, а затем Ахиллесу. Надежда отомстить – вот единственное, что остается Троилу, и мы покидаем его, когда он весь во власти мрачных мыслей и предчувствий.

Что касается истории создания "Троила и Крессиды", то предполагаемая дата написания и постановки этой пьесы (около 1602 г.) показывает, что она была, помимо всего прочего, единственным в своем роде сатирическим комментарием Шекспира к последнему "докучному, тусклому и ненужному" ("Гамлет", I, 2, 133) этапу войны Англии с Испанией. Да и вообще ко всякой войне.

Вот почему и отрадно, и закономерно, что пьеса, начинающаяся воинственным прологом, кончается весьма негероическим эпилогом, произносимым сводником Пандаром. Пандар, сочетающий наклонности сводника со злобной насмешливостью Терсита, резюмирует свои взгляды на жизнь в последней песенке, которая перекликается с его двусмысленной песней для Елены в середине пьесы ("любовь, любовь всем миром управляет" – III, 1, 108-119), и этими нестройными звуками завершает сложный контрапункт пьесы. Если в сцене с Еленой Пандар был еще полон "пылкой кровью", рождающей "пылкие мысли", а затем и "пылкие действия", то теперь он стар годами, отягощен неприглядным опытом и словно освещен беспощадным прожектором широкой временной перспективы. Кряхтя и стона от недугов, какими наградило его ремесло сводника, он поет на прощание о превращениях любви:

Резвится пчелка – весело ей жить,

Пока способна мед она носить,

Без меда и без жала – что в ней толку?

Все обижают бедненькую пчелку.

(V, 10, 41-44)

На сей раз Пандар несомненно метит своей песенкой в Троила; это его *bella vendetta* молодому влюбленному, который только что прогнал его так решительно и сердито. В гротескном изображении Пандара вечная любовь, которой жаждет Троил, становится похотью, длящейся лишь до тех пор, пока есть "жало" и есть "мед".

Однако и краткие вспышки страсти могут иметь длительные последствия. На это и намекает Пандар. Прощаясь со зрителями, он обещает новую встречу "месяца через два" (V, 10, 53). Обычно это толкуют как обещание Шекспира закончить историю Трои в другой пьесе, которая будет показана через два месяца. Каков бы ни был смысл этих слов, точное указание времени, которое дает Пандар, последний штрих в характеристике этого персонажа, отличающегося как деловитостью, так и мрачной желчностью. Когда он обещает к этому времени написать завещание и оставить зрителям свои болезни, нам вспоминается другое известное продолжение истории Трои, где тоже фигурирует завещание. Я имею в виду "Завещание Крессиды" Роберта Генрисона; там неверную героиню постигает кара в виде проказы, которая в те времена ассоциировалась с грозными венерическими болезнями, и она умирает, раскаявшись и остерегая читателей: таковы последствия распутства!

Таким образом, развязка "Троила и Крессиды" оказывается столь же противоречивой и оставляет столько же возможностей для толкований, сколько и весь текст пьесы и все заключенное в ней действие. Военный конфликт не находит разрешения, но зато война решительно развенчана; любовь осквернена; устремления в вечность уничтожаются мимолетными вспышками страсти, похотью и распутством. В памяти остается напряженное движение от мифа к действительности, от иллюзии к реальности, от старого, рушащегося нравственного и социального порядка к новому, – рождающемуся в неумолимом и неотвратимом беге времени.

Перевод с английского З. Александровой.

"ПЕРИКЛ" ШЕКСПИРА.

(На пути к романтической трагикомедии)

И. Рацкий

Творческий путь Шекспира завершается созданием "Перикла", "Цимбелина", "Зимней сказки" и "Бури". Произведения эти составляют самостоятельный этап творчества великого английского драматурга, новое качество его драматургии романтическую трагикомедию {Общая характеристика романтической трагикомедии как жанра дана в других статьях автора и не повторяется в данной работе. См.: Рацкий И. Проблема трагикомедии и последние пьесы Шекспира. - Театр, 1971, э 2, с. 105-113; Он же. Последние пьесы Шекспира и традиция романтических жанров в литературе. - В кн.: Шекспировские чтения. 1976. М., 1977, с 104-139. Во второй статье автор обосновывает правомерность определения "романтический" применительно к комплексу явлений ренессансной литературы, в том числе и к "Периклу" (с. 124-125).}.

"Перикл" (1608) был первым опытом в новом виде драмы.

Отношение к "Периклу" в критике менялось еще более резко, чем к прочим последним пьесам.

Неудовлетворительное состояние текста и неясные проблемы авторства в немалой степени поощряли пренебрежительные отзывы о "Перикле", бытовавшие в XVIII-XIX вв. За "Периклом" прочно установилась репутация одной из самых слабых работ, к которым Шекспир прилагал руку. Отмечали отсутствие ярких и оригинальных характеров, подчеркивали бедность мысли, указывали на драматургические несовершенства: разбросанность и эпизодичность действия, неправдоподобие событий, слабость драматического эффекта. Словом, в XIX в. ни один критик не находил в "Перикле" ничего достойного шекспировского гения, кроме нескольких поэтических пассажей.

В XX в. в английском шекспироведении наблюдается совсем другая картина. В течение последних 40-50 лет многие критики прилагают немало усилий, чтобы реабилитировать "Перикла". Они теперь столь же горячо доказывают, что "Перикл" обладает драматическим единством, глубинными темами и скрытой мудростью, сколь раньше отказывали этой пьесе в малейших драматических и интеллектуальных достоинствах. Некоторые авторы стремятся найти в "Перикле" такой же глубокий смысл и такой же художественный блеск, как и в других последних пьесах.

Думается, что презрение, которое питали к "Периклу" в XVIII-XIX вв., такая же крайность, как и возвеличение этой пьесы некоторыми современными критиками. Подходить к "Периклу" с критериями, выработанными на основе предшествующих произведений Шекспира, как это делала старая критика, нельзя уже потому, что "Перикл" начинает в шекспировском творчестве новый тип драмы, который приходится судить с иных позиций. Но не стоит и подтягивать эту пьесу до уровня шекспировских шедевров или даже уравнивать ее по достоинствам с другими финальными произведениями.

"Перикл" не отличается ни глубиной лучших шекспировских драм, ни художественным их совершенством. Здесь нет значительных социально-философских проблем, нет блестящего драматургического воплощения больших идей. "Перикл" интересен другим: это первый шаг Шекспира на пути к новой драме. Романтический материал властно влечет к себе Шекспира - за ним драматургу рисуются иные очертания действительности. Рисуются пока еще смутно. Новое видение жизни только складывается. Новые формы его выражения лишь нащупываются. Опереться на предшественников трудно: старая романтическая пьеса слишком слаба, талантливых произведений такого рода нет. Публика валом валит на старую пьесу "Мацедор" {Анонимная пьеса, поставлена в 1590 г., напечатана в 1598 г. См. о ней: Шекспировские чтения. 1976, с. 127-129.} - лучших не имеется. Шекспир выступает в "Перикле" первооткрывателем. А первооткрывателей не всегда, сразу поджидает удача. Победы придут потом, в последующих пьесах. А пока - лишь поиск. Пока только проба сил в новом направлении. Пока лишь стремление показать, что ни время, ни жизненные невзгоды, ни насилие, ни соблазны, ни злоба и коварство, ни корысть и любопытствие не способны убить в человеке человеческое; да, человек здесь бессилён изменить ход жизни, слаб перед лицом враждебного и запутанного мира, игрушка в руках не зависящих от его воли обстоятельств, но он властен в самом себе, он может через все бури и несчастья пронести человеческое достоинство, чистоту, благородство, верность истинной нравственности - словом, все то, что делает человека человеком.

Чтобы донести все это до зрителя, мало найти подходящий материал, каким оказалась история Аполлония Тирского {Первоисточник сюжета "Перикла"

Шекспир У. Шекспировские чтения, 1977 filosoff.org
безымянная книжка "История Аполлония Тирского" (IX в.). Среди многочисленных переработок истории об Аполлонии - 7-я книга поэмы Д. Гауэра (1325-1408) "Исповедь влюбленного" (1390-1393) и прозаическая повесть Л. Туайна (1567), которые и явились непосредственными источниками шекспировской пьесы. Гауэра Шекспир сделал одним из персонажей "Перикла".}. Необходимо решить множество трудных задач. Старые освоенные формы для новой цели не годятся. Там действие укладывалось в сравнительно короткий и компактный промежуток времени - теперь нужно охватить многие годы. Там можно было ограничиться одним-двумя конфликтами - здесь героя важно провести через целый ряд испытаний. Там в одно центральное событие можно было втянуть всех действующих лиц - здесь герой должен идти от одного события к другому и в каждом встречаться с новыми персонажами. Раньше зрителя можно было увлечь сложными внутренними борениями действующих лиц - теперь необходимо подчеркнуть душевную стойкость героев, поэтому зрительский интерес приходится стимулировать какими-то другими способами. Наконец, предшествующие пьесы должны были уверить публику, что она видит саму жизнь, теперь нужно убедить аудиторию, что на сцене - притча о жизни.

Нельзя сказать, что в "Перикле" Шекспир полностью справился со всеми этими задачами. Но неудачи гения не менее поучительны, чем его успехи, и зачастую первые оказываются ступенькой ко вторым. В "Перикле" примечательны и те, и другие. В преодолении трудностей, которые ставил перед драматургом новый материал, формировался новый вид драмы. "Перикл" - прообраз будущей романтической трагикомедии Шекспира.

1

Одна из самых интересных и многозначительных фигур "Перикла" - Гауэр. Перед каждым действием, а дважды даже в середине акта (IV, V) Гауэр выступает как рассказчик, он же заканчивает пьесу, т. е. Гауэр и пролог, и эпилог, и хор.

Сам по себе пролог - в качестве действующего лица - довольно распространенный прием в английской драматургии того времени. Не так уж редко встречается он и в предыдущих пьесах Шекспира. Но сопровождает все действие только в одной - в "Генрихе V", где хор, как и Гауэр в "Перикле", появляется перед каждым актом и завершает представление.

Случайно ли это совпадение? Конечно, вряд ли стоит усматривать сходство между исторической хроникой и романтической пьесой, но все же одна общая черта в драматургии "Генриха V" и "Перикла" есть. По общему признанию, "Генрих V" - самая недраматическая, самая "бесконфликтная" из всех хроник Шекспира. И такой же повествовательностью отличается основной сюжет "Перикла", т. е. эпический характер самого произведения и в том, и в другом случае вынуждает автора обратиться к одному и тому же приему: ввести комментатора, который своим рассказом восполнил бы то, что отсутствует в пьесе.

Однако на этом сходство между хором в "Генрихе V" и Гауэром в "Перикле" кончается. Хор в "Генрихе V" должен стимулировать воображение зрителей, патетикой слова дать публике представление о великих победах английского оружия, возбудить ее патриотический пыл, напомнить об общем ходе исторических событий. Хор в "Генрихе V" фактически лишь дополняет пьесу.

Функция Гауэра в "Перикле" значительно сложнее и многообразней. Гауэр один из самых существенных компонентов, определяющих своеобразие "Перикла" как нового вида драмы. Многие важнейшие художественные особенности "Перикла" связаны с этой фигурой,

В критике сложилось довольно прочное убеждение, что главная задача Гауэра - рассказать о тех событиях, которые невозможно показать на сцене. Шекспир, говорят нам, обратившись к повествовательному романтическому материалу, испытывал чисто техническую трудность: история Перикла изобилует таким количеством эпизодов и приключений, что не поддается полностью драматизации и без связующего рассказа Гауэра зритель просто не понял бы, что происходит на сцене, т. е., с точки зрения большинства исследователей, основная роль Гауэра - чисто информационная, он якобы дает те сведения, которые необходимы для понимания пьесы.

Посмотрим, насколько это верно. Для этого сравним рассказ Гауэра с действием пьесы и попробуем установить, так ли уж велика та информация,

Шекспир У. Шекспировские чтения, 1977 filosofff.org
которая содержится в монологах Гауэра, и намного ли она превышает
информацию, которую несет само действие.

Представим себе, что первого монолога Гауэра нет и что пьеса сразу начинается с представления. Перед нами зал во дворце. При всей бедности шекспировской сцены в отношении декораций зритель все же сразу мог определить место действия. Тем более что появляется Антиох со свитой, безусловно, в роскошной царской одежде и со всеми царскими регалиями. Антиох в первой же реплике напоминает вошедшему вместе с ним Периклу об опасностях, которые грозят юноше. Из последующего ответа Перикла становится ясно, что опасность эта – смерть, но Перикл пренебрегает ею ради высокой награды ("...окрыляет душу // Мне дивная награда, и при мысли // О той награде смерти не боюсь" – I, 1). Без промедлений узнаем мы и то, какую награду имеет в виду Перикл, ибо Антиох призывает: "Пусть дочь моя войдет в нарядах брачных" (I, 1) {Все цитаты, кроме оговоренных, даны в переводе Т. Гнедич по: Шекспир У. Полн. собр. соч.: В 8-ми т. М.: Искусство, 1960. Т. 7.}, а, когда появляется дочь Антиоха, из восторженной тирады Перикла и последующего обмена репликами мы понимаем, что Перикл стремится стать царским зятем, но должен для этого отгадать загадку, иначе будет казнен, подобно его предшественникам (возможно, что при представлении "Перикла" на сцене для пущей наглядности были выставлены отрубленные головы неудачливых женихов). Сама загадка и дальнейший комментарий к ней Перикла не оставляют сомнений и в последней неясности: причина жестокости Антиоха к соискателям руки царевны – в кровосмесительной любви царя к его дочери. Таким образом, действие на сцене не требует никаких предварительных разъяснений. И действительно, если мы теперь обратимся к монологу Гауэра, то не найдем там ничего, что не содержала бы в себе 1-я сцена. Первый монолог Гауэра никакой дополнительной по сравнению с последующим действием информации не содержит.

Как же обстоит дело со вступлением Гауэра ко II акту?

I действие кончается тем, что Перикл собирается погостить у правителя Тарса Клеона, чей город он спас от голода, до тех пор, "пока судьба нам вновь не улыбнется" (1,4). В начале же следующего действия мы видим Перикла одного, мокрого, очевидно, полураздетого, и из его монолога, и из последующего разговора героя с рыбаками выясняется, что после бури и кораблекрушения море выбросило Перикла на берег. Как он очутился в море? Здесь нам, действительно, помогает Гауэр. Но во всем его длинном монологе только следующие строки сообщают то, что невозможно установить из текста последующей сцены:

Пишет он {*},

Как в злое дело вовлечен,

Тальярд убить царя стремится.

Из Тарса лучше удалиться.

И вот плывет Перикл опять...

(II, вступление)

{* Советник Перикла Геликан, оставленный им управлять Тиром.}

Таким образом, единственное, что мы узнаем здесь от Гауэра, сводится к тому, что по совету Гауэра и из боязни быть убитым по приказу Антиоха Перикл опять пустился в плавание.

II акт кончается словами Симонида: "Мое соизволение – вас поздравить. // Вас обвенчать и в спальню вас отправить" (II, 5). Перикл стал царским зятем. Акт III начинается опять сценой на море, на этот раз на самом корабле. Монолог Перикла и последующее появление няньки Лихориды дают нам понять, что корабль застигнут бурей и что царица только что родила ребенка. Из предыдущего действия мы узнаем, что Антиоха с дочерью постигла заслуженная кара, что народ Тира хочет видеть своего царя и что Геликан разослал гонцов по свету искать Перикла. Гауэр только сообщил нам, что гонцы наконец разыскали Перикла (это передано и пантомимой) и тот вместе с беременной женой отправился по морю домой.

Шекспир У. Шекспировские чтения, 1977 filosofff.org

В конце III акта мы узнаем, что Перикл оставляет новорожденную Марину на попечение Клеона. Затем следует небольшая сцена, где Таиса сообщает, что решила удалиться в храм Дианы. А в начале следующего акта мы видим Диониссу, жену Клеона, которая приказывает Леонину убить Марину. Для понимания происходящего Гауэр сообщил нам, что Марина выросла, стала пленять всех красотой и прочими достоинствами и возбудила ненависть Диониссы, чью дочь она затмила. Но в одной из последующих сцен Дионисса сама разъясняет Клеону, почему она добивалась смерти Марины:

Она вредила дочери моей

И на пути ее всегда стояла.

Никто на Филотену не смотрел

Все взоры обращались на Марину.

А бедной дочери моей одни

Глумливые ухмылки доставались...

(IV, 3)

Т. е. сказка о злой мачехе, дурнушке – родной дочери и красавице падчерице приобретает в сознании зрителя четкие очертания и без помощи Гауэра. Правда, до сих пор у Шекспира не было случаев, чтобы действующее лицо объяснило свои поступки после их свершения: у шекспировских героев, как правило, мотивировка предшествует их действиям. В "Перикле" Шекспир нарушает этот принцип: зрителя подготавливает рассказчик. Но с точки зрения чистой информации и этот монолог Гауэра не несет ничего нового, что потом не содержалось бы в тексте.

В середине IV действия Гауэр появляется еще раз, чтобы рассказать, как Перикл приехал в Тарс за Мариной и как был удручен вестью о ее смерти, т. е. необходимые для дальнейшего понимания действия сведения, которые содержатся в этом монологе и в комментируемой им пантомиме, настолько выигранны драматургически: объятый горем Перикл, лицемерная Дионисса, смущенный Клеон – что было бы удивительно, как Шекспир пренебрег возможностью превратить все это в волнующую сцену, если бы мы считали, что главная функция монологов Гауэра – рассказать о событиях, не поддающихся драматизации.

IV акт кончается тем, что слуга в публичном доме, куда была продана спасаясь от смерти Марина, тронут ее мольбами, устыжен ею и выражает уверенность, что ему удастся уговорить хозяев публичного дома дать девушке возможность отработать уплаченные за нее деньги честным путем вышиванием, тканьем, пением и т. д. V акт начинается визитом Лизимаха на корабль Перикла, приплывший к берегам Митилены. И все, что сообщает Гауэр во вступительном монологе, становится ясным из расспросов Лизимаха и ответов Геликана. Единственное, чего нельзя понять из сохранившегося текста этой сцены, – удалось ли Марине уйти из притона. Об этом зритель узнал от Гауэра. Однако при встрече с Периклом Марина поет ему песню. Текст ее в пьесе не сохранился. Но у Туайна и у Уилкинса {3. Уилкинс – автор прозаической повести, пересказывавшей содержание "Перикла" и появившейся в том же году, что и пьеса Шекспира.} слова песни Марины приведены. По предположениям некоторых исследователей, именно эта песня исполнялась на представлениях "Перикла". Для нас сейчас не существен вопрос, действительно ли эта песня исполнялась на спектаклях. Важно, что могла исполняться. А в песне ясно говорится: "Я живу среди распутниц, но сама распутницей не стала, роза растет в терновнике, но неуязвима для терний. Разбойник, похитивший меня, наверное, давно погиб. Сводня купила меня, но я не оскорбила себя плотским грехом..." {Полный текст этой песни на русском языке в прозаическом переводе А. Смирнова см.: Шекспир У. Полн. собр. соч.: в 8-ми т., т. 7, с. 816.}, т. е. то, что сообщает Гауэр, легко могло прозвучать в песне Марины.

Перед 3-й сценой V акта Гауэр появляется предпоследний раз – чтобы сообщить, что Лизимах был обручен с Мариной и после этого все отправились в Эфес, в храм Дианы. И опять-таки эти сведения фактически содержатся в тексте: в предыдущей сцене Перикл обещал исполнить повеление Дианы, а здесь прямо начинает: "Хвала тебе, Диана! Исполняя // Высокое веление твое..."

Шекспир У. Шекспировские чтения, 1977 filosoff.org
(V, 3). Из предыдущей сцены узнали мы и то, что Перикл согласен отдать Лизимаху в жены Марину. Ничего нового нам Гауэр на этот раз не сообщил.

Итак, каков же итог нашего сопоставления монологов Гауэра и содержания самого сценического действия?

Первый монолог не содержит никаких сведений, которые нельзя было бы установить из слов действующих лиц. Предпоследний фактически тоже. Что касается других, то, как мы видели, сведения, которые они дают, или очень незначительны, или легко могли быть включены в действие иным способом.

Информационный монолог действующего лица или такой же диалог встречается в предшествующих пьесах Шекспира не так уж редко. Не говоря уже о хрониках, где постоянно звучат рассказы о битвах и их последствиях, информацию о внесценических происшествиях содержат все сколько-нибудь событийные пьесы Шекспира начиная с самых ранних: в "Комедии ошибок" без повествования Эгеона непонятны были бы комические перипетии с двумя парами близнецов, в "Двенадцатой ночи" автору приходится знакомить зрителя с предысторией Виолы и Себастьяна, в "Как вам это понравится" – сообщить об изгнании и дальнейшей судьбе старого Герцога и т. д. И Шекспир умел сделать рассказ действующего лица столь выразительным, что казалось, будто бы мы видели то, что происходило в прошлом или за сценой, – достаточно вспомнить приключения Гамлета на пути в Англию или смерть Офелии.

Может быть теперь Шекспир утратил это умение? Но рассказы Корнелия о смерти Королевы, Поликсена о детской дружбе с Леонтом, Просперо о предательстве брата – лишь немногие примеры того, что и в последних пьесах Шекспир прекрасно обходился с помощью самих действующих лиц, когда хотел дать представление о событиях, которые не мог показать на сцене.

Нет сомнения, что и в "Перикле" Шекспир вряд ли стал бы вводить рассказчика только для того, чтобы тот поведал о происшествиях, необходимых для понимания сценического действия. Информационная функция Гауэра – функция явно второстепенная.

Но в таком случае, какова же роль Гауэра в пьесе? Зачем Шекспир воспользовался этим, как считают, совершенно нетеатральным приемом?

Полно, действительно ли таким уж нетеатральным?

Мнение о том, что фигура, подобная Гауэру, противопоставлена театральному представлению, сложилось давно на основе критериев, с которыми подходили к драме и театру в прошлом столетии, и теперь, на наш взгляд, существует лишь по инерции, ибо совершенно отвлекается от театральной и драматургической практики XX в., которая изобилует примерами органического и сценически эффективного усвоения элементов, казавшихся в прошлом чужеродными театру, в том числе и такими приемами, как комментирование того, что происходит на сцене, повествование о том, что увидит или чего не увидит зритель, и соответственно введение персонажа, не участвующего в действии, формально не связанного с прочими действующими лицами и как будто бесполезного в чисто сюжетном плане, но имеющего первостепенное значение в создании общего драматического эффекта.

Такого рода персонажем является Гауэр. Его фигура – не просто техническая необходимость, вынужденный прием, свидетельство неполной драматизации повествовательного материала. Гауэр – это не осколок эпического сюжета в драматическом произведении, но неотъемлемая часть драматургии "Перикла"; чисто драматическое, театральное своеобразие этой пьесы во многом зависит от "нетеатрального" Гауэра.

Стих, которым написаны монологи Гауэра, необычен для Шекспира: большей частью это рифмованный четырехстопный ямб, совершенно вышедший из употребления в английской драматургии ко времени Шекспира, – и только иногда Гауэр переходит на другие размеры: нерифмованный пятистопный белый стих (III, пролог, 1), рифмованный пятистопный стих с парными рифмами (IV, пролог, 1) и пятистопный стих с перекрестными рифмами (V, пролог, 1).

Долгое время монологи Гауэра считались одним из доказательств того, что "Перикла" писал не Шекспир: не мог, мол, "сладостный лебедь Эйвона" писать такие спотыкающиеся, неровные и несовершенные стихи. Действительно, монологи Гауэра часто неуклюжи, не соблюдают метрику и не гладки в рифмах

Шекспир У. Шекспировские чтения, 1977 filosofff.org
(все это не передают русские переводы). Однако в XX в. ученые установили, что для елизаветинцев стихи Чосера и исторического Гауэра звучали именно так, как звучали монологи Гауэра в "Перикле", так как сразу же после Чосера и Гауэра английский язык изменился, произношение конечного "е" было утеряно уже в самых первых рукописях, так что, если читать произведения этих поэтов с современным английским произношением (и таким, какое было во времена Шекспира), создается впечатление технической грубости стиха (тогда как на самом деле стих Чосера был ровен и стих Гауэра метрически вполне удовлетворителен). Поэтому возникло совершенно справедливое предположение о сознательной стилизации монологов Гауэра под стихи истинного Гауэра, как их воспринимали современники Шекспира.

Стилистическое отличие монологов Гауэра от остального текста проявляется не только в более архаическом размере, рифмовке и нарочитом несовершенстве стиха. Не менее показательно употребление архаических лексических и грамматических форм. Чтобы показать особенность речей Гауэра, воспользуемся методом статистики. Привожу составленную мной таблицу, характеризующую относительную частоту слов и сочетаний, требующих пояснений для современного англичанина, в монологах Гауэра и в остальном тексте пьесы. Первая цифра указывает число строк в монологе Гауэра или в сцене, вторая число слов и оборотов, требующих комментариев, третья - число строк, на которое приходится одна архаическая единица.

I акт II акт III акт IV акт V акт

Гауэр 42-14-33 40-15-2,7 60-29-2 52-23-2,3 24-10-2,4

1-я сцена 171-47-3,6 172-37-4,7 80-23-3,9 99-31-3,2 266-64-4

2-я сцена 125-41-3 58-15-4 112-31-4 158-49-3,2 20-8-2,5

3-я сцена 40-5-8 117-23-5 42-10-4,2 51-40-2,6 83-19-4

Гауэр - - - 51-26-2 20-7-3

4-я сцена 107-26-4 59-10-5,9 17-4-4 9-2-4,5

5-я сцена - 91-17-5 - 202-49-4,9

Гауэр - - - - 18-5-3,6

Таким образом, в среднем в речах Гауэра одна лексическая или грамматическая единица, требующая пояснения для современного англичанина, приходится на 2,4 строки, в остальном же тексте - на 4 строки. Если же учесть, что в монологах Гауэра пояснений требуют почти исключительно архаические формы, а в остальном тексте к ним добавляются просторечия и вульгаризмы (особенно в разговоре рыбаков и в сценах в публичном доме), а также выражения, комментируемые в силу необычной и сложной их образности, то разрыв еще более увеличится. И очень показательно, что текст самой "Исповеди влюбленного" Гауэра, по крайней мере тот отрывок из этой поэмы, которому Шекспир следовал с наибольшей точностью, дает нам, как показывает произведенный мной подсчет, следующее соотношение: 280-129-2,2. Достаточно сравнить эти цифры - 2,2 у Гауэра в "Исповеди влюбленного", 2,4 у Гауэра в "Перикле", чтобы стало математически точным намеренное и очень искусное подражание в монологах Гауэра языку подлинного Гауэра.

Итак, в отличие от хора в "Генрихе V" и от большинства аналогичных фигур в современной Шекспиру английской драматургии, Гауэр в "Перикле" приобретает индивидуальные черты, позволяющие говорить о нем как о самостоятельном образе.

Индивидуализация Гауэра проявляется не только в своеобразии его стиля и лексики. Гауэр в сознании шекспировских современников запечатлелся как строгий морализатор. Морализаторскими интонациями пронизаны все его монологи.

Уже при первом своем появлении, рассказывая историю кровосмесительной любви Антиоха и его дочери, Гауэр замечает: "Bad child, worse father, to entice his own // To evil should be done by none" ("плохое дитя, еще худший отец, соблазнивший своего собственного ребенка на грех, который никто не должен совершать" - I, вступление, 27-28) {Подстрочный перевод. Английский текст

Шекспир У. Шекспировские чтения, 1977 filosofff.org
цит. по: Shakespeare W. The works of Shakespeare, v. 1-4. Moscow, 1937. V. 3.}. И во всех последующих монологах, упоминая того или иного персонажа, Гауэр всегда сопровождает его оценочным эпитетом, хвалит или порицает. Перикл "лучший царь и добрый господин" ("better prince and benin lord" - II, вступление, 3) - Гауэр с одобрением отзывается о помощи, которую Перикл оказал голодающему Тарсу; Геликан - good (добрый), он остался дома не для того, чтобы, подобно трутням, есть мед, приготовленный другими, "он хочет зло искоренить, добро сберечь и сохранить" (II, вступление); Марина good (IV, вступление, 39), Дионисса - cursed (проклятая, окаянная, отвратительная - 43), wicked (злая, порочная IV, 4, 33). Показывая пантомиму, в которой Дионисса и Клеон сообщают Периклу о смерти Марины, Гауэр комментирует:

Притворству простодушие внимает

И вздохи лицемеров принимает

За истинную скорбь.

(IV, 4)

А познакомив далее зрителей с эпитафией Диониссы на могиле Марины, не преминет обобщить: "Так служит вкрадчивая лесть обычно // Для подлости личиною отлично" (IV, 4).

Особенно сильна морализация в эпилоге. Ни один русский перевод не передает примитивного дидактизма последнего обращения Гауэра к зрителю. Дидактизм этот в русском тексте смягчен - в английском же нарочит: упоминание о каждом персонаже и о постигшей его судьбе Гауэр начинает одной и той же конструкцией, призванной подчеркнуть моральный урок, который нужно извлечь из увиденного и услышанного:

In Antiochus and his daughter you have heard

Of monstrous lust due and just reward

.....

In Helicanus may you well descry

.....

In reverent Cerimon there well appears...

(V, 2, 86-87, 92, 94)

Т. е. "на примере Антиоха вы услышали о мерзкой похоти, должным образом и справедливо наказанной", "на примере Геликана вы могли понять" то-то и то-то, "на примере почтенного Церимона" - то-то и то-то и т. д.

Такое прямое поучение совсем непохоже на Шекспира. Но оно и не является шекспировским. Это - индивидуальная особенность Гауэра, шекспировского персонажа.

Гауэр должен был производить на зрителя сильное и необычное впечатление. Вот он появляется в своем старинном одеянии, он не произносит еще ни единого слова, но сама внешность его готовит зрителя к чему-то необыкновенному. Возможно, что в шекспировском театре Гауэр выглядел таким, каким представляли современники Шекспира подлинного Гауэра:

Дороден был он и высок,

Могуч в плечах, в груди широк,

Но бледен лик, усталый взгляд

Трудился он все дни подряд.

Со странной стрижкой, сед главой

И с аккуратной бородой,

На вид суров, угрюм и строг

Сравнить бы всяк с Катонм мог.

Так описывал Гауэра-поэта Р. Грин в своем "Видении" {цит. по: Shakespeare W. Pericles/Ed. by F. D. Hoener, Cambridge (Mass.): Harvard University Press, 1963, p. XXVI. (Перевод мой. - И. Р.)}, таким изображен он и на титульной странице повести Уилкинса.

Но вот Гауэр заговорил - и зазвучала непривычная для зрителя шекспировского театра речь, повеяло ароматом старины, древности, сказки:

Из праха старый Гауэр сам,

Плоть обрета, явился к вам.

Он песню древности поет

И вас, наверно, развлечет.

(I, вступление)

Начало первого монолога похоже на сказочный зачин, зачин древнего певца. Подобно древнему сказителю, Гауэр вспоминает, что его песнь развлекала дам и вельмож на пирах и празднествах. Он подчеркивает древний характер своей песни. Пока он не собирается поучать - он хочет доставить зрителю удовольствие - "порадовать ваш слух и дать наслаждение вашим глазам (To glad your ear and please your eyes) {В переводе Т. Гнедич эта цель Гауэра передана верно:

Он песню древности поет

И вас, наверно, развлечет.

.

Та песня для вельмож и дам

Была приятна, как бальзам.

Однако далее переводчица несколько увлекается, Гауэр у нее теряет достоинство, присущее ему, и несколько пренебрежительно отзывается о том, что будет показывать: "Но если вам, чей ум живей, // Я, старец, песенкой своей // Могу понравиться сейчас - // Мне лестно позабавить вас". Слова "песенкой" и "позабавить" придают речи Гауэра самоуничижительный оттенок, который отсутствует в подлиннике.}

Сам внешний вид певца, архаический стих, содержание и тон его речи все в первом монологе подготавливает публику к тому, что она увидит нечто необыкновенное, увлекательное, легендарное, далекое от повседневности. Гауэр, таким образом, создает у публики определенное эмоциональное настроение, создает атмосферу удивительного зрелища, атмосферу сказки. Зритель благодаря Гауэру постоянно помнит, что перед ним представление в самом буквальном смысле этого слова: Гауэр представляет публике действующих лиц и все происходящее на сцене. Гауэр не просто ведет рассказ - он постоянно обращается к зрителю, вступает с ним в непосредственный контакт. "Могучий царь пред вами был...", - начинает он дальше. И заканчивает этот монолог так: "Что будет дальше - поглядите. // Меня ж за болтовню простите" (II, вступление). В третьем монологе он предупреждает зрителей: "Будьте внимательны" (подстрочник; англ. текст - III, вступление, 11), и еще несколько раз приглашает публику смотреть представление. Прямым обращением к публике начинается и следующий монолог: "Вообразите, что Перикл вернулся в Тир", - и далее: "Теперь перенесите мысль к Марине" (подстрочник; англ. текст - IV, вступление, 1, 5). В IV акте он опять призывает публику: "Думайте, что вы в Митиле" (IV, 4, 50). Такого рода обращениями Гауэр постоянно подчеркивает условность происходящего на сцене. Нередко он прямо напоминает, что это - театр:

Надеюсь, нет греха большого в том,

Во всех краях, где с вами мы бывали.

(IV, 4)

В подлиннике еще более определено: "...мы не совершали преступления, употребляя один язык во всех тех разных странах, где мы оживляли наше драматическое представление" (IV, 4, 56-58) - подчеркнуто, что Гауэр чувствует себя хозяином представления. "Представлением" называет Гауэр все происходящее и в конце этого монолога.

Почти в каждом монологе Гауэр апеллирует к фантазии публики, особенно начиная с - III акта (см.: III, вступление, 10, 58; IV, вступление, 1, 50; 4, 3, 19, 51; V, вступление, 21; 2, 5, 20). То же делал хор в "Генрихе V". Но в "Генрихе V" хор просил зрителя представить себе реальные события, которые невозможно было показать на сцене. Гауэр же очень часто просит вообразить то, что происходит на сцене. Третий монолог он кончает словами: "Итак, // вообразить сумеет всяк, // что это палуба..." (III, вступление) (очевидно, указывая на сцену). В конце четвертого монолога сообщает, что Марину должны убить, и вновь ссылается на то, что зрителю должно помочь воображение. В начале следующего монолога (в середине IV акта) опять напоминает, что "воображение наше беспрестанно // Нас в разные переносило страны" (IV, 4). В монологе к V акту просит зрителя представить себе, что корабль Перикла стоит на якоре у берегов Митилены, и заканчивает этот монолог опять-таки призывом к воображению.

В речах Гауэра неоднократно упоминается время. Во-первых, тогда, когда Гауэр указывает, что действие происходит в старину ("Если вы, кто родился в более позднее время..." - говорит он публике в первом монологе; I, вступление, 11). Но гораздо чаще - для того, чтобы подчеркнуть, что сценическое время - совсем другое, нежели время в реальной жизни. В начале III акта он заявляет аудитории: "Будьте внимательны, и с помощью вашей великолепной фантазии вы сможете растянуть время, которое столь быстро пронеслось перед вами". В конце монолога к IV акту Гауэр признается, что с трудом может своим стихом поспевать за крылатым временем: "Но время на крылах несется, // А стих мой, как хромой, плетется". Следующий монолог (IV, 4) также начинается с упоминания времени: "Мы сокращали время, расстояние, // Моря переплывали по желанью..."

Таким образом, на протяжении всей пьесы Гауэр постоянно напоминает о сказочности происходящего, поддерживает впечатление подчеркнутой театральности сценического действия, впечатление его условности. Гауэр своими речами создает единую тональность произведения.

Однако роль Гауэра в пьесе не ограничивается созданием определенной атмосферы. Взаимоотношения этого персонажа со сценическим действием и со зрителем, его посредничество между сценой и залом многообразней и сложнее.

Нередко Гауэр предвосхищает события: рассказывает о том, что должно случиться и что за людей мы увидим.

Так, например, еще до начала самой пьесы, из первого монолога Гауэра, узнали мы о кровосмесительной любви Антиоха и его дочери, о жестоком условии царя и о печальной участи женихов. Поэтому, когда на сцене появляются Антиох с дочерью, у зрителя уже сложилось о них четкое мнение. Плавно и торжественно звучат слова Антиоха, сияет красотой лик его дочери, но зритель знает, что пышные словеса прикрывают внутреннюю гнилость, что за ангельской прелестью кроется низкий разврат. И чем более возвышенно и величественно изъясняется Антиох, чем прекрасней кажется царевна, тем более разительным оказывается для публики контраст между лживой видимостью и подлинной сущностью.

Контраст этот благодаря Гауэру остро воспринимается аудиторией, но поначалу не существует для Перикла. Возникает характернейшая для последних пьес ситуация: зритель знает больше героя. Зритель с самого начала поставлен над героем, способен принимать во внимание и чувства персонажа, и объективные обстоятельства. Разные позиции Перикла и публики приводят к усложнению эмоционального звучания этого эпизода.

Во-первых, обостряется драматизм сцены и контрастность героев. Зритель

Шекспир У. Шекспировские чтения, 1977 filosofff.org
знает, что Периклу угрожает опасность, о которой тот не полностью осведомлен; кроме того, зритель не сомневается, что герой должен в конце концов прозреть и узнать правду, повышается тем самым интерес к переживаниям Перикла. Зритель не может и не сочувствовать обманутому юноше. Но речи Перикла публика воспринимает так же двойственно, как и речи Антиоха. Только двойственность эта несколько иная: Антиох лжив, Перикл в своем восхвалении царской дочери искренен, но публике известно, что слова обоих далеки от истины. Буквальный смысл того, что говорится, не соответствует внутреннему смыслу, известному зрителю. Персонажи и их речи предстают перед аудиторией в двойном свете. Это еще не подлинный трагикомический эффект, собственно комического момента здесь нет, но это путь к достижению трагикомического эффекта, ибо в сознании зрителя две стороны одного явления запечатлеваются симультанно.

Вместе с тем предварительная характеристика, которую Гауэр дает Антиоху и его дочери, способствует отчуждению зрителя и героя. Восторги Перикла в адрес царевны могут вызвать у зрителя лишь чувство сострадания по отношению к самому Периклу или другое чувство, но никак не то, которое испытывает сам герой. В трагикомедии зритель почти никогда не в состоянии соотносить свое "я" с "я" героя, как это было в трагедии. Эффекта сопереживания не может быть, когда зритель и герой рассматривают мир или конкретное явление с разных точек зрения. Именно так происходит в данном случае: Перикл охвачен восторженным чувством, а зритель остается равнодушным к восторгам Перикла, ибо знает то, что неизвестно герою: царевна недостойна его восхвалений.

Последующие монологи Гауэра связаны со сценическим действием столь же многообразными нитями и влияют на зрительское восприятие не меньше, чем первый монолог.

Иногда, как в разобранный примере, Гауэр обостряет драматизм последующей сцены и усиливает контрастное сопоставление героев. Например, в начале IV акта Гауэр вводит в представление новую героиню – Марину. Рассказав о ее достоинствах, он затем сообщает о злодейских планах Диониссы, замышляющей убийство Марины. Гауэр не сообщает зрителю, увенчается ли замысел Диониссы успехом, и поэтому своим рассказом сгущает драматизм ситуации: когда в самом начале действия, после краткого диалога Диониссы и Леонины, убийцы, появляется ничего не подозревающая Марина, зритель уже знает, что убийство вот-вот должно свершиться.

Однако в ряде случаев Гауэр, наоборот, умеряет напряжение. Во-первых, по крайней мере дважды Гауэр дает понять, что все кончится благополучно. Вот Перикл едва избавился от злобы Антиоха, укрылся у Клеона. Сейчас начнутся новые скитания, новые бедствия ожидают героя. Но прежде, чем перейти к ним, Гауэр успокаивает зрителя:

Не беспокойтесь: будет он

От всех превратностей спасен.

За лепту малую стократ

Его потом вознаградят.

(II, вступление)

Другой критический момент в истории Перикла: он только что узнал о смерти Марины и решил удалиться от людей и мира, а корабль пустить по воле волн. "В груди его бушует буря горя", – сообщает нам Гауэр, но тут же нас утешает: "Но он справится с ней" (или "сумеет вынести ее") – "And yet he rides out" (IV, 4, 31).

Примечательны также "сцепления", которые существуют между начальными сценами II и III актов и заключениями предваряющих эти сцены монологов Гауэра. Оба акта начинается Перикл. Во II акте Перикл после кораблекрушения выброшен на берег. В III – он на палубе корабля в жестокую бурю. Ситуация и в том и в другом случае весьма драматична, и подлинным драматизмом дышат слова Перикла: оба раза герой красочно описывает бурю, взывает к разбушевавшимся силам природы; во II акте, лишившись корабля, слуг, друзей и имущества, призывает смерть, в III – его волнует, что гибель грозит не только ему, но жене и ребенку. И оба раза описание бури, в которую попадает герой, заканчивается монологами Гауэра. Но Гауэр, естественно, повествует о

Шекспир У. Шекспировские чтения, 1977 filosoff.org
том, о чем будет говорить Перикл, другим тоном и с другой позиции. Опять мы видим одно и то же явление в двойном освещении: эпически спокойное, сдержанное, стороннее – от Гауэра, драматически взволнованное, личное, идущее изнутри, от участника – от Перикла. Бесстрастный тон Гауэра в описании бури, предупреждение его во II акте, что все кончится благополучно и что "судьба, уставшая от ярости, выбросила Перикла на сушу, чтобы доставить ему радость" (II, вступление, 37–38), напоминание в конце третьего монолога, что все происходит на сцене ("Вообразить сумеет всяк, // что это палуба, и вот // Перикл к богам взывать начнет" – III, вступление), – все это отдаляет переживание героя от зрителя, умеряет драматизм последующих сцен.

Гауэр, таким образом, как бы "выравнивает" драматическое звучание сценического действия: он не дает снизиться напряжению, когда действие грозит стать излишне повествовательным и спокойным, но не позволяет ему приблизиться и к трагическим высотам; он расставляет те акценты и сообщает те детали, на необходимость которых для трагикомедии в свое время указывал Гварини {В "Компендиуме о трагикомической поэзии" (1601). См.: Аникст А. Теория драмы от Аристотеля до Лессинга. М.: Наука, 1967, с. 164–171.}, акценты и детали, позволяющие держать зрителя в напряжении и оставлять в неизвестности, но одновременно дающие ему надежду на благополучный исход и при этом не разъясняющие, каким образом это благополучие будет достигнуто.

Итак, фигура Гауэра в "Перикле" неразрывно связана с важнейшими художественными особенностями этой пьесы, в первую очередь с теми, которые характеризуют "Перикла" как складывающийся тип шекспировской трагикомедии: монологи Гауэра ослабляют или обостряют драматизм сценического действия, сглаживают или усиливают контрасты, помогают создать двойное освещение ряда явлений, предвосхищающее трагикомический эффект, способствуют снятию или ослаблению иллюзии правдоподобия, утверждают в сознании зрителя нарочитую театральность происходящего, позволяют зрителю воспринимать то, что показывается на сцене, со стороны и с некоторой высоты, поддерживают общую сказочную атмосферу произведения.

Единую сказочно-условную тональность придает "Периклу" не только фигура Гауэра. Чувство удивительного и необычного постоянно стимулируется изощренной зрелищно-звуковой орнаментацией пьесы.

Само по себе эпизодическое строение сюжета, перебрасывающего действие из одного древнего города в другой, давало большие возможности для зрительных эффектов. Правда, скромность декоративного оснащения шекспировского театра не позволяла поражать зрителя сменой экзотических пейзажей, как будут делать позднейшие постановки "Перикла". Но зато скудность декораций с лихвой могла быть восполнена великолепием костюмов. В пьесе действуют три царя (Антиох, Симонид, Перикл) и два правителя города (Клеон и Лизимах). Можно представить себе, в каких красочных одеяниях появлялись они перед публикой, особенно в торжественные моменты, которыми изобилует произведение: Антиох принимает сватающегося Перикла; сам Перикл во всем царском великолепии предстает в своем дворце и позднее в храме Дианы; Симонид устраивает праздник в честь соревнующихся рыцарей и т. п. Не менее колоритно должны были выглядеть и "пираты знаменитого Вальдеса", похищавшие Марину, и рыбаки, которых встречал Перикл на берегу, и содержатели публичного дома, и мудрый Церимон, и, наконец, сам Гауэр.

Некоторые эпизоды явно зрелищного характера введены в сюжет "Перикла" Шекспиром и отсутствуют в его источниках. Так, парад рыцарей (II, 2) – одна из самых картинных сцен в "Перикле" – чисто шекспировское изобретение, и можно думать, что во многом именно ради этой сцены Шекспир заставил Перикла покорить Симонида и Таису своей рыцарской доблестью (у Гауэра герой завоевывает благосклонность царя и его дочери, участвуя в атлетических играх, у Туайна – обнаруживая ловкость в игре в мяч и сноровку мойщика в бане).

Пластичность, живописный характер имеют и некоторые описания, должностующие воздействовать на воображение зрителя и воссоздать зрительную картину, например описание голода в Тарсе (монолог Клеона – I, 4) или рассказ о буре, выбросившей Перикла на берег (III, 1).

Обилие ярких красок, разнообразие пестрых и необычайных одеяний словом, вся цветовая гамма "Перикла" полностью соответствует общему сказочному, подчеркнута театральному колориту произведения.

Ту же роль играет и звуковое сопровождение произведения. Ни в одной шекспировской пьесе, кроме "Бури", не звучит так часто музыка. Не исключено, что какой-нибудь старинный инструмент сопровождал монологи Гауэра. Музыка возвещала появление дочери Антиоха (I, 1). Под звуки музыки Церимон возвращал Таису к жизни (III, 2). Музыка постоянно сопутствует главным героям, Периклу и Марине. В источниках "Перикла" герой показывает будущему тестю и жене свое мастерство музыканта. В "Перикле" нет указания на то, что Перикл где-либо музицирует, но Симонид говорит ему:

Благодарю за музыку, которой

Ты развлекал нас ночью. Я давно

Уже не тешил слух мой столь прекрасной,

Столь сладостной гармонией.

(II, 5)

Возможно, что в спектакле Перикл демонстрировал свое искусство.

Марина, по словам Гауэра, блещет музыкальным талантом ("...пела так в тени ветвей, // что умолкал и соловей" - IV, вступление), она поет перед Периклом, когда приходит к нему на корабль. "небесная музыка" слышится и перед появлением Дианы (V, 1).

Вряд ли музыка в "Перикле" всегда имела то символическое значение, которое ей приписывают некоторые критики (например, Дж. У. Найт) {knight G. W. Shakespearean "Tempest". 1st ed. London, 1932. О концепции Дж. У. Найта см.: Рацкий И. Некоторые концепции последнего периода шекспировского творчества в зарубежной критике XX в. - В кн.: Современное искусствознание Запада о классическом искусстве XIII-XVII вв М.: Наука, 1977, с. 252-259.}: музыка как символ гармонии не могла бы звучать при дворе Антиоха и предвещать появление его порочной дочери. Но несомненно, что насыщенность действия музыкой способствует созданию общей нарочито театральной атмосферы.

Существенную роль в установлении общего художественного эффекта играют в "Перикле" и пантомимы.

До сих пор Шекспир дважды обращался к этому архаическому приему, очень популярному в старой драме. В "Сне в летнюю ночь" пантомиму показывают ремесленники, разыгрывающие старинную пьесу о Пираме и Тисбе; в Гамлете, в сцене "Мышеловки", пантомима предшествует пьесе "Убийство Гонзаго", которую по заказу Гамлета играют перед придворной публикой и королем странствующие актеры.

То есть в обоих случаях пантомима была театром внутри театра, сценой на сцене и, будучи резко отделена от основного действия пьесы, косвенно подчеркивала его реальность, как бы намекая, что если те, кто ее представляют, актеры, то те, кто смотрит, реально существующие люди.

В "Перикле" пантомима имеет совершенно иной характер.

Первая пантомима представлена в середине монолога Гауэра ко II акту. Изображает она, как гласит ремарка, следующее: "В одну дверь входят, беседуя, Перикл и Клеон, и с ними вся их свита, в другую - дворянин с письмом к Периклу. Перикл подает письмо Клеону, награждает посланца и посвящает его в рыцари. Затем Перикл уходит в одну сторону, а Клеон в другую".

Вторую пантомиму разыгрывают в начале монолога Гауэра к III акту: "Входят с одной стороны Перикл и Симонид со свитой. Навстречу им - гонец; он склоняет колени перед Периклом и подает ему письмо. Перикл показывает письмо Симониду. Вельможи преклоняют колени перед Периклом. Затем входит Таиса, беременная, и кормилица Лихорида. Симонид показывает дочери письмо; та выражает радость. Таиса и Перикл прощаются с Симонидом и уходят с Лихоридой и свитой. Затем уходит Симонид и другие".

Наконец, третью пантомиму зритель видит в середине IV акта, когда Гауэр

Шекспир У. Шекспировские чтения, 1977 filosoff.org
рассказывает о приезде Перикла в Тарс за Мариной: "Входят с одной стороны Перикл со свитой, с другой - Клеон, Дионисса и другие. Клеон показывает Периклу гробницу Марины. Перикл выражает глубокую скорбь; надевает рубище и уходит в большой печали. Затем Клеон, Дионисса и другие уходят".

Таким образом, пантомимы в "Перикле" не противостоят основному действию, но включены в действие как часть его. Персонажи, в них участвующие, изображают не актеров, не какую-либо другую пьесу - они играют самих себя.

Однако от этого пантомимы в "Перикле" не приобретают большую реальность, чем пантомимы в "Сне в летнюю ночь" и в "Гамлете". Нарочитая их искусственность подчеркивается и рядом деталей.

Ремарки указывают на строгую симметрию входов и выходов действующих лиц: в первой пантомиме Перикл и Клеон появляются из одной двери, дворянин из другой. Перикл удаляется в одну сторону, Клеон в другую; во второй Перикл и Симонид входят с одной стороны, гонец - с другой; то же происходит и в третьей пантомиме.

Очевидно, что чувства, которые, согласно ремаркам, должны были проявлять персонажи, также выражались аффективно, условными жестами. Таиса "выражает радость" - говорит описание второй пантомимы; "Перикл выражает глубокое горе" и "уходит в большой печали" - сообщается в описании третьей. Нужно думать, что прощание Таисы с Симонидом сопровождалось жестами печали (Гауэр: "Слезы расставания не поддаются описанию"), Клеон и Дионисса в третьей пантомиме как-то показывали лицемерное горе или (Клеон) смущение (Гауэр: "Притворству простодушие внимает - и вздохи лицемеров принимает за истинную скорбь", - впрочем, в подлиннике нет такого точного указания, как в русском переводе, на именно "вздохи, лицемеров" - там более обобщенно: "притворное горе").

Немые персонажи в пантомиме говорят устами Гауэра. Пантомима становится в пьесе тем моментом, когда Гауэр наиболее непосредственно вторгается в действие, самым прямым образом с ним связан. Связь эта оказывается тем более тесной, что Гауэр не только комментирует и разъясняет пантомимы - он их показывает.

Но снова бедствия грозят:

Смотрите, что они сулят,

говорит Гауэр перед началом первой пантомимы.

Вот пантомима перед вами;

Я поясню ее словами,

сообщает он перед началом второй.

Однако первая и вторая пантомима - скорее наглядные иллюстрации к рассказу Гауэра, чем самостоятельные картины, сопровождаемые пояснениями: если читать или слушать монологи Гауэра ко II и III актам, выбросив пантомимы, то ни связность, ни понятность его рассказа не пострадают. Поэтому первые две пантомимы воспринимаются в такой же относительной обособленности от основного действия, как и монологи Гауэра, который их здесь показывает.

Иной характер у третьей пантомимы. Во-первых, здесь Гауэр впервые появляется в том же месте, где происходит действие пьесы. До сих пор он полностью, по крайней мере формально, был выведен из действия; ибо ремарки, предваряющие его выход, не указывали места его появления, а говорили только: "Входит Гауэр". Ремарка перед этим монологом гласит: "В Тарсе, перед памятником Марине. Входит Гауэр". И оставшиеся два монолога Гауэр также произносит внутри самой пьесы - перед храмом и в храме Дианы.

Кроме того, если пропустить описание пантомимы в этом монологе, то дальнейшее будет непонятно: Гауэр на этот раз не дублирует пантомиму, а лишь комментирует ее. Не пантомима иллюстрирует слова Гауэра, а Гауэр поясняет пантомиму. Пантомима оказывается действенной и драматичной сама по себе. Тем более что она изображает один из важнейших эпизодов в судьбе Перикла.

Шекспир У. Шекспировские чтения, 1977 filosoff.org

Все это заставляет воспринимать эту пантомиму как часть основного действия, еще более тесно с ним связанную, чем две предшествующие. Но вместе с тем она не перестает быть пантомимой со всеми ее обычными признаками. Более того, и на этот раз Гауэр выступает как ее хозяин, как руководитель пантомимы.

Как призраки, пред вами проплывали

Они, пока вы их воспринимали

Ушами лишь. Но приглашаю вас

Проверить зрением слух, увидев их сейчас,

такими словами предваряет он свой показ (IV, 4).

В конечном итоге если пантомимы в предыдущих пьесах Шекспира, будучи резко отграниченными от основного действия, указывали на его жизнеподобие, то пантомимы в "Перикле", будучи частью основного действия, распространяют на него присущую им условность.

Итак, фигура Гауэра, зрелищно-звуковая партитура пьесы, пантомимы – вот что определяет драматическое своеобразие "Перикла", позволяющее воспринимать эту пьесу как притчу о жизни. Этой притчей становится в первую очередь история Перикла.

2

В некотором смысле "Перикл", пожалуй, более чем какая-либо другая пьеса Шекспира имеет основание называться именем главного героя, ибо в чисто сюжетном плане только фигура Перикла объединяет многочисленные, разрозненные эпизоды произведения. Из прочих персонажей лишь Марина и отчасти Церимон могут претендовать на известную художественную самостоятельность, а рыбаки и содержатели публичного дома – на реалистическую достоверность. Остальные обрисованы схематично, предельно условно и освещены только в той мере, в какой они связаны с судьбой Перикла или Марины.

Упрощение характеристик второстепенных действующих лиц во многом диктовалось необходимостью сосредоточить внимание зрителя на центральных героях: при данном сюжете Шекспир не мог позволить себе отвлекаться побочными драмами и конфликтами, не имеющими отношения к Периклу и Марине. Хотя источники "Перикла" давали возможность оживить, углубить и драматизировать некоторые характеры второстепенных персонажей. Два примера особенно наглядно могут показать, как Шекспир жертвует этой возможностью, стремясь рельефней выделить судьбы своих героев.

Все произведения об Аполлонии Тирском довольно подробно рассказывают историю Антиоха и его дочери: как зародилась в сердце царя нечестивая страсть, как пытался он с ней бороться, как однажды ночью, отослав слуг, пришел в спальню дочери и насильно овладел ею; как появилась затем кормилица царевны, нашла ее в слезах и хотела поднять шум и идти будить царя, как потом, узнав правду, стала утешать царевну и оправдывать монарха; как горевала дочь Антиоха и, наконец, примирилась со своим положением и т. д. Все это могло бы быть драматично само по себе, но не имеет прямого отношения к истории Перикла и потому полностью опущено в "Перикле". Намека на душевные переживания Антиоха и его дочери нет даже во вступительном монологе Гауэра. Автор пьесы лишь сообщает нам о кровосмесительной любви и последующей жестокости Антиоха – и это сообщение становится единственным, характеризующим Антиоха.

Антиох интересуется автора "Перикла" только как причина дальнейших несчастий главного героя пьесы, как обозначение тех реальных явлений, которые могут встретиться на жизненном пути любого человека, т. е. как воплощение безнаказанной порочности и злодейства, облеченных властью и потому особенно страшных для честных людей в роде Перикла. Дочери же Антиоха вообще дана одна незначительная реплика.

Точно так же упрощаются и схематизируются некоторые второстепенные персонажи в соприкосновении с Мариной.

Шекспир У. Шекспировские чтения, 1977 filosoff.org
В начале IV акта Дионисса поручает некоему Леонину убить Марину. Вот как рассказано начало этого эпизода в повести Туайна.

Диониссиада (Дионисса) призывает к себе одного из своих крепостных {У Туайна он именуется просто "villain", что может обозначать и "крепостной", и "злодей".}, Теофила (Леонина), и обещает ему свободу, если он убьет Тарсию (Марину). Теофил не сразу соглашается. "Увы, госпожа, - говорит он, - чем оскорбила вас эта невинная девушка, за что ее нужно убить?" Диониссиада называет Тарсию злым созданием и заявляет: "Не отказывайся выполнить мой приказ и сделай то, что я требую, или, клянусь богами, ты сильно пожалеешь". Она дает Теофилу кинжал. "Тогда взял злодей кинжал и заткнул его себе за пояс и с тяжелым сердцем и мокрыми от слез глазами пошел к этой могиле (Лихорида, куда должна была прийти Тарсия. - И. Р.), говоря про себя: "Увы, бедный Теофил, не могу я заслужить себе свободу иначе, как пролив невинную кровь". И потом, уже готовясь убить Тарсию, говорит: "И беру бога в свидетели, я вынужден убить тебя против моей воли" {Все цитаты из Л. Туайна даются по: Shakespeare W. Pericles, prince of Tyre/Ed. by E. Schanzer. New York; Toronto, 1965, p. 170-171.}.

Никаких следов угрызения совести и вообще какого-то усложнения характера нет у шекспировского Леонина. Он не может и не должен пробуждать в себе даже слабое сочувствие, как Теофил Туайна, - Дионисса ему не угрожает, совершить убийство он собирается не ради свободы, а из корысти (Дионисса говорит Леонину: "А прибыль ты немалую получишь"), и никаких колебаний он не проявляет. Леонин - вполне условный злодей, наемный убийца - и только. Мотивы, по которым он действует, не важны. Он не должен отвлекать внимание от Марины. Он - персонифицированное продажное злодейство, встретившееся на ее пути.

Таким образом, перенося в свою пьесу образы Антиоха и Леонина, Шекспир убирает даже те намеки на объемность и достоверность характера, которые содержались в его источниках.

Точно так же выглядит большинство других персонажей пьесы.

Симонид - это просто добрый и справедливый царь, антипод порочного и злобного Антиоха.

Дионисса, когда она обретает какую-то индивидуальность - а при первом ее появлении она совершенно безлика и лишь "аккомпанирует" жалобам Клеона, становится сказочной злой мачехой, воплощением преступной злобы, с которой сталкивается Марина.

Сам Клеон, когда он появляется в первый раз (II, 4), - это правитель, озабоченный бедствиями своего народа; второе его появление (III, 3) - лишь дань сюжету; он обещает воспитывать Марину в благодарность за благодеяния Перикла; а в третий раз (IV, 3) перед нами воплощение слабохарактерной порядочности, которая в силу своей слабости становится сообщницей преступления.

Геликан и Эскан - типы мудрых советников, олицетворение государственной порядочности и преданности монарху.

Вряд ли такая схематизация объясняется ослаблением художественной силы Шекспира.

"Перикл" - это и сказка, и театральное представление, это и притча о человеческой жизни, рассказанная на примере судеб двух героев - Перикла и Марины. Сказочно-театрализованная атмосфера пьесы позволяет сводить характеры всех второстепенных героев к условным очертаниям. Стремление же показать притчу обязывает сводить характеры большинства второстепенных персонажей к условности. Шекспир освобождает персонажи "Перикла" от психологической нагрузки и конкретной достоверности, чтобы придать им более обобщенный смысл - и соответственно более обобщенный смысл приобретают те обстоятельства и явления, с которыми сталкиваются Перикл и Марина.

Конечно, отнюдь не каждый персонаж "Перикла" является каким-либо типом или символизирует какую-либо сторону жизни. Некоторые выполняют чисто сюжетные функции, как, например, Тальярд, посланный Антиохом убить Перикла, или кормилица Марины Лихорида. Но в любом случае большинство второстепенных персонажей - условные фигуры, только вехи на пути Перикла и Марины.

История "Перикла" – это история обыкновенного человека, который проходит через многообразные испытания и превратности, уготованные ему судьбой. Жизнь наносит Периклу удары, один сильнее другого. Временные удачи на жизненном пути героя каждый раз сменяются все большими несчастьями, и только после того, как он испил чашу человеческих страданий до дна, в его судьбе наступает окончательное просветление и ему даруется в финале пьесы полное счастье.

В каком же облике предстает перед Периклом жизнь? что является источником его бед и радостей? Каким вырисовывается облик самого героя в ходе его приключений?

Впервые мы видим Перикла, когда он выступает соискателем на руку прекрасной дочери Антиоха. Юношеская восторженность сменяется глубоким потрясением, когда Перикл разгадывает смысл загадки Антиоха, говорящей о позорной любви отца и дочери. Оправившись от потрясения, Перикл искусно уклоняется от прямого ответа Антиоху, вместе с тем дав ему понять, что проник в его тайну. Опасаясь за свою жизнь, Перикл покидает двор Антиоха – и не напрасно, ибо Антиох тут же дает приказание Тальярду убить Перикла.

Далее мы видим Перикла погруженным в глубокую меланхолию. Он понимает, что Антиох постарается настичь его и в Тире, и, поведав о своих опасениях Геликану, решает последовать его совету и покинуть Тир, "пока не стихнет злба Антиоха, // Иль волей Парки не прервется нить // Его преступной жизни" (I, 2), и отправиться в Тарс.

Прибыв в Тарс, Перикл спасает этот город от голода, завоевывает тем самым благодарность и любовь граждан Тарса и собирается здесь остаться. Но приходит письмо от Геликана, в котором сообщается, что Антиох послал своего придворного убить Перикла. Из Тарса лучше удалиться.

И вот плывет Перикл опять,

Но можно ль морю доверять?

(II, вступление)

Теперь Перикл попадает в бурю, которая топит его корабль со всем имуществом и людьми, а его самого выбрасывает на берег. Так заканчивается первый цикл бедствий Перикла, за которым последует временное улучшение в его судьбе.

Многие зарубежные критики утверждают, что Шекспир вверяет судьбу Перикла (и Марины) высшим божественным силам – этот тезис становится основой религиозных и мистических концепций пьесы {См.: Рацкий И. Некоторые концепции последнего периода шекспировского творчества в зарубежной критике XX в., 251–264.}. Однако уже первый этап приключений Перикла не оставляет места для рассуждений о вмешательстве каких-либо запредельных сил.

Не божество, но злая человеческая воля становится первопричиной несчастий героя. Злоба, мстительность, страх Антиоха преследуют Перикла, заставляют бежать из родного города. Правда, Антиоху как бы помогает море: если Антиох лишил Перикла царства, то море лишает его корабля, имущества, слуг, друзей – словом, всего, кроме жизни.

К образу моря в пьесе и роли его в судьбе Перикла мы еще вернемся, здесь же заметим, что Перикл покидает гостеприимный Тарс и доверяется неверным волнам из страха перед Антиохом, т. е. и в данном случае действительной причиной плачевного положения героя становится зло человеческое.

И зло это имеет вполне определенный социальный характер. Условность и упрощение в обрисовке Антиоха, которых, как мы показали выше, добился Шекспир, опуская подробности, имевшиеся в источниках, помогают драматургу создать в лице Антиоха обобщенный образ тиранического монарха, почти символическое изображение тирании – порочной, лицемерной, жестокой, безнаказанной и могущественной.

Эта сторона жизни, открывшаяся Периклу, подчеркнута не только фигурой самого Антиоха, но и реакцией Перикла на смысл разгаданной им загадки: после первой вспышки разочарования в возлюбленной Перикл как-то очень быстро забывает о предмете своего недавнего восторженного поклонения.

Шекспир У. Шекспировские чтения, 1977 filosofff.org

Видно, что не разочарование в любви будет источником дальнейших страданий Перикла (недаром дочь Антиоха из драматической фигуры и жертвы в источниках превратилась в "Перикле" почти в безгласный манекен). Несколько горьких фраз – и как будто не он только что разражался пылким панегириком красотам и достоинствам царевны (такая короткая эмоциональная память героя – вполне в духе складывающейся трагикомической формы, общей условной атмосферы пьесы; герой может очень быстро и неожиданно переходить от одного чувства к другому, и первое не оставляет следа во втором). Теперь все мысли Перикла сосредоточены на поведении и нравственном облике монарха-тирана. Моральный аспект в размышлениях героя неразрывно связан с социальным.

Тиран может безбоязненно совершать любые преступления. Опасается он лишь огласки.

Да, Антиох! Подобные тебе

Своих деяний черных не страшатся,

Но показать их свету не решатся.

(I, 1)

Преступление и развращенность идут рука об руку с тиранией:

Убийство и разврат – одно с другим

Так неразлучны, как огонь и дым.

Любой порок от срама защитят

Его рабы, предательство и яд.

(I, 1)

Узнавший тайну тирана становится его смертным врагом:

Тирана страх всегда обуревают,

С течением лет он только нарастает.

(I, 2)

Ласковому обращению тирана нельзя доверять:

Тиран всего страшней, то каждый знает,

Когда врагов притворно лобызает.

(I, 2)

Сделанные по вполне конкретному поводу, эти высказывания Перикла характеризуют не столько Антиоха, сколько вообще тиранию как источник дальнейших бед героя.

Тема тирании в "Перикле" явно указывает, что социальная тематика отнюдь не чужда "Периклу", как это пытаются доказать сторонники метафизических и религиозных прочтений этой пьесы.

Трагикомедия не пренебрегает социальным, но и не сосредоточивается исключительно на нем, как это делала трагедия. Социальная тема, как правило, в трагикомедии, звучит прерывисто, неровно, центральной не является и последовательно не развивается. В "Перикле" это проявляется, в частности, в том, что социальные мотивы последних трех актов приглушены и второстепенны, но в первых двух очень явственны, хотя и здесь выражаются более в высказываниях, менее – в ситуациях и целостных образах и не увязаны в единый конфликт, а переданы с помощью контрастов и параллелей (система контрастов и параллелей – важнейшая черта художественного своеобразия "Перикла", об этом будет сказано ниже).

В первых двух актах "Перикла" показаны четыре правителя (а если добавить Геликана, который в отсутствие Перикла правит Тиром, то и пять): Антиох,

Шекспир У. Шекспировские чтения, 1977 filosoff.org
Перикл, Клеон, Симонид. Каждый из них в какой-то момент действия предстает как государственный деятель. Антиох – тип тиранического монарха, его царственное положение, как мы говорили, становится источником порочности и злодейства. Во 2-й сцене I акта Перикл показан государем, озабоченным судьбой своего народа. Клеон изображен в тот момент, когда он скорбит о бедах своего народа. Симонид пользуется любовью своих подданных, он мудр и справедлив, его зовут Добрым Симонидом, и, как говорит первый рыбак, "он заслужил мирным и мудрым правлением того, чтобы его так называли" (II, 1). "Да, он счастливый царь, – замечает Перикл. – Отраднo заслужить у людей прозвище Добрый" (II, 1).

Таким образом, можно с уверенностью сказать, что в обобщенной сказочной форме в "Перикле" продолжают звучать политические вопросы, волновавшие Шекспира в предыдущих произведениях, в первую очередь в исторических хрониках, в частности вопрос о том, каким должен быть истинный монарх.

В "Перикле" есть отдаленные отголоски другой политической проблемы предшествующих пьес Шекспира – проблемы внутригосударственных усобиц (II, 4): тирские вельможи обеспокоены отсутствием Перикла ("...наше государство без главы, // Как всякий дом без крыши, разрушенью // Подвержено") и выражают недовольство Геликаном. Геликан мудрым словом успокаивает их и кончает политической моралью:

Пожмем же руки все. Я убежден:

Где нет раздора, там надежен трон.

Политический вопрос, вопрос власти – не единственное выражение социального момента в "Перикле". Иное продолжение социальная тема находит в разговоре рыбаков (I, 2).

Сцену с рыбаками считают шекспировской даже те критики, которые отрицают авторство Шекспира в первых двух актах "Перикла". Действительно, живой диалог, пронизанный намеками на современность, бытовая конкретность персонажей, грубоватое их остроумие, здравый смысл, который обнаруживают они в своем непритязательном остроумии, – все это напоминает комический "низ" прежних шекспировских произведений. "Да, труд их прост, веселость непритворна", – замечает Перикл о рыбаках.

Правда, здесь нет фейерверка каламбуров и шуток, жизнерадостности и красочности, которые были свойственны подобным персонажам раньше. И во многом это объясняется тем, что шутки рыбаков имеют четко выраженную социальную направленность, с которой столкнулся Перикл в самом начале своих бедствий и которая царит повсюду. Простому, честному человеку трудно живется в этом мире. "Эх, приятель, что проку в том, чтобы быть честным?" – заявляет второй рыбак. И он же далее замечает: "В наши дни кто не умеет рыбу ловить, хоть в мутной воде, – обязательно пропадет". "Рыба запуталась, как бедняк в наших законах: ей уже не выпутаться", – шутит он потом. Еще более определенно звучат слова первого рыбака: "...живут они (рыбы. – И. Р.) точно так же, как люди на суше: большие поедают маленьких". И дальнейшее развернутое сравнение кита с богатым скрягой, который "откроет пасть и целый приход слопает, да и церковь с колокольной впридачу", намекает, как это часто бывает у Шекспира, на всеобщность несправедливости: законы ее столь же сильны в человеческом мире, как и в животном (или в животном, как в человеческом).

Рыбаки – это новый круг жизни, в который вступает Перикл. Сильные мира сего были причиной несчастий Перикла. Теперь он встретился с "тружениками, честными рыбаками", как он сам их называет, обращаясь к ним с приветствием. И простые люди согревают его не только одеждой, но и добрым словом, радушием, неподдельным участием, готовы взять его в товарищи. "Да зачем же тебе умирать? – говорит первый рыбак. – Боги не допустят этого. Возьми-ка мой плащ, завернись в него и согрейся. Полно! Ободришься! Ты малый хоть куда. Пойдешь с нами, будешь жить-поживать, по праздникам у нас будет мясо, а в постные дни – рыбка, а то и пироги с вафлями. Идем! Мы все тебе будем рады" (II, 1).

Примечательно, что временный поворот к лучшему в судьбе Перикла начинается именно со встречи с рыбаками. Критики, которые подчеркивают в "Перикле" главенствующую роль провидения, придают особое значение тому факту, что море, поглотившее корабль Перикла и свергнувшее тем самым героя в крайне

Шекспир У. Шекспировские чтения, 1977 filosoff.org
бедственное положение, теперь отдает его воинские доспехи. Но если видеть в этом сюжетном моменте потаенный смысл, то не более ли символично, что доспехи, благодаря которым Перикл может принимать участие в турнире при дворе Симонида, выловлены и отданы Периклу рыбаками? Встреча с тираном царем Антиохом – исходная точка страданий Перикла; встреча с рыбаками исходная точка дальнейшего благополучия его.

Теперь Перикл отправляется во дворец Симонида, одерживает победу в рыцарском состязании, завоевывает симпатии самого царя и любовь его дочери Таисы и становится царским зятем. Таким образом, судьба Перикла как будто резко изменилась к лучшему: он не только обрел любимую жену и высокое положение, но и избавился от своего врага, угрожавшего ему смертью, приходит весть, что молния испепелила развратного Антиоха.

Перикл, кажется, находится на вершине жизненного благополучия. Однако судьба наносит герою новые сокрушительные удары: он лишается жены, а потом и дочери. Между этими двумя несчастиями лежит промежуток в 15-16 лет. Чем занимался и как жил Перикл в это время, мы не знаем, но это не существенно: романтическая трагикомедия с ее условностью и сказочностью позволяет давать представление только об общем ходе жизни героя и выхватывать из его судьбы лишь кульминационные моменты.

Правда, есть одна особенность в том, как показано несчастье Перикла на этот раз. Логически предел горестей Перикла – это мнимая гибель Марины, весть о которой заставляет его удалиться от мира и обречь себя на безмолвное одиночество на корабле, блуждающем без цели по морям. Драматургически же показ бедствий Перикла кончается тогда, когда он оплакивает умершую, как ему кажется, Таису. После этого он оставляет свою новорожденную дочь Клеону, а затем как действующее лицо исчезает из пьесы до финала, т. е. до воссоединения с Мариной. О том, как он узнает о смерти дочери и как реагирует на это известие, мы узнаем от Гауэра и из пантомимы. Самый драматический момент в жизни Перикла передан, таким образом, только описательно и зрелищно. Ибо как только в пьесе появляется Марина, она начинает играть решающую роль: в отдалении от дочери Перикл перестает восприниматься и изображаться как живой человек, он перестает жить как сценический герой и превращается в условную и бессловесную фигуру пантомимы, которую вернет к жизни лишь Марина. Поэтому с рождением Марины история Перикла как самостоятельная завершается: она уступает место ее продолжению истории Марины и возобновляется только тогда, когда наступает момент воссоединения отца с дочерью.

Драматургическая структура произведения, как мы заметили выше, во многом определяется системой параллелей-контрастов и параллелей-сближений. Это не значит, что в "Перикле" существует логически выверенная и последовательно выдержанная симметрия или рациональная повторяемость. Но есть сознательные или бессознательные попытки сопоставить различные явления или моменты, чтобы, во-первых, придать большую ценность разбросанному романтическому сюжету и, во-вторых, уловить внутренний смысл жизненных явлений. Отнюдь не всегда эти попытки в "Перикле" увенчиваются успехом. Но примеров подобного рода можно привести немало. Мы уже говорили, что тема власти раскрывается здесь в явном или неявном сопоставлении четырех или пяти правителей. Особенно заметным контрастом оказываются образы Антиоха и Симонида. Даже формально ситуации, в которые попадает Перикл в своих соприкосновениях с этими царями, напрашиваются на параллели. Оба царя имеют дочерей. Как развратный и тиранический Антиох противопоставлен мудрому и доброму Симониду, так порочная его дочь – противоположность добродетельной Таисе. При дворе Антиоха Перикл должен отгадать загадку, чтобы получить руку царевны. При дворе Симонида герою для этой цели нужно победить на рыцарском турнире. Оба царя притворяются: Антиох – любезным (умышляя в то же время убийство Перикла), Симонид – разгневанным, в то время как на самом деле собирается выдать свою дочь замуж за Перикла.

Есть и другие повторения внутри первых трех актов. Мы уже отмечали, например, что стыки вступительных монологов Гауэра и начальных сцен во II и III актах аналогичны: в обоих случаях Гауэр заканчивает свой рассказ описанием морской бури, в обоих же случаях за этим следует монолог Перикла на ту же тему.

Но самым знаменательным примером параллелизма в "Перикле" является двойной сюжет пьесы. История Марины не только продолжает историю Перикла и становится ее частью, но во многом и повторяет ее. Приключения Марины, как

Шекспир У. Шекспировские чтения, 1977 filosofff.org
и приключения ее отца, начинаются с того момента, когда девушку хотят убить, и на обоих обрушивается злоба могучих врагов. Как Антиох притворной любезностью пытается замаскировать свое намерение лишить Перикла жизни, так и Дионисса лицемерным дружелюбием и заботливостью прикрывает свой злодейский умысел. В обоих случаях убийцами должны стать нанятые и зависимые от своих хозяев злодеи. И дочь и отец счастливо избегают гибели, чтобы быть ввергнутыми в еще большие горести. Оба хотят умереть: Перикл, выброшенный на берег, лишенный всего своего состояния и знатного положения ("Ах, из могилы, из морской пучины // Извергнутый, я жажду лишь кончины" - II, 1). Марина, очутившись в публичном доме, восклицает: "Увы, зачем не сразу Леонин // Меня убил! Зачем пираты эти // Меня в пучину пожалели бросить..." (IV, 2).

И оба они, благодаря своим дарованиям, добиваются лучшего удела: Перикл покоряет Симонида и Таису в первую очередь рыцарской доблестью и музыкальным талантом, Марина откупается от своих хозяев деньгами, заработанными мастерством, умением петь, танцевать, шить, ткать.

Шекспир и в предшествующих произведениях иногда дублировал основной сюжет схожей с ним сюжетной линией, добиваясь тем самым особой наглядности и обобщенности изображаемого, - достаточно вспомнить Лира и Глостера ("Король Лир"). Однако в предыдущих пьесах обе интриги развивались параллельно. И только в "Перикле" у Шекспира две сходные сюжетные линии не соседствуют, а сменяют друг друга.

Сюжетные совпадения в приключениях Перикла и Марины - свидетельство глубокой внутренней общности их судеб и образов, смысл которых, равно как и смысл последовательного, не одновременного существования в пьесе двух родственных сюжетных линий, самым тесным образом связан с общей позицией Шекспира в "Перикле". Чтобы понять эту позицию, необходимо более пристально взглянуть на характеры главных героев и обратить внимание на те стороны их судеб, которых мы до сих пор не касались.

Перикл с самого начала обрисован как средоточие всяческих добродетелей. Он умен - моментально отгадывает загадку, которая стоила головы многим его предшественникам (простота загадки и театральная условность; важно, что отгадать ее не смогли другие соискатели); умело находит ответ, который спасает его от неминуемой смерти и дает передышку; прекрасно понимает намерения Антиоха и предотвращает их стремительным исчезновением из Антиохии. Меланхолия Перикла вызвана не только страхом смерти, которой теперь грозит ему Антиох. Его страшит не только собственная участь, - он опечален тем, что может стать источником бед для своих подданных.

Скорблю не о себе - я только крона

Большого дерева; мне подобает

И ствол его и корни защищать.

Об участи народа своего

Душой и телом я грущу, тоскую,

И, не казненный, сам себя казню.

(I, 2)

Далее он говорит Геликану, что от Антиоха исходит угроза подданным Перикла:

Он

Не побоится и войну затеять,

Провозгласив, что я же виноват,

В отмщенье этой якобы вины

Не пощадит невинных меч войны,

(I, 2)

Появившись в Тарсе, он бескорыстно помогает жителям города, спасая их от голода. Примечательно, что в этом эпизоде, как и в некоторых других, Перикл выглядит более благородным, чем Аполлоний в источниках пьесы. Аполлоний сначала просил приюта и защиты; правитель города Странгвиллион отвечал, что государство слишком бедно, чтобы принять столь знатного гостя. Только тогда Аполлоний предлагал хлеб жителям Тарса. Перикл же начинает с бескорыстного благодеяния и лишь потом – в ответ на слова горожан: "Пусть боги Греции тебя хранят! // Мы за тебя молиться будем!" – заявляет: "Встаньте! // Не почестей мы ищем, а любви // И в гавани надежного укрытья" (I, 4).

При дворе Симонида он показывает на турнире свою отвагу и военную доблесть. Перикл скромно, учтиво, хорошо танцует, а судя по словам Симонида, он и прекрасный музыкант. Он высоко ценит честь и готов ради нее умереть, ему отвратительны тиранство Антиоха и порочность его дочери, он добр и благороден. Словом, Перикл – идеальный герой почти во всех отношениях.

Мы сказали "почти", во-первых, потому, что многие критики видят в решении Перикла удалиться от жизни отступление от норм абсолютной добродетели. Некоторые даже пытаются вообще в его поведении усмотреть зерно "трагической вины", грех, за который Перикл обречен на страдания {См., напр.: Knight G.W. The crown of life. London, 1948, p. 32-79 (здесь доказывается, что Перикл каким-то образом заражен злом дочери Антиоха); Muir K. Shakespeare as collaborator. London, 1960, p. 80-81 (автор считает, что в не дошедшем до нас полном тексте "Перикла" была ссылка на нарушение Таисой обета девственности, данного Диане, и за эту ее вину расплачивается Перикл).}.

Нам представляются такого рода соображения натяжкой, призванной, как правило, оправдать и обосновать концепцию греха и его искупления страданием, которую выводят эти исследователи из "Перикла".

Перикл не нарушает никаких этических норм, верно следует заповедям гуманности и благородства. Он лишен внутренних конфликтов, свойственных героям трагедий, их колебаний, сомнений, жестоких душевных бурь (правда, Гауэр говорит о "буре", которую несет в себе Перикл, уверенный в смерти дочери, но, во-первых, Перикл в таком состоянии перед нами не появляется, а, во-вторых, буря эта вызвана не столкновением противоборствующих начал в душе героя, как это происходит в трагедии, а чисто внешними обстоятельствами). Но вместе с тем Перикл лишен и динамики характера, свойственной характерам героев прежних шекспировских пьес. Его образ статичен, идеализация несколько нарочита и механистична. Характер его поворачивается разными гранями, но грани эти предстают перед нами попеременно, а не симультанно. После 2-й сцены I акта мы почти не вспоминаем о государственных качествах Перикла они были показаны и забыты. Потом по очереди демонстрируются другие добродетели. Очень часто достоинства героя только декларируются: мы обязаны на слово верить похвалам в адрес Перикла как воина, смельчака, музыканта и т. д.

Идеальность Перикла и принципы построения его характера такого же типа, как у прочих героев романтической трагикомедии.

Однако есть одна особенность в Перикле, которая выделяет его из всех шекспировских героев, – его пассивность – и то, как он реагирует на бедствия. Ни один герой Шекспира, даже в финальных пьесах, не чувствует себя столь малым и бессильным, как Перикл. В первую очередь по отношению к земным владыкам. "Цари – как боги. Прихоть их – закон. // Кто скажет Зевсу, что преступен он?" – говорит он уже в 1-й сцене I акта. Он и не помышляет о каком-либо сопротивлении Антирху ("Я мал и с ним не в силах состязаться. // Все, что замыслил, он осуществит" – I, 2) и заранее признает свое поражение.

Его войска займут мою страну;

Война охватит всех великим страхом;

Смятение отвагу умертвит;

И будем сразу мы побеждены,

Еще не оказав сопротивленья...

(I, 2)

Мысль о собственном ничтожестве не оставляет Перикла и у Симонида. Симонид напоминает ему отца, перед которым, как перед солнцем звезды, цари другие "почтительно тускнели" (II, 3). "А сын его, как светлячок унылый, с ним состязаться не имеет силы" (в подлиннике еще более подчеркнуто ничтожество, каким чувствует себя Перикл в сравнении со всеми другими: "...тогда как сын его подобен светляку в ночи, огонь которого виден в полной темноте, но не заметен на свету" (II, 3, 43-44). Ведет себя при дворе Симонида Перикл также не просто скромно, но с сознанием собственного ничтожества, совсем не так, как подобает романтическому герою и романтическому влюбленному. Соответственно, не будь у Перикла фразы "Клянусь Юпитером, владыкой мыслей, // Мне пир не в пир - все думаю о ней" (II, 3), мы так до самого конца акта и не узнали бы, что ему понравилась Таиса: о любви к ней мы не слышим от него ни слова. Более того, когда Симонид, желая испытать Перикла, показывает ему письмо Таисы, в котором она признается, что хочет выйти замуж только за рыцаря из Тира (т. е. за Перикла), наш герой решает, что царь хочет его гибели, и категорически отказывается от всяких притязаний на руку царевны:

Я никогда не мог и помышлять

О том, чтоб дочь твоя меня любила.

Я ей служить и чтить ее готов.

И далее:

Клянусь богами,

Я помысла такого не имел

И вызывать, конечно, не дерзал бы

Ее любовь и гнев твой справедливый.

(II, 5)

Инициатива здесь целиком в руках Таисы и Симонида, Перикл же покорен их воле, он не добивается возлюбленной, а лишь принимает ее.

В других столкновениях с жизнью Перикл тоже постоянно обнаруживает пассивность, проявляет чувство незащитности и собственной малости.

У Шекспира нет ни одного героя, который столь часто упоминал бы богов прямо или фигурально, как это делает Перикл. Уже в 1-й сцене, потрясенный открывшимся ему в загадке позором Антиоха и его дочери, он риторически вопрошает:

Скажите мне, неведомые силы,

Усеявшие небо сонмом звезд,

Глядящих вниз на все дела людские,

Как не затмятся звезды, если правда

То, что сейчас, бледнея, разгадал я?

(I, 1)

И в дальнейшем любое изменение своей жизни в лучшую ли, в худшую ли сторону Перикл воспринимает как игру неведомых сил. Вот он, лишенный всего своего добра, обнаруживает в сетях рыбаков свои рыцарские доспехи.

Хвала тебе, фортуна!

От всех моих жестоких испытаний

Позволила ты мне передохнуть.

(II, 1)

ответ его - победителя турнира - на похвалы гласит:

Победою обязан я судьбе,

Моей заслуги в этом нет, принцесса!

(II, 3)

Горькие упреки бросает он богам, когда теряет Таису:

О боги, боги!

Зачем же нам даете вы любить

То, что вы отнимете так скоро?

Мы, смертные, не так легко берем

Свои дары обратно; мы честнее!

(III, 1)

И, не веря при встрече с Мариной, что это его дочь, заявляет:

Издеваться

какой-то бог задумал надо мной,

Тебя ко мне пославший...

(V, 1)

Однако в целом Перикл сознает свое бессилие перед миром высших сил, бесполезность протеста и сопротивления. Заметнее всего это проявляется тогда, когда он сталкивается лицом к лицу с разгневанной, бушующей природой.

Пожалуй, ничто так наглядно не может показать различие между героями трагедии и трагикомедии, как сравнение Лира и Перикла, когда оба оказываются в одной и той же ситуации - в момент бури. Лир бросает гордый вызов разбушевавшимся силам природы:

Дуй, ветер! Дуй, пока не лопнут щеки!

Лей, дождь, как из ведра и затопи

Верхушки флюгеров и колоколен.

Вы, стрелы молний, быстрые, как мысль,

Деревья расщепляющие, жгите

Мую седую голову! Ты, гром,

В лепешку сплюсни выпуклость вселенной

и в прах развей прообразы вещей

и семена людей неблагодарных!

Правда, Лир признает свою беспомощность в борьбе с враждебными стихиями, которые словно объединились с людской злобой и неблагодарностью:

Я ваша жертва - бедный старый, слабый,

Но я ошибся. Вы не в стороне

Нет, духи разрушенья, вы в союзе
С моими дочерьми и войском всем
Набросились на голову седую
Такого старика. Не стыдно ль вам?

("Король Лир", III, 2; перевод Б. Пастернака)

Но Лир и в слабости велик. Неукротимой силой дышат его слова: покорности, послушания и повиновения нет и в помине – только ярость, гнев, трагическое величие человека, который слаб, но не сломлен, бессилён, но не побежден, повержен в прах, но не сокрушен.

Лир героически встречает бурю. А вот как обращается к силам природы Перикл:

О звезды гневные! Уймите ярость!
Дождь, ветер, гром! Пред вами только смертный,
Который вам подвластен. Мне велит
Природа уступить и покориться.

.

Ужели вашей грозной, злобной силе
Нужны несчастья бедного царя?

(II, 1)

Героическое начало полностью исчезает у Перикла. Он герой лишь в узком, литературном, а не широком смысле этого слова. Он полностью признает свою зависимость от "величия могущественных сил" (II, 1, 8). "Я был игрушкой ветров и валов, // Меня, как мяч, швыряло на просторе", – скажет он чуть позже рыбакам (II, 1).

Правда, в его втором обращении к буре (в начале III акта) звучат более энергичные ноты и более непримиримые интонации:

О бог пучины! Обуздай же ад
Встающих к небу волн! Тебе подвластны
Все ветры. Ты, их вызвавший, свяжи
Их медью окрика! О, заглуши же
Неистовство громов и злую ярость
Могучих вспышек молний обуздай!

.

О буря, да когда же ты утихнешь?

(III, 1)

Перикл даже осмеливается упрекать богов, когда узнает о смерти Таисы. Но как далека эта вспышка от гордого непокорства Лира! Она быстро иссякает и в дальнейшем, рассказывая Клеону и Диониссе о постигшем его несчастье, Перикл выражает полнейшее свое подчинение и полную неспособность сопротивляться высшей воле:

Должны мы покоряться
Небесным силам! Я бы мог реветь

И выть, как море, что ее сгубило.

Но ничего поделаться бы не смог!

(III, 3)

И поэтому вполне естественно для Перикла видеть в счастливом своем воссоединении с дочерью и женой благодеяние богов. "Хвала богам!" – говорит он, поверив наконец, что перед ним родная дочь.

Праведные боги!

Как мудрость ваша велика, что все

Прошедшие несчастья и тревоги

Мне кажутся ничтожными,

(V, 3)

благодарит он небо, вновь обретая свою жену.

Те религиозные, мистические, трансцендентальные трактовки "Перикла", о которых мы упоминали ранее, основываются главным образом на приведенных нами примерах обращения Перикла к богам, к небесным силам (к ним обычно добавляют еще кое-какие менее значительные детали и реплики такого же рода).

Сторонники этих трактовок фактически отождествляют мироощущение героя с мироощущением автора, строят свои концепции только на толковании образа главного героя пьесы. Такой подход методологически неверен. Однако и сам по себе образ Перикла не дает основания для религиозных и мистических интерпретаций.

Полностью отпадает христианский смысл "Перикла" – боги здесь чисто языческие. Если бы Шекспир хотел придать своей пьесе христианский колорит, он не заменил бы Дианой ангела, который у Туайна является во сне Аполлонию и указывает ему, где находится его жена, или "высшего бога", выполняющего ту же функцию у Гауэра. При том обилии анахронизмов, которые допускает условно-сказочный характер последних пьес Шекспира, этот анахронизм также был вполне возможен.

Кроме того, зритель или читатель в шекспировских трагикомедиях, в том числе и в "Перикле", всегда приподнят над героем и может судить его с иных позиций, восприятие героя уже восприятия зрителя. Контекст "Перикла" убеждает, что, во-первых, частые ссылки на богов (не только у главного героя, но и у других действующих лиц) – это один из способов, с помощью которых создается в пьесе сказочная атмосфера, атмосфера чудесного. Что же касается самого Перикла, то его многочисленные обращения к "неведомым силам", "могучим силам", к звездам, богам, судьбе, фортуне и т. д. передают внутреннее состояние беспомощности героя перед лицом непонятных ему сложных жизненных сплетений и чувство зависимости от обстоятельств, находящихся вне его понимания и его воли.

Перикл не чувствует себя хозяином собственной судьбы потому, что не является таковым – ни тогда, когда зависим от людей или природы, ни тогда, когда одолеваем невзгодами, ни тогда, наконец, когда узнает удачу.

Но судьба Перикла определяется отнюдь не небесными предначертаниями. Мы уже показали, что первый цикл его бедствий, равно как и временное возвышение его, имеет чисто земное и очень конкретное обоснование. Человеческая злая воля служит причиной и последнего его несчастья: злоба Диониссы лишает его любимой дочери.

Однако два момента в истории Перикла действительно как будто дают основание для трансцендентального толкования. Дважды в жизни он оказывается жертвой моря: в первый раз море лишает его всего достояния, во второй – жены и фактически дочери. И если первое кораблекрушение косвенно связано с первопричиной бедствий Перикла – тиранией Антиоха, то буря в начале III акта никакими человеческими интригами и кознями не предвосхищена. Море

Шекспир У. Шекспировские чтения, 1977 filosoff.org
здесь выступает как самостоятельная, почти одушевленная сила. Поэтому необходимо выяснить, какую же роль вообще играет море в пьесе.

Образность, связанная с морской стихией, пронизывает всю пьесу. Начиная с момента, когда Перикл решает покинуть Тир, гул моря слышится на протяжении всего произведения.

Образ моря многосложен и в разных частях пьесы неодинаков. Различна, хотя всегда велика, и роль моря в судьбах действующих лиц. Разнообразны и художественное значение, и мировоззренческий смысл изображения морской стихии.

Поначалу море – сила, полностью враждебная человеку. Именно такой характер носит первое упоминание о море в пьесе, в 3-й сцене I акта, где Геликан, сообщая об отъезде Перикла, говорит: "Избрал он долю моряка, который смерть ежеминутно видит" (перевод П. Козлова), а Тальярд, услышав слова Геликана, уверенно заявляет: "На суше не погиб – погибнет в море". Эти реплики предваряют образ моря, возникающий в монологе Гауэра ко II акту.

И вот плывет Перикл опять:

Но можно ль морю доверять?

Вновь буря, гром над головой,

Внизу – пучины жадный вой.

Корабль сейчас ко дну пойдет;

Царя такая ж участь ждет.

Оправдывается, хотя и не совсем, предсказание Тальярда: море здесь несет гибель людям; оно хоть и милует самого Перикла, но лишает его всего состояния.

У Гауэра море – орудие судьбы:

Но вот устала наконец

Судьба от ярости. Храбрец

На сушу выброшен.

В английском тексте еще более определенно подчеркнута идентичность в данном случае судьбы и моря: "Пока судьба, уставшая приносить беды, выбросила его на берег, чтобы дать ему радость". Обратим внимание также на отсутствующий в русском переводе слабый намек на то, что море может приносить и радость.

Образ гневного, бушующего моря, которое, как щенком, играет человеком, господствует и в последующей 1-й сцене II акта. "Безжалостно меня швыряло море // На берега скалистые..." – говорит Перикл. В его монологе, который мы приводили выше, и в дальнейших репликах, обращенных к рыбакам, грозное могущество моря представлено и как сила природы (Перикл говорит о том, что как смертный он подвластен бушующим стихиям), и как орудие судьбы.

Море для Перикла "rough", т. е. грубое, суровое, бурное, неприятное. Он называет море "похитителем" (ср.: "rapture of the sea" (II, 1, 143); "rapture" толкуется английскими комментаторами как "violent seizure", насильственный захват {Shakespeare w. Pericles/Ed. by F. D. Hoeniger, p. 50. Note to line 154.}), море не щадит никого из людей ("that spares not any man" II, 1, 121). Однако здесь есть новый оттенок в образе моря, который слабо обозначился уже ранее в последних словах монолога Гауэра (о судьбе, дающей радость): море в гневе забрало доспехи, но, успокоившись, вернуло их. Значит – море не только берет, но и дает.

Но об этом оттенке мы на время забываем, ибо и в последующем беглом упоминании о море (когда Перикл говорит Таисе: "...злое море корабли мои // Похитило, друзей меня лишило..." – II, 3), и в словах Перикла, которые Таиса передает Симониду ("...дворянин из Тира, которого несчастье, причиненное морем, лишило корабля и друзей" – подстрочник; англ. текст – II, 3, 82–89), и особенно в III акте море предстает еще более яростным и

Шекспир У. Шекспировские чтения, 1977 filosoff.org
неистовым, чем раньше.

Прекрасный, истинно шекспировский стих первого монолога Перикла в III акте, отрывок из которого был приведен выше, великолепно передает грохот сшибающихся волн, медный рев свирепого ветра – словом, все буйство разъяренных стихий, то возносящих корабль Перикла к самому небу, то низвергающих его в адские бездны, заставляющих корабль плясать ("пляшущий корабль", "dancing boat" – III, 1, 13) под аккомпанемент громов и злые вспышки молний.

В III и IV актах поэтический образ бури главенствует и придает художественное единство разбросанным по месту действия и разорванным во времени эпизодам. Грозная музыка бури зарождается во вступительном монологе Гауэра, мощно звучит в начале III акта, слышится и в последующих сценах. О шторме, бушевавшем в 1-й сцене III акта, нам постоянно напоминают действующие лица пьесы в дальнейшем. Первые же реплики во 2-й сцене, в доме Церимона, устанавливают связь этой сцены с предыдущей: появляется хозяин с незнакомцем, потерпевшим кораблекрушение, и приказывает Филемону:

Согрей и накорми людей несчастных:

Ночь выдалась жестокая для них.

А слуга словно подтверждает:

Я видел бурь немало, но такой,

как эта, не видал еще ни разу!

Бесчинство ночного урагана описывают и живущие на берегу моря дворяне, которые пришли искать убежища у Церимона. Не дает нам забыть о буре и главное событие этой сцены – оживление Церимонам Таисы. В следующей сцене, в разговоре с Клеоном и Диониссой, Перикл возвращается к ужасной ночи на корабле. В финальном эпизоде той же сцены напоминает еще раз зрителю о море Таиса, повествуя о том, как потеряла там супруга и новорожденного ребенка.

14–15 лет проходит между событиями III и IV актов, но целостность восприятия не нарушается: мы вновь оказываемся на морском берегу, и вновь доносятся до нас отголоски давней бури. Марина столь живо, образно рассказывает со слов няни о событиях, сопутствовавших ее рождению, что мы словно воочию видим гигантскую волну, смывающую матроса в море, команду, мечущуюся в смятении, и Перикла, тянущего вместе с матросами канат и возгласами ободряющего их.

Для Перикла море и в III акте (в IV Перикл появляется только в пантомиме) – злое, грубое, жестокое. Оно ведь действительно лишает героя самого для него дорогого – жены и ребенка. Но именно в III акте все более явственным становится тот оттенок в художественной обрисовке моря, который, правда, еле уловимо, но обозначился уже в конце монолога Гауэра ко II акту ("судьба... выбросила его (Перикла. – И. Р.) на берег, чтобы даровать радость") и усилился в сцене с рыбаками, когда море вернуло Периклу его доспехи.

Море не губит Таису – оно выносит ее на берег, отдает в руки мудрого врача, возвращающего ее к жизни:

Я никогда волны такой огромной,

как та, которая его швырнула

на берег, не видал,

говорит слуга, доставивший Церимону ящик с телом Таисы (III, 2). И чем ближе действие к концу, тем заметнее новая – благая – роль моря в судьбе главных героев. Море в характеристике Гауэра (IV, 4) еще остается капризным, своенравным, изменчивым, непостоянным, но ветер уже пригоняет корабль Перикла к берегам Митилены, где живет его дочь Марина, буря стихает, и поэтому в V акте появляется невозможный в предшествующих эпизодах, но не случайный в конце пьесы новый образ моря – моря радости.

Чтоб это море радости великой

Моих не затопило берегов,

(V, 1)

говорит Перикл, признав в Марине свою дочь.

Таким образом, море сопутствует всей истории Перикла и Марины, приносит им страдание, но дарует и счастье; образ моря вырастает к финалу произведения в символ самой жизни – прихотливой, запутанной, изменчивой, зачастую враждебной к человеку, но в конечном итоге прекрасной.

Перикл, как мы видели, не в состоянии противостоять жизненным превратностям. Но тем не менее он почти до самого конца своих несчастий не теряет надежды, на его рыцарском щите не случайно начертано: "В этой надежде я живу".

Что же может явиться основой этой надежды?

Сам Перикл "морю бедствий", ополчающемуся на человека, может противопоставить лишь стоическую добродетель. Влияние стоицизма в монтеневском его варианте очень чувствуется в "Перикле". И хотя многие критики считают, что образ стоического мудреца, как он был обрисован Монтенем, Шекспир запечатлел в Просперо, стоицизм Просперо особого рода и в целом далек от монтеневского, тогда как в "Перикле" уже первое рассуждение героя напоминает одну из главных мыслей "стоической" части "Опытов": человек должен приучать себя к мысли о смерти, чтобы избавиться от страха перед ней. Перикл обращается к Антиоху.

Ты мне напомнил

О том, что смертен я, что тело это

Такое же, как и тела погибших,

Я должен приготовить ко всему,

Что мне грозит. Да, помню я и знаю:

Законы смерти поучают нас

Не верить жизни слабому дыханью.

(I, 1)

Как мы говорили, Перикл во всех жизненных невзгодах сохраняет нравственную стойкость.

Однако сам Шекспир в "Перикле" не ограничивается упованием на пассивную, хотя и стойкую добродетель. Он задумывается над теми силами, которые могут обеспечить победу добра. Может быть, наука, поставленная на службу человеку? И вот появляется в "Перикле" образ мудрого врача Церимона. Если Перикл предвосхищает Просперо стоическими интонациями, то Церимон первый набросок портрета гуманного мудреца, овладевшего тайнами природы. Перикл подчиняется природе, Церимон подчиняет природу:

...в мудрых книгах

Я черпал знания и в искусстве тайном

Немало изощрялся, чтоб постичь

Целебные таинственные свойства

Растений, и металлов, и камней...

(III, 2)

говорит Церимон о своих занятиях.

Наука в руках Церимона приносит людям благо, ибо, помимо таланта, он

Шекспир У. Шекспировские чтения, 1977 filosofff.org
обладает высокими нравственными качествами и "ум и добродетель" ставит
"превыше знатности и состояния" (III, 2). Поэтому Церимон может быть
активно благородным и добродетельным.

Прославился ты по всему Эфесу

Своею добротой: тобою сотни

Исцелены и спасены от смерти.

Ты щедро отдаешь свой труд и знанья...

(III, 2)

так характеризует Церимона Первый дворянин.

И символично, что именно действия Церимона, возвращающего Таису к жизни, оказываются тем самым одной из главных причин благополучного завершения бедствий Перикла.

Еще большую роль в судьбе Перикла играет Марина.

Марина отличается таким же нравственным совершенством, как и Перикл. Однако образ ее более поэтичен, а история моментами более драматична, чем у Перикла. Опасности подвергается не только ее жизнь или жизнь ее близких она вынуждена защищать свое человеческое достоинство, чистоту, что для нее важнее.

Путь Перикла задан обстоятельствами, которые ему неподвластны. Марина сама добивается лучшей доли. Перикла не искушают никакие соблазны – Марину соблазняют деньгами и привольной жизнью.

добро, которое несет в себе Марина, в отличие от пассивной добродетели Перикла, вынуждено, чтобы остаться добром, переходить в наступление, быть активным. Именно в этом смысл происходящего с Мариной в публичном доме, смысл тех "обращений", которые происходят с рядом персонажей под ее воздействием: распутные дворяне решают отправиться послушать пение весталок; Лизимах возгорается праведной ненавистью к "мерзостному" притону, куда он несколько минут назад шел с большим удовольствием; Засов из прислужника порока превращается в спасителя добродетели.

Все эти "обращения" условны не менее, если не более, чем прочие условные ситуации пьесы-сказки. Возможно даже, что разговор двух дворян, которые прямо из публичного дома идут к весталкам, если этот разговор прозвучит в сегодняшнем театре без должного острашения, вызовет у современного зрителя смех. Превращение, совершающееся с Лизимахом, настолько внезапно и стремительно, что многие критики подозревают, что речь Марины была гораздо полнее, длиннее и убедительнее, чем она есть в сохранившемся тексте, – и ссылаются при этом на аналогичную, действительно более обширную сцену в романе Уилкинса. Но этот вопрос, с нашей точки зрения, не имеет принципиального значения.

Шекспир не скрывает, а условностью этих сцен подчеркивает, что победы добра это не то, что в жизни есть, а то, чего хотелось бы. Пока эти победы иллюзия. Они не претендуют на жизненную достоверность, они – лишь символ должного.

Символична роль Марины и в жизни Перикла. Самоустранение Перикла от людей равносильна его гибели. Появление Марины возрождает его к жизни, как Церимон возрождает Таису. Об этом очень точно говорит сам Перикл:

О, подойди, дарующая жизнь

Тому, кто даровал ее когда-то

Тебе самой!

(V, 1)

В "Перикле", таким образом, зарождается неперенная для всех последних пьес тема молодого поколения, символизирующего вечное обновление жизни и лучшее

Шекспир У. Шекспировские чтения, 1977 filosoff.org
будущее. Эта тема также всегда связана с представлениями о времени как исцеляющем начале.

В "Перикле" тема времени лишь намечена и находит главным образом структурное выражение: в том временном промежутке, который происходит с момента последнего, драматургически представленного несчастья Перикла (потеря жены) и до момента его встречи с Мариной. Молодое поколение должно вырасти – тогда, быть может, оно принесет в жизнь и утвердит в ней добрые начала.

Но упование на молодое поколение, на идеальные начала и на победу добра в "Перикле", как и в других последних пьесах, носит подчеркнуто утопический характер. Торжество добродетели здесь слишком условно, чтобы заставить забыть о силе зла.

От "Перикла" равно возможен переход и к мрачным тонам "Цимбелина", и к более светлому звучанию "Зимней сказки".

СОВЕТСКИЕ ШЕКСПИРОВЕДЫ О ТРАГИЧЕСКОМ У ШЕКСПИРА

Юл. Гинзбург

Сущность трагического у Шекспира – проблема, неизбежно встающая перед исследователем, идет ли речь о непосредственном анализе одной из трагедий или о целостной концепции шекспировского творчества. В конечном счете эта проблема не решается на уровне собственно литературоведения и даже теоретической эстетики; она имеет прямой выход в область фундаментальных "последних" вопросов – о природе зла, о свободе и ответственности человека, о движении времени. Марксистская наука не размещает эти вопросы в плоскости абстрактной метафизики, но ищет для них конкретное историческое решение. Поэтому с первых шагов советского шекспироведения понимание корней шекспировского трагизма находилось в тесной зависимости от осмысления сути общественно-исторических процессов, определявших развитие современной Шекспиру Европы. Неизменно исходя из этой посылки, советские ученые на протяжении десятилетий шли к более глубокой и разносторонней разработке столь непростой темы. Не претендуя на исчерпывающую полноту, настоящий обзор ставит своей целью напомнить основные вехи на этом пути.

Одним из первых советских истолкователей Шекспира был А. В. Луначарский. Еще в ранней, дореволюционной своей работе о "Гамлете", вошедшей в цикл очерков "Перед лицом рока. К философии трагедии", он обращался именно к специфике трагического у Шекспира. Луначарский извлекал уроки деятельно-бодрого, героического жизненчества из трагедии, традиционно трактовавшейся как драма рефлектирующего сознания: "Над нами царит рок. Нет пользы в бесплодных размышлениях – человек рожден, чтобы действовать, он должен создавать для себя обстановку борьбы и подвига, иначе он – животное; но это не значит отдаваться слепому гневу, закрывать глаза, затыкать уши и идти, куда толкают; это значит быть полководцем, стратегом, маэстро жизни... Это трудно, страшно трудно, – но такова задача. Быть может, ты погибнешь, не разрешив ее вовремя, – но сделай, что ты можешь, умри с честью и передай опыт твоей жизни братьям-людям. Вот мораль "Гамлета"" {Луначарский А. Этюды критические и полемические. М., 1905, с. 86.}

Мысль о стойком жизнелюбии Шекспира, пронизывающем даже самые мрачные его творения, углубляется в лекциях, читанных Луначарским уже в советское время, в Университете имени Я. М. Свердлова, и изданных впервые в 1924 г. под заголовком "История западноевропейской литературы в ее важнейших моментах". Здесь Шекспир выступает как "величайший выразитель... своеобразной и яркой эпохи", когда "новый мир только еще возник из старого, феодального, все в нем было еще шатко и неустойчиво, и личность чувствовала себя, с одной стороны, необеспеченной, должна была постоянно себя защищать, но, с другой стороны, она окружена была необъятными возможностями и чрезвычайно пестрой, яркой, разнообразной обстановкой" {Луначарский А. В. История западноевропейской литературы в ее важнейших моментах: Лекция VI. Шекспир и его время. – Собр. соч.: В 8-ми т. М., 1964, т. 4, с. 144.}. Эта атмосфера, по Луначарскому, могла порождать противоположные настроения – и безысходность, и оптимизм. У Шекспира можно найти и то и другое. Он не отворачивается от бушующей вокруг ожесточенной борьбы страстей, от насилия и несправедливости, от крови и смерти. Он не находит опоры ни в утешениях религии, ни в устоях монархической государственности, ни в какой-либо из сталкивающихся между собой

Шекспир У. Шекспировские чтения, 1977 filosoff.org
общественных сил. Отсюда постоянно слышащийся у Шекспира "похоронный марш", "какое-то рыдание над жизнью". Но сама необыкновенная интенсивность восприятия жизни и "титаническая мощь" ее изображения, "радость самого творчества" придают иное звучание трагической мелодии у Шекспира: у него "в то же самое время разливается золотом и серебром другая, роскошная тема во славу жизни, - первый голос, поющий, что жизнь прекрасна, ярка, пьяна, страстна, увлекающа. Это и есть шекспировская музыка. Это и есть то настроение, в которое погружается человек, который читает Шекспира" {Там же, с. 148.}.

Такова общая схема мысли Луначарского. Но он затронул и один вопрос, не имевший существенного значения для его построений и лежащий как будто в стороне от прямой темы нашего очерка: вопрос о личности Шекспира. Луначарский склоняется здесь в пользу весьма влиятельной в то время гипотезы "Шекспир - Ретленд" (хотя говорит он об этом как бы в сослагательном наклонении). На подходе к этому вопросу, однако, весьма явственно и наглядно сказались как раз издержки метода историзма в молодом советском шекспироведении в целом, а следовательно, и освещения им проблемы трагического. Последовательную и убежденную поддержку "ретлендовская" гипотеза нашла в книге В. М. Фриче "Вильям Шекспир". И это не случайно.

Исходя из общей своей задачи - "наметить социологические основы творчества поэта" {Фриче В. Вильям Шекспир. М.; Л., 1926, с. 7.}, Фриче в шекспировских драмах видит "яркое художественное воплощение психики аристократического класса в момент вытеснения этого класса с исторической сцены и в момент распада этой аристократической психики" {Там же, с. 21.}. Таким выразителем феодальной "психоидеологии", по Фриче, мог быть только природный аристократ, в перипетиях личной судьбы которого непременно бы сказывался кризис всего класса. Идеальной фигурой в этом смысле и был Роджер Ретленд. Непосредственным толчком к перелому в творчестве Шекспира в таком случае становится провал заговора Эссекса. А сама суть шекспировского трагизма объясняется следующим образом: "Одной из главных причин этого нарастающего в душе поэта и в его произведениях пессимистического жизнеотношения было именно сознание, что старый барский мир обречен на гибель, что против него восстают новые люди, совершенно иного склада, что эти новые люди строят новое общество и новую жизнь, создают новые отношения, совершенно неприемлемые с точки зрения аристократического уклада жизни и аристократического мировоззрения". И дальше: "Победа буржуазии и есть основная причина растущей меланхолии поэта-аристократа" {Там же, с. 72-74.}. Соответствующими характеристиками наделяются и трагические герои Шекспира: "кающийся барин" (Лир), "клокочущий мстью экспроприированный помещик" (Тимон), "деклассированный аристократ-интеллигент" (Гамлет).

Впрочем, на Гамлете в трактовке Фриче стоит остановиться подробнее. Именно при анализе социально-идеологической подпочвы трагедии о принце датском Фриче высказывает соображения, отчасти корректирующие "вульгарность" его социологизма и небезынтересные сами по себе. Причины гамлетовской раздвоенности мысли, его скепсиса и пессимизма исследуются на разных уровнях. Одно из последствий общего упадка аристократии Фриче усматривает в том, что в шекспировской Англии "часть феодального дворянства переживала сама существенную трансформацию, превращаясь из военно-землевладельческой касты до известной степени в интеллигенцию". "Гамлет, разумеется, не интеллигент в том смысле, что живет литературным трудом... Но самая фигура этого принца, предпочитающего двору университет, погруженного в книги и размышления, в литературу и философию, создана писателем, который находился на пути превращения из феодала в интеллигента" {Там же, с. 88, 90.}. Из этой социальной двойственности вытекала неопределенность идеологическая. Гамлет не находит твердой позиции в борьбе между архаичными религиозными представлениями и новыми философскими веяниями эпохи - религиозным пантеизмом в духе Джордано Бруно или скептическим эпикуризмом Монтеня. Эти колебания у Гамлета осложняются весьма актуальным для Англии рубежа XVI-XVII вв. противоборством католической и протестантской доктрин внутри самого церковного учения. "Гамлет остается по существу в рамках традиционного религиозного мировоззрения... Колеблясь между католическим и протестантским верованием, он также нерешительно колеблется между идеалистической и пантеистически-материалистической концепцией мира... Эта религиозная и философская раздвоенность Гамлета есть лишь иная сторона его социальной раздвоенности, и из осложненной раздвоенностью мысли и бьет родник его пессимистического отношения к жизни..." {Там же, с. 94.}

Однако для нас самое важное в работе Фриче - не "социологические"

Шекспир У. Шекспировские чтения, 1977 filosoff.org
упрощения, с одной стороны, и не отдельные плодотворные догадки – с другой. Основное – это стремление объяснить сущность шекспировского творчества грандиозными историческими сдвигами эпохи, разрушением старого феодального уклада и становлением идущего ему на смену уклада буржуазного. В этом немалая заслуга Фриче, сколь бы спорные выводы из этого положения ни извлекал он сам.

На рубеже 20–30-х годов теории Фриче разделялись многими учеными. Но уже в 1934 г. появилась работа, резко полемическая по отношению к ним. Это была книга А. А. Смирнова "Творчество Шекспира". Отказываясь считать Шекспира выразителем отчаяния старого, сходящего со сцены феодального класса, А. Смирнов видит в нем, напротив, "гуманистического идеолога буржуазии своей эпохи" {Смирнов А. А. Творчество Шекспира. Л., 1934, с. 52.}. Это формулировка достаточно емкая, суммирующая несколько немаловажных положений. Итак, Шекспир связывается с молодым, еще только самоутверждающимся, бьющимся за свое место в истории классом. Отсюда следует, что "тема всего творчества Шекспира – утверждение новой морали и нового мировоззрения, опрокидывавшего все феодальные мировоззренческие нормы и устои", и что сам Шекспир "насквозь оптимистичен, точно так же, как он весь по существу обращен к будущему, а не к прошлому" {Там же, с. 19–20.}. Смирнов подчеркивает своеобразие ренессансного этапа буржуазного сознания, когда оно было способно приподниматься над своей классовой ограниченностью. Он опирается в этой мысли на слова Энгельса: "Люди, основавшие современное господство буржуазии, были всем, чем угодно, но только не людьми буржуазно-ограниченными" {Маркс К., Энгельс Ф. Соч. 2-е изд., т. 20, с. 346.}. Поднимающийся класс вырабатывает новую гуманистическую мораль, пронизанную революционно-героическим настроением и основанную "не на религиозном авторитете или феодально-правовой традиции, а на свободном самоопределении человека". Для всего шекспировского творчества поэтому характерен "энергетизм и жизнеутверждающий оптимизм" {Смирнов А. А. Указ. соч., с. 55.}.

Откуда же в таком случае шекспировский трагизм, отрицать существование которого, естественно, не может ни один серьезный исследователь? По Смирнову, у Шекспира "никогда трагический конфликт не носит... абстрактно-психологического характера, всегда в основе его лежит конфликт классовый" {Там же, с. 120.}. Причины разлома буржуазного сознания в том, что "буржуазия не осуществила своих обещаний... ибо сразу же, после первых своих побед замкнувшись в своей классовой ограниченности, она, в силу исторической необходимости, необходимости своей противоречивой природы, подменила свои лозунги, вместо лозунга универсальной правды выставив лозунг филистерского лицемерия, вместо лозунга всеобщей свободы – лозунг порабощения стоящих ниже ее классов. И уже в эту древнюю пору лучшие люди из ее рядов, великие гуманисты Ренессанса, ощущали неизбежность этой измены. Они ощущали несоответствие между грандиозностью принятых на себя их классом задач и возможностью их осуществления" {Там же, с. 117.}. Такова историческая сущность кризиса ренессансного гуманизма у Шекспира, получившего особенно напряженное выражение в "Гамлете". Это – наиболее (и несомненно) пессимистическая пьеса Шекспира. Но, продолжает Смирнов, не в этой трагедии нужно искать ключ к определению мировоззрения Шекспира в целом. Пессимизм "Гамлета" – лишь преходящий момент в духовной эволюции драматурга. В других его трагедиях явственно звучат жизнеутверждающие тона. Это особенно очевидно в концовках трагедий.

Так, когда Отелло, "совершая над собой свободный суд своей совести... убивает себя, – он этим утверждает правоту своей веры и умирает победителем над релятивистом Яго. Безысходная мрачность Гамлета преодолена: "Отелло" трагедия оптимистическая". В финале "Короля Лира" "надежда на лучшее будущее не утрачена", а развязка "Макбета" доказывает, что Макбет и его жена – лишь "кровавая рана на теле общества, которое во всех других отношениях... совершенно здорово" {Там же, с. 122, 125, 128.}.

Как видим, оспаривая концепцию Фриче об упадочно-аристократическом пессимизме Шекспира, книга Смирнова не преодолевает самой тенденции накрепко привязывать его творчество к идеологии одного из классов, борющихся за господство в эпоху перехода от феодального средневековья к буржуазному укладу жизни. Уже в середине 30-х годов против этой тенденции выступил В. Кеменов, выдвинувший тезис о народности шекспировского театра {См.: Кеменов В. Шекспир в объятиях социолога. – Литературный критик, 1936, э 1; Он же. Классовый характер и народность в творчестве Шекспира. – Советское искусство, 1936, э 36.}. Что касается непосредственно занимающей

Шекспир У. Шекспировские чтения, 1977 filosofff.org
нас проблемы трагического у Шекспира, то специально ее разработке В. Кеменов посвятил доклад, прочитанный на торжественном заседании во Всесоюзном обществе культурной связи с заграницей по случаю 330-летия со дня смерти Шекспира и затем опубликованный как статья "О трагическом у Шекспира" в "Шекспировском сборнике. 1947".

При анализе современной Шекспиру исторической обстановки В. Кеменов делает акцент на национальной специфике английского Ренессанса и Своеобразии того его этапа, на котором возник шекспировский театр. Промежуточный период между феодализмом и капитализмом, когда личность уже освободилась от оков средневековья, но не попала еще под гнет буржуазно-капиталистических отношений, не мог длиться долго, утверждает исследователь. Это равновесие неминуемо должно было разрушиться под действием тех же сил, которые привели к его установлению. Деятельность английских гуманистов рубежа XVI-XVII вв., к которым принадлежал и Шекспир, пришлась на то время, "когда свободное от средневековья развитие личности уже стало реальным фактом, а не программой... Поэтому главным, важнейшим вопросом для Шекспира был вопрос об отношении к идеалам гуманизма не средневековых, а новых, бурно развивающихся сил складывающегося буржуазного строя" {См.: Кеменов В. О трагическом у Шекспира. - В кн.: Шекспировский сборник. 1947. М., 1947, с. 130.}.

Для Шекспира свобода индивида означала прежде всего самостоятельную активность, утверждение себя в поступках. И центральной для Шекспира становится проблема последствий этой самостоятельности индивида для общества и самой личности. Суть проблемы В. Кеменов формулирует так: "Каждый из этих свободных индивидуумов, проникнутый односторонним сознанием своей правоты и твердо добивающийся своей цели, сталкивается в этом своем стремлении с различными препятствиями и прежде всего с другими свободными индивидами (столь же твердыми в одностороннем сознании своей правоты), стремящимися со страстью к своим целям... Поэтому утвердить свою правоту в жизни свободный индивид мог лишь путем непризнания свободы и нарушением правоты других индивидов. Это столкновение и образует трагическую коллизию произведений Шекспира, коллизию, в которой, как это заметил уже Гегель, "трагические герои столь же виновны, сколь и невиновны" {Там же, с. 181.}.

Герои Шекспира гибнут чаще всего потому, что нарушают от века сложившийся порядок мира, разрывают связи семейные, родовые, общественные, государственные - в конечном счете природные. Они словно высвобождают и обрушивают на "свою голову грозные стихийные силы, внося диссонанс в ту гармонию вселенной, от вторжения в которую предостерегает у Шекспира Улисс в знаменитом монологе ("Троил и Крессида", I, 3). Иначе поступать они не могут: шекспировские "герои действуют так потому, что такие они есть" {Там же, с. 136.}. Но гибель их неизбежна, и в глубоком проникновении в смысл этой необходимости В. Кеменов видит величайшее достижение шекспировского реализма.

Сами же герои Шекспира не осознают предрешенности своей гибели. Единственное исключение здесь - Гамлет. "Гамлет - единственный трагический герой Шекспира, осознавший свою трагическую обреченность, ее неизбежность, вытекающую не из частных причин, а из основных условий современной ему жизни. Поэтому в "Гамлете" трагедия Шекспира впервые осознает себя как трагедия. Поэтому "Гамлет" - величайшее произведение Шекспира, венец его творчества... в "Гамлете" центр тяжести трагической коллизии перенесен в столкновения во внутреннем мире самого Гамлета, мучительно решающего самые основные и величественные вопросы бытия и человечества и не могущего найти выхода, ибо сама окружающая его жизнь в то время не давала такого выхода. В "Гамлете" выражена трагедия гуманизма Ренессанса... вынужденного на каждом шагу наблюдать... как... расцветающий гармонический человек эпохи Ренессанса становится жертвой не только враждебных ему внешних причин и обстоятельств, но и внутренней эгоистической червоточины, развивающейся в нем самом" {Там же, с. 140.}.

Эта "эгоистическая червоточина" - буржуазный индивидуализм, укреплявшийся в ходе осуществления той самой гуманистической программы, которая требовала полной свободы личности, и возникающий тогда, когда эта свобода понимается как свобода от всяких принципов морали и общественного долга. У Шекспира воплощением такой анархической свободы становится Яго.

Шекспировский трагический реализм, по В. Кеменову, вовсе не означает безнадежного отчаяния. Однако уроки жизнестойкости в его трагедийном театре

Шекспир У. Шекспировские чтения, 1977 filosoff.org
извлекаются на самом глубинном уровне. "Нам кажется, что в трагедиях Шекспира есть оптимизм, но искать его следует не в благополучии концовок, не в гегелевском примирении противоположностей или в христианском раскаянии героев (которое, кстати сказать, весьма редко встречается у персонажей Шекспира), а в том, как герои его трагедий смотрят сами на себя и на свою деятельность, возвышаясь при этом над собою, своим положением и обстоятельствами до общечеловеческой точки зрения" {Там же, с. 142-143.}. Именно в этом – смысл прозрений Ричарда II, превращения Лира из монарха-самодура в подлинного философа, поражающего глубиной и человечностью мысли.

Для Шекспира человек хотя и определяется своей эпохой, но не сводим к ней, не ограничен ею. Каждая эпоха – лишь один акт в драме истории человечества, и даже трагическая развязка этого акта не должна восприниматься как апокалипсическое пророчество. За этим актом, последуют другие, более достойные подлинной природы человека. Залогом тому – и способность шекспировских героев играть другие роли, кроме тех, что выпали им на долю, их умение превращаться из "актеров" в "драматургов", художников, творящих самих себя.

Шекспир не случайно так настойчиво уподоблял мир театру. "Драматургия означала для Шекспира нечто гораздо большее, чем простой выбор литературного жанра... определенное содержание философских воззрений Шекспира на жизнь и на искусство послужило причиной, следствием которой было: Шекспир писал для театра" {Там же, с. 146.}.

Эта заключительная мысль статьи В. Кеменова – одно из ранних свидетельств все нарастающего в послевоенном советском шекспироведении стремления рассматривать трагическое у Шекспира не просто как некую философскую выжимку, "мораль" его произведений, но как формообразующее начало его драматургии. Выработке более разностороннего, "комплексного" подхода к творчеству Шекспира, и в частности к проблеме его трагизма, в первые послевоенные десятилетия немало способствовало появление новых работ ведущих, советских ученых-шекспироведов – М. М. Морозова, А. А. Смирнова.

Труды М. М. Морозова, не ставившие непосредственно вопроса о природе трагического у Шекспира, существенно обогатили представление о самом творческом методе драматурга, о неразрывном единстве мировоззренческой основы его произведений со всеми элементами их материальной структуры – от приемов разработки характеров до метафор и эпитетов {См.: Морозов М. М. Шекспир. М., 1947; 2-е изд., 1956; Он же. Избр. статьи и переводы. М., 1954; Он же. Статьи о Шекспире, М., 1964.}. Без этого вклада трудно представить себе все дальнейшее развитие советского шекспироведения.

А. А. Смирнов выступил в 1946 г. со статьей "Шекспир, Ренессанс и барокко", полемизируя с теми западными учеными, которые безоговорочно относят трагедию Шекспира к искусству барокко. Признавая некоторую формальную, стилистическую общность Шекспира с барочной литературой и вынося его позднее творчество за пределы культуры собственно Возрождения, А. А. Смирнов настаивает на верности Шекспира идеалам гуманизма. Однако это не "идиллический" и "догматичный навыворот" гуманизм Ренессанса, действенный до тех пор, пока речь идет об освобождении личности от средневековых догм, и оказывающийся несостоятельным при первом столкновении с феодально-католической реакцией и практикой первоначального накопления. Это гуманизм нового типа – не сложившийся оружие, не отказавшийся от борьбы, но и не закрывающий глаза на мучительные противоречия жизни, "трагический гуманизм". "Трагический гуманизм – это осознание трагедии человека в частнособственническом и притом рефеодализирующемся обществе, сознание всей тяжести борьбы, которую человек ведет с этим обществом, – борьбы, не всегда сулящей успех и порою почти безнадежной, но все же всегда и во всех случаях необходимой. А вместе с тем – это осознание того, что ренессансное мировоззрение с его идиллическим оптимизмом и упрощенностью недостаточно вооружает для такой борьбы, что для нее нужен более сложный арсенал идей, чем заготовленный ренессансным гуманизмом" {Смирнов А. А. Шекспир, Ренессанс и барокко. – В кн.: Смирнов А. А. Из истории западноевропейской литературы. М.; Л., 1965, с. 195.}.

Итогом шекспироведческих трудов А. А. Смирнова стала его вышедшая уже посмертно в 1963 г., книга "Шекспир". Здесь уточнялось, углублялось, а иногда и корректировалось все найденное исследователем в ходе многолетних раздумий о Шекспире. Анализ шекспировского трагизма здесь основывается на

Шекспир У. Шекспировские чтения, 1977 filosoff.org
известном высказывании Маркса о сущности трагического: "Трагической была история старого порядка, пока он был существующей испокон веку властью мира, свобода же, напротив, была идеей, осенявшей отдельных лиц, – другими словами, пока старый порядок сам верил, и должен был верить, в свою правомерность. Покуда ancien régime, как существующий миропорядок, боролся с миром, еще только нарождающимся, на стороне этого ancien régime стояло не личное, а всемирно-историческое заблуждение. Поэтому его гибель и была трагической" {Маркс К., Энгельс Ф. Соч. 2-е изд., т. 1, с. 418.}. Шекспир, по мысли А. А. Смирнова, идеализирует людей уходящего, патриархального мира – отца Гамлета, Дункана, Лира, Кента и Глостера – и с потрясающей силой изображает их крушение. Однако они не наделены специфически феодальными представлениями и предрассудками. Это скорее легендарные, сказочные фигуры. Для Шекспира существовало само их противостояние циничным аморалистам, героям первоначального капиталистического накопления – Клавдию, Яго, Эдмунду, старшим дочерям Лира.

"Но, – продолжает исследователь, – сложность и глубина мысли Шекспира заключается в том, что в качестве настоящих, активных противников этих хищников выступают у него не полусказочные герои безвозвратно ушедшего прошлого, а герои реальные, глубоко жизненные, смело борющиеся против всякого зла во имя тех гуманистических идеалов, которые одинаково чужды как феодальному, так и буржуазному миру. Таковы Гамлет, Отелло, Эдгар ("Король Лир"), Макдуф ("Макбет")" {Смирнов А. А. Шекспир. Л.; М., 1963, с. 104.}.

Этому герою зачастую приходится вести борьбу не только с внешними обстоятельствами, но и с самим собой. Но ни эти внешние обстоятельства, ни сами характеры персонажей у Шекспира не выступают как единичные, случайные. За ними всегда стоят определяющие силы и тенденции эпохи. Шекспир ставит в своих трагедиях самые насущные вопросы, и ответы, которые он дает, суровы и нелицеприятны. "Верность природе и следование естественным влечениям человеческой природы, которые раньше являлись для Шекспира основным критерием правильности человеческого поведения и гарантией счастья, теперь перестают ими быть. Человек у Шекспира, освободившись от всех иллюзий, приходит к сознанию того, что он "бедное, голое двуногое животное"... {Там же, с. 108.}

Однако Шекспир далек от упадочного пессимизма даже в этот, трагический, период своего творчества. "Как бы ни были ужасны страдания и катастрофы, изображаемые Шекспиром, в них всегда заключается глубокий смысл. Шекспир показывает закономерность всего происходящего с человеком... даже от самых суровых трагедий Шекспира не веет безнадежностью: в них приоткрываются перспективы лучшего будущего или утверждается внутренняя победа правды над человеческой низостью... Сами страдания шекспировского героя зачастую производят примиряющее впечатление уже потому, что они перерождают и просветляют его... От всех трагедий Шекспира веет бодростью, мужественным призывом к борьбе, хотя бы эта борьба и не всегда сулила успех" {Там же, с. 108-109.}.

Начало 60-х годов было ознаменовано подготовкой к 400-летию юбилею Шекспира, что стало предпосылкой особой активности советского шекспироведения. Публикации тех лет и по объему, и по содержательному богатству составляют важную страницу советской шекспирианы. Видное место среди этих публикаций заняла монография А. А. Аникста "Творчество Шекспира".

Размышляя об источниках трагического у Шекспира, А. Аникст пишет: "Корни шекспировского трагизма – в противоречиях общественного развития, в кровавой цене, которую человечество платило за прогресс и посредством которой тем не менее еще не покупалось всеобщее благополучие" {Аникст А. Творчество Шекспира. М., 1963, с. 337.}. Именно социальные явления – сфера деятельности личности, обретающей сознание индивидуальной свободы, определяют мироощущение шекспировских трагедий. Физические страдания, болезнь, уродство и даже смерть сама по себе – одним словом, все то, что имеет чисто природное происхождение, не служит причиной трагического у Шекспира. Нет места в его драмах и для "судьбы" или чудесных, сверхъестественных сил. "Трагическое имеет у Шекспира один источник – земную жизнь человека и, главное, столкновение интересов людей, преследующих цели, которые соответствуют личному характеру и желаниям каждого" {Там же, с. 342.}.

Шекспировское понимание трагического складывалось постепенно. В ранних его

Шекспир У. Шекспировские чтения, 1977 filosofff.org
пьесах враждебное герою начало было чуждо ему самому, гнездились во внешних обстоятельствах, в злой воле других, враждебных ему людей. Но в зрелых шекспировских трагедиях изображение объективно трагической внешней ситуации сочетается с картиной жесточайших душевных мук, терзающих героя. Подлинно трагические переживания – удел личности, наделенной той высшей степенью самосознания, которая была присуща человеку Возрождения. "Гордое самосознание личности оказывается... двойственной силой. Оно придает человеку мощь, величие, какого не было у него, когда он был просто частичкой общины или сословия. Но оно же отчуждает его от других людей, ибо, требуя для себя всеобщей любви или преклонения, человек забывает об уважении к тем, от кого требует уважения своей личности, как мы видим это на примерах Лира и Кориолана. Глубочайший источник трагического Шекспир находит в противоречиях, вытекающих из высокого развития личности" {Там же, с. 345.}.

Герои шекспировских трагедий – начиная с Брута – обнаруживают, что зло может корениться в их собственных душах. Зло в человеке – проблема, неотступно мучившая Шекспира, – проявляется по-разному. Люди могут быть злы по природе – таковы, к примеру, Яго или Эдмунд. Для других (Лира, Макбета) злое – лишь искажение их изначально здоровой природы. Шекспировские злодеи получают наслаждение от творимого ими зла, им неведомы нравственные страдания, и потому их смерть не является трагической. Трагическое у Шекспира связано с осознанием зла и той душевной болью, которое это сознание причиняет.

Но такое сознание не означает полной ясности и определенности представлений о жизни. Напротив, шекспировским героям свойственна раздвоенность, порожденная несоответствием завещанного предками наивно-поэтического мироощущения новой, не укладывающейся в это мироощущение действительности. Твердая шкала добра и зла, выработанная в лоне христианской религии, теперь неприменима, и жизнь наполняется непостижимыми загадками. "Трагическое неизбежно связано с "гибелью богов"" {Там же, с. 351.}.

Поэтому напрасно искать в трагедиях Шекспира неких однозначных моральных сентенций, развязок, предлагающих единственные ответы на все вопросы, задаваемые обстоятельствами и характерами героев, и это "естественное следствие того состояния сознания, которое составляет основу трагического мировосприятия Шекспира".

А. Аникст уточняет: "Корни конфликтов являются социальными, но трагедии у Шекспира человеческие. Почему страдает человек и как он страдает, может быть объяснено социальными причинами лишь в конечном счете. Социальное создается самими людьми, но человек не простая сумма социальных качеств, из которых складываются его отношения с другими. Одно дело общественная направленность жизнедеятельности, другое – то, что творится в самом человеческом существе, тот родник, из которого вытекает все живое" {Там же, с. 352.}.

Иначе говоря, речь идет о трактовке самой природы человека. Ренессансный гуманизм начинается с утверждения ее благой сущности. Во времена Шекспира это уже было поставлено под сомнение, и его трагедии не снимают таких сомнений каким-нибудь четким и обнадеживающим выводом.

Было бы, однако, неверно на этом основании делать заключение о всеобъемлющем пессимизме Шекспира. Не признавая безоговорочно ни власти божественного провидения над людьми, ни всемогущества человеческой воли, Шекспир искал закономерности в ходе вещей, что для него, художника прежде всего, означало и поиски емкого образного понятия, способного эту закономерность передать и обозначить. Таким понятием стало для него Время. Это, в сущности, сама жизнь во всей ее изменчивости и многообразии. Вторгаясь в кругооборот природы, разрывая "связь времен", человек вызывает катастрофу, обрушивающуюся не на него одного. "Одной из сторон трагического и является у Шекспира то, что нарушения естественного порядка вещей приводят к тяжелейшим последствиям для всех – и для правых и для виновных. Жизнь, Время мстят всем людям за то, что кто-то из них отступает от законов человечности. У Шекспира нет в трагедиях поэтической справедливости, потому что он не видит ее в жизни. Впрочем, каждая из его трагедий завершается возвратом к тому, что в идеале является торжеством естественных начал. Это одерживает победу Время. Оно возвращает жизнь в нормальное русло" {Там же, с. 357.}.

Шекспир У. Шекспировские чтения, 1977 filosoff.org

Как ни всемогуще время, это вовсе не некая ипостась божества. Герои Шекспира осмеливаются спорить с ним, противостоять ему. В человеке заложены огромные силы, которые могут быть обращены во зло, – Шекспир это знал. Но в нем таятся и безграничные возможности добра – Шекспир в это верил, и в этом суть его трагического гуманизма.

В изданной десять лет спустя книге "Шекспир. Ремесло драматурга" А. Аникст занят прежде всего анализом самой драматургической техники Шекспира. И это, естественно, предопределяет смещение акцентов в его подходе к проблеме трагического у Шекспира. Трагедия Шекспира теперь интересует исследователя не столько как размышление о сути бытия, сколько как сложившийся в определенную эпоху литературный жанр. Рассматривая компоненты жанра, А. Аникст исходит из той мысли, что "Шекспир не только неповторим, он и не повторялся. Отдельные элементы его драматургии переходят из пьесы в пьесу, но сочетание их всегда различно" {Аникст А. Шекспир: Ремесло драматурга. М., 1974, с. 7.}. Поэтому речь идет не о выработке некой общей для всех шекспировских пьес формулы, но об определении основ его драматургического мастерства, в каждой пьесе проявляющихся в особом варианте.

Переходный, пограничный характер эпохи Возрождения в целом обусловил противоречивость ренессансного гуманизма, что сказалось не только на общеидеологическом, но и на эстетическом уровне. Единой концепции трагического у драматургов Ренессанса не было, как не было единого взгляда на причины человеческих несчастий. Кто виноват – судьба, фортуна? Или сам человек? Что касается Шекспира, то он, пишет А. Аникст, "противопоставляет подобные взгляды, никогда не давая ясного ответа, какая из двух точек зрения верна. Можно, однако, заметить, что вера в высшие силы характерна для тех его персонажей, которым дороги традиционные ценности; выразителями рационального взгляда на жизнь выступают персонажи, отвергающие старое представление о миропорядке" {Там же, с. 537.}.

Во многом отталкиваясь от классических образцов трагического искусства и от классической теории трагедии, драматургия Возрождения существенным образом их пересматривала и дополняла – и в самой художественной практике, и в осмыслении ее. Это относится, в частности, к эмоциональному эффекту трагедий Шекспира. Поэтика Возрождения к чувствам, которые по установившейся с Аристотеля традиции должна вызывать трагедия, – скорби, состраданию, страху – добавляла еще одно понятие – "восхищение". У Шекспира слово "admiration" имеет и другой оттенок – "удивление". Границы этих понятий весьма зыбки. Шекспировская трагедия, по мнению А. Аникста, вызывает оба эти аффекта, что объясняется самим глубинным смыслом его драм: "Нравственный пафос трагедии Шекспира не в утверждении необходимости гибели его героев, а в том, что человечность возмущается против их злосчастной судьбы. Трагедии Шекспира не выражают примирения с судьбой. Такого чувства они не вызывают у зрителей и читателей. Скорбь о гибели значительных людей, с яркими достоинствами; удивление тем, что обстоятельства несут смерть достойным; восхищение стойкостью героев перед лицом враждебных обстоятельств – таков эмоциональный эффект шекспировской трагедии" {Там же, с. 549.}.

На форму, а иногда и дух трагедий Шекспира немалое влияние оказала "кровавая" трагедия Сенеки. И это относится не только к "Титу Андронику" и ранним хроникам, но и к "Гамлету", "Королю Лиру", "Макбету". Убийства, столь многочисленные на шекспировской сцене, неоднородны по типу. Насильственная смерть может быть противоестественна, случайна или заслужена; соответственно жертвы ее могут быть невинны, виновны отчасти или преступны. Критерии здесь вытекают из оценки сложного переплетения причин трагического действия, соотношения доли личной ответственности героя, его "трагической вины", и исторической неизбежности его гибели. С этим вопросом связан другой – об удельном весе внешнего и внутреннего конфликтов в шекспировском театре. "Внешний конфликт в наиболее глубоких произведениях Шекспира является основой для драматического конфликта иного рода, происходящего в душевном мире его героев. Однако, прежде чем сказать об этом, надо со всей решительностью отвергнуть недооценку конфликта внешнего. Неверно, да и нельзя свести сущность драматизма Шекспира к чистому психологизму... Невозможно отделить друг от друга внешние драматические обстоятельства и душевные драмы героев Шекспира. Художественному воспроизведению условий, в которых живут его герои, Шекспир уделяет не меньше внимания, чем выражению душевных движений. С точки зрения правдоподобия внешние обстоятельства в драмах Шекспира не всегда точны, но они приспособлены к тому, чтобы создать именно ту среду, которая необходима

Шекспир У. Шекспировские чтения, 1977 filosoff.org
для придания драматизма судьбам героев" {Там же, с. 560.}.

Значительным событием в советском шекспироведении последних десятилетий стали работы Л. Е. Пинского. Вопросу об общих основаниях трагедии Шекспира была посвящена специальная глава - "О трагическом у Шекспира" - его книги "Реализм эпохи Возрождения", вышедшей в 1961 г. К тому времени, как отмечает автор, "связь трагедии Шекспира с веком Ренессанса и гуманизма, с переломной эпохой, стала в нашем шекспироведении общим местом. Другой вопрос - более конкретное понимание характера этой связи" {Пинский Л. Реализм эпохи Возрождения. М., 1961, с. 252.}. Та мысль, что трагическое у Шекспира обусловлено кризисом гуманизма на заключительной фазе культуры Ренессанса, верна постольку, поскольку она определяет место трагедии Шекспира в эволюции литературы Возрождения. Но, подчеркивает Л. Пинский, "сама культура Возрождения была по своей природе с самого начала великим революционным кризисом заката многовековой культуры средневековья и рождения капиталистической эры. И то и другое питало идеи Возрождения. Поэтому творчество тех художников, мысль которых справедливо связывается с кризисной фазой гуманизма, - Шекспира и Сервантеса - и остается в веках наиболее ярким, зрелым памятником культуры Ренессанса. Нет ничего более неверного, чем представление об ущербности и неполноценности отражения атмосферы Возрождения в "Дон Кихоте" или трагедии Шекспира. Поздние плоды Ренессанса наиболее богатые и зрелые его плоды. Кризис гуманизма в "Гамлете" или в "Короле Лире" усугублен осознанием конца тысячелетнего миропорядка" {Там же, с. 253. Напомним, что наиболее далека от этой точки зрения была позиция А. А. Смирнова, допускавшего возможность исключения трагедии Шекспира из контекста ренессансного искусства.}.

XVII век в литературе Западной Европы - век расцвета трагедии, жанра, послужившего промежуточным звеном между эрой эпоса, связанной с патриархально-средневековой стадией развития общества, и эрой романа, детига буржуазной цивилизации. В эту эпоху расцвета трагедии содержанием ее была гибель рыцарства, отстаивавшего свою свободу, свой правопорядок против нового государства, новых, более развитых, но и более прозаических форм жизни. И у Шекспира трагическое начало во всех его проявлениях - в самом материале драм, их действии, коллизиях, характеристике героев - восходит к эпическому состоянию общества. Сюжет шекспировской трагедии (как и в эпосе) есть, в сущности, драматизированная легенда, основанная на событиях, которые предполагаются всем известными и в обработку которых привносится минимум личного, изобретательного начала. Пружины действия размещаются в настоящем мире вокруг героя, а не в его личной предыстории. Для коллизий трагического театра Шекспира знаменательно эпическое отсутствие интереса к изображению душевной раздвоенности, борьбы между личной "страстью" и гражданским "долгом". Неправомерным поэтому представляется Л. Пинскому весьма распространенное в критике противопоставление античной, "пластической" трагедии - шекспировской, где судьба перенесена в душу героя; шекспировская коллизия, по его мнению, еще близка объективной борьбе у греков.

Трагический герой у Шекспира в отправной точке своего развития обладает комплексом черт цельного образа героя эпических сказаний. У него изначально отсутствует какая-то одна преобладающая страсть, личная доминанта. Он универсален, и за его бесстрастностью стоит гармония с миром и человеческим окружением. Герой конституируется не напряженностью питаемого им индивидуального чувства, а высотой, масштабом своей личности. Из этого "эпического отправного момента характеристики рождается резкий, определенный трагический характер со своим особым пафосом свободной личности; трагедия возникает лишь с того момента, когда ренессансный герой выведен из инерции эпического равновесия, которая для трагедии уже является уходящим прошлым и старым порядком. Другую сторону трагической коллизии образует "мир нарождающийся" буржуазного общества. При столкновении с ним и под влиянием его воздействия и рождается трагическая страсть, губящая героя..." {Там же, с. 272.}.

Гибель героического и историческая необходимость этой гибели - черта трагедии, в отличие от эпоса. Историческая основа трагедии - распад патриархально-цельной "эпической" среды, с которой герой был в органическом единстве. Жизнь героя в трагедии уже не совпадает с устремлениями общества, где рождается новый мир антагонистических отношений. В герое как бы воплощены идеалы коллектива, реальные интересы которого ему враждебны. Шекспировский герой "конгениален народу", но ему чуждо подчинение своей жизни задачам народного блага, делу защиты угнетенных. "Народность, которая

Шекспир У. Шекспировские чтения, 1977 filosoff.org
у художников развитого буржуазного общества является сознательной идейной тенденцией демократического героя, у героя шекспировской трагедии, связанного наполовину с патриархальной корпоративной Европой, есть еще черта натуры, определяющая реализм героического у Шекспира" {Там же, с. 281.}.

Когда в ходе действия шекспировской трагедии герой осознает свое одиночество перед истинным лицом общества, рождается трагическая страсть. Страсть эта вспыхивает бурно, внезапно. Столь легкая воспламеняемость героя у Шекспира нередко смущала критиков, исходивших из психологических норм литературы позднейшего времени. Между тем "этот трагический динамизм и свобода в развитии страсти составляет закон трагедии Шекспира... Высшая трагическая правда этой резкости перехода к аффекту у Отелло, Кориолана, Тимона заключается в героическом сознании своего права на суд, на самостоятельный свободный акт" {Там же, с. 289.}. Более того, именно в этом переходе многосторонней, цельной личности к одной всепоглощающей страсти общечеловеческая значимость чувства шекспировского героя. Но эта свободная страсть героя в мире трагедии, где общество против него, губительна и для героя, и для среды. "Эпическая индивидуальность героя, как последнего могикана добуржуазного общества, становится в ренессансной трагедии формой рождения индивидуалистического сознания капиталистической эры" {Там же, с. 291.}. Героическая свобода, приводящая к нарушению извечного миропорядка, рассматривается этим миропорядком как явление антисоциальной морали. Своевольно-личному началу в трагедии присущ поэтому демонический оттенок. Носители свободы в трагедии делятся на два типа: отрицательный, собственно демонический (Яго, Эдмунд, Гонерилья), и положительный, составляющий поэзию и славу ренессансного переворота (Отелло, Дездемона, Лир, Корделия). Исторически обусловленная связь этих двух вариантов – проявление подлинного трагизма. В понимании этой связи Шекспир достигает высочайшей объективности. "Объективность Шекспира-трагика... заключается в изображении противоречий рождающейся буржуазной культуры с гуманистических позиций передовой мысли его времени. Поэзия свободного поведения, расцвет человеческой природы, обаяние человеческих устремлений и чувств и гибельность их проявлений в известных социальных условиях – таково содержание трагедии" {Там же, с. 294.}.

Посвященный трагедиям раздел книги Л. Пинского "Шекспир. Основные начала драматургии" представляет собой исследование трагического жанра эволюции его "магистрального сюжета", специфики его народности, формообразующего театрального начала трагедии.

"Магистральный сюжет" шекспировских трагедий – судьба человека в бесчеловечном обществе. Герой, в начале действия проникнутый верой в разумность системы жизни и возможность самому творить свою судьбу, вступает в конфликт с миром и ценой трагического заблуждения, – страданий и проступков приходит к осознанию истинного лица мира (природы общества) и своих реальных возможностей в нем (собственной природы). Погибая, герой "очищается", искупает свою вину, – и вместе с тем утверждает величие человеческой личности как источник ее свободы.

Протагонист трагедии у Шекспира наделен "безмерностью" страстей и иллюзий, роковой целеустремленностью к тому, что составляет его долг. Он не жалок перед судьбой, он достоин своей судьбы. Такова субъективная сторона ситуации. Особенности объективной ее стороны проступают при сравнении трагической коллизии с комедийной. В комедиях герой подвластен "природной необходимости", определяющей его чувства, он несвободен; свободна здесь стихийно играющая объективная жизнь. В трагедии же герой поступает "как должно", он свободен в выборе; но в мире вокруг царит необходимость, несвобода системы.

В основе шекспировской трагедии лежит конфликт "высокого" мифа Возрождения о человеке – творце своей судьбы с "низким" антимифом "реалистичных" антагонистов. На "высоком" мифе строится завязка, протагонист дает толчок действию и ведет его в восходящей линии трагедии; после кульминации (обычно в III акте), в нисходящей линии, инициатива переходит к антагонисту. В завязке же, в самой форме гибели героя в последний раз сказывается его натура, утверждается его личность.

Трагедии Шекспира 1600-х годов ("Гамлет" – как бы великий пролог к ним) можно разделить на две группы: "субъективные", или "трагедии доблести", с акцентом на героях – "рабах страстей" ("Отелло", "Макбет", "Антоний и

Шекспир У. Шекспировские чтения, 1977 filosoff.org
Клеопатра") и более поздние {Л. Пинский отходит здесь от строго хронологического принципа классификации.}, "трагедии социальные", с акцентом на объективном состоянии мира ("Король Лир", "Кориолан", "Тимон Афинский").

В центре субмагистрального сюжета (т. е. сюжета данной группы) "трагедии доблести" стоит выдающаяся личность, обязанная своим положением известным миру и всеми признанным заслугам. Даже в апогее коллизии протагонисты первой группы еще не доходят до отрицания устоев своего общества. Препятствие для себя они усматривают лишь в отдельных людях, а в устранении этих людей – свой нравственный долг.

Общие черты субмагистрального сюжета социальных, трагедий "состояния мира" – это прежде всего общезначимость, принципиальность самого содержания трагического аффекта и основополагающая роль объективных материальных интересов в коллизиях этих трагедий (причина конфликта коренится непосредственно в социальных устоях жизни). Все это влечет за собой и структурные изменения: в роли антагониста выступает не одно лицо, а, в сущности, все общество; ослабляется значение для хода действия интриги, внешних недоразумений.

Первая (хронологически) "социальная" трагедия – величайшее создание Шекспира "Король Лир" {Анализу специально этой трагедии в книге уделено особое внимание, так как, по мнению автора, именно при разборе "Короля Лира" нагляднее всего вырисовываются важнейшие черты драматургии Шекспира, не укладывающиеся в рамки эстетики XIX в., и испытывается дееспособность всей концепции.}. Патетическое действие протекает здесь как "эксперимент распятием". Допытывают, распиная на кресте, саму природу – одно из ключевых понятий шекспировского театра. В этой трагедии она "пребывает в разделе с собой, она и с добрыми и со злыми, она двулика, если не двулична. Это большая, "вышедшая из сочленений", природа распадающейся Великой Цепи Бытия" {Пинский Л. Шекспир: Основные начала драматургии. М., 1971, с. 300. Великая Цепь Бытия – важное для Шекспира натурфилософское понятие, предполагающее наличие органической и строго иерархической связи между всеми элементами природы – от бога до первоначальных стихий.}.

Другое основополагающее начало трагедийного мира – время. В сюжете "Короля Лира" явно ощущаются несколько временных пластов. Прежде всего это доцивилизированное патриархальное время престарелого Лира, исторически отправной момент для трагедии рождения личности. Средневеково-феодальный пласт отчетливо сказывается в колорите политической жизни. Современная Англия, дух эпохи Возрождения ощущается главным образом в спорах о нуждах человеческой личности (в Англии XVI – XVII вв. это спор между ренессансной этикой "избытка" и аскетической пуританской этикой). Время в "Лире" – не "малое", прикрепленное к конкретной эпохе, время; анахронизмы, множество выразительных условностей переводят действие в план "большого" времени человеческой истории. Исторический процесс в целом и составляет содержание трагедии.

Трем историческим эпохам в трагедии соответствуют три возрастных поколения ее персонажей, каждое из которых имеет свои "добрые" и "злые" ипостаси. По одной – "отрицательной" – стороне угла архаическая ступень процесса формирования личности представлена Освальдом, законченным типом рабского сознания. На более развитой – средневековой – ступени стоят старшие дочери Лира и Корнуол. Личность уже признана официально, но лишь в зависимости от ее отношения к земельной собственности. Асоциальный вариант "нового человека" воплощается в Эдмунде: этот "макьявель" трагедии отвергает любой моральный долг как помеху для личной инициативы.

На другой – "положительной" – стороне угла патриархально-архаическую ступень представляет верный Кент, служащий Лиру как олицетворенному общественному целому. Благочестивый Эдгар воплощает религиозно-моральное сознание, характерное для средневекового общества. Корделия со свойственным ей социально-природным чувством стыда – духовно и культурно современный новому времени образ.

От Лира до Эдмунда и от Лира до Корделии – такова картина двойственности прогресса человеческой природы. Исходящее от природы всякого человека расхождение сторон угла во времени возрастает. Трагическая концепция социального прогресса у Шекспира свободна от любой односторонности, она возвышается и над беспечностью оптимизма, и над малодушием пессимизма. Эта

Шекспир У. Шекспировские чтения, 1977 filosoff.org
концепция во всех трагедиях Шекспира находит свое выражение преимущественно в духовном развитии и судьбе протагониста. Лир в завязке трагедии – сказочный, "допотопный", сверхпростодушный король. Дальнейшее развитие образа – это эволюция индивида через разлад с миром к собственно человеческой личности. Путь этот последовательно обозначается тремя спутниками героя – Кентом на архаическом этапе, Эдгаром на средневеково-христианском, Корделией – на этапе гуманизма нового времени. Подлинный, зрелый, трезвый гуманизм проникнут трагической тревогой за судьбу человека и человеческой культуры. Предсмертное, четырежды повторенное "Смотрите!" лира обращено в зрительный зал как предостережение и напоминание. "Пронизанное высочайшей трагической иронией, оно выражает не только иллюзию Лира-отца, но и великую истину, выстраданную протагонистом, невольно провозглашаемую личным органом всечеловеческого сознания трагедийного мира" {Там же, с. 389.}.

Действие шекспировской трагедии разворачивается на фоне жизни общественного целого. Можно различать три формы включения народно-социального фона в сюжет трагедии. Незримый, вездесущий и всеведущий фон первого типа стоит на страже того непреходящего и общечеловеческого, что заключено в традиционной морали; он лишь изредка "проявляется" на сцене в какой-либо безымянной, как бы символической фигуре. Второй тип эпизодически выступающие персонажи, выражающие народное отношение к ситуации. Третий тип – индивидуально охарактеризованные, полуосновные, полуслужебные действующие лица. Анализ различных видов фона приводит к выводу, что величие и мудрость социального фона в шекспировской трагедии находят в обратном пропорциональном отношении к собственно драматическому проявлению, удельному весу в действии.

Наиболее показательный пример этого парадоксального закона – образ трагедийного буффона. Это фигура, для хода действия заведомо ненужная; мудрость буффона непостижима для действующих лиц. Но именно в безумных словах "дурака" наиболее полно и адекватно проявляется народная мудрость трагедии. Буффон – гротескная концентрация социально-коллективного фона в едином лице. Всечеловеческий страдающий герой на сцене, всенародный фон за сценой и от имени всех мудро безумствующий "пограничный" шут – три средоточия в драматическом пространстве трагедии Шекспира.

В давних спорах о том, "театрален" ли или "поэтичен" Шекспир, возможно лишь синтетическое решение, утверждает Л. Пинский. "Шекспир в высшей степени театрален, но театральность Шекспира – поэтическая: мироощущение, специфическое видение жизни, а не мастерство владения одной из форм искусства... "Жизнь – театр" – существование шекспировской концепции человеческой жизни" {Там же, с. 558.}. Эта концепция и определяет содержательную структуру шекспировской трагедии: "Движение образа протагониста в трагедиях Шекспира происходит от дотрагедийной (и нетрагической) природы Всякого Человека через узнавание, трагический характер к экстатическому осознанию себя невольной персоной – в изначальном, латинском смысле слова: маска актера, роль. Важная особа трагедийного мира ("персона" в нынешнем смысле), протагонист как личность узнает, что в жизни он всего лишь лицедей, "действующее лицо", марионетка, "шут" разыгрываемого – для кого-то, для чего-то, "для богов" – спектакля. Реакция протагониста – протест против состояния жизни, против унижительной системы. Но только осознав систему через трагедийный "эксперимент", в котором он невольно "играл", герой достигает в экстазе выхода из себя и в финальной игре – высшей мудрости: для себя, для всех" {Там же, с. 592–593.}.

Капитальные труды Л. Пинского и А. Аникста были во многих отношениях итоговыми не только для их авторов, но и для целого периода советского шекспироведения. При этом, разумеется, они – как и любое исследование о Шекспире – не давали исчерпывающих "окончательных" решений проблем шекспировского творчества, в том числе и вопроса о трагическом у Шекспира. Среди работ последних лет этой теме особое внимание уделено в книге безвременно скончавшегося ученого Ю. Ф. Шведова "Эволюция шекспировской трагедии", опубликованной посмертно, в 1975 г.

Как явствует из самого названия монографии, Ю. Ф. Шведова занимает становление, развитие трагического у Шекспира. Одним из важных критериев эволюции он полагает здесь соотношение сил противоборствующих лагерей в пьесах – "лагеря зла" и "лагеря добра". Этот критерий и определяет прежде всего деление шекспировских трагедий на несколько групп. Следует отметить,

Шекспир У. Шекспировские чтения, 1977 filosoff.org
что, исходя из своего анализа эволюции Шекспира как трагического поэта, Ю. Ф. Шведов не всегда следует общепринятым сейчас представлениям о составе и хронологии шекспировского трагического канона: он относит к трагедиям "Троила и Крессида", "Тимона" считает написанным до "Короля Лира", а последней трагедией Шекспира - "Антония и Клеопатру". Новый, собственно шекспировский этап английского и мирового театра начинается "Ромео и Джульеттой" {"Тит Андроник" (вне зависимости от вопроса о его атрибуции) еще слишком тесно, по мнению исследователя, связан с поэтикой дошекспировской "кровавой драмы"}. С этой пьесы основой трагедии, фактором, определяющим ее пафос, становится социальная проблематика. "Ромео и Джульетта" наиболее оптимистичная из трагедий Шекспира; к этому времени у драматурга еще не поколеблена вера в то, что "как только старый уклад потерпит поражение, наступит время торжества новой гуманистической морали, определяющей отношения между свободными людьми" {Шведов Ю. Эволюция шекспировской трагедии. М., 1975, с. 447.}. А потому гибель героев здесь - результат вмешательства рока, случайного стечения неблагоприятных обстоятельств.

В "Ромео и Джульетте", как и в других ранних пьесах Шекспира, "предметом художественного осмысления была действительность и тенденция прошлого... в его мажорной соотнесенности с настоящим" {Там же, с. 448.}. В "Юлии Цезаре", открывающем трагический период в творчестве Шекспира, современность с ее сложнейшими проблемами соотносится с будущим (историческая отдаленность самого сюжета здесь несущественна). Теперь "силы зла, предопределяющие гибель положительного героя трагедии, неизбежно ассоциируются с новыми, нарождающимися в обществе тенденциями, идущими на смену Ренессансу" {Там же.}. В этой первой группе шекспировских трагедий (к которой, кроме "Юлия Цезаря", относится "Троил и Крессида") находит наиболее резкое выражение кризис, пережитый поэтом на рубеже XVI-XVII вв. Победа "новых людей", эгоистического, буржуазно-индивидуалистического начала представляется неизбежной, а гибель героев - неотвратимой.

Созданный практически одновременно с этими пьесами, "Гамлет" лишен их мрачной определенности. Сама решимость Гамлета бороться со злом, его сознание необходимости, а следовательно возможности, такой борьбы снимают здесь пессимистическую однозначность, хотя возникающая в финале перспектива неясна.

Как бы "водоразделом" среди трагедий Шекспира служит "Отелло". Человек из "лагеря зла", Яго уничтожает героев, но гибнет, не добившись своих целей; а само существование и судьба таких личностей, как Отелло и Дездемона, доказывают реальность высоких идеалов. Пьеса оптимистична по тональности, хотя и показывает невозможность торжества доброго начала в условиях современной жизни; поэтому оптимизм ее скорее утопичен.

Поздним трагедиям Шекспира свойствен пристальный анализ природы зла. "Тимона Афинского" можно рассматривать скорее как своего рода пролог к этой группе пьес, лишь намечающий ее проблематику, чем как адекватное художественное решение темы. В полной мере эта тема разработана в "Короле Лире". В этой пьесе "эволюция лагеря, состоящего из объединившихся на время носителей жестокой своекорыстной морали, показывает, что этот лагерь... не может существовать сколько-нибудь длительный период. Хотя представители этого лагеря могут принести огромное зло окружающим их людям, они и как лагерь, раздираемый эгоистическими центробежными устремлениями, и как индивидуальности, переживающие бурный процесс разложения личности, оказываются обреченными на поражение" {Там же, с. 452.}. Напротив, лагерь защитников гуманности и справедливости, вообще не существовавший в начале трагедии, в ходе действия формируется и укрепляется и в финале оказывается победителем. Однако это вовсе не означает, что трагедия превращается в утопическую картину торжества добра.

В центре таких трагедий, как "Макбет" и "Кориолан", "возвышается индивидуальность, наделенная как личность рядом положительных качеств, но поставившая эти качества на службу своим эгоистическим устремлениям" {Там же, с. 453.}. История Макбета доказывает закономерность разложения личности преступного тирана и неизбежность его поражения. В "Кориолане" особенно велик удельный вес политической проблематики. Здесь важна не "трагедия злодея, выступающего против существующих в обществе сил добра, а трагедия индивидуалиста-аристократа, противопоставившего себя народу" {Там же, с. 454.}. Народ оказывается сильнее; но причина гибели Кориолана не только в этом. Как и Макбета, его приводит к краху крайний индивидуализм,

Шекспир У. Шекспировские чтения, 1977 filosoff.org
превращающий национального героя в предателя.

"Антоний и Клеопатра" одновременно и завершает цикл шекспировских трагедий, развивая и уточняя сложившуюся у Шекспира концепцию трагического, и предвосхищает манеру, в которой написаны его последние пьесы. Это, может быть, самая грустная драма Шекспира. В "Антонии и Клеопатре" "носители ренессансных идеалов, великолепные как индивидуальности, ассоциируются с временами, уходящими в прошлое. А их противники, наоборот, выступают как олицетворение силы, укрепляющей свои позиции в настоящем" {Там же, с. 455.}. Но, несмотря на такую расстановку лагерей, трагедию не следует трактовать как безусловно пессимистическую. Автор ее убежден в самодовлеющей ценности этих "ренессансных идеалов", даже если нет надежд на победу их защитников в настоящем. В этом – уникальность позиции Шекспира для английской литературы позднего Возрождения.

Шекспиру, по слову Гете, "несть конца", и потому всякий обзор литературы о нем – рассказ с "открытым финалом". Надо ожидать появления следующих работ, призванных не возвестить конечную истину о трагическом поэте, но открыть новые возможности его прочтения.

ГЕНРИ ФИЛДИНГ О ШЕКСПИРЕ

М. Соколянский

В истории восприятия и критического осмысления творческого наследия Шекспира восемнадцатый век занимает свое, особое место. В английской культуре это была эпоха постепенного преодоления классицистских ограничений в отношении к искусству Ренессанса и становления нового взгляда на Шекспира – как на классика национальной литературы.

Круг вопросов, связанных с рецепцией наследия величайшего драматурга в век Просвещения, интересовал и продолжает интересовать литературоведов {См., напр.: Smith D. N. Shakespeare in the 18th century. Oxford, 1928; Babcock R. W. The genesis of Shakespeare's idolatry. 1776-1799. Chapel Hill, 1931; Аникст А. А. Семюэл Джонсон о Шекспире. – В кн.: Искусство Запада. М.: Наука, 1971, с. 82-102.}. Следует отметить, однако, что основное внимание исследователей привлекает вторая половина и особенно последняя треть XVIII в. И это в определенной степени объяснимо. "В течение целого столетия со времени Реставрации творчество Шекспира расценивалось английскими критиками как художественно неполноценное" {Аникст А. Эдуард Юнг и его значение в истории шекспировской критики. – В кн.: Шекспировские чтения. 1976. М.: Наука, 1977, с. 140.}, и лишь в последнюю треть XVIII в. стал явственным перелом в отношении к Шекспиру.

Такая эволюция в восприятии шекспировского наследия просматривается прежде всего в трудах критиков-эссеистов, редакторов и комментаторов сочинений великого поэта и драматурга. Между тем не меньший интерес представляет художественная практика виднейших писателей английского Просвещения, выразивших в романах и драмах, публицистике и письмах свое понимание творчества Шекспира и его значения для английской литературы.

При всей необозримости мировой шекспирианы вопрос о рецепции Шекспира многими знаменитыми писателями эпохи Просвещения исследовался весьма неполно. Так, проблема, вынесенная в название предлагаемой статьи, ни разу не ставилась специально в шекспироведении; не рассматривалась она по-настоящему и в трудах о Генри Филдинге. Имени создателя "Истории Тома Джонса" не встретим мы и в крупнейшей антологии шекспироведческой мысли {Ralli Augustus. A history of Shakespearian criticism. London, 1932. V. 1, 2.}. Между тем в романах и комедиях, журналах и дневнике Филдинга можно прочитать очень четкое (хоть и по-разному выраженное) отношение к наследию Шекспира, столь важное для творческой эволюции самого романиста. Более того, в понимании и оценке Шекспира Г. Филдинг резко выделяется среди своих современников-литераторов 1730-1750-х годов.

Начиная с Джона Драйдена и вплоть до середины XVIII в. критическое осмысление шекспировского наследия в Англии определялось, как известно, в основном теорией классицизма {См.: Smith D. N: Op. cit; Atkins J. W. H. English literary criticism. 17th and 18th centuries. London, 1966, p. 225-267; Аникст А. А. Оценка Шекспира английской критикой второй половины XVII в. – В кн.: Классическое искусство Запада. М.: Наука, 1973, с. 149-171.}. Из принципов классицистской эстетики исходили такие знатоки и

Шекспир У. Шекспировские чтения, 1977 filosoff.org
ценители Шекспира, как Александр Поуп и Льюис Теоболд. Генри Филдинг, вступивший на литературное и театральное поприще через три года после появления шеститомного собрания сочинений Шекспира, изданного А. Поупом (1725), и продолжавший активную драматургическую работу в пору выхода семитомного собрания, изданного Л. Теоболдом (1734), уже в начале своего творческого пути проявил поразительную независимость от классицистских канонов.

Эта независимость нашла свое выражение в разных аспектах деятельности Филдинга-драматурга. Она проявилась, к примеру, в бурлеске "Ковент-гарденская трагедия", где Филдинг пародировал пьесу английского эпигона Расина Эмброза Филиппа "Страдающая мать", и в многочисленных иронических ссылках на пьесы Драйдена, Ли, Бенкса и других драматургов классицистского направления в фарсе "Трагедия трагедий, или Жизнь и смерть Мальчика-с-Пальчик Великого".

Отрицательное отношение Филдинга к классицистским регламентациям была подмечено и его недругами. Так, еще в 1732 г. один из авторов "Грэн-стрит джорнл" - издания, с которым Филдинг вел беспощадную полемику, обрушился на его комедию "Современный муж", упрекая автора в незнании "правил" комедиографии. Отвечая на эту атаку, друг драматурга Т. Кук писал: "...под правилами драмы... я подразумеваю правила критиков, у которых нет никакого права навязывать какие-то правила..." {цит. по кн.: Fielding Henry. The critical heritage/Ed. by R. Paulson, T. Lockwood. London, 1969, p. 37-38.}. В поздней своей пьесе "Исторический ежегодник за 1736 год" Филдинг, вновь протестуя против диктата классицистской поэтики, создал образ ограниченного критика Саурвита, обращающегося к драматургу Медли с таким замечанием: "Вам, конечно, хорошо известны законы театра, сэра, и я ума не приложу, как сумеете вы уместить события целого года в двадцать четыре часа" {Филдинг Г. Избр. произв. М., 1954, т. 1, с. 237.}.

Над одним из такого рода критиков Филдинг зло посмеялся в 62-м номере своего "Ковент-гарденского журнала" (1752). Некто Уильям Мейсон предпослал своей драматургической поэме "Эльфрида" пять "вступительных писем", в которых доказывал необходимость для современных драматургов безоговорочно следовать правилам, изложенным в "Поэтике" Аристотеля. В памфлете-письме, подписанном "Трагикомикус" (уже в выборе имени содержался вызов апологетам классицистски жестокого разграничения жанров), Филдинг писал о пристрастии автора пяти писем (Мейсона) к правилам Аристотеля, "который, несомненно, писал вполне конкретно, имея в виду драматическую поэзию своего времени; но как смешна будет современная трагедия с его тремя единствами! Если бы Шекспир соблюдал их, то он бы летал, как бумажный змей, а не парил бы, как орел" {Fielding H. The criticism of Henry Fielding/Ed. by I. Williams. New York 1970, p. 137.}. Далее Трагикомикус, желая вызвать смех у читателей, рассуждал о том, сколь нелепым выглядел бы греческий хор в трагедиях "Отелло" и "Юлий Цезарь".

Относительный историзм Филдинга в подходе к аристотелевской "Поэтике" и классицистским нормам обусловил и более широкий его взгляд на литературные явления прошлого и настоящего, и в частности на творчество Шекспира.

Уже в первой комедии Филдинга "Любовь под разными масками" (1728) сатирический персонаж - непросвещенный лорд формал по невежеству своему предпочитает Шекспиру Бенкса: в предисловии к "Трагедии трагедий..." (1730) не Корнель или Драйден, но Шекспир вспоминается (притом без иронии) как наивысший драматургический авторитет. Имя величайшего из драматургов, названия его пьес, цитаты из них, шекспировские реминисценции встречаются в нескольких драмах Филдинга, в его романах, во всех четырех его журналах, в произведениях из трехтомника "Смешанные сочинения", в отдельных эссе и памфлетах и, наконец, в последней книге писателя - "Дневник путешествия в Лиссабон".

Любопытно заметить, что герои книг старшего современника и во многом антипода Филдинга С. Ричардсона (за исключением Клементины из "Грандисона") не вспоминают о Шекспире. Памела, будучи невестой, обсуждает в своих письмах достоинства комедии Р. Стала "Нежный муж" и трагедии Э. Филиппа "Страдающая мать"; многие страницы "Клариссы" посвящены рассуждениям о пьесе Николаса Роу "Красивая грешница". Что же касается автора "Тома Джонса", то он в 5-й главе XVI книги романа отправляет своих героев на представление "Гамлета" с Гарриком в главной роли, воспроизведя затем их беседу о великой трагедии Шекспира и ее сценической интерпретации.

Особенно много интересных замечаний Филдинга о Шекспире рассыпано в 18-ти главах-пролегоменах "Истории Тома Джонса, найденыша" и в ряде номеров "Ковент-гарденского журнала". Во вступительной главе XIII книги "Тома Джонса" писатель знакомит читателя со своими главными литературными авторитетами: этот ряд гениальных писателей составляют Аристофан, Лукиан, Сервантес, Рабле, Мольер, Шекспир, Свифт, Мариво.

"В дальнейшем акценты изменятся, - пишет в своем фундаментальном труде об английском романе XVIII в. А. А. Елистратова. - В "Ковент-гарденском журнале" 1752 г., пересматривая свои прежние литературные увлечения, Филдинг отвергнет Аристофана и Рабле, отодвинет на второе место Шекспира и Мольера, но останется верен... "великому триумvirату" - Лукиану, Сервантесу и Свифту..." {Елистратова А. А. Английский роман эпохи Просвещения. М.: Наука, 1966, с. 76.} Это указание А. А. Елистратовой нуждается, на наш взгляд, в некотором уточнении.

Иерархизация литературных авторитетов, о которой упоминает исследователь, предпринята Филдингом в той части 33-го номера "журнала", где речь идет исключительно об остроумии и о писателях, чьи произведения способны вызвать смех у читателей. Глядя на любимых писателей под таким углом зрения и рассуждая о различной содержательности производимого ими комического эффекта, Филдинг, действительно, оставляет на первом плане "великий триумvirат" - Лукиана, Сервантеса и Свифта (кстати говоря, не драматургов, а прозаиков), поместив вслед за ними Шекспира {нетрудно заметить, что Шекспир - создатель трагедий - в этом "конкурсе" участия не принимает.} и Мольера.

В других же номерах "Ковент-гарденского журнала" есть упоминания о "великом квадрумvirате" драматургов (Шекспир, Бен Джонсон, Бомонт и Флетчер) и о "самом великом Шекспире" - упоминания, позволяющие смело утверждать, что в отношении Филдинга к Шекспиру за три года не произошло переоценки ценностей. И в конце своего жизненного пути Филдинг мог бы воскликнуть так же, как в 8-й главе X книги "Истории Тома Джонса": "О Шекспир, если бы владел я пером твоим!".

Любовь Филдинга к шекспировской драматургии нашла свое яркое выражение и в его критике как некоторых эссе о Шекспире, так и эдиционной практики современников - издателей Шекспира. Особенно доставалось Джону Деннису (автору "Эссе о гении и сочинениях Шекспира"), Л. Теоболду и У. Уорбертону.

Иронические замечания по их адресу встречаются и в журнале Филдинга "Борец", и в предисловии к осуществленному им в соавторстве с Э. Юнгом переводу комедии Аристофана "Плутус", и в "Истории Тома Джонса, найденыша", и в "Ковент-гарденском журнале".

Особого внимания заслуживает один из эпизодов написанной в лукиановских традициях {См.: Соколянский М.Г. Творчество Генри Филдинга. Киев: Вища школа, 1975, с. 51-62.} повести Филдинга "Путешествие в иной мир". Попавший в Элизиум рассказчик встречает там среди прочих выдающихся писателей Шекспира, беседующего с Беттертоном и Бутом - крупнейшими актерами времен Реставрации. Актеры спорят о смысле знаменитой строки из V акта трагедии "Отелло":

Put out the light, and then put out the light...

(Задую свет. Сперва свечу задую...)

(V, 2; перевод Б. Пастернака)

В поисках "истинного" смысла собеседники предлагают разные варианты "реконструкции" шекспировского текста:

Put out the light, and then put out the light,

Put out the light, and then put out thy light,

Put out the light, and then put out thee light,

и, наконец:

Put out thy light, and then put out thy sight.

Впрочем, и на этом варианте "поиск" не заканчивается. Беттертон считает, что не с меньшим правом, чем буква, может быть изменено и слово, предлагая такое решение:

Put out thy eyes, and then put out thy sight.

Призванный в арбитры Шекспир отвечает спорящим весьма выразительно: "Право, джентльмены, я так давно написал эту строчку, что уже забыл, какой смысл вложил в нее. Если б я мог себе представить, как много чепухи будет сказано и написано о ней, я бы вычеркнул ее из своих произведений, ибо я уверен, что любое из предложенных значений, будь оно моим, сделало бы мне мало чести...". На вопросы о смысле иных спорных мест в его произведениях Шекспир отвечает, что "если уж и мистер Теоболд не дал исчерпывающего ответа на этот вопрос, то появились три или четыре более новых издания моих пьес, которые, как он надеется, удовлетворят всякого..." {Fielding Henry. The complete works, v. 1-16. London, 1967, v. 2, p. 247-248.}.

Насмешки над Л. Теоболдом {Разумеется, насмешки Филдинга не умаляют заслуг Л. Теоболда перед шекспириологией и почитателями Шекспира. Кстати, Филдинг был подписчиком семитомного собрания сочинений Шекспира, изданного Л. Теоболдом.} и другими издателями и комментаторами, содержащиеся в этом эпизоде, вряд ли нуждаются в пояснениях. Филдинг выступает здесь прежде всего против безмерного педантизма, приводящего подчас к абсурдным решениям, и против недоверия к шекспировскому поэтическому слову.

В связи с этим эпизодом из "Путешествия" нельзя не вспомнить 31-й номер "Ковент-гарденского журнала", хотя эти два произведения Филдинга и отделяет друг от друга десятилетняя дистанция.

"...Нет в наш век более модного занятия, чем критиковать Шекспира, такими словами открывается эссе, помещенное в этом номере. - Мне сообщили, что в настоящее время готовятся к изданию не менее 200 собраний сочинений этого автора с комментариями, ссылками, наблюдениями и т. п." {Fielding H. The criticism of Henry Fielding, p. 70.} Уже в этой фразе обнаруживается едкая ирония Филдинга; а далее читателю предлагается реконструкция, откровенно пародийная, знаменитого монолога Гамлета из 1-й сцены III акта.

Сомнению подвергается аутентичность первой же строки:

To be or not to be, that is the question.

Автор эссе предлагает с помощью "незначительных изменений" основательно "улучшить смысл". Его вариант выглядит так:

To be, or not. To be! That is the bastion.

В последующих стихах монолога:

whether 'tis nobler in the mind to suffer
The slings and arrows of outrageous Fortune,
Or to take arms against a sea of troubles,
And by opposing end them?

предлагает заменить "suffer" на "более подходящее" по смыслу слово "buffet", а "slings and arrows" - "winged arrows". Две последние строки после реконструкции приобретают такой вид:

Or tack against an Arm'oth'sea of troubles,
And by composing end them... {Ibid., p. 71.}

Пересмотру подвергается почти каждый стих монолога. Многие изменения, введенные для "исправления и улучшения смысла", производят комический эффект. Вместо слов "to die, to sleep" предлагается "to lie to sleep"; вместо "whips and scorns of time" - "whips and spurs of time"; вместо "cast

Шекспир У. Шекспировские чтения, 1977 filosoff.org
of thought" – "cask of salt" и т. д. Заявляя, что он не собирается
предпринимать очередное издание пьес Шекспира, автор эссе предлагает
редакторам и комментаторам всех 200 готовящихся изданий воспользоваться его
"реконструкцией".

Пафос этого иронического эссе вполне ясен. Филдинг смеется не только над
Теоболдом или, допустим, явно уступавшим Теоболду в знании Шекспира
Уорбертоном {У. Кросс полагал, что основной мишенью насмешек Филдинга в
этом эссе был Уорбертон. См.: Cross W. L. The history of Henry Fielding.
New Haven, 1918, v. 2, p. 432.}, эссе направлено против самой тенденции
исправлять и "улучшать" шекспировские тексты. В этом отношении Филдинг
противостоит не только критикам и комментаторам первой половины века, но и
тем знатокам Шекспира последовавшего периода, включая самого Семюэла
Джонсона, которые по традиции выискивали слабые места в шекспировских
пьесах. Еще более резко обрушивался Филдинг на тех авторов, которые, исходя
из классицистских представлений о драме, "адаптировали" произведения
Шекспира для постановки их в театре той поры.

Переделки и адаптации шекспировских пьес с учетом классицистских законов
драмы начались еще в период Реставрации и продолжались в XVIII в. Еще А.
Поуп, находивший у Шекспира множество "недостатков", неодобрительно
отзывался о такой практике. Тем не менее в репертуаре английских театров
эти переделки заняли значительное место. Можно вспомнить трагедию Драйдена
"Все за любовь" и "Джейн Шор" Н. Роу, пьесу К. Сиббера "папская тирания при
короле Джоне" и драму Э. Филиппа "Хамфри, герцог Глостер", как, впрочем, и
много других {См.: Branam George C. Eighteenth century adaptations of
Shakespearean tragedy. Berkeley; Los Angeles, 1956.}.

Переделывая Шекспира, драматурги XVIII в. стремились сделать его пьесы
"правдоподобнее", добиться хотя бы единства действия (коль уж невозможно
было уложить их в рамки единства времени и места), "очистить" трагедии от
элементов комического, а комедии, от трагического и, наконец, усилить
дидактический момент. Для этих целей хороши были многие средства. К
примеру, Колли Сиббер, адаптируя "Короля Лира", ради единства действия
опустил I акт, а Н. Тейт в той же трагедии вовсе убрал такого значительного
персонажа, как шут.

Во времена Филдинга обращение не к Шекспиру, но к адаптациям стало нормой
для театральных трупп. Даже друг Филдинга – величайший актер эпохи и
большой почитатель шекспировской драматургии Дэвид Гаррик предпочитал
ставить переработки и сам занимался адаптацией Шекспира.

Автор "Истории Тома Джонса" был принципиальным противником переработки
шекспировских произведений. Критическое суждение о такого рода переработках
и о деятельности Роу – адаптатора Шекспира, в частности, встречаем мы в 1-й
главе IX книги знаменитого романа. Однако и до того, в пору своей
драматургической деятельности, Филдинг занимал в этом вопросе такую же
позицию.

В ранней его пьесе "Фарс сочинителя" писатель вывел сатирические фигуры
отца и сына Марплеев, целя прежде всего в Колли и Теофила Сибберов.
Марплей-старший, драмодел и театральный директор, излагает сыну свое кредо:
"Искусство писать, мальчик, – это искусство присваивать старые пьесы, меняя
их названия, или – новые пьесы, меняя имя автора" {Fielding Henry. The
author's farce/ed. by Charles B. Woods. Lincoln, 1966, p. 43.}. Полностью
созвучно этой декларации и признание Марплея о том, что случилось ему
переделывать и Шекспира.

В своем драматическом памфлете "Исторический ежегодник за 1736 год" Филдинг
снова зло посмеялся над отцом и сыном Сибберами, карикатурами на которых
являются фигуры драматурга Граунд-Айви и актера Пистоля. В III действии
этой пьесы обсуждается проблема "приспособления" Шекспира – и в частности
"Короля Джона" – для сцены, чем занимается Граунд-Айви. "...Шекспир был
славный малый, – говорит этот персонаж, – и кое-что из написанного им для
театра сойдет, если только я это немножко приглажу..." {Филдинг Генри.
Избр. произв.: В 2-х т. М.: ГИХЛ, 1954, т. 1, с. 254.} А преклоняющийся
перед Шекспиром драматург Медли интересно резюмирует эту дискуссию: "Если
Шекспир удовлетворяет людей со вкусом, то его следует переделывать для тех,
у кого нет вкуса..." {Там же, с. 254-255.}.

Упоминание об исторической хронике "Король Джон" не случайно. Филдинг резко
Страница 126

Шекспир У. Шекспировские чтения, 1977 filosoff.org
негативно реагировал на адаптацию этой пьесы его старым другом Колли Сиббером. В маленьком театре в Хаймаркете, которым Филдинг в те годы руководил, он, вновь атакуя К. Сиббера, поставил сатирическую пьеску "Жизнь и смерть короля Джона" с подзаголовком: "Первоначально написано Шекспиром. Просмотрено, перепечатано и не переделано" {См.: Avery E.L. Fielding's last season with the Haymarket theatre, - Modern Philology, 1939, N 3; Алексеев М. П. Из истории английской литературы. М.; Л.: ГИХЛ, 1960, с. 209-210.}.

В один ряд с этими фактами попадают и противопоставление Шекспира развлекательному театру, содержавшееся в драматическом памфлете Филдинга "Пасквин", и насмешка над любителями выбрасывать целые акты из шекспировских трагедий в фарсе "Кубарем летящий Дик" (1736), направленном против известного актера и театрального директора Джона Рича. Таким образом, Филдинг защищал подлинного Шекспира не только от Колли Сиббера: он был принципиальным противником изменения шекспировских пьес в угоду вкусам театральных деятелей и той части зрителей, что чрезмерно привержена была к классицистской драматургии.

Правда, Филдинг не оставил высказываний о гарриковских "улучшениях" Шекспира. Писатель высоко ценил актерское дарование своего друга, и, быть может, это обстоятельство, как и личная дружба, удержало его от критики. Но в связи с этим интересно вспомнить, что спустя восемнадцать лет после смерти Филдинга другой его друг и первый биограф, Артур Мерфи, осмеял гарриковскую адаптацию "Гамлета" в пародийной пьеске ""Гамлет" с изменениями" {Stone G. W. Mr. Garrick's lost alteration of "Hamlet". - PMLA, 1934, v. XLIX, N 3; Lehnert M. Arthur Murphy's "Hamlet-Parodies (1772) auf David Garrick. Shakespeare-Jahrbuch, Weimar, 1966, Bd. 102, S. 97-167.}. Есть основания полагать, что отношение Мерфи к некоторым переделкам Шекспира сложилось под воздействием взглядов его старшего современника и друга.

Что же касается самого Филдинга, то его многочисленные выступления в защиту Шекспира от его издателей, критиков и адаптаторов никак нельзя объяснить исключительно личными симпатиями и антипатиями или групповыми соображениями. Действительно, среди адаптаторов Шекспира были враги Филдинга - К. Сиббер и Рич, но были и друзья, включая Гаррика. Кстати, уже упоминавшаяся гарриковская переработка "Гамлета" была осуждена позднее Теофилом Сиббером, которого Филдинг-драматург часто высмеивал. Враг писателя Дж. Хилл в периодическом издании "Актер" издевался над некоторыми переработками шекспировских пьес, тогда как друг Филдинга Артур Мерфи, будучи довольно непоследовательным, признавал за ними право на жизнь. Poleмика с адаптаторами велась Филдингом более последовательно, ибо основывалась не на соображениях дружбы или вражды, а на убежденности в непреходящем значении наследия Шекспира.

Эта убежденность и свобода от классицистской нормативности, а также тонкое понимание шекспировской поэзии обусловили филдинговскую рецепцию творчества Шекспира, проявившуюся в трех аспектах: 1) в многочисленных отзывах о великом драматурге и включении его произведений в свой литературный обиход, 2) в критическом отношении к практике издателей и комментаторов его сочинений и 3) в своеобразной полемике со сценическими адаптациями шекспировских пьес.

Трудно найти среди современников Филдинга литератора или театрального деятеля, которого можно было бы поставить рядом по широте взгляда на творчество Шекспира {Из современников и друзей Филдинга лишь художник Уильям Хогарт приближается (не без влияния идей своего друга-писателя) к филдинговскому пониманию Шекспира. См.: Алексеев М. П. Вильям Хогарт и его "Анализ красоты". - В. кн.: Хогарт В. Анализ красоты. Л.; М.; Искусство, 1958, с. 59; Соколянский М. Г. В. Хогарт і Г. Філдінг. - В кн.: Література і образотворче мистецтво. Киев, 1971, с. 19-20.}. Вспомним, что "Рассуждения об оригинальности произведений" Э. Юнга появились через пять лет после смерти великого романиста, а знаменитое предисловие С. Джонсона к собранию сочинений Шекспира - в 1765 г., после чего лишь и началось становление "культы Шекспира" {См.: Babcock R. W. Op. cit.}.

Значение многочисленных высказываний Филдинга о Шекспире, его критиках и театральных интерпретаторах для литературной мысли и художественной практики того времени еще недостаточно учитывается в шекспироведении. Филдинг своими насмешками и пародийными сценами, несомненно, сократил век примитивнейшим адаптациям шекспировских пьес, своими эссе обратил внимание

Шекспир У. Шекспировские чтения, 1977 filosoff.org
многих современников на несурзности в трудах ряда редакторов и комментаторов. Как замечает (ограничившись, к сожалению, одним этим замечанием) американский исследователь Р. Нойес, "Филдинг превдосхитил атаки Джонсона на удушающую узость критиков-классицистов" {Noyes R. G. The Thespian mirror: Shakespeare in the 18th-century novel. Rhode Island, 1953, p. 17.}.

В целом воспринимая все аспекты деятельности Филдинга – любителя Шекспира и борца против искажений шекспировских пьес, можно, не боясь преувеличений, сказать, что и в оценке шекспировской драматургии автор "Тома Джонса" явно опережал свое время.

Хотя заслуги Филдинга в становлении нового литературно-критического восприятия Шекспира до сих пор, как правило, игнорировались, тем не менее многие великие писатели и видные литературоведы в своих суждениях о литературе ставили рядом имена Шекспира и Филдинга. Среди них были Шиллер и Гете, Гоголь и Джордж Элиот, наконец, Бернард Шоу {Fielding Henry. A critical anthology/Ed. by Claude Rawson. London, 1973, p. 148, 249, 262, 304, 319; Cross W. L. Op. cit., v. 3, p. 194-195.}. Вслед за Теккереем, поставившим филдинговскую Амелию в ряд с героинями шекспировских пьес, некоторые литературоведы поздневикторианского периода обращались к сопоставлению отдельных мотивов и персонажей Шекспира и Филдинга {Такого рода импрессионистические сопоставления встречаются и в новейших трудах. См., напр.: Wright Andrew. Henry Fielding: Mask and feast. Berkeley; Los Angeles, 1966, p. 119; Folkenflik R. Purpose and narration in Fielding's "Amelia". - Novel, 1974, v. 7, N 2, p. 162-184.}.

Думается, однако, что выходящий за рамки нашей темы вопрос о шекспировских традициях в творчестве Филдинга – драматурга и романиста – еще ждет серьезного освещения.

ОТКЛИКИ НА ТРАГЕДИЮ ШЕКСПИРА "ЮЛИЙ ЦЕЗАРЬ" В ТРАГЕДИИ БЕНА ДЖОНСОНА

"ПАДЕНИЕ СЕЯНА"

В. Комарова

Отношения Бена Джонсона и Шекспира занимали шекспирологов еще в XVIII в; Комментаторы и издатели произведений Шекспира Мэлон, Кэпелл, Стивене, Поуп и другие упоминали о якобы недоброжелательном отношении Бена Джонсона к его великому современнику. Только в конце XIX в. издателю произведений Джонсона Уильяму Гиффорду удалось поколебать эту весьма распространенную точку зрения.

В советских критических работах не раз сопоставлялись творческие принципы двух драматургов {См.: Анисимов И. И. Предисловие. – В кн.: Джонсон Бен. Драматические произведения. М.; Л., 1931, т. 1, с. 10; Заблудовский М. Д. Бен Джонсон. – В кн.: История английской литературы. М.; Л., 1945, т. 1, вып. 2 с. 80-81 Ромм А. С. Бен Джонсон. 1573-1637. Л.; М., 1958, с. 24-25.}. Академик М. П. Алексеев писал о том, что Джонсона роднят с Шекспиром "смелость и широта мысли, радикальные и гуманистические тенденции в постановке и решении социальных и нравственных проблем", но вместе с тем ему присущи "ученый педантизм, некоторая рационалистическая сухость и преднамеренная поучительность" {Алексеев М. П. Драматурги – современники и продолжатели Шекспира. – В кн.: История западноевропейской литературы: Раннее средневековье и Возрождение. 2-е изд. М., 1959, с. 546.}. А. Аникст, приводя многочисленные суждения Бена Джонсона о характере и произведениях Шекспира, делает справедливый вывод, что Джонсон высоко ценил Шекспира как человека и драматурга, несмотря на различия в их творческих принципах {Аникст А. Шекспир в оценке своих современников. – В кн. – Классическое искусство за рубежом: Сб. статей. М., 1966, с. 22-26.}.

Римские трагедии Бена Джонсона "Падение Сеяна" и "Заговор Катилины" менее изучены, чем его комедии, и редко сравниваются с римскими трагедиями Шекспира. Правда, большинство исследователей творчества Бена Джонсона признают, что он написал их под непосредственным влиянием трагедий Шекспира "Юлий Цезарь" и "Кориолан", однако детальные сопоставления, насколько мне известно, отсутствуют в критических работах. Между тем подобные сравнения могли бы помочь глубже понять сходство и различие двух драматургов.

В конце XIX в. А. Суинберн высказал интересное, хотя и не подтвержденное

Шекспир У. Шекспировские чтения, 1977 filosoff.org
аргументами сравнение трагедий "Падение Сеяна" и "Юлий Цезарь": "По своему нравственному замыслу "Сеян", несмотря на сознательное или бессознательное стремление автора замаскировать или исказить этот замысел, столь же проникнут республиканским духом и содержит столь же трагически-сатирическое изображение деспотизма, как и "Юлий Цезарь" Шекспира" {Swinburne A. Ch. A study of Ben Jonson. London, 1889, p. 26-28.}. Заслуживает внимания попытка определить идейную общность двух драматургов, хотя "республиканизм" обеих трагедий преувеличен в монографиях Суинберна о Шекспире и Джонсоне. Суинберн отметил и существенное различие: Джонсон слишком увлекается второстепенными фактами и деталями, он не может создать цельных и живых характеров. Исследователи творчества Джонсона давно установили, что его римские трагедии содержат переводы больших кусков текста из источников, но вместе с тем он оставляет без внимания психологически важные моменты, позволяющие воссоздать характеры исторических лиц.

Необычайный успех шекспировской трагедии "Юлий Цезарь", поставленной в театре "Глобус" в 1599 г., побудил Джонсона написать собственную трагедию на сюжет из истории правления императора Тиберия. Вряд ли справедливо утверждение, будто Джонсон намеревался противопоставить "Падение Сеяна" шекспировской трагедии, к которой он отнесся якобы "пренебрежительно" {Это утверждение содержится в превосходном научном издании Херфорда и Симпсона: Jonson Ben. [Works]/Ed. by C. Herford, P. Simpson. Oxford, 1925, v. 2. Introduction to "Sejanus his Fall", p. 9.}. Известно, что трагедия "Падение Сеяна" была поставлена в театре "Глобус" в 1603 г. и в числе актеров были Шекспир и Бербедж. Можно согласиться с предположением, что именно Шекспир переработал трагедию для сцены. Бен Джонсон, публикуя трагедию в 1605 г., сообщает, что при постановке текст был изменен другим автором, но сейчас он предпочел оставить текст в первоначальном виде, нежели "узурпировать права у столь счастливого гения" {Jonson Ben. The works.../Ed. by W. Gifford. London, 1875, v. 3, p. "VI-VII. В дальнейшем цитаты даются по изданию Гиффорда, которое было мне более доступно. В этом издании нет нумерации строк, поэтому в тексте будут указаны акты, сцены и страницы.}. В 1605 г. подобное суждение вполне могло относиться к Шекспиру, находившемуся в зените театральной славы. Кроме того, вряд ли в театре "Глобус" кто-либо другой, а не Шекспир занимался режиссерской переработкой представленных драматургами пьес.

Трагедия Бена Джонсона провалилась при постановке. Один из зрителей того времени поэт Леонард Диггес сравнивал реакцию зрителей на пьесы Шекспира и Бена Джонсона: актеров награждали аплодисментами, когда появлялся Цезарь, публика с восторгом и изумлением следила за ссорой Брута и Кассия, готовых обнажить мечи. Но те же зрители не могли вынести "нудного, хотя и хорошо сделанного "Катилины", а "Сеян" был для них "утомительно скучен" {The Jonson allusion book: A collection of allusions to Ben Jonson from 1597 to 1700/Ed. by J. F. Bradley, J. Q. Adams. New Haven; London, 1922, p. 188-189.}.

Художественные недостатки трагедии Джонсона бросаются в глаза. Различие между римскими трагедиями Шекспира и Джонсона настолько велико, что большинство исследователей или совсем не сопоставляют эти произведения, или ограничиваются примерами сходства отдельных сцен. Исследователи творчества Бена Джонсона Сегелкен, Бреннеке, Аронштейн, Кастелен, Смит, Найтс, Нолл и другие {Saegelken H. Ben Jonsons Romer Dramen. Bremen, 1880; Brenneke E. Kulturhistorisches aus Ben Jonsons Dramen. Halle a. S., 1899; Aronstein Ph. Ben Jonson. Berlin, 1906; Castelain M. Ben Jonson. L'homme et l'oeuvre. 1572-1637. Paris, 1907; Smith G. G. Ben Jonson. London, 1926; Knights L. C. Drama and society in the age of Jonson. Harmondsworth, 1962; Knoll R. E. Ben Jonson's plays. Lincoln: Univ. of Nebraska Press, 1964.} не сопоставляют римские трагедии Бена Джонсона с современной ему политической обстановкой и не ставят вопроса о том, как освещены в этих трагедиях актуальные для конца XVI - начала XVII вв. политические проблемы.

Джон Палмер даже утверждал, что "Сеян" не пригоден для аналогий с современной Джонсону жизнью: "Это - копия с сочинений Тацита и Светония в возвышенном римском стиле. Это - рассказ о мраморных тиранях, алебастровых угнетениях, о свободе и мятежах, как бы высеченных из камня" {Palmer J. Ben Jonson.. New York, 1934, p. 72. Возможно, что и Палмер и другие исследователи убеждены, что верность источникам была для Джонсона важна сама по себе. В изданиях 1605 и 1616 гг. Джонсон дает в примечаниях многочисленные ссылки на источники: наиболее часто упоминаются Тацит, Дион Кассий, Светоний и Ювенал. Ссылки должны были создать впечатление, что

Шекспир У. Шекспировские чтения, 1977 filosoff.org
автор ничего не прибавил от себя: "Я сделал это, - писал - Джонсон, - чтобы показать мою верность рассказу историков и спасти себя от тех палачей, которые вздергивают ум на дыбу; подобно свиньям, они портят и подрывают корни в садах муз и, подобно кротам, роют вслепую под землей, чтобы забросать добродетель хотя бы маленькой кучкой грязи" (Jonson Ben. The works.../Ed. by W. Gifford, v. 3, p. 6.}. И автор недоумевает, почему личный враг Джонсона, лорд Нортхемптон, обвинил драматурга в государственной измене и сочувствии папистам.

Между тем еще в конце прошлого века Элизабет Вудбридж в исследовании, посвященном комедиям Бена Джонсона, сделала вывод, что ссылки на источники Бен Джонсон часто вводит для маскировки своих целей и если обратиться к источникам, то можно заметить, что драматург переработал весь материал и многое развил и добавил {Woodbridge E. Studies in Ben Jonson's comedy. Boston etc., 1898, p. 19-20.}.

Среди работ, посвященных взаимному влиянию Шекспира и Джонсона, привлекает внимание исследование С. Масгроува. Автор сопоставил многие произведения Шекспира и Джонсона, особенно детально трагедию "Король Лир" и комедию Джонсона "Вольпоне" {Musgrove S. Shakespeare and Jonson: The Macmillan Brown lectures, 1957. - Auckland university college bulletin, 1957, N 51. English ser., N 9, p. 11, 19. В более раннем исследовании Дж. Гринвуда "Бен Джонсон и Шекспир" повторяются уже устаревшие выводы Мэллона. См.: Greenwood G. Ben Jonson and Shakespeare. London, 1921, p. VIII-X.} и Масгроув пришел к вполне справедливому выводу, что Джонсон превосходно знал текст произведений Шекспира, в частности и текст трагедии "Юлий Цезарь": об этом свидетельствуют многочисленные фразы, взятые из самых разных шекспировских драм. Однако, по мнению исследователя, Джонсон вставляет эти шекспировские строки без каких-либо особых целей, просто потому, что они застряли в памяти. К сожалению, автор в данной работе не анализирует ни трагедию "Падение Сеяна", ни комедию "Стихоплет", в которых аналогии с шекспировской трагедией "Юлий Цезарь" встречаются наиболее часто.

В связи с трагедией Шекспира "Юлий Цезарь" С. Масгроув рассматривает лишь один весьма спорный вопрос текстологического характера. В поздних заметках Бена Джонсона "Леса, или Открытия" встречается критическое суждение об одном месте трагедии "Юлий Цезарь". Слова шекспировского Цезаря, приведенные в заметках Джонсона, отсутствуют в тексте трагедии. Джонсон цитирует слова Цезаря: "Цезарь никогда не поступал несправедливо без справедливой причины" ("Caesar did never wrong but with just cause"). Он считает эту фразу нелепой и вызывающей смех.

Большинство исследователей склонны думать, что Бену Джонсону изменила память. Другие, и в их числе Гиффорд, убеждены, что текст фолио испорчен, а Бен Джонсон приводит подлинные слова Цезаря. Масгроув подчеркивает, что, по-видимому, эта фраза поразила Джонсона и запомнилась ему потому, что он еще раз приводит эти слова в своей пьесе-маске, написанной в 1625 г., "Ярмарка новостей". Вряд ли Джонсон искажил текст. Однако в тексте фолио и в каноническом тексте мы находим совсем иные слова Цезаря. На просьбы заговорщиков помиловать личного врага Цезаря и вернуть его из изгнания Цезарь отвечает: "Знайте, что Цезарь не поступает несправедливо и без причины не будет уступать" (везде дается мой прозаический перевод). В оригинале: "Know, Caesar doth not wrong, nor without cause // will he be satisfied" (III, 1, 47-48) {Ссылки на текст драм Шекспира даются по изд.: Shakespeare W. The complete works.../Ed. by P. Alexander. London; Glasgow, 1960. Указаны акт, сцена, строки. Нумерация строк соответствует в этом издании тексту Кембриджского издания и шекспировскому словарю А. Шмидта.}.

Удовлетворительных объяснений этой загадки, насколько мне известно, не существует, это один из безнадежно запутанных текстологических вопросов. Вполне возможно, что Джонсону в данном случае память не изменила, но это не означает, что текст в трагедии Шекспира испорчен. Издатели первого фолио, друзья Шекспира, актеры театра "Глобус", не могли не знать текст популярной трагедии. Реплика Цезаря в первоначальном виде была, вероятно, именно такой, какой ее запомнил Бен Джонсон, который, несомненно, видел первый спектакль. Реплика показалась ему бессмысленной, и он мог об этом сказать в тех поединках, которые велись между ним и Шекспиром в таверне "Русалка". Между тем первоначальная реплика Цезаря вполне в духе шекспировских политиков: в ней передана типичная для персонажей шекспировских хроник словесная казуистика, применяемая для оправдания насилия и несправедливости, совершаемых ради "справедливой" цели. Так, например,

Шекспир У. Шекспировские чтения, 1977 filosofff.org
подобное противоречие между "правом" и "неправдой" встречается в диалоге Генриха Болингброка и герцога Йорка ("Король Ричард II", II, 3, 141-145).

Непонимание диалектики добра и зла в исторических событиях – важнейшая особенность, историзма Джонсона, который не признавал свойственной драмам Шекспира сложной и противоречивой оценки некоторых исторических деятелей прошлого. Шекспир, заменяя реплику Цезаря более понятной, сохранил основную мысль: Цезарь убежден, что он всегда прав. Добавленные слова "без причины" остаются не вполне ясными.

Пояснить смысл этих слов помогает одно место из трагедии Робера Гарнье "Корнелия", переведенной на английский язык Томасом Кидом и опубликованной в 1594 и 1595 гг. {Знакомство Шекспира с переводом Киды не вызывает сомнений, так как в тексте трагедии Шекспира слишком много весьма сходных мест. Во втором издании трагедия Гарнье называлась "Помпей Великий и трагедия о прекрасной Корнелии...". Текст мне известен по изд.: Dodsley's Old English plays... London, 1874, v. 5, p. 187-188.} В одном из диалогов поставлен вопрос об оценке военных побед Цезаря. Кассий убеждает Брута в том, что честолюбие Цезаря было опасным: его войны в Галлии, Африке, Египте, Испании привели к разрушениям, к гибели множества людей. Кассий вспоминает о том, что Цезарь "без причины" воспротивился Риму далекие племена алеманов, а этим подверг Рим опасности нападения германских племен. Непосредственно после этого диалога Брут читает подброшенные ему письма, которые упоминаются в трагедии Шекспира, но не приводятся полностью. Возможно, что образованные современники Шекспира, читавшие перевод Томаса Киды, могли вспомнить соответствующие места трагедии "Корнелия".

О трагедии "Юлий Цезарь" Бен Джонсон не мог не размышлять, создавая "Падение Сеяна". Уже в начале трагедии Аррунций, выражающий позицию автора, вспоминает о подвиге Катона, Брута и Кассия. Попутно Бен Джонсон как бы исправляет неточность Шекспира. В трагедии Шекспира Брут называет Кассия "последним римлянином" и признает, что Рим никогда не породит ему равного (V, 3, 99-101). Аррунций в трагедии Джонсона вспоминает, что эти слова о Кассии произнес историк Корд, и соглашается с этой оценкой (I, 1, 19). Трагедия Джонсона создавалась в более опасной обстановке, чем "Юлий Цезарь" Шекспира. Она написана уже после казни Эссекса и его более радикально настроенных сообщников Бланта и Каффа. Изменял свою трагедию Бен Джонсон уже после судебного процесса над Ролеем и другими видными деятелями эпохи королевы Елизаветы, а готовил "Сеяна" к изданию после загадочного "Порохового заговора". Тема заговора была особенно опасной.

Суждения о Бруте и Кассии приведены в трагедии Джонсона не только в речи Аррунция, но и в сценах, где изображен суд над историком Кремуцием Кордом. Внимание к этой теме, несомненно, связано с современной Джонсону обстановкой. В 1599 г. был суд над историком Джоном Хейвордом, который оправдывал свержение Ричарда II.

Учитель и покровитель Бена Джонсона, самый знаменитый историк того времени Вильям Кэмден боялся при жизни опубликовать на английском языке вторую часть "Анналов", где описаны последние годы правления королевы Елизаветы. Он признавал, что историку опасно раскрывать истинные тайные побуждения государей, но вместе с тем он обязан сохранить для потомства основания и причины событий.

В трагедии Джонсона судьба Корда освещена в нескольких сценах. Сначала шпион Сеяна Пиннарий Натта доносит, что историк Корд написал "Анналы", в которых повествование ведется от времен Помпея и Цезаря до современности. Затем Сеян сообщает Тиберию, что Корд осмелился восхвалять прошлые времена и поносить современность, наконец, начинается суд на Кордом. Обвинение Джонсон взял из сочинений Тацита и Светония: историк был предан суду за то, что он восхвалял Брута и Кассия как последних римлян. Один из доносчиков, Сатрий, в трагедии Джонсона называет Корда "сеятелем мятежа", а "закон об оскорблении величества" назван в трагедии "законом о государственной измене".

Другой свидетель, Натта, обвиняет Корда в том, что историк оскорбил всех благородных римлян: Брут, этот отцеубийца и враг государства, поставлен в пример нашему времени. Осуждено не только наше время, говорит Натта, но и сам Цезарь как первый человек эпохи. Оправдательную речь Корда драматург почти полностью берет из Тацита. В примечаниях он ссылается на латинский текст, однако Джонсон пользовался и английским переводом Ричарда Гринвея,

Шекспир У. Шекспировские чтения, 1977 filosofff.org
иногда исправляя его {Сопоставление текста трагедии с латинским текстом и с английским переводом Гринвея сделано мною по изданиям: Tacitus. Opera que extant... Antwerpen, 1588; Tacitus. The Annals of Cornelius Tacitus. The Description of Germany / Transl. by Richard Greenvey... London: Arn Hatfield, for Bonham and Norton, 1598.}.

В свое оправдание Корд ссылается на источники: он перечисляет многих историков, которые восхваляли Брута и Кассия. В прежние времена никто не наказывал за слова, и когда Цицерон превозносил Катона, диктатор Цезарь ответил ему речью, а не преследованием. "Потомство воздаст каждому по заслугам, - так заканчивает Корд свою речь, - и вместе с Брутом и Кассием, может быть, вспомнит и меня" (III, 1, 77-78).

Таким образом, Бен Джонсон вполне ясно высказывает свое отношение к очень опасному политическому вопросу. Известно, что убийство Цезаря в XVI в. изображалось на сцене и обсуждалось в исторических и политических сочинениях. В октябре 1600 г. Вильям Фулбек составил "Исторический сборник" - историю внутренних распрей, мятежей и войн у римлян. Автор утверждал, что Брут и Кассий заслуживают осуждения за убийство Цезаря, потому что это убийство привело к гражданской войне {Harrison G. B. The Elizabethan journals... London, 1938, p. 100.}.

Бен Джонсон, однако, не полностью оправдывает заговорщиков. Корд восхваляет Брута и Кассия за попытку спасти республику, но осуждает их за последствия - начало гражданской войны: "Разве я вместе с Брутом и Кассием, вооруженными и стоящими во главе войска при Филиппах, возбуждаю народ во время гражданской войны опасными речами?" - спрашивает Корд сенаторов. Можно вспомнить, что в трагедии Шекспира никто, кроме врагов республики, не обвиняет Брута и Кассия за их стремление с оружием в руках защитить римскую свободу. Даже поражение не приводит их к отказу от их убеждений. Бен Джонсон сохраняет основной пафос шекспировской трагедии - протест против тирании. Положительные персонажи Аррунций и Силий произносят речи, напоминающие во многом монологи Кассия в шекспировской трагедии, в которых Кассий обличает Цезаря. Суждения Аррунция и весь его образ, несомненно, связаны с образом Кассия. Однако если у Шекспира Кассий произносит свои речи для того, чтобы вовлечь в заговор благородных римлян, то Аррунций в трагедии Джонсона всего лишь идеолог оппозиции, а не вдохновитель какого-либо протеста. Сеян и Тиберий даже решают оставить его в живых: "он всего лишь болтает". Аррунций восхваляет подвиг Катона, который предпочел покончить с собой, но не покорился победителю. Одно из суждений Аррунция помогает понять весьма спорное место в трагедии Шекспира. Аррунций восхищен стойкостью Брута, который сумел остаться врагом Цезаря, несмотря на его благодеяния. Это суждение напоминает о словах шекспировского Кассия, вызывающих споры комментаторов. После того, как уходит Брут (I, 2), не давая согласия на участие в заговоре, Кассий говорит о том, что благородные люди должны общаться только друг с другом, ибо любовь Цезаря может "соблазнить" Брута. "Если бы я был Брутом, а он - Кассием, он не повлиял бы на меня" - таков буквальный перевод (I, 2, 313-314).

Некоторые комментаторы предполагают, что второе местоимение "он" относится не к Цезарю, а к Кассию, который якобы радуется тому, что сумел соблазнить Брута. Слова Аррунция в трагедии Джонсона поясняют, что Кассий имел в виду Цезаря. Аррунций как бы откликается на это рассуждение шекспировского Кассия: Брут не поддался "очарованию благодеяний Цезаря", говорит Аррунций ("...being proof // Against all charm of benefits" - I, 1, p. 18).

Сожаления Аррунция о временах Римской республики перекликаются со словами шекспировского Кассия "В нас умер дух отцов". Как бы дополняя эту мысль, Аррунций говорит о том, что в груди его современников не осталось даже искры того вечного огня, который горел в душах великих героев прошлого:

These mighty spirits

Lie raked up with their ashes in their urns,

And not a spark of their eternal fire

Glow in a present bosom.

(I, 1, 19)

Шекспир У. Шекспировские чтения, 1977 filosoff.org

В некоторых рассуждениях Аррунция можно обнаружить стремление защитить Брута от упреков в неблагодарности по отношению к Цезарю. В трагедии Шекспира Марк Антоний в речи перед народом более всего обвиняет Брута. Рассказывая о любви Цезаря к Бруту, Антоний описывает, как Цезарь после удара Брута закрыл плащом лицо, пораженный чудовищной неблагодарностью друга. Антоний заканчивает репликой: "Этот удар был самым жестоким из всех" ("It was the most unkindest cut of all" - III, 2, 183). Бен Джонсон в речи Аррунция перефразирует слова шекспировского Антония, используя эпитет "unkind" (жестокий) по отношению к другу.

Бен Джонсон вводит эпитет в ином контексте: Брут отважно нанес удар чудовищу, которое хотело жестоко поработить свою страну ("That sought unkindly to captive his country" - I, 1, p. 18),

В этих словах выражена скрытая защита Брута: его поступок Аррунций считает отважным и доблестным подвигом. Бен Джонсон очень тонко и не для всех понятно отвечает на самое страшное обвинение, предъявленное Бруту в речи Антония. Несомненно, в данном примере видна поддержка позиции Шекспира.

Однако Джонсон не во всем согласен с Шекспиром. Брут приговаривает Цезаря к смерти за стремление к единоличной власти, так как неограниченная власть может превратить его в тирана. В монархии уже заключен змеиный зародыш тирании. Брут, в отличие от Кассия, пока еще не видит в характере Цезаря признаки будущего тирана. Более пронизательный Кассий эти признаки видит и уже готовит заговор. Если у Плутарха Цезарь выступает носителем нового принципа правления и опирается на воинов и народ, то Шекспир создает как бы двойную атмосферу - историческую и близкую его собственному времени, когда монархическая власть в Англии уже достаточно обнаружила признаки тиранического правления.

Вместе с тем Шекспир не утверждает, что причина зла заключена только в форме правления или в личных качествах правителя. "Юлий Цезарь" отражает кризис в политических взглядах Шекспира, сомнения в полезности монархии, поиски более глубоких причин зла, чем личные качества короля {См. подробнее: Комарова. В. П. К вопросу о трактовке трагедии Шекспира "Юлий Цезарь". Вестник ЛГУ, 1959, э 14. Здесь дана полемика с предшественниками. Позднее трактовка была обоснована в моей докторской диссертации (1973 г., ЛГУ) и монографии: Комарова В. П. Личность и государство в исторических драмах Шекспира. Л.: ЛГУ, 1977.}. Есть и другие силы, влияющие на ход событий.

Разделяя протест против тирании, Бен Джонсон иначе подходит к оценке монархической власти и личности короля. Аррунций и Сабиний в трагедии "Падение Сеяна" восхваляют погубленного Сеяном полководца Германика, наделяя его многочисленными нравственными достоинствами. Многие обстоятельства трагической судьбы Германика соответствуют некоторым моментам биографии графа Девере, отца Роберта Эссекса, и последним годам жизни самого Эссекса. Аррунций и Сабиний считают Германика идеальным правителем. Какие же качества Германика вызывают их восхищение? "Достоинство Помпея", "невинность Катона", "мудрая умеренность Брута" - ни одно из этих достоинств не связано с государственной политикой. Когда противники Сеяна слышат мудрые речи Тиберия о справедливости и свободе, то Силий высказывает странную в устах римского республиканца мысль: "Благословенной была бы наша судьба, если бы мысли Тиберия соответствовали его словам". Особенно важно его дальнейшее рассуждение о хорошем короле. В этом рассуждении можно видеть возражение шекспировскому Бруту, который приходит к выводу, что даже хороший правитель должен быть устранен, если он стремится к короне (II, 1). Силий, напротив, не видит ничего плохого в самой форме правления. "Люди ошибаются, думая, что возможно рабство даже и при добродетельном государе. Желанная свобода нигде не выглядит прекраснее, чем при таком короле. Но если он добр и милостив лишь на словах... если на деле он глух к призывам добродетели и предан всем порокам, только в этом случае он заслуживает опасений, ибо это предвещает непосредственную близость крови и тирании. Лесть - вот повитуха им, помогающая рождению гнева, и ничего не порождает тирана быстрее, чем шептуны-доносчики, у которых есть время, место и власть превращать всех в преступников" (I, 2, 32). Итак, по мнению Бена Джонсона, признаками наступления тирании служат лесть и доносы.

В отличие от Шекспира Бен Джонсон не считает монархию основой тирании, дело не в единоличной власти, а в личности правителя. Если Шекспир в ранней

Шекспир У. Шекспировские чтения, 1977 filosoff.org
хронике "Ричард III" ставит вопрос о политических причинах возникновения тирании, а в трагедии "Юлий Цезарь" говорит об опасности единоличной власти, то Бен Джонсон ограничивается этическими размышлениями о качествах короля. Джонсон не ставит вопроса о том, как власть меняет природу человека, вопроса, который задает себе Брут в монологе в начале II акта (10-34). Для Шекспира эта проблема была необычайно важна. Она является главной в монологе Брута, и она привлекает пристальное внимание Шекспира в нескольких драмах.

В хронике "Король Генрих V", которая непосредственно предшествует созданию трагедии "Юлий Цезарь", Шекспир показывает, как принц Генрих, став королем, превращается в другого человека. Он порывает с фальстафом и подчиняет свое поведение и политику требованиям государственного блага и интересам высших сословий, от которых зависит его власть. В драме "Мера за меру" бесконтрольная власть Анджело над жизнью и смертью подданных проявляет в нем дурные страсти, хотя до этого его считали честным и справедливым человеком. В трагедии "Макбет" Малькольм так объясняет свое недоверие по отношению к Макдуфу: когда-то и Макбет был честен, и в те времена Макдуф был его другом, но доблестный когда-то Макбет стал тираном, а под его влиянием мог измениться и Макдуф.

В философской драме-сказке "Буря" снова ставится вопрос о том, как власть меняет природу человека: Просперо рассказывает, как неограниченное доверие и бесконтрольная власть пробудили в Антонио дурные страсти, подобно тому как у слишком добрых родителей вырастают плохие дети. Изменяются не только правители, под их влиянием меняются подданные: Антонио, владея ключами от должностей, заново пересоздал людей - изменил их и все сердца в государстве настроил так, что их струны рождали мелодию, радующую слух правителя (I, 2, 79-85).

Таким образом, изменчивость человеческой природы под влиянием неограниченной власти является для Шекспира важнейшим фактором при рассмотрении политических проблем. Напротив, в трагедиях Бена Джонсона взаимоотношение власти и природы человека показано прямолинейно, без свойственной Шекспиру диалектики. Персонажи Джонсона разделены на два лагеря - хорошие и плохие люди, а почему они стали такими - подобной постановки вопроса в его драмах нет. Его положительные персонажи исходят в своих оценках правителей и обстановки из этических норм и говорят главным образом о нравственных качествах.

Существенное различие обнаруживается и в освещении протеста против тирании. В трагедии "Юлий Цезарь" заговорщики хотят предотвратить возможности тирании, спасти республику от грозящей ей гибели. Они действуют из антимонархических принципов. Хотя их враги упоминают о каких-то личных причинах ненависти их к Цезарю, но Шекспир приглушает этот момент, найденный в источниках, - для его замысла важно было подчеркнуть благородство Брута и Кассия. В трагедии "Падение Сеяна" оппозиция не противопоставляет существующему порядку какой-либо иной формы правления, ибо все сторонники Агриппины - монархисты, никто не высказывает протеста против монархии. По мнению Бена Джонсона, хороший по своим нравственным качествам человек, честный, добрый, искренний, может стать хорошим правителем. В отличие от этического подхода Бена Джонсона Шекспир показывает, что даже хороший король, подобный Генриху V, не может в своих действиях оставаться верным нравственным требованиям и христианским заповедям.

Развязка трагедии свидетельствует об отличии позиции Джонсона от исторической позиции Шекспира. Почему драматург сохранил рассказ о жестоком надругательстве толпы над телом Сеяна и сообщение о насилии над дочерью Сеяна? Это вызывает отвращение к толпе римлян, отвращение, не меньшее, чем вызывал Сеян своими преступлениями. Бен Джонсон не ставит вопроса о неизбежности возмездия, вопроса, который для Шекспира имел исключительно важное значение. Гибель Брута и Кассия трагична, однако в финале высказано убеждение, что слава ждет побежденных, а позор ожидает Антония и Октавия. В финале трагедии "Падение Сеяна" зло побеждено злом и сменяется новым злом. Мрачное настроение сохранено до конца, и реплики положительных персонажей проникнуты сознанием бессилия и безнадежности.

А. Шлессер в специальном исследовании, посвященном сравнению творческого метода Шекспира и Бена Джонсона, приходит к выводу, что Джонсон не понимал шекспировской диалектики исторического процесса. Он гораздо меньше, чем

Шекспир У. Шекспировские чтения, 1977 filosoff.org
Шекспир, доверяя народным массам – в римских трагедиях Джонсон выводит толпу, охваченную истерией, и финал трагедии "Падение Сеяна" свидетельствует о различии в позиции двух драматургов. В трагедии "Юлий Цезарь" республиканский героизм Брута и Кассия не поколеблен, а трагедия "Падение Сеяна" показывает, что в событиях существует круговорот – все возвращается к прежнему порядку – и протест не имеет смысла.

Шлессер выдвигает интересное предположение в связи с шекспировской трагедией "Кориолан": возможно, что Шекспир, показывая изменчивость позиции народа, стремится объяснить и обосновать эту изменчивость, чтобы возразить против изображения народа, которое дает Бен Джонсон в финале трагедии о Сеяне {Schlosser A. Jonson und Shakespeare. – Shakespeare-Jahrbuch, Weimar, 1973, Bd. 109, S. 31-32.}.

Можно добавить к этому, что, в отличие от Шекспира, Бен Джонсон изображает не начало тирании, а ее господство. Правление Тиберия и Сеяна настолько развратило все общество, что даже гнев народа становится слепым и бессмысленно жестоким. Показать нравственные последствия тирании для общества – такова главная цель драматурга, и падение одного тирана воспринимается как приход еще худшего. В этом пессимистическом освещении исторического процесса заключено важнейшее отличие трагедии "Падение Сеяна" от исторической драматургии Шекспира.

"Эписин, или молчаливая женщина".

(Метод и стиль Бена Джонсона)

А. Парфенов

"Молчаливая женщина" во многом способствовала упрочению в последующих веках репутации Джонсона как предшественника классицистической драмы и как "крестного отца" английской комедии эпохи Реставрации. Из всех комедий Джонсона именно эту считал образцовой Джон Драйден и посвятил ей подробный разбор в "Опыте о драматической поэзии", хваля ее за строгое соблюдение правил единства-времени (действие происходит в течение двенадцати часов), места (два дома, стоящие на одной улице) и в особенности действия, в котором драматург сумел искусно соединить несколько второстепенных сюжетных мотивов, подчинив их главному.

Он сводится к тому, что богатый одинокий старик Мороуз лишил своего расположения молодого племянника Дофина Юджина и, чтобы не оставить ему наследства, задумал жениться. Найти подходящую жену ему трудно, так как Мороуз ненавидит шум и разговоры, а молчаливая жена – редкость. Дофин в тайне от всех придумывает "практическую шутку"; он переодевает в женское платье мальчика и выдает его за девицу Эписин. При свидании с Мороузом "она" очаровывает старика своей сдержанностью; он женится на ней и обнаруживает, что Эписин очень разговорчива. Мороуз в ужасе ищет способа развестись, но тщетно; тогда за солидную денежную сумму и за восстановление в правах наследника Дофин делает брак недействительным, открывая истинный пол Эписин.

Это – основная сюжетная линия. К ней присоединены еще несколько: во-первых, история женщин, образовавших некую Коллегию вкуса, манер и возвышенных чувств, и их поклонников Ла-фуля и Доу (последний влюбляется в Эписин). Женщины изображены весьма вульгарными и глупыми, а их рыцари трусами и хвастунами. В пьесе выступает еще пара комедийных персонажей мистер и миссис Оттер. Капитан Оттер – пьяница и псевдоученый болтун, его жена – богатая сварливая дама, которая держит под каблуком нищего мужа.

С основным сюжетом эти линии связаны следующим образом: Ла-фуль дает обед для членов Коллегии и Дофина с его друзьями в доме Оттеров. Для того чтобы досадить только что обвенчавшемуся Мороузу, все участники обеда направляются с поздравлениями к нему в дом и устраивают шумную пирушку. По наущению Трувита, приятеля Дофина, Ла-фуль и Доу хвастаются своими любовными связями с Эписин; Мороуз пытается использовать эти признания в качестве повода для расторжения брака, однако Трувит доказывает, что распутство невесты до замужества – не основание для развода. Члены Коллегии защищают Эписин, принимают ее в свое общество и делятся с ней своими скандальными тайнами. В финале, раскрыв секрет Эписин, Дофин разоблачает и хвастовство Ла-фуля и Доу, и претензии дам из Коллегии.

Шекспир У. Шекспировские чтения, 1977 filosoff.org

Джонсон искусно строит сюжет "двойного розыгрыша". Никто из действующих лиц комедии, кроме Дофина, не подозревает до самого финала, что Эписин – не женщина; не знает об этом и Трувит, который придумывает все новые и новые способы разыграть Мороуза, чтобы обнаружить в конце концов, что Дофин лишь использует его для того, чтобы завести дядюшку в тупик, вывести из которого может лишь он сам.

Драйден в своей похвале "Молчаливой женщине" отмечает не только остроумно слаженную интригу комедии, но и великолепное воссоздание Джонсоном картин лондонской жизни, в частности речевой манеры лондонских джентльменов начала XVII в.

"Эписин" близка к комедии Реставрации в нескольких аспектах: и компактной, рациональной "классической" композицией, и самим интеллектуализмом сюжета, т. е. изображением весьма хитро задуманного и выполненного плана, и стремлением правдоподобно изобразить городские нравы. В ней нет, как, например, в "Вольпоне", значительных социальных обобщений, нет и моральной цели: интрига комедии приводит к обогащению Дофина и лишь попутно выставляет на осмеяние второстепенные пороки модных франтов и зазнавшихся горожанок.

Нет сомнения, что английская комедия Реставрации, тяготеющая с одной стороны, к классицизму и испытавшая воздействие мольеровской комедии, а с другой – к реалистической комедии нравов и склонная к морально нейтральному или даже сочувственному изображению действий дворянских "остроумцев" английских "либертинов" конца XVII – начала XVIII в., в творчестве Джонсона, и прежде всего в "Молчаливой женщине", нашла ряд близких себе элементов. "Эписин", "Варфоломеевская ярмарка", "Вольпоне" и другие комедии Джонсона с большим успехом шли на сценах лондонских театров этого времени, драматурги и теоретики литературы охотно рассуждали о принципах сатирической типизации Джонсона, о его "гуморах". Один из комедиографов Реставрации, Томас Шедуэлл, прямо говорил о связи своего творчества с "гуморами" Джонсона; рассуждение Уильяма Конгрива о "гуморе" в комедии опирается на творческую практику и высказывания Бена Джонсона; кроме Джона Драйдена, творчеству Джонсона уделил много внимания другой теоретик эпохи – Джон Деннис.

Однако элементы, близкие комедии Реставрации, выстроены у Бена Джонсона в совершенно иной системе, чем у Этериджа, Шедуэлла, Конгрива, Фаркера, а именно – в системе ренессансного реализма, на основе которого созданы все произведения Джонсона, в том числе, конечно, и "Молчаливая женщина". Чрезвычайно интересны с этой точки зрения критические замечания в адрес Джонсона – бесспорного "классика" для писателей эпохи Реставрации. Так, в частности, Джон Деннис выступил с критикой одного из сатирических персонажей "Вольпоне", Корбаччо как недопустимого осмеяния физического недостатка: в пьесе ряд комических эффектов извлекается из глухоты этого персонажа, изображенного дряхлым стариком. Уильям Конгрив всецело присоединяется к Деннису в своем письме к нему: "...иногда тех или иных персонажей изображают на сцене варварски, высмеивая их физические недостатки, случайные проявления недомыслия или убожества, связанные с пожилым возрастом. Сам автор пьесы должен быть человеком с извращенным сознанием... если выводит на сцену калеку, или глухого, или слепца... надеюсь вызвать смех там, где на самом деле следует сострадать" {Конгрив У. Комедии. М.: Наука, 1977, с. 287.}. Тот же Джон Деннис осуждал и "Эписин" за создание в ней "чудовищно нелепого" образа Мороуза, годного лишь для фарса вследствие того, что основу характера Мороуза составляет гипертрофированная шумобоязнь {Там же, с. 353.}. Конгрив берется защищать Мороуза на том основании, что искусство, и в особенности комическое, по самой своей сути требует гиперболизации {Там же, с. 288.}. В этих рассуждениях любопытны словечки "варварски" и "фарс". И Конгрив и Деннис считают смех над старостью негуманным, принадлежащим к варварским нравам и фарсовому искусству. До известной степени они правы. Но все дело заключается в том, что для Бена Джонсона комические фигуры вроде Корбаччо или Мороуза были вовсе не случайностью и что его гуманистические взгляды на жизнь не вступали в противоречие с сочувственным изображением травли старика Мороуза или с насмешкой над глухотой Корбаччо. Здесь-то и коренится важнейшее отличие искусства Ренессанса, кровно связанного с народной культурой, от "гуманного", но более далекого от народа искусства нового времени, и в частности искусства эпохи Реставрации.

Сравнительно легко доказать принципиальное различие между искусством

Шекспир У. Шекспировские чтения, 1977 filosoff.org
классицизма и комедией Реставрации, с одной стороны, и "Вольпоне" или "Варфоломеевской ярмаркой" - с другой. Но сделать это по отношению к "Молчаливой женщине" - значит обосновать свою точку зрения в наиболее трудном пункте.

В ходе анализа "Эписин" мы будем стремиться показать те ее черты, которые связывают искусство Джонсона с Возрождением, и в особенности с народно-праздничной культурой, которая является фундаментом гуманистического театра Бена Джонсона.

1

"Вольпоне" был последней комедией в творчестве Джонсона, действие которой происходит не в Англии, а либо в условной стране ("fustian country", по его собственному выражению), либо в Италии. Перенос действия своих новых комедий, начиная с "Молчаливой женщины", в Англию и по большей части в Лондон, драматург в одном случае даже вернулся к ранее написанной пьесе, чтобы "переложить" ее на английские нравы. Так произошло с комедией "У каждого свой гумор", вторая редакция которой, художественно гораздо более совершенная, чем первая, "итальянская", получила широкую известность как один из шедевров Бена Джонсона. Следовательно, английская тематика "Молчаливой женщины" имеет принципиальное значение и требует объяснения.

Особенность творчества Джонсона, отличающая его от большинства современных ему писателей, заключается в том, что он постоянно стремился теоретически понять и истолковать собственную художественную практику. Говорит он и об интересующем нас предмете; так, например, в прологе к комедии "Алхимик", написанном через год после создания "Молчаливой женщины" (1610), есть строки:

Наша сцена - Лондон, так как мы хотели бы показать,

что нет такой страны, где веселье было бы лучше, чем у нас {*}.

{* Дословный перевод здесь и далее наш.}

Строки эти стали хрестоматийными, и почти в каждом исследовании, посвященном Джонсону, они приводятся как доказательство патриотических чувств драматурга, которые и побудили его оставить Италию и условные страны и обратить свой взгляд в гущу национальной жизни. Известный американский исследователь творчества Марло, Шекспира и Джонсона Гарри Левин, приведя эти строки, еще более заостряет вопрос: "...отталкивающий шовинизм побуждает его перенести место действия в свою страну" {Levin Harry. Introduction. - In: Jonson Ben. Selected works. New York, 1938, p. 21.}. Однако, кажется, никто не дал себе труда прочесть это высказывание в его контексте:

Наша сцена - Лондон, так как мы хотели бы показать,

что нет такой страны, где веселье было бы лучше, чем у нас.

Ни один климат не благоприятствует так проституткам, сводням,

мошенникам и многим иным,

чьи нравы, что ныне зовутся гуморами, питают сцену

и служат предметом вдохновения и сплина комических авторов.

В этой иронически-патриотической тираде Джонсон объясняет непревзойденное качество английского веселья изобилием объектов смеха. Здесь, как и во многих других прологах, обращенных к публике, господствует стиль насмешливых похвал, праздничного издевательства над официальными высокими и серьезными идеалами.

Стремление понять высказывания Джонсона о театре как абстрактно-логические суждения, а не как живую художественную речь в этом случае выступает лишь в крайнем и очевидно нелепом (даже по отношению к логике) виде. Однако в менее заметной форме оно, как правило, пронизывает собой анализ высказываний как Джонсона, так и Шекспира и других художников эпохи" уводя от конкретно-исторического понимания специфики этих высказываний.

Мы говорили выше, что Джонсон, в отличие от современников, проявлял вкус к научно-теоретическим суждениям о театре вообще и своем собственном в частности. Свидетельством этого являются его литературно-критический дневник "Лес, или Открытия", теоретические комментарии Аспера, Кордата и Мития, обрамляющие "Каждого вне своего гумора", специальный трактат о поэтике "Варфоломеевской ярмарки" и др. Но изложенные в системе научно-теоретических понятий художественные принципы драматурга получают весьма неадекватное выражение. В терминах и системе учено-гуманистической теории литературы то небывалое, что совершалось в современной английской драматургии, могло быть высказано лишь косвенно и частично. Это не должно вызывать удивления: в характеристике материализма Бэкона К. Маркс и Ф. Энгельс показали это противоречие и объяснили его: "У Бэкона, как первого своего творца, материализм таит еще в себе в наивной форме зародыши всестороннего развития. Материя улыбается своим поэтически-чувственным блеском всему человечеству. Само же учение, изложенное в форме афоризмов, еще кишит, напротив, теологическими непоследовательностями" {Маркс К., Энгельс Ф. Святое семейство. Соч. 2-е изд., т. 2, с. 142-143.}. Точно так же реализм гениев Возрождения исходит из стихийно-материалистической эстетики и таит в себе зародыши реалистического искусства нового времени. "Само же учение" об искусстве отягощено догматизмом, средневековым по своему происхождению. И суть реалистического искусства Возрождения его современники и творцы могли в наибольшей мере ухватить посредством поэтического, а не понятийного обобщения.

Именно в этом плане художественного обобщения следует рассматривать и "Гамлета" - наиболее "теоретическое" из произведений Шекспира. Принципы шекспировской реалистической драматургии выражены здесь не в советах Гамлета Первому актеру (как обыкновенно полагают, считая эти высказывания небольшим трактатом Шекспира о реализме), а в нескольких сценах, где действуют актеры и Гамлет и где дается наглядное художественное представление о принципах шекспировского реализма. Теоретическое же рассуждение Гамлета является частью этой картины ("объектным высказыванием", по терминологии М. М. Бахтина), т. е. выполняет прежде всего драматургическую функцию. В таком живом художественном контексте следует рассматривать и теоретические высказывания Джонсона (те, разумеется, которые этим контекстом обладают). Здесь мы в большей мере, чем в абстрактно-теоретических суждениях, можем найти путь к истине о его искусстве.

Какая же правда в образной форме выступает в приведенных строках из пролога к "Алхимику"?

Уже в "Вольпоне" обозначилась с большой силой тенденция к воспроизведению точно зафиксированных деталей быта, имеющих гротескно-реалистический смысл. Фарсовые по своей природе образы попа-шарлатана, молодящегося старика, ревнивца-сводника, плута адвоката обрастают реальными деталями быта, психологии, социально-профессиональной речевой манеры, помещены в топографически точную панораму улиц и площадей Венеции; даже венецианская денежная система воспроизведена с наивозможной верностью. Вместе с тем, втягиваясь в сферу праздничного гротеска, эти детали приобретают специфический комический смысл. Если искать сравнения, позволяющего лучше представить особенности комизма реалистических комедий Джонсона периода 1605-1614 гг., то одним из них будет сравнение с аттракционом "комната смеха". В этой комнате кривые зеркала, отражая мельчайшие подробности стоящей перед ними человеческой фигуры, в то же время забавно-уродливо деформируют ее. Комический эффект "комнаты смеха" как раз в том и состоит, что гротескно-уродливое изображение складывается из доподлинно реальных элементов: зритель узнает себя не в переносно-символическом, а в буквальном плане.

Эволюция творческого метода Джонсона-комедиографа в 1605-1614 гг. заключалась, в частности, в том, что его гротескные изображения все больше и больше состояли из элементов бытовой действительности. "Вольпоне" в этом отношении является переходной пьесой от комедий учено-гуманистического стиля (первый вариант "У каждого свой гумор", "Стихоплет", "Празднества Цинтии") к зрелым реалистическим комедиям. Англия узнавала себя в "Вольпоне" еще через итальянскую маску, заботливо вылепленную, но все же более условную и обобщенную, чем фигуры просцениума - сэр Политик-Вудби и его жена, как бы вышедшие из зрительного зала. Сам Вольпоне был грандиозной гиперболой хищнического индивидуализма и нуждался для своего "заземления" в

Шекспир У. Шекспировские чтения, 1977 filosoff.org
Италии и даже именно в Венеции, как правдоподобном жизненном фоне для монстра такого рода.

В "лондонских" комедиях перед нами разворачивается энциклопедическая картина жизни столицы Англии, включающая в себя типы всех сословий, изображение будней и праздников, "злачных мест" и респектабельных домов. Но эта энциклопедия – смеховая: англичане видели прямое изображение самих себя, но в "кривом зеркале", форма которого определялась формами народного праздника и фарсового спектакля. При этом гипербола – излюбленный троп искусства Возрождения – постепенно вытесняется в творчестве Джонсона в область речевых характеристик, и сэр Эпикур Маммон в "Алхимике" или Урсула в "Варфоломеевской ярмарке" сюжетно, "объективно" из правдоподобной картины быта не выпадают. Свой гигантский рост они приобретают в "субъективной" сфере – в сфере речи. Кульминационной точкой развития в этом направлении является "Варфоломеевская ярмарка" – возможно, наиболее зрелое и совершенное из произведений Джонсона.

Все эти явления следуют в общих чертах логике развития реализма в искусстве позднего Возрождения, подчинены процессу переосмысления в творчестве художников этой поры материально-телесного начала, его раздвоения на универсально-утопическую и приватно-частную сферы, являются комической сценой из "драмы материально-телесного начала в литературе Ренессанса" {Бахтин М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. М.: Худож. лит., 1965, с. 28.}. Джонсон участвовал в этом процессе, занимая внутри гуманистической культуры Англии свою особую позицию, связанную с образованным бюргерством, а через него и вместе с ним с народом. Вот почему слова "Наша сцена – Лондон" и т. д. отражают, с одной стороны, процесс углубления реализма Джонсона, переход его к национальной тематике. А в то же время эти слова содержат издевку над Англией, где веселье самого лучшего качества, потому что в ней больше всеговоров, проституток, – гротескная острота, отлично передающая неофициальный дух, свойственный народно-гуманистическому искусству.

Пролог к "Молчаливой женщине" также касается новизны в тематике пьесы, однако Джонсон озабочен здесь в первую очередь тем, чтобы подчеркнуть и объяснить отличие своего стиля от того, который был принят на подмостках театра Уайтфрайерс, где в 1609 г. была поставлена комедия. В этом театре работала детская труппа Королевской певческой капеллы; театр был закрытым и посещался только образованной публикой и знатью. Репертуар театра Уайтфрайерс был разнообразен, но тон в нем задавали пьесы, удовлетворявшие вкус короля и аристократии. Это были "эвфуистические" пьесы Лили, в которых обычны мифологические сюжеты, обилие вставных музыкальных номеров (здесь – то дети-певцы демонстрировали свое вокальное искусство). Для Уайтфрайерса вполне подходили такие комедии Шекспира, как "Сон в летнюю ночь" или "Двенадцатая ночь". В прологе к комедии автор сравнивает себя с поваром, который готовит еду для большого праздника. Свою задачу он видит в том, чтобы угодить вкусу всех гостей, а не только избранных знатоков:

ибо подать на стол только сладкий крем или пирожное

и не подать других яств или забыть о хлебе и соли

Было бы плохим искусством.

Кушанья поэта "не привезены издалека" ("not far-fetched"), но "стоили дорого". Иными словами, развернутая метафора "праздника", "пира" служит для того, чтобы объяснить, что "Эписин" написана в манере, близкой к вкусам более широких кругов, чем аристократия и ученые гуманисты, и что обращение к лондонской теме отвечает этим вкусам. Относительно "не привозных" кушаний Джонсон был и прав и не прав.

Уже довольно давно американским историком литературы Кэмпбеллом была прослежена сюжетная связь "Молчаливой женщины" с комедией Аретино "Кузнец" {См.: Campbell O.J. The relation of "Epicoene" to Aretino's "Il marescalco", – PMLA, 1931, v, 46, n 3, p. 752-762,}. Эта бесспорная связь свидетельствует о более важном явлении – о принципиальной близости "Молчаливой женщины" поэтике итальянской "ученой комедии" XVI в. Оставив итальянскую тематику, Джонсон в "Молчаливой женщине" в известном смысле даже больше, чем в "Вольпоне", оказался связан с итальянской культурой Возрождения.

Шекспир У. Шекспировские чтения, 1977 filosoff.org

Название "ученая комедия" не вполне соответствует содержанию этого интересного литературно-театрального направления. В Италии XVI в. не появилось, как в Англии, народно-гуманистического общедоступного театра; "ученая комедия", созданная великими итальянскими гуманистами Ариосто, Макиавелли, Джордано Бруно, а также Бибиной, Аретино и десятками других, менее выдающихся драматургов, была рассчитана на образованного зрителя и исполнялась во дворцах вельмож и богатых горожан, в то время как народный зритель смотрел представления комедии дель арте. Однако даже самые начальные шаги "ученой комедии" отмечены чертами близости к народной культуре. Нельзя считать случайностью, что первая из этих комедий – "Комедия о сундуке" Ариосто – была поставлена в дни карнавала. Подражание Плавту в этой комедии далеко от "ученого" копирования; у Плавта заимствовало лишь то, что соответствовало духу народного праздника и помогало развить излюбленную тему искусства Ренессанса – прославление свободного поведения личности. В "Комедии о сундуке" эта тема решается в формах новеллистического сюжета, где свободный поступок личности возвышается как нечто необычное и праздничное над буднями реальности, в которой господствуют патриархальные законы несвободы. Разыгранная в комедии молодыми людьми "практическая шутка" близка типичной итальянской "бурле".

Игровой характер сюжета становится принципиально важным элементом поэтики "ученой комедии". Г. Бояджиев замечает по этому поводу: "Театр отражал жизнь, но по преимуществу те ее моменты, которые сами по себе содержали элемент театральности, были случаями искусственно подстроенной интриги. Такое действие было вполне реально по содержанию, но по форме оно заключало в себе явные элементы игры". {Бояджиев Г. Комедии итальянского Возрождения, – В кн.: Комедии итальянского Возрождения. М.: Искусство, 1965, с. 24.} Трудно согласиться с Г. Бояджиевым, который считает, что причина этого явления – в том, что театр, в Италии XVI в. находился "на ранней стадии развития", когда "игровая природа" его якобы не скрывается в отличие от более поздних эпох. Но он, несомненно, прав, считая, что именно здесь находится "главный источник, откуда забила живая струя нового театрального искусства. В этом же и основная причина демократических устремлений новой комедии" {Там же, с. 24.}.

Начав с подражания античным образцам, "ученая комедия" постепенно насыщалась животрепещущим социально-бытовым материалом, почерпнутым из современной национальной действительности. Социальная сатира проникает в нее, не лишая ее духа праздничности и веселья. В ряде случаев (например, в драматургии Аретино или Буонарроти) античные правила драматургического сюжетосложения отбрасывались, запутанная "многоходовая" интрига, обилие действующих лиц и эпизодов лишали комедию сценичности, однако ведущие итальянские комедиографы (Макиавелли, Бруно) стремились совместить классицистический канон с остросоциальным и народно-праздничным содержанием произведений. При этом следует отметить, что в итальянской культуре Возрождения вообще и в комедии этой эпохи в частности черты, связанные с собственно буржуазным мировоззрением (буржуа XVI в., конечно отличавшегося от буржуа нового времени), прослеживаются довольно отчетливо. Эти черты сказываются в том, что "материальное начало", стоящее как бы в центре действия – будь то сундук с ценностями в "Комедии о сундуке" или телесная страсть Каллимако к красавице Лукреции в "Мандрагоре", – двоится, представляя перед нами то как элемент универсальной смеющейся, животворной природы, то как предмет эгоистического вождения и владения. В одних произведениях перевес берет одно, в других – другое. В связи с этим двоится и образ комедийного героя: в нем проглядывает то идеально-гуманистическое представление о творческих способностях раскованной личности, то черты циничного хищника и гедониста.

Итальянская "ученая комедия" оказала широчайшее воздействие на европейский театр XVI – начала XVII в., в частности и на английский. С ее традициями связано комедийное творчество Шекспира, в особенности раннее "Комедия ошибок", "Укрощение строптивой", "Виндзорские кумушки". Среди комедий Джонсона "Молчаливая женщина" стоит ближе других к этой традиции, но влияние ее сказывается и в комедии "Каждый вне своего гумора", и в "Вольпоне", и в "Алхимике", и др.

Рассмотрим несколько подробнее связь сюжета "Молчаливой женщины" с "ученой комедией". Игровой характер носит сюжет не только "Молчаливой женщины", но и более раннего "Вольпоне". Лицедейство Вольпоне – это тоже своеобразный розыгрыш; при этом важно отметить, что Вольпоне, по его собственному признанию, большее удовольствие доставляет не "радость обладания", а

Шекспир У. Шекспировские чтения, 1977 filosoff.org

"хитроумная добыча" богатств, сам процесс обмана, игры. В этом смысле Вольпоне даже "бескорыстнее" Дофина, который разыгрывает своего дядюшку ради вполне конкретной материальной цели; любопытно, что в финале комедии на сцене появляется даже юридический документ, где проставляется сумма (5 тысяч фунтов), которую Дофин получает немедленно, и где Мороуз признает его своим наследником. Но игра Вольпоне и Моски с "наследниками" несет в себе одновременно и праздничное, и сатирическое начало.

Свободное поведение личности возвышает ее над уровнем буржуазно-ограниченных стяжателей вроде Корвино, Корбаччо и Вольторе. В этом – новеллистический аспект сюжета "Вольпоне", в этом пункте "Вольпоне" связан с традицией "ученой комедии". С другой стороны, в характере Вольпоне Джонсон изображает отрицательный вариант ренессансного сознания, мелкую бестию, выморочное существо, для которого свобода есть прежде всего игра низменных страстей. Здесь тема свободного поведения личности повернута своей сатирической стороной. "Ученая комедия", вовсе не чуждая сатире, тем не менее никогда не делает главное действующее лицо в игровом сюжете предметом сатирического осмеяния. "Вольпоне" в наибольшей мере связан с традицией народного фарса, в котором образ плута всегда обладает ярко выраженной амбивалентностью: это и праздничный, и сатирический персонаж в одно и то же время.

Розыгрыш Мороуза в сюжете "Молчаливой женщины" имеет совершенно иной характер, близкий к итальянской "бурле". Прежде всего следует обратить внимание на персонажей, ведущих комическую интригу розыгрыша. Их в "Молчаливой женщине" два – Дофин и его друг Трувит. Если Дофин всецело поглощен практической задачей заставить Мороуза раскошелиться то Трувит изобретает различные способы посмеяться над ним и довести его до отчаяния совершенно бескорыстно, ради самого розыгрыша. Вычленение двух мотивов свободного игрового поведения – узкопрактического и бескорыстно-праздничного – и персонафикация их в образах Дофина и Трувита – характернейшая черта "Молчаливой женщины". Джонсон – драматург позднего Возрождения – видит расхождение между этими двумя мотивами, видит и реальную силу практицизма: Дофин перехитрил не только Мороуза, но и Трувита. При этом Дофин отнюдь не является сатирическим персонажем вроде Вольпоне; его практицизм не отличается от практицизма Эрофило из "Комедии о сундуке", или Каллимако из "Мандрагоры", или, скажем, Петруччио из "Укрощения строптивой". Но если итальянские драматурги XVI в. и Шекспир в своей ранней комедии считали возможным совместить в одном комедийном герое практическую и праздничную стороны свободного поведения, то для Джонсона эпохи создания "Молчаливой женщины" это уже невозможно. Драматург не в состоянии эстетизировать практицизм Дофина: этот персонаж несет в комедии в основном служебную функцию; он – "ум" розыгрыша, в то время как Трувит – его "душа", и все симпатии драматурга отданы последнему. Трувит, в отличие от Дофина, полнокровный художественный образ, он – в центре действия, ему принадлежат великолепные смеховые и сатирические монологи – недаром его имя означает "настоящий, подлинный ум".

В чем же заключается ренессансная, гуманистическая сторона "бурлы", разыгранной Трувитом и Дофином? Она, конечно, не в самом извлечении денег у богатого дядюшки. Это ограбление Мороуза – часть более общего содержания. Сюжеты "ученой комедии", на которую ориентирована "Молчаливая женщина", новеллистичны и изображают игровую победу свободного разума над отсталостью, патриархальной косностью, ограниченностью в самых различных областях. Например, в комедии Аретино "Кузнец", сюжет которой частично заимствован Джонсоном, мантуанский герцог ради шутки заставляет своего кузнеца упорного холостяка жениться на "женщине", которая оказывается юношей. Здесь, как и в других итальянских гуманистических комедиях, игра показана как сфера свободы, где ум вторгается в жизнь, пробует свои силы, подчас даже по незначительному поводу. Так, например, сюжет знаменитой "Новеллы о Грассо" посвящен невероятной изобретательности героя "бурлы", убедившего простоватого Грассо, что тот превратился совсем в другого человека; предлогом же для розыгрыша послужило то, что Грассо не явился однажды на пирушку. Но в случае с сюжетом "Кузнеца" дело обстоит несколько иначе: он не только связан с основной темой гуманистической литературы, но и несет в себе народно-праздничное содержание или, точнее, тема свободного поведения личности вырастает здесь непосредственно из карнавально-праздничных мотивов.

Уже было отмечено, что сюжет "Кузнеца" восходит к традиционному карнавальному развлечению – публичным насмешкам над старыми холостяками,

Шекспир У. Шекспировские чтения, 1977 filosoff.org
над лицами, подозреваемыми в импотенции, над старческой немощью вообще {См.: Salingar L.G. Farce and fashion in "The silent woman". - Essays and studies. New ser., 1967, v. 20, p. 29-46. См. также о карнавальном осмеянии неудачных браков: Welsford Enid. The fool. New York, 1961, p. 206-207.}. Это не что иное, как форма осмеяния старого года, развенчание его. Тот же гуманистический и народно-праздничный смысл содержит и сюжет "Молчаливой женщины".

Для того чтобы увидеть эти слои содержания комедии, следует обратиться к своеобразнейшему "гумору", которым наградила Джонсон старика Мороуза, - к его "шумобоязни". В репликах действующих лиц и в острокомических сценах постоянно обыгрывается гипертрофия нелюбви к шуму у Мороуза. Перед его домом настан камыш, за большую сумму он добился, чтобы мимо его дома не ездили кареты и телеги, в доме у него двойные двери и тройные потолки, окна наглухо закрыты ставнями; он уволил лакея за то, что у того скрипели сапоги; он обучает слуг разговаривать с ним языком жестов и живет при свете свечей. При появлении говорливых персонажей Мороуз комически страдает: он надевает на голову несколько вязаных колпаков, чтобы не слышать шума пирушки, а доведенный до отчаяния, он нападает с оружием в руках на своих гостей-мучителей. Понятно, что и жениться Мороуз хочет только на исключительно молчаливой женщине.

Поколения историков литературы начиная с XVII в. с осуждением говорили о Мороузе как образе "патологической личности", нетипичном, построенном на черте психики, которая имеет отношение к медицине, но не к искусству. "Вырождение принципа гуморов", "измельчание сатиры" - такого рода характеристики в изобилии применялись к образу Мороуза. "В комедиях Джонсона мы встречаем совершенно абстрагированные типы и рядом с ними героев настолько индивидуализированных, что они превращены просто в экстравагантных чудаков, выполняющих уже чисто комические функции. К таким гиперболическим чудакам, воистину чудовищам своего "юмора", принадлежит, например, Мороуз..." {Заблудовский М. Бен Джонсон. - В кн.: История английской литературы. М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1945, т. 1, вып. 2, с. 85.} - пишет М. Заблудовский. Правда, он находит для этого чудовищного "юмора" и некоторое социально-психологическое объяснение: "...Джонсон дает "юмор" Мороуза социальное обоснование: Мороуз - богат и самовлюбленный эгоист; он не терпит шума и чужих людей, но сам много говорит и производит немало шума" {Там же.}. А. А. Смирнов также хочет видеть в "гуморе" Мороуза социальную основу: "...стремление Мороуза к тишине - не просто невинная прихоть сумасбродного чудака, а проявление черты типично буржуазного мировоззрения желая замуроваться, жажда изолироваться, не допустить попыток посторонних людей заглянуть в свое внутреннее "я"" {Смирнов А. Драматургия Бена Джонсона. - В кн.: Джонсон Бен. Пьесы Л., М.: Искусство, 1960, с. 15.}.

Думается, что такого рода попытки - слишком прямолинейно социологичные - связать "гумор" Мороуза с буржуазным мировоззрением малоудачны. В комедии нет и намека на существование какого-либо "внутреннего" "я" Мороуза, и не его он оберегает от вторжения. Он просто не любит шума, и богатством и буржуазным индивидуализмом этого не объяснить.

Более близок к истине, как кажется, автор уже упоминавшейся работы о "Молчаливой женщине" Сэлинджер, который видит в "гуморе" Мороуза гиперболическое отражение одного социально-бытового факта лондонской жизни начала XVII в., а именно - резкого увеличения движения по городским улицам и соответственно увеличения шума. Да, действительно, новое явление - городской шум - вызывает яростное и комически обреченное сопротивление старика Мороуза, поклонника давних времен, когда господствовала тишина и он один производил шум в доме. "В пику" старику молодые джентльмены поднимают дикий шум в его доме, доводя беднягу до полусмерти.

Однако, если бы наше объяснение было этим исчерпано, оно было бы смехотворным, так как "шумобоязнь" Мороуза - слишком далекое ответвление основного русла социальной жизни Англии в начале XVII в., если понимать ее только как прямое и непосредственное отражение действительности.

На самом деле Мороуз - персонаж, соединяющий в себе комически заостренные, но, конечно, в социальном плане второстепенные черты городского мещанина - современника Джонсона и черты карнавальной символической фигуры, олицетворяющей "старый год", силы, враждебные празднику, которые комически гибнут, чтобы дать место силам рождающей жизни.

Комизм "Молчаливой женщины" основан на антитезе "шум" - "тишина" и главным образом "громкая речь" - "молчание". Этот комический мотив глубоко содержателен в системе народно-праздничной смеховой культуры. "Обычно в фольклоре не только люди говорят, но говорит небо, свет, солнце, звезды; говорит растительность; говорит вода и земля. Но что значит "говорит"? "живет", "светит". Акт "реченья" есть акт осиленной смерти, побежденного мрака... Напротив, "смерть" есть в фольклоре "молчание" {Фрейденберг О. Поэтика сюжета и жанра. Л.: 1934, с. 132-133.}. В различных ритуальных действиях "акт рассказывания, акт произношения слов осмыслялся как новое сияние света и преодоление мрака, позднее смерти. ...Рассказ (произнесение слов, пение, рецитация), сопровождая "преодоление смерти", совпадает с моментом воскресения; он сопутствует рождению не только человека, но и зерна, злака, растительности" {Там же, с. 136-137.}. Речь выступает как средство спасения от смерти во многих литературных произведениях античности и средних веков. В сборнике "Семь мудрецов" царевич по обету, данному своим семи наставникам, перестает говорить. Злая мачеха наговаривает на него, и отец-царь осуждает его на смерть. Царевич и на самом деле немеет. Семь наставников произносят семь речей в его защиту, отодвигая тем самым казнь на неделю. Через неделю дар речи возвращается к царевичу, он рассказывает отцу о клевете мачехи, спасает себе жизнь. Сюжет обрамления "Тысячи и одной ночи" построен на спасительной силе речи (рассказы Шехеразады). Рассказывание в "Декамероне" - средство, спасающее от эпидемии чумы, и т. д.

В "Молчаливой женщине" громкая речь и вообще шум отождествляется с молодостью, розыгрышем, праздником, полной "открытостью" пространства (вторжения в дом Мороуза, входы и уходы действующих лиц с улицы и на улицу), а тишина, молчание - со старостью, мрачностью (Мороуз - "угрюмый"), буднями, полной "закупоренностью" пространства.

Неповторимая прелесть "Молчаливой женщины" состоит прежде всего в том, что зритель смеется во многих сценах от одного только звука речей персонажей, даже безотносительно к их понятийному содержанию. Ужас Мороуза при звуках чужой речи так акцентирован, что, например, большой монолог Трувита против брачной жизни комичен уже продолжительностью своего звучания. Буйства гостей в доме Мороуза, неожиданная говорливость Эписин, звуки уличного оркестра, нанятого Трувитом, чтобы терзать слух хозяина, - все это обладает амбивалентным смеховым качеством "развенчания" старого и "увенчания" нового, содержит в себе и насмешку над старым, косным, мертвым, и радостное прославление жизни.

Непосредственно к семантике "шумобоязни" Мороуза примыкает и ряд других мотивов. Один из карнаваловых розыгрышей, жертвой которых становится Мороуз, - это его женитьба на "молчаливой" женщине, которая после свадьбы оказывается невыносимо говорливой. Этот мотив близок к Рабле и средневековому фарсу (ср. главу 34 из книги III "Гаргантюа и Пантагрюэль": "Мы с вами не встречались с тех самых пор, как вы вместе с нашими старинными друзьями, Антуаном Сапорта, Ги Бучье... и Франсуа Рабле, разыгрывали в Монпелье нравоучительную комедию о человеке, который женился на немой. - Я был на этом представлении, - сказал Эпистемон. - Любящий супруг хотел, чтобы жена заговорила. Она и точно заговорила благодаря искусству лекаря и хирурга, которые подрезали ей подъязычную связку. Но, едва обретя дар речи, она принялась болтать без умолку так что муж опять побежал к лекарю просить средства, которое заставило бы ее замолчать... Я никогда в жизни так не смеялся, как над этими дурачествами во вкусе Патлена" {Рабле Франсуа. Гаргантюа и Пантагрюэль. М.: Худож. лит., 1973, с. 383.}. И в том и в другом случае осмеивается прежде всего муж, олицетворяющий собой старый мир, уходящий год {См.: Бахтин М. М. Указ. соч., с. 260-261.}. Женщина же несет в себе рождающее начало, которое, в частности, воплощается в комической болтовне, потоке несерьезной речи, противопоставленной молчанию и тишине.

Другой карнаваловый розыгрыш, связанный с женитьбой Мороуза, - это фиктивная "измена" Эписин, мотив "рогов". Скандальные признания Ла-Фуля и Доу в том, что Эписин была их любовницей, делаются публично и вызывают град насмешек в адрес мнимого "рогоносца". Высшим, кульминационным моментом смехового позора Мороуза является признание им (также публично) своей неспособности. И этот мотив также игровой: свое заявление Мороуз делает в надежде, что на этом основании он сможет получить развод.

Шекспир У. Шекспировские чтения, 1977 filosoff.org

Итак, мы увидели в Мороузе под тонкой, хотя и живо современной оболочкой хорошо знакомую зрителям начала XVII в; карнавальную фигуру Старого года. Только теперь можно понять и органичность связи различных сюжетных линий комедии, их гомогенность. Драйден хвалил сюжет "Молчаливой женщины" за рациональную слаженность сюжета, за его логическую связность, обращая внимание на формальные элементы интриги. Между тем история розыгрыша Мороуза, взаимоотношения супругов Оттер, Коллегия женщин и их кавалеров-хвастунов сами по себе казались Драйдену, а за ним - и последующим критикам не связанными друг с другом по существу. В модернизирующем восприятии "Молчаливая женщина" - драматический аналитический этюд о нравах, главный компонент которого - чудачество старого Мороуза. В действительности, карнавальное содержание комедии монолитно едино и "вертится" оно вокруг мотива женитьбы, вокруг гротескного образа брачных отношений. Может быть, нигде больше в комедиях Джонсона не ощущается столь отчетливо связь его с мотивами, идейной тенденцией и стилем Рабле (при всех различиях между этими художниками). Имеется в виду III книга "Гаргантюа и Пантагрюэля", где мы встречаем и сюжет о немой жене, которая вдруг заговорила.

Основным содержанием этой книги являются нескончаемые сомнения Панурга в том, следует ли ему жениться. Доводы в пользу женитьбы в общем малочисленны. Рабле в этой книге выступает, как замечает М. М. Бахтин, в русле так называемой "галльской традиции" {Там же, с. 260 и след.}, которая амбивалентно снижает природу женщины. В плане этой традиции в женщине подчеркивается изменчивость, чувственность, похотливость, лживость, материальность помыслов, низменность. "Рога", насмешки и побои неизбежно ждут мужа, который воплощает собой ограниченность, стремление остановить вечно движущийся поток жизни.

"Галльская традиция" пронизывает все содержание "Молчаливой женщины". Наиболее ярко она выражена в монологе Трувита против женитьбы Мороуза (он не знает о замысле Дофина и хочет оградить друга от неприятностей). Этот монолог выдержан в "раблезианском" духе в той мере, в какой это было вообще возможно для Джонсона. Трувит извергает из себя потоки смехового красноречия в развитие пророчества Панзуйской сивиллы:

Жена шелуху сорвет

С чести твоей.

Набит не тобою живот

Будет у ней.

Сосать из тебя начнет

Соки она.

И шкуру с тебя сдерет,

Но не сполна {*}.

{* Рабле франсуа. Гаргантюа и Пантагрюэль, с. 332. Перевод стихов Ю. Корнеева.}

К "раблезианскому" духу монолога Трувита мы еще вернемся, а сейчас следует отметить, что супруги Оттер являют нам одну из граней того же гротескного образа брачных отношений. Миссис Оттер - богатая женщина, купившая себе мужа. Время от времени она публично избивает капитана Оттера и осыпает его ругательствами. Конечно, в изображении этой пары немало сатиры на браки по расчету, но важно воспринимать эти образы в контексте народно-смеховой традиции и видеть амбивалентный аспект побоев и брани миссис Оттер; в этом контексте "рога", побои и нескончаемая болтовня, от которой страдают мужья, выступают как формы веселой брани в адрес отживающего, ограниченно-серьезного. Воплощением этих именно начал в комедии выступает капитан Оттер, исполненный дутых претензий на самостоятельность, ученость и храбрость: "Жена - это презренное тяжелое бремя, обуза, медвежье отродье, без манер, без воспитания - словом, mala bestia" (IV, 1) {Джансон Бен. Эписин, или Молчаливая женщина / Пер. Е. и Р. Блох. Пб.: Петрополис, 1921, с. 67.}.

Шекспир У. Шекспировские чтения, 1977 filosoff.org

Так же непосредственно связаны с гротескным образом брачных отношений дамы из Коллегии – "ордена, состоящего из придворных и жен сельских джентльменов, живущих в городе без мужей". Осмеяние женщин эмансипированных и "передовых", которые "устраивают развлечения всем острякам и модникам, порицают и восхваляют то, что им по вкусу и не по вкусу, с чисто мужским или, вернее, двуполым авторитетом" (I, 1) {Там же, с. 3-4.}, в то время как в действительности "всеми их поступками управляет чужое мнение, они не знают, почему они делают то или другое, судят, верят, наказывают, любят, ненавидят, согласно тому, как им было подсказано, и руководствуются прежде всего соревнованием друг перед другом" (IV, 2) {Там же, с. 91.}, – легко модернизировать и понять однозначно, либо "в пользу" Джонсона (критика представительниц буржуазно-дворянской верхушки), либо как свидетельство его реакционности (противник раскрепощения женщин). Но эти образы вообще нельзя понимать в серьезном плане, вне их смеховой природы. Здесь мы снова возвращаемся к проблемам "Джонсон и классицизм", "Джонсон и комедия эпохи Реставрации".

Классицистические комические образы уже лишены двойственности; они смешны, но "односторонне". Резонеры в классицистической комедии безнадежно положительны, а другие персонажи целиком осмеиваются. Образы комедии Реставрации также одноплановы, они обладают интеллектуальным комизмом (делятся на дураков и жуликов, соблазнительей и соблазненных). Джонсон накладывает на своих персонажей "маски", состоящие из аналитически отобранных деталей современной социальной действительности, но эти "маски" функционируют в системе смехового универсального "гротескного тела". В частности, изображение коллегии содержит в себе социальные "уродства", но служат они столько же утверждению, сколько и отрицанию.

Значит ли это, что вообще социальной критики в комических образах Джонсона нет или она "приглушена" положительным их звучанием? Для ренессансного сознания главным действующим лицом комедии была Природа и все роли, разыгрываемые актерами, были масками Природы. Сама маска может быть сколь угодно отталкивающей, сатирической, но она служит веселому делу Природы (известная аналогия может быть проведена между комическим образом фарса и комедии Джонсона, с одной стороны, и, скажем, чучелом империалиста, которое функционирует в качестве атрибута праздничного шествия).

2

Выше речь шла об известной общности мотивов "Молчаливой женщины" и III книги "Гаргантюа и Пантагрюэля". Чрезвычайно интересно сравнить стиль художественной речи Рабле и Джонсона там, где имеются эти общие мотивы. Возьмем для сравнения отрывок из монолога Трувита против брака:

"...Если вы любите вашу жену или, вернее, бредите ею, о, как она вас измучает и с каким удовольствием будет наслаждаться вашими страданиями. Вы будете обладать ею только тогда, когда ей захочется; она пожертвует своей красотой и цветом лица только за драгоценности или жемчуг, и каждые полчаса удовольствия должны быть куплены заново с таким же трудом и стараниями, как в самом начале ухаживания. Вы должны держать тех слуг, которые ей нравятся, находиться в том обществе, которое ей приятно; друзья не смогут посещать вас без ее разрешения; чтобы избежать вашей ревности, она будет делать вид, что ненавидит того, кого на самом деле нежно любит, или же первая притворится ревнивой с тем, чтобы уехать к подруге или кузине в колледж и там научиться писать тайные записки, подкупать слуг и разводить шпионов; ей понадобится роскошное платье для одного праздника, другое для следующего, еще более роскошное для третьего; она будет есть только на серебре, при ней должен состоять целый штат лакеев, курьеров и служителей, не считая кружевниц, ювелиров, камеристок, портних, продавцов перьев и духов; она не думает о том, как в связи с этим тает имение, десятину за десятиной, и не желает знать, что ее бархат выменивается на ваши леса; она не слишком высоко ценит свою честь, сэр, и способна поцеловать пажа или гладкий подбородок, на котором нет признаков растительности; она воображает себя государственным человеком и хочет знать, что делается в Солсбери, в Бате, при дворе и при переездах высочайших особ; любит судить о поэтах, писателях, стилях и сравнивать их между собой: Даниэля со Спенсером, Джонсона с известным молодым писателем..." и т. д. (II, 1) {Там же, с. 20-21. Мы позволили себе восстановить точки с запятой, имеющиеся в английском оригинале.}

Все это начиная со слов "вы должны" – одна фраза, поистине

Шекспир У. Шекспировские чтения, 1977 filosoff.org
пантагрюэлическая своими гигантскими размерами, изобилием придаточных предложений и однородных членов, универсализмом в подходе к предмету – как вширь (каталоги предметов, занятий, привычек и пр.), так и вглубь (использование античных, средневековых и ренессансных источников в виде скрытых цитат) {См. комментарии в изд.: Jonson Ben. [works]/Ed. by C. Herford, P. and E. Simpson. Oxford, 1950, v. 10, p. 15-18.}, гротескным снижением этого предмета в духе "галльской традиции", изображением автора в глубине смеховой картины (ср. упоминание о Франсуа Рабле в эпизоде с немой женой) и, наконец, самым празднично-амбивалентным тоном этой фразы: это громкая насмешливо-торжествующая речь; она торжествует вследствие самого факта говорения, и это оттеняется стоном Мороуза, относящимися не к смыслу речи Трувита, а к звуку ее. Как известно, в "Гаргантюа и Пантагрюэле" Панург то склоняется к браку, то опасается его. В речи Трувита эта смеховая "диалектика" как будто отсутствует, но в сюжете комедии она тем не менее реализуется: выслушав Трувита, Мороуз решает немедленно жениться. Иными словами, перед нами – подлинно ренессансно-реалистический комический стиль, принципиально отличный от стиля классицизма и стиля комедии Реставрации. Вместе с тем интересно проследить и отличия стиля Джонсона от Рабле. Ренессансная гипербола в стиле Джонсона постепенно переходит, как мы уже говорили, в субъективную сферу, что характерно для искусства позднего Возрождения, в котором акцент переносится с изображения героических деяний на изображение героического сознания (Гамлет, Дон Кихот, например). Но, кроме того, изменяется и сама структура гипербола. Раблезианская гипербола своего рода "кипящий котел", в котором предметы не имеют четко обозначенных границ, форм и соединение их друг с другом часто не имеет рационального качества (ср., например, "каталоги" в "Гаргантюа и Пантагрюэле" вроде следующего: "Послушай, блудодей-лиходея, блудодей-чародей, блудодей-чудодей, блудодей плодовитый, блудодей знаменитый, блудодей мастеровитый, блудодей взлохмаченный, блудодей шерстистый" и т. д. на протяжении нескольких страниц {См.: Рабле Франсуа. Гаргантюа и Пантагрюэль, с. 356-359.}). Гиперболический образ "блудодея" включает в себя все, что угодно, раздуваясь, как мыльный пузырь, и отражая в себе всю вселенную, любые ее свойства, алогично (но по-своему закономерно) перемешанные друг с другом.

Гипербола Джонсона состоит из двух слоев: образа "гротескного тела" со всеми его раблезианскими качествами и внешне правдоподобных деталей, логически связанных друг с другом. В нижнем слое единство алогично, в верхнем оно создается логикой повседневных жизненных отношений. Иными словами, каждый элемент образа (женщины в монологе Трувита, например) имеет два художественных смысла. Один – это изобилие качеств, предметов, втянутых в сферу гротескного образа женщины; на этом уровне совершенно безразлично, в каком порядке перечисляются эти предметы и качества, как эти перечисления соотносятся с пространством-временем. На другом уровне создается логически выверенная картина женского характера, которая опирается на античную традицию ("Характеры" Теофраста в первую очередь), но содержит массу социально-бытовых примет английской жизни, включая контрверсы теологов, сплетни из Солсбери и Бата, споры вокруг Джонсона и Дениэля и пр. Здесь действует закон сгущения, концентрации реально существующего без изменения его структуры.

То же самое относится и к каждому драматическому характеру в "Молчаливой женщине". Мороуз – в основе гиперболический образ Старого года; на верхнем уровне он патологический чудак. Мы показали, что боязнь шума глубоко связана с "нижним", праздничным слоем образа. На "верхнем" же уровне гипербола не выходит за рамки правдоподобия, но именно из-за этого выглядит весьма нетипичной. "Неудача", которая постигла Джонсона, по мнению критиков XVII-XX вв., при создании образа Мороуза, для нас чрезвычайно поучительна. Она показывает, что основная сфера комедийного образа Джонсона – "нижний", собственно ренессансный уровень. Внешнее правдоподобие не должно нас обманывать. Мороуза нельзя судить ни по канонам классицизма (ибо нелюбовь к шуму – слишком малозначительный объект смеха), ни тем более по законам критического реализма. Джонсон подчинял аналитическую типизацию социальных пороков гротескно-реалистической типизации. Так же поступал, например, Питер Брейгель Старший. Его "Детские игры" по своему содержанию ничуть не уступают "Стране лентяев"; но во второй картине он непосредственно обращается к социальным порокам времени, и это в модернизирующем восприятии придает ей большую значимость. Мороуз – художественно полнокровный образ в творчестве Джонсона как смеховая праздничная фигура.

Заклучим анализ "Молчаливой женщины" кратким обзором системы театральности

Шекспир У. Шекспировские чтения, 1977 filosoff.org
этой пьесы. В каждой из своих четырех великих комедий Джонсон дает весьма своеобразное решение идейно-эстетической проблемы театральности. В "Молчаливой женщине" мы встречаемся с блистательной находкой. Вплоть до финала в пьесе сохраняется театральная иллюзия (прямого контакта со зрительным залом нет), а художественная реальность произведения содержит пласт собственно "реальной" жизни и весьма условный, "очужденный" для зрителя план игровой действительности – розыгрыша Мороуза. Зритель не обманывается ни на миг в сценах, где появляются под разными личинами Трувит и другие персонажи, играющие роли почтальона, юристов и др. В частности, зритель отлично видит игровой характер сцен, в которых Эписин выступает в роли молчаливой женщины. Но он, как и другие персонажи пьесы, кроме Дофина, не догадывается, что Эписин играет роль женщины. В кульминационный момент комедии, когда оказывается, что Эписин – юноша, и зритель смеется над уничтожением игровой иллюзии внутри художественной реальности пьесы, он внезапно осознает, что происходит прорыв театральной иллюзии на уровне спектакля. Все роли в спектаклях труппы королевской капеллы исполнялись мальчиками 13–15 лет. Юноша, снявший женский парик и одежду Эписин, снял с себя и театральную роль вообще, представ перед публикой как исполнитель.

Таким образом, драматург, не посвящая зрителя в сюжетный ход, задуманный Дофином, не отступает от художественного закона, согласно которому зритель должен знать все условия, необходимые для правильного понимания театрального действия. Он знает, что все роли исполняются мальчиками, но театральная иллюзия заставляет его на время забыть об этом. Розыгрыш, который учинен с Мороузом, оказывается одновременно розыгрышем и Мороуза, и действующих лиц комедии, и самого зрительного зала. Этим самым кульминация "Молчаливой женщины" объединяет все уровни спектакля в празднично-игровую действительность, жизнь и искусство выступают в смеховом гротескном единстве женщины-мужчины, персонажа-исполнителя, пьесы-аудитории.

Уже в качестве послесловия к разбору "Молчаливой женщины" кажется уместным коснуться еще одной проблемы. Народно-праздничная культура, традиции которой в ренессансно-гуманистическом духе были переработаны в "Молчаливой женщине", как и других комедиях Джонсона, развивалась на протяжении чрезвычайно длительного времени. В ней в "снятом" виде запечатлелись времена дикости человеческого общества (например, как свидетельствует этнография, в ряде примитивных обществ убийство вождей практиковалось в прямом, а не переносном смысле). В ней уже не в "снятом", а в непосредственном плане отразились такие элементы средневековой действительности, как закрепощенное положение женщины, культ силы и презрение к слабости, наконец, даже отсутствие гигиенических навыков, неумеренность в еде и питье во время праздника (нелишне напомнить, что даже при дворах европейских государств в XVI – XVII вв. объедание и пьянство за столом были нормой). Да, разумеется, брань, экскременты, обжорство в системе народно-праздничных мотивов и форм имели не циничный, оскорбительный и односторонне снижающий смысл, какой они приобрели в последующие века буржуазного развития, а возрождающий, приобщающий к гротескно-телесному началу. Но не следует и романтизировать эти конкретно-исторические формы народной культуры. Чрезвычайно характерны с этой точки зрения эстетические позиции "новых левых" во главе с Маркузе и др. Сторонники Маркузе пытаются доказать, что в современном обществе "буржуазными" стали не только господствующая экономика, политическая теория и практика, не только психология, но даже и органы чувств, т. е. психофизиологическая сфера. "Антибуржуазным", с их точки зрения, является создание картин из человеческих экскрементов, различных отбросов и мусора; точно так же "антибуржуазный" смысл имеет и отказ от гигиены, применение наркотиков {См.: Давыдов Ю. Н. Эстетика нигилизма. М.: Искусство, 1975, с. 75 и др.}. Очевиден нигилистический характер такой эстетики, ее антиисторический "пафос".

Как же относится к народно-праздничной культуре гуманистическое искусство в этом именно аспекте? Думается, что оно несло на себе печать своего времени и закрывать на это глаза – значит модернизировать искусство Возрождения, что, собственно говоря, проделывалось с ним либерально-буржуазными кругами с большим размахом.

Весьма существенны замечания Л. Пинского относительно серьезных жанров искусства Шекспира, в частности "Гамлета", "Короля Лира" и "Кориолана", где герой, даже такой близкий авторской позиции, как Гамлет, "выражает сильные и слабые стороны полупатриархального мира" {Пинский Д. Реализм эпохи Возрождения. М.: ГИХЛ, 1961, с. 218.}, выступает как "нецивилизованный"

Шекспир У. Шекспировские чтения, 1977 filosoff.org
представитель старого мира. В частности, Гамлету, одному из самых ярких образов гуманиста эпохи Возрождения, недостает не только "общегосударственной идеи", но и гуманности. Что же касается смеховых жанров, то и здесь перед нами явления идеологии, передовой для своего времени и тем не менее не выходящей за рамки этого времени. В комедиях Шекспира, где чрезвычайно отчетливо проявилась идеализирующая тенденция ренессансного реализма, это менее заметно, чем в "мрачных" комедиях. "Конец - делу венец" часто вызвала недоумения по поводу моральной позиции Шекспира, но она - не следствие "циничных настроений" драматурга, а отражение сильных и слабых сторон гуманистической реальной позиции. Комедии Джонсона, последовательно выступавшего против идеализации, в особенности часто подвергались упрекам в цинизме. В "Молчаливой женщине" перед нами жестокая травля беспомощного старика Мороуза - зрелище, вызывающее отрицательные эмоции у гуманного читателя и зрителя, начиная с рубежа XVII-XVIII вв. Если не модернизировать образ Мороуза и всю комедию, мы увидим не "цинизм" писателя и не просто праздничный смеховой образ "вообще", а образ, принадлежащий своему времени с его сильными и слабыми сторонами.

ТРАГЕДИЯ ДЖОНА ВЕБСТЕРА "ГЕРЦОГИНЯ МАЛЬФИ".

(К проблеме творческого метода)

Г. Толова

Литературная жизнь Англии рубежа XVI-XVII вв. рисует нам картину одновременного сосуществования и борения различных теорий, стилей, школ. Бунтарский разрыв с традициями во имя утверждения реальной действительности во всей неприкрытой грубости; аристократизм, отрыв от действительности; дуализм чувственного и иррационально-мистического; рационализм, патетическое отношение к разуму; сложная этическая проблематика, трагические коллизии; бурная живопись, декоративность, метафоризм, аллегории - эти явления, обнаруживающие себя в литературе, порождены эпохой и объясняются происходившей тогда сменой стилей. Ренессанс постепенно сменялся барокко {Движение, соотношение и смена стилей (романский, готика, Ренессанс, барокко, классицизм, романтизм) подробно рассмотрены в кн.: Лихачев Д. С. Развитие русской литературы 10-17 веков. Л., 1973; Он же. Барокко и его русский вариант 17 века. - Русская литература, 1969, э 2.}.

Некоторые буржуазные ученые, исходя из чисто формальных или субъективистских категорий, нередко называют XVII столетие веком барокко, распространяют на все искусство данного периода признаки одной из развивавшихся стилевых систем. Многообразии форм отражения действительности, противоречивость историко-художественного процесса той поры явились причиной того, что в недрах Ренессанса вызрели не одна, а две стилевые системы барокко и классицизм {Примеры одновременного сосуществования двух стилей можно наблюдать и в предшествующих периодах: романский и готика, готика и Ренессанс. Правда, тогда формирование одного осуществлялось за счет угасания другого, что убедительно доказывает Д. С. Лихачев.}. Роль этих стилей на протяжении XVII в. не была равноценной, и они не охватывали целиком все искусство (слишком различен образный строй произведений Караваджо и Рубенса, Шекспира и Мильтона, Корнеля и Кальдерона, Пуссена и Веласкеса).

Важной особенностью стилей XVII в. является их гибкость и многозначность, способность вмещать зачастую противоречивое содержание. "Формализованный" характер барокко (оно могло служить различным идеологиям, наполняться неоднозначным смыслом) приводил к разрыву с определенным содержанием в такой же мере, в какой был связан с определенной идеологией Ренессанс.

Условия времени и внутренняя гибкость стилевых систем объясняют наличие в искусстве рассматриваемого периода множества вариантов этих стилей и переходных форм между ними.

Великий художник часто не может быть помещен в рамки определенного стиля, он будет выламываться из них, разрушать их. Пример тому художественная практика Тассо, Микеланджело, Сервантеса, Шекспира.

Фигура Джона Вебстера в елизаветинской драме по сравнению с Шекспиром, возможно, менее "величественная" и масштабная, но, на наш взгляд, достаточно яркая и показательная с точки зрения закономерностей и путей

Шекспир У. Шекспировские чтения, 1977 filosoff.org
развития позднеренессансной драмы.

В стилевых трансформациях литературы елизаветинской поры выделяется ряд особенностей. Прежде всего Возрождение в Англии несколько "запоздало", Европа XVI в. уже осознала утопичность гуманистических идей, пережила гибель высоких идеалов. XVII век открылся казнью Джордано Бруно, многолетним тюремным заключением Кампанеллы, преследованием Галилея. Зарождение барокко, несомненно, связано с социальными, экономическими и духовными потрясениями эпохи, которую К. Маркс назвал эпохой "первоначального накопления". "То, что можно считать "классическим барокко" второй половины XVI века и всего XVII века, - писал А. А. Смирнов, - в идейном отношении означает отказ от жизнерадостности и оптимизма Возрождения, от веры в могущество разума, отход от реализма и погружение в стихию сложных трагических переживаний, в мир таинственного и иррационального" {Смирнов А. А. Из истории западноевропейской литературы. М.; Л.: ГИХЛ, 1965, с. 31-32.}. Из Италии и Испании началось проникновение барокко в другие страны.

Для Англии же время Марло, Шекспира, Джонсона - наивысший расцвет ренессансного реализма, взлет гуманистической мысли. Таким образом, ко времени появления в Англии элементов эстетики барокко там существовала мощная еще ренессансная традиция, способная противостоять им. Мы видим, что здесь борьба направлений и параллельное существование разнородных художественных явлений составляли сложную идейно-эстетическую картину: Джон Донн и поэты-метафизики; поэзия "кавалеров" во главе с Джоном Саклингом; Шекспир - квинтэссенция ренессансного реализма; Бен Джонсон - продолжатель гуманистических традиций, своими теориями расчищавший путь классицизму; Джон Мильтон, вступивший на этот путь, сражавшийся с "метафизиками" и "кавалерами", но принявший некоторые элементы барокко.

Ни ренессансный реализм, ни барокко, ни классицизм, взятые обособленно, не в состоянии представить весь XVII в. Барокко, бесспорно занявшее определенное место в английской литературе конца XVI - начала XVII в., было "ослабленным" по сравнению с континентальным. Творчество отдельных художников в связи с этим являло собой смешение элементов реализма и классицизма, реализма и барокко, барокко и классицизма.

Определяя место Джона Вебстера в литературном процессе, необходимо учитывать наличие эстетических элементов взаимопроникающих стилей.

Сюжет "Герцогини Мальфи" (впервые поставлена в 1614 г., издана в 1623 г.) основан на исторических событиях, которые нашли свое художественное воплощение в новелле М. Банделло {См.: Европейская новелла Возрождения. М.: Худож. лит., 1974, с. 237.}, переведенной на французский язык Бельфоре. Эта версия, в свою очередь, была переведена В. Пойнтером и включена в его "Дворец удовольствий". Опубликованная в Англии в 1566 г., она, по-видимому, и послужила источником для Вебстера {См.: Webster John. The duchess of Malfi. - In: The complete works/Ed. by F. L. Lucas. London, 1966, p. 7.}.

Заемствованный сюжет Вебстер не превращает только в волнующий пересказ кровавых событий. Уже самим построением действия он подчеркивает драматическую основу каждой сцены, постепенно направляя события по восходящей линии к кульминационному моменту трагедии.

Пьеса распадается на две части: начало "Герцогини Мальфи" гораздо более замедленно по сравнению с более ранней трагедией Вебстера "Белый дьявол"; первые три акта знакомят зрителя с персонажами, излагают историю замужества герцогини, вводят в атмосферу готовящихся преступлений. Братья герцогини, Кардинал и Фердинандо, заинтересованные в том, чтоб их сестра осталась вдовой, весьма недвусмысленно предостерегают ее:

Кардинал

Ночь брачная преддверием темницы

Окажется...

Фердинандо

А радости любви

Шекспир У. Шекспировские чтения, 1977 filosoff.org
Похожи будут на тяжкий сон,

Пророчащий беду.

(I, 1; перевод П. Мелковой)

{Здесь и далее цит. по кн.; Современники Шекспира. М.: Искусство, 1959.}

Эти предостережения настолько зловещи и настойчивы, что появляется предчувствие чего-то неотвратимого, рокового. Элегические по своей тональности первые акты готовят переход к яркой, бешеной по своей страстности и кровавости второй части.

Следуя драматическому канону времени, Вебстер делает некоторый интервал между II и III актами. Великолепная сцена прощания герцогини и Антонио, наполненная поэзией любви и чистоты (в духе Сиднея и Донна), дает зрителю некоторую передышку перед симфонией мрака и ужаса IV и V актов.

Герцогиня и Антонио уже со II акта перестают быть фигурами действия они жертвы преследований. Ход событий всецело зависит от их антагонистов. IV акт, заканчивающийся гибелью героини, является переломным в пьесе: преступление совершено, роли сыграны. Наступает пауза перед развязкой. Она состоит из несколько странной в общем контексте трагедии комической сцены с доктором и сцены разговора Антонио с эхом.

Все кончается смертью. Справедливость требует наказания злодеев, что и происходит в последнем акте, максимально насыщенном моральными сентенциями.

Пьеса богата не только событиями, действиями, но и сменой эмоций, тональностей различных ее сцен. Вебстер легко переходит от лирических переживаний Антонио к цинично-сатирическим обличениям Боссолы, от патетики герцогини - к приземленности и обыденности Кариолы и Джулии, от спокойствия и сдержанности - к буйству кошмаров и ужасов.

Резкие переходы в развитии действия от незнания к знанию, от надежды к отчаянию, от случайности к закономерности создавали огромные возможности для использования сценических эффектов. Общеизвестно, что публика елизаветинского театра любила яркую зрелищность, театральность постановок, и драматурги, естественно, учитывали ее запросы. Отсюда пристрастие Вебстера к описанию ужасов, кровавых злодеяний, изощренных пыток, нечеловеческих страданий. Отчасти это нагромождение ужасов объясняется также влиянием Сенеки на английский театр. Все без исключения драматурги отдавали дань "сенекианству"; вершиной кровавых злодеяний стал "Тит Андроник" Шекспира, где героям отрубают руки, хоронят их заживо, делают пироги с человеческим мясом.

Кровь, насилие, непристойности, щекотавшие нервы елизаветинского зрителя, не были, однако, самоцелью. Всегда можно обнаружить определенную связь между сценической жестокостью и жестокостью, свойственной обществу XVI-XVII вв. У Вебстера подобные картины не только "эффектное зрелище"; его мрачная изощренность сильно отличается от сенекианских сцен Шекспира и других елизаветинцев.

Фердинандо, готовя казнь сестры, помещает ее рядом с сумасшедшими, показывает ей отрезанную у трупа руку, утверждая, что это рука ее мужа, демонстрирует восковые манекены, изображающие Антонио и детей, якобы повешенных, и т. п. Бросается в глаза одна особенность: у Шекспира объектом злодейства было тело человека (отрубают руки, выкалывают глаза, перерезают горло), вебстеровские злодеи в большей степени воздействуют на психику человека, стараясь подавить в нем все гуманное, доброе, оставив только страх, ужас, инстинкты животного. То есть их основная цель - не столько убить, сколько растоптать, уничтожить человека, обратить его в червя. Поэтому убийства в "Герцогине Мальфи" не случайны, как в "Гамлете" (исключение - гибель Антонио от руки Боссолы), не совершаются тайно, как в "Макбете", а, напротив, тщательно готовятся на глазах самой жертвы. Перед смертью герцогине приносят веревку, которой ее должны задушить, гроб: палач в маске (Боссоло) хладнокровно объясняет назначение этих атрибутов смерти.

Вебстера нередко упрекали в "варварстве", в безжалостности по отношению к зрителю, некоторые литературоведы и по сей день считают, что, драматург мог

Шекспир У. Шекспировские чтения, 1977 filosofff.org
обойтись без излишней сенсационности в нагнетении ужасов, которые в основе своей неправдоподобны. Следует, однако, помнить, что Вебстер был сыном своего века, привыкшим внутренний драматизм выражать во внешних эффектах и ярких действиях. Нельзя забывать то обстоятельство, что речь идет о трагедии, написанной для сцены, а не для чтения. И, наконец, ужасы IV акта служат не для запугивания публики, а для устрашения герцогини. Зрительская эмоция рождается опосредованно: на аудиторию действуют не восковые куклы, а страдания героини.

Ход событий и действующие лица (участники этих событий) определяют трагедию, вернее, их взаимодействие определяет ее. Подчинено ли развитие действия характерам, зависит ли от них? Лежат ли движущие причины в поступках героев и их натурах; или ход событий подчиняет себе судьбу действующих лиц вопреки их характерам, имея в себе нечто роковое, толкающее людей к преступлению и гибели? Чем определяется конфликт: особенностями характера и воли? Или стоящими над человеком социальными и нравственными законами?

Рассмотрим прежде всего характеры трагедии. Всего в пьесе шестнадцать действующих лиц. Из них на первый план выдвинуты пять, которые образуют непримиримых два лагеря: Антонио и герцогиня – Боссоло и братья герцогини.

Герцогиня защищает интересы свои и Антонио, который по сравнению с ней пассивен и включается в действие только в V акте в момент мщения.

В лагере антагонистов особенно выделяется Боссоло. Он – "действующее" лицо в полном смысле слова, "двигатель событий": шпион, интриган, убийца, выполняющий волю преследователей герцогини, которые сами предпочитают оставаться в тени (исключая III акт, где на сцену выходит Фердинандо).

Таким образом, в центре внимания оказываются два персонажа – герцогиня и Боссоло, во взаимодействии которых развивается конфликт. Как будет видно в дальнейшем, Боссоло остается движущей силой и после смерти героини.

Действующие лица второго плана группируются по принадлежности к тому или иному лагерю: герцогиня, Делио, Кариола; братья, Каструччо, Джулия. Они принимают непосредственное участие в происходящих событиях и, кроме того, несут важную идейно-смысловую нагрузку. С одной стороны, их характеры диаметрально противоположны, чем подчеркивается близость к тем, кого они поддерживают. Ум и благородство Делио противостоят глупости и подлости Каструччо, преданность Кариолы – продажности Джулии. С другой стороны, свойства их натуры и поступки призваны оттенять характеры и действия персонажей первого плана. Приземленная жалкая смерть Кариолы подчеркивает сверхчеловеческие страдания и смерть герцогини. Расчетливость и холодность Джулии контрастируют с безудержностью и аффектацией Фердинандо.

Зритель елизаветинского театра уже с поднятием занавеса хотел иметь представление о героях, о расстановке сил в пьесе. Оценки, даваемые персонажами друг другу, прекрасно служили этой цели. Первое появление Боссоло сопровождается характеристикой, данной ему Антонио:

Вот Боссоло идет – он во дворце

Единственный, пожалуй, обличитель.

Но замечаю я, его насмешки

Идут не от любви к добру. Глумится

Он лишь над тем, чем сам не обладает.

А если бы своей достиг он цели,

Развратным стал бы, как и все другие,

Завистливым, жестоким гордецом.

(I, 1)

В этих словах звучит противоречивое отношение к Боссоло, отмечается двойственность его натуры. Этот персонаж почти до самого конца будет играть

Шекспир У. Шекспировские чтения, 1977 filosoff.org
несколько ролей: преданного конюшего – для герцогини, добровольного наемника – для ее братьев, мрачного обличителя пороков общества – для публики. Следует сказать, что в последней роли Боссоло преуспевает так же, как и в остальных, и именно ей Вебстер придавал особое значение.

Боссоло, подобно фламиньо из "Белого дьявола", – "недовольный", персонаж весьма популярный в позднеренессансной трагедии, выведенный на подмостки Марстоном {В 1604 г. Вебстер пишет введение к трагедии Марстона "Недовольный" ("The Malcontent").}. Он сочетает в себе неразборчивость в средствах, страсть к жалостливым монологам и вкус к острой сатире. Боссоло похож на фламиньо своей функцией в трагедии, мотивами поведения, но его характер, бесспорно, сложнее. Боссолу раздирают противоречия. Сознвая преступность своих действий, симпатизируя герцогине в той мере, в какой он на это способен при глубоком нигилизме и скепсисе, он раздваивается.

Типичными отрицательными персонажами поздней елизаветинской драмы были "макиавеллисты", откровенные злодеи, пренебрегающие нормами традиционной добродетели. В трагедии Вебстера такими можно считать прежде всего Кардинала и с некоторыми оговорками Фердинандо и Боссолу. Взгляд на людей как на существующие особняком эгоцентрические частицы, абсолютно независимые друг от друга и не интересующиеся друг другом, неодолимо притягивал к себе представителей позднего Возрождения и стал, хотя и в менее мелодраматической форме, чем в театре, жизненной философией многих из них.

Отношение Вебстера к героям-"макиавеллистам" выражается в образной форме. Братьев герцогини драматург сравнивает с искривленными сливовыми деревьями, растущими над омутом. "Они ломаются под тяжестью плодов, но достаются эти плоды только воронам, сорокам да гусеницам" (I, 1).

Вебстер считал необходимым включать в структуру своих трагедий "формальные описания" характеров. Пример тому – I акт "Герцогини Мальфи": портрет Кардинала, выписанный Антонио, – полный "трактат" о развратном священнике, а также описание шлюхи, данное Монтичелло в "Белом дьяволе".

Описания характеров использовались тогда, когда обобщение и классификация были инструментом психологического анализа (Аристотель, Теофраст). Вебстер делает характеры в своих трагедиях достаточно индивидуализированными, сохраняя при этом элементы обобщения. Сценическая реальность обогатила персонажи множеством черт, сделав их социальными типами.

Одним из часто используемых приемов в вебстеровской трагедии является самохарактеристика героев. Самораскрытие особенно важно применительно к отрицательным персонажам. Самохарактеристика – прежде всего театральная прием, позволяющий зрителю увидеть истинное лицо злодея.

Боссоло

...Что осталось мне?

Все герцогу открыть? О, быть шпионом

Работа подлая! Но что поделаться?

Не упускать же выгоды своей.

Заплатят щедро мне за вести эти;

Сей плевелы – и преуспеешь в свете.

(III, 2)

Кроме того, сбросив маску, Боссоло, например, получает возможность откровенно высказывать свои невеселые мысли, быть скептиком, мрачным сатириком. Надо сказать, что Боссоло, как и "недовольные" других пьес, приобретает странную силу благодаря речам, которые Вебстер вкладывает в его уста.

Сардоническому, заземленному тону сентенций Боссолы соответствует их прозаическая форма. Проза – почва для сатиры, гротескный разговор Боссолы со старой придворной дамой немислим в стихах; проза спускает зрителя на

землю.

В момент монологических выступлений персонажей вскрывается еще одна их функция в структуре пьесы. Боссоло, к примеру, меланхолический комментатор происходящего; характер (в себе) и актер (со стороны) одновременно.

Вебстеровский характер не статичен, его развитие предопределено с самого начала. Герцогиня сразу помещена в драматическую ситуацию выбора: поступить согласно велению сердца или воле братьев. Боссоло возможность включения в трагическую коллизию привносит с собой: его прошлое (тюрьма, галеры), неопределенность настоящего, жизненная философия и т. п. Герои обнаруживают свои стремления, намерения, вынуждаются к действию. Эволюция же характеров возможна при наличии глубокого конфликта, в котором герои играют не последние роли.

В "Герцогине Мальфи" конфликт лежит в двух плоскостях – во внешнем действии (препятствия, мешающие счастью герцогини и Антонио) и внутренних переживаниях героев, чем и объясняется наличие двух конфликтных ситуаций. В первой (герцогиня – братья) на долю Боссоло выпадает самая неблагодарная "черновая" работа – преследования и убийства – за что есть надежда получить богатое вознаграждение.

Боссоло

Чью глотку перерезать должен я?

(I, 1)

Мотивы его поведения ясны. А что движет герцогом и Кардиналом? Неужели законы фамильной чести так сильны, что их нельзя отринуть? Ведь сам Фердинандо спрашивает: "Не все ли мне равно, кого она // взяла себе в мужа?" (IV, 3). Думается, что дело не только и не столько в ортодоксальной морали, несомненным приверженцем которой был герцог. И он сам доказывает это:

В одном признаюсь:

Я жил надеждой получить в наследство

Ее богатства, если бы она

Вдовой осталась.

(IV, 3)

Вот истинная причина кровавой драмы, объясняемая общественными отношениями, трансформировавшими светлую мечту гуманистов о свободной, раскованной личности в идеал буржуазного дельца, попирающего в своих эгоистических стремлениях добро и человечность. Кардинала, Фердинандо и Боссолу сближает крайний индивидуализм и эгоистический подход к жизни.

Но Боссоло сложнее и глубже братьев герцогини. Развитие событий приводит героя к собственной коллизии, построенной на борьбе в его душе двух противоположных начал, которая дает возможность появления второй конфликтной ситуации (Боссоло-Кардинал, Фердинанде). На примере Боссоло Вебстер пытается не только показать борьбу в душе героя, но и проследить этапы ее развития, разрешение и даже сделать определенные выводы. В "Кориолане" Шекспира душевный конфликт героя возникает в конце трагедии, когда герой уже обречен, и это лишь ускоряет его гибель. Боссоло же борется с собой на протяжении всей драмы, и внутренний конфликт предстает как выражение борьбы героя против обязанностей, наложенных на него обществом.

Трагические персонажи Шекспира сомневаются в том, что истинно и достойно. И момент прозрения совпадает для них с моментом гибели. У Вебстера иначе: вокруг Боссоло сложный и противоречивый мир, а ориентиром в нем служат понятия выгоды и пользы. Он знает, где истина, понимает, что его дела не назовешь достойными, однако противостоять злу окружающего мира он не может и поначалу не хочет. Поступки Боссоло до конца IV акта (убийство герцогини) определяются в основном законами высшего общества, аморальными принципами, которые оно культивирует:

Шекспир У. Шекспировские чтения, 1977 filosoff.org
Чем людей вознаграждают

За добрые дела? Лишь доброй славой.

А что за преступление их ждет?

Высокий чин, и деньги, и почет.

Вот проповедником и дьявол стал.

(I, 1)

"Макиавеллисты" вебстеровских подмошток оказались, несмотря на их хваленый "реалистический" подход к жизни, побежденными, потому что в их философии не было места человечности.

В изучении трагедий Вебстера существенным моментом нужно считать тот факт, что его творчество относится к концу ренессансной эпохи. Переход от одной общественной системы к другой, от феодализма к капитализму, подготовил почву, на которой возник кризис ренессансного гуманизма. "Не кровавые события, не ужасы, а потрясенный страстью дух становится главным содержанием трагедии" {Стороженко Н.И. Предшественники Шекспира. СПб., 1872, т. 1, с. 289.}, - писал Н. И. Стороженко.

Что же породило эту "потрясенность духа", "скептическую реакцию на энтузиазм Возрождения"? В нашем литературоведении не раз говорилось о том, что "ренессансное раскрепощение личности чревато кризисом" {См. об этом: Урнов М. В., Урнов Д. М. Шекспир: Его герой и время. М.: Наука, 1964.}. Охваченные честолюбивыми страстями, герои Вебстера сбрасывают с себя оковы этических правил, моральных принципов. В них кипит энергия; чувствуя свою силу и считая себя правыми, они ломают все встающие на их пути преграды, попирают все, что мешает осуществлению их замыслов. Зло, которое они несут, рождено стремлением к власти, к обогащению. Имущественное неравенство разобщило людей, эгоистические устремления и страсти стали чуть ли не свойством человеческой природы, определяя основные качества социальной психологии.

Приспособление разрушенных моральных и нравственных устоев к условиям новой жизни в обществе стяжателей и собственников порождало такие свойства этого общества, которые являлись следствием его классово-структурной организации.

Пренебрежение к человеку, к его правам и достоинству, в представлениях гуманистов не могло иметь места в здоровом человеческом обществе. "Между тем, - пишет Б. Сучков, - история постепенно срывала радужный ореол с надежд, порожденных Ренессансом, и последние произведения Шекспира, особенно "Буря", преисполнены пророческой печали за человека, которому предстояло вступить в эпоху буржуазной черствой деловитости" {Сучков Б. Л. Исторические судьбы реализма. М.: Сов. писатель, 1973, с. 39.}. Эта печаль в творчестве Бомонта и Флетчера, Вебстера, Тернера, Мессинджера, Форда и других позднеренессансных драматургов углублялась, уступая место душевной потрясенности, страху за человека и его будущее, неверию в справедливость, благородство, добродетель.

Художники Возрождения - особенно на первом его этапе - считали человека первооткрывателем мира, высшей инстанцией. Через всю ренессансную литературу проходит концепция человека как существа с прекрасными природными задатками, которое потому не нуждается во внешних религиозных или сословных ограничениях. В развернутом виде эта концепция выступает в произведениях Франсуа Рабле. Автор утопии о Телемском аббатстве верит в безграничные возможности не связанного с общественными законами и условностями человека и в гармонический исход его деятельности. Человеку присуща доброта, внутренняя уравновешенность, чувство меры, изнутри определяющие его естественное разумное поведение. 57-я глава романа Рабле, повествующая о жизни телемитов, открывается словами: "Вся их жизнь была подчинена не законам, уставам и правилам, но доброй и свободной воле" {Рабле Ф. Гаргантюа и Пантагрюэль. М.: Худож. лит., 1961, с. 151.}.

Подобного залога для гармонии между личностью и обществом было недостаточно. "Буржуазный прогресс создал почву для неограниченной свободы личности, - справедливо замечает Л. Пинский, - и реальные факторы ее универсального ограничения. Иллюзорность идеала всесторонней свободы в

Шекспир У. Шекспировские чтения, 1977 filosoff.org
обществе, построенном на частной собственности, понял уже современник Рабле – английский гуманист Т. Мор. Стихия личных свобод, игра сильных ренессансных страстей служили исторической формой кристаллизации буржуазного мира" {Пинский Л. Реализм эпохи Возрождения. М.: Худож. лит., 1961, с. 28.}. М. и Д. Урновы указывают на трансформацию гуманистического принципа "человек – мера всех вещей" в личный практический девиз "все дозволено", "потому что остатки ренессансных гуманистических понятий как будто бы еще держались", но "внутренние нормы, дисциплина чувств и мышления обладали уже не широтой и свободой, а распушенностью" {Урнов М. В., Урнов Д. М. Указ. соч., с. 101.}.

Боссоло в "Герцогине Мальфи" восклицает: "Ах, почему свершать нам не дано // Добро, когда к нему душой стремимся!" (IV, 3). Слова вебстеровского героя перекликаются с размышлениями Рабле об изначальной природе человека. Но разница концепции личности гуманистов зари Возрождения и Джона Вебстера сконцентрирована в мысли, что человеку не дано свершить добро, что поведение его зависит не столько от особенностей характера и личной воли, сколько подчинено стоящим над ним нравственным и социальным законам общества.

Хоть не был от природы я дурным,

Но злу противодействовать не мог.

(V, 5)

Свободная воля человека приходит в трагическое противоречие с нравами нового "упорядоченного" общества, в недрах которого зреет буржуазный порядок.

Коллизия между человеком и обществом, в отличие от раннего Возрождения, носит на позднем этапе внутренний и глубоко противоречивый характер. Обыденный порядок вещей, привычные понятия и неумолимый ход жизни, историческое развитие общества трагически противостоят друг другу. Этот конфликт, а иногда и глубоко внутренний, душевный конфликт находят свое отражение в трагедиях Шекспира и его современников, в том числе Вебстера ("Герцогиня Мальфи"). В трагедии сталкивается мысль о естественном гуманизме, стремлении личности к добру с убежденностью драматурга, что достигнуть этого состояния "не дано". Оттого столь важна в пьесе роль Боссоло. Именно этот герой оказывается в центре конфликта и является той точкой, где сходятся линии от всех персонажей.

Трагизм Вебстера заключается в том, что победа доброты и человечности представляется явлением временным и нетипичным, в то время как обществом в целом руководят антигуманистические законы и принципы.

Взгляд драматурга на изолированность человеческой личности как основу бытия воплощался в образах "макиавеллистов", а также мог принимать форму стоицизма благородной личности, возвышавшейся над обществом, отвергавшей его законы как бессмысленные и создававшей иные, более веские законы для своего ничем не стесненного "я".

Такой личностью является герцогиня Мальфи. Она не приемлет жизненной философии своих братьев, и ее поведение диктуется особенностями ее характера и личной волей. Герцогиня – человек свободный от ортодоксальной морали, независимый от чужих законов и установлений.

I акт трагедии развивает характерный для новеллы раннего Возрождения мотив неравного брака и любви, преодолевающей внешние преграды. Но развитие этого мотива лишь подтверждает тезис Вебстера о невозможности достижения гармонии и счастья в самом обществе.

Взаимоотношения герцогини и Антонио демонстрируют ренессансное понимание любви как великой силы, ломающей имущественные и сословные преграды. Слова героини:

Не в родословной

Достоинства людей, а в их поступках,

В деяньях благородных и великих...

(III, 5)

заставляют вспомнить шекспировскую Дездемону. Раскованность, смелость и самоотверженность роднят ее с Джульеттой.

Героинь Шекспира и Вебстера связывает естественное, природное отношение к любви. В них нет внутренней борьбы, конфликта между чувством и долгом, свойственного классицистической трагедии. Для них, по словам Н. Я. Берковского, "страсть и есть долг" {Берковский Н. Я. Литература и театр. М.: Искусство, 1969, с. 24.}. Любовь и брак воспринимаются в неразрывном единстве, поэтому героини борются за признание законности брака, а через это – права на свободу чувства.

Одной из важных тем "Герцогини Мальфи" является разоблачение самообмана героев. Действующие лица приходят к осознанию пустоты и тщеты своих целей и никчемности мира, в котором они пытались их достичь. В речах персонажей этот мир фигурирует как "низкий театр", "балаган", "мрачная бездна". Гибель тех, кто строит свои мечты на зыбком песке красоты, благополучия, знатности, могущества, неизбежна.

Каковы же причины трагических событий? Обычно в елизаветинской трагедии можно выделить три фактора, влияющих на катастрофическую развязку: высшие силы (рок), материальные причины, случайность.

К сверхъестественным силам у Вебстера интерес невелик, отсутствует и доверие, когда легенды и древние поверия уживаются с реальным ходом событий (призрак отца в "Гамлете", предсказания ведьм в "Макбете"). В "Герцогине Мальфи" предсказания, призраки и т. п. не движут действие, не являются источником трагического. Здесь предпосылки трагедии созданы злодеями, персонажами жизненно обоснованными и правдивыми. Трагедия состоит в страданиях герцогини и Антонио, в отличие от "Белого дьявола", где трагические герои страдают по собственной вине. В вебстеровских пьесах ничто не объясняется силами свыше, конфликты имеют вполне реальное содержание.

Определенная роль отведена случаю. Неожиданно найденный гороскоп дает возможность Боссоло разоблачить герцогиню. Случайный факт становится неслучайной пружиной действия: узнав, что у сестры родился ребенок, Кардинал и Фердинандо приходят в ярость. С этого момента их словесные угрозы сменяются преследованием и заканчиваются смертью герцогини. Как случайность воспринимается смерть Антонио. Прибывший во дворец Кардинала в надежде узнать об участи жены, он находит там свою смерть. Боссоло не узнал в темноте Антонио, которого после страшной кончины герцогини поклялся защищать.

В этих и других случайностях нет ничего мистического, необъяснимого. Они рождены самими людьми, их характерами, душевными состояниями в те или иные моменты трагедии. Таким образом, из факторов, определяющих трактовку трагических происшествий, основополагающим для драматурга является жизненный, материальный. Рок и случаи второстепенны.

IV акт "Герцогини Мальфи" часто рассматривается как одно из высших достижений елизаветинской драмы. Здесь, как в сцене бури в "Короле Лире", место и время кажутся неограниченными. Воскликание герцогини:

Хоть, к сожаленью, не сошла с ума я,

Но небо над моею головой

Мне кажется расплавленной медью,

Земля – горящую смолой,

(IV, 3)

носит лировский оттенок. На нескольких страницах героиня, кажется, проходит через целую жизнь. В ней слабость женщины уживается с духом величия личности, отстаивающей свою жизненную позицию. Последние слова, обращенные к палачам:

Шекспир У. Шекспировские чтения, 1977 filosoff.org
Когда со мной покончите, ступайте

Моим скажите братьям, что они

Отныне могут есть и пить спокойно,

(IV, 3)

и вызов, брошенный им в лицо

Но все же герцогиня я Мальфи!

(IV, 3)

демонстрируют не страх и отчаяние, а гордость и величие духа. Героиня поднимается до фигуры поистине трагической, которая в страданиях становится монументальной.

Анализ вебстеровской трагедии позволяет сделать ряд выводов. Пьесы Вебстера следует расценивать как определенный этап в развитии английской позднеренессансной драмы, своеобразие которого определяется совокупностью общественных, литературных и театральных условий. Изучение творчества Джона Вебстера показывает, что оно было сложным: реалистические и нереалистические мотивы тесно переплетались в нем. Однако главенствующими остались реалистическое понимание взаимоотношений человека и мира (природа и общество), правдивое изображение характеров и среды. Причем среда служила не только фоном, оттеняющим героев и их деяния, но и питательной почвой нравственных конфликтов.

Концепция личности писателей Высокого Возрождения была идиллической и во многом противостояла "трагическому гуманизму" начала XVII в., дававшему более глубокое представление о личности и обществе. Об этом идет речь в известной работе А. А. Смирнова "Шекспир, Ренессанс и барокко" {Смирнов А. Шекспир, Ренессанс и барокко. - Вестник ЛГУ, 1946, э 1, с. 12-31.}. "Трагический гуманизм" в яркой форме проявился у Монтеня, Сервантеса, зрелого Шекспира и других поздних елизаветинцев. Он был, несомненно, органически связан со всем предшествующим ренессансным периодом развития литературы. Будучи завершающим, "трагический этап Возрождения" своим внутренним драматизмом предопределил переход к новому времени.

На большинстве позднеренессансных драматических произведений лежит печать горечи и трагизма. Бомонт и Флетчер, Вебстер и Тернер, Мессинджер и Форд разрабатывают многие шекспировские проблемы, их мучают те же извечные вопросы. Но для младших елизаветинцев в силу объективных причин они оказываются еще более неразрешимыми. В их творчестве углубляются внутренние противоречия, когда, по словам Л. Пинского, "прекрасное выступает одновременно как глубоко человеческое и сдержанное, рациональное и чувственное, реальное и фантастическое" {Пинский Л. Ренессанс и барокко. - В кн.: Мастера искусства об искусстве. М.: Искусство, 1937, т. 1, с. 31.}. В связи с этим в художественной структуре вебстеровской трагедии заметно тяготение к острым сюжетным поворотам, к исключительным ситуациям, к роковым столкновениям характеров. Сам характер представлен как сплав взаимоисключающих или крайних противоположностей природы.

Автор "Герцогини Мальфи" показал, как человек XVII в. в условиях суровой абсолютистской регламентации или отрезвляющей капиталистической действительности в противовес людям Возрождения утрачивал сознание собственной свободы. Он постоянно ощущал свою зависимость от окружающего его общества, законам которого был вынужден подчиняться.

Для художника той эпохи определить характерные особенности человека значило определить его место в обществе. Поэтому, в отличие от Высокого Ренессанса, дававшего обобщенный, "внеклассовый" образ человека, для Вебстера характерна отчетливая социальная окраска образов. Характеры отражают типичные черты исторического времени и отличаются полнотой. Противоречивость характеров жизненна, лишена мертвой антиномичности, свойственной нереалистическому искусству того времени.

Драматург передавал реальную конфликтность общественной жизни, и характеры возникали как обобщение наблюдений. Создавая образы главных героев, Вебстер развил и обогатил принципы создания ренессансного характера. И более того,

Шекспир У. Шекспировские чтения, 1977 filosofff.org
беспорное достижение художника – образы "недовольных" – своей психологической неоднозначностью, гротескностью и экспрессией они как бы предвосхитили экстравагантные и причудливые образы барокко.

Трагические коллизии, в которых участвуют герои Вебстера, лишены фатальности, мистической предопределенности. Они всегда определяются материальными причинами, исторически конкретными условиями жизни. Материальные интересы, извращавшие натуру человека, разбивали веру в возможность внесения гармонии в хаос жизни. Вебстеровские обличения действительности исходят из реальных предпосылок. "Макиавеллисты", "недовольные" становятся злодеями под влиянием всевозможных губительных обстоятельств: нужда, жажда власти, наслаждения, оскорбленное самолюбие толкают к преступлению Боссолу, Кардинала, Фердинандо ("Герцогиня Мальфи"), Фламиньо, Франческо Медичи, Монтичелло ("Белый дьявол"). Таким образом, в трагедиях Вебстера внутренний мир изображается в единстве с общественным бытием.

Пьесы Вебстера вобрала в себя основные элементы ренессансной эстетики и явились как бы последними вспышками реализма Возрождения в елизаветинском театре. Последними потому, что в них обозначились черты кризиса ренессансной идеологии и эстетики и проявились новые художественные тенденции, в частности барочные.

Исходя из наблюдений жизни, Вебстер порой тяготеет к символическим обобщениям. Убийства, отравления, сумасшествия, сверхчеловеческие страдания уже не кажутся крайностью. Если Шекспир считал героев с необузданными страстями, жестоких и порочных отклонением от нормы, то вебстеровский сплав добра и зла, высоких порывов и низменных страстей в человеке часто представляется естественным выражением его сущности. Кровавые преступления, ужасы страданий героев призваны внушить зрителю мысль о трагической обреченности человека, о призрачности земного бытия.

А радость жизни – что это такое?

Лишь краткий роздых среди тяжелых мук,

Приготовленье к вечному покою

Концу страданий наших на земле,

(IV, 3)

воскликает Антонио. Ему вторит Боссоло:

Жизнь одним глупцам мила,

что в ней видим, кроме зла?

Грех – зачатье, плач – рожденье.

Смерти страх, надежд крушенье.

.

Скоро новый день придет,

Но тебе он смерть несет.

(IV, 3)

Трагически обрисована участь человека в погребальной песне, которой заживо отпевают герцогиню.

Финальная сцена "Герцогини Мальфи" предстает в мрачном полумире, остановившемся между жизнью и смертью. Однако кошмары и ужасы не являются для Вебстера самоцелью, а выражают отчаяние, страх перед миром и как своеобразные приемы передают драматизм, противоречивость жизни и возвеличивают трагических героев.

Барочные тенденции в творчестве Вебстера проявились и в том, какой демонический характер приобретает земные страсти и пороки. Боссоло считает,

Шекспир У. Шекспировские чтения, 1977 filosofff.org
что одни лишь страсти управляют людьми. Фердинандо заявляет:

Как в собственной пыли гранят алмаз,

Так пагубные страсти губят нас.

(V, 5)

Представители барочной драмы исходили из убеждения, что жизненный процесс лишен целостности и единства. Джон Вебстер может быть назван их предтечей, поскольку видел невозможность спасти идеал общественного целого, образуемого отдельными человеческими личностями, и отразил это в своих трагедиях.

Произведения Вебстера, таким образом, стоят на грани между ренессансным реализмом и трагической символикой барокко, хотя характеры не утратили еще сложности и величия, присущих лучшим драматургическим образам английского Возрождения.

К ВОПРОСУ ОБ АВТОРСТВЕ ПЬЕСЫ "ДВА ЗНАТНЫХ РОДСТВЕННИКА"

Л. Каджазнуни

Попытки установить авторство литературного текста при помощи разного рода подсчетов не являются чем-то принципиально новым в лингвистике. Подобные работы появлялись уже в прошлом веке, а в наше время с легкой руки Дж. Э. Юла {Yule G. U. Statistical study of literary vocabulary. Cambridge, 1944.} они получили такое широкое распространение, что исследователям "уже нет нужды извиняться за количественный подход" {Milic L. T. Quantitative approach to the style of J. Swift. The Hague, 1967.}.

Нелишне все же заметить, что качественный и количественный подходы не только не исключают, но предполагают друг друга и даже самая формальная процедура исследования всегда сопровождается содержательным анализом полученных цифровых данных, в значительной степени основанным на предварительном знании исследуемого текста.

При установлении авторства обычно статистические характеристики сомнительного текста сопоставляются с характеристиками текстов, принадлежащих перу предполагаемых авторов, и настоящая работа не представляет в этом отношении исключения.

Если раньше статистическими характеристиками в большинстве случаев избирали распределение частот букв и слогов в слове {Mendenhall T. A. Mechanical solution of a literary problem. - Popular Science Monthly, 1901, N 9, p. 59; Elderton W. P. A few statistics on the length of English words. - Journal of the Royal statistical society (Ser. A), 1949.} или частот слов в предложении {Yule G. U. On the sentence-length as a statistical characteristic of style in prose. - Biometrika, 1939, v. 30, N 4.}, то современные исследователи, убедившись в том, что вышеупомянутые характеристики обладают слабой или никакой дифференцирующей способностью, предпочитают считать слова и грамматические категории.

"На опыте предыдущих исследований, - пишут Мостеллер и Уоллес, - мы убедились, что единичная переменная, как бы тщательно ее ни выбирали, обладает незначительной дифференцирующей способностью, в то время как совокупность переменных предполагает наибольший успех. Поскольку частоту употребления слова можно рассматривать как переменную, слова дают нам совокупность из тысяч переменных. Слова, кроме того, легко распознавать и идентифицировать" {Mosteller F., Wallace D. Inference and disputed authorship. - The Federalist, Reading (Mass.), 1965, p. 6.}.

Однако, избирая слово в качестве единицы подсчета, исследователь должен учитывать одно, чрезвычайно неудобное при решении подобного рода задач, свойство: слова слишком зависят от контекста.

"Первое необходимое условие, - пишет Г. Сомерс, - это то, что критерии оценки должны быть абсолютно независимыми от контекста, иначе полученные результаты покажут только разницу в тематике" {Somers H. Statistical methods in literary analysis. - In: The computer and literary style. Kent, 1966, p. 129.}.

Лингвисты по-разному решают эту проблему. Некоторые, как А. Эллегорд {Ellegard A. A statistical method for determining authorship. Gotheburg, 1962.}, считают, что в текстах примерно одинакового характера (какого именно, не оговаривается) различия между авторами в употреблении слов и выражений должны быть сильнее различий, существующих между отдельными текстами одного и того же автора; другие ищут способы устранить влияние контекста.

Упомянутые уже Мостеллер и Уоллес, блестяще решившие загадку статей "Федералиста", а также Милич и Мортон {Milic L. T. Op. cit. Morion A., Levin M. Some indicators of authorship in Greek prose. - In: The computer and literary style.} высказываются в пользу грамматических, или "функциональных", слов, как менее зависимых от содержания текста.

Как следует из работы А. Шайкевича {Шайкевич А. Я. Опыт статистического выделения функциональных стилей. - Вопросы языкознания, 1968, э 1.}, статистические показатели употребительности тех или иных лингвистических элементов намного больше варьируют в текстах разных стилей, чем в текстах, написанных разными авторами, но относящихся к одному и тому же стилю.

Опыт исследования на материале драматургических и поэтических текстов английских авторов конца XVI - начала XVII в. показал, что и "функциональные" слова не являются исключением из общего правила. Большинство из них сильнее зависит от жанра и стиля, чем от принадлежности тому или иному автору {Подробное изложение этой работы см.; Каджазнуни Л. Опыт выделения и разграничения функциональных и индивидуальных стилей. УЧРП. зап. МГПИИЯ им. М. Тореза, 1970, вып. 54, с. 108-129.}.

Объектом исследования служили пьесы, поэмы и сонеты Шекспира, Марло, Чапмена, Лили и Бена Джонсона, за единицу подсчета принималось слово (как совокупность словоформ), а также словообразовательные классы слов (например, слова на -ed, -ing, dis- и т. д.).

С целью выявить факторы, оказывающие наибольшее влияние на употребительность лексических единиц, - это было задачей начального этапа исследования - тексты группировались, по сходству в употреблении определенных, специально отобранных признаков - слов и классов слов. Для этого использовался; метод корреляционного анализа.

После подсчета частот признаков в текстах между каждой парой исследуемых текстов вычислялся коэффициент корреляции, позволяющий установить, насколько данные тексты близки или же, напротив, расходятся по употребительности признаков, на основе которых производились вычисления. При анализе полученных таблиц коэффициентов корреляций выяснилось, что тексты, сходные по употребительности отобранных признаков, образуют группы (clumps или clusters), из которых пять, наиболее четких и хорошо поддающихся интерпретации, можно определить как жанровые и стилистические. Группа 1 "высокий", поэтический стиль, группа 2 - стиль "низкий", разговорный, (в эти группы вошли тексты разных авторов и разных жанров); группа А - поэтическая (ее составили три поэмы), группа В - трагедий политико-гражданского характера и группа С - комедий. Ни на одной из корреляционных таблиц, полученных на основе самых различных слов и классов слов, тексты не разбились по признаку авторства.

Поскольку некоторые тексты не вошли ни в одну из выделенных групп и полученная классификация оказалась слишком грубой, была разработана методика определения индексов, количественных характеристик, указывающих на большую или меньшую степень принадлежности данного текста к той или иной группе текстов. Индексы вычислялись на основе соотношения признаков, типичных и нетипичных для каждой группы. Таким образом, каждый текст получил количественную характеристику в каждой из стилистических или жанровых групп.

Например, пьеса Шекспира "Виндзорские кумушки" имеет следующие индексы {K1 - индекс группы "высокого" стиля, K2 - "низкого", разговорного стиля, Ka - поэтического жанра, Kb - жанра трагедии, Kc - жанра комедии.}.

K1 K2 Ka Kb Kc

-174,7 +132,4 -21,3 -76,9 +136,5

В то время как его поэма "Венера и Адонис":

K1 K2 Ka Kb Kc

+148,4 -159,6 +97,9 -29,6 -73,0

Из анализа приведенных выше данных со всей очевидностью следует, что "Виндзорские кумушки" – комедия, написанная разговорным, живым языком, а "Венера и Адонис" – поэтическое произведение, написанное "высоким" поэтическим стилем, – результат, способный поразить исследователя разве что своей тривиальностью. Оба эти текста, "Венера и Адонис" и "Виндзорские кумушки", относятся к наиболее ясным и простым случаям, и тот факт, что результаты формального анализа в простых случаях вполне совпадают с общепринятым мнением, говорит в пользу предлагаемой методики и дает исследователю право считать, что другие, неожиданные, результаты в более сложных случаях заслуживают самого серьезного рассмотрения.

Учитывая значения индексов, оказалось возможным погасить влияние жанра и стиля на употребительность лексических единиц и выяснить, какие слова и классы слов характерны для каждого из авторов вне зависимости от содержания текста. Анализ этих признаков позволил сделать некоторые выводы относительно особенностей творческой манеры исследуемых авторов.

На основе этих признаков вычислялись количественные характеристики текстов в каждой из авторских групп, причем допускалось, что большая часть текстов, приписываемых определенному автору, принадлежит именно этому автору. Данные этих вычислений дали частью банальные, а частью чрезвычайно интересные, порой совсем неожиданные, результаты. К результатам первого рода можно отнести индексы поэмы "Геро и Леандр", начало и конец которой написаны разными авторами. Несмотря на общность стиля, жанра и темы, индексы начала и конца поэмы сильно разнятся. Согласно полученным цифровым данным, начало поэмы принадлежит Марло, а конец – Чапмену, что вполне соответствует утвердившемуся в литературоведении мнению.

К самым неожиданным результатам относятся количественные характеристики пьесы "Укрощение строптивой", которая имеет отрицательное значение Kш индекса группы Шекспира. Является ли этот результат следствием ошибок методики, или правы были те шекспироведы, которые склонны были приписывать авторство пьесы другому лицу, пока сказать трудно, но несомненно то, что по употребительности лексических единиц, и прежде всего "функциональных" слов, пьеса "Укрощение строптивой" нехарактерна для Шекспира.

Ввиду необходимости проверить методику на текстах, не участвовавших в формировании жанрово-стилистических групп и выделении диагностирующих признаков, аналогичной статистической обработке были подвергнуты еще три пьесы, одна из которых, "Два знатных родственника", в течение вот уже почти ста лет является предметом разногласий между литературоведами.

Автор пьесы неизвестен. Титульный лист ее первого издания 1634 г. украшали имена Шекспира и Флетчера, но тот факт, что Хеминдж и Кондэлл не включили ее в фолио 1623 г., свидетельствует против возможного участия Шекспира в создании пьесы.

Впоследствии пьесу обычно включали в сборники Флетчера, но иногда издавали вместе с шекспировскими творениями, и в конце XIX в., когда проблема канона особенно занимала умы шекспироведов, появилась целая серия работ с доводами за и против сотрудничества Шекспира и Флетчера. Одной из самых обстоятельных была работа Сполдинга {Spalding W. A letter on Shakespeare's authorship of "The two noble kinsmen". London, 1876.}, где на основании сюжетных и лингвистических параллелей доказывалось, что Шекспир был одним из авторов "Знатных родственников".

В предисловии к одному из лучших изданий пьесы, 1885 г., Литтлдейл {Shakespeare W., Fletcher J. The two noble kinsmen/Introduction by N Littledale. London, 1876-1885.} детально разбирает взгляды сторонников и противников этой гипотезы и утверждает, что по крайней мере два пункта можно считать несомненными, это: а) что пьеса написана двумя авторами и б) что одним из них был Флетчер. По мнению Литтлдейла, вторым скорее всего был Шекспир.

Шекспир У. Шекспировские чтения, 1977 filosoff.org
Участие Флетчера в написании "Знатных родственников" никем не оспаривалось, но Шекспир был не единственным кандидатом в соавторы. Кроме него, на эту роль предлагались Мессинджер {Sykes H. D. *Sidelights on Shakespeare*. Stratford-on-Avon, 1919.}, Бомонт {Gray H. *Beaumont and "The two noble kinsmen"*. - *Philological quarterly* 1923, v. 2, N 2.} и даже Чапмен {Knight Ch. *Studies of Shakespeare: Forming a companion volume to every edition of the text*. London, 1849.}.

А. Торндайк {Thorndike A. *The influence of Beaumont and Fletcher on Shakespeare*. Worcester, 1901.}, заметив различие в употреблении Шекспиром и Флетчером форм "them - 'em", принял это местоимение за диагностирующий признак и, проанализировав тексты "Знатных родственников" и "Генриха VIII", пришел к выводу, что обе пьесы написаны Шекспиром совместно с Флетчером.

За включение "Знатных родственников" в шекспировский канон ратовал также А. Харт {Hart A. *Shakespeare and homilies*. Melbourne, 1934.}, который, подсчитав отношение числа слов, впервые использованных Шекспиром в той или иной пьесе, к общему числу слов текста, выяснил, что для Шекспира характерно употреблять "новые" слова, почти до него не встречающиеся, или новые сочетания слов. Харт считал полученную величину мерой поэтической активности автора. Сравнив части пьесы, приписываемые Флетчеру, с частями, которые, как думают, написал соавтор, Харт пришел к заключению, что соавтором был Шекспир.

К. Муир {Muir K. *Shakespeare's hand in "The two noble kinsmen"*. *Shakespeare survey*, 1948, v. 11, N 9.}, суммировав все доводы за и против, пришел к решению, что отдельные сцены "Двух знатных родственников" принадлежат если не Шекспиру, то его подражателю и что пьеса имеет не меньше прав быть включенной в канон, чем "Тит Андроник", "Перикл" и I часть "Генриха VI".

Этой проблемой занимался также М. Минков {Minkov M. *The authorship of "The two noble kinsmen"*. - *English studies*, 1952, 33; Idem. *"Henry VIII" and Fletcher*. - *Shakespeare quarterly*, 1961, v. 12, N 3.}, который утверждает, что авторство "Генриха VIII" и "Двух знатных родственников" - одна неразделимая проблема и что ошибка большинства критиков в том и состоит, что они рассматривают две пьесы независимо друг от друга. Минков анализирует некоторые версификационные особенности, употребление местоимения "ye", форм "them - 'em", как и то, что он называет "флетчеризмами" в текстах этих двух пьес, и, присоединяя к этим данным выводы Харта и Партриджа {Partridge A. *The problem of "Henry VIII"* reopened. Cambridge, 1949.}, исследовавшего грамматические формы, считает несомненным, что Шекспир сотрудничал с Флетчером и в том, и в другом случае. Признавая, что в "Двух знатных родственниках" (так же, как и в "Генрихе VIII") стиль повествования не слишком типичен для Флетчера, Минков замечает, что в пьесах, созданных в соавторстве с Бомонтом, он меняется почти до неузнаваемости.

Заслуживает внимания также работа Э. Ораса {Oras A. *Extra-monosyllables in "Henry VIII" and the problem of authorship*. - *Journal of English and German philology*, 1953, v. 52, N 2.}, который подверг статистической обработке тексты "Генриха VIII" и "Знатных родственников" и сравнил их с текстами последних пьес Шекспира и нескольких пьес Флетчера. Орас подсчитал односложные слова и женские рифмы. Его вывод совпадает с мнением Минкова.

Против версии об участии Шекспира высказывались Максвелл {Maxwell B. *Studies in Beaumont, Fletcher and Massinger*. Chapel Hill, 1939.}, также прибегавший к помощи статистики, и Армстронг {Armstrong E. A. *Shakespeare's imagination*. Lincoln, 1963.}, в чьей работе основой служил анализ образности.

В настоящем исследовании пьесы получили следующие значения индексов в авторских группах:

Кш Км Кч Кл Кдж

Генрих VIII +70,0 +26,5 +23,5 -61,7 +46,0

"Два знатных

родственников" +16,0 +5,0 +36,0 +11,6 +18,3

Шекспир У. Шекспировские чтения, 1977 filosoff.org
где Кш - индекс группы Шекспира, Км - Марло, Кч - Чапмена, Кл - Лили, Кдж - Бена Джонсона.

"Генрих VIII" входит в группу с преобладанием Кш, но положительные значения трех других индексов наводят на мысль, что, возможно, здесь имело место сотрудничество с другим автором или просто эта пьеса мало характерна для Шекспира. "Два знатных родственника" во всех группах имеют положительные, хотя и невысокие, значения индексов. Как следует из этих данных, пьеса вряд ли принадлежит кому-нибудь из этих пяти авторов, и Шекспир здесь не имеет никакого преимущества перед другими.

На следующем этапе анализа появилась необходимость сравнить текст "Знатных родственников" с текстами пьес Флетчера примерно того же периода. Для этой цели были отобраны пять пьес, написанных предположительно до 1615 г. и без участия Бомонта, - "Верная пастушка", "Укрощенный укротитель", "Местье Томас", "Валентиниан", "Безумный влюбленный".

После подсчета жанрово-стилистических индексов были получены следующие данные:

К1 К2 ка Кб Кс

"Верная +106,0 -149,6 +22,4 -56,0 -3,2

пастушка"

Укрощенный -130,0 +91,6 -1,4 -169,0 +86,6

укротитель"

"Местье Томас" -149,0 +115,8 -50,6 -187,0 +115,8

"Валентиниан" -50,0 +84,6 -15,8 -45,1 +41,2

Безумный -147,0 +67,1 +3,9 -53,3 +58,3

влюбленный"

Стилистически пьесы Флетчера распределились следующим образом: "Верная пастушка" примкнула к группе с преобладанием К1 ("высокого", поэтического стиля), причем значение К1 чрезвычайно высоко, все остальные - к группе 2, составленной из текстов, написанных разговорным стилем. Жанровая классификация пьес Флетчера оказалась несколько неожиданной и требует более подробного рассмотрения.

"Верная пастушка" получила положительное значение индекса только в группе А (поэтической), хотя и недостаточно высокое, чтобы встать в один ряд с поэмами. Для сравнения заметим, что похожие результаты были у "Метаморфоз любви" Джона Лили. Ян Флетчер {Fletcher Jan. Beaumont and Fletcher. London, 1967.} считает "Верную пастушку" пасторалью, а по мнению Эпплтона, ""Верная пастушка" - ни комедия, ни трагедия, ни пастораль. Она бы смутила даже такого мастера драматургических дефиниций, как Полоний" {Appleton W. Beaumont and Fletcher. London, 1956, p. 17.}.

Четыре остальные пьесы вошли в группу С (комедий), и если "Местье Томас" и "Укрощенный укротитель" не вызывают в этом плане никаких недоумений, то два других результата требуют объяснения, поскольку "Валентиниан" был написан как трагедия, а "Безумный влюбленный" - как трагикомедия. Значения Кс у этих текстов значительно ниже, чем у двух первых, но все же достаточно высоки, чтобы можно было объяснить их простой случайностью.

Известно, что ни Флетчер, ни Бомонт вкуса к трагическому не имели, и во всем флетчеровском поэтическом наследстве насчитываются лишь две трагедии "Валентиниан" одна из них, - но они, по замечанию Эпплтона, "не подходят под категорию традиционной трагедии, и можно предполагать, что даже не слишком придиричивая публика тех времен находила их странными".

Если учесть, что группа В в основном составлена из текстов елизаветинского периода и выделенные положительные и отрицательные признаки характерны более всего для елизаветинской трагедии, можно заключить, что лингвистически по крайней мере "Валентиниан" Флетчера ближе к традиционной

Шекспир У. Шекспировские чтения, 1977 filosoff.org
комедии, чем трагедии. Не исключено также, что в данном случае мы имеем дело с эволюцией жанра, но этот вопрос требует дальнейших исследований.

Учитывая, таким образом, влияние жанра и стиля на употребительность лексических единиц, можно установить признаки, типичные и нетипичные (положительные и отрицательные) для Флетчера.

Положительные признаки: beseech, blow, business, even, fellow, fly, goodness, great, pray, take, virtuous, way, work, young, I, me, thou, ye, am, must, yet, above, up, -ly.

Отрицательные признаки: answer, forth, Madam, send, dis-, his, is, might, will, of, in.

На основании соотношения этих признаков в тексте вычисляются индексы групп Флетчера:

"Верная пастушка" Кф = + 98,8

"Укрощенный укроти-
тель"

"Местье Томас" Кф = +109,7

"Валентиниан" Кф = +106,2

"Безумный влюбленный" Кф = +93,3

Как видно из вышеприведенного, значения индексов достаточно высокие.

В то же время для "Двух знатных родственников"

Кф = +44,9

Если вспомнить результаты для этого текста, а также для "Генриха VIII" по всем авторским группам, то видим, что:

Кш Км Кч Кл Кдж Кф

"Два знатных +16,0 +5,0 +36,0 +11,6 +18,3 +44,8

родственников"

"Генрих VIII" +70,0 +26,5 +23,5 -61,7 +46,0 +29,11

Судя по вышеприведенным результатам, лингвистически текст "Двух знатных родственников" ближе всего к манере Флетчера, хотя значение индекса меньше, чем для остальных флетчеровских пьес. Это наводит на мысль, что Флетчер был не единственным автором. Исходя из данных нашей классификации, претендовать на эту роль мог бы Чапмен (Кч = +36,0), так что гипотеза Найта {Knight Ch. Op. cit.} оказывается не такой уж необоснованной.

Следует, однако, помнить, что статистический анализ не ключ к шифру, который скрывает тайну авторства литературного произведения. Количественные характеристики не могут указать на истинного автора и тем более не могут дать ответ на вопрос, является ли лингвистическое сходство текста с манерой, того или иного писателя результатом сотрудничества, подражания или стилизации. Статистический анализ позволяет лишь установить сам факт сходства или различия между текстами и тем самым свидетельствует за или против той или иной гипотезы, но и только.

Исследование текста пьесы "Два знатных родственника" позволяет сделать следующие выводы: 1) стилистически пьеса близка манере раннего Флетчера, и, вероятно, он был одним из авторов; 2) скорее всего он был не единственным автором; 3) количественные данные не подтверждают гипотезы участия Шекспира.

Что касается "Генриха VIII", то полученные результаты не, дают никаких указаний на то, что Флетчер приложил руку к этой пьесе. Возможно, Минков прав в своем утверждении, что при сотрудничестве стиль Флетчера меняется до

Шекспир У. Шекспировские чтения, 1977 filosoff.org
неузнаваемости. Дальнейшая работа над текстами Бомонта и Мессинджера,
вероятно, позволит получить ответ на этот вопрос.

МАЛЫЙ ТЕАТР ИГРАЕТ ШЕКСПИРА...

Статья первая

А. Штейн

Нами был сыгран почти весь Шекспир.

А. Южин

На столе у Марии Николаевны Ермоловой стоял бюст Шекспира. Об ее отношении к Шекспиру внук великой артистки писал: "Объективно она ставила Шекспира выше Шиллера, считая Шекспира средоточием человеческого гения, но субъективно Шиллер давал ей больше творческих стимулов..." {Мария Николаевна Ермолова. М.; Л.: Искусство, 1955, с. 408-409.}. Это относится не только к Ермоловой, но и к Малому театру вообще.

Гуманитарный пафос пьес Шиллера и либеральное свободолобие романтических драм Гюго оказывались ближе театру, чем трагедии Шекспира.

Из этого не следует, что у Малого театра не было великих достижений и в шекспировском репертуаре. Шекспир на сцене Малого театра - яркая страница истории русской культуры. Почти беспримерный в XIX в. интерес к великому драматургу выразился в том, что пьесы Шекспира систематически шли на его подмостках. Иногда одновременно шло до восемнадцати пьес.

Известна формула Достоевского о всемирной отзывчивости русской культуры. Основные общественные вопросы не были в России решены. И это побуждало передовую русскую мысль жадно пристраиваться к опыту Запада. Высокий уровень русской литературы и искусства, возникших на гребне демократического подъема, позволял выбирать в культуре Запада самое значительное и ценное.

Шекспир оказал огромное влияние на русскую литературу и искусство XIX начала XX в. {См. монументальный труд: Шекспир и русская культура/Под ред. академика М. П. Алексеева. М.; Л.: Наука, 1965. Особенно значительны в нем главы самого М. П. Алексеева и Ю. Д. Левина.} Но театральные интерпретаторы Шекспира порой постигали только отдельные стороны его художественной манеры или переводили реализм Шекспира в иное качество. Вопрос заключается в том, способны ли артисты, художники XIX-XX вв. адекватно раскрыть Шекспира.

Они смогли выразить психологическое богатство и сложность его характеров. Но титанизм героев Шекспира, который опирался на ренессансную веру в безграничные возможности человека, оказывался часто недоступным артистам нового времени.

Сами эти характеры воспринимались как далекие от современной жизни. Отсюда романтический аспект, в котором обычно выступали они в искусстве Малого театра. И вся линия постановки Шекспира вместе с постановками Шиллера, Лопе де Вега, Гюго именовалась романтической.

Шекспир был кумиром артистов Малого театра. Он был тем великим писателем, которого надо постигнуть, до которого надо возвыситься. Отсюда абсолютное доверие к тексту, подчинение себя Шекспиру. Но хотели ли того артисты XIX в. или нет, они толковали Шекспира в духе своего времени, отвечали своей интерпретацией на запросы своей эпохи.

И когда благодаря их искусству образы Шекспира оживали на русской сцене, великий английский драматург становился полноправным участником русской идейной жизни.

Анализ спектаклей и актерских работ прошлого имеет свои непреодолимые трудности. Это анализ из вторых рук, разбор спектаклей, которых я не видел.

От блестящей полосы развития русской театральной шекспирианы остались рецензии, затерявшиеся в пожелтевших газетах и журналах, фотографии в театральном музее, да немногие пластинки. Конечно, среди рецензий есть такая, как "Гамлет, драма Шекспира. Мочалов в роли Гамлета", столь же

Шекспир У. Шекспировские чтения, 1977 filosoff.org
глубокая и знаменитая, как сам Мочалов в роли Гамлета.

Но Белинский исключение. Многие рецензенты, на которых приходится полагаться, люди поверхностные и банальные. Часто их статьи написаны с той развязной насмешливостью, с которой бойкие журналисты считали возможным писать о театре. К тому же сегодняшний спектакль мог быть не равен завтрашнему. Дело не только в том, что один и тот же актер мог сегодня сыграть лучше, а завтра хуже. Большие мастера не переставали работать над ролью и после премьеры. Образ видоизменялся, рос, обретая новые краски, все это делает те характеристики, которые мы даем, условными и относительными.

Мы стараемся их уточнять и корректировать. Приводим подлинные высказывания. Сталкиваем противоположные мнения. Опираемся на отзывы авторитетных ценителей – больших людей искусства. Там, где возможно, подключаем голоса наших современников.

При работе над статьей мы использовали большой газетный и журнальный материал. В каждой характеристике спектакля или отдельного исполнителя мы опираемся на твердые и зафиксированные фактические данные. Но, чтобы не загромождать статью и не превращать ее в собрание ссылок и отсылок к источникам, мы даем ссылки только в том случае, когда высказывание или сообщенные факты исходят от известного критика или деятеля культуры,

ЛЕГЕНДАРНЫЙ МОЧАЛОВ

Мочалов – легендарный русский трагик, самый знаменитый русский исполнитель Шекспира.

Со времен Белинского возникло противопоставление Мочалова Каратыгину. Каратыгин – представитель холодной, статуарной, точно выверенной игры. В своем искусстве он воплощал казенный и строгий классический Петербург.

Мочалов играл в московском Малом театре. Сын актера, выходца из крепостных, он был далек от господ и казенной дворянской цивилизации, душой и образом жизни принадлежал народу.

Конечно, романтическая эстетика и ее идеи были для Мочалова книгами за семью печатями. Но он гениально улавливал веянья эпохи и выражал их в доступной каждому форме.

Неверно, что Мочалов небрежно относился к своему искусству, не учил ролей и умышленно бездействовал большую часть спектакля.

Мочалов не мог лгать на сцене. Если материал роли совпадал с его собственным чувством, возникала вспышка и образ освещался ярким светом. Если не совпадал, подъема не получалось. Отсюда знаменитая неровность игры Мочалова. Он играл не спектакль, а отдельные моменты роли. Он не фиксировал образ, и каждый раз одни и те же места играл по-разному.

И все же он не в меньшей степени, чем Щепкин, заложил основы русского сценического искусства.

Мочалов играл Шекспира в тот период, когда переводы-переделки в духе классицизма заменялись переводами, более близкими к подлинному Шекспиру.

В 1823 г. он сыграл Отелло в переделке Дюссиса, в 1837 г. в переводе Панаева, пускай сделанном с французского оригинала и прозаическом, но неизмеримо более точном.

Недостатки пьесы Дюссиса были усилены русским переводчиком, передавшим ее напыщенными стихами.

Герой трагедии был превращен в эффектного французского рыцаря, некоего бравадного трубадура, прославляющего войну и любовь.

Но и эту пьесу Мочалов играл вне традиционной манеры. В чем же была особенность его исполнения? "Натуральность игры г. Мочалова казалась иногда впадающею в излишнюю простоту (тривиальность). Но причину сего, нам кажется, напыщенный тон других действующих лиц и слог перевода, дико и неприятно отличавшийся какою-то надутостью от простоты его игры, к тому же, когда все декламируют по нотам, странно слышать одного говорящего

Шекспир У. Шекспировские чтения, 1977 filosoff.org
по-человечески" {Павел Степанович Мочалов / Сост. Ю. Дмитриев и А. Клиничин.
М.: Искусство, 1953, с. 120 (статья подписана "Любитель русского театра").
В этой книге собраны все основные материалы о Мочалове. Наш анализ строится
только на этих материалах.}

Эта простота игры, поражающая в напыщенном создании Дюссиса, проявилась еще сильнее, когда Мочалов сыграл настоящего Шекспира.

По словам современников, Отелло Мочалова был человеком крупного масштаба, личностью, наделенной глубокой и могучей душой, способной чувствовать сильно и пламенно. Да и внешне Отелло Мочалова был значителен и величав – царственная поступь, манеры, полные достоинства.

Белинский называет его "Великий Отелло". и одновременно "младенец" {Там же, с. 241.}. Итак, большой и яркий человек, но человек наивный, способный непосредственно и искренне воспринимать открывающуюся перед ним жизнь.

"Повесть своей любви в сенате перед лицом дожа Мочалов, передавал просто, скромно, но необыкновенно нежно. Задушевный голос и теплое чувство мирили с похищением Дездемоны, и зрителю становилось ясно и понятно, за что и как эта скромная и нежная молодая девушка полюбила пожилого, толстогубого, чернокожего мавра" {Там же, с. 338 (статья Кублицкого).}.

Белинский особенно выделяет вторую половину спектакля. Он вспоминает искаженное мукой черное лицо Отелло-Мочалова, его глухой, внешне спокойный голос {Там же, с. 240.}. "Блестящий монолог прощания со всем, что должно быть дорого воинственной: душе мавра, Мочалов читал с грустным отчаянием" {Там же, с. 339 (слова Кублицкого).}.

Белинский перечисляет и те моменты, когда под влиянием страсти и муки Отелло "засверкал молниями и заговорил бурями". Но при этом в сцене удушения Дездемоны "было видно какое-то колебание, какая-то искра сожаления" {Там же.}. Замечателен был спор Отелло с Эмилией, в котором до сознания мавра доходит: страшная истина. Не позы, эффектные сцены и фанфары, а разительная правда в обрисовке Отелло и обуревающих его страстей характеризует игру Мочалова.

Как замечает Белинский, Мочалов давал не только верный список с действительности. Он изображал жизнь в широкой перспективе, укрупнял и преобразовал ее.

Белинский писал: "Я не пойду смотреть в роли Лира ни Мочалова, ни Каратыгина, потому что в первом, может быть, увижу Лира, но только Лира, а не короля Лира, а во втором – только короля, но не Лира-короля" {Там же, с. 257.}.

Мочалов впервые сыграл Лира в 1839 г. Великий критик верно указывает те места, которые особенно удались Мочалову. Лир король был мало интересен. Артист вырастал в этой роли с того момента, когда возникает возмущение Лира неблагодарностью детей.

Проклятие преступным дочерям Лир произносил с крайней раздражительностью, за которой предчувствовалось помешательство. Безумие Лира артист передавал в трогательной сцене, когда Корделия сидит над больным отцом. В сознании Лира происходит борьба между безумием и отцовским чувством.

Наконец, современники запомнили последнюю сцену – Лир держит на руках труп дочери.

Роль Ромео Мочалов сыграл сравнительно поздно – в 1841 г., артисту было сорок лет. Но и в этой роли были места, поражающие зрителей искренностью и правдой. Так играл Мочалов первую вспышку страсти к Джульетте. Так играл он и сцену с Лоренцо, когда говорил, что может жить только рядом с Джульеттой и, взглянув на спокойное лицо старца, добавлял:

Старик, ты не поймешь меня.

Выразителен был и разговор с аптекарем. Грусть Ромео была окрашена едкой горькой иронией.

Иначе черты своего дарования раскрывал Мочалов в роли Ричарда III.

Шекспир У. Шекспировские чтения, 1977 filosofff.org
Белинский отмечал, что Мочалов обладал способностью, не прибегая к гриму, выражать суть персонажа. Мочалов "умеет переменять и свой вид, и лицо, и голос, и манеры, по свойству играемой им роли" {Там же, с. 240.}.

Так менял он свой облик в роли Ричарда. Роль эта живо опровергает распространенное мнение о том, что Мочалов не обладал настоящим мастерством. Он был мастером, и мастерство его служило глубочайшему раскрытию пьесы и характера.

Мы позволим себе привести довольно большое описание сцены обольщения леди Анны, сделанное талантливым пером Аполлона Григорьева. Интересно, что описание это подтверждает другой очевидец – Кублицкий.

"Из-за всего этого вырисовывается мрачная зловещая фигура хромого демона с судорожными движениями, с огненными глазами... Поиняло-бланжевый костюм исчезает, малорослая фигура растет в исполинский образ какого-то змея, удава, именно змея: он как змей-прельститель становился хором с леди Анною, он магнетизировал ее своим фосфорически-ослепительным взглядом и мелодическими тонами своего голоса.

- Боже мой, что это был за голос... В самой мелодичности было что-то энергическое, мужское... Нет, это была мелодичность тонов все-таки густых, тонов грудного тенора, потрясающих своей вибрацией..." {Там же, с. 330.}

Аполлону Григорьеву вторит Кублицкий. "Здесь он мастерски пускал в дело свой чудный голос: его нежные, вкрадчивые звуки ласкали слух, как бы охватывали все существо слабой женщины, и она покорялась обаятельному влиянию искусителя".

О другом эпизоде спектакля Кублицкий пишет:

"Лицемерная сцена отказа принять корону передавалась московским актером тоже очень хорошо. Игра физиономии была замечательна; у него в этот момент было два лица, одно для представителей парламента, другое для публики..." {Там же, с. 339.}

Так сыграть эту сложную сцену мог только тонкий мастер.

Декорации спектакля были убогими и доморощенными. Меньше всего они были способны создать иллюзию. Но достаточно было появиться Мочалову, как на подмостках возникла правда.

Так было в последней сцене, особенно плохо обставленной театром.

"...Лишь раздавался еще за сценой крик Ричарда "Коня, коня, полцарства за коня", - все изменялось. Мочалов взбегал на сцену усталый, рассеянный; правая рука крепко сжимала рукоятку меча, ноги его путались, как будто шли по неровному полю... он приносил с собой всю бурю брани, весь ужас поражения. Зритель чувствовал, что в эту минуту королю дороже всего конь. Он утомлен, он хром, армия его разбита: королю нужней всего убежать с поля битвы. На другой день он способен отомстить за поражение десятками побед; но теперь ему нужен только конь" {Там же, с. 340.}.

Центральной ролью Мочалова не только в пьесах Шекспира, центральной ролью всего его творчества был Гамлет. Именно он сделал Мочалова властителем дум своего поколения.

Первое представление "Гамлета" (Мочалов играл его в переводе Н. Полевого) состоялось 22 января 1837 г., Белинский описывает игру Мочалова на девяти представлениях. Оба они – и артист и критик – представляют свое время: Мочалов – юность нашего театра, Белинский – юность литературной критики.

Главный критерий, с которым Белинский подходит к исполнению Мочалова, то, насколько соответствует оно пьесе Шекспира. Ведь Белинский начинает свою статью просто с разбора шекспировского "Гамлета".

Гамлет как раз и был той ролью, которая в решающих моментах совпала со сферой собственных страстей и дум Мочалова. Грусть, любовь, негодование и презрение, переходящее в оскорбленность за человека, тоска и потеря веры в него – все это было стихией Мочалова {См.: Марков П. А. Малый театр тридцатых – сороковых годов – В кн. Московский Малый театр. М.: Госиздат.

Шекспир У. Шекспировские чтения, 1977 filosoff.org
1924. с. 167-247.}

Стиль исполнения, как и стиль самого критика, стиль поэтический, восторженный, особенно сказан в описании того, как играл Мочалов на первом представлении сцену мышеловки.

Уходят король и его свита. "Наконец остается один Горацио и сидящий на скамеечке Гамлет, в положении человека, которого спертое и удерживаемое всей силою исполинской воли чувство готово разразиться ужасною бурей. Вдруг Мочалов одним львиным прыжком, подобно молнии, со скамеечки перелетает на середину сцены и, затопавши ногами и замахавши руками, оглашает театр взрывом адского хохота... Нет! если бы по данному мгновению вылетел дружный хохот из тысячи грудей, слившихся в одну грудь, - и тот показался бы смехом слабого дитяти в сравнении с этим неистовым, громовым, оцепеняющим хохотом, потому что для такого хохота нужна не крепкая грудь с железными нервами, а громадная душа, потрясенная бесконечною страстию... А это топанье ногами, это махание руками, вместе с этим хохотом? - О, это была макабрская пляска отчаяния, веселящегося своими муками, упивающегося своими жгучими терзаниями... О, какая картина, какое могущество духа, какое обаяние страсти!.." {Павел Степанович Мочалов, с. 221.}

Мы нарочно привели этот большой отрывок. В нем удивительно отразилось время актера и критика.

Но стиль исполнения еще не решает проблемы трактовки характера Гамлета во всей ее полноте. Подводя итоги своему впечатлению от первого спектакля, Белинский отмечает, что "мы видели Гамлета не столько шекспировского, сколько мочаловского, потому что в этом случае актер, самовольно от поэта, придал Гамлету гораздо более силы и энергии, нежели сколько может быть у человека, находящегося в борьбе с самим собою и подавленного тяжестью невыносимого для него бедствия, и дал ему грусти и меланхолии гораздо менее, нежели сколько должен ее иметь шекспировский Гамлет.

И добавляет:

"Словом, он был великим творцом, но творцом субъективным, а это уже великий недостаток" {цит. по: Там же, с. 228.}. Правда, в дальнейшем Белинский оговаривает, что это относится отнюдь не ко всей роли, а к отдельным ее местам. Говоря о следующих представлениях, он отмечает, что многие сцены были сыграны Мочаловым более верно. Тем не менее оценка эта очень важна.

Ведь и Аполлон Григорьев отмечает в Гамлете Мочалова "излишек энергии и сил" {Там же, с. 332.}.

Да, Мочалов играл Гамлета в соответствии с требованиями своего времени. Это был Гамлет эпохи Лермонтова, эпохи субъективного и действенного отрицания.

Сам Лермонтов сказал: "Мне нужно действовать". Исследователи давно установили своеобразные переключки между трактовкой Мочалова и высказываниями о Шекспире Лермонтова. Правда, письмо Лермонтова написано пятнадцатилетним мальчиком. Но оно тем более интересно, ибо предвосхищает Мочалова и Белинского. "Вступаюсь за честь Шекспира. Если он велик, то это в Гамлете, если он истинно Шекспир, этот гений необъемлемый, проникающий в сердце человека, в законы судьбы, оригинальный, то есть неподражаемый Шекспир, - то это в Гамлете".

Лермонтова увлекает образ одинокого, но внутренне сильного Гамлета, осыпающего своих противников язвительными насмешками. Лермонтов так передает слова принца, обращенные к Гильденстерну и Розенкранцу: "Ужели после этого не чудачи вы оба? когда из такой малой вещи вы не можете исторгнуть согласных звуков, как хотите из меня, существа, одаренного сильной волею, исторгнуть тайные мысли?.." {Лермонтов М.Ю. Полн. собр. соч. М.; Л.: ОГИЗ, 1948, т. 4, с. 400-401. Последний по времени серьезный анализ этой проблемы дан Ю. Д. Левиным в кн.: Шекспир и русская культура, с. 241-245.}.

Сильный и энергичный Гамлет-отрицатель, сыгранный Мочаловым, стал знаменем эпохи, ответил на запросы времени.

Может показаться, что этот Гамлет бурных страстей и великих душевных порывов, Гамлет, наделенный энергией и силой, не выражает смысла

Шекспир У. Шекспировские чтения, 1977 filosoff.org
шекспировской трагедии.

И все же это не так. И это превосходно показал другой знаменитый Гамлет русского театра, умница Южин. Несмотря на несходство Мочалова с традиционным представлением о шекспировском герое, он признал Мочалова истинным Гамлетом. Южин понимает, что Гамлета нельзя считать человеком непосредственной страсти и тем более неукротимого темперамента. Из статьи Белинского видно, что в лучшие моменты своего исполнения Мочалов играл его именно так.

И все же Южин делает вывод: "Мочалов был прав, безусловно, и недаром Белинский создал ему нерукотворный памятник своей статьей... Гамлет не есть что-нибудь, определенное теми или другими характерными чертами. Он выражает в себе вечный протест правды против неправды и вместе с тем вечное сомнение: "что есть истина?" Вяло или энергично, бешено или сосредоточенно, рассудочно или темпераментно выражается его сомнение - совершенно безразлично с точки зрения внутреннего понимания его духа. Велик тот актер, который сумел воплотить эту любовь к правде и вечное искание истины в форму, волнующую современных ему зрителей, который внес в Гамлета всю сумму сомнений, запросов и порывов лучшей части современной ему публики" {Александр Иванович Южин-Сумбатов. М.: Искусство, 1951, с. 413.}.

Таким и был Гамлет Мочалова. Артист отбросил рационализм Гамлета и выделил в нем черты, близкие себе и своему времени.

Однако временным и преходящим не исчерпывается значение Гамлета Мочалова. И к этой роли можно отнести то, что говорилось о других ролях Мочалова, - правда, искренность, простота. "Клянусь честью, здесь была истинная жизнь Гамлета, а не игра актера. Все делалось просто, но сердце замирало от страха..." - пишет современник {Павел Степанович Мочалов, с. 277. Имя автора этой статьи неизвестно.}.

Это была истинная жизнь, потому что Мочалов смог выразить ее на сцене в театральной поэтической форме.

Возможно, что эта театральная приподнятость и поэтическая условность были у актера романтической эпохи Мочалова акцентированы больше, чем у актеров второй половины века и тем более у наших современников.

Одно бесспорно: Мочалов сочетал правду и поэтическую условность в верных пропорциях, достигал органического и художественного их сочетания. Подобное органическое сочетание правды и условности он завещал русскому театру.

САМАРИН И ЕГО СОРАТНИКИ

Мочалов умер в 1848 г. Пятидесятые-семидесятые годы были на сцене Малого театра периодом утверждения реализма. В 1853 г. состоялось первое представление комедии Островского "Не в свои сани не садись". Рядом со Щепкиным на сцену театра вышли Садовский, Шуйский, Никулина-Косицкая и другие представители реалистической манеры игры. Утверждению реализма способствовали пьесы русского репертуара - комедии Грибоедова, Гоголя, Островского, Сухово-Кобылина, Потехина.

После смерти Щепкина труппу возглавлял И. В. Самарин. Премьер труппы был поклонником Шекспира и сыграл видную роль в пропаганде его творчества. Правда, его подход к Шекспиру имел свои особенности.

В статье о Мочалове Белинский писал, что Самарин хорош в роли Кассио, но из-за слабого голоса едва сносен в роли Лазарта.

Лучшей ролью, сыгранной Самариным в одном спектакле с Мочаловым, был Меркуцио. По единодушному мнению современников, Самарин пленял в этой роли своей неиссякаемой жизнерадостностью: "Особенно хорошо была сыграна им сцена поединка и смерти Меркуцио, когда смертельно раненный Меркуцио страдает от боли и все-таки не перестает шутить и умирает вместе с проклятием и шуткой на устах". Меркуцио - персонаж трагедии. Но давно уже известно, что этот изысканный и благородный молодой человек находится в безусловном родстве с героями комедий. Именно в комедиях развил Самарин достигнутое им в роли Меркуцио.

После смерти Мочалова были попытки поставить трагедии Шекспира, создать

Шекспир У. Шекспировские чтения, 1977 filosofff.org
образы Гамлета, Отелло, Лира, отвечающие требованиям времени. Одну из таких попыток предпринял сам Самарин. Он говорил сестре Мочалова: "Решаюсь я сыграть Гамлета, но буду его иначе играть, чем Павел Степанович. Я дам другой характер Гамлету" {Рогачевский М. Иван Васильевич Самарин. М.; Л.: Искусство. 1948 с. 32.}.

Направление, в котором развивалось театральное искусство после смерти Мочалова, побудило создателей спектакля нарисовать точную бытовую картину.

О спектакле этом есть отзыв восторженного поклонника Мочалова человека прошлой эпохи – Аполлона Григорьева. "Память нарисовала передо мною все это его безобразия, – и Гамлета, сентиментального до слабоумия, детского до приторности, верного до мелочности всему тому, что в Шекспире есть ветошь и тряпки, – до опущенного чулка и обнаженной коленки – и Офелию, которую доставали нарочно – искали, видите, чистейшей простоты и "непосредственности", и которая мяукала какие-то английские народные мотивы" {Павел Степанович Мочалов, с. 332.}.

Аполлону Григорьеву противостоит другой критик, видевший в игре Самарина новый шаг в развитии искусства: "Языку и всему бытию Гамлета придал такую поразительную простоту, столько общечеловеческих черт, столько убедительной истины, что такого рода олицетворение трагического характера можно назвать новым шагом в искусстве" {Карнеев Т. В. Пятьдесят лет из жизни артиста. М., 1882, с. 18.}.

Эти противоположные отзывы позволяют судить об особенностях трактовки Самарина. И все же это была неудача. Причина не только в том, что Самарин не был трагическим актером. Распался синтез поэзии и правды. Самарин не нашел истолкования, которого требовало время.

Не случайно он сыграл спектакль всего два раза и отказался от роли.

В 1850 г. в труппу Малого театра после пребывания в провинции вернулся трагик Корнелий Полтавцев. Он выступил в ролях Гамлета, Отелло, Кориолана. По отзыву того же Аполлона Григорьева, этот трагик, игравший в стиле Мочалова, был высок в отдельных местах, но цельного характера не мог создать.

В 1851 г. по совету Аполлона Григорьева Садовский сыграл короля Лира. Обращение его к образу Лира было подсказано популярной аналогией между героем комедии Островского купцом Большовым, которого дочь и зять бросили в долговой тюрьме, и королем Лиром.

Садовский был известен как блестящий исполнитель роли могильщика в "Гамлете" и шута в "Короле Лире". Но то, что комик выбрал трагическую роль, само по себе вызывало недоверие.

Садовский избегал внешних эффектов. Он предпочел честный неуспех ложью купленному успеху. Серьезный и умный артист внимательно продумал роль. Некоторые сцены (особенно во время второго представления) прошли удачно сцена суда над дочерьми, смерть короля Лира. И все же Садовский потерпел крах. "Звуки были верны, но тон был опущен до обыденного житейского душевного строя", – писал А. Григорьев. В погоне за правдой Садовский, как и Самарин, не нашел поэтического тона, нужного, для передачи Шекспира. В 1867 г. Гамлета без особого успеха сыграл Вильде. Все эти исполнители играли буднично и прозаично, а главное, не смогли ответить на вопросы времени, как отвечал на них Мочалов.

А между тем были обстоятельства, толкавшие театр к Шекспиру. В 1864 г. отмечалось трехсотлетие со дня рождения великого английского драматурга.

Энергично пропагандировал творчество Шекспира известный театальный критик Александр Николаевич Баженов, издававший газету "Театральные афиши и антракт", переименованную позднее в "Антракт".

Кружок любителей драматического искусства ставил комедии Шекспира.

Самарин примкнул к этому кружку и начал ставить комедии на сцене Малого театра. Он и его соратники опирались на завоевания русского сценического реализма, на опыт социально-психологической характеристики, накопленный в работе над русской комедией и драмой XIX в.

В начале 1865 г. было показано "Укрощение строптивой", в котором Самарин играл Петруччио, Колосова - Катарину, Федотова - Бьянку. В 1871 г. Федотова перешла на роль Катарины,

В том же 1865 г. Самарин сыграл Бенедикта в "Много шума из ничего" с Федотовой - Беатриче и короля французского в "Конец - делу венец" с Федотовой - Еленой. Последняя его роль в шекспировском репертуаре Капулетти в "Ромео и Джульетте" - относится уже к новому периоду истолкования Шекспира.

Как видим, Г. Н. Федотова была одной из ближайших соратниц Самарина по интерпретации комедий Шекспира.

Впоследствии она выросла в величайшую пропагандистку шекспировского творчества на сцене Малого театра.

Сама Федотова вспоминает: "Я очень с юных лет полюбила Шекспира благодаря Николаю Христофоровичу Кетчеру, который в то время переводил его и, как только выходила новая книжка его перевода, дарил ее мне, и я с увлечением прочитывала ее" {Малый театр, 1824-1874. М.; ВТО, 1978, с. 248.}.

Непосредственным наставником Федотовой в работе над Шекспиром был Самарин. В 1863 г. Федотова выступила с публичным чтением отрывков из "Ромео и Джульетты" и "Гамлета". Овладеть образом Джульетты помогло актрисе то, что она и ее героиня были почти ровесницами.

"Наиболее сильное впечатление произвела на меня работа над ролью Офелии, и этот образ, особенно благодаря удивительному объяснению Ивана Васильевича, сделался одним из самых любимых мною созданий Шекспира" {Там же, с. 254.}.

В 1864 г. Федотова сыграла с петербургским гастролером Самойловым Офелию и Корделию. Дальше наступает целая полоса ролей в комедиях. Кроме уже названных, надо упомянуть Оливию в "Двенадцатой ночи" (1867), Изабеллу в "Мере за меру" (1868). Из поздних ролей в комедиях назовем Паулину в "Зимней сказке" (1887) и миссис Пэдж в "Виндзорских проказницах" (1890).

Самарин не только воодушевлял своих соратников на постановку комедий Шекспира. Он с блеском играл в них сам. Критика отмечает, что он мастерски интерпретировал роль Петруччио, обнаружил в этой роли много энергии, которой даже трудно было ожидать от него ввиду присущей ему манере мягкой игры. В соответствии с требованиями роли он был достаточно груб, настойчив и даже размашист.

"Мы видели этого искушенного опытом жизни, ко всему приглядевшегося, на все готового, ни перед чем не останавливающегося Петруччио, человека несокрушимой воли, практического и в высшей степени деятельного".

При этом Самарин стремился не только оправдать поступки Петруччио, но и примирить с его личностью, вызвать к нему симпатии зрителей. Он выступал как бы адвокатом своего героя: "Мы с большим любопытством следили за тем, как умный исполнитель пользовался всяким малейшим положением этой труднейшей в пьесе роли, чтобы оправдать все порывы и выходки странного веронского дворянина, объяснить каждый шаг его, показать основание его взбалмошности и все разнообразие средств приводить к единству цели. Все, самые непривлекательные, даже отталкивающие на первый взгляд, стороны характера Петруччио Самарин нашел возможным до такой степени осмыслить и умягчить силой нравственной необходимости их и глубокой правды, что даже и сквозь эту их грубую форму проглядывала здоровая и сильная натура, на стороне которой была постоянная симпатия зрителя" {Баженов А. Н. Сочинения и переводы. М., 1889, т. 1, с. 441-442.}.

Но Самарин "блистал" и в роли Бенедикта в "Много шума из ничего". Глубоко постигнув суть пьесы, Самарин раскрыл своеобразие характера Бенедикта и логику его поведения. Сделано это было безукоризненно.

"Механизм этого характера приводится в действие теми же самыми пружинами, которые замечаем мы и в характере Беатриче. Г. Самарин передал все это с необыкновенной ясностью и полнотой. Веселый, беззаботный и словоохотливый вначале, он вдруг резко изменился потом, и уже с третьего действия сделался мрачным и задумчивым, чувствуя, однако, всю неловкость своего положения,

Шекспир У. Шекспировские чтения, 1977 filosofff.org
особенно перед теми, над которыми прежде издевался он. Самая походка его стала не та после совершившегося в нем нравственного перелома, прекрасно он передал борьбу, на которую вызван Бенедикт в четвертом действии, где он должен выбирать между дружбой Клавдио и любовью Беатриче, наконец с удивительной ловкостью он сделал последнее наступление на упрямство Беатриче в пятом действии и тем удачно завершил весь трудный маневр роли..." {Там же, с. 531.}.

Умный и тонкий подход к характерам Шекспира, умение постигнуть их суть относится и к другим ролям Самарина.

По отзыву Баженова, он очень ярко передавал вялость и старческую апатию короля в "Конец - делу венец". Это был человек, уставший от жизни. Самарин не давал резкого перехода от больного короля к королю, который выздоровел.

Французский король просто выходил без палки, на которую он постоянно опирался раньше и без которой не мог ходить. И это было достаточно, чтобы зритель понял, что с ним произошло.

Менее удался Самарину фальстаф (в "Виндзорских проказницах"). Этому фальстафу не хватало животной чувственности и нахальства. В нем было приятное добродушие и даже некоторая сентиментальность.

Сохранилось описание того, как играл Самарин свою последнюю шекспировскую роль - Капулетти. Ю. М. Юрьев пишет в своих записках: "Вижу его подвижную фигуру в парчовой, отороченной мехом шубке, бритое лицо с нависшими густыми бровями, вижу быстрые порывистые движения, слышу крикливый голос, столь характерный для моментов сильного исступления этого упрямого и деспотичного старика, не терпящего никаких противоречий. Но в общем от исполнения роли Капулетти у меня осталось впечатление, что Самарин играл старика избалованного, горячего, темпераментного, в высшей степени не одержанного, доходящего иной раз до исступления, словом темпераментную южную натуру, но по существу человека не злого" {Юрьев Ю. М. Записки. Л.; М.: Искусство, 1948, с. 20.}.

Исполнением ролей Бенедикта и Петруччио Самарин заложил основы толкования их на русской сцене. И последующие исполнители все оглядывались на него. В 1876 г. Петруччио сыграл А. П. Ленский, в 1877 г. он сыграл Бенедикта. Современники спорили, кто выше - Самарин или Ленский. Причем люди старшего поколения, как это бывает обычно, отдавали предпочтение Самарину, а молодежь увлекалась Ленским.

Турчанинова вспоминает один из своих разговоров с Федотовой, Гликерия Николаевна сказала ей:

"- Никогда не надо бояться сравнений. Вас будет смотреть другая публика, которая не видела тех прежних, а первое впечатление самое сильное. Вы помните, как играл Ленский Бенедикта? Ведь хорошо?"

- Изумительно, - отвечаю я.

- А вот Кетчер, который видел раньше Самарина в этой роли, никак не мог с этим согласиться" {Евдокия Дмитриевна Турчанинова. М.; Л.: Искусство, 1959, с. 74.}.

Ленский не сразу овладел характером Петруччио. До нас дошел отзыв Ермоловой, видевшей его в 1876 г. Отзыв этот резко отрицательный.

"Он мне не понравился, разумеется, у него нет ни силы, ни голоса, ни средств для этой роли, хотя и всю роль он ведет чрезвычайно живо и бойко, развязно, но все это напоминает филистера, желающего казаться студентом" {Мария Николаевна Ермолова, с. 50.}.

Ленский упорно работал над ролью. Роль углублялась и росла. Известный писатель Д. Аверкиев свидетельствует об этом: "Мы были просто поражены им нынешней весной, видя г. Ленского в роли Петруччио... Какая разница с тем, что мы видели несколько лет назад" {Новое время, 1882, 5 декабря.}.

Ленский, резче, чем Самарин, подчеркивал характерность Петруччио. Это был храбрый солдат-рубака, самоуверенный, бойкий и грубый человек, к тому же наделенный чертами авантюризма, развязными манерами и ухарством. У нас есть

Шекспир У. Шекспировские чтения, 1977 filosoff.org
некоторые данные, позволяющие говорить, как углублял Ленский характер Петруччио.

Первоначально он играл Петруччио грубым и непримиримым. Даже в последней сцене он никак не показывал любви к Катарине, был с ней холоден и деспотичен.

В дальнейшем артист стал яснее и отчетливее оттенять увлеченность Петруччио Катариной, возникновение и рост его любви к ней. Образ становился глубже и человечнее.

По всем отзывам, Федотова превосходно играла Катарину. Вот описание ее в этой роли.

"Катарина – Федотова – угловатая в резких движениях, сверкающая злыми глазами пойманного зверя, гордая, сопротивляющаяся, уступающая воле более сильной, более твердой, более мужественной и непоколебимой. Этот перелом актриса делала так ярко, так художественно, что все остальное – в особенности к ее заключительному монологу – невольно отходило на второй план – даже превосходная игра Петруччио – Ленского".

Здесь выделена важнейшая черта исполнения – характер Катарины показан в развитии.

Как отмечают рецензенты, Ленский и Федотова не только прекрасно ухватили характеры действующих лиц. Они, по выражению одного критика, "идеально спелись" и играли слаженно и дружно, общаясь и поддерживая друг друга.

Бенедикта Ленский начал играть еще в провинции. Очень любопытно, чем обязан Ленский Самарину и чем его Бенедикт отличается от Бенедикта его предшественника.

На этот вопрос отчасти отвечает игравшая с Ленским на провинциальной сцене Беатриче П. Стрепетова. Говоря об их провинциальном спектакле, она замечает: "Пьеса ставилась по плану И. В. Самарина... этого идеальнейшего Бенедикта, образа которого строго держался наш премьер, по собственному признанию, храня в душе как святыню впечатления, произведенные на него "силою создания высокого художественного творчества" {Стрепетова П. А. Воспоминания и письма. М.; Л.: Academia, 1934, с. 336.}

Самарин истолковал Бенедикта так объективно и верно, что Ленский не считал возможным отойти от его рисунка. Но нечто свое он тем не менее в роль привносил. И Стрепетова отмечает, в чем эта новизна заключалась.

"Саша Ленский... страстно любил придумывать всякие нюансы для сцен, в которых автор, освобождая текст от ремарок, как бы давал тем актеру право распоряжаться сценой по своему произволу" {Там же, с. 335.}

Интересно, что впечатления от игры Ленского в роли Бенедикта, которая приводила в восторг его современников, связаны с одним таким местом, в котором Ленский дал самостоятельный и не предусмотренный автором нюанс.

Это знаменитая пауза Ленского, после того как Бенедикт узнает о том, что его любит Беатриче. "Бенедикт... выходит из-за своей засады, из-за куста... Наступает продолжительная пауза. Какое торжество мимического искусства представляла эта столь памятная москвичам пауза! Бенедикт долго стоит и смотрит на зрителей в упор, с ошеломленно-застывшим лицом. Вдруг где-то в уголке губ, под усом, чуть-чуть дрогнула какая-то жилка. Теперь смотрите внимательно: глаза Бенедикта все еще сосредоточенно-застывшие, но из-под усов с неуловимой постепенностью начинает выползать торжествующе-счастливая улыбка, артист не говорит ни слова, но вы чувствуете всем вашим существом, что у Бенедикта со дна души поднимается горячая волна радости, которую ничто не может остановить. Слово по инерции вслед за губами начинают смеяться мускулы щек, улыбка разливается по дрожащему лицу, и вдруг это бессознательно радостное; чувство пронизывается мыслью, и – как заключительный аккорд мимической гаммы – яркой радостью вспыхивают дотолем застывшие в удивлении глаза. Теперь уже вся фигура Бенедикта – один сильнейший порыв бурного счастья, и зрительная зала гремит рукоплесканиями, хотя артист еще не сказал ни слова и только теперь начинает свой монолог..." {Кизеветтер А. А. Театр. М., 1922, с. 67.}

Шекспир У. Шекспировские чтения, 1977 filosoff.org
Не проявились ли в этих поисках нюансов, не предусмотренных прямо авторским текстом, черты будущего великого режиссера, отца современной режиссуры – Ленского? {Интересно, что, выдвигая термин "предыгра", Мейерхольд прямо ссылается на эту паузу Ленского. См.: Волков Н. Д. Мейерхольд. М.; Л.: Academia, 1929. Т. 1, 2.}

Все писавшие о спектакле отмечают удивительный дуэт Ленский-Бенедикт и Федотова-Беатриче. Вспоминают и замечательную игру Федотовой. Тот же Кизеветтер говорит о ее Беатриче: "Кто из видевших Федотову в "Много шума из ничего" Шекспира забудет кокетливый задор, под личиною которого Беатриче скрывает свою любовь к Бенедикту? Артистка словно подхватывала зрителя на крыльях своего бурного одушевления, и сверкающие остроты и веселые колкости, которыми Беатриче поминутно жалит своего возлюбленного, закручивались в какой-то вихрь неукротимый, ошеломляющий своей непосредственной силой..." {Кизеветтер А. А. Театр, с. 94.}

С большой тонкостью раскрывали замечательные артисты сцену заключительного объяснения в любви (V акт). Они ярко оттеняли особенности поведения девушки и молодого человека, разницу между ними. Бенедикт проявляет пылкость и энергию. Беатриче соглашается с ним словно против воли, уходит в недомолвки и недоговоренности.

Исполнение Ленским роли Бенедикта имело огромный резонанс, и при этом не только в России. Есть данные, что знаменитый Генри Ирвинг собирался приехать в Россию, чтобы посмотреть "Много шума из ничего" {См.: Зограф Н. Александр Павлович Ленский. М.; Л.: Искусство, 1955, с. 65.}

Но, в отличие от Ирвинга, в исполнении Ленского не было того, что называют шекспировской романтикой.

Артисты Малого театра демонстрировали в пьесах Шекспира искусство играть классическую комедию, которому они научились, играя комедии Мольера, Гоголя, Островского. Это было умение лепить выпуклые характеры, внутренняя свобода и юмор, непринужденность и легкость произнесения реплик и монологов. "Тяжелый перевод диалогов они превращали своим искусством в легкий и изящный", – писала Турчанинова о Федотовой и Ленском {Евдокия Дмитриевна Турчанинова, с. 75.}

При этом артисты вносили некоторые коррективы в характеры и ситуации комедий Шекспира.

Так, Федотова смягчала в "Укрощении строптивой" гиперболизм и грубость этой ранней комедии. Она искала более современных и гуманных мотивировок поведения Катарины. В частности, более отчетливо, чем у Шекспира, прочерчивала возникновение и рост ее любви к Петруччио.

– Действуя в духе своего времени, Федотова делала Шекспира более чинным, несколько смягчала и приглаживала его. Но, возможно, было и другое истолкование. Продолжим отрывок из письма Ермоловой, посвященного "Укрощению строптивой". Он имеет глубокий смысл.

"Федотова хорошо играет, только слишком изящна и мило капризна для такой "бешеной девки". Знаете ли, какая мысль приходит мне в голову по поводу Катарины? Если б только умела, я бы непременно написала об этом. Мне кажется, что у нас в театре и в критике Гервинуса существует совершенно ложный взгляд на Катарину. Дело в том, что и Гервинус, и Федотова, и наш режиссер Богданов изображают Катарину милым, капризным ребенком, задорным и острым существом... Я не помню хорошо статьи Гервинуса, но хорошо помню смысл ее. По его мнению, Катарина не есть та бешеная, сварливая девка, о которой кричит вся Падуя, от которой, как от чумы, бегут прочь женихи... По его мнению, она только капризное неустановившееся существо..."

Петруччио является человеком с запасом громадной и физической и нравственной силы, с железной волей и с упрямым характером – и неужели же все это требуется для того, чтобы сломить капризы упрямой девчонки? Но чтобы сломить силу Катарины, нужно было прибегнуть ему почти к пытке, чтобы смирить ее, отнять у нее со всех сторон средства для защиты. Только истощенная физически и измученная нравственно, она покоряется ему, она любит его, потому что видит в нем силу, превзошедшую ее во всех отношениях... Я не знаю, может быть, я и ошибаюсь, но если бы мне пришлось ее играть, я бы играла ее таким образом и тем, разумеется, раздражила бы

Шекспир У. Шекспировские чтения, 1977 filosoff.org
любителей изящного" {Мария Николаевна Ермолова, с. 50-51.}

Письмо это, написанное двадцатидвухлетней Ермоловой, поистине гениально. Оно показывает масштаб, до которого поднималось искусство Федотовой, и вместе с тем намечает пределы, до которых оно поднималось.

Но, главное, письмо это, раскрывая ренессансную основу творчества Шекспира, верно обрисовывает человеческие масштабы его героев, размах их страстей, поиски великим драматургом вершин и потолка человеческих возможностей.

Ермолова не сыграла роли Катарины. Но намеченный ею план не устарел. Он может послужить и современной актрисе.

ВОСЬМИДЕСЯТЫЕ, ДЕВЯНОСТЫЕ...

Новый период истолкования Шекспира, причем преимущественно его трагедий, наступил в конце 70-х годов.

В комедиях и драмах из современной жизни, которые составляли основу репертуара Малого театра в пятидесятые, шестидесятые годы, театр достиг высокого искусства лепить характеры, научился глубоко раскрывать социальные и бытовые особенности русской жизни. Но рядом с пьесами корифеев русской драмы появились произведения, не просто изображающие серые будни, но и сводившие жизнь к обыденщине.

Реализм утвердился на сцене Малого театра, изгнав фальшь и ходульность мелодрамы. Но возникла боязнь всего яркого, крупного, патетического, больших страстей и сильных чувств.

К концу 70-х - началу 80-х годов умерли или сошли со сцены выдающиеся представители реалистического искусства - П. Садовский, Шуйский, Самарин, Васильевы.

С начала 80-х годов, после разгрома народовольцев, в России: наступила полоса реакции. Поверхность русской жизни затянулась тиной прозы и обыденщины. На смену героическим подвигам пришли малые дела. Но демократическая энергия не была исчерпана. Она подспудно жила в народных низах России.

Именно в это время произошло возрождение героических драм - Шекспира, Шиллера, Лопе де Вега, Гюго. Театр стремился восполнить отсутствие героического в самой русской жизни. Он противопоставил обыденщине сильные страсти и яркие характеры; представляя контраст жизненной прозе того времени, пьесы эти воспринимались как романтические.

Но завоевания 50-60-х годов не прошли даром. То соотношение правды и театральности, которое давая Мочалов и которое вполне отвечало вкусам его времени, уже не годилось для зрителей новой эпохи.

Надо было внести в истолкование героических пьес тот реалистический элемент, которого театр достиг, играя бытовые комедии и драмы. И при этом сохранить поэтический полет Шекспира.

По словам Южина, задача заключалась в том, чтобы "для героических пьес (и написанных-то их авторами с особенным подъемом чувства, не "повседневным языком") найти ту великую меру, которая диктуется жизнью, при которой тон, полный высокого одушевления, глубоких, не обыденных переживаний, все же звучит чистой и неподдельной, человеческой, жизненной правдой" {Александр Иванович Южин-Сумбатов, с. 488-489.}

К началу 80-х годов в Малом театре собралась плеяда замечательных актеров - Ермолова, Федотова, Ленский, Южин, Горев, Рыбаков, которые несли так называемый романтический репертуар, в том числе и пьесы Шекспира. В пьесах Шекспира выступали и корифеи бытового театра - Музиль, Правдин, М. Садовский. Позднее к ним присоединились и молодые исполнители - Остужев, П. Садовский, Гзовская, Пашенная... Это были актеры разного дарования, занявшие разные места в истории русского искусства.

Федотова была не только замечательной исполнительницей комедий Шекспира. Она имела данные и для шекспировской трагедии.

Шекспир У. Шекспировские чтения, 1977 filosoff.org
"Федотова была настоящей артисткой для изображения центральных женских фигур Шекспира, и именно фигур, полных сил, активности, либо радостей жизни, либо до злодейства наступательной энергии. Сознательность, ум, властность вот что прекрасно давалось Федотовой в ее изображении принципов устремления к самой предельной простоте и жизненной правдивости изображения" {Луначарский А. В. О театре и драматургии. М.: Искусство, 1958, т. 1, с. 339-340.}, - писал Луначарский. Можно спорить, было ли дарование Федотовой драматическим или трагическим.

Ермолова была бесспорно величайшей трагической актрисой России. Но как бы ни значительно было ее дарование, оно не решало проблемы. В трагедиях Шекспира мужчина играет преобладающую роль, и исполнение его трагедий на сцене зависит от мужского персонала труппы.

Сильные трагические ноты были в даровании Горева, но центральные роли в трагедиях Шекспира играли прежде всего два актера - Ленский и Южин. Ленский предшествовал Южину в исполнении шекспировских ролей. Гамлета сыграл сначала Ленский, а потом Южин. То же самое было с Отелло и Ричардом III. Макбета Ленский не играл, и Южин был первым исполнителем его в эти годы. Южин играл также Октавия, Кориолана и Шейлока, Ленский - Леонта ("Зимняя сказка") и Фальстафа ("Виндзорские проказницы").

Как увидим, оба замечательных актера не были актерами трагедии в собственном смысле этого слова. И это наложило свой отпечаток на характер интерпретации Шекспира.

Но при этом надо иметь в виду и следующее. При всей преданности Шекспиру и увлеченности его творчеством его интерпретаторы были людьми русского искусства. Их понимание Шекспира находилось в кровном родстве с русской литературой и искусством XIX в.

Они оттеняли в пьесах Шекспира социальный момент в духе социальной тенденции искусства того времени.

Их увлекала психологическая сложность и глубина шекспировских характеров. Но они истолковывали их в духе этического пафоса русской литературы, во многом отличного от этики искусства Возрождения.

Они искали в произведениях Шекспира того, что в идейном и художественном отношении перекликалось с временем, когда они творили.

ТЕОРИЯ И ПОЛЕМИКА

У плеяды актеров, игравших Шекспира на сцене Малого театра, были свои теоретические принципы. В той или иной форме их излагали разные люди, но прежде всего Ленский и Федотова.

Концепция театра, которую они исповедуют, имеет нечто общее с тем, как понимал театр сам Шекспир. Ленский постоянно вспоминал слова Гамлета о том, что все вычурное противоречит назначению театра, цель которого изображать природу.

Главный интерпретатор Шекспира - актер. Декорации и сценические аксессуары суть нечто второстепенное. В этом вполне согласна с Ленским и другая великая пропагандистка пьес Шекспира - Федотова.

"Для Шекспира, по моему мнению, постановка и обстановка играют второстепенную роль, главное - исполнители" {Гоян Г. Гликерия Николаевна Федотова. М.; Л.: Искусство, 1940, с. 183.}.

Задача спектакля - выразить Шекспира. Все должно быть подчинено ему. Отсюда верность шекспировскому тексту.

Ленскому приходилось защищать свое понимание Шекспира в полемике, носившей довольно решительный характер.

Самым популярным в России западноевропейским шекспироведом был в то время Гервинус. Книга его была переведена, из нее исходили, на нее ссылались. А между тем Гервинус при всем ценном, что содержали его работы, был не свободен от филистерского подхода к искусству. В пьесах Шекспира он видел назидательную цель. Не обошелся он и без философских мудрствований,

Шекспир У. Шекспировские чтения, 1977 filosoff.org
затемняющих художественный смысл шекспировского творчества.

Против этой ложной философичности и мещанской назидательности и выступил Ленский. Он призывал взглянуть на Шекспира без предубеждений, просто и прямо.

В своей статье "Заметки актера" Ленский полемизирует с Гервинусом, утверждавшим, что ведьмы явились Макбету потому, что он подавлен честолюбием. По Гервинусу, ведьмы и духи в пьесах Шекспира – только плод чьего-либо воображения. Ленский доказывает, что Шекспир был человеком своего времени и верил в призраки и ведьм. И ловит Гервинуса на противоречии – чьим плодом воображения являются ведьмы в тех сценах, где они фигурируют одни?

Ленский ведет полемику также против критика И. Иванова, регулярно писавшего о постановках Шекспира в журнале "Артист". Следуя за Гервинусом, Иванов хочет найти связь между "Виндзорскими проказницами" и хрониками, в которых действует Фальстаф.

Появление комедии "Виндзорские проказницы" Иванов объясняет тем, что Фальстаф должен был понести кару за свою прошлую жизнь.

Иванов видит в "Виндзорских проказницах" прямое продолжение "Генриха IV". Фальстаф умственно и физически одряхлел, и потому попадал в смешное положение.

Ленский доказывает, что злоключения, которые претерпевает в "Виндзорских проказницах" Фальстаф, вовсе не свидетельствуют о его дряхлости. Фальстаф комедии совершенно иной тип, нежели Фальстаф исторических хроник.

В комедии сохранилось только имя Фальстафа. Он потерял свой ум, цинизм, неистощимое остроумие, безграничную способность хвастать. В "Виндзорских проказницах" он простоват, не остроумен и не находчив, даже глуп, ибо обо всем простодушно рассказывает Форду.

Это копия с великого оригинала. Очевидно, Шекспир написал комедию, следуя приказу Елизаветы. Фальстаф стал персонажем комедии интриги, непрерывно попадающим в смешные положения.

Независимо от того, совпадает ли мнение Ленского с выводами современного шекспироведения, оно свидетельствует о глубоком и сознательном подходе к Шекспиру, о том, что Ленский был не только художником, но и выдающимся театральным мыслителем.

ОЖИВШИЕ ОБРАЗЫ

Гениальный артист Малого театра Ленский был в своих бытовых ролях образцом простоты и естественности. Не случайно, он был кумиром молодого Станиславского. Эти черты актерской манеры Ленского, составлявшие его большую силу, порой оказывались недостаточными для исполнения Шекспира.

Центральной ролью Ленского в шекспировском трагическом репертуаре был Гамлет. Артист начал играть ее в провинции, а на сцене Малого театра сыграл впервые в сезон 1876/77 г. Сама идея после Мочалова сыграть Гамлета на сцене Малого театра считалась дерзостью. Мочалов и роль героя шекспировской трагедии были окружены удивительным пиэтетом.

Ленский не сразу овладел ролью. Он постоянно работал над ней, шлифовал и совершенствовал. Но все же даже раннее несовершенное исполнение имело успех и проложило дорогу новому Гамлету на русской сцене. Это был первый после Мочалова достойный русский Гамлет. И он нашел широкий отклик в думах людей того времени.

Это был Гамлет – интеллигент 80-х годов, Гамлет эпохи безвременья и глухой реакции. Это был человек слабой воли и чрезмерной фантазии, бессильный изменить жизнь. Это был современник Чехова и Гаршина, Альбова и Якубовича.

В этом Гамлете не было могучего вдохновения, не было горячности и пыла. Внешне он был традиционен. Юноша с длинными кудрями и большими глазами, устремленными вдаль, одетый в черный плащ. Это был обыкновенный человек, искренний и меланхолический, но при этом изысканный и привлекательный.

Он полон грусти и раздумий о несовершенстве мира. Велика и непосильна задача, которую он принял на себя – восстановить справедливость. Гамлет презирал собственную слабость, стремился преодолеть сомнения. В этих сомнениях и страданиях принца датского проявилось благородство его натуры. И все это Ленский передавал с удивительной простотой и человечностью.

Сама манера игры Ленского, независимо от того, изображал ли он притворное сумасшествие Гамлета или произносил монолог "Быть или не быть", начиная его как бы невзначай, была необычайно проста и естественна.

По цельности, продуманности и отчетливости концепции это был один из лучших Гамлетов русской сцены, составивший целую эпоху его истолкования {Полный список провинциальных и столичных рецензий на исполнение А. П. Ленским шекспировских ролей приведен в кн.: Зограф Н. Александр Павлович Ленский.}.

Другой трагической ролью, которую Ленский сыграл на сцене Малого театра, был Ричард III (сезон 1877/78 г.). Спектакль был возобновлен в 1884 г. Ричард в исполнении Ленского не был злодеем, одержимым сатанинской злобой. В нем вообще не было демонического начала. Артист не акцентировал и физического уродства герцога Глостера. Его Ричард слегка хромал, одно плечо выше другого, бледное лицо подвижно. Ключ к исполнению дает одно замечание Ленского: "...гневное выражение – дело мимики, а не грима. Нарисованные таким образом брови могут помешать актеру придать своему лицу какое-либо другое выражение, кроме злого, отталкивающего, тогда как Ричард моментами должен казаться и добродушным, и простоватым, и даже обаятельным: иначе сцена следи Анной остается для зрителя непонятной" {Ленский А. П. Статьи, письма, записки. М.; Л.: Academia, 1935, с. 155.}.

Ленский стремился к шекспировской разносторонности. И действительно, он играл с большой психологической тонкостью, а сцену обольщения леди Анны даже психологически виртуозно. Но актеру не хватало в этой роли трагического размаха и пафоса. Передать масштаб личности шекспировского героя он не смог.

В 1888 г. Ленский сыграл Отелло. Он хотел избежать внешних эффектов. В этом Отелло не было полководца и героя, не было величия и монументальности. Отелло Ленского – добрый и гуманный человек.

"Африканские страсти лежат вне его диапазона", – писал один рецензент. Но в трактовке характера Отелло, которую давал Ленский, была психологическая сложность, в Отелло шла душевная борьба.

Он остро чувствовал горе от воображаемой измены Дездемоны. Изображая страдания Отелло, его упреки Дездемоне, Ленский вызывал жалость и симпатии зрителя.

Ленский не смог создать яркий и цельный характер. Но артист давал выразительные психологические детали. Душевное потрясение, пережитое Отелло, убившего любимую им женщину, выражается в том, что он "отходит в сторону, кутается в плащ, греет руки у факела и дрожит".

Несмотря на то что актер нашел немало таких, поразительных по яркости, деталей, роль была явно вне возможностей Ленского. Именно с Отелло связан эпизод, когда Ленский заявил в антракте, что не будет играть дальше, и только уговоры жены убедили его доиграть спектакль {Интересна реакция на этот спектакль А. П. Чехова. В одном письме он пишет: "Вчера смотрел я Ленского в Отелло. Билет стоил 6 руб. 20 коп., но игра не стоила и рубля. Постановка хорошая, игра добросовестная, но не было главного – ревности" (Чехов А. П. Полн. собр. соч. и писем. М.: Худож. лит., 1949, т. 14, с. 50). Отрицательное отношение к игре Ленского было у Чехова устойчивым. Через некоторое время он пишет: "Щеглов, видевший Сальвини 6 раз, говорит, что Отелло – Ленский хорош. Хочу написать коротенькую рецензию, да не знаю с какого конца начать" (там же, с. 180). Тем не менее строки из Отелло, безусловно не без влияния спектакля Малого театра, запали в сознание Чехова. Через некоторое время он цитирует в одном письме монолог Отелло: "Прощай, покой, прости мое довольство..." (там же, с. 187).}.

Ленский – артист XIX в. – выражал те же стремления, что и весь русский реализм этой эпохи. Он превосходно передавал психологическую сложность и

Шекспир У. Шекспировские чтения, 1977 filosoff.org
многосторонность характеров Шекспира.

Но ему не хватало героической патетики, ренессансной мощи и размаха,

В некотором отношении Южин был антиподом своего соратника и друга. Это был актер героического и романтического устремления, причем, как справедливо отмечал один критик, Гюго был ближе ему, чем Шекспир.

Первой ролью в шекспировской трагедии, которую Южин сыграл на сцене Малого театра, был Макбет (он исполнил ее в 1890 г.). Эту труднейшую роль Южин один играл в течение четверти века.

Критик Иванов писал, что Южин трактует роль Макбета в героическом плане, стремясь к монументальности и приподнятости и не вдаваясь в психологические детали и подробности.

"Г. Южин остался героем сильной воли, с нравственной натурой, но с непреодолимым честолюбием. Богатый темперамент артиста поддерживал это впечатление в минуты безысходного страдания, невыразимого ужаса, даже в минуты сомнения и нерешительности. Мы чувствуем, что не терзай сердце Макбета дух властолюбия, никому не толкнуть его на страшное злодеяние. Общий образ, следовательно, артистом воплощен ясно, вполне сознательно – и уже этого достаточно, чтобы эта роль сделала честь г. Южину" {Артист, 1890, февраль, кн. 6, с. 98.}.

Действительно, эта ясность психологического рисунка роли составляла большое достоинство исполнения.

В сцене убийства Дункана Южин играл не слабость и не страх перед убийством. Для воина и феодала Макбета, человека суровой эпохи, привыкшего поражать врага на поле боя, такие мотивы не существуют. Он колеблется потому, что убийство кажется ему недостойным его как рыцаря, подданного Дункана и хозяина дома.

"Это не слабость, тем менее болезнь – это лишь колебание перед придвинувшимся случаем разом все покончить... – писал один из критиков. – В нем созрела мысль об убийстве Дункана, но не дозрела решимость – и это тончайшая деталь рельефно выступает в игре г. Южина" {Русские ведомости, 1890, 19 янв.}.

Уже в роли Макбета Южин проявил себя как большой и сознательный мастер.

Роль Гамлета Южин сыграл в 1891 г.

Конечно, отличие его Гамлета-Ленского объясняется прежде всего характером дарования артиста. Но оно объясняется и какими-то новыми веяниями самой общественной жизни.

Историк С. Кара-Мурза отмечает "картинное изображение грусти" и добавляет: "...Помимо этой скорбной гамлетовской лирики, Южин подчеркивал также духовную мощь и героизм датского принца" {Кара-Мурза С. Г. Малый театр. М.: Изд. автора, 1924, с. 251-252.}.

Это замечание очень существенно. Его подтверждает такой авторитетный исследователь творчества Южина, как Н. Эфрос. Он пишет: "Этот Гамлет вовсе не являл собой олицетворение безволия, содержание его души не исчерпывалось раздвоением или разложением воли. После "Мышеловки" действительность, начало волевое даже выдвигалось на передний план. Да и в предшествующем не недостаток воли, не какой-то ее паралич, но сознание тщеты действия было подлинным источником трагедии, и именно это рождало всю скорбность Гамлета, облекало его душу в траур..." {Эфрос Н. Александр Иванович Южин. М., 1922, с. 78-79.}.

Критик отмечает даже, что Южин вел своеобразную борьбу с ролью, пользовался каждым моментом текста, чтобы высвободиться от лирики, мечтательности и задумчивости, дать простор духовной мощи Гамлета. Особенно замечателен был Южин в тех местах роли, когда Гамлет ведет диалог со своими противниками, шутит над ними, колет их своими остротами. Интеллектуальная мощь Гамлета передавалась актером с удивительным мастерством. В 1896 г. Южин сыграл Ричарда III. В 1920 г. спектакль поставил заново выдающийся режиссер Санин. Таким образом, Южин играл и эту роль, правда с большим перерывом, также

Шекспир У. Шекспировские чтения, 1977 filosoff.org
почти четверть века. Он ее дорабатывал и совершенствовал. Но основные контуры образа сохранились. Об этом свидетельствуют совпадения между показаниями рецензентов конца века и очевидцев последнего спектакля.

Нам трудно отделить сейчас детали, которые были в 1896 г., от того, что было привнесено в 1920 г. Поэтому мы будем говорить скорее о единстве, нежели о том, что отделяло старый спектакль от нового.

Представление открывалось четырьмя сценами из "Генриха VI". Они должны были, по мысли создателей спектакля, разъяснить зрителю прошлое герцога Глостера и других действующих лиц. Свой монолог "Прошла зима междоусобий наших, // Под Йоркским солнцем небо расцвело" Южин произносил, обращаясь к зрителям, он словно вовлекал их в свои планы и намерения. Южину импонировала сильная и волевая личность Ричарда III. И он хотел, не затушевывая его жестокости и хищничества, найти мотивы, которые могли его оправдать. Для этого он прибегал к различным средствам. "Я, конечно, буду играть шекспировского, а не исторического Ричарда, но думаю, что с историческим освещением его личности и историческим материалом нельзя не считаться" {Новости сезона, 1897, 30 авг.}, - говорил он.

Горбатый и хромой Ричард III Южина презирал людей за их ничтожество. Он был одержим жадной властью, движим неукротимым честолюбием. Его злодейства артист объяснял не столько кровожадностью, сколько принципом макиавеллизма, которому следовал герцог Глостер.

Замечательно было лицо Ричарда. Как отмечает один рецензент 90-х годов, главное в нем были глаза и губы. Глаза эти выражали изменчивое, временное в Ричарде. Они то сжимались, то расширялись, в них светился ум Ричарда, его острая мысль. И благодаря этому уму Ричард был болезненно прекрасен.

Тонкая линия губ выражала постоянное, ту жестокость, тот яд, которые составляли сущность натуры Ричарда.

Особенно удачно проводил Южин сцену обольщения леди Анны. Он был обаятелен в этой сцене. И обаяние это проистекало из той огромной внутренней силы, которой обладал Глостер.

Рецензент XIX в. отмечает высокое мастерство, с которым Южин произносил монолог Ричарда, после сцены обольщения. Выражая свое презрение к женщинам, он смеялся, и этот смех был похож на карканье ворона.

Эти наблюдения старого рецензента интересно сопоставить с воспоминаниями племянницы артиста М. А. Богуславской, видевшей спектакль 1920 г. Она считает, что сцена обольщения у гроба перевешивала другие места спектакля. Южин был в ней страшен своим могуществом и по-мужски пленителен. Но особенно любопытно мне было услышать из уст нашей современницы повторение того, что я вычитал в старой рецензии: после ухода обольщенной им леди Анны Южин-Ричард смеялся так, что в смехе его слышалось карканье вороны. В постановке Санина на Ричарда был направлен яркий луч. Ричард приплясывал, и его огромная танцующая тень занимала полсцены и производила устрашающее впечатление.

Как видим, много работая над образом, Южин сохранял неизменными основные его черты. В отличие от Ленского Южин передавал патетические и героические тенденции искусства Шекспира. Но он уступал и неизмеримо уступал Ленскому в раскрытии психологической глубины и сложности характера.

Параллельно с этими двумя мастерами на сцене Малого театра и другие крупные артисты работали над воплощением шекспировских характеров.

В 1891 г. Ф. П. Горев сыграл короля Лира. Горев был стихийным актером, актером нутра, имевшим нечто общее с Мочаловым. И он играл неровно, но когда материал роли пересекался с его душевным миром, происходила гениальная вспышка. Так играл он и короля Лира.

Сцена раздела королевства не производила особого впечатления. Вообще Горев плохо передавал величие Лира, не "был королем с головы до ног". Не было в этом Лире и деспота. Горев словно подтверждал прогноз Белинского относительно Мочалова. В его игре был Лир, а не король Лир. Торжеством артиста был конец второго и третий акт.

Шекспир У. Шекспировские чтения, 1977 filosofff.org
Приведем два воспоминания современников. "Дошли до сцены, в которой Лир проклинал своих дочерей. Вдруг Федор Петрович преобразился. С огромной силой передавал он неуправляемый всепоглощающий гнев Лира, не привыкшего ни в ком встречать противодействие его оскорбленному достоинству" (Яблочкина) {Яблочкина А. А. 75 лет в театре. М., 1966, с. 148-149.}. "В сцене третьего акта с шутком Горев возвышался до настоящего трагизма. Слова "мешается мой ум, пойдём, мой друг, я знаю, что холодно тебе, я сам озяб" – трогали всю залу", – писал Н. Дризен {Дризен Н. В. Сорок лет театра: Воспоминания. М.: Прометей, 1915, с. 106.}.

Страдающий от ударов судьбы и поднимающий свой голос против социальной несправедливости старик – таков был Лир в исполнении Горева. В такой трактовке был пафос социальной справедливости, составляющий суть русской литературы.

По другому выразили этические принципы русского искусства исполнительницы женских ролей. Главные роли в трагедиях Шекспира обычно играла на сцене Малого театра Федотова, затем Ермолова, потом они переходили к актрисам более молодого поколения.

Федотову давно влекла роль Клеопатры. Но она откладывала ее из года в год, ибо считала слишком сложной и ответственной и знала, что роль эта не получалась у больших европейских актрис.

Клеопатру Федотова сыграла, когда ей исполнилось сорок лет и она отмечала свой двадцатипятилетний юбилей.

"Моей силы на эту роль, я слышу сама, нет сколько бы нужно, сил у меня вообще больших нет, а на эту роль моя сила – просто слабость. Но надо трудиться. Надеюсь, по крайней мере, оценят мой труд, а не мою способность" {Гоян Г. Гликерия Николаевна Федотова, с. 76.}.

Премьера состоялась в январе 1887 г. в Большом театре. Пьеса шла в переводе С. А. Юрвева.

В спектакле играли лучшие актеры труппы. Они весьма серьезно относились к своей задаче. Рыбакова, игравшего Антонио, упрекали в излишнем бытовизме. В молодом Южине, игравшем Октавиана, Турчанинова специально отмечает чудесный голос и чистоту декламации: "Это было прекрасное исполнение. Перед зрителем представлен цельный образ холодного римлянина" {Ежегодник Малого театра. 1955-1956. М.: Искусство, 1961, с. 14.}. Критики писали, что Федотова, обладающая сильными драматическими и характерными данными, вполне соответствовала роли. Наиболее значительная и содержательная рецензия принадлежит перу известного шекспироведа Н. Стороженко. Опубликована она была в "Русских ведомостях": "Характер Клеопатры в изображении Федотовой это смесь искренности и коварства, нежности и иронии, великодушия и жестокости, робости и героизма, но в хоре этих противоположных друг другу чувств звучит одна преобладающая нота, составляющая пафос всего существа Клеопатры, – это страстная, безумная любовь ее к Антонию... Нас особенно приятно поразило, что в истолковании чувства Клеопатры Федотова выдвинула на первый план элемент идеальный. Такое истолкование артисткой любви Клеопатры свидетельствует о тонком понимании Шекспира и о том, что над ролью Клеопатры много думалось и жилось... Трудно под свежим впечатлением представить полную характеристику игры Федотовой в роли Клеопатры. Но если позволительно сделать выбор в этом собрании красот, то мы указали бы на сцену с вестником во втором акте и на смерть Клеопатры в пятом, как на сцены, давшие артистке возможность выказать во всем блеске все достоинства своей страстной и глубоко осмысленной игры" {Русские ведомости, 1887, э 27.}.

Интересно, что и другие рецензенты независимо от Стороженко отмечали, что в любви Клеопатры Федотова не акцентировала чувственного начала, как это часто делали некоторые западноевропейские актрисы, а выводила ее поведение из высоких и идеальных мотивов. Благородный гуманизм, в духе которого актриса трактовала великий шекспировский характер, – свидетельство высокого этического и художественного уровня русского искусства.

В течение многих лет над ролью Клеопатры думала и Ермолова. Но так и не успела ее сыграть. В письме к Немировичу-Данченко, написанном в 1907 г., она говорит, что у нее уже нет сил на исполнение этой роли.

Шекспир У. Шекспировские чтения, 1977 filosoff.org
Ермолова выступала во многих шекспировских ролях и раскрывала в них свое необыкновенное дарование. В "Отелло" Ермолова играла Дездемону, Федотова – Эмилию. Рецензенты с похвалой отзываются об их исполнении.

Офелию играла сначала Федотова, потом Ермолова. Мы имеем данные о том, как трактовала эту роль Ермолова. Трактовка роли Гамлета тесно связана с общественной атмосферой, в которой идет спектакль. Наоборот, исполнительница роли Офелии должна передать вечно женственное, общечеловеческое начало.

Офелия Ермоловой была так чиста и прелестна, что зритель упрекал Гамлета за то, что он так жестоко обращается с этой очаровательной девицей.

Центральную сцену Офелии – сцену безумия – Ермолова играла без всякой патологии. Именно в сцене безумия обнаруживалась высота души Офелии и чистота ее помыслов.

Песенку безумной Офелии Ермолова пела, как это было принято в старом театре, под оркестр. Щепкина-Куперник писала: "Я до сих пор помню, как она пела своим трепетным голосом: "Быть ей верным вечно клялся..." Потом опускала руки, роняла часть цветов и уже не пела, а как-то недоуменно договаривала: "Обманул..." Голос ее прерывался, и как горестный вздох звучало: "и погубил!" Лицо при этом было совсем другим, чем в предыдущих актах, по ее глазам ясно понималось, что разум покинул ее" {Огонек, 1947, э 48, с. 26.}.

В 1887 г. была показана "Зимняя сказка" в переводе Соколовского. Постановка этой пьесы вызвала даже протесты и недоумения. Писали, что Шекспир велик не этой пьесой, что это неправдоподобная шалость его пера и ставить ее нет причины.

Такого мнения придерживался, например, тот же И. Иванов, критик и пропагандист Шекспира.

Спектакль был очень плохо обставлен дирекцией театра. Для него не было сделано ни новых декораций, ни костюмов. И тем не менее, по дошедшим до нас отзывам, это был один из самых удачных шекспировских спектаклей Малого театра. В нем был передан и сказочный дух пьесы, и комическая стихия ее.

Каждый исполнитель – и главный и второстепенный – был на своем месте.

В фигуре циничного Автолика М. Садовский подчеркнул юмористическое простодушие и незадачливую хитрость. В роли Паулины Федотова не только прекрасно произносила патетические речи, но и раскрывала комические черты характера этой решительной дамы, которая командует своим мужем и может даже отчитать самого короля.

Рецензенты отмечают, что Рыбаков мастерски играл Поликсена, а Ленский Леонта (особенно хорош он был в I акте).

Но, конечно, спектакль этот был прежде всего спектаклем Ермоловой.

В роли Гермионы, как и в некоторых других шекспировских ролях, Ермолова нашла близкую себе тему: нравственную стойкость, бескорыстие и чистоту своих героинь она противопоставляла жестокому и хищному миру.

Современники оставили нам подробные и восторженные описания того, как Ермолова играла эту роль.

"Светлый образ Гермионы" назвал это создание Ермоловой один из них.

Удивительной особенностью исполнения было то, что Ермолова создавала жизненную и вызывающую симпатии фигуру и одновременно в Гермионе было нечто неуловимо сказочное.

Характер Гермионы дан был в движении и развитии.

В I акте Ермолова играла спокойную и счастливую женщину. Она знает, что ее любят и боготворят, внутренне гордится своим мужем и даже позволяет себе обращаться к Поликсену с шутивным кокетством.

Шекспир У. Шекспировские чтения, 1977 filosofff.org
Гермиону II акта Т. Л. Щепкина-Куперник сравнивает с Рафаэлевой мадонной. В ее слегка замедленной походке и осторожных движениях, в ее внутренней сосредоточенности перед нами представал поэтический облик будущей матери.

"Тем разительнее был перелом свершавшийся в ней, когда в эту мирную атмосферу врвался леонт со своим позорным обвинением. Не забыть, как она приподнималась на локте и с изумлением спрашивала его: "Что это, друг мой, шутка?" {Щепкина-Куперник Т. Л. Ермолова. М.: Искусство, 1972, с. 93.}

Скорбь Гермионы Ермолова передавала без слез и рыданий. Тем сильнее она действовала на зрителей. И все же это была сказочная королева "даже и в страдании, даже перед лицом возможной казни - обвеянная светлой дымкой счастливого конца..." {Там же, с. 24.}

"Одна из вершин шекспировского творчества - защитительная речь Гермионы на суде - нашла в Ермоловой исполнительницу, достойную гения поэта. Особенно, помню я, волновало то место речи, где Гермiona говорит, что ей не страшны угрозы, ведь она потеряла детей, потеряла любовь мужа - самое дорогое в жизни:

Оставьте ваши

Угрозы государь! Того, чем вы

Хотите запугать меня, желаю

Душевно я сама... Мне жизнь не в радость.

Не о жизни ей теперь надо думать, а о спасении своего доброго имени:

Я не прошу

За жизнь свою: она мне тяжела,

Как горе, от которого всем сердцем

желала б я избавиться! Но честь!

Честь перейти должна и на потомство

Ее хочу спасти я...

Не забыть мне никогда и заключительной сцены, когда Паулина показывает Леонту спасенную ею Гермиону в виде статуи, постепенно оживающей:

Оставь земле оцепененье смерти

И снова к жизни радостно спустись,

говорит Паулина. Гермiona-Ермолова медленно спускается с возвышения, подходит к мужу, обнимает его, - и с каждым шагом, с каждым движением артистки какие-то светлые лучи лились в душу зрителя. Предельная на сцене поэтичность, эманация "вечно женственного" была в этой незабываемой сцене", - пишет современник {Мария Николаевна Ермолова, с. 387-388.}

Тему женской чистоты и нравственного целомудрия играла Ермолова и в других, сравнительно второстепенных, шекспировских пьесах {См.: Дурылин С. Н. Мария Николаевна Ермолова. М.: Искусство, 1953, с. 387-388.}

В 1880 г. была поставлена "Мера за меру". Комедия шла в переводе Родиславского. Она была сильно сокращена. В ней сохранился только остов с ролью Изабеллы. Эскала играл Вильде, герцога - Ленский, Луцио - Правдин. В роли Изабеллы особенно выделялась сцена с Эскалом.

Ермолова оттеняла строгое целомудрие и высокое сознание долга героини Шекспира. Брат малодушен, он хочет сохранить свою жизнь ценою греха Изабеллы. Но милосердие не должно оправдывать слабости. В непоколебимой нравственной стойкости героини было обаяние характера, сыгранного Ермоловой.

Другой вариант нравственной стойкости рисовала Ермолова в роли Имогены в

Шекспир У. Шекспировские чтения, 1977 filosofff.org
"Цимбелине". Первое представление этой пьесы Шекспира в России состоялось на сцене Малого театра в 1891 г. В исполнении Ермоловой героиня была окружена ореолом страдания. Это была самоотверженная и незаслуженно гонимая любящая женщина.

В "Генрихе VIII" Ермолова играла Екатерину. Впервые роль была исполнена в 1903 г. Эта много перестрадавшая женщина мужественно защищала себя от наветов короля и, защищая свою честь, обличала зло. Силы для этого обличения Екатерина черпала в собственном жизненном опыте, в своих страданиях. Играя эти роли, Ермолова приближала героинь Шекспира к своему излюбленному женскому типу, романтическим героиням, способным на жертвы и подвиги справедливости.

Уместно вспомнить здесь тонкое замечание критика В. Гаевского о различии в изображении любви у Шекспира и в русской литературе. Героини Шекспира находят смысл любви и ее единственную усладу в самой любви. Героиня русского искусства должна выразить любовь в чем-то внелюбовном – в деянии, в подвиге, в самопожертвовании {См.: Шекспировский сборник, М.: ВТО, 1958, с. 400.}.

Своеобразие трактовки женских шекспировских ролей в русском искусстве XIX в. особенно ясно проявилось в трактовке леди Макбет. Федотова сыграла роль леди Макбет в 1890 г. В 1896 г. вместо Федотовой роль эту сыграла Ермолова. При возобновлении спектакля в сезон 1913/14 г. Ермолова отказалась от роли и передала ее Смирновой. Федотова весьма тщательно готовилась к роли леди Макбет. Она советовалась даже с известным физиологом Сеченовым о том, как понимать психическое состояние королевы. Ряд сцен Федотова играла превосходно, например сцену, когда леди подбивает мужа убить короля Дункана, а также сцену пира, когда королева ведет двойную игру – любезная хозяйка занимает гостей и одновременно чутко вслушивается в слова мужа и стремится его успокоить.

По отзывам критиков, Федотова выдвинула на первый план женственность леди Макбет. Федотова полагала, что ее героиня не создана для злодеяний. Приняв участие в убийстве короля Дункана, она сразу чувствует, что убийство ей не по силам, что ее женская природа противится преступлению.

Эту женственность и слабость леди Макбет выдвигала на первый план и Ермолова.

Сыграв роль в 1896 г., Ермолова осталась недовольна своим исполнением. Она вновь вернулась к ней в 1899 г. и серьезно ее переработала. В письме к Средину великая актриса писала: "...сейчас сижу за ролью леди Макбет. Она меня всегда страшно интересует. Она захватывает своей силой и мощью. О, несмотря на ее зло, она притягивает меня к себе, как змея кролика..." {Мария Николаевна Ермолова, с. 152.}.

У нас нет портрета Ермоловой в этой роли, и, кроме общих указаний на огромный успех, мы имеем только один обстоятельный отзыв – рецензию Н. И. Кичеева в "Русском слове". Тем не менее характер трактовки можно ясно себе представить.

Жажду власти и честолюбие леди Макбет Ермолова объясняла ее женским чувством, любовью к мужу. "Ее честолюбие, как оно ни титанически велико, все сконцентрировалось вокруг ореола славы, могущества и величия самого дорогого, самого близкого для нее существа – ее мужа", – пишет Кичеев {Русское слово, 1899, э 257, с. 23.}.

Ермолова играла необычайно сильно. По свидетельству Кугеля, особенно поразительна была сцена сумасшествия и пауза, которую делала Ермолова, когда рассматривала свои окровавленные руки {Кугель А. Театральные портреты. М.; Л.: Искусство, 1967, с. 123.}.

В спектакле 1913–1914 гг. Н. Смирнова продолжала традиции своих предшественниц, но уже выводила характер за рамки трагедии, придавая леди Макбет черты героини современной драмы.

"Я видела в леди Макбет не исчадие ада, не злую и сильную женщину, которая побуждает мужа совершить убийство. Я не чувствовала в леди Макбет силы. Для меня леди Макбет была женщина до мозга костей, начиная с внешности. Мне она рисовалась необыкновенно красивой и влияющей на мужа чарами своего женского

Шекспир У. Шекспировские чтения, 1977 filosofff.org
обаяния. Да, она хотела быть королевой, ее пожирало честолюбие, но сама она убить боялась – это должен был сделать для нее Макбет. В ночь убийства она для храбрости выпила вина. После убийства короля Дункана она заболела, не выдержав тяжести преступления, все остальные убийства Макбет совершал без нее, скрывая свои планы. Она надломилась, сошла с ума", – пишет Смирнова {Смирнова Н.А. Воспоминания. М.: ВТО, 1947, с. 46.}.

Итак, все три исполнительницы, актрисы разного масштаба и разного времени, пытались объяснить поведение леди Макбет ее любовью к мужу: их не вполне устраивало то, что давал Шекспир.

Говоря в своей "Эстетике" о восприятии шекспировских характеров в новое время, Гегель отмечал тенденцию к раздроблению их, лишению характера целеустремленности и цельности. Гегель полагал, что эта тенденция противоречит принципам Шекспира. "Леди Макбет, например, была, по их мнению, любящей супругой с очень нежной душой, хотя она не только дает в своей душе простор мысли об убийстве, но и осуществляет ее" {Гегель Г. Ф. Соч. М., 1938, т. 12, с. 248.}.

Кто же прав – немецкий философ или русские актрисы? Конечно, Гегель вернее понимает истинные принципы Шекспира, который создал сильный и цельный характер леди Макбет, одержимой властолюбием не в меньшей степени, чем ее муж. Но Ермолова и Федотова были по-своему правы. Они искали путь, который позволил бы им объяснить современному зрителю характер леди Макбет. И делали это убедительно и талантливо.

В конце XIX в. Малый театр продолжал работать и над комедиями. В 1890 г. были поставлены "Виндзорские проказницы" – тот самый спектакль, в котором Ленский играл роль Фальстафа и из-за которого разгорелась полемика между ним и Ивановым.

Замечательной исполнительницей этого спектакля была Федотова: "В роли миссис Пэдж удавалось внушить зрительному залу веру в возможность такого ребячливого беспредметного веселья и увлечь современного театрала теми примитивными проказами, мистификациями и переодеваниями, посредством которых миссис Пэдж в Виндзорском парке отводит душу над Фальстафом".

На подмостках Малого театра представляли перед русскими зрителями яркие шекспировские характеры, бушевали страсти, шла напряженная драматическая борьба. Шекспировские спектакли будили людей, вносили в их жизнь драматическую стихию, способствовали рождению больших чувств, высоких представлений о человеке.

ХУДОЖНИК И СОВЕСТЬ

(Шекспировская тема в творчестве Григория Козинцева)

А. Липков

Демонстрация "Короля Лира" Козинцева на I Всемирном шекспировском конгрессе в Ванкувере окончилась получасовой несмолкающей овацией. Пятьсот делегатов конгресса, представители тридцати стран света, восхищенно аплодировали советскому режиссеру за художественную силу и страстность его фильма, за мудрость и честную прямоту, за глубину, современность постижения и воплощения великой шекспировской трагедии.

Впрочем, в тот момент это была просто овация. Люди, аплодировавшие фильму, обступавшие режиссера на всем его пути через зал, чтобы пожать руки, обнять, вручить на память какой-нибудь поспешно отысканный в карманах сувенир, торопливо, по большей части междометиями выражавшие свои чувства, пока еще не пытались формулировать, чем привлечен, поразил, какие струны души задел фильм. Эти слова пришли позже вместе с письмами, со всех концов земли стекавшимися в ленинградскую квартиру на улице братьев Васильевых.

"Лир" – самая прекрасная интерпретация Шекспира из всех известных мне в любом роде искусств" (профессор Мэлвин Мерчант, университет в Эксетере, Англия) {Советский экран, 1972, э 2, с. 14.}.

"Самым сильным впечатлением от всего конгресса был ваш "Лир". Вы должны были это почувствовать по силе аплодисментов, это была дань восхищения не только прекрасному фильму, но и огромной человечности его трактовки,

Шекспир У. Шекспировские чтения, 1977 filosoff.org
покорившей всех нас" (профессор Вольфганг Клемен, ФРГ) {Там же.}.

"Для каждого крайне редка возможность оказаться лицом к лицу с шедевром. Когда на I Всемирном шекспировском конгрессе мы, пятьсот делегатов из всех стран, глубоко взволнованные, поднялись со своих мест и устроили овацию Григорию Козинцеву и его последней работе - "Королю Лиру", мы знали, что только что увидели шедевр" (Дмитрий Малаветас, актер и режиссер Национального греческого театра) {Там же.}.

"Бездомные горемыки, проходящие через фильм, - это те, о ком и для кого писал Шекспир. "Мы народ Англии, который еще никогда не говорил", - сказал о них в своей поэме Г. К. Честертон. Такова правда: английский народ никогда еще - с шекспировских времен и до сегодняшнего дня не говорил. И только теперь появился режиссер из России, оказавшийся способным сделать для этого народа то, что не сумел ни один английский постановщик. Он сказал о нем так, как хотел того Шекспир, сохранив на экране все существо его поэзии" (Питер Милвард, профессор английской литературы в Токийском университете) {Искусство кино, 1977, э 7, с. 137.}.

Университетские профессора присылали свои исследования по Шекспиру, писали, что теперь, после фильма, они будут по-иному строить курсы своих лекций. Признание специалистов-шекспироведов подтвердили и кинематографические награды - на I Международном кинофестивале в Тегеране фильм завоевал высший приз - "Золотого козлотура" и награду за лучшее исполнение мужской роли для Юри Ярвета, сыгравшего заглавную роль.

"Король Лир" Козинцева не первый из шекспировских фильмов, отмеченных мировым признанием. В свое время триумфальный успех выпал на долю "Гамлета" Лоуренса Оливье - впрочем, его ореол со временем изрядно потускнел. Были и заслужившие не только хвалу, но и жестокую ругань "Макбет" и "Отелло" Орсона Уэллса, "Джульетта и Ромео" Ренато Кастеллани, эстетические открытия которых актуальны и по сей день. Был самый решительный из шекспировских экспериментов - "Кровавый трон" Акиры Куросавы, который перенес "Макбета" на землю Японии, дал героям новые имена, действию - иные сюжетные мотивировки, полностью отказался от оригинального текста, сохранив при этом поэтическую образность трагедии, ее мощь, красоту, величие. Был, наконец, и "Гамлет" самого Козинцева, получивший признание во всем мире, открывший не только новые принципы кинематографического воплощения шекспировской драмы, но и по-новому ее осмысливший, раздвинувший границы нашего понимания смысла и значения жанра трагедии в современном мире. "Король Лир" был следующим, принципиально важным шагом на том же пути.

Что же нового дал Козинцев кинематографическому Шекспиру? Для ответа обратимся к истории вопроса и к месту, занимаемому Шекспиром в биографии художника.

* * *

Первый шекспировский замысел Козинцева относится к тем далеким временам, когда он вместе с Траубергом в голодном и холодном послереволюционном Петрограде организовал мастерскую ФЭКС - фабрика эксцентрического актера.

Пьесой, избранной восемнадцатилетним новатором "для решительного ответа фэкссов на все академические постановки шекспировских трагедий" {Герасимов С. Жизнь. Фильмы, Споры. М.: Искусство, 1971, с. 6.}, должен был стать "Гамлет". Однако все в нем предполагалось подвергнуть кардинальной переделке в соответствии с новейшими достижениями эпохи. К примеру, убийству отца Гамлета предстояло свершиться не при помощи старомодного яда, а посредством тока высокого напряжения, подведенного к телефонной трубке. Помимо всего прочего, пьеса должна была ставиться как пантомима.

Для замысла этого существенным было скорее всего не обращение к Шекспиру как таковому, а эпатаж, непочтительность, нераболепность обращения с любой классикой, программно заявлявшаяся молодыми ниспровергателями отживших канонов, взявших себе за лозунг слова Марка Твена: "Лучше быть молодым щенком, чем старой райской птицей". В творческой памяти Козинцева этот проект следа не оставил - и не случайно, видимо, вспомнил о нем после появления кинематографического "Гамлета" не сам автор, а его ученик по фэкссовской мастерской Сергей Герасимов. Потребовался долгий опыт жизни, работы в искусстве, чтобы обращение к Шекспиру стало для Козинцева творческой необходимостью.

В интервью, датированном февралем 1940 г., Козинцев впервые высказывается о своем желании ставить Шекспира. Избранная для постановки пьеса – "Генрих IV", новый перевод ее готовит Михаил Лозинский, оформит спектакль – Николай Акимов. Козинцева увлекает мысль показать эпоху смут, мятежей и войн – "мир в час грозы" {Ленинград, 1940, э 3, с. 4.}, показать на этом фоне и не уничтоженный "железным веком" буйный юмор Фальстафа, быть может величайшей комической фигуры во всей мировой литературе. Однако этот проект так и остался всего лишь проектом.

Премьера первой шекспировской постановки Козинцева состоялась год спустя на сцене Ленинградского БДТ – ею стал "Король Лир". Характерно, что ставить трагедию Козинцев пришел в театр – советский кинематограф тех лет тяги к трагическому не испытывал. Идеал бодрости и молодости, не знающего преград оптимизма, задора и энтузиазма безраздельно господствовал на экране. Затем грянула война, заставившая на многое взглянуть по-новому, приведшая в залы кино жестокую правду битвы с фашизмом – ее боль, страдания, отчаяние, гнев и надежду. В эти годы Козинцев вместе с Траубергом создает фильм "Буря" (1945).

Эта картина, вышедшая на экраны с опозданием в одиннадцать лет под названием "Простые люди", тяготеет во многом к шекспировской образности безусловно, не случайна и сама тождественность первоначального названия шекспировскому. Через весь фильм проходит изобразительная тема ветра – вся страна приведена в движение яростным вихрем, сорвавшим людей с насиженных мест, перемешавшим языки, уклады жизни, обычаи, обрушившим на плечи обычных людей необычные, невыполнимые, казалось бы, задачи. Мир предстает словно бы в час вселенского потопа, губительного катаклизма, но и в этих нечеловеческих испытаниях остается неуничтожимой человечность, красота человеческих чувств, любовь. В кабине самолета, сборка которого идет в цеху эвакуированного завода, героиня картины читает строки из "Ромео и Джульетты". Она любит, а покуда в людях есть эта способность любить, они люди.

Создавая фильм о войне, о самой сегодняшней, не знающей еще дистанции времени современности, Козинцев вместе со своим соавтором Траубергом брали как критерий, как мерило высоты человеческого духа поэтический и трагический мир героев Шекспира.

Однако потребовались еще долгие годы, прежде чем Козинцев смог непосредственно обратиться к воплощению Шекспира на экране. К этому времени за его плечами был уже и опыт сценической постановки других трагедий Шекспира – "Отелло" в Ленинградском академическом театре драмы имени А. С. Пушкина (этот спектакль создавался в сезон 1943/44 г., когда театр находился в эвакуации в Новосибирске) и "Гамлет", премьера которого на сцене того же театра состоялась в апреле 1954 г. Обдумывались и проекты постановки других шекспировских пьес: "Бури", "Макбета", "Генриха VI", "Двенадцатой ночи", "Ричарда III", "Ромео и Джульетты", "Ричарда II", "Антония и Клеопатры", сценической композиции "Фальстаф" по "Генриху IV" и "Виндзорским насмешницам", "Юлий Цезарь". К некоторым из этих замыслов режиссер возвращался неоднократно. Как всегда у Козинцева, практической работе над постановками сопутствовало теоретическое осмысление наследия Шекспира, принципов его современного воплощения. В "Шекспировских сборниках" 1947 г. и 1958 г. публикуются эссе об "Отелло", о "Короле Лире". Годы изучения Шекспира, раздумий над его творениями подытожила книга "Наш современник Вильям Шекспир" (1962).

В своих театральных работах Козинцев не забывал и о кинематографическом опыте, уделяя особое внимание свету, пластике, подлинным фактурам. Иным из этих, с великими трудами достигавшихся, находок оказывалось тесно на малом пространстве сцены – режиссер сам признавался в этом. "Боже мой, – писал он в "Глубоком экране" по поводу ленинградской постановки "Короля Лира" 1941 г., – как меня кляли заведующие постановочной частью! Воспитанный на кино, я требовал объемов, подлинных материалов: дерева и железа. Все написанное на холсте, иллюзорное казалось мне несовместимым с Шекспиром. Я горючил немало вздора, без нужды тяжелил постановку, из-за моих выдумок осложнялись перестановки, приходилось удлиннять антракты" {Козинцев Г. Глубокий экран. М.: Искусство, 1971, с. 195.}.

Но это были не напрасные поиски – потом они пригодятся в кино, где Козинцев с еще большим упорством будет добиваться подлинности каждой крупницы

Шекспир У. Шекспировские чтения, 1977 filosoff.org
материального мира – железа, камня, кожи, дерева, дерюги.

Но главное, что дал Козинцеву театр, было все же в ином. Главным была сама возможность, для кинематографа тех лет недоступная, работать над шекспировской драматургией. Об этом говорят письма режиссера, относящиеся к периоду театральной постановки "Гамлета" и началу работы над книгой "Наш современник Вильям Шекспир": "В данное время на душе у меня птички поют. Я ставлю в Александринке "Гамлета", – и это просто счастье" (17.X.1953); "Самое большое для меня дело был "Гамлет". Честно говоря, я считаю это удачной работой. Во всяком случае тут я делал что хотел и как хотел. Дальнейшие перспективы туманны. В кино по-старому бестолковость и безвыигрышная лотерея" (25.VII.1954); "Живу невесело. Масса огорчений, а радости и вовсе нет. Нынешнее цветастое кино вызывает у меня такое отвращение, что даже и не пойму, как буду работать. Единственное утешение: прихожу домой и кропаю своего Шекспира. Старик все же очень помогает жить" (8.II.1955) (все выдержки – из писем к Пере Аташевой) {ЦГАЛИ, ф. 1923, оп. 2.}.

Как итог работы над шекспировскими постановками в театре определились и некоторые кардинально важные принципы понимания и воплощения классики. Отвечая на предложение П. Гайдебурова ставить "Короля Лира" в Камерном театре, Козинцев писал: "Над "Королем Лиром" я работаю все время, не переставая, – это стало для меня просто творческой необходимостью; хотя я и не тороплюсь с реализацией этой работы. Ваше предложение для меня очень соблазнительно. Менее всего, конечно, я думаю о повторении ленинградской постановки. Столько всего случилось в жизни, что и "Короля Лира" я вижу совсем по-иному" (10.VII.1949) {Архив Г. М. Козинцева.}.

Последнее заявление имеет характер принципиальный. Еще и сейчас у режиссеров кино и театра не изжито представление об инсценировке или экранизации литературы как о работе в достаточной мере обезличенной. Есть классическое произведение, написанное на бумаге словами. Дело режиссера перевести язык слов на язык сцены или экрана, по возможности полнее, интереснее, изобретательнее передать содержание романа или пьесы.

Чем более постановка следует литературному оригиналу, тем лучше, что, кстати, и следует из многочисленных критических статей. Одним словом, негласно предполагается некий извечный, незыблемый, словно бы существующий в платоновском мире идей абсолют экранизации, мера приближения к которому определяет достоинства постановки. При таком подходе из живой плоти фильма или спектакля исключаются два наиглавнейших компонента – личность автора-режиссера и опыт времени, в которое создается постановка. Сергей Юткевич, первым из наших кинематографистов перенесший на экран шекспировскую трагедию, видел свою авторскую заслугу в том, что поставил фильм точно так, как задумал его еще до войны, семнадцать лет назад {"...Мое решение было категорическим и бесповоротным – я должен осуществить своего "Отелло" таким, каким я его увидел семнадцать лет назад!" (Юткевич С. Контрапункт режиссера. М.: Искусство, 1960, с. 116).}. Как будто эти прожитые годы – трагические годы – ничего не изменили в сознании режиссера и его зрителей!

Насколько отличен подход к той же проблеме Козинцева: "Столько всего случилось в жизни!". Шекспир – не застывшая догма. Движение истории все время заставляет перечитывать его по-новому. Позднее в книгах, в рабочих записях режиссера те же мысли обретут более строгие, четкие, афористические формулировки: "Экранизация – в ее нашем обычном понимании – так же бессмысленна, как лепка статуи по "Возвращению блудного сына" Рембрандта. Правильно – как у нас пишут – это сделать нельзя" {Козинцев Г. Из рабочих тетрадей. – Искусство кино, 1976, э 7, с. 111.}; "да, еще про "экранизации". Думают, что это нечто вроде "Союзтранспорта": способ перевоза имущества с одного пункта на другой – со страниц на экран, не потеряв ничего по описи. Нельзя этого сделать. Чем более похоже – тем хуже. Это понимали и Достоевский, и Золя. Нужно не перенести (в целости), а продолжить жизнь в другом времени, в другом духовном мире" {Архив Г. М. Козинцева. Говоря о Достоевском и Золя, Козинцев имеет в виду тот же аспект проблемы применительно к инсценировкам.}.

Время меняет не только понимание художником существа произведения. Меняется его отношение и к эстетике своего искусства – иначе и быть не может, особенно в такой динамической, стремительно развивающейся области, как кино. Казавшееся вчера открытием сегодня становится общим местом.

Выступая на ленфильмовском художественном совете по поводу фильма И. Хейфица "Плохой хороший человек", Козинцев (это было его последнее выступление) говорил: "В свое время в "Гамлете", желая выразить, как герой хочет свободы, я показал чайку в воздухе. Когда теперь я это вижу, каждый раз думаю: если бы только можно было залезть в будку к механику и вырезать эту чайку! Какая это ненужная метафора!" {Там же.}.

* * *

Продолжением шекспировских поисков Козинцева стала работа над "Дон Кихотом" Сервантеса. В подобном утверждении нет ни ошибки, ни парадокса это естественно вытекало из творческой биографии режиссера (киноверсия "Дон Кихота" последовала непосредственно за театральной постановкой "Гамлета"), да и из самой традиции русской культуры, сблизившей, противопоставляя друг другу, двух этих героев - Дон Кихота и Гамлета.

Режиссерская экспликация к "Дон Кихоту" (1957) сразу же начинается обращением к Шекспиру: "Много думая о трагедии Шекспира, я не раз задавал себе вопрос: почему зрители до сих пор наполняют зал на представлениях этих трагедий и слушают слова Шекспира с необыкновенным волнением? Мы можем ответить: "Это правдивое изображение своего времени". Но сколько зрителей интересуется правдивое изображение елизаветинского времени в Англии? Вряд ли даже двадцать человек. Может быть, интересуют образцы совершенного мастерства? Нет. Это абстрактное понятие. Совершенное мастерство в изображении чего?

Попробуйте попросту ответить: а почему классика - классика? И тогда найдете очень простой и понятый ответ: потому что классическое произведение является всегда современным произведением. Потому что это произведение обладает чудодейственной силой соединения с последующей эпохой и образования нового содержания в стыке с этой эпохой" {Козинцев Г. "Дон Кихот": Режиссерская экспликация. - Кадр, 1956, 7 апреля.}.

В одном из своих выступлений, относящихся примерно к тому же времени, Козинцев заявлял еще более решительно: "Классика - это то произведение, которое всегда современно. Если произведение не всегда современно - значит оно не классика" {Козинцев Г. Выступление на худсовете 5 марта 1956 г. Кадр, 1956, 16 марта.}.

Можно оспаривать или принимать это утверждение, сделанное с намеренным полемическим перефразом, - в данном случае оно важно как эстетический принцип, которому Козинцев оставался верен и в своих последующих работах. И не случайно назвал он свою книгу "Наш современник Вильям Шекспир" - само название выражает тот же принцип взаимоотношений с классикой.

Что же понимать под современностью классической литературы? Актуальные параллели, аллюзии, злободневность тех или иных наугад выхваченных строк? Нет, это лишь самый верхний, расхожий, чуждый подлинному искусству слой. "Недостойное дело устраивать переключку трагедии и газеты" {Козинцев Г. Десять лет с "Гамлетом". - Искусство кино, 1965, э 9, с. 55.}, - говорил Козинцев.

Классика многомерна, многослойна. И в великом произведении литературы не все сохраняет свою жизнеспособность - есть слои отмирающие, не перешедшие рубежа веков, оставшиеся достоянием прошлого. Клясться, что каждое шекспировское слово свято, - глупо. В рабочих тетрадях Козинцева есть ироническая запись об актере, бившем себя в грудь, утверждая святость всего написанного Шекспиром. Видимо, замечает Козинцев, для этого актера каждая фраза оказалась даже дважды священной. "Так, заключительные слова первого акта у него Гамлет говорит дважды: "Век расшатался. Пала связь времен". Артист вместо одного священного слова Шекспира произносил две его вариации Кронеберга и Лозинского. Очевидно, чтобы всем троим было не обидно" {Козинцев Г. Из рабочих тетрадей. - Советский экран, 1975, э 18, с. 21.}.

Что же действительно свято в Шекспире, что не умирает, несмотря на дистанцию столетий? Шекспировский гуманизм, защита человека и человечности. Этим дорожи режиссеру и шекспировский Гамлет, и сервантесовский Дон Кихот.

В свое время Тургенев противопоставлял двух этих героев: Дон Кихот казался писателю идеалом альтруизма, бескорыстного служения людям, Гамлет

Шекспир У. Шекспировские чтения, 1977 filosoff.org
рассудочным эгоистом. После фильма Козинцева, наверное, уже невозможно возвращение к тургеневской трактовке – настолько убеждающим, по-настоящему шекспировским оказался этот экранный Гамлет.

Размышляя над "Гамлетом" и "Дон Кихотом", Козинцев постоянно обращался к словам священника и поэта Джона Донна, современника Шекспира, ставшим хрестоматийными в наши дни благодаря Хемингуэю, взявшему их в эпиграф к роману "По ком звонит колокол". Эти слова режиссер пересказывал несколько иначе, не придерживаясь буквального авторского текста, выделяя и укрупняя то, что казалось ему самым существенным в них: "Каждый кусок земли был когда-то частью всей земли, и каждый остров был когда-то всей землей, и в каждом человеке – все человечество. Если умер человек и звонит похоронный колокол, я не знаю, по ком он звонит; может быть, и по мне" {Козинцев Г. "Дон Кихот": Режиссерская экспликация.}.

* * *

К моменту появления шекспировских фильмов Козинцева мировая киношекспириана насчитывала уже несколько сот названий, заметная часть которых, впрочем, относилась ко временам немого кинематографа. Скажем прямо, число удач во всем этом обширном списке было минимальным. Что же мешало? И ограниченность мышления авторов этих картин, искавших порой в Шекспире лишь повод для эффектного зрелища, и сложный объем шекспировской драматургии, не вмещающийся в накладываемую на нее рамку "концепции", и трудность самой задачи – ведь пьесы Шекспира, как известно, писались отнюдь не для кинематографа, в них свой образный язык, своя система условностей.

Каждый из серьезных постановщиков Шекспира старался найти свой ключ к решению этих задач. Лоуренс Оливье, к примеру, говорил, что "в отношении "Гамлета" единственно реальный путь решить проблему экранизации – это быть безжалостно смелым в адаптации оригинальной пьесы" {Olivier Laurence. An essay in Hamlet, – In: The film "Hamlet"/Ed. by Brenda Cross. London: The Saturn press, 1948, p. 11.}. Козинцев, высоко оценивавший шекспировские фильмы Оливье, под этими словами подписаться все же не мог бы. Его цель – не адаптация, не приспособление пьесы для экрана, не упрощение для киноаудитории ее смысла, а поиски средств кинематографического прочтения ее во всей сложности и глубине. Оливье снял не "Гамлета", а "Эссе о Гамлете", он выбросил все, что связано с линиями Фортинбраса, Гильденстерна и Розенкранца, а в остальном почти без сокращений перенес на экран пьесу, оставив в неприкосновенности по-театральному пространственные шекспировские монологи. В итоге фильм приобрел характер спектакля, где доминанта – слово, а всевозможные "кинематографические" крупные планы, проезды камеры, кадры-иллюстрации, подкрепляющие звучащие за кадром слова, и т. п. необязательный для существа дела орнамент.

Козинцев идет принципиально иным путем: он сохраняет все сюжетные линии, всех основных персонажей, но смело (хотя вовсе не безжалостно) урезывает даже очень важные для смысла трагедии монологи, реплики, изымает из них все описательное, все, что можно зримо представить на экране.

Такой подход наметился уже в период работы над театральной постановкой "Гамлета". Борис Пастернак, автор перевода, которым пользовался режиссер, давал в этом отношении самые радикальные рекомендации: "Режьте, сокращайте и перекраивайте, сколько хотите. Чем больше вы выбросите из текста, тем лучше. На половину драматического текста всякой пьесы, самой наибессмертнейшей, классической и гениальной, я всегда смотрю как на распространенную ремарку, написанную автором для того, чтобы ввести исполнителей как можно глубже в существо разыгрываемого действия. Как только театр проник в замысел и овладел им, можно и надо жертвовать самыми яркими и глубокомысленными репликами (не говоря уже о безразличных и бледных), если актером достигнуто равносильное по талантливости игровое, мимическое, безмолвное или немногословное соответствие им в этом месте драмы, в этом звене ее развития. Вообще распоряжайтесь текстом с полной свободой, это ваше право..." {Пастернак Б., Козинцев Г. Письма о "Гамлете". – Вопросы литературы 1975, э 1, с. 212.}.

Козинцев эти советы принял, но, так сказать, на будущее – для экрана: "В кино с его мощью зрительных образов можно было бы рискнуть достигнуть "равноценного". На сцене господствует слово..." {Козинцев Г. Наш современник Вильям Шекспир. М.; Л.: Искусство, 1966, с. 264.}.

Шекспир У. Шекспировские чтения, 1977 filosoff.org

Продолжая тот же ход мысли – на экране господствует изображение. Значит, чтобы Шекспир воспринимался кинематографически, его поэзию нужно перевести в зрительный ряд. Вот почему, снимая "Гамлета", Козинцев намеренно прозаизирует язык трагедии – в этом его союзником является и Пастернак, чьим переводом, максимально приближенным к современной разговорной речи, он пользуется. То же достигается и за счет сокращения кусков поэтически красивых, метафорически образных. Но поэзия при этом не исчезает, не обесценивается. Она сохраняется, но не в слове, а в пластике – и актерской, и той, что создается зримыми образами экрана.

Мысли о человеке и человечности, о восстании против деспотизма века, волновавшие режиссера, не просто произнесены с экрана актерами, говорящими шекспировские тексты, – они пронизывают каждую клеточку фильма. Уже не раз писалось о том, какой смысловой наполненностью обладают у Козинцева камень и железо, огонь и воздух. То, что Дания – тюрьма, откроют нам не только слова Гамлета, но и сам образ Эльсинора, безжизненный камень стен, скрипучие острозубые решетки, опускающиеся на ворота, холодная сталь шлемов, скрывающая лица солдат, охраняющих замок. А восставшему против этого мира датскому принцу на протяжении всего фильма будет сопутствовать огонь непокорный, бунтующий, вспыхивающий, как правда во мраке лжи.

Среда, атмосфера, костюмы, фактура декораций, подбор типажа, грим нигде ничего случайного, проходного, не несущего нагрузки смысла. Козинцевская мысль продолжается в каждом кадре, в каждой детали.

"Здесь впервые, – писал Питер Брук, – режиссерский замысел человека с убеждениями, понимающего не театральный, а действительный смысл пьесы. Вот почему я считаю, что это первый хороший шекспировский фильм" {Shakespeare on three screens: Peter Brook interviewed by Geoffrey Reeves. – Sight and sound, 1965, Spring.}.

* * *

Главным для режиссера, равно и для любого другого художника, Козинцев считал не ремесло, не сумму профессионального умения, а "тонкую кожу", способность остро, до боли ощущать "обжигающий воздух времени". В его тетрадах записан воображаемый разговор с собратом по профессии, благополучно лишенным этого вредного для здоровья качества: "...Вы будете жить до ста лет... Как, наверное, здорово жить, когда такая толстая кожа, когда от нее может оттолкнуться все, что происходит в мире" {Козинцев Г. Из рабочих тетрадей. – Искусство кино, 1976, э 7, с. 110.}.

Своих учеников по ВГИКу, по Высшим режиссерским курсам Козинцев учил тому же главному – способности жить с неуспокоенной совестью. В архиве режиссера хранится письмо от одного из его учеников, воспринявшего "Гамлета" как прямое продолжение институтских уроков: "Когда я смотрел "Гамлета", мне казалось, что я снова, как в былые времена, вижу и слышу вас. А когда очередь дошла до эпизода с флейтой, произошло нечто совсем странное: мне вдруг показалось, что флейта находится не в руках Смоктуновского, а в ваших руках..." {Письмо В. Сосина от 25 января 1965 г. – Архив Г. М. Козинцева.}.

Так что, конечно же, не случаен выбор тех фильмов, которые ставил Козинцев: главное свойство их героев, Дон Кихота и Гамлета, – ранимая совесть, способность отзываться на чужую боль, сострадать чужим бедам. "Совесть – главная тема века" {Козинцев Г. Из рабочих тетрадей, – Искусство кино, 1976, э 7, с. 112.} – записано в тетрадах Козинцева.

Эта же главная тема пронизывает и его последний, самый зрелый, самый целостный по мысли и форме фильм – экранизацию шекспировского "Лира" (1970).

...Титр "король Лир" появляется на фоне грубой, истертой холстины. Это как бы эпиграф к картине, заявка на все последующее. Зритель предупрежден: в фильме не будет ни пышного великолепия раззолоченных одежд, ни эффектных зрелищ рыцарских пиров и баталий, ни окутанной романтическим флером истории. Будет правда, жесткая и негреющая, как дерюга. Будет холодная мрачность камня крепостных стен, суровость растрескавшейся, оплавленной молниями земли, молчание равнодушного, без клубящихся патетических облаков неба. Будет жестокость – кровь, корчи, выдавленные железом глаза, смертная судорога и "неэстетичный" клокоющий звероподобный хрип.

Козинцев не пытается "улучшить" Шекспира, подгримировать, подретушировать мир его трагедии. Он верен ее суровой правде, пронизывающему ее духу истории.

Перед постановщиками шекспировских экранизаций неизменно встает вопрос: каким временем датировать действие его трагедий? Лоуренс Оливье, к примеру, действие своего "Гамлета" помещал "в некоторое время, любое время, отдаленное прошлое". Странная мешанина времен и эклектика стилей окружает его героя, и потому сама трагедия становится вневременной абстракцией, лишенной каких бы то ни было связывающих ее с конкретной эпохой исторических корней. У Козинцева, решавшего еще более сложную задачу художественной датировки "Короля Лира", пласты эпох также сдвинуты. Средневековье сосуществует у него с ранним Возрождением, елизаветинской Англией, ранним христианством, мифическими библейскими временами. Но ничего общего с вневременной абстрактностью "Гамлета" Оливье здесь нет. Как в обычной повседневной жизни рядом уживаются прошлое, настоящее и еще только угадываемое будущее, так и в кинотрагедии они сопутствуют друг другу – за каждым героем стоит зримый образ его эпохи, той, которой он принадлежит духовно, мировоззренчески. В облике, манерах, окружении Лира прочитывается средневековье, Корнуэл воплощает феодальную дикость, Олбэни – гуманизм раннего Ренессанса, Эдмонд – макиавеллизм Ренессанса позднего. А шествие нищих – об этом говорил сам режиссер – можно было бы отнести к любому времени. Таким образом судьбы персонажей несут в себе смысл общезначимый, в их столкновениях ощущается ход времени, борьба эпох, конфликтов и кровавое движение истории.

Повествование о Лире восходит к далекому прошлому, но Козинцев смотрит на своего героя из современности. Так показать трагедию власти, попрание человечности, кошмар войны, бегство толп беженцев, падающую с неба пепельную гарь мог только режиссер, жизнь которого совпала с мировыми войнами, с небывальными в человеческой истории бедствиями и страданиями народов.

Изображая ушедшую эпоху, Козинцев верен ее вещественной подлинности, контуру одежд, воинского оружия, деталей быта тех далеких лет, но эта верность лишь в самом общем приближении. Конкретность и точность деталей не интересуют режиссера сама по себе. Она нужна ему для создания обобщенного образа времени, и эта обобщенность позволяет увидеть в происходящем на экране не судьбы средневековой Англии, но судьбы всего захваченного трагедией мира. В сцене бури, где музыка Шостаковича, пронзительная, наполненная ликованием беснующихся, вырвавшихся на свободу сил зла, вовлекает во вселенский катаклизм небо, твердь и всех сущих на ней тварей, в сценах скитаний Лира и Глостера по безжизненной, иссохшей земле (поразительна по своей впечатляющей силе найденная режиссером натура!) трагедия и вправду обретает космический масштаб, универсальный лаконизм и общезначимость библейской притчи.

Козинцев верен и не укладывающейся ни в какие канонические рамки шекспировской многотемности, многомерности, многозначности. В одном из своих интервью режиссер так определил круг проблем "Короля Лира": "Человек и история – вот тема трагедии. А далее можно было бы перечислять до утра разные темы: человек и власть, общество и человек, старость и молодость, судьба рода и одна человеческая судьба, судьба группы людей, но и судьба человеческой мысли..." {Зоркая П. Г. Козинцев ставит "Короля Лира". Искусство кино, 1970, э 3, с. 116.}

Но через сложное сплетение всех этих взаимопроникающих тем проходит еще одна, связанная со всеми другими темами – тема суда. Авторская позиция создателей фильма лишена бесстрастного спокойствия созерцателей: всему происходящему – поступкам героев, той жизненной философии, которую они исповедуют, движущим их мотивам – выносится приговор художника.

Отвергнутый миром и дочерью, лишившийся разума Лир произносит в трагедии рожденные отчаянием слова: "Нет в мире виноватых! Никто не совершает преступлений. Берусь любого оправдать затем, что вправде рот зажать любому" {"Король Лир", IV, 6 / Пер. Б. Пастернака. Здесь и далее цит. по монтажным листам фильма Г. Козинцева.}. Для него отныне нет виноватых, ибо есть еще более виновные, нет преступлений, ибо каждое из них ничто по сравнению с другими, еще более тяжкими, нет зла, ибо рядом с любым злом найдется еще более страшное.

Всем строем своего фильма Козинцев утверждает обратное: есть зло, есть преступники, есть виновные, и все они должны держать ответ.

Кто же виновен, кого зовет на суд кинотрагедия?

Виновен Лир, тиран и деспот. Виновен в том, что отверг истинную, честную, скупую на слова любовь Корделии и принял за чистую монету словоохотливую лесть и ложь старших дочерей. Но вина его не только в этом она гораздо более глубока. Всю жизнь своей властью он сам насаждал и крепил систему, где лгать и льстить удобнее, чем говорить правду. Ибо только лесть может внушить властителю веру в его избранность, в его величие, в его непохожесть на прочих смертных.

Виновны дочери Лира, Регана и Гонерилья. И не только в том, что надругались над отцовской любовью, но и в том, что унизили любовь женскую, променяв ее на блуд и похоть.

Виновен Эдмонд, во имя богатства и власти оклеветавший брата Эдгара, предавший отца, пославший убийцу к беззащитным пленникам - Лире и Корделии.

Виновен отец Эдмонда, граф Глостер, - в легковереии, в легкодумном отношении к жизни, в поисках компромиссов, среднего пути между несоединимыми принципами.

Суд над этими и всеми иными героями трагедии выливается в конечном счете в суд над человеком. Кто он, какова его суть, его истинное лицо? Может быть, как начинает казаться Лире, очутившемуся в промокшем шалаше среди нищих бродяг, человек и есть то ничем не прикрашенное двуногое животное, которое являет собой Бедный Том, в чьем облике скрывается изгнанный из дома Эдгар, - в нем все настоящее: голая кожа, продрогшие кости и ничего сверх того. Может быть, человек и отличается от животных лишь тем, что он хуже их, что он один во всей природе способен убивать себе подобных? ("что в силах человека - обещаю", - говорит Эдмонду безымянный офицер, отправляясь по его приказу лишить жизни Лира и Корделию). Может быть, человек всего-навсего бессильная игрушка в руках разрушительных сил века - века железа, войн, крови? Или все-таки, несмотря ни на что, человек таков, каким виделся он гуманистам, о ком говорил Гамлет: "Краса вселенной! Венец всего живущего!". На все эти вопросы должен ответить суд, длящийся от первого кадра фильма до последнего.

Кто же судьи, кому дано право исчислить все "за" и "против", бросить их на чаши весов, вынести приговор?

Право это дано Лире, но не тому гордому и гневному королю, который в великолепии горностаевых одежд, окруженный раболепным почитанием подданных, мог изгонять, проклинать, лишать прав и владений, а иному, потерявшему все власть, королевство, дочерей, приобщившемуся к великому горю людскому, узнавшему горькую правду о том, что и в дни, когда он был на вершине славы и величия, тысячи других страдали и бедствовали так же, как страдает и бедствует он сейчас. Оно дано Лире-безумцу, утратившему рассудок, но на этом суде безумие и есть величайшая мудрость, ибо приговор выносится свихнувшемуся миру, ополоумевшему от ненависти, вражды и крови.

Право это дано Глостеру, но не тому дородному грузному вельможе, который, с улыбкой вспоминая об утехах молодости, являл собой торжество плоти, а нищему страннику, Глостеру-слепцу. Но на идущем сейчас суде не нужны глаза: сущность окружающего мира была такой же бесчеловечной во времена его благоденствия, как и ныне, во времена крушения, но оболочка видимости скрывала разьевшую нутро гниль. Значит, нужно "смотреть ушами", внутренним, прослушивающим мир насквозь зрением.

Право судить дано шуту. Этот персонаж для Козинцева особенно важен. В трагедии Шекспира линия шута обрывается где-то в середине пьесы, в фильме она продолжена до самого финала: смолкнувшая надолго дудочка вновь зазвучит в момент пробуждения Лира, в момент его духовного исцеления при встрече с Корделией. "Мальчик из Освенцима" (так сам режиссер назвал Олега Даля в этом образе) воплощает собой судьбу искусства в тираническом мире. Шуту позволено многое: он запанибрата с королем, он может забавляться, передразнивая его, в то время как всем иным положено с выражением

Шекспир У. Шекспировские чтения, 1977 filosoff.org
верноподданной почтительности выслушивать оглашаемый королевский рескрипт, он может утащить жирный кусок с тарелки своего господина и трястись на закорках его кареты не в пример остальной топающей по грязи свите. Но дарованная ему свобода обманчива: его же для потехи волокут на веревке за ошейник, пинают ногами в самом прямом смысле этого слова, он нищ и презираем, у него нет ничего, даже традиционного колпака с бубенцами – есть одно лишь право (и долг) говорить королям правду в глаза: правду, которую позволительно слушать только от "дурака" и упаси бог – от "умного".

Право судить дано и Бедному Тому – Эдгару, бедняку из бедняков, нищему из нищих. Но все вместе они – безумец, слепой, дурак и нищий – являют собой народ, они влиты в бесконечную процессию его горя, идущего из века в век, из конца в конец мира.

Ни одно из шекспировских произведений не является столь народным по своему духу. И ни в одной из шекспировских экранизаций народ не был еще столь значимым, столь главенствующим героем. Чаще всего он предстал на экране всего лишь как пестрая толпа, как фон, на котором разыгрывалась трагедия героя. У Козинцева трагедия Лира и трагедия народа неотделимы. В первых же кадрах картины появятся вереницы калек и нищих, бредущих под сиротливую, жалостливую мелодию песни Бедного Тома (настоящего, не мнимого). Они идут к стенам древней крепости, и там услышат решение о разделе королевства – оно повлечет за собой великие бедствия не только для самого Лира, но и для всего этого бесконечного моря слушающих его людей. В тот момент, когда Лир – Ярвет, стоя на крепостной стене, гневно проклинает свою дочь, он вознесен над коленопреклоненной толпой, серой неразличимой массой. Но подлинно велик он станет много позже, когда с вершин власти упадет на самое дно жизни, когда будет читать свои мудрые монологи, окруженный бредущими по каменной земле горемыками, и вместе с толпой беженцев будет спасаться от охватившего мир огня войны – когда от всех иных, одетых так же, как и он, в рванье, бродяг его будет отличать лишь непосильная простому смертному мера страдания.

От имени народа идет делящийся на экране суд, он в нем и прокурор, и истец, его бедами и страданиями измерены дела и поступки каждого. Этот суд Козинцев неизменно выносит на люди. Характерный пример: слова "повиноваться должен человек веленьям века" {"Король Лир", V, 2.}, которые в пьесе были всего лишь репликой в диалоге, на экране Эдмонд кричит, стоя на возвышении среди толпы солдат. Это его кредо, его манифест, его жизненная программа, и ее он желает утвердить "мнением народным", одобрительными возгласами толпы солдат. Потом среди той же толпы свершится поединок Эдмонда и Эдгара. Этот поединок – тоже суд, в нем побеждает не сила, а правда: в разгаре схватки Эдгар отбрасывает щит в сторону, он защищен своей правотой, она делает его меч мечом правосудия, мечом карающим.

Итак, к каким же выводам приходит непрекращающийся экранный суд, каков его приговор?

Приговор этот, безжалостный и нелицеприятный, определяется не тем, ниспослана смерть или дарована жизнь герою – когда над землей проносится катастрофа, гибнут и правые и виноватые, – он заключен в той моральной оценке, к которой должен прийти в итоге зритель. А она, несмотря на всю свою суровость и беспощадную трезвость, свидетельствует во спасение человека. Всем строем своего фильма Козинцев утверждает: истинные ценности есть.

Есть любовь вопреки корыстному притворству и буйству скотской похоти. Французский король (как много сумел сказать в этой почти эпизодической роли Козас Будрайтис!), венчающийся с Корделией на краю проезжей дороги перед покосившимся распятием, берет за ней единственное приданое – проклятие отца.

Есть совесть – от нее не властно избавиться даже те, кто никогда не утруждал себя ею: умирающий Эдмонд в корчах и судорогах пытается остановить им же самим назначенные убийства.

Есть сила человеческого духа вопреки благоудобной низости: победоносный Эдмонд, стоящий во главе одетого в сталь воинства, чувствует себя бессильным перед двумя беззащитными, безоружными людьми – Лиром и Корделией. Их ведут в темницу, но они счастливы – испытания дали им великий

Шекспир У. Шекспировские чтения, 1977 filosoff.org
дар внутренней свободы ("мы в каменной тюрьме переживем все лжеученья, всех великих мира, все смены их, приливы и отливы" {"Король Лир", V, 3.}).

Есть верность вопреки разгулу измен и предательств. Изгнанный Кент, изменив внешность, вновь возвращается служить своему королю. Корделия идет на бой ради отвергнувшего ее Лира. Эдгар делит все беды отца, скитаясь с ним по пустыне. Старик слуга, рискуя жизнью, помогает ослепленному Глостеру покинуть пределы еще недавно принадлежавших ему владений.

Этот слуга, персонаж вроде бы вполне третьестепенный, возможно, и не заслуживал бы в ином случае даже упоминания, но здесь, у Козинцева, поступившегося многими прекрасными строками трагедии, сохранение его имеет значение принципиальное. Питер Брук выбрасывал слугу Глостера из своей театральной постановки, благодаря чему рождался потрясающий своей беспросветностью немой эпизод: отчаявшийся слепой человек метался по сцене, натываясь на грохочущее железо, на равнодушных людей – на тотальную жестокость и безразличие мира.

Мир Козинцева так же жесток, но в нем есть люди, способные не повиноваться злу, как этот безымянный старик, способные восставать против насилия, как слуга Корнуэла, обнаживший меч против своего господина, и значит – человечность и надежда не могут погибнуть.

Не может погибнуть и правда. Она одета в дерюгу, но дороже самой раззолоченной лжи. В сцене обеда Гонерильи ложь и правда столкнуты впрямую как две наложившиеся друг на друга музыкальные темы. Одну из них ведет пристроившийся на антресолях господский оркестрик, выводящий сладкие фиоритуры. Другую – шут, поющий о глупости своего короля. В его песне нет переливчатых красок, она проста, незатейлива и вообще идет безо всякого аккомпанемента. Но голос ее сильнее, потому что это голос правды.

Одну из музыкальных тем фильма Козинцев и Шостакович в работе так и обозначили – "голос правды". Она возникает впервые в момент, когда после патетически-умиленных клятв старших сестер в любви отцу Корделия должна сказать свои простые и честные слова. Поэтому та же тема прозвучит на обрывистом берегу моря, сопровождающая высадку возглавляемого Корделией французского войска, суровую поступь одетых в сталь воинов, тяжкий шаг карабкающихся в гору коней. Тема правды вырастает в тему защиты добра и справедливости, в тему деятельной воинствующей человечности, идущей на бой против бесчеловечной лжи...

Есть любовь, совесть, сила духа, верность, правда... Все вместе это значит, что есть человек.

"Люди – мухи, нам боги любят крылья обрывать" {"Король Лир", IV, 1.}, говорит в трагедии Глостер. Для Яна Котта в этой фразе суть трагедии {"К кому может звать муха? Что может оправдать мучения мухи? Какой смысл жизни мухи? Заслуживает ли муха жалости? Может ли муха ждать сочувствия от людей? А люди от богов? История мира – это пауки и мухи" (Kott Jan. Szekspir wspolczesny. Warszawa: Panstwowy Instytut wydawniczy, 1965, с. 144).}. Для Козинцева, сохраняющего в фильме эти рожденные отчаянием слова, они не есть конечный вывод. Тот, кто казался Глостеру червем, голая дрожащая тварь Бедный Том, поднимается в полный рост, берет в руки меч, становится воином Эдгаром, идущим карать зло.

Каким быть человеку, зависит от него самого. Можно предать отца, как Регана, Гонерилья, Эдмонд, и разделить путь его страдания, как Корделия и Эдгар. Можно "быть усердным холуем Освальдом и верным слугой Кентом. Можно своим искусством усладить господские желудки, как делают это безымянные музыканты Гонерильи, и можно, как шут, бросать в лицо властителям застревающую комом в горле правду. Возможность выбора – покорствоваться или противостоять "веленьям века" – дана каждому.

"Не следует ждать Страшного суда. Он уже идет – идет непрестанно" {Камю Альбер. Падение. – Новый мир, 1969, э 5, с. 144.}, – говорил один из героев Альбера Камю. Фильм Козинцева – это и есть непрестанно идущий Страшный суд, творимый не божественной, но человеческой совестью: она есть последняя инстанция, ее приговора ничто не отменит – ни на земле, ни на обещанном небе.

Когда в финале кинотрагедии на траурных носилках проносят истребленную

Шекспир У. Шекспировские чтения, 1977 filosoff.org
роком семью Лира, нельзя не заметить, сколь различны выражения лиц мертвых. Спокойны Лир и Корделия – их совесть чиста, долг исполнен. Сведены судорогой тела Реганы и Гонерильи, их глаза открыты, им нет успокоения – те же разрушительные страсти, которые преследовали их при жизни, мучат их и сейчас. Смерть ничего не изменила и ничего не обесценила.

Так решает тему Страшного суда Григорий Козинцев. Не трубный глас архангела возвещает в его фильме о конце мира, но скорбная дудочка шута пророчит его начало – начало мира нового, которому еще только предстоит родиться в огне и муках на дымящемся пепелище старого...

* * *

Предшествующий фрагмент статьи был написан давно, сразу же после премьеры фильма. Я показал его Козинцеву. Судя по последовавшему после чтения молчанию, статья ему понравилась, хотя, как обычно в подобных случаях, он заметил: "Тут, сами понимаете, я не судья". Предпоследний абзац привлек его внимание – видимо, я коснулся важной для него мысли. "А знаете, на чем их несут? – спросил он. – Это не носилки. Это что-то вроде обгоревших дверей. Я нарочно не привлекал к этому внимания, но это не носилки".

Примечательный штрих, даже в этой крохотной клеточке фильма, на которую, если и обратишь внимание, то при втором, третьем просмотре, продолжается сквозная мысль фильма. Сорвана с петель дверь. Сорвана с петель Вселенная. Буря своротила мир с привычной оси вращения.

Когда-то восемнадцатилетний Козинцев радостно выдвигал лозунг эксцентризма – искусства, остраивающего действительность, остраиванием выявляющего ее алогизм и ее истинную логику. Спустя десятилетия иная эксцентрика ворвалась в его фильмы – горькая, кровавая, жестокая. Трагический сдвиг эпох обнажал истинный смысл реальности.

Козинцеву очень понравилась мысль Эллен Терри: чтобы искать эксцентрику, нужно знать, где находится центр {Козинцев Г. Из рабочих тетрадей. – Искусство кино, 1966, э 7, с. 110.}.

Центр козинцевских экранизаций Шекспира и Сервантеса – человечность, борьба за человечность.

* * *

Козинцев сам обратил внимание на это примечательное свойство своей работы: "фильмы "Шинель", "Дон Кихот", "Гамлет" давно закончены, а я все продолжаю над ними трудиться" {Там же, с. 116.}.

На страницах своих рабочих тетрадей, в черновых набросках новых замыслов режиссер продолжает размышлять над современным смыслом произведений Гоголя, Сервантеса, Шекспира – эти писатели уже "проросли в него", стали частью его духовного мира. Что бы он ни делал, о чем бы ни думал – эти авторы словно бы незримо присутствуют рядом: они критерий, мерило всего – и искусства, и жизни.

Тот огромный материал, который был поднят, осмыслен, прочувствован, прожит во время работы над фильмом, в рамки фильма не укладывается. Он требует своего продолжения на страницах литературных трудов, книг написанных и еще только замышлявшихся.

В "Нашем современнике Вильяме Шекспире" использована лишь малая часть того, что было накоплено и продумано во время работы над "Гамлетом". Этой трагедии должно было быть посвящено отдельное исследование, так и оставшееся лишь в черновиках и набросках. Быть может, со временем исследователи сумеют хотя бы в самом общем приближении реконструировать эту книгу по материалам, хранящимся в архиве режиссера. Думается, такая попытка немало бы обогатила шекспироведческую науку.

Не ограничилась лишь полотном экрана и работа над "Королем Лиром" – ее продолжением стала книга "Пространство трагедии" (подзаголовок – "Дневники режиссера" (1973)). Какова цель такого труда? Поделиться, как говорят в подобных случаях, творческим опытом, рассказать о сложностях, сопутствовавших работе над фильмом, или, быть может, объяснить на словах то, что осталось необъясненным в фильме? – Да нет, пожалуй. Внутренняя

Шекспир У. Шекспировские чтения, 1977 filosoff.org
задача книги намного глубже. Дневники фильма прочитываются как дневники режиссерской мысли.

Питер Брук свою книгу о режиссуре назвал "Пустое пространство". Очищая шекспировские постановки от рутины и штампа, от "мейнингенской лавки старья" (выражение Козинцева), от картона и позолоты "исторических постановок", Брук помещает действие на пустые, лишённые привычного декора подмостки. Действие происходит в "пустом пространстве". Относясь к работам Брука с огромной любовью, интересом, уважением, Козинцев тем не менее многого в них не может принять. Потому и название его книги внутренне полемично бруковскому. Нет, не пустое пространство окружает шекспировскую трагедию – она живет в пространстве времени, эпохи, движущейся истории. Она не может существовать вне биографии художника, воплощающего Шекспира в кино или на сцене, вне той культуры, которая его воспитала, вне всего того, что происходит сегодня в мире. То есть вне того контекста, без которого от Шекспира остаются только слова, слова, слова...

Успех своих шекспировских постановок Козинцев никогда не относил за счет собственно профессиональных достоинств режиссуры и никогда не считал себя режиссером лучшим, чем английские. "Увы, я так не думаю, – писал он. А вот традиция наша кажется мне более плодотворной. Я имею в виду великий опыт русской литературы и советского кино. Если мысль наша "выстрадала марксизм", то она "выстрадала" и освоение классического наследия. И прежде всего подход к нему не как к отвлеченным ценностям, а как к действительной силе, множеством корней связанной с реальностью, жизнью" {Архив Г. М. Козинцева.}.

Эти строки взяты из письма Козинцева к Председателю Госкино СССР А. В. Романову. Доказывая руководству кинематографии необходимость постановки фильма о Жанне д'Арк, которую намеревался осуществить Глеб Панфилов, Козинцев ссылался на собственный опыт. Его "Гамлет" и "Король Лир" были поняты во многих странах именно как русский Гамлет и русский король Лир. Тем же привлекает его и замысел Панфилова: это будет фильм о русской Жанне.

Неразрывность и множественность связей работы Козинцева с наследием культуры России раскрывается на страницах "Пространства трагедии". И даже там, где речь идет о культуре Запада, об актуальных событиях, происходящих сегодня в мире, – все это увидено глазами художника, воспитанного русской культурой.

Вроде бы речь в книге идет лишь о кинопостановке одной пьесы, но в орбиту размышлений режиссера вовлекается самый широкий материал – все, что увидено, прочитано, продумано во время работы. Козинцеву необходимо здесь обратиться и к воспоминаниям о своей поездке в Японию, о встрече с "Садом камней", с музеем Хиросимы, где дети беззаботно резвятся в залах, хранящих память о страшной трагедии. Размышления о шекспировской пьесе органически смыкаются с размышлениями о Гоголе, о фантастическом реализме Достоевского, о парадоксальности режиссерского мышления Мейерхольда, о масках театра Но, о реформаторских поисках Гордона Крэга, о "театре жестокости" Антонена Арто.

Этот широчайший круг параллелей, ассоциаций, подкрепляющих, продолжающих, словно бы вливающихся в течение шекспировской трагедии, – не энциклопедическая демонстрация собственной режиссерской эрудиции. Это рабочие инструменты, необходимые для преодоления неподатливой породы, для проникновения в глубинные пласты трагедии. Отбор никогда не случаен, всегда целенаправлен.

Ну, вот хотя бы страницы, посвященные "театру жестокости" Антонена Арто. Сегодня у него немало последователей, среди них крупнейшие режиссеры мира. Сборник статей Арто называют "самой значительной и самой важной книгой о театре, сочиненной в двадцатом веке". Театр должен потрясать, воздействовать шоком – прокламировал Арто.

Козинцев не сомневается в праве художника говорить "о грозном грозными словами" {Козинцев Г. Пространство трагедии. Л.: Искусство, 1973, с. 194.}. Тем более что и в истории русского искусства достаточно примеров обращения к самым крайним, почти физически непереносимым картинам страдания. Стоит вспомнить хотя бы сон Раскольникова, избивание упавшей лошади – в шесть кнутов по глазам. "В шесть кнутов, – продолжает Козинцев, – по сердцу. Так

Шекспир У. Шекспировские чтения, 1977 filosoff.org
писала о неправде, о бездушии, бесчеловечности русская изящная словесность"
{Там же, с. 195.}.

Но идеи, выдвигавшиеся когда-то как протест против "театра сытых" с его комнатными страстями, диктовавшиеся гневом, болью, тревогой за будущее, со временем успешно освоили мастерские театрального дела, превратили в "стиль". "Черный Шекспир", "театр жестокости" – все это стало делом ремесла.

Вопрос о жестокости не случайно оказался столь важным в "Пространстве трагедии". Когда-то Н. Я. Берковский, заключая статью ""Король Лир", поставленный Г. М. Козинцевым", писал: "Спектакль Большого драматического театра дает живописного, зрительного Шекспира и дает весь мрак и ужас его трагедии. Но спектакль этот едва ли тверд в шекспировской гармонии, в положительной стихии шекспировских трагедий. Одно от другого неотъемлемо. И то и другое еще предстоит завоевать нашей сцене" {Берковский Н. Я. Литература и театр. М.: Искусство, 1969, с. 453.}.

Козинцев был благодарен критику за эти слова, они заставили его о многом задуматься. Без сомнения, не забылись они и в работе над кинематографическим "Лиром". Подтверждение тому – итог размышлений о "театре жестокости" в "Пространстве трагедии": "...в этом пространстве, насыщенном движением, ничто не погибает бесследно, и смерть отзывается рождением, и когда мрак достигает предела, то уже разгорается еле заметная искорка, и мрак по сравнению с этой частицей света теряет силу" {Козинцев Г. Пространство трагедии, с. 202.}.

В другом месте у Козинцева еще более определенно сказано о концепции его "Лира": "Я пробовал усилить на экране голос добра. Даже в тех случаях, когда у него нет слов" {Козинцев Г. Шекспир на экране. – Архив Г. М. Козинцева.}.

* * *

"Лир" завершен. Что делать? Снова Шекспир? Козинцев пока еще не принимает окончательного решения. В планах "Ленфильма" за ним числится постановка "Петербургских повестей" Гоголя, большая широкоформатная двухсерийная картина. Идет увлеченная работа над сценарием, на его страницах оживает фантазмагорический мир гоголевских повестей: "Носа", "Портрета", "Невского проспекта", "Записок сумасшедшего" – они сплавлены единой мыслью художника о мире, об искусстве.

Но это не единственный замысел. Попутно обдумывается план "Маленьких трагедий" Пушкина, "Ухода" – картины о последних днях Льва Толстого, вырисовываются и контуры шекспировских проектов – "Как вам это понравится", "Мера за меру", "Буря".

Только сейчас, увы, уже после смерти художника, когда стали появляться публикации его незавершенных проектов, его записей из рабочих тетрадей, собранные и подготовленные к печати его женой Валентиной Козинцевой, мы начинаем в полной мере сознать то, какой огромный потенциал духовной жизни, труд, багаж человеческой культуры стоял за каждым из его замыслов, какие глубокие, новаторские открытия принесли бы они с собой на экран...

Из трех шекспировских проектов самым неразработанным осталась "Мера за меру" – здесь только самые черновые наброски тех тем, вглубь которых собирался двигаться Козинцев: власть, неправда власти, сила государства, обрушивающаяся на одного человека.

Намного дальше продвинут замысел "Как вам это понравится" и, будь он осуществлен, мог бы иметь принципиально важное значение. Постановка шекспировских комедий в кино, как правило, оканчивалась провалом (исключение, пожалуй, составляют лишь "Сон в летнюю ночь" чехословацкого кукольника Иржи Трнки и "Укрощение строптивой" Франко Дзефирелли). В прежние годы и сам Козинцев не ощущал особой тяги к шекспировским комедиям. "...Для меня они, – признавался режиссер, – лишь устаревшие фарсы; сколько раз я их не перечитываю – то же впечатление" {Архив Г. М. Козинцева.}. Но теперь его взгляд на существо их заметно меняется, углубляется, открывает в них новые, прежде не замечавшиеся шекспировскими пласты. Козинцев собирается ставить не какую-то из шекспировских комедий, но Комедию Шекспира, т. е. дать полноту выражения самому его комедийному постижению

Шекспир У. Шекспировские чтения, 1977 filosoff.org
мира и истории. Не веселить, не развлекать зрителя забавными неурядицами и потешными выходками комиков собирался режиссер, но выразить комедийное мироощущение великого драматурга, несущее в себе и кипенье народных карнавалов, и сочность английского быта, и нестираемую печать трагизма. Нет, не красивая утопия в робингудовском стиле должна была предстать на экране. "Это пьеса об эмиграции. О тоске жизни на чужбине" {Там же.}, - записал в своих набросках к сценарию Козинцев.

Что касается "Бури", то поначалу она еще не занимает в планах режиссера значительного места. Ему думается, что он ограничивается здесь лишь написанием сценария, одно время намеревается заинтересовать идеей этой постановки Сергея Урусевского, к работам которого всегда относился с большим интересом. Картина видится яркой, зрелищной, богатой по пластике.

Однако постепенно отношение к замыслу меняется, но меняется и сам замысел. Он становится мудрее, глубже, трагичнее. Он вырастает, занимая все большее место в рабочих тетрадях режиссера, и лично мне думается, что именно за эту постановку Козинцев в конце концов бы взялся, - впрочем, сейчас это может относиться лишь к области умозрительных догадок.

Замысел "Бури" словно бы смыкается, переплетается со всеми иными замыслами, над которыми Козинцев работал параллельно. Во всех них открывается общая тема - прощанье с жизнью, прощанье с искусством. Перерезает себе горло бритвой художник Пискарев, герой "Невского проспекта", покидает Ясную Поляну Толстой, три пушкинских трагедии - "Моцарт и Сальери", "Каменный гость", "Пир во время чумы" - объединены темой неизбежности смерти, "реквием - проходит через все драмы" {Козинцев Г. Пушкин. Толстой. Новый мир, 1974, э 6, с. 227.}. В "Буре" прощается со своим волшебным плащом маг Просперо.

Что такое этот волшебный плащ? Для Козинцева - это чары искусства, магия поэзии. Прощание трагично: Просперо, обычно почитавшийся героем сказки-феерии, волшебной пасторали на коралловом острове, введен Козинцевым в ряд трагических героев.

Отшельник, маг, поэт, он вынужден из безмятежного уединения жизни на острове вновь вернуться к реальности, к миру озабоченных делами людей. Идиллия нарушена вторжением "цивилизации" - пьяной матросни, горланящей песни, политиканов и дипломатов, и здесь по привычке продолжающих свои интриги и подлости, самца фердинанда, к которому льнет дочь Просперо Миранда ("оскотела - уже не дождетса времени стать похабной бабой" {Козинцев Г. Из неосуществленных постановок: "Буря". - Искусство кино, 1975, э 8, с. 97.}). Пора расставаться с островом, с магией, с поэзией - "поэт снова слышит голоса жизни. Ее песни, хохот и гогот" {Там же.}.

Размышления о Просперо, о его прощании с "волшебным плащом" подводят Козинцева к раздумьям о самом Шекспире. "Буря" была его последней пьесой. После нее он бросил театр, покинул Лондон, занялся спекуляцией земельными участками. Почему?

Надоело, отвечает Козинцев. Надоело сочинять "слова, слова, слова". Надоело угождать вкусам придворных меценатов, жаждущих высоких, "античных" образцов. Надоело угождать публике партера, тем самым матросам, приятелям Калибана, вместе с которыми тот пил, горланил и пытался насиловать Миранду. Что им поэзия! Они вполне довольны глупыми отсебятинами комиков, пытающихся "переиродить ирода". Разве торговля участками не честнее, чем торговля поэзией? "Может быть, лучше чистый лист бумаги?.. Что писать? Еще одну пастораль?" {Искусство кино, 1975, э 8, с. 91.}

"Кажется, я начинаю находить разгадку тайны, - пишет в набросках к "Буре" Козинцев, - почему же Шекспир бросил сцену? - Вот вам мое стило, сказал он, - пишите сами!" {Там же, с. 98.} В прощании Шекспира с театром нет примирения и просветления. "Он оставляет нам не торжественный ответ на речи, напутствие мага, уходящего на пенсию, а боль и страдание, и еще отчаяние. Куда там совладать с Калибаном и удержать мецената Ариэля" {Архив Г. М. Козинцева.}.

В этой горькой концовке - тревога, неуспокоенность самого Козинцева. Десятилетием ранее, снимая "Гамлета", он верил, что сможет сделать понятным для всех смысл великой трагедии, не принижая, не обкрадывая его. Уже во время работы над "Лиром" вопрос переходит в иную плоскость. Понятным для

Шекспир У. Шекспировские чтения, 1977 filosoff.org
всех? Хорошо. Можно сделать понятным. Но все ли захотят понимать этот смысл? Как достучаться в уши, не желающие слышать?

Дело не в личной обиде на зрительское невнимание – нет, тут Козинцеву жаловаться не на что, его шекспировские фильмы всеми высоко оценены, признаны зрителями. Но разве не дают битковых сборов бессмысленные комедии, разве не собирает миллионы поклонников у телевизоров зрелище крутящихся на льду девиц или хоккея с шайбой (к последнему Козинцев относился с особой идиосинкразией, он даже, намеревался ввести в "Бурю" сцену, где пьяная матросня гоняет в хоккей на лужайке – в воротах стоит Калибан).

Ефим Добин в статье о посмертных публикациях Козинцева обращает внимание на главнейшее их свойство: "Все они насквозь пронизаны огнедышащим этическим пафосом. Читая их, вы находитесь не просто в сфере нравственного размышления, но уже в мире нравственного горения. Вы понимаете, что от решения вопросов, которые мучат художника, зависит не просто успех задуманного фильма – от этого зависят судьбы мира" {Добин Е. Пламень совести. – Архив автора.}.

Вот что не дает покоя художнику: не глухота к его голосу – глухота к судьбам мира. Отсюда то ощущение тревоги, которое пронизывает его последние записи. В набросках к "Буре", будем думать, не случайно оказались варианты перевода самых трагичных у Шекспира строк – предфинального монолога Макбета. Вот они в подстрочном пересказе: "Жизнь – это история, которую пересказал дурак; в ней много шума и ярости, нет лишь смысла..." {"Макбет", V, 6.}.

И все же не будем считать эти строки итогом взаимоотношений художника с жизнью. Пусть в этом Шекспире, образ которого возникает в набросках к "Буре", угадываются какие-то черты самого Козинцева, его тревоги и сомнения, при всем том это никак не попытка автопортрета. Козинцев не смог бы расстаться с "волшебным плащом" киноэкрана, существование вне искусства было для него невозможным. Он готовился к новым постановкам.

Как ни горьки, как ни трагичны те мысли, которые пронизывают замысел "Бури", в них не чувствуется безысходности. Ведь и сомнения в силе искусства Козинцев собирался высказать средствами искусства. Неуцененной, непоколебленной оставалась его вера в высокое предназначение искусства, в его достоинство, в его право и обязанность быть совестью своего времени...

"Слово художника, – продолжает в цитированной уже статье Добин, – есть его дело – вопль художника не остается гласом, вопиющим в пустыне, он живет века. Он тоже есть дело, ибо он концентрированное, максимально действенное выражение того, что переполняет душу художника. Из дня в день Козинцев напрягал все свои силы, чтобы направить целительную силу искусства в главные болевые точки современного мира. Тем самым он осуществлял себя как художника.

По тому накалу, с каким зов нашего времени нашел свое выражение в этих разнокалиберных, отличных друг от друга записях Козинцева, я не знаю художника, ему равного. В этих публикациях есть нечто всечеловеческое. Творения Гоголя, Шекспира предстают преобразенными, озаренными стремлением художника осветить проблемы века огнем человеческой совести. Что-то грандиозное, мирообъемлющее чувствуется в самом ходе козинцевской мысли..."

Спасибо, что скачали книгу в бесплатной электронной библиотеке <http://filosoff.org/> Приятного чтения!
<http://buckshee.petimer.ru/> Форум Бакии buckshee. Спорт, авто, финансы, недвижимость. Здоровый образ жизни.
<http://petimer.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!