



ШЕКСПИР
В
МЕНЯЮЩЕМСЯ
МИРЕ

Арнольд Кеттл
ВВЕДЕНИЕ

*

А. Л. Мортон
ШЕКСПИР И ИСТОРИЯ

*

В. Дж. Кирнан
ВЗАИМООТНОШЕНИЯ МЕЖДУ
ЛЮДЬМИ У ШЕКСПИРА

*

Кеннет Мюир
ШЕКСПИР И ПОЛИТИКА

*

Арнольд Кеттл
ОТ «ГАМЛЕТА» К «ЛИРУ»

*

Дж. К. Уолтон
«МАКБЕТ»

*

Дж. М. Мэтьюз
«ОТЕЛЛО» И ЧЕЛОВЕЧЕСКОЕ
ДОСТОИНСТВО

*

Дипак Нанди
РЕАЛИЗМ
«АНТОНИЯ И КЛЕОПАТРЫ»

*

Рэймонд Саутхолл
«ТРОИЛ И КРЕССИДА»
И ДУХ КАПИТАЛИЗМА

*

Чарльз Барбер
«ЗИМНЯЯ СКАЗКА»
И ОБЩЕСТВО ВРЕМЕН ЯКОВА I

*

Дэвид Крэг
ЛЮБОВЬ И ОБЩЕСТВО:
«МЕРА ЗА МЕРУ»
И НАША ЭПОХА

*

Алик Уэст
НЕКОТОРЫЕ АСПЕКТЫ
СОВРЕМЕННОГО УПОТРЕБЛЕНИЯ
ПОНЯТИЯ «ШЕКСПИРОВСКИЙ»



ШЕКСПИР

В МЕНЯЮЩЕМСЯ

МИРЕ





SHAKESPEARE
IN A CHANGING
WORLD

essays edited
by
Arnold Kettle

London 1964

ШЕКСПИР
В МЕНЯЮЩЕМСЯ
МИРЕ

Сборник статей

Перевод с английского

Издательство «Прогресс»
Москва 1966

Редакция и предисловие Ю. Ф. Шведова

Сборник статей «Шекспир в меняющемся мире» под редакцией Арнольда Кеттла вышел в Англии и в США к 400-летию со дня рождения великого драматурга. Статьи, включенные в сборник, объединяет социально-исторический подход к поэтике Шекспира, острый интерес к гуманистическому и демократическому началу в творчестве драматурга, полемика с идеалистическим шекспироведением и модернизацией Шекспира в духе современного декаданса. В сборнике представлены работы видного английского шекспироведа проф. К. Мюира, ведущих литературоведов-марксистов проф. А. Кеттла и А. Уэста, известного историка А. Л. Моргана, критиков Д. Нанди, В. Дж. Кирнана и др.

Редакция литературоведения и искусствознания

ПРЕДИСЛОВИЕ

Выход в свет сборника «Шекспир в меняющемся мире» явился важным шагом в развитии прогрессивного английского шекспироведения. Из всего обилия литературы, изданной в Англии в связи с 400-летним юбилеем со дня рождения Шекспира, этот сборник выгодно выделяется стремлением авторов к максимальной объективности в изучении шекспировского наследия.

В книгу включены статьи, весьма разнообразные как по материалу, так и по способам его исследования. Однако составитель сборника Арнольд Кеттл с полным основанием указывает на общность методологических позиций, занимаемых авторами, которые убеждены в том, что «значение Шекспира для *нашего* изменяющегося мира раскрывается наилучшим образом при изучении его творчества в связи с *его* изменяющимся миром».

Такая направленность сборника в значительной степени определяется напряженной полемикой, которую ведут прогрессивные английские шекспироведы против субъективизма, господствующего в различных модернистских направлениях литературной критики. Установить связь творчества Шекспира со сложными сдвигами, происходившими в Англии

XVI—XVII веков, необходимо также для преодоления вульгарно-социологических заблуждений, проникавших и в марксистские шекспироведческие работы.

Но, конечно, научное значение данного сборника далеко не исчерпывается развенчанием вульгарно-социологических положений. Авторы статей во многом по-новому осмысливают философские, политические и этические воззрения Шекспира, художественное богатство шекспировских произведений.

*

Открывающая настоящее издание сборника статья А. Мортон «Шекспир и история» в определенном смысле носит характер исторического введения ко всей книге и затрагивает некоторые шекспироведческие проблемы в наиболее общей форме. Автор излагает свой взгляд на сущность и последствия кризиса, вызванного формированием буржуазных отношений внутри феодального общества. Закономерно, что А. Мортон сосредоточивает внимание на отношении Шекспира к противоборствующим классам, и в первую очередь к уходящему классу феодалов, история которого близилась к концу, но который тем не менее продолжал занимать господствующие позиции в национальной политике. Правильному пониманию этой проблемы способствует важное замечание А. Мортон о бурной эволюции английского общества на рубеже XVI и XVII веков, во многом объясняющей изменение взглядов Шекспира по целому ряду исторических и политических вопросов,— изменение, особенно заметное при сопоставлении его хроник с трагедиями, созданными после 1600 года.

Характеризуя отношение Шекспира к носителям феодальной идеологии, А. Мортон подчеркивает, что глубокое родство между такими, казалось бы, внешне несхожими персонажами, как Хотспер, Фальстаф,

Троил и Тимон, заключается в том, что на них с самого начала лежит печать обреченности. В ряду этих образов особый интерес представляет оценка Тимона — «знатного феодала, оказавшегося не в состоянии приспособиться к новым условиям, в которых господином стали деньги». Такая оценка позволяет избежать и толкования пьесы как абстрактного выступления против силы золота и попыток поставить знак равенства между философией Тимона и мировоззрением самого Шекспира.

Одновременно А. Мортон говорит о том, что Шекспир, понимая обреченность представителей старого феодального общества, испытывал к ним определенную симпатию. Это факт доказанный и исторически объяснимый. Но некоторые обобщения автора сформулированы излишне категорично и упрощенно. Так, А. Мортон спрашивает: «А может быть, нам следовало бы сказать, что душой он был со старым, а умом с новым?» И затем приходит к выводу, с которым вряд ли стоит соглашаться: «Мировоззрение Шекспира в своей основе все еще оставалось феодальным».

Исследование исторических воззрений Шекспира с необходимостью приводит А. Мортон к анализу взглядов поэта на распространенные в его время политические концепции, в первую очередь на его отношение к ортодоксальной доктрине порядка. А. Мортон справедливо отмечает, что нельзя объявлять эту доктрину бесспорной основой политического мировоззрения Шекспира. Признавая значение доктрины порядка для взглядов Шекспира, А. Мортон делает очень важное замечание, суть которого состоит в том, что учение о вселенской иерархии могло сохранять свою привлекательность не только для старой аристократии и буржуазии, но и для крестьянства, ибо, как пишет Мортон, «если делать упор на правах и соответствующих обязанностях одного класса по отношению к другому, то это учение можно было бы использовать в качестве орудия борьбы против непомерной арендной платы, огораживания, экспроприации и всего того, что грозило изменить привычный

порядок вещей». И все же, как нам кажется, в оценке отношения Шекспира к доктрине порядка А. Мортон недостаточно учитывает художественную специфику произведений Шекспира.

Требует определенных оговорок утверждение А. Мортонна о том, что «Шекспир, как и его зрители, видел в уничтожении рода Ланкастеров божественную кару за нарушение ими естественного порядка». Одну из оговорок делает сам автор, заключая, что сверхъестественный элемент звучит сильнее в ранних хрониках, «а по мере достижения зрелости человеческое и рациональное начало все больше и больше берет верх». Тем не менее здесь следует добавить, что даже в самых первых произведениях Шекспир не занимал такой последовательной ортодоксально-религиозной позиции, как, например, У. Ралей в его «Истории мира», где божественное возмездие объявляется первопричиной исторического процесса.

Бесспорно положительное значение имеет защищаемый Мортонном тезис о том, что в глазах Шекспира «идеальный монарх может быть далеко не совершенным человеком»; к подобному убеждению автор приходит на основании анализа образа Генриха V. Выдвигаемое А. Мортонном положение полемически заострено против распространенной в англо-американском шекспироведении роялистской идеализации образа Генриха V.

Следует отметить еще один частный, но очень важный вопрос, несколько необычно решенный в статье А. Мортонна. Речь идет об отношении Шекспира к мудрости Фальстафа. В любом исследовании или комментированном издании «Генриха IV» приводится множество самых разнообразных критических оценок этого сложнейшего образа. Но, пожалуй, никто так смело не связывал трусость толстого рыцаря и его отношение к чести с позицией, которую в эпоху средневековых междоусобиц занимало крестьянство, прибегавшее, как говорит А. Мортон, «к языку трусости, чтобы показать свое презрение к аристократическим идеалам. Если этот мир труслив, то его трусость — это жизнеутверждающая, цепкая,

спасительная трусость Швейка». Мы полагаем, что это наблюдение А. Мортонa поможет пролить новый свет на проблему народности творчества Шекспира.

*

Одной из самых интересных работ сборника является статья проф. Кеннета Мюира «Шекспир и политика». Любой разговор о политической платформе Шекспира неизбежно начинается с выяснения вопроса о том, как взгляды поэта соотносятся с официальной доктриной Тюдоров. До наших дней в различных формах продолжается дискуссия о том, насколько Шекспир по своим воззрениям на политические проблемы и тенденции исторического развития (а в эпоху Возрождения осмысление исторических событий составляло неотъемлемую часть любого политического учения) возвышался над концепциями, имевшими широкое хождение в елизаветинской Англии.

Как известно, одним из краеугольных камней официальной тюдоровской доктрины было уже упоминавшееся учение о порядке, в значительной степени отражавшее средневековый иерархический принцип общественного устройства и предполагавшее неизбежность этого устройства. Отголоски такой доктрины можно неоднократно услышать в речах шекспировских героев. Однако это еще не дает основания утверждать, что Шекспир безоговорочно разделял политические взгляды, декларируемые персонажами его пьес. Главная ценность наблюдений К. Мюира состоит как раз в том, что смысл и характер этих отдельных высказываний он ставит в тесную связь с конкретной ситуацией, складывающейся в пьесе, со спецификой позиции, которую занимает говорящий, и с индивидуальными особенностями персонажа.

Видимо, возможно предположить, что Шекспир в целом сочувственно относился к доктрине порядка там, где ее альтернативой была междоусобная война, то есть прежде всего в хрониках, созданных до 1600 года. Но даже в этих произведениях, как тонко

замечает К. Мюир, речи о необходимости порядка нередко звучат из уст не вызывающих особых симпатий своекорыстных политиканов. Комментируя известное рассуждение архиепископа Кентерберийского в «Генрихе V» (I, 2), К. Мюир резонно предостерегает против попыток делать какие-либо далеко идущие выводы из речи этого персонажа, напоминая, что «архиепископ — человек скорее хитрый, чем мудрый или святой».

Еще большее значение имеет анализ знаменитого монолога Улисса в «Троиле и Крессиде» (в настоящее время трудно найти такое исследование, посвященное анализу взглядов Шекспира на современное ему общество, в котором этот монолог хотя бы не упоминался). Характеризуя слова Улисса, многие шекспироведы склонны интерпретировать их как непосредственное выражение позиции, которую занимал сам поэт по отношению к существовавшему в его время общественному порядку и к возможным изменениям этого порядка. Профессор К. Мюир решительно выступает против подобной точки зрения. Он вполне резонно предупреждает: «Мы не должны предполагать, что Улисс, хотя он и является «хорическим» действующим лицом, служит рупором идей Шекспира. Его совет определяется ситуацией и навеян гомеровским повествованием». К. Мюир приводит веские аргументы в пользу того, что оценка монолога Улисса как выражения мыслей самого Шекспира может возникнуть лишь в случае, если этот монолог насильственно извлекается из контекста пьесы.

Таким образом, К. Мюир настаивает на необходимости проявлять большую осторожность в интерпретации высказываний действующих лиц о «порядке» даже в пьесах, где подобные высказывания мотивированы, выражаясь терминами автора статьи, драматической необходимостью. В дальнейшем К. Мюир приводит убедительные доказательства того, что в пьесах Шекспира, где такая драматическая необходимость отсутствует, понятие «власть» (authority) — ключевое понятие ортодоксальной доктрины — нередко становится синонимом тирании.

К. Мюир весьма удачно подкрепляет эти наблюдения замечаниями о демократическом характере взглядов Шекспира. Как показывает автор, и в пьесах, которые нередко истолковываются как свидетельство «аристократизма» и «мизантропии» Шекспира («Кориолан», «Тимон Афинский»), симпатии поэта находятся на стороне простых людей — носителей истинных моральных ценностей.

Исследуя причины того, почему Шекспир не всегда в полный голос говорит о своем скептическом отношении к власти имущим, К. Мюир упоминает немаловажное обстоятельство — цензурные рогатки, о которых сам Шекспир с негодованием пишет в знаменитом 66 сонете. Чтобы представить себе, насколько непосредственно это обстоятельство влияло на творчество писателя тюдоровских времен, достаточно вспомнить опыт Томаса Мора: великому предшественнику Шекспира пришлось вложить описание Утопии и горькие обличения английской действительности в уста вымышленного персонажа Гитлодея, тогда как действующее лицо «Золотой книги», носящее имя Мора, произносит тривиальные верноподданнические речи.

Призыв к обязательному учету при интерпретации отдельных высказываний действующих лиц ситуации пьесы и характеристики персонажей важен, разумеется, не только при попытках определить политические взгляды Шекспира; в не меньшей степени он ценен и для исследования философских и этических воззрений Шекспира. Иногда шекспироведам бывает нетрудно догадаться, что сам поэт не разделяет мыслей, владеющих персонажами; так случается обычно в пьесах, где контрастно противопоставленные персонажи высказывают диаметрально противоположные суждения в резко заостренной форме. Наглядный пример тому — рассуждения Хотспера, готового ринуться на луну в погоне за честью, и Фальстафа, утверждающего, что честь — это пустой звук; здесь каждому ясно, что сам Шекспир не подписался бы ни под одним из этих тезисов. Но, к сожалению, в более сложных случаях шекспироведы нередко бывают склонны приписать са-

тому поэту те мысли, с которыми выступают его персонажи. А это не только не помогает понять мировоззрение поэта, но и снижает жизненную убедительность персонажей пьес. Вот почему принципы исследования, на которых настаивает К. Мюир, имеют важное методологическое значение.

Теоретический тезис, сформулированный в статье К. Мюира, подтверждается и наблюдениями, содержащимися в работах других авторов. Очень существенно, например, замечание А. Мортонна о том, что знаменитый монолог Макбета о смысле жизни невозможно интерпретировать как выражение воззрений самого Шекспира. Эти слова следует понимать как характеристику взглядов кровавого узурпатора, осознающего, что он зашел в роковой тупик. Не менее интересен и комментарий А. Кеттла к наставлениям, которые Полоний дает Лаэрту. Рассуждения Полония могут показаться хрестоматийным выражением мудрости и объективной истины, если рассматривать его слова изолированно от контекста трагедии. Если же учесть ситуацию в пьесе, судьбу Полония и гамлетовскую эпитафию по поводу гибели суетливого придворного, то, как справедливо подчеркивает А. Кеттл, эти слова оказываются сплошными трюизмами, достаточно полно выражающими ироническое отношение Шекспира к ползучей мудрости Полония.

*

Исследование воззрений Шекспира на историю и политику в статьях А. Мортонна и К. Мюира удачно дополняет работа В. Кирнана, посвященная изображению семейных, любовных и дружеских отношений в шекспировской драматургии.

Стремясь к полному охвату многообразных связей, возникающих между действующими лицами у Шекспира, В. Кирнан широко использует сравнительно мало известный советскому читателю статистический метод анализа. Естественно, этот метод серьезно ограничен в своих возможностях — и потому, что человеческие отношения в произведениях Шекспира почти

всегда характеризуются неповторимым своеобразием, и потому, что подчас один лишь пример огромного по интенсивности чувства, связывающего героев трагедии, оказывается убедительней многих случаев изображения связей в сходных сюжетных ситуациях, и потому, наконец, что критерии, употребляемые при определении существа и значительности отдельных связей, неизбежно носят несколько субъективный характер. Впрочем, сам автор статьи также отдает себе отчет в несовершенстве подобного метода.

Но, с другой стороны, иногда и сухая статистика может послужить предпосылкой для важных выводов; в первую очередь это относится к определению различий между творчеством Шекспира и его современников. Здесь же следует отметить, что В. Кирнан не ограничивается заключениями, которые могут быть сделаны непосредственно на базе собранного им статистического материала; многие интересные обобщения автора основаны на глубоком и тонком понимании ситуаций, возникающих в шекспировских пьесах.

Как и другие авторы сборника, В. Кирнан строит свои рассуждения, исходя из признания переходного характера эпохи, оразившейся в произведениях Шекспира. В то время, как большинство соперников Шекспира по театру привлекало главным образом то отрицательное, что возникало в эту эпоху, Шекспир стремился выразить в своем творчестве лучшее, рождающееся и радующее. Одной из важнейших предпосылок такого различия Кирнан, как явствует из статьи, считает веру Шекспира в доброе начало в человеке, в чувство, которое способно объединять людей, а не отталкивать их друг от друга.

Развивая эту мысль, В. Кирнан доказывает, что Шекспир не принимал общества, в котором «человек, освобожденный от всех и всяких моральных устоев, отдавался бы на волю эгоизма и закона джунглей». Весьма интересны также аргументы, которые Кирнан приводит в подтверждение того, что и феодальный порядок не соответствовал моральным нормам, о которых мог мечтать Шекспир.

Однако, как нам кажется, в одном случае В. Кирнан, исследуя отношение Шекспира к этическим ценностям феодального прошлого, допускает упрощение, которое в известной степени противоречит его собственной концепции. Он пишет: «Шекспир во всех своих произведениях стремится сохранить, обновить и передать ценности прошлого новой эпохе». Подобное утверждение грешит определенной механистичностью; видимо, более прав в своей оценке шекспировского отношения к феодальному прошлому А. Кеттл, полагающий, что старая феодальная этика была во многом неприемлема для поэта, что, по Шекспиру, путь от этой этики к гуманизму лежал через отказ от старых норм.

Вполне закономерно, что автор, исследующий изображение семейных и любовных отношений у Шекспира, концентрирует свое внимание в первую очередь на решении этических вопросов в шекспировских пьесах. Однако анализ «человеческих отношений» позволяет В. Кирнану внести важное уточнение в оценку одного из существенных элементов политической платформы Шекспира — элемента, относительно понимания которого до сих пор не достигнуто согласия между шекспироведами. «Часто, даже слишком часто утверждалось, — напоминает В. Кирнан, — что Шекспир испытывал чувство ужаса перед анархией, перед общественным беспорядком. Но в действительности его пугало не нарушение «порядка» в полицейском понимании этого слова, а нечто гораздо более глубокое — разрушение взаимного доверия людей, которым всегда чревата ломка старого общественного уклада независимо от того, сохраняется ли прежняя власть или нет». Подобное уточнение служит наглядным доказательством того, что шекспировскую драматургию нельзя рассматривать в моральном аспекте изолированно от аспекта социального.

*

В отличие от статей, которые базируются на материале всего шекспировского наследия, Арнольд Кеттл в работе „От «Гамлета» к «Лиру»“ поставил своей

целью проследить идейные и художественные сдвиги, происходившие в творчестве Шекспира на сравнительно коротком отрезке времени. Установившееся — и вполне справедливое — мнение о том, что «Гамлет» является вершиной творчества Шекспира, иногда мешает исследователям по достоинству оценить эволюцию, которую переживал Шекспир после 1601 года. Поэтому оригинальные сопоставления некоторых аспектов «Гамлета» и «Лира» в статье А. Кеттла и выводы, к которым приходит автор, заслуживают пристального внимания.

Концепция «Гамлета», которой придерживается А. Кеттл, уже известна в основных чертах советскому читателю по докладу, сделанному в Московском университете и опубликованному впоследствии в юбилейном сборнике шекспироведческих статей¹. Здесь мы хотели бы лишь подчеркнуть два важных предостережения А. Кеттла против крайностей в литературоведческой и сценической интерпретации образа Принца Датского.

Первое предостережение состоит в том, что Гамлета неправильно изображать «неврастеником, а не героем». Для советских шекспироведов и деятелей театра это замечание не является чем-то злободневным, ибо советские исследователи и режиссеры, переболев подобными заблуждениями, давно от них отказались. Однако для западноевропейского театра и науки это утверждение и сейчас звучит актуально.

Второе предостережение имеет непосредственное значение и для советского искусства. А. Кеттл убедительно аргументирует тезис о том, что победа, которую одерживает Гамлет, имеет лишь частичный характер, что Гамлет-гуманист вынужден в последнем акте капитулировать перед Гамлетом-принцем. Эту капитуляцию А. Кеттл объясняет строго исторически, усматривая в ней типичную судьбу гуманиста XVI века, раскрывающую «несоответствие между гуманистической теорией и практикой». Сравняя финалы «Гам-

¹ См. Вильям Шекспир, Статьи и материалы, М., 1964.

лета» и «Лира», А. Кеттл подчеркивает то очевидное, но часто упускаемое из виду обстоятельство, что «в обеих пьесах главный герой оказывается побежденным не врагами, не собственной слабостью, а историей». При этом А. Кеттл оговаривается, что такое поражение Гамлета вовсе не противоречит утверждению о героизме Принца Датского. Эти замечания А. Кеттла очень важны как противоядие против искусственного «выпрямления» Гамлета и излишней переоценки оптимизма трагедии, то есть как раз против тех ошибок, которые нередко толкают постановщиков на изображение в финале торжества Гамлета при помощи всех разнообразных помпезных средств, имеющих в распоряжении режиссера.

Для развития Шекспира от «Гамлета» к «Лиру» очень примечательно, что в «Короле Лире» уже не один герой, а целая группа персонажей ощущает, что «век расшатался», разрушив все некогда устойчивые формы связи между людьми. Естественно поэтому, что постановка социальных вопросов в «Лире» приобретает более отчетливый характер, чем в «Гамлете».

В основе интерпретации А. Кеттлом «Короля Лира» лежит тезис о том, что в трагедии происходит столкновение представителей двух социальных и исторических группировок — персонажей, руководствующихся принципами старого феодального общества, и тех, кто является носителями новой буржуазной идеологии. Рисуя развитие борьбы между этими лагерями, Шекспир не становится на сторону ни одного из них. Как пишет А. Кеттл, «в первых трех актах «Лира» перед нами предстает мир, в котором старый порядок рушится, «новые люди» проявляют беспринципность, и оба лагеря, как это видно из их обращения с Корделией, являются бесчеловечными».

Поэтому вполне закономерно, что единственной настоящей героической личностью в этом мире оказывается Корделия, носитель гуманистического начала, защитница принципа правды и естественности в отношениях между людьми. А изменение соотношения сил в пьесе и эволюция персонажей объясняются

тем, что «новые люди», проникнутые духом буржуазного индивидуализма, до конца остаются враждебными гуманизму, тогда как «партия Лира» — и в первую очередь сам король — оказывается в дальнейшем в состоянии разделить убеждения Корделии.

Но для того чтобы Лир смог воспринять гуманистические идеалы, ему нужно пройти через страшное чистилище, которое освободило бы его от предрассудков прошлого и открыло бы его душу для глубоко человеческих чувств и мыслей. Причем это чистилище, по мысли А. Кеттла, не субъективное и не мистическое; одним из важнейших его элементов является столкновение Лира с неизвестными ему дотоле аспектами социальной действительности.

В заключение А. Кеттл ставит важный вопрос о развязке трагедии. Эдгар, который приходит на смену погибшим героям, возвышается над Фортинбрасом прежде всего потому, что на его долю выпало пройти через опыт, во многом аналогичный опыту Лира. Последняя сцена «Короля Лира» показывает, что и в этой трагедии Шекспир не мог дать ответа на все волновавшие его вопросы. Тем не менее финал «Лира» выдержан в более оптимистических тонах, чем гамлетовский. Мы вправе предположить, что Шекспир надеялся на то, что, выражаясь словами А. Кеттла, Эдгар «не совсем забыл Бедного Тома». Рассуждения А. Кеттла в значительной степени служат теоретической предпосылкой для статьи другого автора, представленного в этом сборнике, — Алика Уэста, выступающего против истолкования трагедии о короле Лире в сугубо пессимистическом духе.

*

Материал сборника отражает показательное для шекспироведения последних лет оживление интереса к одному из самых своеобразных творений Шекспира — «Троилу и Крессиде», редкостной пьесе в шекспировском каноне, странная судьба которой сложилась так, что это произведение всегда больше волновало литературоведов, чем театр.

Исследованию этой пьесы специально посвящена статья Рэймонда Саутхолла „«Троил и Крессида» и дух капитализма“. Острые полемических выводов, к которым приходит автор работы, направлено против шекспироведов, склонных толковать пьесу о Троиле и Крессиде лишь как историю верного любовника и ветреной возлюбленной и тем самым ограничить содержание пьесы узкими рамками интимных переживаний.

Анализируя образную систему пьесы и сопоставляя ее с историческими документами, характеризующими моральные устои английского общества на рубеже XVI и XVII столетий, Р. Саутхолл заключает, что пьеса Шекспира проникнута духом не античности и не средневековья, а духом всепроникающей купли и продажи, так впечатляюще засвидетельствованным в сочинениях секретаря компании «купцов-авантюристов» Джона Уилера. Это дух, который принес с собой нарождающийся капитализм и который, как неоднократно подчеркивает Р. Саутхолл, ведет к огрублению и профанации высоких человеческих чувств.

В этом — основной пафос статьи Р. Саутхолла. Наблюдения, систематизированные автором, важны не только для понимания связи «Троила и Крессиды» с современной Шекспиру действительностью. Они представляют бесспорный интерес и для характеристики творчества Шекспира после 1601 года, для доказательства того, что в период, когда создавались величайшие шедевры Шекспира, поэт видел главный источник царящего в мире зла в явлениях, возникших в связи с укреплением новых капиталистических отношений.

Однако, справедливо выступая против попыток обеднить «Троила и Крессиду» в духе романтической критики, Р. Саутхолл в пылу полемики со своими противниками приходит к выводам, которые также упрощают это произведение, правда в противоположном направлении. Попробуем разобраться в причинах подобного упрощения.

За «Троилом и Крессидой» давно установилась репутация загадочного произведения. Даже поиски оп-

ределения жанровых особенностей этой пьесы нередко заводят шекспироведов в тупик. Недостаточно помогает уточнению жанра этого произведения и широко распространенное среди зарубежных шекспироведов отнесение «Троила и Крессиды» к разряду «проблемных пьес», ибо в эту группу исследователи включают, помимо «Троила и Крессиды», такие разнообразные по жанру пьесы, как «Гамлет», «Конец — делу венец», «Мера за меру» и даже «Тимон Афинский»¹.

Хотя пьеса о Троиле и Крессиде лишена некоторых формальных признаков трагедии, это по своему духу произведение глубоко трагическое. И образованные люди шекспировской эпохи, читавшие гомеровские поэмы, и широкие круги демократических зрителей, знакомые с ходом событий Троянской войны по многочисленным средневековым переделкам, знали, что за смертью Гектора должно последовать падение Илиона и истребление его защитников.

Эта неотвратимость гибели Трои и победы греков имеет самое непосредственное отношение к духу всей пьесы. Дело в том, что война греков и троянцев у Шекспира — не просто столкновение двух враждующих армий; контраст между противоборствующими лагерями — это противопоставление, имеющее глубокие социально-исторические корни. Как справедливо отметил Ю. Тильярд, «троянцы старомодны, архаично рыцарственны и не приспособлены к жизни. Греки — представители новой эпохи; они жестоки, вздорны и неприятны, но более приспособлены, чем троянцы»².

Не может быть сомнения в том, что, рисуя греков, Шекспир сознательно стремился вызвать антипатию

¹ См. W. W. Lawrence, *Shakespeare's Problem Comedies*, N. Y., 1931; E. M. W. Tillyard, *Shakespeare's Problem Plays*, L., 1950; P. Ure, *The Problem Plays*, L., 1961.

² E. M. W. Tillyard, *Shakespeare's Problem Plays*, p. 9. Это известное положение сочувственно цитируется в статье А. Мортонна, делающего правильный вывод: «Шекспир, как мне представляется, любит рыцарей чести и восхищается ими, но вынужден в конечном итоге отречься от них, как от нелепых пережитков прошлого».

к ним со стороны аудитории. С другой стороны, не следует забывать, что и к лучшим из троянцев Шекспир относился со значительной долей скептицизма, понимая, что эти идеалисты, во многом потерявшие чувство действительности, обречены на гибель. Тем не менее ясно, что трагический колорит пьесы возникает в первую очередь потому, что безжалостные «новые люди» неизбежно должны нанести решительное поражение защитникам высоких идеалов любви и чести. Смерть Гектора от подлого удара Ахилла намечает эту перспективу более чем отчетливо.

Вот на это соотношение борющихся лагерей и не обратил Р. Саутхолл должного внимания. По существу он ограничился лишь исследованием некоторых лексических образов в репликах персонажей, разрушив тем самым целостный облик действующих лиц.

Особенно пострадал в рассуждениях Р. Саутхолла главный герой пьесы. Конечно, нет смысла представлять Троила только идеальным средневековым влюбленным; и Р. Саутхолл прав, подмечая те лексические элементы в репликах героя, которые позволяют заключить, что и его речь отражает влияние новых отношений, показательных для эпохи Возрождения. Но пьеса не дает оснований, чтобы утверждать, как это делает Р. Саутхолл, будто сам Троил с его низменными желаниями и психологией торговца представляет собой воплощение того растленного духа, о котором, собственно, и идет речь в пьесе. По Р. Саутхоллу, Троил оказывается чем-то вроде рыцарской модификации Пандара. Видимо, более правы те исследователи, которые подчеркивают близость не между Троилом и Пандаром, а между Пандаром и Крессидой¹; об этой близости, между прочим, достаточно отчетливо свидетельствует поведение Крессиды в греческом лагере.

Односторонность аргументации Р. Саутхолла становится очевидной, если вспомнить, что не только в речи Троила встречаются образы, подобные тем, на

¹ E. M. W. Tillyard, *op. cit.*, p. 54.

которых Р. Саутхолл строит свою концепцию. «Торгашескому» мировоззрению Троила Р. Саутхолл противопоставляет мировоззрение самого Шекспира, утверждая, что его сонеты «еще отражают феодальную этику любви». Но ведь и в сонетах — глубоко интимных лирических шедеврах — Шекспир зачастую использует образы, близкие по духу, а иногда буквально те же, что и образы, вложенные в уста Троила. Чтобы не быть голословными, приведем несколько примеров.

В сонете 4 Шекспир, выступая против эгоистической философии своего «друга», заимствует образы из практики ростовщичества; а в сонете 6 поэт, защищая противоположную, свою позицию, опять обращается к той же системе образов:

That use is not forbidden usury
Which happies those that pay the willing loan —
That's for thyself to breed an other thee,
Or ten times happier, be it ten for one¹.

Но ведь никто не станет на основании этих сравнений предполагать, что Шекспир разделял взгляды современных ему ростовщиков.

Еще более разительны совпадения между теми образами, на основании которых Р. Саутхолл говорит об обуревающих Троила низменных желаний («*guder powers*»), и системой образов, при помощи которых Шекспир в некоторых сонетах характеризует свое собственное настроение. Чтобы убедиться в этом, достаточно сопоставить цитируемые Р. Саутхоллом слова Троила (*III, 2, 17—24*) с образной системой сонетов 56 или 129. Но опять-таки, разве можно, опираясь на подобные образы, полагать, что Шекспир (как и Троил) — раб ненасытной развращенности?

¹ Как человек, что драгоценный вклад
С лихвой обильной получил обратно,
Себя себе вернуть ты будешь рад
С законной прибылью десятикратной.

В двустишии, заключающем сонет 129, Шекспир говорит о всеобщем, общечеловеческом характере чувства, владеющего им:

All this the world well knows; yet none knows well
To shun the heaven that leads men to this hell¹.

И, конечно, в споре о любви прав Шекспир, а не Р. Саутхолл, слишком прямолинейно связывающий влечение Троила к Крессиде с торжеством буржуазных отношений. Как указывает Энгельс, «первая появившаяся в истории форма половой любви, как страсть, и притом доступная каждому человеку (по крайней мере из господствующих классов) страсть, как высшая форма полового влечения»², возникла в средние века задолго до того, как на литературную арену выступил Уильям Шекспир.

Вряд ли следует проводить (что делает в своей статье Р. Саутхолл) далеко идущие аналогии между обществом, находящимся в состоянии распада, и сравнениями, в которых любовь уподобляется болезни, а влюбленный — больному. Такие сравнения могут быть с успехом истолкованы и как дань традиции, и как естественное поэтическое выражение неутоленной страсти.

И уж совсем неубедителен Р. Саутхолл, утверждая, что «в болезненной «любовной» поэзии Троила нередко звучат ноты пресыщенности до отвращения, до тошноты». Ноты тошноты действительно звучат в словах Троила, когда он говорит о Елене и — особенно резко — когда ему приходится комментировать поведение Крессиды, изменяющей ему с Диомедом. Но ведь Троил — это не абстрактная категория, а живой человек. Он видит своими глазами измену Крессиды; для него это самое отвратительное из всего, что может произойти в мире. А когда человек сталкивается с чем-то непереносимо отвратительным, его может стошнить и на пустой желудок.

¹ Все это так. Но избежит ли грешный

Небесных врат, ведущих в ад крошечный?

² К. Маркс и Ф. Энгельс, Соч., т. 21, стр. 72.

Возражая автору статьи о «Троиле и Крессиде», мы должны одновременно с удовлетворением признать, что эта работа содержит целый ряд нужных и полезных наблюдений. Об одном из них — о стремлении Р. Саутхолла связать анализируемую пьесу с современной Шекспиру социальной действительностью — мы уже упоминали; не меньшую ценность представляет и вывод Р. Саутхолла о гуманизме Шекспира, противостоящем волчьей алчности нарождающегося буржуазного общества.

*

В статье Д. Мэтьюза „«Отелло» и человеческое достоинство“ высказано много интересных соображений, помогающих углубленной интерпретации этой особенно популярной трагедии Шекспира. Д. Мэтьюз не перегружает свое исследование упоминаниями имен авторов, с которыми он расходится во взглядах на трагедию о венецианском мавре. Тем не менее его статья, как и многие другие работы сборника, полемична в самой своей основе.

В трудах шекспироведов достаточно часто встречается мысль о том, что цвет кожи главного героя в «Отелло» или вовсе не имеет значения, или является лишь второстепенным фактором; такая трактовка трагедии получила особое распространение с тех пор, как ученые стали акцентировать в образе Отелло черты, которые можно истолковать как характерные для носителей гуманистических взглядов Ренессанса.

Д. Мэтьюз начинает свою статью словами: «Самое важное в «Отелло» — это цвет кожи главного героя пьесы». Исследователь считает, что эта черта героя важна не только для понимания специфики трагедии «Отелло» и ее отличия от пьес ревности. Автор весьма убедительно доказывает, что цвет кожи героя — это одно из средств в руках Шекспира для того, чтобы наиболее полно противопоставить Отелло венецианскому обществу, подвергнуть это общество критике и убедить зрителя, что духовная чистота Отелло и Дездемоны «определяет и их протест против окру-

жающего общества и их полную беспомощность перед лицом этого общества».

На том же основании Д. Мэтьюз развивает гипотезу, объясняющую причины ненависти, которую Яго питает к Отелло. Автор отвергает весьма распространенные попытки найти в пьесе какие-либо рациональные объяснения этой ненависти (включая и то обстоятельство, что Отелло не назначил Яго своим лейтенантом) как несоизмеримые с силой и результатами коварства Яго. Д. Мэтьюз не разделяет также характерных для романтической критики попыток приписать Яго свойства сверхчеловека, исчадия ада. В основе ненависти Яго, по мнению Д. Мэтьюза, лежит простая причина, которую автор называет при этом «иррациональной»: «Яго ненавидит Отелло потому, что Отелло — мавр».

С этой гипотезой связано интересное наблюдение Д. Мэтьюза, доказывающее, что цвет кожи Отелло вызывает ненависть не только у Яго. По мнению Д. Мэтьюза, реакция Бранцио на известие о венчании Отелло и Дездемоны тоже в первую очередь выражает расовую неприемлемость Отелло для сенатора. Этот момент позволяет заключить, что корни ненависти Яго — не столько в его индивидуальном чувстве, сколько во взглядах, разделяемых верхушкой венецианского общества.

Но, пожалуй, еще большее значение имеет смело выдвинутый автором тезис, характеризующий соотношение и движение противоборствующих в пьесе лагерей: «Отелло» — это не рассказ о том, как цивилизованный варвар возвращается к прежнему состоянию (ибо Отелло никогда и не был варваром, хотя он и был рабом); это куда более тонкая попытка показать белого варвара, который стремится низвести до своего уровня цивилизованного человека».

*

Не будет преувеличением сказать, что любое серьезное исследование пьесы о Макбете с необходимостью строится на анализе исключительных по силе и

многообразию контрастов, заложенных в самой трагедии. По такому пути идет и Дж. Уолтон в своей статье «Макбет». При этом в качестве главного звена своих рассуждений Дж. Уолтон избирает не какой-либо из частных контрастов и не абстрактный контраст добра и зла — а так нередко случается в шекспироведческих сочинениях. Автора в первую очередь занимает контрастное противопоставление двух философских систем: в основе одной из них лежит индивидуалистический принцип, по которому человек ставит превыше всего свои эгоистические интересы; согласно второй системе, человек является членом общества, уважающим и защищающим интересы других людей.

Этот исходный тезис позволяет Дж. Уолтону поставить вопрос о развитии внутреннего кризиса Макбета как об основной движущей силе трагедии — силе, неотвратно влекущей к гибели некогда могучую личность, силе, по отношению к которой все остальные идейные и сюжетные элементы пьесы являются производными. Сам по себе этот тезис в той или иной форме уже встречался в трудах шекспироведов; однако целый ряд выводов, к которым приходит Уолтон, заслуживает пристального внимания.

К числу таких наблюдений следует отнести прежде всего рассуждения автора, показывающие, как углубление индивидуализма Макбета приводит к тому, что на определенном этапе развития действия не только протагонист, но и его открытые и потенциальные противники попадают в состояние изолированности; тогда как заключительная часть пьесы рисует, помимо окончательного кризиса Макбета, преодоление этой изолированности и воссоединение противостоящих Макбету персонажей, все последовательнее выступающих в качестве носителей отношения к человеку, противоположного макбетовскому.

Для характеристики полной изоляции Макбета Дж. Уолтон умело привлекает анализ эволюции отношений между главным героем и леди Макбет. Автор обращает внимание на одно многозначительное обстоятельство, зачастую ускользающее от шекспирове-

дов: на пиру призрак Банко является только Макбету; леди Макбет уже настолько далека от мужа, что она не видит Призрака. Такой символический эпизод свидетельствует не только о том, что Макбет не посвящал жену в планы убийства Банко; он доказывает, что к данному моменту между Макбетом и леди Макбет возникает не меньшая отдаленность, чем между Гамлетом и Гертрудой в сцене объяснения в спальне, где один Гамлет видит Призрака и беседует с ним.

Дж. Уолтон прав, утверждая, что смысл трагедии о Макбете шире, чем прямое отражение столкновения между феодальным и буржуазным способами мышления. Нельзя не принять в целом конечного вывода автора, согласно которому показанное Шекспиром в этой пьесе имеет отношение к «историческому развитию Британии в целом».

Правда, такой вывод был бы еще убедительнее, если бы автор обогатил свое исследование анализом тираноборческого пафоса «Макбета». Подобный анализ позволил бы связать философскую проблематику трагедии с проблематикой политической и подчеркнуть шекспировскую мысль о том, что преступный эгоцентрик на троне неизбежно оказывается деспотом, но даже самый изощренный жестокий деспотизм не в состоянии сохранить ему власть. С учетом тираноборческой направленности «Макбета» стало бы намного более значительным интересное наблюдение автора о том, что воплощенные в Макдуфе истинная человечность, тираноборчество и стремление служить общему делу спасения родины заметно расходятся с официальной политической доктриной времен Якова I.

Большое значение имеет и другой вывод, к которому приходит исследователь: «Хотя трагедия о Макбете раскрывает перед нами колоссальную силу зла, это — наиболее оптимистическая из всех четырех великих трагедий». Свой вывод Дж. Уолтон дополняет обобщением, как нам кажется, совершенно правильным: «Само зло в «Макбете» — это нечто неестественное». Такой взгляд на «Макбета» может сыграть важную роль не только при осмыслении данной трагедии, но и для понимания эволюции творчества Шек-

спира в целом. Не вправе ли мы в мысли о противостественности зла, к которой Шекспир приходит в «Макбете», увидеть хотя бы отдаленную предпосылку того нового воззрения на действительность, которое царит в последних пьесах? Не в «Макбете» ли начало перехода к заключительному периоду творчества Шекспира. — перехода, который многие шекспироведы продолжают воспринимать как перелом, недостаточно мотивированный предшествующим творчеством?

*

Но если такое допущение правильно, то как примирить его с тем, что Шекспир практически одновременно с «Макбетом» создает «Антония и Клеопатру» — пьесу, где жестокая действительность методично и безжалостно подавляет высокое человеческое чувство, трагедию тем более тяжелую, что она с самых первых сцен проникнута ощущением неотвратимого торжества жестокого начала?

Подобное недоумение в значительной степени помогает рассеять статья Дипака Нанди „Реализм «Антония и Клеопатры»“.

В этой статье привлекает многое. Так, например, Д. Нанди дает весьма яркую характеристику Риму и закономерностям, определяющим деятельность его представителей. «Рим, — пишет Д. Нанди, — это мир утилитарного реализма, мир, которым правит принцип политического своекорыстия, мир, где идеалы определяются расчетом». Этот мир проникнут духом «политики», плохо скрывающей эгоистичность устремлений отдельных лиц, и в первую очередь холодного и бесчеловечного Цезаря — типичного представителя Рима. Тонко подмеченное автором сходство между этим миром, Римом в «Кориолане» и Данией в «Гамлете», позволяет предположить, что в «Антонии и Клеопатре» Шекспир ставил перед собой задачу не точно воспроизвести римскую действительность I века до н. э., а изобразить «переживающее упадок общество с немногочисленным правящим классом, различные группы которого ведут ожесточенную борьбу

за власть, видя в ней гарантию своего существования, и используют в этой борьбе невежественные и легко меняющие симпатии народные массы».

Д. Нанди убедительно развивает мысль о том, что образы Антония и Клеопатры невозможно интерпретировать в духе романтизма. Автор раскрывает причины беспомощности Антония в столкновении с «новым человеком» — Цезарем: они глубоко коренятся в том, что Антоний занимает достойное место в той галерее представителей анахроничной феодальной рыцарственности, которую характеризует в своей статье А. Мортон. Если и можно говорить о моральном торжестве Антония в финале, то это торжество — никак не победа принципа феодальной «чести».

Вполне резонно предостерегает Д. Нанди и против неоправданной идеализации Клеопатры. Исследователь доказывает, что хотя Клеопатра и является с самого начала главным идейным антагонистом Рима, она пользуется тем не менее такими же макиавеллистскими тактическими приемами, что и Цезарь.

Наблюдения над эволюцией образа Клеопатры, над возвышающей ее любовью к Антонию служат для автора окончательным аргументом при определении пафоса пьесы, который он видит «в отделении подлинной любви от званий и рангов, от преходящих триумфов придворной политики, в неприятии контактов, основанных на кратковременной выгоде и расчете, в утверждении постоянства подлинно человеческих взаимоотношений». Этот вывод, пожалуй, не совсем соответствует широте шекспировского полотна, однако, бесспорно, он характеризует его важнейшую часть.

Такой итог развития конфликта в «Антонии и Клеопатре», подразумевающий отнесенное в неопределенно далекое будущее торжество естественных человеческих отношений, автор с полным основанием характеризует как утопический. Быть может, просветленность перспективы, вырисовывающейся в финале «Антония и Клеопатры», несколько преувеличена в этюде Д. Нанди. Но сама по себе постановка вопроса об утопических элементах в трагедии позволяет утверждать, что и эта пьеса, наряду с «Макбетом», со-

держит в себе новые элементы творческого метода Шекспира, подготовляющие появление последних произведений.

*

Анализу одного из этих произведений посвящена статья Чарльза Барбера „«Зимняя сказка» и общество времен Якова I“. И сильные стороны этой работы, и ее слабости оказываются весьма поучительными, если принять во внимание, что полемику о существовании творческого метода позднего Шекспира, уже давно идущую в советском шекспироведении, никак нельзя считать законченной.

Эта полемика уже привела к существенным положительным итогам. Так, отошла в прошлое интерпретация последних пьес Шекспира как доказательства примирения поэта с действительностью, равно как и попытки увидеть в этих пьесах отказ Шекспира от борьбы за идеалы Ренессанса. Теперь советские шекспироведы стремятся в первую очередь подчеркнуть, что и в произведениях, которыми Шекспир завершил свой творческий путь, он продолжал борьбу за высокие возрожденческие идеалы.

Однако вопрос о том, в чем именно кроются причины разительных изменений в творческом методе Шекспира после 1608 года, где источник сказочных, утопических, фантастических элементов, играющих такую важную роль в поздних пьесах, до сих пор остается по существу без ответа. В попытке обнаружить этот источник и состоит главная ценность статьи Ч. Барбера.

По сравнению с другими шекспироведами, писавшими о «Зимней сказке», Ч. Барбер наиболее последовательно отстаивает мысль о том, что ключевой темой пьесы является контраст и конфликт между королевским двором и деревней. Как утверждает автор, эта тема была особенно актуальной в годы, когда создавалась «Зимняя сказка», ибо в это время конфликт между английским королевским двором и деревней стал уже вполне очевидным.

Рассматривая контрасты «Зимней сказки», Ч. Барбер приходит к выводу, что Шекспир сопоставляет королевский двор и деревню не только в политическом, но и в этическом плане: тирании и искусственности двора противостоит гуманность и естественность деревни.

Правда, иногда Ч. Барбер интерпретирует некоторые лексические образы, недостаточно учитывая подтекст шекспировского произведения. Так случается, например, когда автор комментирует слова Пастуха, прощающего Автолика: «We must be gentle, now we are gentlemen» (V, 2, 146)¹. Эти слова дают Ч. Барберу повод предположить, что Пастух, получив определенный социальный статус, должен приобрести и соответствующие моральные качества; но здесь исследователь, к сожалению, не улавливает иронического звучания реплики.

Очень интересным представляется наблюдение Ч. Барбера о том, что в «Зимней сказке» в поле зрения Шекспира остаются только две социальные силы — королевский двор и деревня. Такое состояние общества, по мысли Ч. Барбера, соответствует дошекспировским временам. В пьесе «не нашлось места для настоящих носителей перемен в шекспировской Англии — купцов-монополистов, лендлордов, огораживающих общинные земли, хитрых законников, богатеющих йоменов». В этом упрощении автор не без основания видит один из источников идиллической атмосферы, разлитой в пьесе. Если учесть, что в предшествующий период именно проблема столкновения со злом, порождаемым наступлением новых отношений, стояла в центре внимания великого драматурга, то это наблюдение Ч. Барбера может оказаться весьма конструктивным при решении вопроса о специфике творческого метода Шекспира в «Зимней сказке».

Но, с другой стороны, никак нельзя согласиться с концепцией Ч. Барбера в той ее части, где он утверждает, будто Шекспир надеялся на некое возрожде-

¹ Уже будем благородны, коль попали в благородные

ние Англии через воссоединение королевского двора и деревни. Такое утверждение неприемлемо, даже если оно и удобно для объяснения сверхъестественного, чудесного элемента в пьесе-сказке. Может быть, допустимо — да и то с большими оговорками — предположить, что автор «Зимней сказки» в какой-то мере лелеял мечту о благотворном воздействии народа на правящие классы; но уж для вывода о том, что и королевский двор может морально обогатить крестьянина, ни «Зимняя сказка», ни творчество Шекспира в целом не дают нам оснований. Не надо к тому же забывать, что вскоре вслед за «Зимней сказкой» Шекспир создает «Генриха VIII», где король и его двор предстают в таком отвратительном свете, который исключает всякую возможность облагораживающего воздействия на него со стороны простых людей. Тезис Ч. Барбера о «воссоединении» двора и деревни является по сути дела одним из вариантов тезиса о характерном для последних пьес Шекспира примирении поэта с действительностью; правда, на этот раз он аргументирован не в плане моральных абстракций, а социологически.

*

Особое место в сборнике занимают статьи Дэвида Крэга и Алика Уэста. Эти авторы стремятся раскрыть значение шекспировской драматургии для последующего развития английской литературы и для современного театра. Появление их работ свидетельствует о том, насколько животрепещущим на родине поэта является вопрос о роли шекспировского наследия в культурной жизни Англии наших дней.

Автор статьи „Любовь и общество: «Мера за меру» и наше время“ Д. Крэг строит свои рассуждения главным образом на сопоставлении шекспировской пьесы с творчеством Д. Г. Лоуренса. У нас нет оснований оспаривать право автора на подобные сравнения; отметим лишь, что некоторые из них кажутся не совсем убедительными.

Так, например, трудно, на наш взгляд, извлечь

материал для серьезных выводов из сопоставления образов холода, использованных Шекспиром для характеристики Анджело, с близкими образами в произведениях Д. Г. Лоуренса; в таком сопоставлении обходится специфичность двух различных поэтик. Стремление увидеть лоуренсовскую «полярность» в «Мере за меру» приводит автора к ощутимым упрощениям в интерпретации пьесы Шекспира.

Со всем, что говорит Д. Крэг об антигуманной сущности Анджело, можно в целом согласиться. Но вызывает возражения категорическое утверждение автора о том, что Клавдио «по самой своей сущности, по тому, как он относится к жизни и как формулирует первейшие условия бытия, является прямой противоположностью Анджело».

Различия между этими двумя персонажами настолько велики и очевидны, что на них не стоит останавливаться. Но Д. Крэг упускает из виду, что между ними есть и трудно уловимое с первого взгляда, но весьма существенное сходство. Дело в том, что Клавдио — тоже индивидуалист. Как только перед ним вырастает перспектива тюрьмы и плахи, он по существу думает только о себе, забывая и о невесте, и о том, что она готовится стать матерью его ребенка. Если Джульетта признается в тюрьме, что она любит Клавдио как самое себя, то ее напуганный угрозой наказания возлюбленный лишь с сожалением вспоминает о тех «взаимных развлечениях», которые привели к его аресту. Когда Клавдио умоляет Изабеллу спасти его, в его словах звучит не только панегирик радостям жизни, о котором говорит Д. Крэг, но и эгоистическое стремление выжить во что бы то ни стало, любой ценой. Не может быть сомнения в том, что Изабелла ощущает эгоистический смысл в мольбах брата. Это очень важное обстоятельство, смягчающее прямолинейность образа Изабеллы, помогающее ей подняться до того уровня, на котором она может стать главным антагонистом Анджело, и наполняющее ее образ тем высоким философским смыслом, который не позволяет уложить пьесу в узкие рамки сексуальной проблематики.

И тем не менее мы вправе говорить о ценности статьи Д. Крэга для советского читателя. Ее полемическая заостренность, несомненно, сыграет свою положительную роль как ответ на весьма распространенные морализаторские суждения о «Мере за меру» — одном из недостаточно изученных произведений Шекспира.

Очень важен и заключительный вывод статьи. Характеризуя эволюцию изображения личных отношений в английской литературе от Шекспира и Донна через просветителей, романтиков и викторианцев к современности, Крэг приходит к заключению, что английская литература даже в своих наивысших образцах не поднималась до такого цельного изображения человеческого чувства, каким наполнена «Мера за меру».

*

Сборник «Шекспир в меняющемся мире» включает статья Алика Уэста «Некоторые современные употребления термина «шекспировский». Непосредственным поводом для этой статьи послужила хорошо известная советскому зрителю постановка «Короля Лира», осуществленная Питером Бруком, с Полем Скофилдом в заглавной роли. Но значение работы А. Уэста далеко выходит за пределы театральной рецензии. Это, по сути дела, большой разговор о путях интерпретации Шекспира, попытка теоретического осмысления судьбы шекспировского наследия в современном западном обществе.

Как указывают сами создатели спектакля Брука, ими руководило стремление открыть в «Короле Лире» ту мысль об извечном и неодолимом господстве зла в мрачном неизменном мире, которая лежит в основе творчества современного писателя Сэмюэля Беккетта.

Рассматривая программную пьесу Беккетта «В ожидании Годо», А. Уэст весьма аргументированно доказывает, что пафос этой пьесы состоит в отрицании истории. А. Уэст утверждает, что предпосылки истол-

кования наследия великого гуманиста и жизнелюбца Шекспира в духе бекеттианства коренятся в общем упадке буржуазного шекспироведения — упадке, отражающем страх перед тем, что энергия Шекспира служит источником вдохновения для революционных сил современности.

В противовес этим тенденциям А. Уэст показывает, что творчество Шекспира и в наши дни служит силой, направленной на преобразование мира; и заключительные слова его статьи могут быть поставлены эпитафией ко всему сборнику: «Поворотный пункт действия пьесы «Король Лир» наступает в тот момент, когда крестьянин поднимается на защиту истерзанной человечности. Через восприятие самой трагедии, через радость, знание и надежду, которые она вносит в нашу жизнь, мы познаем свободу, которую обретем, когда положим конец господству человека над человеком».

*

Составитель сборника «Шекспир в меняющемся мире» Арнольд Кеттл подчеркивает во введении, что в книге не представлены работы, посвященные специально анализу языка Шекспира. Однако в каждой из статей исследование шекспировских пьес ведется на основании пристального изучения образной системы, лексики, стиля произведений великого драматурга. В большинстве случаев именно вдумчивый анализ текста пьес позволяет авторам сделать аргументированные выводы относительно идейной и художественной сущности этих произведений.

К сожалению, зачастую многие важные стилистические элементы, необходимые для правильной интерпретации шекспировского наследия, исчезают в переводе или приобретают значение, несколько отличное от оригинала. Учитывая, что без ссылок на подлинный текст Шекспира часто невозможно понять ход рассуждений авторов, мы взяли за правило цитацию Шекспира на английском языке. Английский текст приводится по изданию: The Tudor Edition of William

Shakespeare. Edited by Peter Alexander, London and Glasgow, 1954. В цифровых обозначениях при цитатах римская цифра указывает акт, первая арабская цифра — сцену, последующие — нумерацию строк. В подстрочные примечания вынесены соответствующие места в русском переводе. Переводы даются по изданию: Уильям Шекспир. Полное собрание сочинений в восьми томах, М., «Искусство», 1957—1960. Случаи, когда в интересах более точной передачи мысли Шекспира на русском языке использованы переводы, не вошедшие в это издание, оговорены в примечаниях.

Ю. Шведов



Арнольд Кеттл

ВВЕДЕНИЕ



Мы не случайно дали этой книге название, которое может быть понято по-разному. Такая многозначность соответствует истине. Мы не можем воспринимать пьесы Шекспира с той же непосредственностью, с какой мы читаем или смотрим произведения современной драматургии, не учитывая исторической ситуации, сложившейся во времена Шекспира. Попытка прочесть пьесу Шекспира так, словно он наш современник, не приведет к добру: мы увидим то, чего в ней нет, и не заметим многого, что составляет ее сущность. Однако читать эти пьесы так, будто они относятся целиком к прошлому, как какая-нибудь археологическая древность, не менее губительно: в этом случае пропадет то, ради чего мы читаем Шекспира, — живая душа его творений. Как бы ни были глубоки наши познания в истории, мы не сможем вообразить себя зрителями старого театра «Глобус».

Чтобы разрешить эту проблему, придется признать ее диалектический характер, не боясь ни этого слова, ни самого факта. Бесплезно искать чистую сущность Шекспира вне времени и пространства; да мы и не можем быть читателями «в чистом виде», не отягощенными своим собственным опытом. И мы, и Шекспир являемся действующими лицами истории. Чем глубже нам удастся это осознать, тем лучше мы поймем Шекспира. И наоборот, никакие другие произведе-

ния литературы не помогают нам в такой мере, как пьесы Шекспира, увидеть самих себя в истинном свете. Как ни парадоксально это звучит, только читая Шекспира, можно, очевидно, понять, как следует читать Шекспира. И чем больше мы его читаем, тем лучше начинаем понимать слова Джульетты о ее любви и щедрости:

My bounty is as boundless as the sea
...the more I give to thee,
The more I have...¹ (II, 2, 133—135)

Нельзя пройти мимо слова «щедрость» (bounty). Любопытный подход к литературе, который не исходит из признания того, что она доставляет удовольствие, вызывает подозрения.

Под изменяющимся миром мы подразумеваем, следовательно, не только век Шекспира или наш век, а одновременно и тот, и другой. Не нужно обладать исключительной проницательностью, чтобы понять, что по крайней мере одна весьма существенная общая черта присуща веку Шекспира и нашему двадцатому веку: исключительная быстрота и значительность перемен. Какие бы выводы люди ни делали из этого, они необыкновенно остро ощущают и сами изменения, и их неизбежность.

Еще задолго до Шекспира поэт Томас Уайет чрезвычайно образно раскрыл существо этого явления:

Processe of tyme worketh suche wunder,
That water which is of kynd so soft
Doeth perse the marbell stone a sonder
By litle droppes faling from aloft².

Не приходится сомневаться — и это по-своему подтверждает любая статья нашей книги, — что Шекспир всем своим существом впитал глубокую истину, выраженную в строках Уайета. Никто не поведал нам

¹ ...чем больше я
Тебе даю, тем больше остается...

² Бег времени творит такие чудеса,
Что вода, мягкая по своей природе,
Раскалывает мраморную глыбу,
Когда с вершины падает по капле.

столько о беге времени и о порожденных им чудесах и страданиях, сколько Шекспир. В напряженных противоречиях изменяющегося мира — источник его поэтических пьес. Понимание этих противоречий помогает Шекспиру проникнуть в существо драмы, раскрыть человека во всей сложности его живых связей с другими людьми, привлечь образы из внешнего мира природы, использовать свое неистощимое чувство богатства и возможностей языка.

Хотя в сборнике нет специальных работ о языке Шекспира, каждая статья при помощи цитат дает возможность увидеть его чудесную силу и разнообразие. В конечном итоге, может быть, это и есть самый лучший способ исследования. Любой лингвистический подход, при котором исследователь стремится хотя бы временно выделить слово из контекста или рассматривать его, абстрагируясь от единственного смысла, присущего ему в данном контексте, грозит насилием над исследуемыми словами. Это вовсе не значит, что авторы сборника недооценивают важности лингвистического анализа при изучении Шекспира или поддерживают поверхностную точку зрения о возможности разделения «языка» и «литературы». Шекспир потому и является крупнейшей фигурой в нашей литературе, что он величайший мастер английского языка.

Исходным пунктом для авторов сборника служит убежденность в том, что значение Шекспира для *нашего* изменяющегося мира раскрывается наилучшим образом при изучении его творчества в связи с *его* изменяющимся миром. При этом авторы признают, что оба мира, резко отличающиеся друг от друга, имеют тем не менее много общего. С этой концепцией связан еще один фактор, объединяющий отдельные статьи нашего сборника. «Изменения» — это не единственное слово, которое часто повторяется на наших страницах. Другое слово — «человек». Предметом нашего анализа является Шекспир — гуманист.

Слово «гуманист» в этом контексте имеет широкое и весьма существенное значение. Гуманистическую традицию нельзя рассматривать как набор неизмен-

ных принципов или четко сформулированную философию. Она скорее предполагает мировоззрение, изменяющееся и развивающееся по мере того, как человек углубляет свои знания, укрепляет свою власть над миром и, следовательно, над своей собственной судьбой. Вряд ли можно ожидать, что гуманист XX века будет придерживаться тех же идеалов или даже проявлять такое же отношение к действительности, что и гуманист XVI или XVII века. Но обоих их роднит присущая им непоколебимая вера в способность человечества (хотя и необязательно отдельного человека) разрешить — несмотря на все трудности, ошибки и трагедии — те конкретные проблемы, с которыми они сталкиваются на каждом данном этапе развития общества. Я совсем не хочу сказать, что гуманист — это легковверный оптимист, исповедующий весьма удобную веру в неизбежность прогресса; такими пытаются представить гуманистов их противники. Большинство гуманистов эпохи Шекспира, например, считали, что мир становится, мягко говоря, хуже, а не лучше. Почти все они находили объяснение мира и судьбы человека в религии; даже у тех из них, кто занимался новой наукой, не было ни научной теории, ни метода в том смысле, как это понимает современный ученый. Многие гуманисты того времени были, по существу, довольно пугливыми интеллигентами, их сравнительная изолированность от окружения не способствовала выработке оптимистического мировоззрения. Тем не менее их произведения освещены протестом против отчаяния (вспомним знаменитый «поворот к лучшему» в конце самых душераздирающих трагедий Шекспира). В них видна решимость увидеть человека и мир в подлинном свете и, насколько это возможно, объективно. Они проникнуты глубокой уверенностью (которая независимо от конкретной философской формы составляет существо гуманистического духа), что этого можно достичь. Природу гуманизма можно постичь лишь в связи с опытом и историей человечества.

Шекспир жил в эпоху великого расцвета гуманизма, которую мы, за отсутствием более удачного

термина, называем Возрождением. Этот расцвет явился прямым следствием и одновременно катализатором распада средневекового феодального общества, раскрепощения человеческой энергии и духа, которое было вызвано требованиями нового общества. В основе статей нашего сборника лежит убеждение, что характер и значение шекспировского творчества неотделимы от успехов, достигнутых человечеством в ту эпоху,— в области общественного устройства, искусства, политики, религии, науки. Именно эти успехи и сделали возможным появление Шекспира. Такая точка зрения не означает, естественно, ни стремления как-либо механистически «объяснить» Шекспира, ни, тем более, преуменьшить его значение. Гуманистические достижения XVI века создали почву для его творчества; а само творчество Шекспира, идя особыми путями, которые вряд ли кто-либо мог предвидеть, необыкновенно усилило и углубило развитие гуманизма.

Английские марксисты называют изменения в Англии, достигшие своей кульминации в гражданской войне XVII века, буржуазно-демократической революцией. На этом термине следует остановиться, потому что его значение не всегда правильно понимается даже теми, кто склонен его принять. Именно буржуазия, то есть класс купцов-горожан и стремящихся к прибыли землевладельцев, чьи власть, положение и образ жизни зависели от накопления капитала путем использования наемной рабочей силы, возглавила антифеодальную революцию и стала основой нового господствующего класса. Но уже на самых ранних стадиях революции в антифеодальном лагере имелись силы, которые никоим образом нельзя назвать буржуазными в точном смысле слова. Это относится и к литературе, и к самой жизни. Ни один человек, находясь в здравом уме, не скажет, что «Дон-Кихот» — величайший литературный манифест нового реализма, посвященный разоблачению феодального рыцарского романа, — это книга буржуазная. Аргументы, которыми пользуются Томас Мор в «Утопии» в начале XVI века или радикалы из армии «нового образца» в дебатах о «Договоре народа», происходивших в Пут-

ни в 1647 году, не являются буржуазными аргументами, напротив, они проникнуты антибуржуазным духом. Главную цель великой перемены буржуазия видела в усилении своей власти и свободе удовлетворять свои потребности. Но многие из тех, кто ликовал, видя крушение старого порядка, и кто зачастую до последнего дыхания боролся за новые идеи свободы и равенства, имели другие цели и идеалы. Для них предприимчивые дельцы, индивидуалисты и эгоисты, подобно Вольпоне, золото почитавшие богом, а людей — товаром, были людьми еще более отвратительными, чем лорды старой феодальной иерархии. Гуманистические идеалы Возрождения, как мы видим, развивались на чрезвычайно сложной общественной почве, и нет ничего удивительного в том, что такого писателя, как Шекспир, нельзя уложить в рамки четкой классификации и приклеить к нему ярлык «представитель буржуазной идеологии» или «феодальный реакционер». Только глубоко поняв всю сложность термина «буржуазно-демократическая революция», можно ясно представить себе историческое место и значение Шекспира. Необходимо в этой связи особо выделять демократическую сторону содержания буржуазно-демократической революции на ее ранних стадиях. Иначе мы не сможем понять всю остроту и современность шекспировской драмы с ее ошеломляющим свободомыслием и земной простотой.

Все авторы настоящего сборника решительно отвергают попытки доказать, что Шекспир — сознательно или бессознательно — был чем-то вроде современного демократа или социалиста, родившегося раньше своего времени. Но в определенном смысле *народный* характер его творческого гения нельзя переоценить, и не только в связи с его собственной эпохой.

Шекспир вдохновлял чартистов XIX века; в 1841 году Томас Купер, один из чартистских вождей, основал в Лейстере «Шекспировское общество лейстерских чартистов». Не случайно Шекспира так высоко ценили великие пионеры социализма. Поль Лафарг, зять Карла Маркса, писал, что в семье Маркса царил настоящий культ Шекспира, а сам Маркс изучал

Шекспира специально и восхищался им как величайшим драматическим гением. «Все друзья Тома Манна,— пишет Донна Тор,— помнят его страстное увлечение Шекспиром, они не раз поднимали бокалы за Шекспира и справляли с Томом день рождения великого поэта. В своей семье в Манчестере он завел традицию «веселых вечеров», на которых все должны были петь, декламировать или по крайней мере читать что-нибудь из Шекспира»¹. Напомним вам, что Том Манн был не работником умственного труда, а простым рабочим парнем, который в возрасте десяти лет спустился в шахту.

В XX веке на родине Шекспира трудящиеся не могут наслаждаться его пьесами, не испытывая многочисленных затруднений. Конечно, изменения, происшедшие в языке, представляют реальную трудность, но ее нельзя считать неразрешимой, особенно если учесть необыкновенную популярность переводов Шекспира во всем мире, и в том числе в социалистических странах, которые в этом отношении стоят далеко не на последнем месте. Более серьезная трудность состоит в том, что в современном английском обществе нет живой народной театральной традиции.

В промышленных городах, в которых живет большинство из нас, мало кто посещает театр, а государственная помощь, оказываемая театру, ничтожна даже по западноевропейским стандартам. В обществе, где культурой заправляет коммерция, а тон задают бизнесмены, народу совсем нелегко узнать и полюбить Шекспира. И все же Шекспир очень много значит для английского народа. Нет другого драматурга, к которому столь охотно и с таким удовольствием обращались бы думающие и ищущие люди, как молодые, так и старые. Всем нам приходилось наблюдать, какое впечатление производит пьеса Шекспира на человека, который и не предполагал (да и мы, вероятно, не ожидали этого), что она может ему понравиться. Мы часто недооцениваем наш собственный народ и нашу культуру. Нам бы следовало больше

¹ D o n n a T o r, Tom Mann and his Times, vol. I, 1956, p. 67.

гордиться многочисленными великолепными школьными и университетскими постановками Шекспира в Британии. Иногда в этих постановках обнаруживается более глубокое проникновение в сущность творчества Шекспира, чем в требующих больших затрат профессиональных спектаклях. Одним из свидетельств необыкновенной силы воздействия и богатого многообразия этих пьес является то, что их часто ставят любительские и молодежные труппы. Нелепо, конечно, считать, что в 1964 году Шекспир оказывает сильное и непосредственное влияние на жизнь английского народа. И это уже само по себе характеризует наше общество с отрицательной стороны. Но правда и то, что ни один другой великий писатель не оказывает *большего* воздействия на наш народ, чем Шекспир; что в кругах, которые обычно не принимаются в расчет, когда речь заходит о культуре, — я имею в виду в первую очередь наиболее активных и вдумчивых представителей рабочего движения — его язык ценят, его пьесы знают и любят.

Теперь, пожалуй, следует отметить еще один момент. Как подсказывает опыт, не исключена возможность, что где-нибудь нашу книгу с оттенком симпатии или неприязни назовут «марксистским толкованием Шекспира». В этой связи мне хотелось бы сделать два замечания. Во-первых, не все авторы этого сборника назвали бы себя — во всяком случае, безоговорочно — марксистами; правда, вряд ли кто-либо из них станет утверждать, что его интерпретация никак не связана с марксистской методологией. Во-вторых, те из нас, кто является марксистами, хотели бы самым решительным образом заявить, что мы не считаем свои исследования окончательными и безусловными. В том исследовании, которое мы предпринимаем, невозможны узость или ортодоксальный догматизм. Не такая философия марксизм и не такой писатель Шекспир!

Некоторые статьи настоящего сборника исследуют вопросы, непосредственно относящиеся к политическим и идеологическим взаимосвязям Шекспира с его временем. В большинстве статей, однако, анализируются отдельные пьесы и их существенные особенно-

сти¹. Между двумя этими типами статей нет, на мой взгляд, строгого различия. Всякий автор согласится, что в действительности «критический» и «исторический» подходы вовсе не исключают друг друга, хотя об этом нередко говорится в литературной критике XX века. Историк литературы, который избегает критического анализа, лишает себя критерия при отборе материала для своего исследования, а критик, пренебрегающий историей, рискует не найти достаточных теоретических оснований для своих оценок, хотя некоторые из них могут быть справедливыми частными замечаниями. И снова «гуманизм» выступает объединяющим понятием. Ибо история — это история человечества, а ценность — литературная, как и всякая другая, — это то, что ценно для человека. Человек же, если его не рассматривать как некую ничего не значащую абстракцию, всегда остается индивидуальным существом из плоти и крови, живущим в определенном месте и в определенное время, сталкивающимся с определенными задачами и стоящим перед определенным выбором, одним словом, человеком в истории.

Никто из нас не собирается, конечно, утверждать, что связь между литературными оценками и другими факторами проста и очевидна. Шекспир не потому великий писатель, что он поддерживал елизаветинскую монархию. Он — великий писатель даже и не потому, что был исключительно мудрым и проницательным человеком, хотя вряд ли он мог бы быть великим, не обладая в каком-то смысле этими качествами. Но в каком смысле? Здесь не место для попыток дать общий теоретический ответ на этот интересный вопрос. Насколько это возможно, мы постараемся ответить на него на страницах нашего сборника. Если этот сборник поможет хотя бы определить предпосылки для того, чтобы сформулировать общие принципы критического анализа, мы будем считать нашу задачу выполненной.

¹ Темы статей для настоящего издания выбирались произвольно и зависели от объема сборника и личных склонностей самих авторов. Отсутствие детального исследования некоторых пьес не диктовалось какими-либо специфическими соображениями.

Каждая из статей сборника является самостоятельной работой, и авторы считают себя ответственными лишь за суждения, высказанные ими самими. Мы не пытались устранить или примирить те разногласия в оценке и подходах, которые читатель может заметить при сравнении различных статей. Однако появление настоящего сборника, приуроченного к четырехсотлетию со дня рождения Шекспира, было бы неоправданным, если бы все статьи не были связаны общими интересами и исходными позициями. То, что нас объединяет, может быть в негативном плане определено как отказ, с одной стороны, от мистического, чисто импрессионистского, иррационального или антиисторического подхода к материалу, а с другой — от педантического академизма, который, упуская из виду целое в своем увлечении частностями и, как говорит Блейк, вползая в литературную критику, как всепожирающая гусеница, игнорирует живое и волнующее содержание великой литературы. В позитивном плане нас связывает, во всяком случае в смысле метода, стремление подойти к творчеству Шекспира наиболее объективно и — если этот термин можно применить к литературной критике — с научной точностью; при этом мы признаем, что воздействие литературы носит сложный личный характер, а суждения о литературе так же трудны, хотя и неизбежны, как решения, которые мы принимаем в жизни. Ибо литература есть часть нашей жизни, именно из связи с жизнью во всем ее разнообразии черпает она свою силу, прелесть и ценность. Сущность великого произведения литературы, каким является любая из основных пьес Шекспира, заключается не только в том, что оно заставляет нас всем сердцем понять ту жизнь, которую отдает на наш суд, но и в том, что оно обладает способностью влиять на нашу собственную жизнь. В этом сборнике мы отдаем дань Шекспиру, писателю, который лучше, чем кто-либо другой, сложными средствами искусства помогает человеку понять, что значит быть человеком, и, следовательно, учит, как воздействовать на мир и изменять его.

*

А. Л. Мортон

ШЕКСПИР И ИСТОРИЯ¹

*

Наш мир и мир Шекспира совсем не похожи друг на друга, но их роднит одна общая черта: все мы живем во времени и участвуем в историческом процессе. Поэтому эпоху Шекспира, так же как и нашу, можно понять только в том случае, если рассматривать ее в исторической перспективе. Но чтобы проникнуть в сущность каждой эпохи, нам необходимо не только знание истории как определенной цепи событий, но и *концепция* истории, нечто вроде рамок, внутри которых эти события могут быть соотнесены друг с другом. Нам будет легче понять Шекспира и его эпоху, а также наше время и его проблемы, если мы попытаемся уяснить себе взгляды Шекспира на историю. А Шекспира история, несомненно, глубоко интересовала, и он много размышлял о ней.

Возьмем, к примеру, знаменитые слова Макбета:

Out, out, brief candle!
Life's but a walking shadow, a poor player,
That struts and frets his hour upon the stage
And then is heard no more; it is a tale

¹ Статья А. Мортон включена в русское издание сборника по рекомендации проф. А. Кеттла и издательства «Лоуренс и Уишарт». В Англии статья опубликована отдельной брошюрой.

Told by an idiot, full of sound and fury,
Signifying nothing¹. (V, 5, 23—28)

Этот отрывок — своего рода концепция истории, изложенная в взволнованных и красноречивых выражениях. Такая концепция в известной мере сходна с теориями, широко распространенными и в настоящее время; но следует ли считать ее шекспировской? В другой пьесе, во второй части «Генриха IV», Шекспир пишет:

There is a history in all men's lives,
Figuring the natures of the times deceas'd;
The which observ'd, a man may prophesy,
With a near aim, of the main chance of things
As yet not come to life, who in their seeds
And weak beginning lie intreasured.
Such things become the hatch and brood of time².

(III, 1, 80—86)

Здесь Шекспир устами графа Уорика, безусловно, выражает свою убежденность в том, что история не бессмысленна, как считает Макбет, что в ней есть строгая закономерность и что, изучая уроки истории, люди обретают надежду избежать ошибок и научиться управлять своей жизнью и своим будущим. Сетования Макбета — это не выражение взглядов Шекспира на историю, а драматическое воплощение настроений человека, пережившего крушение всех надежд и павшего духом. Аналогичную точку зрения высказывают и в настоящее время, — это мироощущение

¹ ...Дотлевай, огарок!
Жизнь — это только тень, комедиант,
Паясничавший полчаса на сцене
И тут же позабытый; это повесть,
Которую пересказал дурак:
В ней много слов и страсти, нет лишь смысла.

² Есть в жизни всех людей порядок некий,
Что прошлых дней природу раскрывает.
Поняв его, предсказывать возможно
С известной точностью грядущий ход
Событий, что еще не родились,
Но в недрах настоящего таятся,
Как семена, зародыши вещей.
Их высидит и вырастит их время.

класса, переживающего распад и утратившего моральную опору.

Ниже я попытаюсь выяснить, как относился Шекспир к своему времени и как он толковал его историю. Такая задача кажется мне осуществимой, поскольку во многих пьесах Шекспир разрабатывает темы, которые могут быть названы политическими в широком смысле слова. Мы коснемся ряда таких тем, но, естественно, в первую очередь рассмотрим цикл великих пьес, которые Шекспир посвятил истории Англии.

I. ЭПОХА ШЕКСПИРА

Здесь не место подробно останавливаться на социальном строе Англии конца XVI столетия, но нельзя обойтись без нескольких самых общих замечаний. Во-первых, Англия в тот период все еще была феодальной страной, хотя этот феодализм во многом отличался от феодализма предыдущих столетий. У власти по-прежнему стояла феодальная аристократия. Крестьяне, составлявшие основную массу населения, уже перестали быть крепостными в средневековом смысле этого слова, но еще продолжали оставаться объектом феодальной эксплуатации. Однако за несколько предыдущих десятилетий производительные силы и производственные отношения претерпели значительные изменения, и жизнь продолжала меняться все ускоряющимся темпом. Сложившиеся внутри феодального общества буржуазные отношения достигли такой степени развития, что вызвали глубокий социально-политический кризис.

Реформация, происшедшая несколько раньше в том же столетии, явилась частичной победой новых сил. Возникшая в результате государственная церковь пока еще носила феодальный характер, но это была уже национальная церковь, а не часть вселенской организации. В этом, пожалуй, отразилось одно из изменений, которое имеет особенно важное значение с точки зрения интересующей нас проблемы, а именно проблемы развития, наряду с буржуазией, и национального самосознания. Конечно, зародыши его

можно проследить гораздо раньше, но только в XVI веке, после установления прочной централизованной власти и ликвидации власти крупных феодалов на местах, можно действительно говорить об английской нации. К концу столетия национальное самосознание еще более укрепилось в связи со сложившейся международной обстановкой. В царствование королевы Елизаветы I Англия играла роль центра и главного оплота протестантства и прогрессивных сил Европы. Она вела борьбу не на жизнь, а на смерть с Испанией и реакционной контрреформацией. Многие зависело от победы Англии и ее союзников в этой борьбе, и понимание этого вызывало к жизни чувство национального единства, приобретавшее особую остроту из-за того, что и тогда имелись люди, которых теперь принято называть квислингами или пятой колонной. Англия ощущала себя нацией, выполняющей определенную миссию, а после разгрома Армады в 1588 году к этому прибавилась еще и уверенность в своих силах.

Как раз в это время Шекспир переехал в Лондон и начал работать для театра, сочинив в числе своих ранних пьес и первые исторические хроники. В них, как и в последующих исторических хрониках, написанных спустя несколько лет, он отразил новый дух утверждающегося патриотизма и национального самосознания. Темой его хроник, взятых в целом, является рождение нации.

Но мы дадим весьма искаженную картину эпохи, если ограничимся только этим ее аспектом, который отражал ситуацию, существовавшую лишь недолго и исчезнувшую еще при жизни Шекспира. Эпоха Шекспира была веком патриотизма, но она также была и временем борьбы, лишений и гнета. Благополучие класса буржуазии и многих представителей дворянства покоилось на усилении эксплуатации широких трудящихся масс. И здесь мы сталкиваемся с противоречием, существование которого сознавали многие, и в их числе Шекспир: классы, объективно играющие прогрессивную роль, часто на практике оказываются угнетателями и хищниками. Эта их сторона становится сразу же очевидной, особенно для тех,

кто стоит ниже их на общественной лестнице. Жаба, попавшая под зубья бороны, не радуется будущему урожаю.

Таковы, следовательно, два аспекта перемен, которые произошли во второй половине XVI века. С одной стороны, появление чувства национальной гордости, патриотизма, единства нации, целеустремленности, возникновение новых богатств и возможностей, с другой — уничтожение многих проявлений прекрасного и еще большего числа добрых традиций, рождение новых форм эксплуатации, новые лишения и страдания и все углубляющееся противоречие между требованиями власти и социальной справедливостью. Оба эти аспекта перемен, а также их взаимодействие нашли свое отражение во взглядах Шекспира на историю, и мы, пожалуй, можем проследить, как существенно менялись эти взгляды по мере того, как творчество его становилось все более зрелым, а кризис, который переживало общество его времени, приближал новый исторический этап.

II. ИСТОРИЧЕСКИЕ ХРОНИКИ

В великолепном цикле исторических хроник от «Ричарда II» до «Ричарда III» Шекспир охватил эпоху, которая для людей его поколения была периодом новой истории. Более ранние эпохи представлялись им веком варварства и мрака, а период после битвы при Босуорте уже считался новейшей историей, касаться которой было опасно для историка или драматурга. Но в низложении и трагической судьбе Ричарда II Шекспир усматривал начало цепи событий, которая привела к возникновению общества, бывшего в его глазах «современным», то есть к новой монархии Тюдоров и новому укладу жизни. Шекспир трактовал историю этого периода как историю политическую. Он оценивал прошлое в свете политических критериев эпохи Тюдоров, и его отношение к прошлому окрашивалось тем, что он знал — или считал, что знает, — о XV столетии.

Во времена Шекспира, пожалуй, впервые зародился интерес к истории и появилось как в среде аристократии, так и буржуазии новое грамотное поколение, готовое читать о прошлом или слушать рассказы о нем. Хроники XVI века создавались в ответ на эту потребность, они разительно отличались по своему характеру от средневековых хроник, которые в большинстве случаев не выходили за рамки местных событий и часто представляли собой лишь их регистрацию; если же взять более усложненные хроники, например, хронику Фруассара, то они носили донациональный космополитический характер. Хроники же XVI века являли собой попытку — довольно примитивную у Холиншеда и более философски осмысленную в «Союзе двух благородных и славных домов Ланкастеров и Йорков» Холла или у Полидора Виргилия — зафиксировать историю нации. Хотя Шекспир черпал фактический материал у Холиншеда, его понимание истории ближе Холлу; следует отметить, что период, описанный у Холла, почти целиком совпадает с периодом, охватываемым историческими хрониками Шекспира.

Эти пьесы в доступной форме доносили до зрителя сущность новой концепции истории. В данном случае Шекспир следовал традиции, уже прочно установившейся к началу его драматургической деятельности, и его первые пьесы — три части «Генриха VI» — облечены в форму, уже завоевавшую популярность у зрителей. Возможно, в основе их лежат более ранние и не дошедшие до нас пьесы-хроники, хотя не исключено, что в них гораздо больше собственного шекспировского творчества, чем когда-то были склонны признавать шекспироведы. Во всяком случае, мы можем говорить, что «Ричард III» — первая пьеса, в которой талант Шекспира проявился в полную силу, — дополняет и завершает трилогию о Генрихе VI. Все, что в этой трилогии только намечено и не раскрыто, получает развитие и завершение в «Ричарде III».

Мирыне, читавшие хроники и смотревшие пьесы, сочиненные на их материале, представляли собой грамотный слой населения нового типа. Прежде почти все

грамотные люди были клириками, духовными лицами, и основой их образованности служила латынь. А сейчас появилась читающая публика, которая требовала книг по всем вопросам на английском языке, даже если первоначально полученное ею образование было классическим. Именно удовлетворение этой потребности вызвало быстрое развитие книгопечатания, которое в свою очередь стимулировало рост интереса к литературе на английском языке. В XVI веке, и особенно в период жизни Шекспира, появилось множество переводов произведений классических авторов, а также разнообразных французских и итальянских книг. Елизаветинская эпоха была первой великой эпохой переводов, и это, несомненно, сыграло важнейшую роль в образовании Шекспира и представителей класса буржуазии в целом. До этого человек, «плохо знающий латынь и еще хуже греческий», не мог приобщиться к сокровищнице мировой литературы. Драматурги народного театра в свою очередь стали чем-то вроде приводного ремня, передававшего это культурное богатство менее образованным слоям населения.

В прежние времена историю ценили как урок князьям и государям; она должна была показать, что надлежит делать, а чего избегать. «Зерцало правителей» (которое Шекспир наверняка читал) было написано именно с этой целью. Позднее Ралей тоже писал свою «Историю мира» в аналогичном духе, и поэтому Кромвель рекомендовал эту книгу своему сыну. Но хроники времен Елизаветы — это молчаливое признание того, что и простые люди могут почерпнуть урок у истории, хотя бы самый примитивный: не испытывать недовольства, не бунтовать и не восставать. Шекспир в детстве, вероятно, сидя в церкви, слушал поучения о вселенской иерархии, ортодоксальную точку зрения на отношения государя и подданных, изложенную в «Проповеди о повиновении».

В какой-то мере и Шекспир и его зрители принимали это учение, хотя ниже мы попытаемся показать, каким образом понимал его Шекспир и в чем он выходил за его рамки.

Почему же люди начали интересоваться историей? Не потому ли, что впервые стали ощущать себя, пусть неясно, исторической силой? Я считаю, что так и было. А раз так, то они нуждались в чем-то большем, чем проповедь о долге повиновения. И это большее дал им Шекспир. Он создал яркую картину, рисующую переплетение судеб правителей и народа, он показал, как из грехов правителей рождаются бедствия их подданных. В «Генрихе V» именно рядовые солдаты перед сражением размышляют о том, что короли должны нести ответственность за свои поступки перед богом и людьми. В «Короле Лире», «Тимоне Афинском» и «Троиле и Крессиде» Шекспир рассуждает о власти денег, бедствиях войны и раздорах (борьбе феодальных группировок внутри правящего класса), а также о последствиях ломки старого порядка.

III. ЛАНКАСТЕРЫ И ЙОРКИ

Исторические хроники, в которых нашли выражение столь многие стороны концепции Шекспира, создавались без учета хронологической последовательности царствований, в них описываемых¹. Но тем не менее они образуют связный и стройный цикл; Шекспир, очевидно, хотел, чтобы этот цикл воспринимали как единое целое, о чем свидетельствует, например, упоминание в конце «Генриха V» о Генрихе VI, которого нередко представляли на сцене.

История, о которой пишет Шекспир, начинается с трагического царствования Ричарда II, последнего из Плантагенетов, чьи наследственные права на престол были бесспорны. Эта эпоха казалась Шекспиру и его современникам решающим поворотным моментом истории. Он рисует ее как конец старого уклада, и

¹ Примерные даты их сочинения: «Генрих VI» — 1590—1591 г.; «Ричард II» — 1592 г.; «Генрих IV», часть 1 — 1597 г.; часть 2 — 1598 г.; «Генрих V» — 1599 г.

«Ричард II» — это разбитый в строгом порядке сад позднего средневековья, периода искусственной рыцарской доблести, который представлялся уже далеким прошлым веку Тюдоров — переходному веку новых веяний. Все в пьесе стилизовано и церемонно, так же как и сам Ричард — «прекрасная благоухающая роза», фигура, как бы сошедшая с гобелена. Шекспир использует здесь образность языка своего времени, но по-своему и в своих собственных целях. Сравнивая Эдуарда IV и Генриха V с солнцем, он исходит из распространенного в его время представления о солнце как о царе небесных тел; выбирая данный конкретный образ, он подчеркивает, что в Эдуарде IV и Генрихе V господствующей чертой является *властность*, то есть выносит суждение об их характерах.

То же относится и к Ричарду: розу по традиции было принято считать царицей цветов, как дуб — царем деревьев, льва — царем зверей и т. д. Выбрав образ розы, Шекспир выразил свое критическое отношение к Ричарду, ибо в нем нарушена гармония качеств, которыми должен был обладать истинный монарх, и верх берет декоративность и церемонность. Царственность Ричарда — лишь внешняя форма. Такую оценку Ричарда следует рассматривать в связи со сценой в саду (акт III, сцена 4), которая на первый взгляд может показаться не более как интермедией, а на самом деле воплощает основную идею пьесы; в этой сцене Шекспир наиболее четко формулирует свою политическую концепцию. Старший садовник — король в своем маленьком королевстве — противопоставляется Ричарду, нерадивому и расточительному хозяину. И тогда мы ясно видим, в чем же недостаток Ричарда:

O, what pity is it
That he had not so trimm'd and dress'd his land
As we this garden! We at time of year
Do wound the bark, the skin of our fruit trees,
Lest, being over-proud in sap and blood,
With too much riches it confound itself...

Had he done so, himself had borne the crown,
Which waste of idle hours hath quite thrown down¹.

(III, 4, 55—66)

Но это не может служить оправданием его низложения и еще меньше — его убийства. Садовник воспринимает падение Ричарда как трагедию, а низложение его считает преступлением. Но судьба, постигшая Ричарда, — естественное следствие того, что он не научился быть рачительным хозяином, не обладает качеством, которое здесь выдвигается как первейшая обязанность английских королей.

Излагая свою политическую концепцию в этой традиционной и символической форме, Шекспир добивался такой же ее доходчивости для зрителей XVI века, какой достигает Шоу в великолепной сцене «Дома, где разбиваются сердца», где капитан Шотовер сравнивает Англию с кораблем, налетающим на рифы из-за пьяницы-капитана, и на вопрос Гектора: «Но что я должен делать?» отвечает:

Капитан Шотовер. Что делать? Чего проще — изучить, в чем заключаются ваши обязанности настоящего англичанина.

Гектор. А разрешите узнать, в чем заключаются мои обязанности англичанина?

Капитан Шотовер. Навигация. Изучите ее и живите. Или пренебрегите ею и будьте прокляты во веки веков².

Покой, которым дышит сад, весь традиционный уклад и образ жизни англичан нарушаются из-за легкомыслия Ричарда и его непригодности к несению королевских обязанностей. Узурпация власти завер-

¹ Как жаль, что не хранил он, не лелеял

Свою страну, как мы лелеем сад!

Чтоб не могли плодовые деревья

Погибнуть от переполнения соком,

Весной мы надрезаем их кору...

Так поступая, он царил бы мирно,

Но нерадив и беззаботен он

И должен потому отдать свой трон.

² Бернард Шоу, Избр. произв., М., 1956, т. 2, стр. 371.

шает дело. У Болингброка нет и следа изящной церемонности Ричарда. Это человек нового типа, практичный, всегда выбирающий средства, точно соответствующие его целям. С воцарения Генриха IV, как бы говорит Шекспир, жизнь англичан начинает приобретать новые черты, окончательно сложившиеся только в XVI веке. Между этими историческими вехами заключен XV век — век гражданской войны и смут, век нарушения естественного порядка вещей.

В следующих пьесах Шекспир рисует картину этих смут, безоговорочно признавая их неизбежной чертой жизни человеческого общества. Но он рассматривает их на фоне порядка как нормы и часто подчеркивает относительный характер его нарушения, как, например, в сцене сражения при Таутоне («Генрих VI», часть 3, акт II, сцена 5), где в действии участвуют отец, убивший сына, и сын, убивший отца. Сцены повседневной жизни города и деревни, которых так много в «Генрихе IV», по моему мнению, тоже должны напоминать нам о том, что нормальный порядок продолжает существовать, несмотря на беспорядок «наверху».

Шекспир осуждает и Ричарда и Болингброка, но не в одинаковой степени. Как личность, Болингброк, быть может, заслуживает большей похвалы, хотя это вопрос спорный. Как король, он, несомненно, лучше Ричарда, но преступление его более тяжкое и приводит к более трагическим и далеко идущим последствиям. Оно вызывает к жизни целую серию преступлений и бедствий. Одна из отличительных черт исторических хроник — разработка темы наследия греха и возмездия почти в духе греческой трагедии. Шекспир, как и его зрители, видел в уничтожении рода Ланкастеров божественную кару за нарушение ими естественного порядка. Но цепь на этом не кончается.

Герцог Йоркский действительно представляет собой орудие божественной кары за грех, совершенный герцогом Ланкастерским, но его поступок от этого не становится правомерным, и Шекспир отнюдь не оправдывает его. Напротив, преступление влечет за собой новое преступление; лишь после уничтожения и

Ланкастеров и Йорков становится возможным объединение под властью Тюдоров. Есть все основания полагать, что Шекспир считал каждое последующее преступление ужаснее предыдущего, а их кульминацией — чудовищную трагедию Ричарда III, после которой события уже не могут развиваться к худшему и должно наступить улучшение. Поэтому, может быть, оправдывается мятеж, поднятый Ричмондом (Генрихом VII); да и стал бы изображать его иначе драматург, творивший в царствование внучки Генриха VII? Чтобы найти моральное и политическое оправдание низложению Ричарда III, его нельзя было не изобразить чудовищем.

Насколько серьезно относился Шекспир к притязаниям Тюдоров и к традиционному взгляду на Ричарда? Советский литературовед М. Левидов доказывает, что Шекспир, выражая официальную точку зрения, не разделял ее и в душе восхищался Ричардом, как сверхчеловеком макиавеллистского толка. Это утверждение вряд ли можно подтвердить материалом пьесы, тем более что и в других произведениях Шекспир не проявляет сколько-нибудь явной симпатии к людям такого рода. Правда, сцена сражения при Босуорте, в которой спор между Ланкастерами и Йорками находит свое разрешение и исход в гибели представителей обоих лагерей, сейчас выглядит нелепой; но для зрителей елизаветинской эпохи она, вероятно, была волнующей и весьма впечатляющей. То же относится и к заключительному монологу Ричмонда: нам он кажется скучным, а у современников Шекспира, наверное, пользовался бурным успехом. Кроме того, мы не должны забывать, что воцарение Тюдоров, несмотря на все их недостатки, действительно положило конец длительному периоду гражданских войн, которые несли народным массам одни лишь страдания.

Но если Шекспир принимает официальную точку зрения — а он, очевидно, ее принимает, — он добавляет к ней один важный элемент. Ричард III — отъявленный злодей, тиран и узурпатор, но он живет в мрачные времена, которые не рождали героев. Его окружают низкие, мелкие, своекорыстные негодяи, до-

стойные всяческого презрения. Все они — обычные злодеи; лишь он один не знает себе равных в злодействе. Подобно Макбету, с которым у Ричарда много общего, он в минуту поражения переживает момент высокого героического подъема. Шекспир как бы говорит нам, что в такие времена величие может выступать только в негативной, разрушительной форме. Винить надо *время*, эпоху распада и загнивания феодализма. Хотя Шекспир и не говорит, что поступки людей определяются временем, в которое они живут, и обстоятельствами их жизни, но он проявляет понимание взаимосвязи, существующей между ними, и необходимости учитывать эти факторы, когда выношишь суждение о деяниях людей.

Нам следует остерегаться судить о Шекспире на основе современных нам критериев и представлений. Он действительно верил в проклятие за грехи предков и божественную кару для детей за прегрешения отцов. Эту веру разделяли и его зрители.

Наконец, следует отметить дуализм и даже противоречие между божественным и сверхъестественным характером проклятия и возмездия за грехи, с одной стороны, и вполне реальными человеческими качествами и силами, через которые решается трагедия, — с другой. Временами кажется, будто Шекспир колеблется и не может определить, что же является ее подлинной движущей силой; но характерно, что в первой группе пьес («Генрих VI» и «Ричард III») сверхъестественный элемент звучит сильнее. А по мере достижения зрелости человеческое и рациональное начало все больше и больше берет верх.

IV. ВЛАСТЬ И ИЕРАРХИЯ

Одно из наиболее ясных определений ортодоксального взгляда на власть как на совершенно необходимую основу жизни общества дается в той части пьесы «Сэр Томас Мор», которую сейчас принято приписывать Шекспиру. Мор пытается успокоить бунт, который в настоящее время мы назвали бы волнениями

на расовой почве: лондонцы напали на переселенцев из Фландрии и требуют их выселения. Мор обращается к толпе со следующим увещанием:

Grant them remov'd and grant that this your noise
Had chid down all the majesty of England.
Imagine that you see the wretched strangers,
Their babies at their backs and their poor luggage,
Plodding to th' ports and coasts for transportation *,
And that you sit as kings in your desires,
Authority quite silenced by your brawl.
And you in ruff of your opinions clothed,—
What have you got? I'll tell you, you have taught
How insolence and strong hand should prevail,
How order should be quelled, and by this pattern,
Not one of you should live an aged man.
For other ruffians as their fancies wrought,
With self same hand, self reasons and self right,
Would shark on you, and men like ravenous fishes
Would feed on one another ¹.

¹ Ну, пусть их удалят, и пусть весь этот шум
Заставит замолчать все Англии величье.
Вообразите, что видите несчастных чужестранцев:
С детишками на спинах и скудным скарбом
Бредут они к портам и побережью для погрузки *.
Вообразите, что восторжествовала ваша прихоть,
Что ваш уличный скандал заставил замолчать власть
И сами вы, признающие лишь свое мнение, —
Чего добились вы? Я отвечаю: вы показали,
Как торжествует наглость и сильная рука,
Как должно уничтожать порядок, и тогда
Никто из вас не доживет до старости.
Ибо другие негодяи, следуя своему капризу,
Такою же рукой, по тем же причинам и тому же праву
Набросятся на вас, как акулы, и люди, подобно хищным
рыбам,
Пожрут друг друга.

* Эти строки, возможно, представляют собой сознательную параллель описанию того, как сгоняли с земли жертв огораживания, данному Мором в «Утопии»: «Во всяком случае, происходит переселение несчастных: мужчин, женщин, мужей, жен, сирот, вдов, родителей с малыми детьми и более многочисленными, чем богатыми, домочадцами...» (Томас Мор, Утопия, М., Изд-во

Интересно, что Шекспир вкладывает эти доводы в уста Мора, поскольку им обоим пришлось столкнуться с проблемой власти и оба они, по-видимому, решали ее в одном и том же направлении. Поэтому слова, произносимые Мором, имеют гораздо больший вес, чем, скажем, внешне похожие на них высказывания римских сенаторов в «Кориолане». Мы можем даже согласиться с аргументацией последних; но Шекспир хочет показать нам, что эти аргументы лживы и используются как предлог для того, чтобы ничего не предпринимать для облегчения действительно тяжелого положения плебеев. Характеристика, которую дает Л. С. Найтс речи Волумнии в этой пьесе, полностью применима и к словам Менения Агриппы: «Мне кажется, что это одно из тех немногих мест, где можно применить к Шекспиру политическую терминологию более поздней эпохи и сказать: он раскрывает классовую природу патрицианской чести. Но этим Шекспир не ограничивается. Ведь то, что предлагает Волумния, — выдать ложь за чистую монету, прибегнуть к помощи пустых, холодных слов, — представляет собой не что иное, как отрицание взаимного уважения и доверия, которые должны лежать в основе *всякого* общества. А в ответе Кориолана, принимающего совет матери, заложен разрушительный цинизм (Кориолан, судя по его тону, сам это смутно сознает)»¹.

Взятые вместе, отрывки, подобные приведенным выше, дают основания сделать вывод, что Шекспир в какой-то степени разделял двойственное отношение Мора к проблеме власти, которую в его время невозможно было отделить от монархии. Война Алой и Белой розы еще не стала достоянием далекого прошлого — отец Шекспира, видимо, был знаком с живыми участниками битвы при Босуорте, расположенном недалеко от Стрэтфорда. Гражданская война в условиях

АН СССР, 1947, стр. 58). Если это так, мы можем сделать вывод, что Шекспир пользуется возможностью, чтобы напомнить нам, что он знает о существовании социальной несправедливости, а также о необходимости власти.

¹ L. C. Knights, *Party Politics and the English Tradition*, pp. 13—14.

распада феодализма означала возрождение анархии и бесплодных междоусобиц между враждующими группировками феодальной знати. А это было нежелательным явлением в глазах всякого разумного человека и тем более Шекспира, нарисовавшего столь яркую картину последствий таких войн. Поэтому сильная центральная власть выступала как единственная альтернатива подобному хаосу.

Такая позиция Шекспира отражала новое мировосприятие, появившееся вместе с ростом буржуазии. Взгляды Шекспира в этом вопросе, так же как и взгляды представителей второго поколения английских гуманистов (то есть поколения, жившего после Реформации), по сути своей носили национальный характер. В условиях его эпохи монархия при всех ее недостатках, с точки зрения национальных устремлений, представляла собой единственно возможную форму государственной власти.

Вряд ли во времена Шекспира можно было представить себе какое-либо общество, кроме видоизмененного национального феодализма тюдоровской деспотии, — разве что возврат к феодальной анархии XV столетия, которая в то время господствовала во многих странах Европы. Поэтому Шекспир, так же как и Мор, не мог не выступать в роли защитника деспотизма, причем с теми же оговорками, что и у Мора.

Изображаемая им монархия — это всегда монархия, опирающаяся на народ. Когда Шекспир начинал писать, то есть примерно в 1590 году, казалось, что многие из вопросов, волновавших людей в начале и середине века, были если не окончательно решены, то, во всяком случае, находились в процессе решения. В это короткое затишье между двумя периодами бурных событий, отмеченное духом национального единства, порожденным борьбой против Испании, Шекспир написал свои исторические хроники. К этому же периоду относится и «Сэр Томас Мор».

В этих пьесах Шекспир подчеркивает святость института королевской власти, недопустимость мятежа, абсолютную необходимость порядка и установленной иерархии. Но вскоре начали возникать новые кон-

фликты и противоречия, и этот более поздний этап вызвал к жизни великие шекспировские трагедии. Различие между тоном монолога в «Сэре Томасе Море» и аристократических диатриб в «Кориолане» в значительной степени объясняется просто-напросто тем, что «Кориолан» был написан спустя примерно двенадцать лет.

Л. С. Найтс¹ отмечает усиление пессимистических настроений в начале XVII века. А это как раз совпадает с периодом создания трагедий Шекспира. Так в какой же мере случайна связь между началом нового периода в его творчестве и рождением нового века и новой династии? Нам не известно, какое влияние могли оказать личные факторы; но в пьесах болезнь века изображается не столько в личном, сколько в общественном плане: «Век расшатался». Укажем также в качестве иллюстрации на новый элемент острой социальной критики в «Короле Лире» и «Тимоне Афинском» и на резкий контраст в отношении к войне и политическим раздорам в «Генрихе V» и в «Троиле и Крессиде».

По-видимому, начиная примерно с 1600 года убеждение Шекспира в первостепенной важности порядка и власти стало ослабевать. Хотя в «Короле Лире» нарушение установленного порядка все еще изображается как нечто, открывающее дорогу злу в самых различных его проявлениях, тем не менее злоупотребление властью само по себе выступает как зло, подрывающее все основы государства:

Lear. A man may see how this world goes with no eyes. Look with thine ears. See how yond justice rails upon yond simple thief. Hark, in thine ear: change places and, handy-dandy, which is the justice, which is the thief? Thou hast seen a farmer's dog bark at a beggar?

Gloucester. Ay, sir.

Lear. And the creature run from the cur? There thou

¹ L. C. Knights, *Drama and Society in the Age of Johnson*, p. 267.

mightst behold the great image of authority: a dog's
obeyed in office.

Thou rascal beadle, hold thy bloody hand!
Why dost thou lash that whore? Strip thy own back;
Thou hotly lusting to use her in that kind
For which thou whip'st her. The usurer hangs the cozener.
Through tatter'd clothes small vices do appear;
Robes and furr'd gowns hide all. Plate sin with gold,
And the strong lance of justice hurtless breaks;
Arm it in rags, a pigmy's straw does pierce it¹.

(IV, 6, 150—167)

Мы видим, как наряду с углублением переживаемого Шекспиром кризиса он все яснее понимал характер общества своего времени, противоречие между необходимостью порядка и устойчивости и несправедливостью и неустойчивостью, возникающих из-за того, что Мор называл «неким заговором богачей, ратующих под именем и вывеской государства о своих личных выгодах»². Единственное разрешение этого противоречия, которое сумел найти Шекспир в своих последних пьесах «Буря» и «Зимняя сказка», носит утопический характер. Единство и примирение в фи-

¹ Лир. ...Чтоб видеть ход вещей на свете, не надо глаз. Смотри ушами. Видишь, как судья издевается над жалким воришкой? Сейчас я покажу тебе фокус. Я все перемешаю. Раз, два, три! Угадай теперь, где вор, где судья. Видел ты, как цепной пес лает на нищего?

Глостер. Да, государь.

Лир. А бродяга от него удирает. Заметь, это символ власти. Она требует повиновения. Пес этот изображает должностное лицо на служебном посту.

Ты уличную женщину плетью

Зачем сечешь, подлец, заплечный мастер?

Ты б лучше сам хлестал себя кнутом

За то, что втайне хочешь согрешить с ней.

Мошенника повесил ростовщик.

Сквозь рубища грешок ничтожный виден,

Но бархат мантий прикрывает все.

Позолоти порок — о позолоту

Судья копьё сломаёт, но одень

Его в лохмотья — камышом проколешь.

² Томас Мор, Утопия, стр. 214.

нале этих пьес выглядят неубедительно, ибо представляют собой такой путь избавления от социальных зол, который Шекспиру, как и Мору, кажется весьма желательным, но на его осуществление надежд возлагать не приходится. Однако именно благодаря осознанию этих противоречий лучшие и наиболее зрелые произведения Шекспира продолжают волновать нас, несмотря на то, что написаны они много веков назад.

V. ПРОСТОЙ НАРОД

Шекспира часто обвиняли во враждебном и презрительном отношении к простому народу; на это, с моей точки зрения, нет достаточных оснований. Он, несомненно, не одобрял народные восстания и нередко изображал народ доверчивой и послушной жертвой демагогов, толпой, которой не свойственно постоянство. Наиболее отрицательное изображение народа у Шекспира мы находим в сценах из «Генриха VI», посвященных восстанию Кеда. Но ведь «Генрих VI» — самое раннее произведение Шекспира. В «Кориолане» он стоит уже на совсем иных позициях. Конечно, изображаемый им плебс поступает неразумно, но его недовольство вполне обоснованно, а в моральном плане плебеи во всех отношениях выше своих противников — патрициев. Шекспир не без сочувствия относится к их нежеланию превратиться в гору трупов, на вершине которой Кориолан встал бы в позу героя-победителя.

В основе неодобрительного отношения Шекспира к народному восстанию лежат причины, вполне нам понятные, даже если мы не можем их полностью принять. В XVI столетии было нетрудно видеть одну лишь отрицательную, разрушительную сторону этих восстаний; нужно помнить, что ни крестьянство, ни городская беднота еще не были революционными или даже просто прогрессивными классами. Сейчас нам ясно, что они играли важную роль в уничтожении феодализма, но вряд ли это понимали во времена

Шекспира; даже если бы Шекспир видел в них фактор, способствовавший развитию буржуазной революции, в его глазах это вовсе необязательно служило бы для них оправданием.

Однако при всем том, что Шекспир не питал доверия к народу как политической силе, простонародные персонажи его пьес обычно выписаны с большой теплотой и симпатией. В «Генрихе V» самые честные и ясно мыслящие люди — это простые солдаты Уильямс, Бетс и Корт. Они задают вопросы, на которые король фактически не может найти ответа. В «Тимоне Афинском» именно слуги сохраняют чувство признательности и бескорыстную верность Тимону, в то время как все его высокопоставленные друзья отворачиваются от него. В «Короле Лире» не кто иной, как простой крестьянин, наносит первый ощутимый удар по, казалось бы, всемогущим силам зла. Даже такие личности с сомнительной репутацией, как беспутная «свита» Фальстафа, отличаются добрым нравом и жизнерадостностью. Миссис Куикли до конца сохраняет привязанность к своему старому другу, а Бардольф произносит трогательные слова: «Хотел бы я быть с ним, где бы он ни был сейчас, на небесах или в аду» («Генрих V», II, 3, 7—8).

Простонародные персонажи часто изображаются Шекспиром в комическом плане: он предлагает нам посмеяться над ними, но ни под каким видом не допустит, чтобы они показались нам отвратительными или заслуживающими презрения. Возьмите ремесленников в «Сне в летнюю ночь». В их образах Шекспир, несомненно, создал сатиру на старые любительские народные представления, устраивавшиеся ремесленными цехами, подходя к ним с критериями нового профессионального театра (кстати, отметим, что в «Гамлете» и конкурирующему профессиональному театру тоже досталось не меньше). Эти ремесленники, безусловно, представляют собой комические образы, их интермедии служат контрастным фоном для романтических и фантастических сцен комедии. И все же только благодаря им, их честности и добродушию эта в остальном ничем не выдающаяся пьеса остается в веках.

Мне кажется, что сам Шекспир говорит устами герцога Тезея, когда этот образец учтивости прежних времен произносит:

I will hear that play;
For never anything can be amiss,
When simpleness and duty tender it¹.

(V, 1, 81—83)

Шекспир никогда не презирает простых людей. Объекты его презрения — озрики и освальды, лицемеры, приспособленцы и ханжи.

VI. УЧЕНИЕ О ВСЕЛЕНСКОЙ ИЕРАРХИИ

С верой в необходимость порядка и власти тесно связано учение о вселенской иерархии, которое в средние века и в XVI веке было общераспространенным и служило теоретической основой этой веры. Это была феодальная теория, отражавшая иерархический строй средневекового общества, строгое разделение прав и обязанностей между всеми сословиями этого общества. Учение о вселенской иерархии охватывало не только политическую область; все, что имело касательство к жизни человека, представлялось частью великой цепи, которая звено за звеном тянется сверху вниз от господина бога к самым низшим формам жизни. Каждому звену отводилось свое строго определенное место по отношению к высшим и низшим звеньям, а вся цепь в целом укреплялась системой соответствий, благодаря которым взаимоотношения на каком-то одном данном уровне имели свою параллель на всех других уровнях. Так, например, взаимоотношения короля с вассалами и подданными соответствовали на небесном уровне отношения бога и ангелов, а на астрономическом — солнца и звезд.

¹ Да, эту пьесу будем мы смотреть!
Не может никогда быть слишком плохо,
Что преданность смиренно предлагает.

Многие пьесы Шекспира свидетельствуют о том, что их автор был знаком с этим учением. Он, конечно, встречал его в книгах, но еще раньше познакомился с ним, слушая «Проповедь о повиновении», первоначально опубликованную в 1547 году и предназначенную для периодического оглашения во всех церквях. Приведем несколько отрывков из этой проповеди, чтобы сопоставить их с монологом Улисса в «Троиле и Крессиде», где Шекспир наиболее полно излагает это учение, а также с уже цитированным монологом из «Сэра Томаса Мора»:

«...Всемогущий господь сотворил и поставил на место все сущее на небесах, на земле и в воде в непревосходнейшем и наисовершеннейшем порядке. На небесах он назначил точно определенные чины и саны архангелов и ангелов. На земле поставил государей, князей и других подчиненных им правителей, всех в добром и необходимом порядке. Вода остается вверху и изливается дождем в надлежащее время. Солнце, луна, звезды, радуга, гром, молния, тучи и все птицы, населяющие воздух, блюдут свой порядок. Земля, деревья, семена, растения, целебные и иные, хлеба, травы и звери всех видов также знают свой порядок».

Этому естественному и космическому порядку соответствует и определенный общественный порядок:

«Одни занимают высокое положение, другие — низкое. Одни суть государи и князья, другие — подчиненные и подданные, священники и миряне, господа и слуги, отцы и дети, мужья и жены, богатые и бедные... Уберите государей, князей, правителей, магистратов, судей и подобные им состояния из господнего порядка, и ни один человек не сможет ехать или идти по дороге, не подвергаясь опасности ограбления, ни один не сможет спать в собственном доме или постели, не опасаясь быть убиенным, никто не будет владеть спокойно женой, детьми и имуществом, все станет общим, и за сим обязательно последуют всяческие преступления и полная гибель души, тела, имущества и всеобщего благосостояния».

Улисс довольно точно повторяет ту же мысль:

The heavens themselves, the planets, and this centre,
Observe degree, priority, and place,
Insisture, course, proportion, season, form,
Office, and custom, in all line of order;
And therefore is the glorious planet Sol
In noble eminence enthron'd and spher'd
Amidst the other...

Take but degree away, untune that string,
And hark what discord follows! Each thing melts
In mere oppugnancy: the bounded waters
Should lift their bosoms higher than the shores,
And make a sop of all this solid globe;
Strength should be lord of imbecility,
And the rude son should strike his father dead;
Force should be right; or, rather, right and wrong —
Between whose endless jar justice resides —
Should lose their names, and so should justice too.
Then everything includes itself in power,
Power into will, will into appetite;
And appetite, an universal wolf,
So doubly seconded with will and power,
Must make perforce an universal prey,
And last eat up himself¹.

(I, 3, 85—91, 109—124)

¹ На небесах планеты и Земля
Законы подчиненья соблюдают,
Имеют центр, и ранг, и старшинство,
Обычай и порядок постоянный.
И потому торжественное солнце
На небесах сияет, как на троне...
Забыв почтение, мы ослабим струны —
И сразу дисгармония возникнет.
Давно бы тяжело дышащие волны
Пожрали сушу, если б только сила
Давала право власти; грубый сын
Отца убил бы, не стыдись нимало;
Понятия вины и правоты —
Извечная забота правосудья —
Исчезли бы и потеряли имя,
И все свелось бы только к грубой силе,

Мы можем поэтому согласиться с Ю. М. У. Тильярдом, что Шекспир и его современники были знакомы с этими взглядами и в целом разделяли их. Шекспир не только прямо и последовательно излагает эти взгляды в монологе Улисса, но что еще более показательно, во многих случаях он считает их чем-то само собой разумеющимся и ссылается на них лишь походя.

И все-таки мне кажется, что Ю. Тильярд слишком упрощает проблему, рассматривая эти взгляды как бесспорную основу политической концепции Шекспира. С тех пор как эта система взглядов была сформулирована в период позднего средневековья, уткло много воды, и, как мы видели, Шекспир отдавал себе ясный отчет в происшедших переменах. Учение о вселенской иерархии представляло собой теорию, выдвинутую обществом, которое изменялось, но хотело видеть себя неизменным; к XVI веку никто уже не мог не замечать, что общество потеряло свою статичность. Во всех политических пьесах Шекспира речь идет об обществе, находящемся в процессе изменений, подчас катастрофических; и вообще в его эпоху все понимали, что установившийся порядок отступает под натиском новых сил и новых идей.

Правда, в глазах классов, положение которых было поставлено под угрозу, это учение о вселенской иерархии, несомненно, обладало особой притягательной силой: они отчаянно цеплялись за него, как за последний устой, обеспечивавший прочность в рушившемся вокруг них мире. Это учение, вероятно, было приемлемым не только для одного класса, не только для старой аристократии, но и для буржуазии, ибо и тот и другой класс стремились сохранить свое положение по отношению к нижестоящим классам. Возможно, в век перемен оно выглядело привлекательным даже в глазах крестьянства, ибо если делать

А сила — к прихоти, а прихоть — к волчьей
Звериной алчности, что пожирает
В союзе с силой все, что есть вокруг,
И пожирает самое себя.

упор на правах и соответствующих обязанностях одного класса по отношению к другому, то это учение можно было бы использовать в качестве орудия борьбы против непомерной арендной платы, огораживания, экспроприации и всего того, что грозило изменить привычный порядок вещей. В переходный период идеи, некогда выдвинутые одним классом, начинают переходить границы между классами; становясь достоянием новых классов или классов, переживающих новый этап в своем развитии, они приспособляются к их специфическим нуждам и претерпевают некоторые изменения.

Но даже если концепция вселенской иерархии укоренилась в сознании Шекспира, она не могла оказывать столь же глубокое воздействие на его политические воззрения, как на воззрения людей, живших хотя бы лет за тридцать-сорок до него. Изменения в производственных отношениях вызывали к жизни новые идеи, с которыми это учение вступало в конфликт, например идеи общественной эволюции и даже прогресса, или гуманистические идеи могущества человеческого разума, или идеи безграничных возможностей покорения человеком природы посредством «познания причин и тайных движений вещей», разрабатывавшиеся тогда Френсисом Бэконом.

И наконец, еще один конкретный пример — идея призвания, получившая в то время хождение вместе с распространением пуританства. Если идею призвания приложить к учению о вселенской иерархии, то рождается новый взгляд на вещи. Он менее статичен и с гораздо большей готовностью признает, что бог может сделать любой образ жизни призванием любого человека. В конечном счете именно отдельный человек становится тем судьей, который один может сказать: «Я следую призванию». Таким образом, в то время как учение о вселенской иерархии носило феодальный характер, идея призвания, по своей сути буржуазная, соответствовала той большой динамичности общества, которая, по общему признанию всех современников, относившихся к этому явлению как одобрительно, так и неодобрительно, представляла

собой самую характерную черту эпохи. Во времена Шекспира обе эти идеи существовали рядом, и нередко человек мог одновременно придерживаться и той и другой. У Шекспира они тоже сосуществуют, но не в гармонии, а в конфликте, и из этого столкновения и борьбы идей и рождается драматическая сила его произведений. Борьба нового и старого, пожалуй, нигде не выступает так ярко, как в шекспировской трактовке концепции чести.

VII. ЧЕСТЬ И ФАЛЬСТАФ

В ряде пьес, написанных за короткий отрезок времени,— «Генрих IV», часть 1 (1597), «Генрих V» (1599), «Гамлет» (1601), «Троил и «Крессида» (1602) — Шекспир ведет нечто вроде спора с самим собой о чести, о ее месте в жизни людей и о том, насколько она совместима с разумом как источником человеческих поступков.

Спор открывается противопоставлением двух крайних точек зрения — Хотспера и Фальстафа. У Хотспера представление о чести доведено до такой крайности, когда она начинает играть губительную роль, ибо ценится сама по себе в отрыве от ее последствий для общества:

Send danger from the east unto the west,
So honour cross it from the north to south,
And let them grapple. O, the blood more stirs
To rouse a lion than to start a hare!..

By heaven, methinks it were an easy leap
To pluck bright honour from the pale-fac'd moon;
Or dive into the bottom of the deep,
Where fathom-line could never touch the ground,
And pluck up drowned honour by the locks;
So he that doth redeem her thence might wear
Without corrival all her dignities¹.

(I, 3, 195—198, 201—207)

¹ ...Коль движется опасность
С востока к западу, наперерез

Фальстаф отмахивается от чести, как от ничего не значащего слова:

Can honour set to a leg? No. Or an arm? No. Or take away the grief of a wound? No. Honour hath no skill in surgery, then? No. What is honour? A word. What is in that word?

Honour. What is that honour? Air. A trim reckoning! Who hath it? He that died o' Wednesday. Doth he feel it? No.

Doth he hear it? No. 'Tis insensible, then? Yea, to the dead. But will it not live with the living? No. Why? Detraction will not suffer it. Therefore I'll none of it.

Honour is a mere scutcheon. And so ends my catechism¹.
(V, I, 131—140)

Изложив две прямо противоположные трактовки понятия чести, Шекспир в монологе Генриха V накануне сражения и косвенно во многих его других высказываниях выражает взгляд, который можно считать официальной точкой зрения феодализма: честь, с

Честь устремится с севера на юг, —
И пусть дерутся! О, на льва охота
Кровь горячит сильнее, чем травля зайца!..
Клянусь душой, мне было б нипочем
До лика бледного луны допрыгнуть,
Чтоб яркой чести там себе добыть,
Или нырнуть в морскую глубину,
Где лот не достигает дна, — и честь,
Утопленницу, вытащить за кудри;
И должен тот, кто спас ее из бездны,
Впредь нераздельно ею обладать.

Может честь приставить мне ногу? Нет. Или руку? Нет. Или унять боль от раны? Нет. Значит, честь — плохой хирург? Безусловно. Что же такое честь? Слово. Что же заключено в этом слове? Воздух. Хорош барыш! Кто обладает честью? Тот, кто умер в среду. А он чувствует ее? Нет. Слышит ее? Нет. Значит, честь неощутима? Для мертвого — неощутима. Но, быть может, она будет жить среди живых? Нет. Почему? Злословие не допустит этого. Вот почему честь мне не нужна. Она не более как щит с гербом, который несут за гробом. Вот и весь сказ.

которой сочетаются разум и страх перед богом, составляет соединительную ткань общественного организма:

The fewer men, the greater share of honour.
God's will! I pray thee, wish not one man more.
By Jove, I am not covetous for gold,
Nor care I who doth feed upon my cost;
It yearns me not if men my garments wear;
Such outward things dwell not in my desires.
But if it be a sin to covet honour,
I am the most offending soul alive¹.

(IV, 3, 22—29)

На этом, казалось бы, спор мог бы закончиться. Но он продолжается. Слова Гамлета вносят в спор новый элемент иронии:

Rightly to be great
Is not to stir without great argument,
But greatly to find quarrel in a straw
When honour's at the stake².

(IV, 4, 53—56)

Гамлет страдает гипертрофированной самокритичностью, и это нарушает правильность его суждений. Зрелище тысяч людей, идущих на смерть ради «прихоти и вздорной славы» («for a fantasy and trick of fate»; IV, 4, 61), напоминает ему о невыполненном им самим долге. Но предположить, будто Шекспир оправ-

¹ Чем меньше нас, тем больше будет славы.
Да будет воля божья! Не желай
И одного еще бойца нам в помощь.
Клянусь Юпитером, не алчен я!
Мне все равно: пусть на мой счет живут;
Не жаль мне: пусть мои одежды носят;
Вполне я равнодушен к внешним благам.
Но если грех великий — жаждать славы,
Я самый грешный из людей на свете.

² Истинно велик,
Кто не встревожен малою причиной,
Но вступит в ярый спор из-за былинки,
Когда задета честь.

дывает этих людей, — значит игнорировать все, что он написал в других произведениях.

Об этом особенно наглядно говорит его следующая пьеса — «Троил и Крессида», где он выносит окончательный и горький приговор войне и причинам, из-за которых люди ведут войны. Война Англии с Испанией продолжалась значительно дольше, чем десятилетняя осада Трои. Сначала это была война необходимая и прогрессивная, и началась она славными победами. Но к 1602 году стало ясно, что решающего результата не удастся добиться ни одной из сторон; война, на которую в своё время возлагались столь большие надежды, стала утомительным, бессмысленным делом. В результате разочарований и падения боевого духа, вызванных этой затянувшейся неудачной войной, среди английских военачальников начались такие же раздоры, как некогда в лагере греков под Троей.

В этом смысле «Троил и Крессида» — пожалуй, самая злободневная из всех пьес Шекспира. Но в попытке ассоциировать бессмысленную войну с героическим сказанием о Трое заложена глубокая ирония. В глазах елизаветинцев Приам был великим средневековым королем, а Троя — богатым и славным феодальным королевством. Подобно Кэкстону, причислявшему Гектора к «девяти достойнейшим и лучшим из всех когда-либо живших людей», елизаветинцы считали его первым рыцарем мира. Троя представлялась им миром романтики, символом великолепия, мужества и трагической судьбы.

Такой она долгое время виделась воображению Шекспира, о чем свидетельствует «Лукреция» (стихи 196—218). Сцена с актерами в «Гамлете» содержит признаки того, что Шекспир был готов по-новому разрабатывать эту тему. Судьба Хотспера и Глендаура в «Генрихе IV» служит преддверием такой разработки, ибо в основе «Генриха IV» тоже лежит тема победы нового над старым. То, что сказал Ю. М. У. Тильярд о Трое, в равной мере применимо и к Хотсперу и его соратникам: «троянцы старомодны, архаично рыцарственны и не приспособлены к жизни. Греки —

представители новой эпохи; они жестоки, вздорны и неприятны, но более приспособлены, чем троянцы»¹.

Подлинное сходство заключается не в том, что и Хотспер и троянцы терпят поражение, а в том, что на них с самого начала лежит печать обреченности.

Это явственно выступает в сцене совета троянцев (II, 2). Трои́л доказывает, что честь не позволяет вернуть Елену грекам. Гектор, руководствуясь велениями рассудка, приходит к правильным политическим выводам, однако его стремление поступать, как подобает безукоризненному рыцарю, сводит все его рассуждения на нет. Опровергнув ошибочные доводы Трои́ла, он принимает его заключение, исходя из того, что честь должна стоять превыше рассудка и осторожности. Тем самым решается судьба Трои́.

Так завершается спор о чести, начатый Хотспером, Фальстафом и Генрихом V. Шекспир, как мне представляется, любит рыцарей чести и восхищается ими, но вынужден в конечном итоге отречься от них, как от нелепых пережитков прошлого. Гектор — такой же анахронизм, как и Дон-Кихот. Будущее принадлежит новым людям и новым порядкам, и коварная расправа с мятежниками, учиненная Джоном, герцогом Ланкастерским, во второй части «Генриха IV», является точной параллелью убийству безоружного Гектора Ахиллом.

Остается еще несколько более сложный вопрос о Фальстафе и Генрихе V. Как мы видели, в уста каждого из них вложено высказывание о чести. Генрих выражает ортодоксальную точку зрения, и Шекспир хотел бы, чтобы мы ее признали правильной. Но считает ли он тем самым, что нам надлежит отвергнуть точку зрения Фальстафа? Не предлагает ли драматург нашему вниманию противоположные и в то же время взаимодополняющие взгляды, в каждом из которых есть своя мудрость и обоснованность? Генрих выражает официальную позицию аристократического общества. Но ведь под аристократической надстройкой

¹ E. M. W. Tillyard, *Shakespeare's Problem Plays*, p. 9.

находится мир крестьянства, мир умный, упорный, цепкий и хитрый. Он прибегает к языку трусости, чтобы показать свое презрение к аристократическим идеалам. Если этот мир труслив, то его трусость — это жизнеутверждающая, цепкая, спасительная трусость Швейка. По происхождению Шекспир был достаточно близок к этому миру низких сословий, чтобы хорошо понимать и ценить его. И он так же мало осуждает мудрость Фальстафа, как Сервантес — мудрость Санчо Пансы.

И все же Фальстаф — по-своему не меньший анахронизм, чем Гектор или Хотспер. Он не только Санчо Панса, но и Дон-Кихот; хитрость и грубость первого сочетаются в нем с самообманом второго. Он все еще продолжает думать, что у него есть свое место в обществе. А Шекспир знает общество лучше.

Фальстаф и Дон-Кихот — толстый рыцарь и тощий рыцарь — представляют собой две стороны умирающего феодализма, противоположные, но навеки и нерушимо соединенные вместе, как две стороны одной монеты. По мере распада феодализма рыцарство утрачивало свои положительные черты, теряло связь с реальной жизнью и вырождалось в разбойников, шутов или непрактичных идеалистов. В любой из этих форм оно становилось нелепостью и терпело унижительное и смехотворное поражение.

В «Тимоне Афинском» (1605) Шекспир делает еще один шаг вперед. Тимон — тоже жертва понятия чести, которое у него приобретает форму непомерной гордости, не дающей герою хоть как-то ограничить свою щедрость. Это — крупный феодальный барон в афинских одеждах, чья честь требует содержания огромного непроизводительного двора.

Судьба Фальстафа и судьба Тимона иллюстрируют две стороны происходившего в XVI веке процесса распада феодальных дворов, которые нередко одновременно представляли собой частные армии. Знатный феодал, оказавшийся не в состоянии приспособиться к новым условиям, в которых господином стали деньги, был обречен на гибель, и не случайны поэтому горькие тирады Тимона, направленные против золота.

Множеству слуг и зависимых мелких дворян пришлось, подобно Фальстафу, самим заботиться о себе, и пьесы времен Елизаветы и Якова изобилуют подобными персонажами, у которых за душой нет ничего, кроме благородного происхождения и смекалки.

Шекспир, сын торговца из небольшого городка, был хорошо знаком с укладом жизни такой феодальной семьи, ибо пользовался покровительством и дружбой графа Саутгемптона; в какой-то мере он сожалел о разрушении этого уклада, об этом свидетельствуют образы домоправителя Тимона и Адама в «Как вам это понравится», которым он явно симпатизирует. Но Шекспир видел также, что в новом мире, в котором ему по необходимости приходится жить, этому укладу нет места. Поэтому он относится к новому миру со смешанным чувством любви и ненависти, презрения и уважения. А быть может, нам следовало бы сказать, что душой он был со старым, а умом с новым? Вероятно, поэтому судьба Фальстафа вызывает у нас грусть, хотя мы ни на минуту не сомневаемся в ее правомерности и неизбежности.

Печать обреченности с самого начала лежит не только на Хотспере, но и на Фальстафе («Генрих IV», часть I, акт 1, сцена 2). Фальстаф и его шайка — это армия ночи, им «потребна Луна да Большая Медведица». Генрих, будущий король, — Феб, солнце, и Фальстаф обманывает себя, думая, что тот может хоть какое-то время быть заодно с ним. Следовательно, Шекспир использует первую же возможность, чтобы показать, что такой союз был бы нарушением естественного порядка, соответствовать которому должен в конечном счете и политический порядок. Заявление принца в конце сцены ставит все на свое место:

I know you all, and will awhile uphold
The unyok'd humour of your idleness;
Yet herein will I imitate the sun,
Who doth permit the base contagious clouds
To smother up his beauty from the world,
That, when he please again to be himself,
Being wanted, he may be more wond'ered at

By breaking through the foul and ugly mists
Of vapours that did seem to strangle him¹.

(I, 2, 188—196)

И все же если мы не можем вместе с сентиментальными критиками осуждать то, как поступили с Фальстафом, это не значит, что нам следует присоединиться и к тем бесчувственным льстецам, кто восхищается Генрихом V. Пусть он, с точки зрения Шекспира, идеальный монарх, но его образ доказывает, что Шекспир сознавал, что и идеальный монарх может быть далеко не совершенным человеком. Отречение Генриха V от Фальстафа неизбежно, но оно отмечено таким пренебрежением к человеческим чувствам, таким ханжеским самолюбованием, что большинство читателей Шекспира не может не испытывать отвращения. Ю. Тильярд, однако, стоит на иной точке зрения, утверждая: «Принц с самого начала держится отчужденно, как существо высшего порядка, и неизменно обращается с Фальстафом не лучше, чем с собакой, до игр с которой он время от времени снисходит»². Ю. Тильярд просто не понимает, что нельзя обращаться с человеком, как с вещью, нельзя пользоваться человеком.

Конечно, Генрих должен был отвергнуть Фальстафа. Но унижать его не было необходимости. С исторической точки зрения Фальстаф, вероятно, был обречен на унижение и поражение, и Шекспир, по-видимому, понимал это. Но делая Генриха орудием истории, он в то же время выносит глубокое и тонкое суждение сначала о характере самого Генриха, а затем о характере королевской власти вообще, отмечая,

¹ Я знаю всех вас, но до срока стану
Потворствовать беспутному разгулу;
И в этом буду подражать я солнцу,
Которое зловещим, мрачным тучам
Свою красу дает скрывать от мира,
Чтоб встретили его с восторгом новым,
Когда захочет в славе воссиять,
Прорвав завесу безобразных туч,
Старавшихся затмить его напрасно.

² E. M. W. Tillyard, *Shakespeare's History Plays*, p. 272.

что король должен в какой-то мере обладать качествами лисы, которые в обычном человеке неприемлемы, и, наконец, дает оценку новому порядку, представителем которого является Генрих.

VIII. ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Исторический подход подразумевает оценку характера и проблем той или иной эпохи. Так каким же образом следует, исходя из сказанного выше, определить отношение Шекспира к своей эпохе?

Он жил в период, когда под влиянием буржуазных отношений происходило разложение сословного феодального общества, покоившегося на обычаях прошлого. Именно потому, что нормы феодального общества впервые действительно были поставлены под сомнение, люди начали отдавать себе в них более ясный отчет. Ни один писатель предшествующих поколений не мог бы питать такого интереса к феодальному прошлому, как Шекспир. Так на какой же позиции стоял Шекспир? Сожалел ли он об уходящей старине? «Тимон Афинский» и, я думаю, в значительной мере «Генрих IV», «Троил и Крессида» и «Антоний и Клеопатра», оставляя в стороне другие пьесы, подсказывают нам положительный ответ. Но ставили ли его в тупик вопросы, ответ на которые тогда найти еще было нельзя?

Если Шекспир, подобно Сервантесу, находился на перепутье между двумя мирами, то важно подчеркнуть, что впервые эти два мира *существовали* рядом, заставляя людей метаться между ними. Шекспир внес в проблемы своего века повышенную чуткость великого поэта, но ведь поэт вовсе не всегда социолог или историк, и мы не имеем права ставить перед поэтом те же вопросы и ждать от него таких же ответов, как от ученого.

Мировоззрение Шекспира в своей основе все еще оставалось феодальным. Но феодализм вступал в период своего окончательного заката, и феодальную мысль уже пронизывали идеи гуманизма с его новой

верой в могущество разума и в способность человека изменять себя и окружающий мир. Однако ставшие уже явственными перемены носили такой характер, что казались мало соответствовавшими надеждам и убеждениям гуманистов. «Изменение, скрытое в перемене», еще не было видно. Отсюда противоречивость самого гуманистического мировоззрения, конфликт надежды в самом широком смысле этого понятия и отчаяния, вызванного тем, что надежда не сбывается. Я убежден, что немало происходивших перемен вызывали у Шекспира, как и у других гуманистов, сожаление, хотя многие изменения он приветствовал.

Трагический и поэтический пафос его произведений отражает конфликт двух общественных формаций, двух противостоявших друг другу миров, тот самый момент, когда напряжение достигло наивысшей точки и было готово разразиться революционным взрывом. Разрешить этот конфликт Шекспир был не в силах, только история, жизнь могли сделать это. Но он чрезвычайно остро ощущал и воспринимал его и сумел передать это ощущение нам. Вот почему нам, живущим на новом и даже еще более крутом рубеже истории, быть может, легче понять и оценить Шекспира, чем всем предшествующим поколениям.

В творчестве Шекспира, как и всех великих поэтов, есть мечта о конечной цели развития человечества, о царстве равенства и справедливости, об обществе, которое мы называем бесклассовым, хотя Шекспиру подобное определение никогда не могло бы прийти в голову. В этом источник его гнева и возмущения против моральной низости, угнетения и несправедливости, лжи и измены, которым полны его произведения. А низости и лжи противостоит глубокое чувство уважения к достоинству и ценности человека, которые часто растрачивались впустую и отрицались, но никогда полностью не исчезали.

Именно так, а не пытаясь изображать Шекспира представителем того или иного общественного класса елизаветинской эпохи — аристократии, буржуазии, нового дворянства, переживавшего процесс обуржуазивания и т. п., — нам надлежит анализировать его

взгляды. Тот самый факт, что критики-марксисты находили внешне убедительные доводы в подтверждение как раз таких социологических характеристик, должен настораживать нас против подобных трактовок. То, как они опровергают одна другую, может служить основанием, чтобы считать все эти характеристики ошибочными, коренящимися в неверной оценке взаимоотношений великого поэта и его эпохи.

Тот факт, что у *всякого* мировоззрения должна быть классовая основа, вовсе не означает, что каждый отдельный человек обязательно отражает взгляды исключительно одного класса, хотя, несомненно, бывают и такие случаи. Было бы, как мне кажется, более правильным говорить, что Шекспир «представляет» борьбу классов в эпоху, которая еще не была революционной, но быстро шла по пути к революции. Шекспир представляет лучшую часть человечества своего времени со всеми ее сомнениями, идеалами и чаяниями. Он ясно понимал, несмотря на все свои недоумения, что представляет собой человек, и пытался увидеть его таким, каким он мог бы быть.



В. Дж. Кирнан

ВЗАИМООТНОШЕНИЯ МЕЖДУ ЛЮДЬМИ У ШЕКСПИРА



Елизаветинская драма выросла на «ничей земле», в период между двумя историческими эпохами, которые мы называем феодальной и капиталистической. Повсюду шла ломка старых обычаев и представлений, из руин пробивались молодые ростки нового уклада жизни. В средневековом обществе человек был заключен в узкие рамки институтов и верований — в них он чувствовал себя довольно уютно, хотя и не очень свободно. Он походил на ученика-подмастерья, удобно устроившегося на ночь в теплой душевной постели-шкафу в одном из тех старинных ганзейских домов, которые и по сей день еще можно увидеть в Бергене. А теперь этого человека с уютного ложа, служившего ему одновременно и тюрьмой, жизнь выбрасывала в незнакомый мир, и ему приходилось на ощупь искать свой путь среди себе подобных.

Жизнь стала и увлекательной, и пугающей. Началась эра свободной конкуренции; мир, подобно устрице, лежал в своей раковине, ожидая, чтобы чей-то меч вскрыл его. Самая злобная конкуренция шла при дворе — там, где для враждующих группировок открывался кратчайший путь к богатству. А с двором

был тесно связан театр: при дворе можно было встретить, говоря словами Лира,

...packs and sects of great ones
That ebb and flow by th' moon¹.

(V, 3, 18—19)

Человек сталкивался с опасностью повсюду, не только при дворе. Лейтенант Бардольф попал на виселицу, еще не успев вскрыть раковину своей устрицы.

Мысль о «слепой Фортуне» и ее колесе — символе непрочности всего земного — не переставала преследовать человека со времен Возрождения. Эта мысль завладевала им все сильнее и сильнее, ибо по мере распада старого социального строя рвались связи между людьми, рушились привычные узы и понятия о долге по отношению друг к другу. Успех мог выпасть и на долю бесстыдного эгоиста; но за такой успех приходилось платить одиночеством, которое заставляет одного из самых удачливых героев Шекспира, Генриха IV, уставшего от разочарований и сознания непрочности своего положения, прийти к заключению, что тот, кто мог бы предвидеть его будущее, отказался бы быть на его месте.

Достаточно прочитать «Анатомию меланхолии» («Anatomy of Melancholy») Бертона, чтобы понять, какой беспокойной и напряженной была атмосфера для того самого англичанина, который, пребывая в радужном настроении, мог в мечтах видеть себя покорителем мира, героем Марло:

And ride in triumph through Persepolis².

(*Tamburlaine; II, 5*)

«Анатомия меланхолии», оказавшаяся, хотя Бертон и не помышлял об этом, совершенно необходимым ком-

¹ Все лжеученья, всех великих мира,
Все смены их, прилив их и отлив.

² И с торжеством вступить в свой Персеполь.
(Кристофер Марло, Соч., М., 1961, стр. 72).

ментарием к Шекспиру, рисует портрет целого поколения, которым овладела меланхолия и вечная тревога. Причина этого заключалась в том, что тогда, как и теперь, старое общество и его мораль умирали и на смену им рождались новое общество и новая мораль. Когда людьми овладевает чувство столь глубокой тревоги, это значит, что они утратили связь друг с другом.

O, what's become
Of the true hearty love was wont to be
'Mongst neighbours in old time¹.

(II, 2, 222—224)

— причитает пессимист в пьесе Миддлтона «Женщины, остерегайтесь женщин». Само собой разумеется, в этом заключалась и обычная доза иллюзий: ведь жизнь былых времен, как и «Панч», всегда кажется лучше.

Во многих странах Европы, от Англии до Венгрии, переживавших процесс перехода от средневековья к новому времени, внезапно наступил расцвет драмы. Сходство между английским и испанским театром того периода просто поразительно. Повышенный интерес людей к самим себе и друг к другу нашел естественное выражение в драматургии, самом социальном из всех видов искусства. Люди, конечно, шли в театр прежде всего в поисках развлечений, и мимоходом оброненное Бертоном замечание (во всех странах у людей есть свой излюбленный способ забывать о заботах: итальянцы ищут забвения во сне, датчане напиваются, а «наши соотечественники ходят в театр»²) говорит о том, какой популярностью пользовался театр в Лондоне. Но есть все основания полагать также, что во взбаламученном и потерявшем опору обществе, особенно в Лондоне, который рос с головокружительной быстротой и куда стекались пришельцы со всех концов

¹ О, что ж произошло
С истинной сердечной любовью, столь обычной
Меж соседями в былые времена.

² Burton, Anatomy of Melancholy, Bohn vol. II, p. 213.

страны, люди шли в театр еще и потому, что там они могли узнать кое-что о жизни и о себе подобных.

В эпоху перемен одного художника интересует только дурное, только упадок и разложение, а другого — лишь хорошее, лишь рождение и рост. Шекспир, без всяких сомнений, принадлежит ко второй категории. Трудно не поддаваться искушению и не усмотреть символического смысла в пророчески и проникновенно звучащих словах из «Зимней сказки»: «*Thou met'st with things dying, I with things new-born*»¹ (III, 3, 108). Большинство соперников Шекспира в драматургии, несомненно, принадлежит к первой категории. Эти писатели ведут свое происхождение от ученых-гуманистов Возрождения, высоко одаренных людей, на долю которых выпало скитаться по Европе, где они лишь иногда ненадолго находили себе богатых покровителей и где их ничто не связывало с простыми людьми. Гуманизм означал веру в человека; но верить в человека было труднее, чем не верить в бога, если эта вера не укреплялась верой в способность людей жить и трудиться вместе, плодотворно сотрудничать друг с другом. Поэтому гуманизм, который мы связываем с именем Эразма и первыми учеными-педагогами, был легко уязвимым и недолговечным. Примерно в таком же положении находились и драматурги елизаветинской эпохи, хотя сочинение пьес для народной аудитории уже само по себе являлось попыткой преодолеть это положение. Стремясь заработать на жизнь своим пером, эти писатели — предшественники всех художников в современном обществе — были особенно подвержены влияниям эпохи распада связей. Нередко им приходилось опираться на поддержку отдельных покровителей, если таковых удавалось найти. Казалось, будто они пребывают в постоянной ссоре со зрителями, которых считают неблагодарными и лишенными вкуса. Бен Джонсон не удержался, чтобы не обругать публику, даже в предисловии к одной из своих «Масок»². Художник всегда склонен судить о человечест-

¹ Тебе подвернулись умирающие, а мне — новорожденный.

² «Masque at Lord Haddington's Marriage» (1608).

ве в целом по той публике, которая смотрит его пьесы. Шекспир более терпимо, чем Джонсон, относился и к людям вообще и к своим зрителям в частности. С одной стороны, это объясняется теми глубокими корнями, которые связывали его со Стрэтфордом — небольшим городком, где еще сохранился старый дух добрососедства, и с лихорадочным Лондоном. Другое же объяснение следует искать в том, что он был не только драматургом, но и актером и выполнял в театре и другую работу; подобно Мольеру, он был связан с труппой, с группой людей, успех которых зависел от усилий каждого в отдельности и всех вместе.

На многих произведениях драматургии времен Елизаветы и особенно Якова I лежит печать уныния и горечи. Их излюбленные темы — смерть и безумие, то есть явления, которые полностью изолируют людей от остальной части человечества. Герои этих произведений, как правило, холодные, обособленные друг от друга индивидуалисты, которые сталкиваются, как бильiardные шары, сообщая при этом друг другу лишь механическое движение. Самыми типичными отрицательными персонажами являются «макиавеллисты», откровенные злодеи, лишенные каких бы то ни было понятий о нормах традиционной добродетели. Взгляд Макиавелли на людей как на существующие особняком, эгоцентрические частицы, абсолютно независимые друг от друга и не интересующиеся друг другом, неодолимо влек к себе представителей этой эпохи и стал, хотя и в менее мелодраматической форме, чем в театре, жизненной философией многих из них. У Шекспира ведь тоже есть Ричард III, Яго, а также Эдмунд, не столь лишенный человеческих черт. У Марло тень Макиавелли выступает в прологе к одной из его пьес («Мальтийский еврей»). На противоположном полюсе тот же взгляд на изолированность человеческой личности как основу основ бытия принимал форму стоицизма благородной личности, возвышающейся над обществом, отвергающей его законы как бессмысленные и создающей иные, более высокие законы для своего ничем не стесненного я. Предельно

обнажить своего героя, чтобы узнать, из какого же материала он сделан, особенно стремится Чэпмен, действуя наподобие философа, который в поисках исходной сущности освобождает материю от ее формы, цвета, вкуса и в конце концов обнаруживает, что материя исчезла.

Современники, очевидно, считали Шекспира и его творчество «приятным» (*sweet*). Этот эпитет на первый взгляд может показаться неподходящим, но перестает удивлять при сравнении Шекспира с любым другим драматургом его эпохи. Различие между пьесами Шекспира и пьесами других драматургов, скажем, между «Двенадцатой ночью» и «Чипсайдской девицей» Миддлтона — это различие между землей, на которой идет жизнь, пейзажем, освещенным теплым светом человеческих чувств, и застывшей холодной луной. Среди героев Шекспира замкнувшиеся в себе персонажи, которые находятся среди окружающих, не испытывая в них никакой эмоциональной потребности, выделяются своей немногочисленностью. Одного лишь Яго с человечеством не связывают никакие узы. Фальстаф, Хотспер, Генрих IV и принц Хел, несмотря на всю свою независимость, жаждут хотя бы одобрения со стороны других людей. Взятых в целом героев Шекспира — мужчин и женщин — можно охарактеризовать теми же словами, которыми Яго не без оттенка зависти характеризует Отелло: «...простодушен и открыт душой» («*of a free and open nature*»). Они двигаются свободно и не ведая опасений в мире, который не кажется им чужим, ибо они хорошо знают его обитателей и занимают среди них твердо определенное место. Персонажи же других елизаветинских драм очень часто живут, следуя правилу диккенсовского стряпчего: «Всех всегда подозревай». Шекспир издевается над этой чересчур уж мирской мудростью, вкладывая в уста Пистоля слова:

Trust none;

For oaths are straws, men's faiths are wafer-cakes¹.

(*Henry V, II, 3, 50—51*)

¹ И никому не верь.

Ведь совесть — вафля, клятва же — соломка.

Идеей сродства всех людей или же по крайней мере стремлением показать необходимость такого сродства проникнуты все пьесы Шекспира. Как это впечатление достигается, определить трудно, но остается оно от его произведений всегда. Мы попробуем назвать его термином, заимствованным у Сэмюэля Джонсона, — «клубным духом» (*clubbability*). Один из признаков этого духа — богатство юмора, по сравнению с которым юмор большинства пьес других авторов просто меркнет. Второй признак мы усматриваем в том, что герои Шекспира, беседуя друг с другом, разговаривают, а не декламируют. Наш интерес к ним не ослабевает потому, что сами они не теряют интереса друг к другу. Они обращены не внутрь, а вовне; они умеют ощущать себя частью того, что находится вне их, ассоциировать себя с внешними факторами — другим человеком, делом, которое кто-то отстаивает, идеалом, нацией. В комедиях, где царят женщины, очаровательные героини полны радостной готовности любить окружающий их мир; он забавляет их, и они стремятся помочь ему, поворчать на него или переделать его. В трагедиях главные герои оказываются в одиночестве (особенно глубоко одиночество последнего из них — Тимона Афинского), и в этом трагичность их судьбы. Но одиноки они вовсе не в силу своей склонности к одиночеству. Нити от них тянутся во все стороны, они связаны с другими людьми и с идеями своего времени. Только Юлий Цезарь сознательно пытается играть роль сверхчеловека, стремится быть подобным «звезде Полярной», которой «нет равной среди звезд в небесной тверди» («*There is no fellow in the firmament*»; *III, 1, 62*). Но он — больной старик, его красноречие великолепно и в то же время жалко. Архистоик Катон, которым столь восхищаются и Чэпмен (в «Цезаре и Помпее») и Бен Джонсон (в «Катилине»), у Шекспира лишь упоминается в качестве отца Порции. Катон сам, вероятно, счел бы этот факт весьма бледной похвалой.

В шекспироведении, развившемся в период расцвета индивидуализма, наблюдается тенденция концентрировать внимание на героях пьес Шекспира как

на самостоятельных единицах, «портретах», каждый из которых сам по себе является произведением искусства. Но Шекспир не представлял себе личность без всей сложности взаимоотношений, существующих или возможных между людьми. Это вытекает из его собственных слов. Брут, прежде чем уяснить себе свою миссию, должен видеть себя глазами Кассия. Ахилл должен посмотреть на себя глазами Улисса, который довольно подробно объясняет:

That no man is the lord of anything...
Till he communicate his parts to others;
Nor doth he of himself know them for aught...¹

(Troilus and Cressida, III, 3, 115—119)

Шекспира интересовали люди, взятые в различных комбинациях, во взаимодействии, участвующие в жизни друг друга, выступающие как часть этой жизни. Будь у Макбета другая жена, а у леди Макбет другой муж, они были бы совсем иными, и мысли, подспудно дремавшие в их мозгу, не воплотились бы в поступки. Вспоминая героев Шекспира, мы часто представляем их себе парами, чего не происходит с персонажами произведений других писателей. Беатриче и Бенедикт, Брут и Кассий, Гонерилья и Регана, взятые в сочетании, означают гораздо больше, нежели простая арифметическая сумма.

Самые лучшие монологи, по-моему, непосредственно подсказаны героям Шекспира чувствами, которые они питают друг к другу. Аналогичные монологи у других драматургов большей частью выражают чувства, которые люди питают к самим себе, или ощущения и размышления, вызываемые безличными абстракциями — судьбой, смертью, вечным блаженством. Эти драматурги умели подражать «могучему стиху

¹ Что будто человек не управляет
Своими совершенствами, пока
Их не применит на других, что будто
Не знает вовсе он себе цены,
Пока его другие не оценят.

Марло» и писать «стилем богов». Но им были недоступны сжатость, простота и в то же время удивительная выразительность — черты шекспировского языка, выступающие все ярче и ярче по мере того, как действие его трагедий приближается к кульминационному пункту. Так, Антоний узнает, что безрассудства в конце концов вынудили одного из старейших его приверженцев перейти в стан врага; он слышит слова солдата:

Call for Eno-barbus,
He shall not hear thee¹.

(IV, 5, 7—8)

Это звучит как приговор судьбы, как стук двери, захлопнувшейся навсегда; наш слух воспринимает эти слова именно так потому, что такое значение они имеют для Антония. Совершенно иное впечатление, впечатление чего-то вечного и непреходящего, создают слова Брута, который обещает оплакать своего мертвого друга: «Для слез найдется время, да, найдется» («I shall find time, Cassius, I shall find time»; V, 3, 103). Эта выразительная простота, придающая самым обычным словам звучание, подобное тому, которое обретают отдельные ноты под пером такого гения, как Бетховен, возможна только благодаря потрясающей силе человеческих чувств, ее рождающих.

Огромный интерес Шекспира к тому, что один человек представляет собой для другого, ни в коем случае нельзя сводить к «рабскому прослеживанию тесного переплетения личных взаимоотношений, сложного, как часовой механизм»², как один из критиков определил недостаток современной английской драматургии. Шекспир вовсе не намеревался подсчитывать, сколько раз зевнули муж и жена, ведущие совместную жизнь в каком-то пригородном местечке, или фиксировать проявления жеманства знакомых, которые пор-

¹ Крикни: «Энобарби!» —
И не получишь отклика.

² L. Kitchin, в «*Twentieth Century*», February 1961, p. 172.

тили друг другу нервы на протяжении двадцати лет и остались такими же, какими были в начале знакомства. Настоящий контакт, подлинная гармония зависят от знания друг друга, возможного только как плод активной деятельности, совместных свершений и стремлений индивидуумов, которые выступают либо вместе, либо друг против друга. Герои Шекспира обретают такое знание потому, что они вместе живут полной жизнью на планете, где многое так же ново, как желтые нарциссы, «появляющиеся раньше, чем осмеливаются прилететь ласточки».

Эта черта героев Шекспира и самого Шекспира имеет самое реальное значение для жизни общества. Ведь исторический процесс определяется не только темпом развития объективных условий, но также и способностью людей, стремящихся к прогрессу, вступать в союзы, объединять усилия, направленные на достижение этой цели. История нового времени есть история политических партий. Однако во всяком обществе способность людей создавать политические объединения зависит от их способности вступать в прочные отношения друг с другом в частной жизни. Предполагать, будто необходимые для этого качества являются врожденными свойствами человека, результатом инстинкта,— значит совершать серьезнейшую ошибку. Эти качества — итог длительной и болезненной эволюции; они развивались по-разному в различных социальных условиях, в чем быстро убеждается всякий, кто оказывается в незнакомом окружении и должен включиться в жизнь людей с чуждыми ему обычаями. Если же эти качества утрачиваются, что легко случается в период быстрых перемен, вместе с ними теряется и многое другое. История, как и природа, из ничего ничего не создает, и новое общество может развиваться лишь на базе моральных и психологических, так же как и экономических ценностей, завещанных ему прошлым.

Шекспира можно считать одним из тех представителей его эпохи, которые стремились спасти идеал общественного целого, образуемого отдельными человеческими личностями, то есть сохранить и приспособить

к новым условиям приобретенную человечеством способность объединяться и сотрудничать без помощи слепого принуждения. В тот период предпринимались и иные попытки замены старых форм объединения искусственно созданными новыми. Патриотизм и религия казались самым подходящим средством сближения людей. В эпоху религиозных войн и войн, обеспечивавших победное шествие капитализма, эти два средства часто выступали как одно, порождая еще больше лжи и зла. Шекспир отдал свой долг ура-патриотизму в «Генрихе V», где он идеализирует английскую армию, называя ее отрядом братьев: именно этот утраченный дух братства (частично действительно существовавший, частично вымышленный) англичане стремились возродить. Но когда Шекспир оставался верен себе, его интересовали иные, более значимые отношения между мужчинами и между мужчинами и женщинами, способные вселить в общество новый дух. А глубоко гуманистическое мировоззрение порождало полное безразличие Шекспира к религии; в отличие от некоторых других драматургов ему для объединения людей не нужны были цепи, спускающиеся с далеких небес.

Уходящее общество в попытке познать самое себя выдвинуло идею «цепи бытия», связывающей все сущее во вселенной — ангелов, людей и прах — в единой строгой иерархии. Эта концепция была слишком статичной и чересчур откровенно феодальной; она не могла оставаться привлекательной, хотя ее не переставали настойчиво повторять. Шекспир искал свежих и живых, а не окостеневших связей. Его поиски были одним из выражений происходившего тогда всестороннего освобождения личности. Но, мечтая об обществе, вдохновляемом свободой выбора и возможностей, он вовсе не хотел такого общественного порядка, при котором человек, освобожденный от всех и всяких моральных устоев, отдавался бы на волю эгоизма и закона джунглей. Подобно поэтам многих других эпох, Шекспир иногда изображал контраст между старым и новым в виде двух противостоящих друг другу поколений. В «Гамлете» все представители стар-

шего поколения — люди извращенные и лишенные человеческих качеств в силу своего окостеневшего склада ума, тогда как почти все молодые персонажи обладают хотя бы одной общей чертой — активностью эмоций, способностью переживать не столько за себя, сколько за других. Художественное творчество и особенно драматургия играют важную роль в формировании новых взглядов и новых общественных порядков. И можно утверждать, что Шекспир во всех своих произведениях стремится сохранить, обновить и передать ценности прошлого новой эпохе. Культурные ценности — вещь весьма хрупкая, и им трудно пережить то обновление, которое становится для них неизбежным. Самые хрупкие из них — это ценности, рождающиеся непосредственно из отношений между людьми, и они больше всего нуждаются в шекспировском мастерстве «психохимии».

Всякая попытка статистического анализа какой-либо черты творчества Шекспира вызывает к жизни поставленный им самим вопрос:

Will you with counters sum

The past-proportion of his infinite? ¹

(Troilus and Cressida, II, 2, 28—29)

Сведёние шекспировского мира жизни и движения к сухим цифрам всегда чревато опасностью искажения. Никакая таблица не в состоянии передать неповторимые качества, а самое замечательное у Шекспира — это умение сделать главную линию взаимоотношений между героями поистине неповторимой. Узы, связывающие Гамлета и Горацио, можно назвать «дружбой», но эта дружба совершенно не похожа на те отношения, которые могут возникнуть между одним из них и другими людьми или между какими-либо другими двумя мужчинами. Кроме того, при всякой попытке каталогизации важную роль обязательно играет личное мнение исследователя относительно того,

¹ Какою мерой ты определишь
Безмерное могущество его?

какое явление следует считать более или менее значительным. Но несмотря на эти (и многие другие) трудности, экспериментальный анализ взаимоотношений между людьми у Шекспира при помощи цифр и таблиц может принести кое-какую пользу в качестве основы для сопоставления одних его произведений с другими и всего его творчества в целом с творчеством других елизаветинцев.

Как всем известно, в его пьесах действует множество отцов и сыновей, мужей и жен, друзей, соратников, соседей и т. д. В каждом из этих типов взаимоотношений некоторые изображены особенно отчетливо и впечатляют нас своей яркой жизненностью и красочностью; в них, как и в персонажах, которые являются их носителями, есть качества, делающие их незабываемыми. Для удобства классификации мы назовем их «позитивными взаимоотношениями». Такие связи вызывают к жизни некую активно действующую силу, способную изменить самих участников этих отношений, а через них — и жизнь других. Пьесой, изобилующей отношениями такого типа, является «Юлий Цезарь». В ней, во-первых, можно выделить «позитивные взаимоотношения» между Брутом и Кассием, во-вторых, — отношения, связывающие их со всеми остальными заговорщиками, в-третьих, — отношения между Брутом и Порцией. Затем идут узы, связывающие Цезаря и Антония. Кроме того, определенные искренние чувства питают друг к другу Цезарь и Брут; Цезарь и его супруга Кальпурния; Брут и его приверженцы и подчиненные; Кассий и его друг Титиний, после известия о смерти которого Кассий лишает себя жизни.

Во всех этих взаимоотношениях налицо заряд энергии, но, само собой разумеется, они несут разную эмоционально-драматическую нагрузку. Первые три следует выделить как отношения первостепенной важности. Ко второму классу можно отнести узы, связывающие Цезаря и Антония. Остальные четыре комбинации, в какие-то моменты по-своему впечатляющие и трогательные, пожалуй, относятся к третьему классу, который имеет меньшее значение, ибо они не воз-

действуют на главных персонажей, а если и воздействуют, то не оказывая сколько-нибудь серьезного влияния. В совокупности «позитивные взаимоотношения» последней группы играют важную роль в создании объемного и яркого шекспировского фона; но для приводимого здесь анализа наибольший интерес представляют взаимоотношения первого и второго класса. Такую же тройственную классификацию можно применить к семейным и прочим взаимоотношениям, как «позитивным», так и иного характера. Возьмем, к примеру, самые разнообразные супружеские пары, взаимоотношения между которыми не являются «позитивными»: Генрих VIII и Екатерина в силу своей драматической значимости могут быть с полным правом отнесены к первому классу; Хотспера и леди Перси следует включить во второй класс, так же как Капулетти и синьору Капулетти, в то время как Монтеки и синьору Монтеки нужно отнести к третьему классу.

Исходя из такой классификации, мы насчитываем в тридцати семи пьесах Шекспира сто сорок девять «позитивных взаимоотношений». Из них двадцать четыре относятся к первому классу значимости, а тридцать пять — ко второму, то есть пятьдесят девять из ста сорока девяти входят в две группы, которые представляют для нас главный интерес. Отметим, что очень часто основные взаимоотношения складываются еще до начала действия, хотя по ходу пьесы они продолжают развиваться. Лишь восемь из пятидесяти девяти взаимоотношений возникают в течение действия пьес, а если не брать в расчет ранее заключенные браки и другие семейные узы, то их оказывается восемь из тридцати четырех. Это помогает нам воспринимать действующие лица как реальных людей, показанных в какой-то важный момент их жизни, а не как марионеток, вызванных к жизни всего лишь на два-три часа. В целом взаимоотношения героев и жизненны и нормальны; они чаще оказывают благотворное влияние, чем дурное. В тридцати девяти случаях из пятидесяти девяти они соединяют хороших людей и способствуют торжеству добра, только в четырех случаях можно говорить о стремлении обеих сторон творить зло.

Из общей суммы ста сорока девяти взаимоотношений наименьшее среднее число их приходится на десять исторических хроник — по 2,7 на пьесу, наибольшее — на четыре пьесы последнего периода — 5,5. Следовательно, число их в поздних произведениях Шекспира по сравнению с ранним периодом его творчества выросло. В двенадцати комедиях это среднее составляет 3,6. Для сравнения укажем, что в семи пьесах Марло, если их анализировать таким же образом, выявляется четырнадцать сходных взаимоотношений, то есть в среднем по два на пьесу, и только четыре из них могут быть отнесены к первому классу. В двадцати одной из тридцати семи пьес Шекспира — все они, кроме «Тита Андроника» и «Тимона Афинского», исторические хроники или ранние комедии — не изображено ни одного взаимоотношения, относящегося к первому классу. Если рассматривать все пятьдесят девять взаимоотношений первого и второго класса, то оказывается, что они не встречаются вовсе в тринадцати пьесах, по одному имеется в девяти произведениях, по два — в трех, по три — в шести, по четыре — в пяти («Юлий Цезарь», «Король Лир», «Антоний и Клеопатра», «Зимняя сказка» и «Буря») и шесть — в одном («Гамлет»). Расположив пьесы в более или менее общепринятом хронологическом порядке, обнаруживаем, что пять взаимоотношений из пятидесяти девяти приходится на первую треть, двадцать семь — на вторую и двадцать семь — на последнюю. Но внутри каждой группы и каждого периода можно, по видимому, выделить пьесы, в которых (например, «Как вам это понравится») в центре внимания Шекспира находятся взаимоотношения людей, в отличие от такой пьесы, как, например, «Сон в летнюю ночь», где его внимание сосредоточено на ситуациях, или такой, как «Конец — делу венец», где больше всего его интересуют способы решения важных проблем. На группу из трех его поздних комедий или «проблемных пьес» («Двенадцатая ночь», «Мера за меру» и «Все хорошо, что хорошо кончается») приходится лишь три из пятидесяти девяти взаимоотношений, в то время как в трех предшествующих им пьесах («Юлий Цезарь»,

«Троил и Крессида» и «Гамлет») их четырнадцать; эти пьесы — самые богатые с точки зрения нашего исследования.

Наиболее широкий водораздел проходит между взаимоотношениями, в которые участники вовлечены поневоле, и взаимоотношениями, которые персонажи создают сами или принимают по собственному желанию. Общество феодального склада, подобное некогда существовавшему в Европе и сейчас еще существующему в Азии, поставляет супругов так же, как природа поставляет всех прочих родственников. Любовь в ее современном романтическом облачении прорывала рамки этого установившегося круга отношений; то же относится и к дружбе и к преданности кому-то еще, помимо друзей, например монарху, когда эта верность не является традиционной и обязательной. Немало возлюбленных в пьесах Шекспира сочетаются браком, но если брак — несомненный и свежий плод взаимной любви, подобный союзу Ромео и Джульетты или Отелло и Дездемоны, то он трактуется не как история женитьбы, а как история любви. Из пятидесяти девяти наиболее интересных взаимоотношений двадцать пять, или менее половины, относятся к категории супружеских и других родственных уз (тринадцать из них, однако, входят в первый класс, а примерно одна треть — в низший, третий класс). Шесть из двадцати четырех взаимоотношений первого класса и два из тридцати пяти второго класса — это любовь; соответственно три и четырнадцать — дружба в широком смысле этого слова; другие отношения преданности, обычно возникающие между подданными и государем или слугой и господином, составляют два и семь.

Все пертурбации и трудности, рождаемые веком перемен, находят свое отражение в семье — наиболее чувствительном сейсмографе, помогающем историку выявлять их. В елизаветинскую эпоху множество факторов нарушало семейную гармонию: разногласия по вопросам религии, политики, морали, ссоры из-за денег, которые становятся особенно ожесточенными тогда, когда «век расшатался». Лишения, выпадающие

на долю младших сыновей, обреченных на бедность по закону о переходе титула и состояния к старшему сыну, были ведущей темой во всей литературе Западной Европы. Имуущество могло также служить яблоком раздора между главой семьи и с нетерпением ожидавшими своей доли наследниками. В пьесе «Старый закон», приписываемой Мэссинджеру, издается эдикт о казни всех женщин, достигших шестидесяти лет, и мужчин, достигших восьмидесяти. Большинство сыновей и дочерей, не понимая, что этот указ не более как хитрость правителя страны, в восторге от него. Клеант, который ведет добродетельные разговоры об узах, связывающих родителей и детей, выглядит на их фоне весьма странным молодым резонером. Это, конечно, сатира, но она характерна для изображения семьи Мэссинджером и другими и является составной частью рисуемой ими мрачной картины жизни.

Шекспиру жизнь тоже представлялась далеко не в розовом свете. Но о нем — с гораздо большим основанием, чем о других драматургах, — можно говорить как об авторе, который стремился рассказать о двух типах семьи: о семье традиционной, аристократической или придерживающейся аристократических предрассудков, и о семье идеальной, семье, которая может стать и станет таковой (в этом он нас убеждает), когда милые молодые возлюбленные его произведений повзрослеют и начнут своим примером воодушевлять других мужей, жен и родителей. Старая семья превращалась в тесную клетку. Джульетта жалуется на «рабство», в котором держит ее семья. Но клетка разваливается. И если Англия поздних исторических хроник — респектабельная Англия, существующая за стенами истчипских трактиров, — становится довольно-таки скучным местом, то это в немалой степени происходит потому, что архаический семейный уклад и семейные связи распались вместе с феодальным строем, неотъемлемую часть которого они составляли. В мятеже, который завершается в Шрусбери, узы верности собственному клану должны были, казалось бы, служить самым крепким связующим зве-

ном для всех Перси, но вместо этого дядя, брат и сын думают лишь о своих личных интересах, находятся во власти собственных страстей: Нортемберленд оставляет сына и брата в беде, Вустер обманывает племянника, безрассудный Хотспер не учитывает ничьих желаний, кроме своих собственных. Шекспир не может оживить увядшую семью прошлого, но он неустанно ищет «новый образец», и эти поиски уводят его все дальше и дальше в мир вдохновенной фантазии.

В его произведениях из тридцати пяти супружеских пар (то есть примерно по одной на пьесу) пять играют достаточно важную роль, чтобы быть отнесенными к первому классу, а четырнадцать могут быть включены во второй класс. В основном они представляют старый, не способный к возрождению тип брака, превращающийся в лучшем случае в безжизненную формальность, в «прискучившее законное ложе» («dull, stale, tired bed»), осмеянное Эдмундом. Обращаясь к одной пьесе за другой, мы видим, что брак как институт выступает все в более неприглядном свете. Из всех этих брачных союзов лишь один давно заключенный брак кажется нам действительно настоящим и прочным — это союз Брута и Порции. В остальных случаях (в их число не входят Петруччо и Катарина, как персонажи главным образом фарсовые) семь еще можно признать терпимыми или ничем не примечательными, а десять следует считать, либо с точки зрения взаимоотношений между супругами, либо из-за их влияния друг на друга, дурными или весьма дурными. Чувство более или менее искренней привязанности у обоих супругов прослеживается лишь в пяти из этих девятнадцати брачных пар, у одного из супругов — в трех. В одиннадцати случаях ни о какой любви говорить не приходится. (В дошедших до нас восемнадцати пьесах, целиком или частично приписываемых Мэссинджеру, взаимная любовь существует у четырех из двенадцати сопоставимых супружеских пар.) Весьма часто между супругами временами или постоянно возникают разногласия, вызываемые не только чисто внешними причинами. Два брака кон-

чаются разводом или длительным преднамеренным разрывом, а в двух случаях муж убивает жену. В трех случаях жены совершают убийство мужа, замышляют его или подстрекают к нему. Отдадим женам должное — они, как правило, верны своим мужьям, у Шекспира измена женщины — явление редкое. Ему было трудно заставить себя обвинить женщину в неверности. В то же время во многих произведениях елизаветинской драмы и в комедии Реставрации, выросшей из елизаветинской комедии, женская неверность — это нечто само собой разумеющееся.

В общих чертах такую же картину вскрывает анализ и других семейных отношений. Семь типов таких отношений, в которых участвуют родители, дети, пасынки и падчерицы, встречаются (если не принимать во внимание нескольких младенцев и теней) 65 раз — из них два относятся к первому классу и сорок три ко второму, то есть в среднем по две группы из двух компонентов на пьесу. Из шестидесяти пяти четырнадцать можно считать не представляющими сколько-нибудь значительного интереса. Из остальных пятидесяти одного лишь девятнадцать подходят под категорию «позитивных взаимоотношений» в упомянутом выше смысле.

Разрыв отношений происходит не менее чем у тридцати девяти пар (или групп) и часто носит серьезный характер, настолько серьезный, что в пятнадцати случаях родственники убивают или стремятся убить друг друга. Правда, двадцать две ссоры кончаются примирением, хотя иногда такой финал (у Шекспира, как и у других драматургов, когда им обязательно нужен счастливый конец) выглядит не особенно убедительно. Комбинация «отец — сын» встречается пятьдесят шесть раз, но лишь пять таких комбинаций относятся к первому классу и только в двух случаях взаимоотношения персонажей являются действительно положительными. Хотспер проявляет весьма мало уважения или любви к своему отцу, который в общем-то и не заслуживает лучшего отноше-

ния. Генрих IV подозревает, что сын желает избавиться от него, хочет его смерти и даже замышляет убийство отца.

Матери в пьесах Шекспира не питают пылких материнских чувств, особенно к дочерям. У братьев всегда много причин не ладить друг с другом. А отношения между сестрами еще того хуже. Пожалуй, наиболее благополучно дело обстоит, когда речь идет о брате и сестре. Но хотя в целом между членами семьи взаимная привязанность или хорошие отношения — вещь редкая, все сильно сокрушаются по поводу их отсутствия. Сожаления такого рода помогают драматургу убедить нас в том, что отношения людей друг с другом должны быть исполнены теплоты и живого чувства, даже если в этом жестоком мире мы и не в состоянии дать иной ответ, чем реплика Гамлета, сказанная в ответ на ужасающе банальное объяснение матери, что терять и забывать дорогих и близких людей — участь всех: «Да, участь всех» («*Au madam, it is common*»; I, 1, 74).

В комедиях, где на смену стереотипным узам исторических хроник приходят новые отношения, основанные на свободной воле людей, Шекспир любит изображать персонажей, свободных от каких-либо семейных связей. Правда, у героини обязательно есть родители или опекуны, но они существуют лишь для того, чтобы девушкам было кому досаждать. И все же оторванность героев от семьи и родни, подчеркиваемая тем, что действие происходит в чужой стране, а также иностранными именами персонажей (как у Мольера), направлена вовсе не на то, чтобы показать их одиночество. Наоборот, ее цель — дать их чувствам и привязанностям расцвести свободно, не подвергаясь никаким ограничениям. Главное место в комедиях принадлежит любви. Шекспир выдвигает в качестве средства для возрождения брака, а вместе с ним и семьи право молодых мужчин и женщин свободно выбирать себе спутников жизни. Он проводит эту

мысль, начиная с одного из самых ранних произведений — «Генриха VI» (часть I):

For what is wedlock forced but a hell,
An age of discord and continual strife? ¹

(V, 5, 62—63)

Идеал такой свободы во всех типах феодального общества неизменно служил выражением жажды более счастливой жизни, стремления сделать лучше семью и — если учесть поэтическую аллегоричность — все человечество. Он вдохновлял авторов средневековых китайских опер, Мольера, а также Шекспира. В переходные эпохи, подобные времени, когда творил Шекспир, перед людьми открывались широкие горизонты, и этот идеал расцветал пышным цветом. Он превращался в поистине революционную движущую силу, в важный фактор революционного преобразования общества.

Точка зрения Шекспира была близка взглядам гуманистически настроенных пуритан, таких людей, как молодой Мильтон, которые, очевидно, частично обязаны ими пьесам Шекспира. Иными словами, эти воззрения разделяли все самые просвещенные и либерально настроенные круги буржуазии, представителем которой был сам Шекспир, буржуазии, набравшей тогда силу, для того чтобы в революционной схватке померяться с *ancien régime*. Свобода, воспеваемая Шекспиром, — это новая мораль, а не отказ от морали. Единожды сделанный выбор окончателен. Разрыв героини с родителями допустим, с мужем — нет. То же относится и к герою: Троил заявляет, что, сделав выбор, мужчина не должен сожалеть о своем решении. Флоризель обещает Утрате быть «постоянным» (*constant*): это излюбленное слово Шекспира, воплощающее одно из его важнейших убеждений, в котором он все тверже и тверже укреплялся, по мере того как мир вокруг него становился все более жесто-

¹ Что брак по принуждению, как не ад,
Раздоры постоянные и ссоры?

ким и бурным. В его представлении постоянство отражало ту внутреннюю целостность человека, которая служит основой прочного союза между ним и другими людьми. Именно это качество ценит Гамлет в Горацио и именно этого качества не хватает Крессиде: не веря в себя и в окружающих, она не может оправдать доверия Троила. На этом качестве строится и антитеза искренности и притворства, которую так любит использовать Шекспир, противопоставление того, каков человек в действительности, и того, чем он хотел бы казаться или кажется.

Для стран Европы, старавшихся сбросить оковы прошлого, романтическая любовь обладала такой же притягательной силой новизны, какую она имеет в настоящее время для Азии; распространенный в литературе елизаветинского периода образ любви как странствия в область неизведанного был вполне закономерен. Однако атмосфера Лондона времен Елизаветы, где каждый день заключались браки по расчету и по принуждению, где на почве социальных бедствий пышным цветом расцвела проституция, где пуританство ополчилось на развращенность аристократии, отнюдь не способствовала торжеству романтики. Немало свидетельств тому мы находим в произведениях Шекспира, и поэтому его умение разглядеть все доброе и новое и воплотить это в чувстве, подобном тому, что связывает Беатриче и Бенедикта, Утрату и Флоризеля, представляет собой одно из величайших достижений драматурга. Даже для Шекспира это было нелегким делом. В его произведениях восемьдесят шесть любовных историй, из которых пятнадцать относятся к первому классу и двадцать одна — ко второму. В одиннадцати из тридцати шести случаев любовь неразделенная. В остальных двадцати пяти случаях на долю любящих выпадает много треволнений и испытаний. Лишь у четырнадцати пар любовь завершается счастливым финалом, а примерно половине из остальных приходится винить в несчастливом исходе самих себя. Лишь восемь из двадцати пяти, то есть одну треть, можно отнести к категории «позитивных взаимоотношений», а из этих восьми случаев три

принадлежат к «миру не от мира сего» последних пьес. Следует добавить, что в восемнадцати пьесах Мэссинджера встречаются пятьдесят три любовные истории — в среднем больше, чем у Шекспира. Но в тридцати трех из них, или в восемнадцати из тридцати значительных историй, — любовь неразделенная; часто это не более как навязчивое преследование А со стороны Б.

У Шекспира любовь — это социальная сила, а не фактор, способствующий изоляции человека от окружающего мира. Внешне сближение Беатриче и Бенедикта — результат проделки их друзей; на самом же деле их сближает непреодолимое стремление встать на защиту жертв несправедливости. Иными словами, любовь есть часть жизни, она несет с собой заботу о других и ответственность за них. Она вовсе не подменяет собой участия в жизни общества, как это произошло в романтической литературе более поздней эпохи. Это же начинало происходить и в произведениях других драматургов — современников Шекспира. В отличие от Шекспира у них любовь не всегда индивидуализированная личная связь, она предстает уже не как свободный выбор, а скорее как пережиток царства необходимости, выступающий в новом облике, как некий каприз или фатальная неизбежность. Эти драматурги прибегают к изображению полового влечения, как это всегда делают писатели, когда не находят иных мотивов для развязывания любовной интриги и сближения своих героев, живущих в обществе, в котором нет более почти ничего, что могло бы сблизить людей. Такую любовь, которая трактуется как некая магическая сила или колдовство, нельзя вплести в ткань реальной жизни. Поэтому в век распада она ощущалась как часть всеобщей иррациональности. На сцене она подчас приобретала уродливые, неестественные театральные формы. Одним из проявлений такой любви, не вызывавших интереса у Шекспира, было кровосмешительство. Следует отметить, что возлюбленные шекспировских пьес редко влюбляются с первого взгляда: в его важнейших тридцати шести любовных историях это происходит

всего лишь раз пять-шесть, и лишь в трех таких случаях любовь взаимна. В пятнадцати любовных историях один или оба возлюбленных к началу пьесы уже давно по уши влюблены. Поэтому мы можем считать, что они уже как следует продумали свои поступки.

В пьесах Шекспира изображен сорок один случай дружбы, а в тридцати девяти случаях героев связывают отношения преданности. Эти два типа отношений все больше и больше сливаются воедино по мере того, как Шекспир ищет новую моральную основу единства общества, которая должна прийти на смену распадающимся феодальным связям. Лишь пять из этого общего числа — восьмидесяти отношений — можно отнести к высшему классу, двадцать четыре — ко второму. Для дружбы, как и для любви, елизаветинская почва не очень подходила. «Наш век ошибочно называет дружбу дружбой», — говорит в «Застенчивом любовнике» Мэссинджера Фарнезе, один из двух друзей, которые показали достойный пример, рискуя жизнью друг ради друга после проигранного сражения. У Марло есть только два «позитивных» случая дружбы, причем одна дружба — преступная. Фауст Марло пускается в свое безумное приключение совсем один, не прибегая к помощи или совету других; это очень характерно для Марло и объясняет, почему ему не удалось превратить легенду о Фаусте в подлинную драму. «Друзья» Фауста Вальдес и Корнелий, Вагнер — ученый, которого Фауст делает своим наследником и называет своим «милым товарищем по комнате», остаются сторонними наблюдателями его судьбы. Шекспира такая тема не заинтересовала бы, но если бы он все-таки взялся за нее, он подошел бы к ней по-иному.

Шекспир всегда высоко ценил дружбу, о чем свидетельствует его раннее произведение «Король Иоанн», где рисуется трогательно забавный образ волос, льнущих друг к другу, когда на них попадает слеза:

Where but by a chance a silver drop has fall'n.
Even to that drop ten thousand wiry friends

Do glue themselves in sociable grief,
Like true, inseparable, faithful loves,
Sticking together in calamity¹.

(III, 4, 63—67)

Друзья, изображенные Шекспиром, в отличие от многих персонажей других драматургов, опровергают правильность утверждения Сэмюэля Джонсона, будто дружба — это либо партнерство по безумию, либо союз порока. Но в комедиях Шекспира на образах друзей лежит небольшой налет слащавости и нарочитой сентиментальности, ощущаемой, например, в привязанности Антонио к Бассанио в Венеции или другого Антонио к Себастьяну в Иллирии. Оба они готовы подвергнуть себя опасности без особой на то необходимости, и их выбор друзей выглядит бессмысленным и беспредметным. В пьесах зрелого периода дружба изображается более реалистически: она объединяет людей, которым надо решать проблемы реального мира — мира, где друзей следует выбирать с большой осмотрительностью, а затем уж приковывать их «к душе стальными обручами» («grapple them to thy soul with hoops of steel»; *Hamlet, I, 3, 63*). Слова, в устах Полония звучащие как окостеневшая мудрость прошлого, обладают значением, которое Гамлет познает на своем собственном жизненном опыте. Когда в результате потрясения, причиненного замужеством матери и открытием, что его отец был убит, Гамлет замыкается в себе, он в своем поведении начинает походить на «макиавеллиста» или Тимона, одинокого, ожесточившегося и никому не доверяющего. Но для Гамлета такое поведение настолько противоестественно, что он может продолжать вести себя таким образом, лишь притворяясь сумасшедшим перед другими и наполовину перед самим собой. А это парализует его способность действовать. Не доверяя никому, он сразу же, к своему огорчению, обнаруживает, что не

¹ ...тысячи других

К ней устремятся, разделяя горе,
Как нежные и верные друзья,
Что не хотят в несчастье разлучаться.

может доверять и себе самому; он даже не в состоянии серьезно относиться к себе и своей важной миссии. Лишь возрождение доверия к Горацио помогает ему укрепить веру в окружающий мир и в то, что он призван свершить в этом мире, и вместе с тем восстанавливает способность спокойно подготовиться к выполнению стоящей перед ним задачи.

Радикально мыслящий американец Дж. С. Леруа недавно писал о «разобщенности между людьми» в сегодняшней Америке и о том, как она мешает объединению граждан в борьбе против наступления реакции¹. Аналогичную разобщенность следует искать во все эпохи заката того или иного общественного строя, и мы сейчас находимся в той же его фазе, что и елизаветинцы. Тогда, как и сейчас, но в еще большей степени личность принижалась и подавлялась могуществом государственной машины. Государство прибегало к слежке и доносам, террору и коррупции, и одним из методов политической борьбы был подкуп сторонников крупных деятелей их соперниками или правительством. Шекспир остро сознавал этот рост роли государства — силы, которая, с его точки зрения, была, возможно, необходима, но наверняка ужасна. Слова Улисса о тайном шпионаже как орудии всеведущего и потому всеильного государства не имеют никакого явного отношения к лагерю древнегреческих воинов, но зато служат прекрасной иллюстрацией методов государственного управления Тюдоров: в них как бы во весь рост предстают Бэрли и Уолсингем. В таких условиях объединение для политической борьбы становилось невозможным без абсолютного взаимного доверия или того, что можно было бы назвать готовностью отбросить недоверие к товарищам. Флорентинец Макиавелли, его герой Цезарь Борджиа и «макиавеллисты» театральных подмостков оказались, несмотря на их хваленый реалистический подход к жизни, политическими неудачниками, потому что в их философии не было места доверию.

¹ G. C. Le Roy, в: «Monthly Review», September 1962, pp. 268—269.

Даже если бы Шекспир не написал ничего, кроме «Юлия Цезаря», он все равно был бы великим политическим поэтом. Высшим достижением в этой пьесе является изображение группы заговорщиков, объединенных чисто римской чертой — чувством личной дружбы в сочетании с преданностью общему делу. Когда одного из них спрашивают, не собирается ли он выдать опасную тайну, он дает лаконичный ответ:

You speak to Casca, and to such a man
That is no fleering tell-tale¹.

(I, 3, 116—117)

И мы так же безусловно верим ему, как и его собеседник. Всякий человек может положиться на всех других, считая, что они, не дрогнув, «пойдут так же далеко, как и тот, кто идет дальше всех». Брут и Кассий зовут друг друга «братьями», и все заговорщики имеют гораздо больше оснований, чем Генрих V и его армия мародеров, называться «горсткой братьев»; они в гораздо большей степени, чем клан Перси, представляют собой одну семью. Их заговор выглядит разительным контрастом чэпменовскому «Заговору Бирона», в котором у героя нет ни сторонников, ни программы и он действует на свой страх и риск подобно героям популярных пьес о мести. Не менее разительный контраст шекспировским заговорщикам являют собой и римляне Чэпмена в его «Цезаре и Помпее» — персонажи, напоминающие каменные статуи, которым чуждо взаимное доверие и уважение, столь характерное для шекспировских персонажей. Не похожи на них и морально растленные римляне в «Сеяне» Бена Джонсона: в их узком мирке царит такая тирания зла, что перед ней бледнеет тираническое господство всемогущего Юлия у Шекспира, и никто против нее не выступает.

Брут и его друзья тоже терпят неудачу, потому что, несмотря на героические качества, у них нет опоры в

¹ Ты с Каской говоришь, он не болтун,
Не зубоскал.

народе. Они — «знатные римляне» как по положению, так и по чертам характера. А в глазах Шекспира человеческие качества, возвышающие личность над толпой, и вытекающая из них способность вступать в отношения, которые имеют решающее значение, все еще были свойством аристократических натур, а не общим достоянием всех людей. С этой точки зрения история Англии на протяжении полувека после смерти Шекспира, революция, армия «нового образца» и все остальное было историей частичной демократизации этих свойств, расширения сферы моральных привилегий; это был сложный процесс, одной из составных частей которого являлись сами пьесы Шекспира.

Часто, даже слишком часто утверждалось, что Шекспир испытывал чувство ужаса перед анархией, перед общественным беспорядком. Но в действительности его пугало не нарушение «порядка» в полицейском понимании этого слова, а нечто гораздо более глубокое — разрушение взаимного доверия людей, которым всегда чревата ломка старого общественного уклада, независимо от того, сохраняется ли прежняя власть или нет. Шекспир всегда стремился изгнать из жизни людей то холодящее недоверие, которое становится господствующим в Англии его поздних исторических хроник и последующих произведений. Неверность и неблагодарность — вот два порока, осуждаемые им особенно страстно, и когда Шекспир выражает свое порицание, сравнивая людей с грубыми животными, то он делает это потому, что животные лишены чувства товарищества. Ощущение трагизма в его пьесах — больше, чем в произведениях других елизаветинцев, — проистекает из того, что люди перестают питать друг к другу теплые чувства или что эти чувства оскверняются. Разрыв отношений — одна из его излюбленных тем, чего нельзя сказать о Марло, несмотря на то, что тот разрабатывал сюжет Дидоны и Энея. Из пятидесяти девяти ведущих «позитивных взаимоотношений» в пьесах Шекспира в двадцати четырех случаях разрыв происходит из-за поведения самих героев и лишь в шести — из-за чисто внешних обстоятельств. Ссора Брута и Кассия — самая классическая

«сцена ссоры» во всей мировой литературе; в ней блестяще сочетается пагубное влияние обстоятельств с внутренней слабостью, которую эти обстоятельства выявляют. Но поскольку лучшие стороны двух героев берут верх над их недостатками и вновь объединяют их — правда, для того чтобы они вместе погибли, — финал пьесы трагичен и в то же время провозглашает торжество добра.

Когда Брут пытается отвергнуть сочувствие Порции или идет на риск разрыва с Кассием, он оказывается на краю моральной пропасти. В трагедиях этот процесс заходит еще дальше. Лир своевольно отвергает привязанность и верность; а за то, чтобы вернуть их, он должен заплатить дорогой ценой. Для Макбета их возврат уже невозможен. Он становится отвратителен самому себе потому, что он поставил себя вне остальных людей, а одиночество и подозрительность толкают его на преступления. Но у нас он отвращения не вызывает, он не кажется нам окончательно павшим человеком, ибо в отличие от Яго и макиавеллистов Макбет не утратил способности мучительно остро ощущать ценность чести, любви, дружбы — всего того, чем он пожертвовал ради короны. Когда Макдуф оплакивает жену и детей, убитых Макбетом, он говорит:

I cannot but remember such things were,
That were most precious to me¹.

(IV, 3, 222—223)

Но эти слова вполне мог бы произнести и сам убийца.

Трагические кульминации Шекспира приобретают масштабы мировой трагедии потому, что человеческие узы, связывающие воедино мир его фантазии, настолько крепки и жизненно необходимы, что разрыв их кажется гораздо более страшным, чем распад любого абстрактного «общественного порядка». Жизнь героя

¹ Я не могу не вспоминать о том,
Что было для меня дороже жизни.
(Перев. А. Кронеберга)

тесно переплетается с жизнью других людей, его судьба несет гибель или перемены для всего, что его окружает. Мир рушится и в то же время возрождается в новом единстве, добродетель и верность освобождаются от всего, что им мешало и порождало разлад; и смерть не только уничтожает, но и примиряет. Ответ умирающего Гамлета на предсмертное обращение Лаэрта: «Простим друг другу, благородный Гамлет» («Exchange forgiveness with me, noble Hamlet»; V, 2, 321) имеет ту же тональность, что и последние слова, которыми обмениваются принц Генрих и Хотспер, Антоний и Брут, Эдгар и Эдмунд. Трагедия этим отнюдь не снижается; но благодаря такой идее общности, она не завершается простым отрицанием. У других драматургов нет такого тесного переплетения, такой силы человеческих чувств, проявляющихся в отношениях, которые распадаются. Для них источник трагического — это смерть или горькая судьба конкретной личности, мужчины или женщины; трагическое связано с неизбывным страхом смерти как конца индивидуального существования. Этот страх царит в пьесах Форда, Тернера и Вебстера, так же как он всегда царит в обществе, переживающем распад, когда холодные ветры Времени врываются через все щели и трещины. Прочная привязанность Шекспира к миру людей, к человечеству как единому целому, неприятие мрачного религиозного взгляда на жизнь, ставшее возможным благодаря этой привязанности, избавили его от кошмара, преследовавшего других людей. К благородным героям Шекспира смерть приходит не как кошмар; умирая, они думают не о собственной гибели, а друг о друге и о жизни, которая будет продолжаться после них.



Кеннет Мюир

ШЕКСПИР И ПОЛИТИКА



Шекспир родился всего через шесть лет после восшествия на престол Елизаветы I, когда религиозная борьба, почти столетия раздиравшая Англию, вступила в менее ожесточенную фазу. Правда, мученики веры были при Генрихе VIII или Эдуарде VI; много их было и при Елизавете; но подсчитано, что за сорок пять лет ее правления пострадало меньше людей, чем за пять лет пребывания у власти ее предшественницы Марии Тюдор. Следует отметить, что большинство католических мучеников было священниками, которые знали, что они рискуют жизнью, пытаясь восстановить старую веру в Англии. Когда Шекспиру было восемь лет, ужасы Варфоломеевской ночи напомнили англичанам о том, к чему приводит фанатизм.

По некоторым сведениям, отец Шекспира, как и многие его земляки¹, сохранял симпатии к католицизму, однако о религиозных воззрениях самого поэта нам доподлинно ничего не известно. По одной из версий, выдвинутой много лет спустя после его смерти, он умер папистом². Но, по-видимому, он всю жизнь оставался конформистом. В его пьесах мы находим

¹ J. H. De Groot, *The Shakespeares and «the Old Faith»*, 1946.

² E. K. Chambers, *William Shakespeare*, vol. II, p. 60.

отголоски как Епископальной Библии (которую приходилось слушать в церкви), так и Женевского варианта (более удобного по объему); но наряду с этим в них встречаются лишь редкие следы (и притом ни одного неопровержимого) католического варианта¹. Великолепно знал он церковные проповеди². Он был знаком с «Законами устройства церкви» («Laws of Ecclesiastical Policy») Ричарда Хукера и «Разоблачением вопиющего папистского плутовства» («Declaration of Egregious Popish Impostures») Харнетта; первая книга, вероятно, привлекла его стилистическими достоинствами, вторая — содержащимися сведениями³. По крайней мере, если судить по намекам в «Макбете», у Шекспира не было симпатий к участникам Порохового заговора.

С той же неопределенностью мы сталкиваемся при попытке выяснить политические воззрения Шекспира. Он, как и другие, читал памфлеты, прославляющие династию Тюдоров, но нам ничего не известно о его отношении к ним. Его пьесы ставились только с дозволения цензуры; однажды, когда он попытался угодить ей и переделал сцену восстания в «Сэре Томасе Море», разрешения все же не последовало. Его покровитель граф Саутгемптон участвовал в заговоре Эссекса; накануне этого бессмысленного мятежа труппа Шекспира за вознаграждение представила «Ричарда II», так как в пьесе показывалось свержение короля. У актеров были серьезные неприятности, несмотря на то что в пьесе выражены самые ортодоксальные взгляды на восстание. Действительно, «Ричард II» — это единственная пьеса, в которой теорию божественной власти королей излагают положительные персонажи: епископ Карлейльский изображен как мудрый и честный человек. В «Гамлете» же эта идея, притом в поддержку Клавдия, короля-убийцы, проповедуется Розенкранцем и Гильденстерном.

¹ H. R. Williamson, *The Day that Shakespeare Died*, 1962.

² A. Hart, *Shakespeare and the Homilies*, 1934.

³ R. M. Stevenson, *Shakespeare's Religious Frontier*, 1958.

В пьесах, написанных во времена правления Елизаветы, Шекспир, вероятно, относился к гражданской войне как ко злу, которого следует избегать любой ценой. Тема гражданской войны затрагивается во всех исторических хрониках (исключая «Генриха V» и «Генриха VIII»). Но даже и в «Генрихе V» упоминается неудавшееся восстание и описана война с Францией, цель которой — успокоить волнение бальзамом патриотизма и добиться внутреннего единства. Занимать мысли людей внешними распрями было распространенным средством исцеления от внутренней борьбы; в частности, его рекомендовал в своей книге стрэтфордский сосед Шекспира, Дадли Диггс¹. Не трудно понять, почему Шекспир уделял такое внимание проблеме предотвращения гражданской войны. Война Роз окончилась объединением Алой и Белой розы в лице Генриха VII, деда Елизаветы; однако это не избавило страну от восстаний 1537 и 1555 годов, а также от многочисленных покушений на жизнь Елизаветы. Никто еще не понимал до конца, что разгром Великой Армады полностью исключил опасность испанского вторжения, хотя этот разгром доказал лояльность английских католиков по отношению к королеве-протестантке. Религиозные войны во Франции напоминали о бедствиях гражданских войн.

Хотя, по-видимому, дружба Шекспира с Саутгемптоном увяла к концу столетия, Шекспир в «Генрихе V» проникновенно намекнул на Эссекса, и мы должны предположить, что заговор Эссекса потряс Шекспира, независимо от того, осуждал ли он заговор или симпатизировал ему.

Из работ покойного Ю. М. У. Тильярда и других исследователей² хорошо известно, что Шекспир постоянно выражал веру в «порядок». Как и в проповедях, в трудах Хукера и во многих других сочинениях елизаветинской поры, порядок в государстве связывался с божественными установлениями и законами

¹ Dudley Digges, *Four Paradoxes*.

² E. M. W. Tillyard, *The Elizabethan World Picture*, 1943; L. B. Campbell, *Shakespeare's Histories*, 1947.

природы. Мы, разумеется, не знаем, выражал ли Шекспир собственные взгляды, когда наделял ими своих героев или делал хорические разъяснения в пьесах, рисующих бедствия гражданской войны. Одно бесспорно: эта тема очень волновала Шекспира; отсюда и постоянное обращение к ней и поразительная яркость образов. Не лишне проанализировать некоторые места, где автор говорит о связи между порядком в государстве и божественными установлениями во вселенной.

Возьмем пьесу «Король Иоанн». В III акте кардинал Пандольф, отлучивший Иоанна от церкви, требует, чтобы король Филипп разорвал только что заключенный союз с Иоанном. Филипп убеждает Пандольфа в необходимости компромисса:

Out of your grace, devise, ordain, impose
Some gentle order; and then we shall be blest
To do your pleasure, and continue friends¹.

На это кардинал отвечает:

All form is formless, order orderless,
Save what is opposite to England's love².

(III, 1, 250—254)

Симпатии зрителя разделяются. С одной стороны, Джон — узурпатор, и союз между Англией и Францией, пренебрегающей мольбами Констанции защитить права Артура, характеризуется Бастардом как «гнуснейший, постыднейший мир» («a most base and vile-concluded peace»; II, 1, 586). С другой стороны, нужно помнить, что Елизавета сама была отлучена от церкви, и Шекспир будит патриотические чувства

¹ Ты небом вразумлен — найди, придумай,
Открой нам выход правильный, и мы
Все примем, дружбу нашу сохранив.

² Согласно — видимость, порядок — смута,
Когда доволен ими англичанин.

против вмешательства папы — «итальянского священника» с его «присвоенной властью»; и Бастард, выступающий как бы в роли хора, издевается над эрцгерцогом Австрийским, который убеждает короля Филиппа подчиниться кардиналу. Поэтому порядок, о котором говорит Пандольф, оказывается двусмысленным.

В «Сэре Томасе Море» герой обращается к толпе, которая буйствует против беженцев, и предостерегает, что если бы их восстание увенчалось успехом:

...you had taught
How insolence and strong hand should prevail,
How Order should be quell'd, and by this pattern
Not one of you should live an aged man;
For other ruffians as their fancies wrought,
With self-same hand, self reasons, and self right
Would shark on you, and men like ravenous fishes
Would feed on one another ¹.

Далее он напоминает, что апостол Павел требовал покорности властям (предписание, вызвавшее презрение Кристофера Марло) и что все они — в руках божьих:

For to the King God hath his office lent
Of dread, of justice, power, and command,
Hath bid him rule and will'd you to obey;
And to add ampler majesty to this,
He hath not only lent the King his figure,
His throne and sword, but given him his own name,
Calls him a god on earth ².

¹ Перевод см. на стр. 60.

² Ибо бог вручил королю
Свою кару, милость, силу и власть.
Предписал ему повелевать,
А вам подчиняться.
Чтобы придать ему должное величье,
Он дал королю не только лик свой,
Свой трон и меч, но и свое имя,
Назвав его богом на земле.

Эта речь полностью подходит к характеру говорящего и ситуации; но следует отметить, что мысль о людях, пожирающих друг друга, как акулы, повторяется несколько раз в поздних пьесах. В «Троиле и Крессиде» Улисс заявляет, что нарушение иерархии привело бы к такому же положению:

Appetite, an universal wolf,
So doubly seconded with will and power,
Must make perforce an universal prey,
And last eat up himself¹.

(I, 3, 121—124)

В «Короле Лире» герцог Альбанский говорит о том, что произойдет, если жестокость герцога Корнуэльского и Реганы не будет сокрушена божьим вмешательством:

Humanity must perforce prey on itself,
Like monsters of the deep².

(IV, 2, 49—50)

А в «Кориолане» герой говорит, что «благородный наш сенат» держит чернь в страхе, ибо в противном случае люди пожрут друг друга («which else would feed on one another»; I, 1, 185—186). Подобные мысли восходят к Теодоретусу: Шекспир мог познакомиться с ними по «Flores Doctorum» или, что более вероятно, по «Краткому трактату о государственной власти» («Short Treatise on Politic Power») Понета, написанному в изгнании во времена Марии. В этом трактате автор так определяет границы повиновения властям:

The rich would oppress the poor, and the poor seek the destruction of the rich, to have that he had: the mighty

¹ ...все овелось бы только к грубой силе.
А сила — к прихоти, а прихоть — к волчьей
Звериной алчности, что пожирает
В союзе с силой все, что есть вокруг.
И пожирает самое себя.

² ...люди станут пожирать друг друга,
Как чудища морские.

would destroy the weak, and as Theodoretus sayeth, the great fish eat up the small, and the weak seek revenge on the mighty; and so one seeking the others destruction all at length should be undone and come to destruction¹.

В первой сцене II части «Генриха IV» Нортемберленд при известии о смерти сына в битве при Шрусбери предается тому, что лорд Бардольф называет «чрезмерной горячностью» («this strained passion»):

Let heaven kiss earth! Now let not Nature's hand
Keep the wild flood confin'd! Let order die!
And let this world no longer be a stage
To feed contention in a ling'ring act;
But let one spirit of the first-born Cain
Reign in all bosoms, that, each heart being set
On bloody courses, the rude scene may end
And darkness be the burier of the dead!²

(154—160)

То же желание всеобщего разрушения звучит в словах, которые, вероятно, являются более поздним дополнением к последнему акту «Генриха VI» (часть II). Молодой Клиффорд, видя разгром своих соратников, —

¹ Богатые стараются притеснять бедных, а бедные стараются разорить богатых, чтобы завладеть тем, что они имеют; могущественный хотел бы сокрушить слабого; как говорит Теодоретус, большая рыба пожирает маленькую, а слабый хотел бы отыграться на могущественном; и поскольку один ищет гибели другого, все в конце концов должно разрушиться и погибнуть». Но в то время как у Понета большая рыба пожирает маленькую, то есть богатый бедного, у Шекспира люди терзают друг друга без всякого разбора.

² ...люди станут пожирать друг друга,
Пускай рука природы даст простор
Морским волнам! Порядок пусть погибнет!
И пусть не будет больше мир ареной
Для медленно возрастающей вражды.
Но пусть дух Каина в сердца вселится:
Тогда все ринутся в кровавый бой,
Придет конец трагедии ужасной
И похоронит сумрак мертвецов.

Shame and confusion! All is on the rout;
Fear frames disorder, and disorder wounds
Where it should guard ¹

(V, 2, 31—33)

посвящает себя войне — порождению ада; а затем, заметив тело убитого отца, молит о гибели мира:

O, let the vile world end
And the premised flames of the last day
Knit earth and heaven together!
Now let the general trumpet blow his blast,
Particularities and petty sounds
To cease! ²

(40—45)

Клиффорд становится свирепым и бесчеловечным мстителем, посвятившим себя служению жестокости и разрушению.

В «Генрихе V» один из наиболее известных монологов о порядке произносит хитрый политик архиепископ Кентерберийский, готовый, в целях защиты церковной собственности, поддержать войну короля против Франции. Сравнение государства, в котором царит порядок, с королевством пчел, заимствованное, вероятно, из «Правителя» («The Governour») Элиота и отдаленно восходящее к Вергилию, является очень странной и не относящейся к делу прелюдией к практическому предложению архиепископа: король должен взять во Францию четвертую часть своих сил, оставив остальные для защиты Англии от возможного

¹ Позор и срам! Бегут все в беспорядке.
Страх породил смятение, а смятение
Наносит вред нам вместо обороны.

² О, пусть погибнет гнусный этот мир,
И пламя страшного суда до срока
Смешает в хаос землю с небесами,
Пусть грозно грянет труба
И все ничтожные земные звуки
Умолкнут!

Эти стихи монолога — самые зрелые во всей пьесе.

вторжения шотландцев. Медоносные пчелы должны научить соблюдению порядка:

Creatures that by a rule in nature teach
The act of order to a peopled kingdom¹.

(I, 2, 188—189)

Шекспир, вероятно, хотел нарисовать картину идеального общества, некоего корпоративного государства, в котором каждый выполняет свою особую функцию. Такое же стремление мы наблюдаем, когда он, чтобы показать консолидирующий эффект правления Генриха, выводит на сцену шотландца, ирландца и валлийца. Но на основе этой речи архиепископа не следует делать более широких обобщений, мы должны помнить, что архиепископ — человек скорее хитрый, чем мудрый или святой.

Точно так же очень важно помнить как самого героя, так и ситуацию, в которых произносится ключевой монолог в «Троиле и Крессиде». Отказ Ахилла сражаться и отсутствие должной власти у Агамемнона приводит к тому, что осада Трои затягивается, — такова непосредственная ситуация. Подчинение играет огромную роль в армии, поэтому упор Улисса на порядок и соподчиненность и даже обоснование их законами природы, управляющими движениями звезд, являются в данном контексте вполне естественными. Идеи, изложенные в монологе, довольно банальны и восходят к Элиоту, Хукеру и проповедям; однако Улисс в отличие от этих авторов полагается не на божественное установление во вселенной, а на закон природы. Мы не должны предполагать, что Улисс, хотя он и является «хорическим» действующим лицом, служит рупором идей Шекспира. Его совет определяется ситуацией и навеян гомеровским повествованием. К тому же нельзя забывать, что для столь впечатляющей проповеди идеи порядка были веские драматургические причины, ибо в кульминационный мо-

¹ Создания, что людную страну
Порядку мудрому природы учат.

мент пьесы, когда Трои́л видит неверность Крессиды, мы становимся свидетелями крушения порядка. Как провозглашал Отелло: «Люблю тебя; а если разлюблю, наступит хаос». Порядок, который наводит Ули́сс, — необходимая «подготовка» к хаосу, возникающему как результат неверности Крессиды:

If there be rule in unity itself,
This was not she. O madness of discourse,
That cause sets up with and against itself!
Bifold authority! where reason can revolt
Without perdition, and loss assume all reason
Without revolt ¹.

(V, 2, 139—144)

Мы не почувствовали бы полной силы этого, если бы Ули́сс не подчеркивал ранее:

The heavens themselves, the planets, and this centre,
Observe degree, priority, and place,
Insisture, course, proportion, season, form,
Office, and custom, in all line of order ².

(I, 3, 85—88)

Необходимость учета драматического контекста подтверждается одним из монологов в пьесе «Конец—делу венец», написанной приблизительно в то же самое время. Монолог короля о добродетели как истинном мериле благородства — это осуждение Бертрама, кичащегося своим происхождением, и можно предположить, осуждение иерархического принципа

¹ И если есть во всем закон и смысл —
Так это не она. О, я безумен!
С самим собою спорить я готов,
Все двойственно, и восстает мой разум
На самого себя, неутомимо
Твердя одно: нет, это не Крессиды.

² На небесах планеты и Земля
Законы подчиненья соблюдают,
Имеют центр, и ранг, и старшинство,
Обычай и порядок постоянный.

в целом¹. Образ короля намного привлекательнее и архиепископа Кентерберийского и Улисса; поэтому можно предполагать, во всяком случае не с меньшими основаниями, что он является выразителем взглядов Шекспира:

Honours thrive
When rather from our acts we them derive
Than our fore-goers. The mere word's a slave,
Debauch'd on every tomb, on every grave
A lying trophy; and as oft is dumb
Where dust and damn'd oblivion is the tomb
Of honour'd bones indeed².

(II, 3, 133—139)

А ведь и Улисс, разговаривая с Ахиллом, предупреждает его:

That no man is the lord of anything,
Though in and of him there be much consisting,
Till he communicate his parts to others³.

(III, 3, 115—117)

Здесь, как мы видим, личные качества и личные поступки оказываются важнее, чем положение человека в системе иерархического порядка.

В пьесах, написанных после «Троила и Крессиды», мы уже не встречаем высказываний, которые бы непосредственно соотносили космический порядок с порядком в государстве, хотя такая зависимость подра-

¹ См. M. C. Bradbrook, *Shakespeare and Elizabethan Poetry*, 1951, pp. 162—170.

² Но если кто, твердя о чести рода,
Прославленными предками кичась,
Ничтожен сам, тот честь роняет в грязь.
Что значит слово «честь»? Как раб бессильный,
Приковано к любой плите могильной,
Оно костям неблагодарным льстит,
Тогда как честный прах молвой забыт.

³ ...человек не управляет
Своими совершенствами, пока
Их не применит на других...

зумеваются в «Макбете», «Отелло» и «Короле Лире». Нарушение порядка в «Макбете» вызвано тем, что герой посвятил себя служению злу, и восстановление порядка в Шотландии в конце пьесы предполагает, что порядок в государстве и во вселенной взаимозависимы. Искушение убить Дункана потрясает душу Макбета, которую он сравнивает с государством («Shakes so my single state of man»; I, 3, 139); подобный результат вызывает и искушение Брута убить Цезаря:

And the state of man,
Like to a little kingdom, suffers then
The nature of an insurrection¹.

(II, 1, 66—69)

Когда Отелло после убийства Дездемоны осознает, что у него нет жены, он говорит:

Methinks it should be now a huge eclipse
Of sun and moon, and that th'affrighted globe
Did yawn at alteration².

(V, 2, 102—104)

Буря в «Короле Лире» в какой-то мере является отражением смятения ума героя.

То огромное внимание, которое автор уделяет порядку в хрониках, является драматической необходимостью, поскольку все эти пьесы описывают зло гражданских войн; и, как мы видели, та же драматическая необходимость обусловила и монолог Улисса. А в «Мере за меру», написанной между «Отелло» и «Королем Лиром», Шекспир уделяет больше внима-

¹ Наш разум и все члены тела спорят,
Собравшись на совет, и человек
Похож на маленькое государство,
Где вспыхнуло междоусобье.

² Как будто в мире страшное затмение,
Луны и солнца нет, земля во тьме,
И все колеблется от потрясения,

ния злоупотреблениям властей, чем необходимости порядка. Слово «власть» употреблено в пьесе шесть раз и каждый раз не как средство поддержания порядка, а как синоним тирании, которая может быть определена как власть без правосудия и милосердия. Клаудио, приговоренный к смерти за прелюбодеяние, являющееся, как он признает, результатом «лишней свободы», с горечью говорит о «власти-полубоге»:

Make us pay down for our offence by weight
The words of heaven: on whom it will, it will;
On whom it will not, so; yet still 'tis just¹.

(I, 2, 115—117)

Он признает свою вину и жалуется лишь на то, что из всех виновных он один должен понести кару. В сцене, в которой Изабелла молит сохранить жизнь брату, она дважды говорит о власти. Вся ее мольба построена на том, что необходимо смягчать правосудие милосердием и что все люди грешны. Она говорит Анджело:

Man, proud man,
Dress'd in a little brief authority,
Most ignorant of what he's most assur'd,
His glassy essence, like an angry ape,
Plays such fantastic tricks before high heaven
As makes the angels weep².

(II, 2, 117—122)

¹ Платиться за вину нас заставляет.
В писанье сказано: кого захочет —
Того помилует, кого захочет —
Того ожесточит. Таков закон.

² Но человек,
Но гордый человек, что облечен
Минутным, кратковременным величьем
И так в себе уверен, что не помнит,
Что хрупок, как стекло, — он перед небом
Кривляется, как злая обезьяна,
И так, что плачут ангелы над ним...

Далее она напоминает, что одно и то же преступление рассматривается по-разному в зависимости от положения преступника. Она говорит Анджело:

Authority, though it err like others,
Hath yet a kind of medicine in itself
That skins the vice o'th' top¹.

(II, 2, 134—136)

После ухода Изабеллы Анджело признается себе, что она была права — что в нем есть действительно та же «естественная виновность», что и в Клаудио:

Thieves for their robbery have authority
When judges steal themselves².

(II, 2, 176—177)

Герцог утверждает:

Hence hath offence his quick celerity,
When it is borne in high authority³.

(IV, 2, 105—106)

А Анджело полагает, что его должность позволит ему избегнуть разоблачения:

...authority bears a so credent bulk
That no particular scandal once can touch
But it confounds the breather⁴.

(IV, 3, 24—26)

¹ При том, что власть хоть может ошибаться,
Как все другие, все ж в себе таит
Противоядье против дел своих.

² Разбойники имеют право грабить,
Когда воруют судьи.

³ Легко и просто в преступленье впасть,
Когда ему защитой служит власть.

⁴ ...сан таким доверьем облечен,
Что, если клевета меня коснется,
Хулителя она же и погубит!

Мораль, которую проповедует герцог, заключается в следующем:

He who the sword of heaven will bear
Should be as holy as severe;
Pattern in himself to know,
Grace to stand, and virtue go;
More nor less to others paying
Than by self-offences weighing¹.

(III, 2, 243—248)

В «Короле Лире» Шекспир, анализируя понятие власти, делает еще один шаг вперед. Переодетый Кент говорит королю:

You have that in your countenance which I would fain
call master...
Authority².

(I, 4, 27—30)

Но в первой сцене он же резко нападает на Лира за раздел власти, называя это «безумством», «глупостью» и страшным безрассудством; и сам Лир, выказывая, как говорит Эдгар, «здравый смысл в безумстве» («reason in madness»; IV, 6, 176) заявляет в IV акте, что «символ власти» — «пес... на служебном посту» («a dog's obey'd in office»; IV, 6, 159). Джордж Оруэлл некогда критиковал Шекспира за робость, за то, что свои ниспровергающие мысли он вкладывал только в уста шутов и сумасшедших. Но эта критика не учитывала условий, в которых писали драматурги-елизаветинцы, свирепость глупой цензуры, как доктор присматривавшей за искусством («and folly, doctor-like, controlling skill»; *Son.* 66), и того факта, что актеры Шекспира были, вероятно, даже осторожнее,

¹ Кому свой меч вручает бог,
Быть должен так же свят, как строг,
Собою всем пример являть
И мерить мерою одною
Свою вину с чужой виною..

² ...в лице у вас есть что-то такое, что покоряет...
Властность.

чем он сам¹. Это заявление игнорирует также сходство между тем, как критикуют власть находящаяся в здравом рассудке Изабелла и сумасшедший Лир. В «Мере за меру» немало мест, где говорится о жульничестве суда, о похотливых констеблях, бичующих распутство, о том, что нет равенства перед законом, — мест, составляющих параллель словам Лира:

The usurer hangs the cozener.
Through tatter'd clothes small vices do appear;
Robes and furr'd gowns hide all. Plate sin with gold,
And the strong lance of justice hurtless breaks;
Arm it in rags, a pigmy's straw does pierce it².
(IV, 6, 163—167)

Открытая критика общества не исчерпывается лишь этими стихами. В бурю Лир обращается к лицемерам, чьи преступления еще остаются в тайне:

Tremble, thou wretch,
That hast within thee undivulged crimes
Unwhipp'd of justice. Hide thee, thou bloody hand;
Thou perjur'd, and thou simular man of virtue
That art incestuous; caitiff, to pieces shake,
That under covert and convenient seeming
Hast practis'd on man's life. Close pent-up guilts,
Rive your concealing continents, and cry
These dreadful summoners grace³.

(III, 2, 51—59)

¹ George Orwell, *Selected Essays*, 1957, p. 116.

² Мошенника повесил ростовщик.
Сквозь рубища грешок ничтожный виден,
Но бархат мантий прикрывает все.
Позолоти порок — о позолоту
Судья копье ломает, но одень
Его в лохмотья — камышом проколешь.

³ ...Преступник, на душе
Твоей лежит сокрытое злодейство.
Опомнись и покайся! Душу спрячь
Кровавую, непойманный убийца!
Кровосмеситель с обликом святого
Откройте тайники своих сердец,
Гнездилища порока, и просите
Помилования свыше.

Лир осуждает неравенство, присущее обществу, — сначала в широком смысле слова, когда он молится за «бездомных нагих горемык» («poor naked wretches»; III, 4, 28), а затем и в узком смысле, когда жалеет Бедного Тома. Лир прописывает лекарство великолепию:

Expose thyself to feel what wretches feel,
That thou mayst shake the superflux to them,
And show the heavens more just¹.

(III, 4, 34—36)

Эта мысль повторяется в следующем акте, когда уже Глостер жалеет Тома:

Heavens, deal so still!
Let the superfluous and lust-dieted man
That slaves your ordinance, that will not see
Because he does not feel, feel your power quickly;
So distribution should undo excess,
And each man have enough².

О том же говорится в первой сцене «Кориолана» — на этот раз устами одной из жертв неравенства:

We are accounted poor citizens, the patricians good.
What authority surfeits on would relieve us; if they
would yield us but the superfluity while it were wholesome,
we might guess they relieved us humanely; but they
think we are too dear. The leannes that afflicts us, the

¹ Стань на место бедных,
Почувствуй то, что чувствуют они,
И дай им часть от своего избытка
В знак высшей справедливости небес.

² Ты стерт во прах небесною десницей.
Своей бедой ослаблю я твою.
Всегда б так было, боги! О, когда бы
Пресытившийся и забывший стыд
Проснулся и почувал вашу руку
И поделился лишним. Всем тогда
Хватило б поровну!

object of our misery, is as an inventory to particularize their abundance; our sufferance is a gain to them¹.

(I, 1, 14—24)

От этих слов нельзя отделяться ни как от проявления неразумной зависти толпы, умирающей от голода, ни как от выражения умопомешательства Лира; это протест против аморальности неравенства, которое позволяет одним иметь слишком много, а другим — слишком мало.

Сцена воображаемого суда над Гонерильей и Реганой, где в роли судей выступают Шут, переодетый Кент и Бедный Том (Лир заявляет, что все они подкуплены), — еще одно средство показать ущербность правосудия в классовом обществе.

Точная дата написания «Кориолана» неизвестна. Возможно, это была трагедия Шекспира, созданная где-то в середине последнего периода творчества писателя. Некоторые исследователи полагают, что в пьесе отразился ужас собственника во время восстания против огораживания в графствах центральной Англии (1607). Однако вряд ли стоит проводить прямые параллели между воззванием к диггерам графства Уорвик и речами горожан в первом акте «Кориолана»; следует иметь в виду, что сохранившийся экземпляр воззвания датируется серединой XVII столетия и поэтому не имеет никакого отношения к восстанию 1607 года. Кроме того, сама пьеса не дает возможности делать выводов о симпатиях Шекспира во время восстания. И хотя Хэзлит утверждал, что Шекспир склонялся на сторону деспотизма, нам кажется, что ему пришлось из чисто драматургических соображений сохранить некоторые симпатии к своему герою.

¹ Достойными нас никто не считает: ведь все достойное — у патрициев. Мы бы прокормились даже тем, что им уже в глотку не лезет. Отдай они нам объедки со своего стола, пока те еще не протухли, мы и то сказали бы, что нам помогли по-человечески. Так нет, они полагают, что мы и без того им слишком дорого стоим. Чем нам горше, тем им лучше.

Сопоставление с Плутархом показывает, что Шекспир отбросил некоторые моменты, оправдывающие Кориолана, вывел его более наглым. Шекспир показал, что у народа есть действительные поводы для недовольства. Хотя горожане у Шекспира проявляют меньшую доблесть в битве, чем Кориолан, они негодуют, когда с ними обращаются только как с пушечным мясом; он изобразил войну как средство, по возмутительным словам главного героя, избавиться от излишков населения, этой «гнили» («our musty superfluity»; I, 1, 224); мы видим, что Кориолан, а не горожане и трибуны, стремится низвергнуть конституцию; в осажденном Риме именно граждане выказывают больше истинного патриотизма и больше объективности, чем патриции. Даже трибуны, описанные историком как «смешные и отвратительные мужлань», у Шекспира хоть и изображены хитрыми политиками, но все же не столь неразборчивы в средствах, как их оппоненты. Их самой большой ошибкой была замена смертного приговора Кориолану изгнанием. Их обвинения в том, что он стал бы консулом-тираном, что он — угроза свободе народа, подтверждаются каждым словом, которое произносит Кориолан.

Шекспир выказывает больше симпатии ко взглядам горожан, чем кто-либо из предшественников, писавших о Кориолане; исключение составляет лишь Макиавелли¹. Дадли Диггс с одобрением высказывался о войне против вольсков, как о пути, который избирает Сенат для разрешения внутренних раздоров; Боден и Фульбек повествовали о событиях так, чтобы развенчать демократию; Гослицуус сетовал на создание института трибунов, а Сидней и другие пересказывали версию Менения и принимали его выводы без всяких оговорок².

Кое-что следует сказать о взгляде на «Кориолана» как на «трагическую сатиру». Характер героя

¹ Хотя Макиавелли неприкрытым цинизмом своего «Государя» вызывал ужас у елизаветинцев, его «Рассуждения на первую декаду Тита Ливия» в основных положениях демократичны.

² K. Muir, *Shakespeare's Sources*. 1961, pp. 219 ff.

сложился под влиянием властолюбивой матери, воспитания, прививавшего чудовищно искаженные представления, и, наконец, самой среды. Мы имеем полное основание провести прямую параллель между его характером и характером сына, который описывается в начале пьесы:

O'my word, the father's son! I'll swear 'tis a very pretty boy. O'my troth, I look'd upon him a Wednesday half an hour together; has such a confirm'd countenance! I saw him run after a gilded butterfly; and when he caught it he let it go again, and after it again, and over and over he comes, and up again, catch'd it again, or whether his fall enrag'd him, or how 'twas, he did so set his teeth and tear it. O, I warrant, how he mam-mock'd it!¹

(I, 3, 57—56)

По этому поводу Волумния без какой-либо тени иронии замечает: «Совсем как отец, когда тот вспылит» («one on's father's moods»). Кориолан на протяжении всей пьесы ведет себя как мальчишка, которого не приучили владеть собой; оскорбление, которое ему наносит Авфидий, называя его мальчишкой («a boy of fears»; V, 6, 101), вновь заставляет Кориолана потерять самообладание.

Но Кориолан тем не менее выше своей среды, хотя воспитание и заставляет его стыдиться нежности, которую он испытывает к своей жене. К краху его приводит не только чрезмерное высокомерие, но и неспособность быть лицемером, на что его толкают Волумния и патриции (это подчеркивается частым употреблением образов из сферы театра), и то, что свою ненависть к Риму он приносит в жертву своей любви к

¹ ..лвесь в отца. Клянусь честью, чудесный мальчик. Нет, правда, я в среду с полчаса наблюдала за ним; он такой решительный! Он гонялся за золотой бабочкой: поймает, потом отпустит и снова за ней; поймает и опять отпустит. А один раз упал и рассердился — то ли из-за этого, то ли из-за чего другого, не знаю; но только стиснул зубы — вот так! — и разорвал бабочку. Ах, видели бы вы, как он ее рвал!

семье. Хотя сам он полагает, что отказался от места из-за просьб матери, Шекспир показывает, что его куда больше расстроили слезы жены и сына¹.

О демократии в современном политическом смысле в 1608 году речи не было; все это придет спустя поколение. Поэтому тщетно выражать недовольство тем, что Шекспир, вероятно, принимал монархию как лучшую форму правления. Он не идеализировал ни плебеев, ни патрициев; и пьеса иллюстрирует не шекспировское недоверие к простым людям, а скорее, как говорил Кольридж, «удивительную философскую беспристрастность политических взглядов Шекспира».

В «Тимоне Афинском» лишь слуги являются по-настоящему привлекательными персонажами. Все сенаторы — это неблагодарные и продажные люди. Поэт покидает Тимона, когда последний не в состоянии покровительствовать ему; Алкивиад — всего лишь бич божий, карающий разложившихся афинян; Алемант немногим лучше Терсита; а расточительность самого Тимона уступает место столь же чрезмерной озлобленности. Но все слуги Тимона выказывают неподдельную любовь к своему хозяину, любовь, которая остается неизменной и тогда, когда Тимон теряет богатство и положение. Флавий, преданный управляющий, делает все, чтобы предотвратить разорение Тимона, следует за ним в изгнание и хочет поддержать его своими скудными сбережениями, часть которых он поделил с другими слугами. Фламиний, один из слуг Тимона, возмущенный неблагодарностью Лукулла, отказывается от взятки со словами:

Let molten coin be thy damnation,
Thou disease of a friend, and not himself!
Has friendship such a faint and milky heart
It turns in less than two nights? O you gods,
I feel my master's passion!²

(III, 1, 51—55)

¹ Н. С. Goddard, *The Meaning of Shakespeare*, 1951; U. Ellis-Fermor, *Shakespeare the Dramatist*, 1961.

² Пускай орудьем казни
Расплавленное золото твое

Другой слуга Тимона, пораженный неблагодарностью Семпрония, называет его «изрядным негодяем» («a goodly villain»; III, 3, 27). А после первого страшного проклятия, которое Тимон посылает жителям Афин в начале IV акта, Шекспир сознательно вставил сцену, показывающую порочность абсолютной мизантропии героя. Четверо его преданных слуг глубоко переживают падение их благородного хозяина и сурово обличают неблагодарность его лживых друзей:

2 Serv. As we do turn our backs
From our companion, thrown into his grave,
So his familiars to his buried fortunes
Slink all away; leave their false vows with him,
Like empty purses pick'd; and his poor self,
A dedicated beggar to the air,
With his disease of all-shunn'd poverty,
Walks, like contempt, alone...

3 Serv. Yet do our hearts wear Timon's livery;
That see I by our faces. We are fellows still,
Serving alike in sorrow...

Flav. Good fellows all...

Let's yet be fellows; let's shake our heads and say,
As 'twere a knell unto our master's fortune,
«We have seen better days»¹.

(IV, 2, 8—27)

Там станет для тебя. Ты разве друг?
Скорее язва ты на теле друга.
Холодное, видать, у дружбы сердце
И слабое; оно скисает за ночь,
Как молоко. О боги! Я сейчас
Почувствовал, что ошутит Тимон,
Услышав это.

¹ В т о р о й с л у г а

Как мы

К приятелю, лежащему в могиле,
Становимся спиной, так отвернулись
И от Тимона все его друзья,
Чуть схоронил богатства он. Остались
Ему от них пустые кошельки
Да клятвы ложные. А он, бедняга,
Как нищий, не имеющий приюта,
Наедине оставшись с нищетою,
Которой все бегут, влачит свой век
В презрении один...

Даже если бы мы уступили соблазну увидеть в пьесе отражение некоторой личной мизантропии Шекспира — на что, правда, нет достаточных оснований, — то одно бесспорно: она не распространяется на простого человека. Здесь мы опять сталкиваемся с тем, что чувства и позиции автора, вероятно, определялись драматической ситуацией. Так же как было необходимо показать изменчивость народа в целях драматизации судьбы Кориолана, столь же необходимо было оттенить неуравновешенность Тимона образами людей, сохранивших чувство благодарности. Но знаменательно, что Шекспир, рисуя неблагодарность, присущую представителям вышних классов, не сделал ни одного исключения.

«Тимон Афинский» не принадлежит к числу удачных пьес Шекспира; это скорее всего отдельные наброски, из которых только половина была обработана¹. Пьеса была написана, по-видимому, или непосредственно до «Антония и Клеопатры», или сразу же после, хотя тема неблагодарности сближает ее по духу с «Королем Лиром». Намерения Шекспира не были столь далеко идущими, как в большинстве его других пьес. На этот раз, что встречается крайне редко, он в первой же сцене открыто формулировал свою тему, вложив в уста Поэта притчу о Фортуне — о том, что, когда изменяет Фортуна, льстецы покидают разорившегося человека. Этот смысл подчеркивается образной системой пьесы. Образы лицемеров, собак, опустошающих наслаждений — все они часто исполь-

Третий слуга

Я читаю

По лицам вашим, что в душе мы все
В Тимонову облачены ливрею.
Товарищами мы остались с вами,
Служа ему и в скорбный час.

Ф л а в и й

Останемся друзьями в честь Тимона,
А встретясь, покачаем головой,
И наши прозвучат тогда слова,
Как похоронный звон его богатству:
«Мы лучшие знавали дни».

¹ См. U. Ellis-Ferguson, Shakespeare the Dramatist, 1961.

зовались Шекспиром и ранее, но только в «Тимоне» они стали господствующими.

Уилсон Найт обратил внимание¹ на важность символики золота — золота, которое Тимон раздает с необычайной расточительностью, и золота, которое он находит, когда копает корни. Но золото — это не символ золотого сердца Тимона, в чем пытается убедить нас Найт. Он ближе к истине, когда указывает, что существует «контраст между золотом и сердцем, полным страстной любви, символом которого оно является; связь между метафорическим значением золота и любви». Тимон пытается за золото купить любовь окружающих, но покупает он не друзей, а лицемеров. Золото — это символ средства, которым грубое неравенство в обществе разрушает бескорыстие любви. Любовь Тимона к согражданам извращена и отравлена их неблагодарностью. Очень важно, что в пьесе единственными женскими персонажами являются амазонки, исполняющие «маску», и проститутки. В обществе, которое описывает Шекспир, любовь — такой же товар, как и все другое. Мы не можем представить себе Тимона женатым. В некоторых своих тирадах он с отвращением говорит о сексе. Проклиная афинян, он призывает на них сифилис; и смысл этого проклятия частично в том, что Тимон считает половую сферу основой любви, а частично в том, что сифилис — подходящая кара для тех, кто продает и покупает всех и вся. Изначальное противоречие Тимона состоит в том, что он надеется на бескорыстную любовь, а сам использует золото для того, чтобы сделать себя любимым.

Шекспир избрал своим героем не короля, не доблестного воина, а человека, чье высокое положение всецело зависит от его богатства. Создается впечатление, будто Шекспир на заре капиталистической эры понял, что власть начинает переходить от одного класса к другому и что существующая система правления будет утрачивать свои прерогативы. Наступающее господство золота было реальной угрозой старой иерархической концепции порядка, так как оно уста-

¹ G. Wilson Knight, *The Wheel of Fire*, 1930.

навливало порядок, независимый от морали (хотя многие пуритане из религиозных убеждений должны были соблюдать моральные нормы), власть без ответственности перед обществом, господство, основанное только на личном интересе. Полный ужас такой ситуации выражен Тимом, когда он находит золото и размышляет о его могуществе, — оно может опрокинуть моральный порядок, сделать черное белым:

...black white, foul fair,
Wrong right, base noble, old young, coward valiant¹.
(IV, 3, 28—29)

Золото способно укрепить или разрушить религию, выдвинуть воров в сенат, придать привлекательность сифилитикам и прогнившим вдовам («the wappen'd widow»), попать целомудрие, быть «шлюхой человечества» («common whore of mankind») и «видимым богом» («visible god»). Комментарий Маркса к этим стихам в «Капитале», как я уже указывал², был концентрированным выражением более раннего комментария, содержащегося в работе, совсем недавно переведенной на английский язык³. Этот комментарий говорит о шекспировском проникновении в природу развивающегося капитализма, в котором все является товаром; но это отнюдь не предполагает, что точка зрения Шекспира была в точности такой же, как у Маркса три столетия спустя.

Мы видели, что порядок и власть были тезисом и антитезисом шекспировской диалектики и что в «Тимоне Афинском» сила золота рассматривается как ужасающая угроза порядку и власти. Следует отметить, что разоблачение стяжательского принципа у Бена Джонсона сделано приблизительно в то же

¹ Уродство — красотой, зло — добром,
Трусливого — отважным, старца — юным
И низость — благородством.

² К. Мур, «Timon of Athens» and the Cash-Nexus; — «Modern Quarterly Miscellany», 1947, № 1.

³ К. Маркс, Economic and Philosophic Manuscripts of 1844, L., 1959. См. К. Маркс и Ф. Энгельс, Из ранних произведений, М., Госполитиздат, 1956, стр. 616—620.

время. В «Буре» — последней пьесе, созданной без участия других драматургов, — Шекспир дает как бы заключительное толкование политической проблемы. Герцог-философ Просперо был незаконно лишен власти политиками, которые попрали все моральные нормы в погоне за властью; но добившись власти над природой, Просперо получает возможность одолеть своих врагов и вернуть себе трон, а также сокрушить новый бунт против его власти, который подняли Калибан и его пьяные сподвижники. Добрый старый политик Гонзало мечтает об идеальном государстве и возврате золотого века. Эта мечта основана на одной из глав монтеневских «Опытов»; правда, Шекспир при этом избирает при описании примитивного общества только привлекательные черты. Изобилие природы таково, что нет экономических проблем и нет надобности в ухищрениях цивилизации, а человеческая натура такова, что не требуется ни законов, ни оружия. Государство потеряло свое значение:

I' th' commonwealth I would by contraries
 Execute all things; for no kind of traffic
 Would I admit; no name of magistrate;
 Letters should not be known; riches, poverty,
 And use of service, none; contract, succession,
 Bourn, bound of land, tilth, vineyard, none;
 No use of metal, corn, or wine, or oil;
 No occupation; all men idle, all;
 And women too, but innocent and pure;
 No sovereignty —...
 All things in common nature should produce
 Without sweat or endeavour. Treason, felony,
 Sword, pike, knife, gun, or need of any engine,
 Would I not have; but nature should bring forth,
 Of its own kind, all foison, all abundance,
 To feed my innocent people¹.

(II, I, 141—158)

¹ Устроил бы я в этом государстве
 Иначе все, чем принято у нас.
 Я отменил бы всякую торговлю,
 Чиновников, судей я упразднил бы,
 Науками никто б не занимался,

Шекспир показывает, что возврат к первобытному коммунизму и невозможен и нежелателен. Ибо первобытная действительность представлена свирепым Калибаном, который хочет свободы, не обремененной моралью, а человеческая природа как она есть — Антонио и Себастьяном, замышляющими кровавые заговоры, и подлыми пьяницами Тринкуло и Стефано. На природу доброго общества так, как его рассматривает сам Шекспир, намекают любовные сцены Фердинанда и Миранды, обретающих свободу в преданности друг другу, и милосердие Просперо, которого не развращает его власть. Чрезвычайно важно, что для описания государства, в котором коронованный философ в состоянии контролировать внутренние и внешние опасности, Шекспир избирает очарованный остров. Это не должно служить поводом для обвинения Шекспира в упрощенном утопизме, ведь половина героев в пьесе — носители зла.

Шекспир часто размышлял о проблемах власти и о трудностях сохранения личных достоинств в общественной жизни. Он инстинктивно понимал, что настоящая функция политики должна состоять в том, чтобы обеспечить людям благоденствие; и он остро осознавал преграды на этом пути — высокомерие, властолюбие, жадность, неблагодарность и ненависть. Все его злодеи — индивидуалисты. Но его ум, выражаясь словами Китса, был открыт для всех мыслей, а

Я б уничтожил бедность и богатство,
Здесь не было бы ни рабов, ни слуг,
Ни виноградарей, ни землепашцев,
Ни прав наследственных, ни договоров,
Ни огораживания земель.

Никто бы не трудился: ни мужчины,
Ни женщины. Не ведали бы люди
Металлов, хлеба, масла и вина,
Но были бы чисты. Никто над ними
Не властвовал бы...

Все нужное давала бы природа.
К чему трудиться? Не было бы здесь
Измен, убийств, ножей, мечей и копий
И вообще орудий никаких.

Сама природа щедро бы кормила
Бесхитростный, невинный мой народ.

не для какой-то части их. Он был драматургом настолько совершенным, что каждое действующее лицо его пьес говорит от себя, а не от автора; и благодаря этой способности он, вероятно, и вызывает всеобщую симпатию. Мы не можем поэтому выводить взгляды Шекспира из высказываний действующих лиц, так как они не являются рупорами его идей. Однако кое-что мы можем сказать о его позиции, исходя из материала, который он использует, из того, как он его переосмысляет, и особенно из повторяющихся тем и образов.

Шекспир, бесспорно, вдохновлялся идеями гуманизма, хотя и отдавал себе отчет в опасностях, которые заключены в них. Он принимал традиционные христианские моральные ценности, но выказал сравнительно мало интереса к догмам. Он с подозрительностью наблюдал за пуританством и, по всей вероятности, занимал резко отрицательную позицию по отношению к ростовщичеству. Он верил, что люди должны быть хозяевами своих богатств и что богатство должно быть использовано для облегчения бедности. В финале «Двух благородных родичей» — а это последние слова, которые он написал, — он заставляет Тезея сказать:

Let us be thankful
For that which is¹.

В контексте это не выражение консерватизма, а изумление пред таинством бытия.

¹ Да будем благодарны
За то, что есть!

*

Арнольд Кеттл

ОТ «ГАМЛЕТА» К «ЛИРУ»

*

Я хотел бы начать свою статью с изложения содержания «Гамлета». Это изложение даже при своей очевидной упрощенности поможет, как я надеюсь, доискаться до сути пьесы, понять, о чем она.

Гамлет — принц XVI века — вследствие некоторых чрезвычайно прискорбных личных переживаний (смерть отца, брак матери с братом отца) — начинает по-новому воспринимать окружающий его мир. Это новое видение мира изменяет все: его отношение к друзьям и к семье, его понимание взаимоотношения полов, его оценку двора и дворцовой политики, его взгляд на самого себя. Новые ощущения столь всеобъемлющи и ошеломляющи, что принц сначала не верит в истинность своего нового мировосприятия и боится, что, если оно окажется истинным, он не сможет этого вынести. Но когда ситуация проясняется, Гамлет понимает правильность своих взглядов и начинает осознавать, к чему они могут привести. В этом ему помогают два обстоятельства: образование, подготовившее его к гуманистическому и рациональному восприятию жизни, и дружба с Горацио, молодым человеком, который, не обладая талантами Гамлета, тем не менее также является гуманистом и, когда весь мир отворачивается от принца как от жалкого

или опасного неврастеника, сохраняет верность и прочную привязанность к Гамлету.

Сначала Гамлет, человек деятельный по своей натуре, подавлен. Стоящие перед ним проблемы, особенно взаимоотношения с дядей, кажутся неразрешимыми в свете его нового мировосприятия. Он более или менее сознательно затягивает проверку своих весьма обоснованных подозрений и позволяет Клавдию захватить инициативу и выслать его из страны. Но именно в это время Гамлет приходит к заключению, что ему не удастся избежать действий, даже если эти действия и не приведут к успешному разрешению всех возникших проблем. Поэтому по дороге в Англию он поступает весьма решительно и возвращается в Данию. Там, безмерно огорченный самоубийством Офелии и поведением ее глупого, но отнюдь не слабого брата, Гамлет вновь становится принцем, сознающим ответственность за все происходящее, и избирает единственно возможный при создавшемся положении путь — он убивает короля, завещает престол принцу Фортинбрасу и просит Горацио остаться в живых, чтобы поведать обо всем миру.

В последнем акте Гамлет в известной степени капитулирует перед этическими нормами, которые он прежде отвергал, ибо он отказывается от борьбы за право поступать как человек, а не как принц. Степень подобной капитуляции соответствует, как я полагаю, тем возможностям, которыми в 1600 году располагали гуманисты для применения на практике новых гуманистических идей. Или, другими словами, Шекспир здесь «держит зеркало перед природой» — в том смысле, что он раскрывает определенную ограниченность гуманизма XVI века, несоответствие между гуманистической теорией и практикой.

Новое отношение Гамлета к окружающему миру является в своей основе мировоззрением наиболее передовых гуманистов его времени. Это мировоззрение категорически отвергает принятую правящими классами норму поведения. Теоретически среди феодальной знати господствовала метафизическая точка

зрения на человека. Человек рассматривался как падшее существо, стремящееся к спасению через смирение и служение богу. На практике эта точка зрения была чрезвычайно консервативной: она утверждала, что каждому человеку предназначено строго определенное место в обществе и самое мудрое — примириться с этим фактом. С этой точки зрения превышение власти — тирания, жестокость, убийство — теоретически порицалось, а на практике санкционировалось политической традицией. В елизаветинской Англии не было недостатка в подобных явлениях. Революционный характер гамлетовского взгляда на жизнь заключается в том, что он считает тиранию, убийство и бесчеловечность не досадными нарушениями, а нормой и сущностью датского двора, не позорными пятнами на обществе, которое он может принять, а неотъемлемой составной частью того образа жизни, который теперь для него ненавистен.

Другими словами, Гамлет уже не может исходить в своих оценках и действиях из принципов, которых традиционно придерживались принцы XVI века. Он перестает вести себя так, как положено принцу; он начинает вести себя как человек, человек XVI века, проникнутый взглядами нового гуманизма, захваченный его развивающимися и волнующими возможностями. В моменты самого глубокого отчаяния Гамлет обращается к словам «человек» и «друг».

«Он человек был, человек во всем» («He was a man, take him for all in all»; I, 2, 187) — вот самое лучшее, что он может сказать о лучшем из людей — своем отце. Умирая, он протягивает руку Горацио со словами: «Если ты человек, дай кубок мне» («As thou art a man, give me the cup»; V, 2, 333—334). Даже в двух больших монологах, наиболее точно вскрывающих его положение и поведение в обществе («О, что за дрянь я, что за жалкий раб» и «Как все кругом меня изобличает» — «O, what a rogue and peasant slave am I»; «How all occasions do inform against me»), он меньше всего говорит о долге и обязанностях принца, а если и упоминает о них, то лишь потому, что он волей судьбы сын умерщвленного ко-

роля. Вопрос, который всегда стоит перед ним,— как следует поступать человеку? Гамлет почти не вспоминает о том, что в любой из хроник определяло бы все помыслы принца, у которого убили отца,— о своих притязаниях на трон.

На протяжении всей пьесы Гамлета мучает противоречие между собственным крайним смятением и острым ощущением возможностей человека, столь благородного разумом, беспредельного в своих способностях — «Красы вселенной! Венца всего живущего!» («the beauty of the world, the paragon of animals»; II, 2, 292 и сл.). Именно это противоречие придает его монологам драматическую и речевую напряженность и превращает их в нечто гораздо большее, чем простые упражнения в меланхолическом самоанализе. Именно оптимизм и неистощимая энергия Гамлета придают его пессимизму и страданиям ту необыкновенную силу, которая потрясает нас. Человек, подобный Клавдию, внушает Гамлету столь невыносимый ужас потому, что он увидел возможность быть другим. Розенкранц и Гильденстерн вызывают у него отвращение в первую очередь потому, что они предали дружбу. Зато когда Горацио обращается к нему в принятой форме «бедный ваш слуга» («your poor servant ever»), он немедленно отвечает: «Мой добрый друг; пусть то взаимно будет» («Sir, my good friend. I'll change that name with you»; I, 2, 163). Полоний на просьбу позаботиться об актерах говорит, желая умиловить принца, который восхвалял их достоинства: «My lord, I will use them according to their desert»¹. На это Гамлет тотчас же возражает:

God's bodykins, man, much better. Use every man after his desert, and who shall scape whipping? ²

(II, 2, 521—523)

¹ Принц, я их приму сообразно их заслугам.

² Черта с два, милейший, много лучше! Если принимать каждого по заслугам, то кто избежит кнута?

Совершенно очевидно, что Гамлет — не демократ в понимании XX века. Его мышление по своему характеру принадлежит XVI веку. Но в рамках той ситуации, в которой ему приходится действовать, его гуманизм приобретает весьма определенный демократический подтекст, особенно заметный в конкретном сопоставлении с общественными и политическими воззрениями Клавдия, Лаэрта, Полония и Фортинбраса. Любой способный актер, выступающий в роли Гамлета перед современным зрителем, немедленно это обнаруживает.

В основе любого исследования «Гамлета» должно лежать то, что сам Принц называет своей тайной. Очень важно, как мне кажется, признать, что эту тайну, хотя она и включает психологическое «состояние», нельзя адекватно объяснить в чисто психологическом плане. Она связана не только с Гамлетом, но и с тем миром, в котором он живет. Если бы его понимание мира не опиралось на реальный фундамент, если бы оно в своей основе являлось заблуждением, то были бы правы те толкователи образа Гамлета, которые видят в нем и показывают на сцене клинический случай невращения. Однако уже с самого начала пьесы Шекспир стремится доказать, что гамлетовское понимание окружающего его мира не является заблуждением. Наоборот, заблуждаются те из действующих лиц, кто сведущ в делах мирских, в особенности королева и Полоний. Гамлет ставит эту проблему в первой же длинной реплике после трех иронических замечаний. Король и королева пытаются уговорить его разумно отнестись к смерти отца. Все умирают. Смерть — это участь всех.

If it be,
Why seems it so particular with thee? ¹

(I, 2, 74—75)

Это говорит мать, сразу же обращаясь к Гамлету как к человеку со странностями. Но принц, которого

¹ Так что ж в его судьбе
Столь необычным кажется тебе?

горький опыт уже научил видеть в словах, да и в делах двойной смысл, схватывает в реплике королевы то, чему она не придала значения, и бросает ей в ответ:

Seems, madam! Nay, it is; I know not seems¹.

(I, 2, 76)

Существо натуры Гамлета раскрывается не во внешних проявлениях, не в обличьях, видах, знаках скорби, которые не могут выразить ее:

These, indeed, seem;

For they are actions that a man might play;

But I have that within which passes show —

These but the trappings and the suits of woe².

(I, 2, 83—86)

В контрасте между тем, что кажется, и тем, что есть, — ключ к пониманию пьесы. Это отнюдь не метафизика. Контраст между видимостью и действительностью, который Гамлет подчеркивает с самого начала, не абстрактно-философская проблема. Это проблема поведения и человеческих идеалов. Фраза «I have that within which passes show» означает не только «я не могу выразить то, что чувствую», но и «то, что я пережил, не позволит более делать вид, будто я подчиняюсь общепринятым нормам». Гамлет весьма недвусмысленно формулирует этот вопрос: чей склад мыслей, чувств, чей образ поведения наиболее полно соответствует сложившейся ситуации? Королевы и двора или его? Кто притворяется? Является ли принятое, «нормальное» поведение двора подлинным, «есть» ли оно? Тогда он «кажется» странным и лиш-

¹ Мне кажется? Нет, есть. Я не хочу
Того, что кажется.

² ...в них только то,
Что кажется и может быть игрою;
То, что во мне, правдивей, чем игра;
А это все — наряд и мишура.

ним. Или *их* поведение основано на притворствѣ, са-мообмане, на отказе от того, что «есть»?

В начале пьесы Гамлет, осознавая, что в жизни все докучно, тускло и ненужно, находится на грани самоубийства. Столь убедительное и клинически точное описание подобного состояния обеспечивает Шекспиру почетное место в истории психологии. Фрейдистские толкования пьесы¹ могут пролить определенный свет на характер переживаний и реакций героя, то есть показать, как повлияли на него убийство отца (он уже начинает подозревать, что было совершено убийство) и брак матери; но ограниченность подобных толкований состоит в том, что они отвлекают внимание от подлинно драматического значения переживаний Гамлета, который начинает по-новому видеть мир даже вне зависимости от самих этих переживаний. Личный кризис, через который проходит Гамлет, дает толчок формированию нового мировоззрения; но он не объясняет это мировоззрение и не помогает нам судить о его конечной истинности. Мы настолько привыкли разграничивать «личные» и «общественные» проблемы, что нам трудно признать, что неудовлетворенность Гамлета не является только личной; наоборот, она углубляется и приобретает значение истинности вследствие понимания Гамлетом того, что идеалы и нравы, разрушающие личные взаимоотношения, лежат в основе также и прогнившей сущности общественных отношений.

Шекспир специально подчеркивает, что Гамлет должен разрешить не только личные, но и общественные проблемы. «Подгнило что-то в Датском государстве» («Something is rotten in the state of Denmark»). Это не психологическая гниль (хотя у нее есть и психологические проявления), а социальная; и такой мотив проходит через всю пьесу. Король и государство являются отражением друг друга². «Век расшатался», а не личность Гамлета. Но Гамлет не мо-

¹ Например, в «Гамлете и Эдипе» Эрнеста Джонса (1949).

² Это особенно ярко проявляется в 4 сцене 1 акта.

жет оставаться безучастным, слишком уж ясно видит он, что его собственное выздоровление зависит от того, удастся ли ему излечить вранья, — в этом и заключается трудность стоящей перед ним дилеммы. Именно это, а не какой-то метафизический «старый крот» определяет «проклятое несчастье» («cursed spite») тайны Гамлета.

Вот почему непростительно играть Гамлета неврастеником, а не героем; вот почему следует отвергать как безнадежно ложную любую трактовку пьесы, которая предлагает «отрицательного» Гамлета, который скрывается на задворках здравого смысла, олицетворяемого датским двором.

Поняв, что происходит в его семье, Гамлет увидел, как я полагаю, и нечто неизмеримо большее: датский королевский двор эпохи Возрождения, каким он представлялся передовому гуманисту XVI века. В короле, которого благодушный современный критик вроде профессора Уилсона Найта осмеливается называть «добрым и мягким королем»¹, Гамлет видит пьяного и распутного убийцу. Королева «варится в разврате» («stew'd in corruption»). Придворные — это временщики и макиавеллисты, у которых на всех не найдется и одного приличного принципа и для которых простой народ — лишь фактор в личной борьбе за власть. Женщины, как правило, добровольно играют роль пешек в хитроумных дворцовых интригах, опускаясь до уровня распутниц. Друзьям нельзя верить. В любви царят те же нравы, что и на конном заводе или на фондовой бирже.

И все это не «кажется», это действительно «есть». Шекспир ставит зрителя в такое положение, что он

¹ The Wheel of Fire. Профессор Найт признает, конечно, что в этом состоит лишь одна сторона характера Клавдия; но он утверждает, что Клавдий представлен «человечным» (human), а Гамлет — «бесчеловечным» (inhuman). Справедливость, несомненно, на стороне Гамлета; но его философия заключается в отрицании жизни. Мне представляется, что профессор Найт слишком много приписывает Клавдию и недооценивает реализм Гамлета.

может проверить, заблуждается ли Гамлет в своих суждениях. В сцене мышеловки проверяются не только подлинность Призрака и совесть короля, но также и этические нормы датского двора. Открывая широкий простор воображению, Шекспир не оставляет места случаю и не позволяет уйти в область неопределенных метафизических обобщений относительно «человеческой природы». Мы узнаем со всеми подробностями, что думает Полоний по поводу «сладкой жизни», которую сын его «вкусил в Париже; какие сложнейшие политические интриги плетет Клавдий у себя на родине и за рубежом. На наших глазах через Данию в Польшу проходит армия норвежских захватчиков, и нам предоставляется право отдать предпочтение одной из двух оценок этого события — циничному признанию норвежского капитана, который считает, что так уж ведется в мире (Клавдий уже высказал свое отношение лаконичной репликой «Мы очень рады» — «It likes us well») — или мгновенной реакции Гамлета, который усматривает в этом связь с гнилью, разъедающей датское королевство:

This is th' imposthume of much wealth and peace,
That inward breaks, and shows no cause without
Why the man dies ¹.

(IV, 4, 26—28)

Унижение, которому безжалостно подвергается Офелия, также раскрывается во всех печальных подробностях. В одной из самых тягостных сцен мировой литературы слова, исполненные человеческого достоинства и разумности, кинжалами пронзают уши злосчастной королевы и рассекают ее развращенное, но внемлющее сердце.

Возникающая перед нашими взорами картина положения в Дании написана с необыкновенным реализмом, за которым неизменно скрывается самая беском-

¹ Вот он, гнойник довольства и покоя;
Прорвавшись внутрь, он не дает понять,
Откуда смерть.

промиссная критика. В основном эта критика исходит, естественно, от самого Гамлета. В первую очередь она сконцентрирована в его монологах и в сцене на кладбище; но в той или иной форме она пронизывает каждую сцену, в которой появляется принц. Именно эта глубокая, настойчивая, непочтительная и смелая критика знаменует собой то новое, что сделал Шекспир по сравнению со своим источником — Датской хроникой, из которой через более раннюю «трагедию мести» он заимствовал сюжет¹. В ранней пьесе перед Гамлетом стояли проблемы чисто физического плана: как, где и когда осуществить акт мщения; вопрос о справедливости мести даже не возникал. Шекспир сначала в «Ромео и Джульетте», а затем в «Гамлете» отвергает старую феодальную концепцию мщения, основанную на том, что феодал не признает ничьего права, кроме своего собственного. Это показывает, как далеко ушел Шекспир от более примитивных понятий морали, в которых Кид всего несколькими годами ранее видел основную этическую и драматическую движущую силу своих пьес².

В настойчиво звучащей социальной критике, которая придает «Гамлету» своеобразный аромат, нет ничего абстрактного или схематичного. Наоборот, дат-

¹ Имеется в виду «Historica Danica», написанная в XII веке датчанином Саксоном Грамматиком и переведенная в XVI веке на французский, немецкий и, возможно, английский языки. Старая пьеса о мести под названием «Гамлет» (возможно, что ее автором был Кид) до сих пор не обнаружена; о ее существовании мы знаем по упоминаниям современников и по основанной на ней немецкой пьесе «Der Bestrafte Brudermord». Некоторые критики, как, например, Дж. М. Робертсон, пытались объяснить трудности шекспировского «Гамлета» тем, что Шекспиру попался неподходящий сюжет. В этом, конечно, есть какой-то резон; но это не снимает основного вопроса: почему Шекспир внес определенные изменения в материал источника.

² Пока нет централизованного государства, достаточно сильного, чтобы устанавливать законы и заставлять им подчиняться, месть для отдельного человека является единственным средством восстановить справедливость. Упадок «трагедии мести» и изменения, претерпеваемые понятием «честь» в феодальном обществе, имели место параллельно с укреплением централизованного государственного аппарата в последние годы правления Елизаветы.

ский двор описан с таким основательным и скрупулезным реализмом, что не следует удивляться, когда читатели и зрители, принимающие за должное обычаи и идеалы классового общества, склонны видеть в Дании Клавдия истинную картину норм человеческого поведения¹. Однако, когда мы анализируем, например, напутственную речь Полония Лаэрту — речь, которую поколения школьников должны были заучивать наизусть как последнее слово человеческой мудрости, — мы обнаруживаем, что она (вполне в соответствии с контекстом) представляет собой набор напыщенных пошлостей и неосознанной иронии, находящих свое высшее выражение в следующих словах (я помню, что мой дорогой дядя написал мне их в альбом, когда я был еще ребенком):

This above all — to thine own self be true,
And it must follow, as the night the day,
Thou canst not then be false to any man².

(I, 3, 78—80)

Это бойкое сравнение должно насторожить нас. Если одно с такой неизбежностью вытекает из другого, — проблема лишена смысла. Но это не единственный случай, когда Полоний пользуется именно этим образным выражением для подкрепления своих четвертьправд³. «Мораль» его речи — не что иное как образец оптимистического самообольщения индивидуалиста, нежелающего признавать, что индивидуализм заведет его в безвыходный тупик.

Гамлет видит Полония насквозь. Он настолько презирает его, что, даже когда по ошибке пронзает старого придворного шпагой, в нем не пробуждается

¹ Другие, как, например, Лоуренс Оливье в кино, лишают трагедию ее значительности, перенося Эльсинор в заоблачные дали; они показывают нам «Гамлета», в котором много принца и нет Дании.

² Но главное — будь верен сам себе;
Тогда, как вслед за днем бывает ночь,
Ты не изменишь и другим.

³ См. льстивую речь Полония во 2 сцене II акта после-ухода норвежских послов.

жалость¹. Ибо Гамлет, знающий, что слезы — плод страданий ума, уже научился видеть в Полонии олицетворение ужаса, порождаемого страданиями и предательством. Вот почему актер не должен изображать Полония просто шутом. Полоний — здравомыслящий человек, который в своей сфере прекрасно знает, что делает, и даже хвастает тем, как он «обходами находит нужный ход» («By indirections find directions out»; II, 1, 66). В политике он макиавеллист; в моральном отношении он не лучше «торговца рыбой»², как ему в лицо говорит Гамлет. Боясь, что Офелия приняла уверения Гамлета за чистую монету, он прежде чем «выслать» дочь к принцу (to loose — выпустить кобылу к жеребцу, животноводческий термин), уже успел пространно объяснить ей, какова ее цена на брачном рынке; он опасается, что дочь всерьез приняла уверения принца, и говорит, что клятвы Гамлета — это сводни другого цвета, чем на них наряд («brokers, not of that dye which their investments show»; I, 3, 127—128).

Гамлет разгадал не только Полония, но и мораль всего общественного строя, который не видел в Полонии ничего дурного, кроме его болтливости. Прежде Гамлет любил Офелию, но теперь в свете своего нового отношения к датской действительности он видит в ней — хоть лично она и невинна — лишь лешку в интригах развращенного двора. Вот это и скрывается за его противоречивой и парадоксальной сменой настроений в сцене с Офелией в начале третьего акта. «Я вас любил когда-то» («I did love you once»), — говорит он,

¹ Несколько позже он говорит: «Что до него, то я скорблю» («For this same lord I do repent»), хотя вслед за этим добавляет: «Но небеса велели» («but heaven hath pleased it so», III, 4). Еще меньше раскаивается он в смерти Розенкранца и Гильденстерна:

Why man, they did make love to their employment;
They are not near my conscience...

(V, 2, 57—58)

(Что ж, им была по сердцу эта должность;
Они мне совесть не гнетут...)

² В елизаветинские времена это выражение было общепринятым эквивалентом для понятия «сводник». — *Прим. ред.*

и сразу вслед за этим: «Я не любил вас» (I loved you not»). Он любил ее, но теперь он смотрит на нее — да и вообще на женщин — по-иному; и то, что он видит, он уже не может любить. Ей бы лучше уйти в монастырь. Но все это до того, как он осознает, что Офелию «выпустили» к нему. После прозрения он становится безжалостным, а в сцене мышеловки обращается с ней крайне грубо, как с проституткой, унижая этим и себя и ее.

Перед Гамлетом стоит чрезвычайно трудная задача: найти образ действий, соответствующий его новому пониманию того, что «есть», пониманию того, что на деле представляет собой мир, в котором он живет. Действий как таковых он не боится. Нам неоднократно говорят, что он был способным правителем, пользующимся всеобщей любовью. На протяжении всей пьесы он действует смело и решительно, когда этого требуют обстоятельства — когда идет за призраком, когда организует спектакль, когда открывает матери горькую истину, когда убивает Полония, скрывающегося за ковром, когда успешно справляется с ситуацией на корабле, уходящем в Англию. И ни одно из этих действий не вызывает у него особых угрызений совести, хотя загадочное поведение сразу вслед за убийством Полония обнаруживает, что он отдает себе отчет в этической сложности этого поступка. Он медлит лишь с убийством короля, и отнюдь не потому, что не осмеливается совершить его или рассматривает убийство, как безусловно недостаточный поступок. Монолог, начинающийся словами «Теперь свершить бы все» («Now might I do it pat...»; III, 3), не менее ясно, чем другие его высказывания, отражает то, что Гамлет считает простое убийство короля слишком малой мерой. Этим он достиг бы лишь формального исполнения самых минимальных требований обычая мщения.

Гамлета нельзя характеризовать как человека нерешительного. Более верным было бы сказать, что он сталкивается с ситуацией, которую почти невозможно успешно решить в действии. Потому что, грубо говоря, к каким эффективным действиям мог прибегнуть мо-

лодой человек, который в 1600 году уже не стоял на точке зрения правящего класса? Он мог убить короля (как это случилось в Англии через пятьдесят лет), видя в нем источник не только «личного» зла, но и несчастий продажного государства-тюрьмы, которую представляла собой Дания. А что потом? Юный Фортинбрас, возвращающийся из Польши после успешной карательной операции, будет править страной вместо него.

Мне представляется весьма существенным рассматривать проблему Гамлета исторически. Это поможет разрешить одну из задач, которые всегда затрудняли актеров, бравшихся за роль Гамлета: как может Гамлет одновременно — а ведь почти все инстинктивно ощущают, что это так, — быть героем и не добиться результата? Именно эта проблема породила тенденцию сочувствовать Гамлету *потому*, что он не добивается успеха. Мне кажется, что, несмотря на ошибочность в целом этой тенденции, она правильно признает значительность той ситуации, которую раскрыл Шекспир и которая представляет большой интерес для наших современников. Эта ситуация заставляет также каждого видеть в Гамлете не только типическое, но и исключительное. Гамлет не только принц эпохи Возрождения. Наряду с Фаустом Марло он первый современный интеллигент в нашей литературе, и он, конечно, более современен и более умен, чем Фауст. А его дилемма — это в своей сущности дилемма, стоящая перед современным европейским интеллигентом, — его мысли и идеалы глубоко расходятся с действиями. Расхождение мысли и дела в основном происходит от того, что власть находится в руках класса, идеалы которого гуманистически настроенные люди считают своим долгом отвергнуть. Вследствие этого интеллигенция ставит под сомнение и власть, и успешную деятельность. Физически она ищет убежища в мире, далеком от решительных проявлений власти, а духовно — в сфере идей и искусства, которые ценятся выше, чем мир деятельный, и которые интеллигенция пытается защитить от растлевающего влияния циничной выгоды.

В Гамлете можно наблюдать все эти тенденции и искушения; но так как он был принцем XVI века, практически его возможности уйти от деятельного мира были очень невелики. Однако этот растерянный молодой человек из первых сцен, остро сознающий свою неприкаянность, презрительно и саркастически настроенный, даже слегка бравирующий своими переживаниями, говорящий на языке, отличном от языка окружающих¹, затрагивает сокровенные чувства современного интеллигента, который, идеализируя этого несчастного юношу, видит в нем высшее выражение вечной человеческой сущности, олицетворенной в интеллектуальном человеке.

Шекспир не допускает такой идеализации. Находившийся на грани отчаяния Гамлет возвращается к датскому двору, отказываясь от размышлений о возможности отделить мысль от действия. Смерть Офелии возвращает его к действительности, и с того момента, когда он на кладбище бросается в ее могилу с возгласом: «This is I, Hamlet the Dane» — «Я, Гамлет, Датчанин», самые отчаянные из терзавших его душу сомнений остаются где-то позади². В пятом акте с его напряженными, сдержанными, лишенными эмоциональности прозаическими репликами царит атмосфера печального, почти (но не совсем!) пассивного признания необходимости действовать. Готовность — это все. Гамлета не удалось обмануть, и циником он тоже не стал. В его душе еще осталось место для борьбы, которая не дает ему покоя. И несмотря на большую тяжесть на сердце, он отважно встретит все, что ему предстоит, без цинизма и без притворства.

Пятый акт не включает в себе, как мне кажется, драматического разрешения «всех дилемм Гамлета» в

¹ Не только метафорически, но и буквально, как мы видим из его сцены с Озриком (V, 2).

² Следует отметить, что Шекспир заставляет Гамлета рассказать о приключениях, имевших место по дороге в Англию (V, 2), уже после этого, хотя сами события произошли раньше и могли быть рассказаны Горацио на кладбище (V, 1). Я убежден, что Шекспир делает это потому, что хочет, чтобы Гамлет проявил себя человеком действия только после похорон Офелии, таким образом связывая эти два события.

полном смысле. Скорее тут происходит своего рода спасение остатков человеческой порядочности и отказ от философского идеализма. Гамлет, принц, который хотел стать человеком, снова становится принцем и совершает то, что обязан сделать принц XVI века, — умерщвляет убийцу своего отца, прощает глупого красавца Лаэрта, впервые проявляет прямую заботу о праве на трон, но, умирая, обращается слабым голосом к Фортинбрасу, «тонкому и нежному принцу», каким сам Гамлет никогда бы уже не мог стать. Горацио, правда, остается жить, чтобы поведать истину и продолжить благородное дело гуманизма; но мы чувствуем, что без Гамлета Горацио вряд ли сможет стать решающей силой. Следовательно, в некотором смысле финал показывает почти полное поражение всего, что отстаивал Гамлет, но в нем и признание необходимости действовать в реальном мире; а это — великая победа человека.

Здесь зрителю XX века стоит вспомнить другого героя-гуманиста, родившегося в один год с Шекспиром и столкнувшегося с проблемами, более похожими на те, которые встали перед Гамлетом, чем это может показаться на первый взгляд. Этого героя открыл нам единственный драматург XX века, чье имя можно произносить рядом с Шекспиром. Галилей понял бы, что имеет в виду Гамлет, когда тот говорит:

Thus conscience does make cowards of us all;
And thus the native hue of resolution
Is sicklied o'er with the pale cast of thought,
And enterprises of great pitch and moment,
With this regard, their currents turn awry,
And lose the name of action¹.

(III, 1, 83—88)

¹ Так трусами нас делает раздумье,
И так решимости природный цвет
Хиреет под налетом мысли бледной,
И начинанья, взнесшиеся мощно,
Сворачивая в сторону свой ход,
Теряют имя действия.

Ни Гамлет, ни Шекспир не могли в 1600 году разрешить в действии, даже трагическом, дилемму молодого человека, с глаз которого сорвана пелена, скрывавшая правду о классовом обществе. Шекспир сумел лишь глубоко реалистически изобразить стоящую перед Гамлетом дилемму. Но это «лишь» имеет колоссальное значение; оно указывает способ, которым действует и помогает людям искусство.

Мы начинаем видеть связь между «Лиром» и «Гамлетом», когда признаем, что Лир, так непохожий на Гамлета, является, как и он, героем.

Герой — это образ, к которому, несмотря на его недостатки и слабости, мы ощущаем глубокую симпатию. Мы не отождествляем себя с ним в своих мечтах, но мы решительно отождествляем свои надежды, страхи и волнения с его деятельностью. Человека делает героем не то, что в нем наиболее полно выражены индивидуальные черты — сила личности или ее обаяние, — и не его поступки как таковые; он может (подобно Кориолану) быть сильным или даже отважным, не будучи героем. Героическим героя или героиню делает то, что они на своих плечах, иногда даже не отдавая себе в этом отчета, несут какую-то долю действительных стремлений человечества, борющегося за лучшее будущее. Прометей потому и стал величайшим из героев, что в нем воплощено само это стремление. У большей части его приемников ноша полегче, и, поскольку стремления человечества существуют реально и изменяются, а не остаются чем-то абсолютным или абстрактным, герой, как правило, не может быть без ущерба для плодотворности его действий вырван из реальной исторической ситуации.

Герои драмы Возрождения — это мужчины и женщины, чья жизнь и борьба отражают действительные попытки народа того времени расширить границы человеческих возможностей. Мы понимаем, что любовь Ромео и Джульетты является «романтической» и в хорошем и в уничижительном смысле этого слова; и тем не менее их судьба близка нам, потому что мы признаем необходимым для людей самим

выбирать себе возлюбленных, а не вступать в браки, устроенные их родителями из династических или семейных соображений. В нашем отношении к герою мы всегда *партийны*; быть безразличным к его судьбе означает проявлять безразличие к тому, что произойдет с нами самими. Даже если наша партийность кажется интуитивной, она основана на оценке сил и идеалов, определяющих положение героя, которое может быть подвергнуто тщательному *объективному* анализу. Вот, по-моему, что имел в виду Брехт, настойчиво утверждавший, что революционная драма должна быть связана с современностью (то есть должна быть призвана решать существующие в действительности проблемы, изменять мир), и вот что он понимал под «эпическим театром» (то есть включающим сознательное понимание зрителем того, что он наблюдает события, в которых он сам не участвует, и поэтому в определенном смысле должен оставаться спокойным и безучастным). Научный гуманизм — это фундамент, на котором развивается одновременно и *ощущение* нашей «причастности» (отождествление самих себя с другими людьми и наше стремление сделать правильный выбор между людьми) и *понимание* ее (проверка при помощи аргументации и опыта).

История Лира начинается с того, чем большинство историй заканчивается. Старик уже как будто подошел к концу своего царствования и своей жизни. Но в действительности его странствие еще и не начиналось. В первой сцене ставится проблема, отсюда мы и Лир отправляемся в путь, и у Шекспира не было ни времени, ни особого желания сделать эту сцену натуралистически убедительной во всех подробностях. Здесь Лир — король от головы до пят — делит свое королевство. Самое важное — понять, что это король-феодал; при этом я имею в виду не столько общественно-экономические отношения феодального строя, сколько типичную для него идеологию. Значение этого положения становится ясным, когда мы вспомним, что в королевстве Лира, в самой правящей верхушке, имеются две тенденции, или два лагеря,

которые разделены не только и не столько принадлежностью к различным поколениям или общественным группам. В одном лагере — те, кто принимает старый порядок, то есть в широком смысле феодальный порядок (Лир, Глостер, Кент, Олбени); им противостоят «новые люди», индивидуалисты, для которых типично мировоззрение буржуазии (Гонерилья, Регана, Эдмонд, Корнуол).

Противопоставление этих двух тенденций, как весьма интересно показал профессор Дэнби¹, подчеркнуто различием в употреблении представителями разных лагерей слова «природа» (nature) — ключевого слова, которое встречается около пятидесяти раз на протяжении пьесы. Для Лира и тех, кто связан с ним, природа — это, в сущности, добрый порядок, освященный традицией, как, например, «естественное право» средневековья, по которому человеческое и божественное общество стремятся к одной цели. Слова Лира о «долге природы» («offices of nature») тесно связаны с такими понятиями, как связь по крови, законы вежливости, чувство благодарности («bond of childhood, effects of courtesy, dues of gratitude»; II, 4, 177—178). Гонерилья и Регана становятся для него «ведьмами-выродками» («unnatural hags»), а Глостер со своей стороны говорит, что «король отходит от естественных привязанностей, отец идет против родного детища» («the King falling from the bias of Nature: there's father against child»; I, 2, 108).

Такое употребление слова «природа» находится в прямом противоречии с откровенными словами Эдмонда:

Thou, Nature, art my Goddess; to thy law
My services are bound. Wherefore should I
Stand in the plague of custom...? ²

(I, 2, 1—3)

¹ John F. Danby, *Shakespeare's Doctrine of Nature*, 1949.

² Природа, ты моя богиня! В жизни
Я лишь тебе послушен. Я отверг
Проклятье предрассудков...

Здесь природа противопоставляется обычаю, традиции, иерархии, установленному порядку. И профессор Дэнби справедливо указывает, что употребление Эдмондом слова «природа» точно соответствует тому значению, которое ему дал всего лишь пятьдесят лет спустя Томас Гоббс, самый замечательный и наиболее последовательный материалист из ранних буржуазных философов. Гоббс, как хорошо известно, считал, что в природе идет война всех против всех. Для него человек по своей природе не был общественным животным; его нужно было заставить им быть. Автор «Левиафана», конечно, не одобрил бы поклонения Эдмонда естественному человеку; но он понял бы Эдмонда и с некоторыми оговорками оценил бы его «реализм».

В «Короле Лире» Шекспир с самого начала показывает общество в состоянии брожения. В отличие от «Гамлета» здесь именно представители старого порядка ощущают, что век «расшатался»:

...love cools, friendship falls off, brothers divide; in cities, mutinies; in countries, discord; in palaces, treason; and the bond crack'd'twixt son and father... We have seen the best of our time: machinations, hollowness, treachery, and all ruinous disorders, follow us disquietly to our graves¹.

(I, 2, 102—110)

Так говорит Глостер, и эта его речь не является особенно прозорливой, потому что сам Глостер цепляется за традиции прошлого; ему суждено страшной ценой заплатить за познание того, что он — старый слепец. Но и со своей точки зрения, объективно Глостер дает весьма точную характеристику положения дел

¹ ...Любовь остывает, слабеет дружба, везде братоубийственная рознь. В городах мятежи, в деревнях раздоры, во дворцах измены, и рушится семейная связь между родителями и детьми... Наше лучшее время миновало. Ожесточение, предательство, гибельные беспорядки будут сопровождать нас до могилы.

в королевстве Лира. Его слова не могут не напомнить нам поэму Донна «Первая годовщина» («First Anniversary»), в которой ярко и выразительно описывается состояние современного мира:

'Tis all in peeces, all cohaerence gone;
All just supply, and all Relation:
Prince, Subject, Father, Sonne, are things forgot,
For every man alone thinks he hath got
To be a Phoenix...¹

В цитированном выше монологе Глостер суеверно связывает разрушение общества с солнечным и лунным затмениями. Он утверждает, что все это совершенно неестественно. И он уходит, почесывая голову, а Эдмонд в блестящей тираде высмеивает его суеверные, ненаучные взгляды: «Великолепная увертка человеческой распущенности — всякую вину свою сваливать на звезды!» («An admirable evasion of whoremaster man, to lay his goatish disposition on the charge of a star»; I, 2, 120—121).

Эдмонду не свойственны добродушные консервативные иллюзии отца. Он умен, деятелен и безжало-

¹ Все распалось, все связи нарушены,
Справедливое подчинение и родственные отношения:
Принц, подданный, отец и сын — забытые понятия,
И каждый считает,
Что он — феникс.

(Nonesuch Donne, 1932, p. 202.) Я уже ранее отмечал целый ряд выражений в этом стихотворении, которые непосредственно ассоциируются с некоторыми из ключевых фраз в «Гамлете», например:

Then, as mankinde so is the worlds whole frame
Quite out of joynt, almost created lame.

Или то, что Донн видит:

Corruptions in our braines, or in our hearts
Poysoning the fountaines, whence our actions spring...
(Ржавеют и мозг и сердце,

заражая источники, откуда берут начало наши поступки.)

(См. «Zeitschrift für Anglistik und Amerikanistik», vol. IX, № 3, Berlin, 1961.)

стен. Его непосредственная личная цель ясна: «Да, Эдгар, законный, твоей землей хочу я завладеть» («Legitimate Edgar, I must have your land»; I, 2, 16). Эдмонд не церемонится. Он раскрепощенный человек. Он незаконнорожденный в полном смысле слова; для него ничего не значит древняя святость законов и порядка (королевский сан, право отцов на собственность, наследственное право старшего сына, обожествление созданной человеком иерархии). Он «новый человек», представитель зарождающейся буржуазной революции, частного предпринимательства, человек, который считает, что он должен стать фениксом, хищный индивидуалист, макиавеллист, законченный честолюбец Марло, человек, не знающий преград.

Эдгар, конечно, полная противоположность Эдмонду. Контраст между братьями выдерживается во всем; но это не грубое статичное противопоставление моральных категорий добра и зла, даже несмотря на то, что в пьесе есть нечто от структуры старых моралите. Эдгар — верный сын отца-феодала, благочестивый, находчивый, добрый, а самое главное — законнорожденный; в последнем акте, когда он является по третьему зову трубы, чтобы защитить справедливость, он выступает в ореоле рыцарственного благородства, присущего приукрашенному феодальному прошлому.

Эдгар побеждает Эдмонда. Чудовищно наказанный за свою моральную распушенность и политическую слепоту Глостер отомщен, его грехи искуплены. В своих страданиях, в общении с Бедным Томом, он обрел пронизательность, которой ему, зрячему, не доставало. Наибольшей глубины проникновения он достигает, когда отдает Тому свой кошелек:

Here, take this purse, thou whom the heavens' plagues
Have humbled to all strokes. That I am wretched
Makes thee the happier. Heavens, deal so still!
Let the superfluous and lust-dieted man
That slaves your ordinance, that will not see
Because he does not feel, feel your power quickly;

So distribution should undo excess,
And each man have enough¹.

(IV, 1, 65—72)

Это — замечательные слова; полностью их значение раскрывается при сопоставлении с мыслями самого Лира, о чем я скажу ниже. Рука, сила (power), которую Глостер прежде не видел, потому что никогда не ощущал ее, в данной ситуации может означать только силу простого человека, олицетворяемого Бедным Томом. Однако эта вспышка, трогательная сама по себе, не получает полного развития в сюжетной линии, связанной с Глостером, хотя Том спасает старика и помогает ему в дальнейшем. Она не получает развития, потому что отношения между Томом и Эдгаром остаются неопределенными или, вернее, они определены слишком точно. Эдгар просто притворяется Томом, а затем снова становится Эдгаром. Том — более богатый образ, чем Эдгар, потому что он включает в себя Эдгара, в то время как образ Эдгара не включает в себя Тома. Становясь Томом, Эдгар фактически не меняется; изменения претерпевает сама пьеса вследствие испытаний, через которые проходят Лир и Глостер. Зато Эдгар в последнем акте выступает, по существу, в роли святого Георгия, феодального героя. Таковым он и должен быть, потому что ему предстоит стать королем. Только последние четыре строки пьесы позволяют закрасться сомнению и задуматься над тем, что Эдгар, возможно, помнит Тома.

История Лира более глубока, сложна и богата, чем история Глостера; она сильнее волнует, потому что в отличие от Глостера Лир — герой.

¹ Вот кошелек. Возьми его, бедняк.
Ты стерт во прах небесною десницей.
Своей бедой ослаблю я твою.
Всегда б так было, боги! О, когда бы
Пресытившийся и забывший стыд
Проснулся и почуял вашу руку
И поделился лишним! Всем тогда
Хватило б поровну!

В начале пьесы он совсем не герой; он — король, для которого формы проявления королевской власти и иерархии образуют основу и действительность мира. На этой стадии героическими чертами обладает Корделия — именно она высказывает общечеловеческие мысли и чаяния. Когда настает ее очередь рассказать о своих чувствах к отцу, она говорит лишь:

I love your Majesty
According to my bond; no more nor less ¹.

(I, 1, 91—92)

Эти слова следует тщательно проанализировать. В XX веке никакая дочь, будь она царской или простой крови, не могла бы их произнести. По форме — это типичные слова феодальной эпохи, что подчеркивается словом «bond». Однако нам становится ясно, что, употребляя слова «according to my bond», Корделия мыслила не в плане официальных феодальных отношений, а определяла, насколько могла точно и правдиво, человеческие отношения между двумя людьми, один из которых является ее отцом и королем и поэтому имеет особые права на нее. Мне кажется, что взгляд Корделии на любовь весьма сходен с тем, который двести лет спустя был высказан в другом произведении, где невинный ребенок предстает перед разгневанным представителем власти. В «Потерявшемся мальчике» Блейка дитя говорит инквизитору:

And Father, how can I love you
Or any of my brothers more?
I love you like the little bird
That picks up crumbs around the door ².

¹ Я вас люблю,
Как долг велит, — не больше и не меньше.

² О святой отец, как могу я еще больше любить тебя
Или кого-нибудь из моих братьев?
Я люблю тебя, как маленькая птичка,
Которая собирает крошки у порога.
(Nonesuch B l a k e, 1939, p. 77.)

Эта ересь, то есть выражение отношений честных и *естественных* в том смысле, который не мог принять ни один из лагерей в «Лире», приводит ребенка на костер, а Корделию на виселицу. Интересно, что в конце пьесы, в чудесной сцене Лира и Корделии, которые после всех злоключений наконец объединились, старик прибегает к тому же образу, что и Блейк:

We two alone will sing like birds i'th' cage¹.

(V, 3, 9)

Интересно и то, что выражение Корделии «не больше и не меньше» («no more nor less») употребляет и Лир, когда припадки буйства проходят, и он, прозрев, видит себя в новом свете:

I am a very foolish fond old man,
Fourscore and upward, not an hour more nor less;
And, to deal plainly,
I fear I am not in my perfect mind².

(IV, 7, 60—64)

Теперь он, как и Корделия, говорит честно и описывает создавшееся положение реалистически. Он достиг того понимания природы, которое было заключено в первом высказывании Корделии. Это — гуманистическая точка зрения на природу; лучшего определения не найдешь. Постигая ее, Лир становится героем. В самом простейшем виде его история — это история пути от короля к человеку, «не больше и не меньше»; история такая трагическая и такая прекрасная, что потрясает все человечество своей жестокой красотой; и когда она достигает вершин, мы видим связь человека и вселенной, которую можно описать только словами самого Шекспира.

Когда я утверждаю, что «Лир» — это история о том, как король становится человеком, я совсем не

¹ Так мы, как птицы в клетке, будем петь.

² Я — старый дурень
Восьмидесяти с лишним лет. Боюсь,
Я не совсем в своем уме.

хочу сказать, что мы имеем дело с аллегорией или что при определении пьесы следует пользоваться термином «символическая». Шекспир не занимался абстракциями. Он великий реалист, и в его пьесах перед нами все время проходят действительные ситуации, действительные отношения, а его обобщения всегда основаны на глубоких наблюдениях и проникновении в частное. Однако он не *натуралист*, стремящийся к фотографическому реализму; он использует все ресурсы своего воображения, чтобы слова и фантазия стали средством постигнуть внутренние процессы, обуславливающие описываемые ситуации и управляющие людьми, которых он изображает. Буря в «Лире» в художественном смысле «работает» на нескольких уровнях: стихийное явление природы, общественная буря, потрясающая расколотое государство, внутренняя буря, лишаящая Лира рассудка,— все они взаимосвязаны и усиливают друг друга. Этим, как мне кажется, достигается самое необыкновенное и устрашающее изображение кризиса в искусстве. Однако все эти художественные приемы используются для того, чтобы наиболее глубоко исследовать всю сложность истинного характера действительности, ее структуру и возможности, ее динамику и взаимные связи.

Первые три акта «Лира» представляют собой картину почти беспросветного ужаса и пессимизма, лишь иногда оживляемую отдельными вспышками человеческой порядочности и надежды. Одна из крупнейших побед Шекспира заключается в том, что он не превращает противников Лира в грубых злодеев, ничуть не смягчая всей их отвратительности. Эдмонд с его жизнелюбием и энергией во многих отношениях более яркий образ, чем несколько бесцветный Эдгар. Гонерилья и Регана характеризуются чертами ужасного, но весьма действенного, почти нормального здравомыслия. В том, что они изводят своего отца, сокращая численность его свиты, проявляется не просто дерзость: у них есть для этого веские основания, и их аргументы, по крайней мере частично, основаны на звучащем вполне современно презрении к иерар-

хическому началу¹. Обе они хитры, ловки, мелочны и свободны от каких-либо моральных устоев; они и соперницами становятся потому, что так похожи друг на друга.

Эти «новые люди» с их бессердечным рационализмом и приводят к гибели Лира. «Он пожил, и довольно. Мой черед» («The younger rises, when the old doth fall»; III, 3, 25). А его друзья — слабый, слепой Глостер и преданный, простоватый Кент — не могут спасти Лира от жестокости нового мира. Роль Кента интересна потому, что он наиболее отважный и наименее испорченный из всех «феодалных» персонажей. Он в состоянии в какой-то мере защитить Лира. Но в конечном счете ему не удастся справиться с создавшимся положением; он не может спасти Лира от сумасшествия и на деле оказывается менее полезным для него, чем Шут или Бедный Том. Беспомощность Кента отражается в высказанном им в финальной сцене предчувствии своей скорой смерти. Кент с его добропорядочностью и старозаветными добродетелями не соответствует требованиям нового времени; в этом — одно из проявлений невозможности возвращения к феодальному прошлому.

Следовательно, в первых трех актах «Лира» перед нами предстает мир, в котором старый порядок рушится, «новые люди» проявляют беспринципность, и оба лагеря, как это видно из их обращения с Корделией, являются бесчеловечными. Над всем царит ужас. Лир от имени природы обрушивается на Гонерилью со страшным проклятием:

Into her womb convey sterility;
Dry up in her the organs of increase;
And from her derogate body never spring
A babe to honour her! If she must teem,

¹ Когда Гонерилья и ее отец спорят относительно свиты Лира, они употребляют слово «need» в различных смыслах. В устах Гонерильи оно означает «действенность, эффективность»; Лир употребляет его иначе.

Create her child of spleen, that it may live
And be a thwart disnatur'd torment to her ¹.

(I, 4, 278—283)

Это проклятье, образная система которого переходит из сцены в сцену, служит мерилом глубины ужаса, хотя и не окончательным его выражением. Бессилие Лира в такой же мере ужасно. Когда Гонерилья отвергает его требования, он тщетно грозитя вернуть себе всю мощь, которой он лишился,— стать снова королем. Когда Регана обнаруживает такую же жестокость, как и ее сестра, и личная неблагодарность становится, так сказать, системой, он буквально не в состоянии выразить свои чувства, хотя все еще бормочет о мести:

No, you unnatural hags,
I will have such revenges on you both
That all the world shall — I will do such things —
What they are yet I know not; but they shall be
The terrors of the earth ².

(II, 4, 277—281)

При той степени прозрения, которой Лир достиг к этому времени, ему не хватает возможностей ни действием, ни речами, ни силой чувств справиться с возникшей ситуацией. Отсюда один шаг до сумасшествия. О самом слове «сумасшествие» следует подумать. В «Лире», как и в «Гамлете», его нельзя принимать на веру. Чем больше изучаешь эту трагедию, тем больше начинаешь ощущать, что сумасшествие Лира

¹ Срази ее бесплодьем! Иссуши
В ней навсегда способность к материнству!
Пускай ее испорченная плоть
Не принесет на радость ей ребенка.
А если ей судьба иметь дитя,
Пусть будет этот плод ей вечной мукой.

² Я так вам отомщу, злодейки, ведьмы,
Что вздрогнет мир. Еще не знаю сам,
Чем отомщу, но это будет нечто
Ужаснее всего, что видел свет.

не столько нервный срыв, сколько «прорыв» в новое состояние. Он необходим.

В сцене бури звучит первый намек на какое-то возможное решение, происходит первый поворотный момент в пьесе, первый «прорыв» человечности, совпадающий со словами «Я, кажется, сойду сейчас с ума» («my wits begin to turn»). За этой фразой следует обращение к Шуту:

Come on, my boy. How dost, my boy? Art cold?
I am cold myself. Where is this straw, my fellow?
The art of our necessities is strange
That can make vile things precious. Come, your hovel.
Poor fool and knave, I have one part in my heart
That's sorry yet for thee¹.

(III, 2, 68—73)

Эти слова указывают на изменение в направлении — от жалости к самому себе, гордыни, стремления к мести, от ощущения своего королевского величия к чувству товарищества и взаимопомощи, к минимальной человечности. Я не собираюсь представлять Шекспира своего рода «стихийным» предтечей Энгельса, но мне кажется чрезвычайно знаменательным, что в критический момент пьесы, когда Лир впервые начинает нащупывать дорогу к новой свободе, Шекспир употребляет термин «необходимость, нужда» (necessities) в таком контексте, который допускает только материалистическое толкование его значения.

Через сумасшествие, то есть через невозможность справиться с действительностью при помощи средств, которые он раньше считал разумными, Лир приходит к новому мировоззрению. В трогательной молитве, которую он произносит как раз перед встречей с То-

¹ Что, милый друг, с тобой? Озяб, бедняжка?
Озяб и я. Где, братец, твой шалаш?
Алхимия нужды преобразает
Навес из веток в золотой шатер.
Мой бедный шут, средь собственного горя
Мне также краем сердца жаль тебя.

мом,— и это стало теперь почти общепризнанным —
таится разгадка всей пьесы:

Poor naked wretches, wheresoe'er you are,
That bide the pelting of this pitiless storm,
How shall your houseless heads and unfed sides,
Your loop'd and window'd raggedness, defend you
From seasons such as these? O, I have ta'en
Too little care of this! Take physic, pomp;
Expose thyself to feel what wretches feel,
That thou mayst shake the superflux to them,
And show the heavens more just¹.

(III, 4, 28—36)

Эта речь, эхо которой мы вскоре услышим в словах Глостера, обращенных к Тому (причем Глостер не только высказывает те же мысли, но и использует тот же термин «superflux»), составляет главный идейный и композиционный центр пьесы. Неспособность Лира справиться с бесчеловечностью новых людей приводит его к объединению, а позже и к отождествлению своей судьбы с бедняками. Ибо в своем бессилии он вынужден признать полную беспомощность бедных перед властью богатых, то есть тех, кто владеет собственностью. Так личное столкновение Лира с бесчеловечностью правящего класса заставляет его усомниться в справедливости существования самой собственности, порождающей власть, а также свободу от подчинения элементарным этическим нормам. Этим развитие Лира напоминает путь таких радикалов XVII века, как Уинстенли.

¹ Бездомные, нагие горемыки,
Где вы сейчас? Чем отразите вы
Удары этой лютой непогоды —
В лохмотьях, с непокрытой головой
И тощим брюхом? Как я мало думал
Об этом прежде! Вот тебе урок,
Богач надменный! Стань на место бедных,
Почувствуй то, что чувствуют они,
И дай им часть от своего избытка
В знак высшей справедливости небес.

Полоний обнаруживает, что в безумии Гамлета есть последовательность; Эдгар, слушая безумные слова Лира, говорит зрителям: «Бессмыслица и смысл — все вместе» («Reason in madness»; IV, 6, 176). А эта реплика относится к речи, содержащей самую глубокую и резкую социальную критику во всем творчестве Шекспира, да, пожалуй, и во всей литературе.

L e a r. ...A man may see how this world goes with no eyes. Look with thine ears. See how yond justice rails upon yond simple thief. Hark, in thine ear: change places and, handy-dandy, which is the justice, which is the thief? Thou hast seen a farmer's dog bark at a beggar?
G l o u c e s t e r. Ay, sir:

L e a r. And the creature run from the cur? There thou mightst behold the great image of authority: a dog's obey'd in office.

Thou rascal beadle, hold thy bloody hand.

Why dost thou lash that whore? Strip thy own back;
Thou hotly lusts to use her in that kind,

For which thou whip'st her. The usurer hangs the cozener.

Through tatter'd clothes small vices do appear;

Robes and furr'd gowns hide all. Plate sin with gold,

And the strong lance of justice hurtless breaks;

Arm it in rags, a pigmy's straw does pierce it.

None does offend, noneg—I say none; I'll able 'em.

Take that of me, my friend, who have the power

To seal th' accuser's lips. Get thee glass eyes;

And, like a scurvy politician, seem

To see the things thou dost not. Now, now, now, now!

Pull off my boots. Harder, harder — so¹.

(IV, 6, 150—173)

¹ Лир. ...Чтобы видеть ход вещей на свете, не надо глаз. Смотри ушами. Видишь, как судья издевается над жалким воришкой? Сейчас я покажу тебе фокус. Я все перемешаю. Раз, два, три! Угадай теперь, где вор, где судья. Видел ты, как цепной пес лает на нищего?

Глостер. Да, государь.

Лир. А бродяга от него удирает. Заметь, это символ власти. Она требует повиновения. Пес этот изображает должностное лицо на служебном посту.

Когда эта речь станет столь же популярной, что и советы Полония Лаэрту, упоминания о демократическом содержании буржуазно-демократической революции и о связи величия Шекспира с его гуманизмом будут казаться английскому читателю менее странными.

Если мы будем рассматривать испытания, выпавшие на долю Лира и Глостера, как испытания духа, порожденные не только превратностями судьбы и переменой жизненных обстоятельств, но и сменой идеалов, переоценкой всего сущего, то придется признать, что Шекспир на каждом шагу связывает духовный рост своих героев с их реальными действиями и их отношением к окружающим. Упор на социальные моменты является не второстепенным, а изначальным во всей концепции пьесы. Без учета социального начала пьеса останется непонятой. Новая человечность, к которой приходит Лир, — это не просто самопознание, достигаемое путем самоанализа или какого-нибудь мистического религиозного прозрения. Его гуманистическое мировоззрение сформировалось как результат опыта и деятельности, как следствие того, что Лир был вынужден пройти через испытания, выпадающие на долю несчастных бродяг, столкнуться с действительностью во всей ее гнусности и величии, судить людей по самой сути их поступков и познать

Ты уличную женщину плетьми
Зачем сечешь, подлец, заплечный мастер?
Ты б лучше сам хлестал себя кнутом
За то, что втайне хочешь согрешить с ней.
Мошенника повесил ростовщик.
Сквозь рубища грешок ничтожный виден,
Но бархат мантий прикрывает все.
Позолоти порок — о позолоту
Судья копые ломает, но одень
Его в лохмотья — камышом проколешь.
Виновных нет, поверь, виновных нет:
Никто не совершает преступлений.
Берусь тебе любого оправдать,
Затем, что вправе рот зажать любому.
Купи себе стеклянные глаза
И делай вид, как негодяй политик,
Что видишь то, чего не видишь ты.
Снимите сапоги с меня. Тащите.

истинных друзей. Испытания Лира приводят к тому, что все принятые социальные принципы переворачиваются вверх дном. То, что Лир в конце приведенной выше речи велит снять с себя сапоги, имеет, как все понимают, определенное значение. Уже во время бури Лир начинает срывать с себя одежды, понимая, что они, как знак его высокого положения, служат помехой полному отождествлению с Бедным Томом. «Долой, долой с себя все лишнее!» («off, off you lendings»; III, 4, 107) — восклицает он. В этой фразе содержится как бы изложенный вкратце смысл всей пьесы. Лир — король, низвергнутый представителями нового буржуазного порядка в бездну человеческого унижения, — опускается лишь затем, чтобы подняться и стать человеком. А люди, которые помогают ему обрести человечность, — это вовсе не умные, великие или сильные мира сего. Это Шут и сумасшедший нищий.

Поворотный момент в пьесе наступает тогда, когда Лир теряет разум, чтобы снова обрести его. За этим следуют решительные действия — первый случай в пьесе, когда поступки злодеев встречают отпор. До момента ослепления Глостера порядочные люди казались бессильными. А здесь они наносят первый неожиданный удар — причем это опять-таки делает не великий или мудрый, а слуга, чьи человеческие чувства возмущены пытками, которым подвергается Глостер. Слуга убивает герцога Корнуола. Реплика Реганы, пораженной ужасом при виде восстания раба, более красноречива, чем длинные тирады:

A peasant stand up thus? ¹

(III, 7, 79)

И с этого момента начинается борьба.

Я еще ничего не сказал о роли Шута. Не следует сентиментальничать по поводу этого персонажа или преувеличивать его значение. В развитии Лира он играет меньшую роль, чем Бедный Том. Но его заме-

¹ Слуга посмел восстать.

(Перев. Т. Щепкиной-Куперник)

чания — меткие и циничные парадоксы, непочтительные выпады против Лира — звучат как своего рода партия хора, контрапункт основных тем пьесы, который не только углубляет и усложняет их, но и помогает выделить основной «народный» элемент в трагедии о королях и придворных. Из реплик Шута нелегко построить последовательную композицию. Озадачивает его пророчество в духе Блейка (в конце второй сцены третьего акта). Однако, несмотря на свою непоследовательность, оно с волнующей живостью показывает напряженность и противоречия, лежащие в основе пьесы. Вероятно, самым поразительным в замечаниях Шута является их циничная правдивость. Его слишком давно сломили, чтобы он мог рассчитывать на спасение; в его жизнерадостности есть что-то судорожное, а его пессимизм пустил глубокие корни. Он немного напоминает старого солдата, в котором ненависть и презрение к армии вскормлены многими годами палочной дисциплины, но который не может, несмотря на всю свою непочтительность, отказаться от презираемых им рабских привычек. Его можно назвать полной противоположностью вечного дворецкого или вечного денщика, чем-то вроде Швейка елизаветинских времен¹.

Когда Лир вновь обретает разум, рядом с ним оказывается уже не Шут, а Корделия. В Альбионе действительно все смешалось, а Лир прозрел. Он не только очистился от гордыни и научился истинному смирению, как это утверждают христианские критики; он полностью изменил свое отношение к народу и обществу, и — что весьма существенно — у него уже нет стремления вернуть себе трон. Наоборот, он, как и Гамлет, говорит о королевском дворе лишь с презрением. Свое будущее с Корделией он представляет себе по-иному:

¹ Наиболее удачным Шутом из всех, которых мне довелось видеть, был немецкий актер Эдвин Мариан в спектакле Немецкого театра в Восточном Берлине в 1957 году. Его Шут был простым и земным, напоминающим крестьян Брехта, а не эксцентричным человеком не от мира сего, каким его обычно представляют на английской сцене.

...we'll... hear pour rogues
Talk of court news; and we'll talk with them too —
Who loses and who wins; who's in, who's out —
And take upon's the mystery of things
As if we were God's spies; and we'll wear out
In a wall'd prison packs and sects of great ones
That ebb and flow by th' moon¹.

(V, 3, 13—19)

Весь нарождающийся мир буржуазной политики предстает перед нами в одном этом предложении, и современный читатель не может не услышать в «Лире» мотивов, которые предвосхищают Свифта и Блейка.

К концу пьесы Корделия, с которой Лир теперь без всяких оговорок связывает себя, выступает единственной альтернативой как старому порядку (который она посрамила своей честностью), так и «новым людям», которые ненавидят и боятся ее.

Patience and sorrow strove
Who should express her goodliest. You have seen
Sunshine and rain at once: her smiles and tears
Were like a better way².

(IV, 3, 16—19)

Образ радуги («sunshine and rain at once») — залог грядущей гармонии, рождающейся из противоречий, — вот что ассоциируется с Корделией. В ней самой заключен тот «лучший путь» («better way»), на который ступил Лир. Даже если в этом и таится не-

¹ ...узнавать от заключенных
Про новости двора и толковать,
Кто взял, кто нет, кто в силе, кто в опале,
И с важностью вникать в дела земли,
Как будто мы поверенные божьи.
Мы в каменной тюрьме переживем
Все лжеученья, всех великих мира,
Все смены их, прилив их и отлив.

² ...грусть и стойкость
Поспорили, что больше ей к лицу.
Случалось ли вам видеть дождь сквозь солнце?
Так, улыбаясь, плакала она.

сколько утопическая перспектива — та, к которой Шекспир приходит в своих поздних пьесах, — она не уводит пьесу в область абстрактного и метафизического. Именно из-за того, что делает и думает Корделия, «новые люди» не могут оставить ее в живых. И Лир также должен умереть в этой невыразимо прекрасной и одновременно ужасной пьесе. Его нельзя снова посадить на трон — этого постаревшего, но умудренного человека. Шекспир показал слишком отчаянную борьбу, чтобы ее можно было завершить подобной концовкой.

Полезно сравнить финалы «Гамлета» и «Лира». В обеих пьесах главный герой оказывается побежденным не врагами, не собственной слабостью, а историей. В обоих финалах подразумевается, что на трон вступит новый король; и там и здесь возникает перспектива преемственности, противопоставляемой смерти. Но ни в том, ни в другом случае нельзя серьезно считать, что новый король соответствует предназначенной роли. Фортинбрас, как мы видели, не способен понять то, что понял Гамлет; и хотя Горацио остается в живых, заключительные реплики производят впечатление пустой банальности. Самое большее, что можно сказать об Эдгаре, — это то, что с ним по крайней мере можно продолжать дело. И все же это — значительный шаг вперед по сравнению с Фортинбрасом. Заключительные строки «Короля Лира» полны мудрости и глубоко волнуют:

The weight of this sad time we must obey;
Speak what we feel, not what we ought to say.
The oldest hath borne most; we that are young
Shall never see so much not live so long¹.

Из этих слов ясно, что урок и значение трагедии не может ограничиваться рамками общественной мыс-

¹ Предайтесь скорби, с чувствами не споря.
Всех больше старец видел в жизни горя.
Нам, младшим, не придется, может быть,
Ни столько видеть, ни так долго жить.

(Перев. Т. Щепкиной-Куперник)

ли XVII века. Привычная оценка («*what we ought to say*») совершенно не отвечает требованиям. Эдгар стоит намного выше Фортинбраса, потому что он понимает свои недостатки. Он не видел того, что видел Лир; но и он видел и перенес достаточно, чтобы понять сущность испытаний Лира, чтобы признать, что он, Эдгар, не все знает. Может быть, в конце концов он еще не совсем забыл Бедного Тома.



Дж. К. Уолтон

«МАКБЕТ»



В трагедии «Макбет», которая, вероятно, была написана последней из четырех великих трагедий, Шекспир дает наиболее полную характеристику индивидуалиста как личности, сознательно и неизменно ставящей то, что выражает ее собственные интересы, выше интересов окружающих людей¹. Несколько раньше тема индивидуализма встречается в «Ричарде III». Образ Фальстафа раскрывает комические возможности этой темы. Во всех поздних трагедиях, за исключением «Макбета», эта тема находит свое воплощение во многих второстепенных персонажах, особенно ярко — в образах Эдмунда и Яго. И только в «Макбете» индивидуалисту отведена центральная роль. Антоний, Тимон, Кориолан — все они наделены некоторыми индивидуалистическими чертами; все они порывают со своим окружением; но ни про одного из них нельзя сказать, что основным движущим мотивом его действий является лишь так называемый личный интерес. В конечном счете Антоний любит Клеопатру больше, чем самого себя, так же как и любовь Клеопатры оказывается не эгоцентричной. Когда наступает кризис, Кориолан подчиняет свою волю требованиям матери и семьи. Тимон сторо-

¹ Именно в этом смысле употребляются слова «индивидуалист» и «индивидуалистический» в этой работе.

нится людей, но только потому, что друзья надсмеялись над его великодушием и щедростью.

В «Макбете» тема индивидуализма влечет за собой появление противоположной темы — темы интересов общества в целом; здесь Шекспир наиболее открыто решает конфликт между двумя противоположными воззрениями на природу человека. Впервые этот конфликт четко выражен в седьмой сцене первого акта вслед за монологом Макбета, где ему рисуется не только возможное возмездие «суда уже и в этом мире», но и видение добродетелей Дункана, которые

Will plead like angels, trumpet-tongu'd, against
The deep damnation of his taking-off¹.

(I, 7, 19—20)

Он предвидит, что

...pity, like a naked new-born babe,
Striding the blast, or heaven's cherubin hors'd
Upon the sightless couriers of the air,
Shall blow the horrid deed in every eye,
That tears shall drown the wind².

(I, 7, 21—25)

В конце монолога Макбет говорит, что он не ощущает других побуждений действовать, кроме честолюбия, которому, как он сам понимает, суждено разрушить самое себя:

I have no spur
To prick the sides of my intent, but only

¹ Как ангелы господни, вострубят
К отпущению за смертный грех убийства...

² ...состраданье, как нагой младенец,
Несомый ветром, или херувим
На скакуне незримом и воздушном,
Пахнет ужасной вестью всем в глаза,
И бурю ливень слез прибьет к земле.

Vaulting ambition, which o'er-leaps itself,
And falls on th' other ¹.

(I, 7, 25—28)

Поэтому он объявляет леди Макбет, которая появляется в этот момент: «Оставим это дело» («We will proceed no further in this business»). Она защищает индивидуалистическую точку зрения, согласно которой Макбет имеет право и даже обязан действовать в соответствии со своими желаниями и отметить в сторону все препятствия, которые мешают их исполнению. И ей удастся переубедить мужа. Она спрашивает:

Art thou afeard
To be the same in thine own act and valour
As thou art in desire? Wouldst thou have that
Which thou esteem'st the ornament of life,
And live a coward in thine own esteem..? ²

(I, 7, 39—43)

Макбет отвечает:

I dare do all that may become a man;
Who dares do more is none ³.

(I, 7, 45—46)

На что его жена возражает:

What beast was't then
That made you break this enterprise to me?
When you durst do it, then you were a man;

¹ Решимость мне прищпорить нечем: тщится
Вскочить в седло напрасно честолюбье
И набок валится.

² Иль ты боишься быть в делах таким же,
Как и в мечтах? Иль хочешь обладать
Тем, что считаешь высшим благом жизни,
И жить в сознание трусости своей?

³ Я смею все, что смеет человек,
И только зверь на большее способен.

And to be more than what you were, you would
Be so much more the man¹.

(I, 7, 47—51)

В завершение она напоминает Макбету о данной им прежде клятве убить Дункана. Задав лишь один практический вопрос, — «А вдруг не выйдет?» — Макбет уже больше не задумывается. Он принимает ее точку зрения на то, что значит быть человеком. Он уже «готов на страшный шаг» («this terrible feat»).

Взгляд на человека, выраженный в реплике Макбета: «Я смею все, что смеет человек. И только зверь на большее способен» («I dare do all that may become a man;/Who dares do more is none»), намечен уже в предшествующих сценах и сначала ассоциируется с феодальным обществом, хотя ни в коей мере не ограничивается этой ассоциацией. Одна сторона того, что он считает законным в действиях человека, связана с описанием его героических подвигов, его победоносной борьбы с мятежниками и агрессорами. Эти подвиги совершаются во исполнение феодального долга. Макбет сам подчеркивает это, хотя мы уже знаем, что в его мозгу зреют и другие мысли, когда он отвечает Дункану на благодарность:

The service and the loyalty I owe,
In doing it, pays itself. Your Highness' part
Is to receive our duties; and our duties
Are to your throne and state children and servants,
Which do but what they should by doing everything
Safe toward your love and honour².

(I, 4, 22—27)

¹ Но разве зверь тебе твой план внушил?
Его задумав, был ты человеком
И больше был бы им, когда б посмел
Стать большим, чем ты был...

² В себе уже содержит верность долгу
Свою награду. Дело короля —
От нас, сынов и слуг его престола,
Услуги принимать, а наше — печься
О том, чтобы снискать любовь и честь
У государя.

Другая сторона макбетовского понимания существования человека раскрывается в реплике леди Макбет, получившей письмо с рассказом о том, что произошло:

Glamis thou art, and Cawdor; and shalt be
What thou art promis'd. Yet do I fear thy nature;
It is too full o' th' milk of human kindness
To catch the nearest way¹.

(I, 5, 12—15)

Для того чтобы до конца понять, что значит такой образ, как «the milk of human kindness» («молоко человеческой доброты»), мы должны помнить, что слова human (человеческий) и kindness (доброта) в начале XVII века имели более широкое значение, чем то, которым они обладают сейчас. Human (которое обычно писалось humane, как это видно из текста Фолио) могло означать «принадлежащий или относящийся к человеку или человечеству» («belonging or pertaining to a man or mankind»), а также «приличествующий человеку, благожелательный, добрый, добросердечный» («befitting a man, kindly... kind, benevolent») ², то есть сочетало значения, которые теперь распределились между словами «человеческий» (human) и «человечный» (humane). А слово «kindness» могло означать «родство и естественную симпатию, вытекающую из него» ³, а не только более ограниченное современное «доброе сердце, нежность, любовь». Поэтому оборот «the milk of human kindness» следует понимать как доброту, возникающую из чувства общности с другими людьми ⁴. У Макбета это чувство находит свое

¹ Да, Гламис ты, и Кавдор ты, и станешь
Тем, что тебе предсказано. И все же
Боюсь я, что тебе, кто от природы
Молочной незлобивостью вспоен,
Кратчайший путь не выбрать...

² См. С. Т. Onions, A Shakespeare Glossary. Разница в написании наблюдается только с начала XVIII века.

³ См. «New English Dictionary» — «Kindness».

⁴ Ср. «King Lear», I, 4, 342: «This milky gentleness».

наиболее полное выражение в том, что сострадание является ему в образе нагого новорожденного младенца.

Убийство Дункана вызывает в душе Макбета борьбу между двумя противоположными точками зрения на человека: той, согласно которой человек — индивидуалист, защищающий в первую очередь свои собственные интересы, и той, что человек — в первую очередь член общества, обязанный служить интересам соотечественников. Эта борьба вызывает ужасные галлюцинации, жертвой которых становится Макбет. Он переживает чувство, которое определяется словами: «Нет ничего, кроме того, чего нет» («nothing is but what is not»; I, 3, 141). Эта же борьба порождает и мучительное раскаяние, которое находит свое самое непосредственное выражение в словах: «Казалось мне, разнесся вопль: «Не спите! Макбет зарезал сон!» («Sleep no more; Macbeth does murder sleep»; II, 2, 35—36). Часто недоумевали, почему Макбет, несмотря на всю свою душевную боль, нигде прямо не говорит, что убийство Дункана было злом. Поэтому некоторые критики, такие, например, как Э. К. Чэмберс, считают, что у Макбета нет совести. Самой общепринятой является точка зрения Кольриджа — Бредли, согласно которой совесть у Макбета есть, но он не подозревает о ее существовании, поскольку она одета в личину страха. Такое толкование не дает, однако, ответа на вопрос, почему его совесть должна прятаться под маской страха. Более правильным представляется объяснение, утверждающее, что у Макбета не одна, а две совести, каждая из которых соответствует одному из противоположных взглядов на человека. В то время как его индивидуалистическая совесть берет верх и не дает ему сказать, что совершенное им есть зло, другая совесть продолжает терзать его вплоть до сцены пира, во время которой, как мы увидим, индивидуализм одерживает в его душе полную победу.

Макбет, убивая Дункана, действует в соответствии с определенной точкой зрения на человека; это подчеркивается тем, что он совершает это злодеяние, как бы повинувшись чувству долга. Как отмечает Бред-

ли, «деяние совершено в страхе и без малейшего стремления к славе или предвкушения ее; можно сказать, что оно совершено так, будто это ужасный долг»¹. Создается впечатление, что Макбет в сцене убийства действует не столько из-за стремления к короне, сколько в соответствии с теорией, что он обязан потакать своим желаниям. После того как убийство Дункана обнаружено, он призывает всех присутствующих вооружиться мужеством; и этот призыв странным образом перекликается с тем, что он считал истинным — или по крайней мере непосредственным — мотивом для убийства. А его объяснение, почему он убил слуг Дункана,

Who could refrain,
That had a heart to love, and in that heart
Courage to make's love known?²

(II, 3, 115—117)

перекликается со словами леди Макбет:

Art thou afeard
To be the same in thine own act and valour
As thou art in desire?³

(I, 7, 39—41)

Вопрос о том, что такое человек, опять выступает на передний план в сцене перед убийством Банко. На вопрос Макбета, не хотят ли убийцы помолиться за Банко, «который к земле вас гнет рукой тяжелой /И ваших ближних грабит?» («Whose heavy hand hath bow'd you to the grave/ And beggar'd yours for ever?»), первый убийца отвечает: «Нет, мы люди» («We are men, my liege»). Тогда Макбет говорит:

¹ A. C. Bradley, *Shakespearean Tragedy*, L., 1905, p. 358.

² Кто, кто, в чьем сердце есть любовь и смелость,
Сумел бы совладать с собой и делом
Любовь не доказать?

³ Иль ты боишься быть в делах таким же,
Как и в мечтах?

Ay, in the catalogue ye go for men;
 As hounds, and greyhounds, mongrels, spaniels, curs,
 Shoughs, water-rugs, and demi-wolves, are clept
 All by the name of dogs. The valued file
 Distinguishes the swift, the slow, the subtle,
 The housekeeper, the hunter, every one
 According to the gift which bounteous nature
 Hath in him clos'd; whereby he does receive
 Particular addition, from the bill
 That writes them all alike; and so of men.
 Now, if you have a station in the file,
 Not i' th' worst rank of manhood, say't...¹

(III, 1, 91—102)

В этом монологе Макбет в выражениях, которые применимы к нему самому в той же степени, что и к убийцам, проповедует индивидуалистическую точку зрения, что убийство может помочь отметить человека по заслугам. Это развитие темы человека подкрепляется системой образов из животного мира, что играет весьма важную роль для проведения параллели между индивидуализмом и звериными повадками. Эта параллель впервые вводится леди Макбет, которая в ответ на слова мужа о том, что «он смеет все, что смеет человек» («I dare do all that may become a man»), спрашивает: «Но разве зверь тебе твой план внушил?» («What beast was't then /That made you break this enterprise to me?»). Ее вопрос, естественно, звучит иронически. Она не только не считает, что он станет зверем после убийства Дункана, но, наоборот,

¹ О да, людьми вас числят в общем списке,
 Как гончих, мопсов, пуделей, овчарок,
 Борзых и шавок — всех равно зовут
 Собаками, хотя цена различно
 Расписана ленивым и проворным,
 Дворовым и охотничьим, смотря
 По свойствам их — дарам природы щедрой.
 Поэтому название породы
 К их родовому имени — собака —
 Мы прибавляем. То же и с людьми.
 Так вот, коль в этом списке вам подобных
 Стоите не среди последних вы...

говорит, что он еще больше станет человеком. Но в ее вопросе таится истина, о которой она и не подозревает. Использование аналогии с собаками в словах Макбета, перечисление пород и подчеркнутое упоминание под конец «полуволок» (*demi-wolves*) указывает, что обогащенный опытом, которого ни у него, ни у леди Макбет не было до убийства Дункана, Макбет начинает воспринимать человеческое так же, как и его жена, то есть видит в человеческом звериное. Другими словами, он начинает ощущать, что первоначальный план развивается не так, как он был задуман. В следующей сцене, в его наполненной ужасом речи, начинающейся со слов «Змею мы зарубили, но не убили...» («*We have scotch'd the snake, not kill'd it*»), это ощущение растет, хотя и развивается несколько иным путем.

Better be with the dead,
Whom we, to gain our peace, have sent to peace,
Than on the torture of the mind to lie
In restless ecstasy¹.

(III, 2, 19—22)

Этому предшествует индивидуалистическое заклинание:

But let the frame of things disjoint, both the worlds suffer,
Ere we will eat our meal in fear and sleep
In the affliction of these terrible dreams
That shake us nightly².

(III, 2, 16—19)

¹ Нет, лучше быть в гробу, как тот, кто стал
Покойником, чтоб мы покой вкусили,
Чем безысходно корчиться на дыбе
Душевных мук...

² Нет, скорее связь
Вещей порвется, рухнут оба мира,
Чем есть я буду с трепетом свой хлеб
И ночью спать, дрожа от грез ужасных.

Еще раз тема человека появляется в кульминационный момент драматического действия — во время пира.

На этот раз Макбет полностью осознает, что он потерял контроль над обстоятельствами, которые сам создал. Это сознание приходит вместе с сообщением, что, хотя Банко и убит, Флиенс бежал. Еще большую глубину придает ситуации появление Призрака. В этой сцене индивидуалистическая точка зрения на человека, которой до этого момента в душе Макбета противостояло все еще теплившееся там ощущение того, что человек — член общества, неотразимо берет верх и уводит Макбета туда, откуда уже нет возврата. На пиру намерения Макбета превращаются в свою противоположность. Тот факт, что высказанные вслух пожелания, которые полностью противоречат его истинным намерениям, немедленно и зловеще исполняются, придает дополнительную иронию этому превращению.

Сцена, в которой происходит окончательный разрыв Макбета с остальным человечеством, начинается с его радушного приветствия гостям и заявления: «Меж вас я сяду как хозяин скромный, чтоб с вами ближе быть» («Our self will mingle with society /And play the humble host»; III, 4, 3—4). Затем в дверях показываются убийцы, которые сообщают о смерти Банко и бегстве Флиенса; а это означает, что Макбет не только перестал быть хозяином положения, но и стал субъективно его пленником: «...А теперь я подлым /Сомнением и страхом связан, скован, /Подавлен, сломлен» («But now I am cabin'd, cribb'd, confin'd, bound in/ To saucy doubts and fears»; III, 4, 24—25). И в это же время, когда сообщение убийц делает очевидной его беспомощность, высказанные им вслух пожелания немедленно исполняются. Когда Макбет сетует на отсутствие Банко, —

Here had we now our country's honour roof'd,
Were the grac'd person of our Banquo present;

Who may I rather challenge for unkindness
Than pity for mischance¹.

(III, 4, 40—43)

появляется его Призрак², и несколькими строками ниже Макбет замечает его присутствие. После того как леди Макбет пытается объяснить присутствующим странное поведение своего мужа, она спрашивает его так, чтобы другие не слышали: «И ты мужчина?» («Are you a man?») Следует полный иронии утвердительный ответ. Макбет все еще — той частью своего существа, которая на мгновение одерживает верх, — человек не в том смысле, в котором это понимает его жена; отсюда его страх и угрызения совести, выражающиеся в том, что он видит Призрак. Когда Макбет высказывает свой страх, —

If charnel-houses and our graves must send
Those that we bury back, our monuments
Shall be the maws of kites³

(III, 4, 71—73)

Призрак исчезает. После того как леди Макбет восклицает: «Как тебе не стыдно!» («What, quite unmann'd in folly?»), Макбет со всей ясностью раскрывает то сохраненное им ощущение человека, которое противоречит точке зрения его жены:

¹ Весь цвет страны здесь был бы налицо,
Не опоздай наш милый Банко к пиру.
Надеюсь, что виной тому небрежность,
А не беда в пути.

² В тексте Фолио Призрак появляется на несколько строк раньше (после того как кончает свою реплику леди Макбет — I, 36). Однако, как указывает Кеннет Мюир, «это либо предупреждение актеру, чтобы он мог заранее подготовиться, либо доказательство того, что на елизаветинской сцене Призраку надо было проделать немалый путь... Призрак появляется, когда его зовут» (New Arden ed., p. 94).

³ Уж если тех, кто погребен, могилы
Обратно шлют, пусть нам кладбищем служит
Утроба коршунья.

Blood hath been shed ere now, i'th' olden time,
Ere human statute purg'd the gentle weal;
Ay, and since too, murders have been perform'd
Too terrible for the ear. The time has been
That when the brains were out the man would die,
And there an end; but now they rise again,
With twenty mortal murders on their crowns,
And push us from our stools ¹.

(III, 4, 75—82)

В этой сцене Макбет — «не мужчина» в том смысле, как это понимает его жена, — характеризует убийство с точки зрения человека, который ощущает себя членом общества. Строка о том, что было время, когда человеческий закон «ещё не правил диким древним миром» («Ere human statute purg'd the gentle weal»), напоминает нам характеристику, данную Макбету его женой — он вспоен «молоком человеческой доброты». В обоих этих отрывках слово «человеческий» (human) означает, как мы видели, также и «человечный» (humane). Таким образом, фраза о человеческих законах («human statute»), особенно в сочетании со словами «gentle weal» («благородное, доброе общество»), означает одновременно и законы, созданные человеком, и законы гуманные, проникнутые заботой о благе ближнего.

Однако под влиянием жены Макбет вспоминает, что он должен играть другую роль, соответствующую другой, индивидуалистической точке зрения на человека, и которой ему, вследствие совершенных им поступков, все труднее избежать. Извинившись за свой недуг, он предлагает тост:

¹ Кровь лили и тогда, когда закон
Еще не правил диким древним миром;
И позже леденящие нам слух
Убийства совершались. Но, бывало,
Расколют череп, человек умрет —
И тут всему конец. Теперь покойник,
На чем челе смертельных двадцать ран,
Встает из гроба, с места нас сгоняя...

I drink to the general joy o' th' whole table.
And to our dear friend Banquo, whom we miss.
Would he were here! ¹

(III, 4, 89—91)

Во исполнение высказанного им желания Призрак возвращается ². Его возвращение знаменует собой вершину драматического действия всей пьесы. Последний бой в душе Макбета между двумя точками зрения на человека выражен в речи, напоминающей первое появление темы человека:

What man dare, I dare.
Approach thou like the rugged Russian bear,
The arm'd rhinoceros, or th' Hyrcan tiger;
Take any shape but that, and my firm nerves
Shall never tremble. Or be alive again,
And dare me to the desert with thy sword;
If trembling I inhabit, then protest me
The baby of a girl. Hence, horrible shadow!
Unreal mock'ry, hence! *Exit Ghost.*

Why, so; being gone,
I am a man again ³.

Ход мыслей Макбета можно частично проследить и по образам из животного мира. Макбет в резуль-

¹ Я выпью за здоровье всех гостей
И Банко, друга нашего, который
Нас огорчил отсутствием своим.

² В тексте Фолио это появление отмечено раньше (после I, 88).

³ Я смею все, что может сметь мужчина.
Явись в любом другом обличье мне —
Как грозный носорог, иль тигр гирканский,
Или медведь косматый из России —
И я не дрогну ни единой жилкой;
Воскресни, позови меня в пустыню
На смертный бой, и если я сробею,
Игрушкою девчонки объяви.
Сгинь, жуткий призрак! Прочь, обман!
Призрак Банко исчезает.
Исчез! Я снова человек.

гате своих поступков приобретает качества, присущие зверю; и поэтому звери по сравнению с Призраком кажутся ему чем-то нормальным. Он начинает сомневаться в реальности Призрака, а следовательно, и страха и угрызений совести, которые этот Призрак символизирует. Слово «воскресни» означает, что Макбет уже воспринимает Призрака и то, что он символизирует, как мертвое, как нереальность, «жуткую тень» («horrible shadow»). Приказывая Призраку удалиться, он уже может назвать его «обманом» («unreal mock'ry»). Призрак, как всегда, подчиняется; а на этот раз еще и потому, что индивидуалистическая точка зрения окончательно победила в душе Макбета. Он «снова человек», но уже не в том смысле, который имел в виду, когда заявил в седьмой картине первого акта: «Я смею все, что смеет человек». С этого момента индивидуализм безраздельно воцаряется в его душе. После того как он объявляет о своем намерении отправиться к ведьмам, чтобы узнать «все, хотя бы наихудшее» («By the worst means the worst»), он говорит:

For mine own good
All causes shall give way. I am in blood
Stepp'd in so far that, should I wade no more,
Returning were as tedious as go o'er¹

(III, 4, 135—138)

и добавляет, что объяснить его «страх гнетущий» можно «растерянностью, новичку присущей» («My strange and self-abuse/Is the initiate fear that wants hard use»).

Тема человека занимает центральное место в сцене встречи Макбета с ведьмами. Его требованию ответить на поставленные им вопросы предшествует одно из наиболее ярких эгоцентрических высказы-

¹ По мне все средства хороши отныне:
Я так уже увяз в кровавой тине,
Что легче будет мне вперед шагать,
Чем по трясине возвращаться вспять.

ваний, которое заканчивается следующим заклинанием:

...though the treasure
Of nature's germens tumble all together,
Even till destruction sicken — answer me
To what I ask you ¹

(IV, 1, 58—61)

Ответы призраков, вызванных ведьмами, ясно указывают на то, что основной противник Макбета — Макдуф, которому предстоит в бою убить Макбета. Как мы впоследствии увидим, в последней части пьесы антииндивидуалистическая точка зрения на человека типизирована в образе Макдуфа. Именно с ним ассоциируется призрак окровавленного младенца, символ сострадания и «молока человеческой доброты», а также всеильного будущего ², — то есть символ, который впервые появляется в уже цитированном сравнении Макбета, в седьмой сцене первого акта. Первый призрак, «голова в шлеме» ³, говорит Макбету, чтобы он страшился Макдуфа. Второй призрак, «окровавленный младенец», представляющий собой Макдуфа, до срока вырезанного из чрева матери, говорит Макбету:

Be bloody, bold, and resolute; laugh to scorn
The pow'r of man, for none of woman born
Shall harm Macbeth ⁴.

(IV, 1, 79—81)

¹ ...Чтоб, опустошив
Сокровищницу сил своих безмерных,
Изнемогла природа, — отвечайте!

² См. подробнее о символизме такого рода в кн.: Cleanth Brooks, *The Well Wrought Urn*, L., 1949.

³ Большинство критиков считает, что «голова в шлеме» означает отрубленную голову Макбета, принесенную Малькольму Макдуфом; некоторые, однако, утверждают, что «голова в шлеме» представляет самого Макдуфа.

⁴ Лей кровь и попирай людской закон.
Макбет для тех, кто женщиной рожден,
Неуязвим.

Здесь слово «тап» включает в себе оба противоположных значения. Совет попирать людской закон («the row'g of тап») может означать попирать законы других людей, людей в обществе; такое толкование поощряет индивидуализм Макбета. Однако этот же совет может означать и попрание законов, установленных одним человеком, законов индивидуалиста, то есть самого Макбета. Третий призрак, «дитя в короне с ветвью в руке» («a Child Crowned with a tree in his hand» — Малькольм), дает совет, который формально должен еще больше утвердить Макбета в его эгоцентризме; но этот совет, как мы увидим, также связан с точкой зрения на человека, все больше ассоциируемой с Макдуфом:

Be lion-mettled, proud, and take no care
Who chafes, who frets, or where conspirers are;
Macbeth shall never vanquish'd be until
Great Birnam wood to high Duncinane Hill
Shall come against him ¹.

(IV, 1, 90—94)

Макбет толкует предсказания призраков таким образом, что достигает крайней позиции в той философии, которой придерживается его жена и которая высказана ею в вопросе: «Иль ты боишься быть в делах таким же/Как и в мечтах?» («To be the same in thine own act and valour/As thou art in desire?»). Теперь он, узнав о бегстве Макдуфа в Англию, заявляет:

From this moment
The very firstlings of my heart shall be
The firstlings of my hand ².

(IV, 1, 146—148)

¹ Будь смел, как лев. Да не вселят смятенье
В тебя ни заговор, ни возмущенье:
Пока на Дунсинанский холм в поход
Бирнамский лес деревья не пошлет,
Макбет несокрушим.

² ...Отныне
Пусть будет первенец моей души
И первенцем руки...

и отдает приказ о бессмысленном преступлении, которое решит его судьбу,— об убийстве жены, детей, родни и челяди Макдуфа.

В следующих сценах отождествление Макдуфа с противоположной точкой зрения на человека получает дальнейшее развитие. Макдуф приходит в ужас, узнав о гибели своей жены и детей, и отвечает Малькольму, советующему ему «мужчиной будь» («Dispute it like a man»):

I shall do so;
But I must also feel it as a man.
I cannot but remember such things were
That were most precious to me¹.

(IV, 3, 220—223)

Так обнаруживается, что Макдуф обладает теми естественно присущими человеку чувствами, которые попрали макбетовский индивидуализм. Но Макдуф готов вести себя как мужчина и молит небо приблизить тот день, когда он в бою сойдется с Макбетом один на один, на что Малькольм отвечает: «Вот это по-мужски» («This tune goes manly»). Те качества, из которых складывается характер Макдуфа, его тип мужества, указаны ясно. Ему совершенно не свойствен индивидуализм, он готов взять на себя ответственность за гибель своей семьи:

Not for their own demerits, but for mine,
Fell slaughter on their souls².

(IV, 3, 226—227)

В ответ на гневную вспышку Макдуфа, вызванную самообличениями Малькольма, последний говорит, что гнев Макдуфа рожден «благородной прямоюю»

¹ Да буду, но не в силах
В себе я человека подавить,
Забыв о том, что мне всего дороже
На свете было...

² Не по своей вине, а по твоей
Они погибли...

(«noble passion,/Child of integrity»; *IV, 3, 114—115*). Более того, человечность и мужество Макдуфа содержат в себе такие свойства, которые не соответствуют ортодоксальной доктрине об отношении подданного к своему господину, установленной Тюдорами и Яковом I, несмотря на то, что пьеса была, видимо, первоначально написана для представления перед Яковом¹. Проверая Макдуфа, Малькольм, перечислив дурные черты, которые он себе приписывает, говорит:

If such a one be fit to govern, speak.
I am as I have spoken².

(*IV, 3, 101—102*)

На это Макдуф отвечает: «Не то что править — жить» («Fit to govern! No, not to live!»). Затем он прощается с Малькольмом и заявляет: «Ты мне рассказом о своих пороках/Отрезал путь на родину» («These evils thou repeat'st upon thyself/Hath banish'd me from Scotland»). Как указывает Ирвинг Рибнер, «хотя на троне узурпатор, Малькольм все же, согласно ортодоксальной тюдоровской доктрине, фактически является королем Шотландии. Таковым он является перед лицом бога и как таковой сохраняет все права и прерогативы своего положения. Однако Макдуф собирается его покинуть. Он не хочет ему служить, каким бы законным ни был его титул. Вместо этого он готов обречь себя на добровольную ссылку из своей любимой Шотландии, так как ни ее нынешний властитель-узурпатор, ни король божьей милостью не заслуживают его преданности»³. Более того, говоря, что Малькольм не достоин не только править, но и жить, Макдуф совершенно недвусмысленно переступает рамки общепринятой доктрины. И ранее в отно-

¹ Эта точка зрения убедительно обоснована в книге: Н. Н. Paul, *The Royal Play of Macbeth*, N. Y., 1950.

² Сознайтесь же, что недостойн править

Такой, как я.

³ Irving Ribner, *The English History Play in the Age of Shakespeare*, Princeton, 1957, p. 258.

шении к Макбету проявлялась его независимость и дух политического бунтарства. Он отказался присутствовать на коронации в Сконе и не явился на пир к Макбету, хотя в это время он не мог знать с достоверностью, а только подозревал, что Макбет убил Дункана¹. Даже Банко, который располагает большей информацией, позволяющей обвинить Макбета в преступлении², только подозревает Макбета, а поскольку он менее отважен, чем Макдуф, он и не решается действовать в соответствии с подозрениями.

Представление о том, что человек в первую очередь обязан служить благу своих ближних, получает дальнейшее развитие в сценах битвы у Дунсинана. В первой из этих сцен Кэтнес спрашивает: «Идет ли вместе с братом Дональбайн?», а Ленокс отвечает:

For certain, sir, he is not; I have a file
Of all the gentry. There is Siward's son,
And many unrough youths that even now
Protest their first of manhood³.

(V, 2, 8—11)

¹ Яков I в трактате «The Trew Law of Free Monarchies» (перепечатан в кн.: C. H. McIlwain (ed.), *The Political Works of James I*, Harvard U. P., 1918, p. 60) замечает, что Иеремия упрощал людям полным уничтожением за бунт против Наво-худоносора, который «преследовал их, был иностранным королем, тираном, посягнувшим на их свободу». По мнению Якова, это произошло потому, что они «признали его своим королем» и, следовательно, обязаны были не только подчиняться ему, но и молиться о его благополучии. Макбета венчали на трон в Сконе. Правда, Макдуф в соответствии с понятиями Якова о праве наследования мог отказать Макбету в верности, но на самом деле ни он, ни кто-либо другой не отказывается признать коронацию по этим мотивам. Мы ничего не знаем о том, что Макбет лишил Малькольма наследственных прав вплоть до шестой сцены III действия, когда об этом вскользь упоминает какой-то безымянный лорд, рассказывая о жизни Малькольма при английском дворе.

² Банко присутствовал при первой встрече Макбета с ведьмами, и Макбет позже (II, 1, 22—26) в темных выражениях предлагает ему потолковать об этом.

³ Я точно знаю — нет. Я видел список Дворян Малькольма: там и младший Сивард, И мальчики, которым стать мужами Пришла пора.

Эти слова о «полном списке дворян» («a file/Of all the gentry») и «возмужании» (manhood) вызывают в памяти слова Макбета о «списке цен» («the valued file»), в котором цена собакам расписана «смотря по свойствам их»; уговаривая своих собеседников использовать предоставленную им возможность, он утверждал, что убийством Банко они докажут, что в списке им подобных они стоят не среди последних. Именно эта сторона противопоставления двух типов мужества до конца выявляет себя в рассказе о том, как погиб в сражении с Макбетом «младший Сивард», единственный в списке дворян, которого Ленокс упоминает по имени. Росс рассказывает Сиварду:

Your son, my lord, has paid a soldier's debt:
He only liv'd but till he was a man;
The which no sooner had his prowess confirm'd
In the unshrinking station where he fought,
But like a man he died ¹.

(V, 8, 39—43)

Молодой Сивард, погибший за общее дело, использует в борьбе с тираном то, чем наградила его щедрая природа («the gift which bounteous nature/Hath in him clos'd»), совершенно иначе, чем это сделали убийцы Банко.

Свое основное решение тема человека получает, однако, в конфликте Макбета с Макдуфом, который сообщает, что «вырезан до срока ножом из чрева матери» («was from his mother's womb/Untimely ripp'd»; V, 8, 15—16), вызывая в нашей памяти призрак окровавленного младенца, который сказал Макбету: «Лей кровь и попирай людской закон./Макбет для тех, кто женщиной рожден,/Неуязвим» («laugh to scorn/The pow'r of man, for none of woman born/ Shall harm Macbeth»). Макбет отвечает Макдуфу:

¹ Милорд, ваш сын исполнил долг солдата,
Едва успев дожить до лет мужских,
Но ни на шаг не отступив в сраженьи,
Он доказал, что вправе зваться мужем,
И пал.

Accursed be that tongue that tells me so,
For it hath cow'd my better part of man;
And be these juggling fiends no more believ'd
That palter with us in a double sense,
That keep the word of promise to our ear,
And break it to our hope! I'll not fight with thee¹.

(V, 8, 17—22)

Говоря о «мужской доблести» («my better part of man»), Макбет, по-видимому, имеет в виду ту доблесть, которая зависела от «коварных бесов» («juggling fiends»), поскольку она сломлена (cow'd), когда он узнает об их обмане. Следовательно, здесь он характеризует себя прежде всего как индивидуалиста. Тем не менее он подразумевает также свою храбрость и решительность, то есть те качества, которые он некогда проявлял на поле боя и которые теперь изменили ему. Таким образом, здесь указана природа трагедии Макбета. Его индивидуализм поглотил и изменил его положительные качества. Он превратил храбрость и решительность в фанатическое упоение кровопролитием, а сострадание и добросердечие — в «ужасные грезы», которые заставляют его дрожать ночью, и в конце концов в ощущение бессмысленности жизни, которую он начинает воспринимать лишь как «повесть, которую пересказал дурак» («a tale/Told by an idiot»; V, 5, 26—27).

Значение этих двух точек зрения на человека, конфликт между которыми и составляет основную тему пьесы, получает более глубокий смысл от того, что в пьесе показана, с одной стороны, все увеличивающаяся изоляция Макбета, вызванная его индивидуализмом, а с другой — достижение единства теми, кто страдает от его тирании и побеждает ее. Выбирая

¹ Будь проклят это молвивший язык!
Им сломлена моя мужская доблесть.
Не верю больше я коварным бесам,
Умеющим двусмысленно вселять
Правдивым словом ложную надежду
С тобой — не бьюсь.

путь индивидуализма, Макбет обрекает себя на сопутствующее этому пути одиночество. Это одиночество проходит целый ряд стадий. В первой из них происходит отчуждение Макбета от того, что составляло его сущность до убийства Дункана. Когда Макбет совершает убийство, он уже ощущает все увеличивающееся самоотчуждение. Он понимает, что он создал в себе новое существо, навсегда отделенное от бывшего его я. Об этом свидетельствует последняя реплика Макбета в этой сцене: «Лучше б мне не знать себя, чем знать, что я содеял!» («To know my deed, 'twere best not know myself»). Следующая стадия его изоляции отмечена увеличением расстояния, которое отделяет его от жены. Это расхождение, впервые намеченное в том, как по-разному воспринимают они убийство Дункана, увеличивается в следующей сцене (II, 3), когда леди Макбет падает в обморок¹. Леди Макбет лишается сознания, начиная понимать, что ее муж потерял над собой власть. Такое понимание приходит к ней в тот момент, когда она слышит, как Макбет объясняет причины убийства слуг, которые были ночью при Дункане,— убийства, не предусмотренного первоначальным планом. Макбет причудливо искажает важную часть той речи, с которой леди Макбет ранее обращалась к нему, и намекает на то, что он убил слуг как бы в наказание за свою вину. Пропасть между Макбетом и его женой становится еще глубже, когда он не посвящает ее в свои планы убийства Банко. Вскоре после этого отчуждение Макбета от своих подданных, так же как и от самого себя и от жены, достигает кульминации в сцене пира, где только один Макбет видит Призрак и где индивидуализм окончательно побеждает в его душе. Теперь, когда оборвались все связи Макбета с людьми, он обращается к ведьмам, и двусмысленные советы, которые они ему дают, толкают его на путь все углубляющегося раз-

¹ Вопрос о том, действительно ли леди Макбет потеряла сознание или только притворилась, неоднократно обсуждался. Я пытаюсь доказать, что, если судить об этом с точки зрения развития темы человека, ее обморок должен был быть настоящим.

рыва с человечеством. А в финале он воспринимает человеческую жизнь как нечто, лишенное всего индивидуального, она — просто обезличенный актер:

...a poor player,
That struts and frets his hour upon the stage,
And then is heard no more¹.

(V, 5, 24—26)

Таким образом, эгоцентризм Макбета приводит его не только к чувству самоотчуждения, но и к полной утрате ощущения своей личности.

Леди Макбет тоже претерпевает процесс изоляции, который достигает высшей стадии в сцене сомнамбулизма, когда она, отрезанная от окружающего ее мира, живет обрывками прошлого.

Однако индивидуализм Макбета и леди Макбет приносит одиночество не только им, но и другим действующим лицам. Первыми ощущают это сыновья Дункана Малькольм и Дональбайн. Они покидают Шотландию, где судьба подстерегает их в каждой щели. Малькольм отправляется в Англию, а Дональбайн — в Ирландию, считая, что для них будет безопасней «разделить судьбы». С бегством Малькольма в Шотландию исчезает возможный центр движения против Макбета; поэтому Банко оказывается таким бездеятельным, что и приводит его впоследствии к гибели. Еще одним примером изоляции, которой подвергаются все в пьесе, является отъезд Макдуфа, оставляющего свою жену и детей. Когда Росс объясняет леди Макдуф, что у ее мужа были, видимо, веские основания покинуть ее, он рисует картину процесса разъединения, который охватил всех. Росс опять упоминает о невозможности самопознания, то есть о том мотиве, который впервые прозвучал в реплике Макбета «Лучше б мне не знать себя, чем знать, что я содеял». Росс говорит леди Макдуф:

¹ ...комедиант,
Паясничавший полчаса на сцене
И тут же позабытый.

But cruel are the times, when we are traitors
And do not know ourselves; when we hold rumour
From what we fear, yet know not what we fear,
But float upon a wild and violent sea
Each way and none¹.

(IV, 2, 18—22)

Противоположный процесс, то есть процесс преодоления одиночества и объединения сил, противостоящих Макбету, начинается со встречи Макдуфа и Малькольма (IV, 3) — встречи, которую Макдуф купил ценою гибели жены и детей. Последующее развитие пьесы дает представление о растущем единстве этих сил. Вскоре после того как Малькольм проверяет Макдуфа, появляется Росс, про которого Малькольм говорит: «По виду наш земляк, а кто — не знаю».

Но когда Макдуф узнает Росса, Малькольм восклицает:

I know him now. Good God betimes remove
The means that makes us strangers!²

(IV, 3, 162—163)

В ответ на вопрос Макдуфа, все ли по-прежнему в Шотландии («Stands Scotland where it did?»), Росс говорит: «Увы, она сама себя узнать страшится...» («Almost afraid to know itself»). Несколько позже, однако, нарисовав картину страшного запустения, Росс рассказывает, что перед его отъездом разнесся слух, будто многие достойные люди взялись за оружие. Кульминационный момент объединения наступает тогда, когда Малькольм и Макдуф присоединяют-

¹ Как страшен век, когда, не изменив,
Мы все-таки боимся впасть в измену
И в безотчетном ужасе трепещем,
Как если бы в открытом море нас
Носила буря!

² Теперь
Узнал и я. Господь, смети преграду
Меж нами и отечеством.

ся к восставшим близ Бирнамского леса и Малькольм отдает приказ: «Пусть воины ветвей с дерев нарубят и над собой несут» («Let every soldier hew him down a bough/And bear't before him»; V, 4, 4—5). Как отметил Джон Холоуэй, зрителю начала XVII века это должно было напомнить шествие всей общины, празднующей в мае наступление весны: «одинокая фигура, одетая в заметный, отличающийся от других, наряд (вспомним Макбета в его военных доспехах) и преследуемая людьми с зелеными ветками в руках, — это было привычным зрелищем во время майской процессии, празднующей победу новой жизни над увядшей и пожелтевшей зимней листвой»¹. Последний эпизод в сражении начинается тогда, когда Малькольм приказывает: «Долой зеленое прикрытье, и явимся врагу...» («your leavy screens throw down/And show like those you are»; V, 6, 1—2). Те, кто борется с Макбетом, познали в своем союзе и самих себя и своих единомышленников; теперь и Макбет узнает о силах, которые объединились против него, и сокрушается: «Я как медведь на травле, что привязан/К столбу, но драться должен» («I cannot fly,/But bear-like I must fight the course»; V, 7, 1—2). А через некоторое время, когда он сходит в бою с Макдуфом, он лишается последней надежды.

Развитие главного конфликта пьесы подчеркнуто образами роста и бесплодия. Впервые эти образы появляются в вопросе Банко к ведьмам:

If you can look into the seeds of time
And say which grain will grow and which will not,
Speak then to me²...

(I. 3, 58—60)

На протяжении всей пьесы индивидуализм ассоциируется с тем, что бесплодно, что увядает. Леди Мак-

¹ J. Holloway, *The Story of the Night: Studies In Shakespeare's Major Tragedies*, L., 1961, p. 66.

² Коль вы способны, сев времен провидя,
Сказать, чьи семена взойдут, чьи — нет,
Судьбу и мне откройте...

бет просит: «Ко мне, о духи смерти! Измените/Мой пол!» («You spirits/That tend on mortal thoughts, unsex me here»). Сам Макбет предчувствует грядущее, говоря об «иссушающем убийстве», он понимает, что он убил сон — «сытнейшее из блюд на пире жизни» («chief nourisher in life's feast»). Размышляя о пророчестве ведьм, он вспоминает: «...на моем челе — венец бесплодный, в моей деснице — бесполезный скипетр» («Upon my head they plac'd a fruitless crown/And put a barren sceptre in my gripe»; *III, 1, 60—61*). Против этого он готов бороться с судьбой не на жизнь, а на смерть. Как мы уже видели, самого крайнего проявления индивидуализм Макбета достигает тогда, когда он заклинает ведьм: «...чтоб, опустошив/Сокровищницу сил своих безмерных, /Изнемогла природа...» («though the treasure/Of nature's germens tumble all together,/Even till destruction sicken»; *IV, 1, 58—61*). В финале пьесы, однако, разрушена не природа; погибает сам Макбет; и он понимает это, когда говорит:

My way of life
Is fall'n into the sear, the yellow leaf ¹...

(*V, 3, 22—23*)

С другой стороны, объединившееся общество ассоциируется с плодородием и ростом, символизируемым в первую очередь в образах младенца и движущейся роши — солдат, несущих ветви.

С образами роста и бесплодия связаны образы одежд, костюмов ². Одна из важнейших задач этих образов — подчеркнуть, что Макбет, вставший на путь индивидуализма, становится не выше человека, а ниже. Когда Макбет, после того как обнаружено убий-

¹ ...уже усеян

Земной мой путь листвою сухой и желтой...

² См. Caroline Spurgeon, *Shakespeare's Imagery*, Cambridge, 1935, pp. 324—327. Клинт Брукс в цит. произв. говорит о некоторых образах, связанных с костюмами и не упоминаемых Каролиной Сперджен.

ство Дункана, говорит присутствующим о том, что надо вооружиться мужеством («Let's briefly put on manly readiness»), он официально призывает мстить за измену; но, с другой стороны, в этих словах слышны отзвуки его разговора с женой в седьмой картине первого акта, когда он о вооружении мужеством говорил совсем в другом смысле. В конце пьесы Ангус, используя образ того же плана, говорит о Макбете:

Now does he feel his title
Hang loose about him, like a giant's robe
Upon a dwarfish thief¹.

(V, 2, 20—22)

В этой трагедии мы постоянно наблюдаем превращение намерений в их противоположность. Основным примером этого являются Макбет и леди Макбет, чьи действия неизменно приводят к результатам, противоположным тем, к которым они стремятся; но и в других местах мы встречаемся с напоминаниями об этом. Привратник, говоря о последствиях льянства, объясняет:

Lechery, sir, it provokes and unprovokes: it provokes the desire, but it takes away the performance. Therefore much drink may be said to be an equivocator with lechery: it makes him, and it mars him; it sets him on, and it takes him off; it persuades him, and disheartens him; makes him stand to, and no stand to; in conclusion, equivocates him in a sleep, and, giving him the lie, leaves him².

(II, 3, 28—33)

¹ Чувствует он ныне,
Что сан повис на нем, как плащ гиганта
На вороватом карлике.

² Похоть оно и вызывает и отшибает: вызывает желание, но препятствует удовлетворению. Поэтому добрая выпивка, можно сказать, только и делает, что с распутством душой кривит: возбудит и обессилит, разожжет и погасит, раздражит и обманет, поднимет, а стоять не даст; словом, она криводушничает с ним до тех пор, пока не уложит его в постель, не свалит всю вину на него же и не уйдет.

Эти противоречивые качества мира «Макбета» прямо выражены в теме уклончивости, увиливания от прямого ответа, которую затрагивает Привратник и которая получает свое полное развитие в пророчествах ведьм, о которых Макбет говорит в финале:

And be these juggling fiends no more belived
That palter with us in a double sense,
That keep the word of promise to our ear,
And break it to our hope! ¹

(V, 8, 19—22)

Ведьмы, как заметил Дж. Довер Уилсон, действуют по принципу противоположности²: они, например, хотят остудить свой взвар павианьей кровью, хотя существовало мнение, что павианы — самые похотливые из всех животных. Вообще, поощряя индивидуализм Макбета, ведьмы персонифицируют собой квинтэссенцию основных противоречий пьесы в их самом негативном аспекте.

Хотя трагедия о Макбете раскрывает перед нами колоссальную силу зла, это — наиболее оптимистическая из всех четырех великих трагедий. Оптимизм ее заключается не только в том, что объединенный народ побеждает тирана, но и в раскрытии образа самого Макбета. Макбет может вступить на путь полного уничтожения (этот путь начинается для него после пира), только уничтожив большую часть самого себя. Перед мысленным взором Макбета возникают две точки зрения на человека; когда вначале он убивает Дункана, им руководит не непосредственно ощущаемое честолюбие, а неправильно понятая необходимость действовать в соответствии со своими желаниями; и это позволяет утверждать, что первоначальное решение Макбета, несмотря на все его ужасные последствия, возникло скорее из-за ошибки в суждении,

¹ Не верю больше я коварным бесам,
Умеющим двусмысленно вселять
Правдивым словом ложную надежду.

² «Macbeth», ed. J. Dover Wilson, Cambridge, 1947, p. 148.

чем из-за природной расположенности ко злу. Само зло в «Макбете» — это нечто неестественное. Этот аспект пьесы выражен и в звучащих как комментарий хора словах Старика, когда он говорит о мрачном дне, наступившем после убийства Дункана («Да, это, как и все, что здесь творится, противно естеству» — «'Tis unnatural/Even like the deed that's done»; II, 4, 10—11), и постоянно подчеркивается образной системой пьесы. Л. С. Найтс указывает, что в «Макбете» человеческое сравнивается с общим развитием природы, «в то время как зло отождествляется со всем, что в природе извращено или ненормально, и постоянно определяется как противное естеству, неестественное. Нас заставляют понять, что природа на стороне добра и отрицает зло»¹. Такая точка зрения на природу противоречит традиционным средневековым понятиям, по которым физическая природа была повинна в падении человека и потому считалась растленной и ассоциировалась с дьяволом. А «Макбет» соответствует основному направлению гуманизма эпохи Возрождения — тому гуманизму, который в различных формах воплотился, например, в произведениях Монтеня и Бэкона.

В какой мере можем мы сравнивать те две точки зрения на человека, которые составляют основу драматического конфликта в «Макбете», с феодальным и буржуазным образами мышления?² Как мы видели, уже в самом начале трагедии взгляд на человека как на члена общества шире по своему содержанию, чем

¹ L. C. Knights, *Some Shakespearean Themes*, L., 1959, p. 178.

² При рассмотрении этого вопроса мы не должны забывать, что Шекспир не показывал в точности действительные исторические события. Наоборот, он еще увеличивает неточности, которые встречаются в его основном источнике — «Хронике» Холиншеда. Шекспировская пьеса имеет очень мало сходства с Шотландией XI века, когда подлинный Макбет был королем. Порядок престолонаследия определяется голосованием небольшой группы танов; исторический Малькольм был первым из королей, который ввел принцип наследования старшим сыном. Так что можно сказать, что «с точки зрения XI века Дункан был узурпатором, а Макбет защищал правильную точку зрения на наследование престола» (J. Dover Wilson, *op. cit.*, p. IX).

просто феодальное понятие; а по мере развития действия, по мере того как возрастает влияние и значение макбетовского индивидуализма, крепнет влияние и противоположной точки зрения на человека, представляемой в конце пьесы в первую очередь Макдуфом, хотя в финале формально восстанавливается нарушенный было феодальный порядок¹. С другой стороны, нельзя целиком отождествлять индивидуалистическую точку зрения с буржуазным образом мышления, хотя и следует признать, что для эпохи капитализма особенно свойственно поднимать эгоизм — или то, что принимается за эгоизм,— до уровня мировоззрения. В этом смысле можно считать, что Макбет трагически связан с ранними «героическими» днями капитализма². Шекспир не просто показал конфликт между феодальной и буржуазной идеями. Он написал трагедию, которая, воплощая этот конфликт, отражает историческое развитие Британии в целом.

¹ Такой финал был неизбежен, так как королевский контроль над театром осуществлялся очень сурово; к тому же «Макбет» был, вероятно, написан для представления перед Яковом I.

² См. Christopher Caudwell, *Illusion and Reality: a Study of the Sources of Poetry*, L., 1946, p. 74. Кодуэлл приводит пророчество второго Призрака и говорит, что «необузданная воля, кровавая, отчаянная, решительная, не знающая меры («bloody, bold and resolute»), несет в себе дух эпохи первоначального накопления. Поэтому абсолютная воля индивидуума, подавляющая любую другую волю, становится жизненным принципом в век Елизаветы. «Фауст» и «Тамерлан» Марло являются самым наивным по форме выражением этого принципа». Кодуэлл не подтверждает свое рассуждение ссылками на текст «Макбета»; но следует отметить, что и в самом тексте есть ряд намеков на рост денежной экономики. Это — рассказ о фермере, «который повесился, не дождавшись недорода» («that hang'd himself on th' expectation of plenty»; II, 3, 4—5); это — ответ сына Макдуфа матери, которая говорит, что она хоть двадцать мужей может купить на рынке: — «Да, купишь, чтоб потом перепродать» («Then you'll buy 'em to sell again»; IV, 2, 41); это — горькое замечание Макдуфа о Шотландии, когда он думает, что нет надежды на борьбу с Макбетом: «упрочься тирания! Злодействуй на законном основании...» («The title is affeer'd»; IV, 3, 34). Здесь «affeer'd» означает «подтверждать»; но по своему происхождению это коммерческий термин, означающий «устанавливать рыночную цену».



Дж. М. Мэтьюз

«ОТЕЛЛО»
И ЧЕЛОВЕЧЕСКОЕ ДОСТОИНСТВО



Самое важное в «Отелло» — это цвет кожи главного героя пьесы. На первый взгляд это вполне очевидно; и тем не менее большинство критиков не склонны рассматривать цвет кожи Отелло как основу пьесы по следующим двум причинам: во-первых, с исторической точки зрения было бы неверным предполагать, что цвет кожи имел для людей эпохи Елизаветы или раннего периода правления Якова то же значение, что и в наше время; во-вторых, интерпретировать «Отелло» как пьесу о расовой проблеме было бы равносильно утверждению о том, что «Генрих IV» — это пьеса о тучности. Истинное значение этой трагедии, утверждают критики, несравненно шире и глубже, чем вопрос о национальной принадлежности ее персонажей; в подтверждение этого рано или поздно цитируют слова Драйдена о всеобъемлющей душе Шекспира.

Я согласен и с высказыванием Драйдена о душе Шекспира и с тем, что эта душа в конечном счете была свободна от расовых предрассудков. И все же невозможно предположить, что Шекспира никак не волновала расовая проблема, когда он выбирал героя этой пьесы или создавал те ее эпизоды, из которых можно сделать вывод, что Дездемоне было бы, возможно, лучше, выйди она замуж за белого человека. Если бы Шекспир хотел написать трагедию только о

ревнивой любви, ему незачем было бы обращаться к новелле Чинтио: новелла была не особенно хороша и мало кому известна, кроме немногих аристократов, знавших итальянский язык. Используя эту новеллу, Шекспиру пришлось изменить ее гораздо больше, чем те источники, которыми он пользовался при создании других трагедий. Шекспир приблизил новеллу Чинтио к современности: события, описанные в «Отелло», произошли в 1544 году, новелла Чинтио появилась в 1565 году, а предполагаемое нападение турок, из-за которого Отелло отправляется на Кипр, соответствует историческому событию, имевшему место в 1570 году. Этим «Отелло» сильно отличается и от «Гамлета», действие которого происходит в древней Скандинавии, и от позднее написанных «Короля Лира» и «Макбета», повествующих об истории древней Британии. Соотношение времени действия и момента создания «Отелло» примерно такое же, как в написанной в наши дни пьесе, повествующей о вторжении Муссолини в Эфиопию. «Отелло» — это не вечная история ревности, а современный для эпохи Шекспира рассказ о любви черного мужчины к белой женщине.

Р. Хейлман показал, насколько выразительно образы и сама структура пьесы подчеркивают контраст между светлым и темным¹. Отелло — скорее светлый, чем черный, потому что его облик — это его душа. Яго заставит светловолосую Дездемону потускнеть и потемнеть, очернив ее добродетель: «Забота Яго — смешивать противоположное». Действия первого и последнего актов происходят в темноте, рассеиваемой в одном случае факелами, а в другом — роковой свечой Отелло, произносящего свой монолог: «Задую свет. Сперва свечу задую, потом ее». «Когда Яго старается омрачить светлое счастье жизни Отелло, появляется противоборствующая сила, пытающаяся осветить окружающий мрак». Связь этой символики с противоположными, с точки зрения морали, понятиями «добра» и «зла» совершенно очевидна. Но Ше-

¹ R. B. Heilman, Light and Dark in «Othello» — «Essays in Criticism», Oct. 1951.

кспир не начинается с символов, которые затем облекаются в плоть и кровь; эти противопоставления (хотя Хейлман и не говорит об этом) неизбежно подчеркивают расовую противоположность Отелло и окружающих его людей. Мне кажется, мы вправе рассматривать это противопоставление как центральный, определяющий момент в пьесе (что, конечно, вовсе не означает, что пьеса этим моментом исчерпывается).

Конечно, неправильно было бы рассматривать «Отелло» так, будто пьеса была написана после нескольких веков империалистических отношений с Африкой. Во времена Шекспира расовые предрассудки не могли быть насущной проблемой в современном смысле, то есть проблемой экономического, политического и полового соперничества, возникшего в обществе, основанном на конкуренции, как пережиток рабства, и осложненного движением за независимость Африки. Однако елизаветинцы имели, вероятно, с маврами самые непосредственные контакты. Уже давно процветала торговля с Северной Африкой; в двух случаях, когда мавры изгонялись из Испании, в 1558 и 1609 годах, английские суда перевозили их в Африку, и экипажи этих судов, по всей вероятности, относились к маврам с большой симпатией¹. Поскольку англичане поддерживали борьбу мавров против Испании, их общего врага, возможно, не случайно имя Яго имеет испанскую форму. В 1600 году, всего за четыре года до первого представления «Отелло», многие посетители театров уже, вероятно, видели проживающих в Лондоне «благородных мавров», членов посольства Берберийского Берега к королеве Елизавете². Обычно маврам приписывались такие качества, как жестокость и в то же время великолепие. Участие «короля мавров» в елизаветинских процессиях, вероятно, придавало им пышность³.

¹ C. J. Sisson, *Shakespeare's Tragic Justice*, L., 1961, p. 37.

² Bernard Harris, *A Portrait of a Moor* — «Shakespeare Survey», 11, 1958.

³ Malone Society Collections, vol. III, 1954, pp. XVII—XVIII, XXV.

Многие из слов, производных от корня «Barbaru», возникли в елизаветинскую эпоху, например: «barbarity» («нецивилизованное состояние»; впервые отмечено в 1570 году); «barbarism» (то же значение, 1584), «barbarous» («дикий, жестокий», 1588). Мавр Арон в «Тите Андронике» был атеистом и «жестокой собакой» (интересно, что в некоторых отношениях он походит на Яго); Арон умирает под пыткой, бросая вызов:

If one good deed in all my life I did,
I do repent it from my very soul¹.

(V, 3, 189—190)

Очевидно, существовало противоречие между теорией «порядка и степеней», согласно которой браки могли заключаться между представителями одного класса, и глубокой подозрительностью к чужеземцам. Хотя по всем признакам принц Морокко в «Венецианском купце» подходил в мужья Порции, она все-таки была рада избавиться от него и от «всего его обличья» («all of his complexion»). Короля Неаполитанского в «Буре» сурово упрекают за то, что он отдал свою дочь за короля Туниса, хотя весь двор просил его «не отпускать ее к Африканцу». Смысл каламбура Гамлета, когда он заставляет свою мать сравнивать своего первого мужа со вторым,—

Could you on this faire mountaine leaue to feede,
And batten on this Moore; ha, haue you eyes?²

(III, 4, 66—67; цит. по второму кварту)

закljučается в двойном противопоставлении не только «горы» и «болота» (moore), но и «светлого» и «мав-

¹ Клянусь я каждый день, хоть дней таких
Немного в жизни у меня бывало,
Когда бы я злодейства не свершил...

² ...Есть у вас глаза?
С такой горы пойти в таком болоте
Искать свой корм! О, есть у вас глаза?

ра» (Мооге). Предшествующие примеры показывают, что аудитория хорошо понимала подобные намеки.

То, что во времена Шекспира зритель еще не был знаком с расовой проблемой, даже усиливало воздействие пьесы: брак Отелло с Дездемоной казался аудитории, никогда не видевшей цветного мужчины вместе с белой девушкой, необычайно странным. Профессор Довер Уилсон даже считает, что «тот, кто думает, что в Англии тех времен «цветного барьера» не существовало, просто невнимательно читал «Отелло»¹. Ясно, что легко можно было достигнуть напряжения, противопоставляя в определенных условиях черное и белое, хотя смысл «Отелло» нельзя искать только в отражении подобного напряжения.

Вполне вероятно, что расовая проблема в «Отелло», основная и даже пророческая по форме, достигла такой эмоциональной напряженности благодаря остроте других конфликтов, не обязательно расовых, существовавших, например, между пуританами, еретиками и тайными евреями, или тех противоречий, которые порождались самой иерархической системой. Королевское происхождение Отелло не имело большой цены в Венеции; примечательно, что его враги (и не только Яго) старались приравнять его к представителям низших сословий; достаточно вспомнить, как Родриго жалуется Брабанцио на то, что Дездемона уехала:

...your fair daughter... transported

But with a knave of common hire, a gondolier,

To the gross clasps of a lascivious Moor².

(I, 1, 126—127)

В «Отелло» в самой резкой форме показан конфликт между чужеземцем, к тому же чуждым по классу, и обществом иерархическим, хищным и, следова-

¹ «Othello», New Cambridge Shakespeare, 1957, p. XI.

² Отправилась так поздно ваша дочь

Одна, без подобающей охраны,

В сообществе наемного гребца

В класстолубивые объяття мавра...

тельно, не вполне даже человеческим. Поэтому цвет кожи Отелло служит не только выражением расового протеста, но и гораздо более широкого, человеческого протеста. Поль Робсон был прав, утверждая: «Отелло Шекспира — это черный мавр из Африки... Но цвет кожи — сам по себе момент второстепенный, если не считать, что он подчеркивает различие двух культур. Важно другое... Шекспировский Отелло научился жить в чуждом ему обществе, но он — не член этого общества; так, житель восточных штатов может набраться манер уроженца Запада и все-таки не стать им»¹. Но, с другой стороны, цвет кожи приобретает огромное значение, вызывая у зрителей подсознательное ощущение этого различия, что отмечено в одном из комментариев А. Брэдли. Разделяя точку зрения Кольриджа, считающего, что Отелло на современной сцене должен быть скорее «загорелым», чем черным, Брэдли пишет: «Вполне вероятно, что если бы на сцене мы увидели черного как уголь Отелло, то органическое отвращение, чисто физическое отвращение, которое мы бы испытали, помешало бы нашему воображению, и мы бы понимали проблемы трагедии не только хуже Шекспира, но и хуже зрителей семнадцатого и восемнадцатого веков»².

Как бы мы ни относились к этому высказыванию, оно подчеркивает, что Шекспир заставлял зрителей вначале воспринимать Отелло глазами Яго. Отелло — великий человек, отличающийся не только физически, но и по своей культуре от окружающего общества. Он признает только общечеловеческие ценности, такие, как любовь и преданность (конечно, настолько, насколько это позволяет ему его общественное положение). Но когда по своей наивности он полагает, что приобрел все человеческие права в том обществе, где доминируют совершенно другие ценности, он оказывается беззащитным перед неразумными и жестокими силами, воплощенными в Яго; эти силы

¹ Marvin Rosenberg, *The Masks of Othello*, Berkeley, U.S.A., 1961, p. 195.

² A. C. Bradley, *Shakespearean Tragedy*, L., 1904, p. 202n.

пытаются сделать его таким же неразумным, как и они сами, и это им почти удается.

Величие фигуры Отелло, обаяние его поэтической речи как бы ставят его выше того социального положения, которое он в действительности занимает. Профессиональный солдат-наемник, он служит Венецианской республике, став ее наиболее преданным и популярным полководцем. У себя на родине он был бы человеком королевской крови. Поэтому он мог без хвастовства сказать, что достоин того высокого положения, которого достиг. И все же, по словам Родриго, он — «безродный, чужеземный проходимец» («an extravagant, and wheeling stranger»; *I, 1, 137*; здесь «extravagant» означает «не знающий своего места»), даже года еще не проживший в столь непохожей на военный лагерь Венеции (*I, 3, 83—85*).

Уже в первых сценах трагедии, которые, возможно, являются лучшими вводными сценами Шекспира, драматург ясно показывает опасность того необычного положения, в котором оказался Отелло. Во второй сцене два отряда ищут Отелло по улицам Венеции: один послан сенатом, который желает, чтобы Отелло безотлагательно принял на себя командование армией, выступающей против врагов-турок; другой должен заключить Отелло в тюрьму за то, что он женился на дочери сенатора. В темноте один отряд принимают за другой, и Отелло не без иронии комментирует этот парадокс: если он подчинится тем, кто хочет заключить его в тюрьму, будет ли этим доволен дож? Престиж Отелло основан на том, что он незаменим; но эта незаменимость отнюдь не означает, что правящие круги должны принимать его как равного. Брабанцио приглашал к себе Отелло и даже «любил», когда тот рассказывал о былых приключениях; но, как будущий зять, Отелло был для Брабанцио, безусловно, *persona non grata*, — существом, которое венецианская девушка могла бы полюбить только в результате нелепой ошибки природы. Брабанцио никак не может примириться с мыслью о том, что его дочь — жена мавра, и горе убивает его. Тайно вступив в брак (сравните ситуацию, изложенную у Чин-

тио, где родители дочери, хотя и против воли, дают согласие на брак), герои идут на большой риск; но не опрометчивость заставила их пойти на такой шаг, а чистота и искренность побуждений. То, что Дездемона согласилась на тайный союз с Отелло, отказавшись от многих «благородных партий», показывает, что в этом свободном браке по любви не было и тени заботы о материальной выгоде. И Отелло не получает от брака никаких выгод, а Дездемона говорит:

That I did love the Moor to live with him,
My downright violence and scorn of fortunes
May trumpet to the world¹.

(I, 3, 248—250)

Дездемона публично заявляет о своей любви к Отелло и с убийственной простотой отвечает на вопрос отца о том, будет ли она и впредь ему повиноваться:

...Here's my husband,
And so much duty as my mother show'd
To you, preferring you before her father,
So much I challenge that I may profess
Due to the Moor, my lord².

(I, 3, 185—189)

Дездемона считает, что брак с Отелло должен быть таким же, каким был брак ее отца и матери. Возмущенный Брабанцио отвечает, что в таком случае он больше не считает Дездемону родной дочерью («I had rather to adopt a child than get it»; I, 3, 191). Дездемону не пугает, что они с Отелло остаются в

¹ Я полюбила мавра, чтоб везде
Быть вместе с ним. Стремительностью шага
Я это протрубила на весь мир.

² ...вот мой муж. Как мать моя однажды
Сменила долг перед своим отцом
На долг пред вами, так и я отныне
Послушна мавру, мужу моему.

одиночестве, потому что отец теперь не пустит ее в родной дом даже одну. Именно детская простота Дездемоны, которая в конце трагедии усиливает ее одиночество и беспомощность, позволяет ей так искренне и естественно говорить о любви к Отелло. (Яго же истолковывает ее слова в обратном смысле. «If she had been blest she would never have lov'd the Moor¹»; II, 1, 247.)

В отличие от отца Дездемону не интересуют возраст, национальность, богатство Отелло; для нее существует только общечеловеческие понятия, такие, как родители, возлюбленный, муж, друг.

И Отелло во многом разделяет ее воззрения. Впервые со времен детства Отелло вступает в отношения с другим человеком (дружба с Кассио не в счет), которые основаны не на соображениях политической или военной целесообразности, а на чистом человеческом чувстве. Но, отдав свою любовь всю без остатка Дездемоне, Отелло оказался в легко уязвимом состоянии «ограниченности» («put into circumscription and confine», I, 2, 27). И поэтому Отелло не может пережить потери любви Дездемоны. Отелло нельзя назвать эгоистом: он мог вынести голод, болезнь, рабство, бесчестье — потерю всего, что до сих пор представляло для него ценность, но только не утрату Дездемоны:

But there, where I have garner'd up my heart,
Where either I must live or bear no life,
The fountain from the which my current runs,
Or else dries up — to be discarded thence!²

(IV, 2, 58—61)

Таким образом, и Отелло, и Дездемона защищают общечеловеческие ценности в обществе, которое иска-

¹ Слишком целомудренна! Как же тогда она полюбила мавра?

² Но потерять сокровищницу сердца,
Куда сносил я все, чем был богат,
Но увидеть, что отведен источник
Всего, чем был я жив, пока был жив...

жает эти ценности; но полагаясь на абстрактную «человечность», они оказываются беззащитными. Духовная чистота героя и героини (так же, как молодость Ромео и Джульетты) определяет и их протест против окружающего общества и их полную беспомощность перед лицом этого общества.

Нет нужды говорить о том, что основной конфликт разгорается в трагедии между Отелло и Яго. Здесь Шекспир опять коренным образом изменил новеллу Чинтио. Прототип Яго в новелле Чинтио вовсе не питал никакой ненависти к мавру; он хотел лишь отомстить его жене за то, что она отказалась изменить с ним мужу. Только после убийства своей жены, раскаявшись в содеянном, мавр обратил свой гнев на обманувшего его интригана, понизив его в должности; тогда они и начали ненавидеть друг друга. А у Шекспира ненависть Яго, односторонняя, навязчивая и прямолинейная, наполняет собой всю пьесу, начиная с седьмой строки. Отелло, так же как и другие персонажи трагедии, и не подозревает об этой ненависти.

Сами по себе ни Кассио, ни Родриго не интересуют Яго. Когда во 2-й сцене IV акта Дездемона оказывается в полной его власти, Яго совершенно безразличен к ее страданиям; он не пытается ни продлить их, ни использовать их в своих интересах. Создается впечатление, что Дездемона интересует Яго лишь постольку, поскольку она имеет отношение к Отелло. Возможно, вожделение Яго к Дездемоне, о котором он сам говорит, и играет здесь какую-то роль, однако больше всего Яго стремится отомстить «похотливому мавру» за предполагаемую связь с Эмилией:

I do suspect the lustful Moor
Hath leap'd into my seat; the thought whereof
Doth like a poisonous mineral gnaw my inwards;
And nothing can nor shall content my soul
Till I am even'd with him, wife for wife¹.

(II, 1, 289—293)

¹ Допущенье, что дьявол обнимал мою жену,
Мне внутренности ядом разъедает.
Пусть за жену отдаст он долг женой.

Кто будет мстить Отелло, мало интересует Яго. Для этого годится и Родриго, которого Яго использует в своих интересах: «If thou canst cuckold him, thou dost thyself a pleasure, me a sport»¹ (I, 3, 365).

Дездемона—просто лучшее орудие для того, чтобы отомстить Отелло; а Родриго, так же как и Кассио, — средство для того, чтобы добраться до Дездемоны. Интересно, что Кассио, единственного друга Отелло, Яго тоже подозревает в любовной связи с Эмилией: «For I fear Cassio with my nigh-tap too»² (II, 1, 301). Это весьма показательно. Яго владеет какая-то навязчивая сексуальная идея, и Отелло находится в центре этой мании.

Почему Яго ненавидит Отелло? Этот вопрос всегда был самым трудным в истолковании трагедии. Такая яростная ненависть ставит в тупик самих действующих лиц. Умиравший Родриго называет Яго «бесчеловечным псом» («inhuman dog»). Лодовико говорит, что Яго более жесток, чем слепые силы природы («more fell than anguish, hunger, or the sea»; V, 2, 365). Но когда Отелло прямо спрашивает Яго, что заставило его так поступать, тот безмолвствует, и не потому, что он не хочет говорить, ведь он уже признался в своей порочности. Яго отказывается открыть причину своей ненависти. «То, что вы знаете, вы знаете», — говорит он. Да и что еще мог бы он сказать? «Меня обошли в должности»? Или «Говорят, что Отелло соблазнил мою жену»? Возможные рациональные объяснения до смешного несоизмеримы с масштабом этой ненависти. Находчивый Яго не может разумно объяснить своего поведения; и тем не менее нельзя согласиться с Кольриджем, который считал, что ненависть Яго необоснованна. Уже по первой сцене трагедии становится совершенно ясным, что поведение Яго достаточно хорошо мотивировано. Яго — отнюдь

¹ Наставь ему рога. Для тебя это удовольствие, для меня — торжество.

² ...лейтенант

В долгу передо мной, наверно, тоже.
По женской части оба хороши.

не исчадие ада (так его можно назвать только метафорически). Из первых же строк мы узнаем, что Яго весьма враждебно относится к чужеземцам, к чужакам. Например, неприязнь Яго к Кассио вызвана тем, что тот — иностранец, «флорентинец». Хотя преуспевание Яго зависит от расположения Отелло, он в первой же сцене старается возбудить всеобщее недовольство против черного мавра. Этим поступком он не добивается для себя никаких выгод; он стремится лишь омрачить радость Отелло от свадьбы, которую он описывает Бранцио в самых низменных красках:

I a g o. Even now, now, very now, an old black ram
Is tuppung your white ewe...

...you'll have your daughter cover'd with a Barbary
horse; you'll have your nephews [=grandchildren] neigh
to you; ...Your daughter and the Moor are now making
the beast with two backs.

B r a b a n t i o. Thou art a villain.

I a g o. You are — a Senator ¹.

(I, 1, 89—119)

Это очень важный момент в трагедии. И у нечестивого негодяя, и у благородного сенатора, хотя они и испытывали вначале враждебность друг к другу, появляется нечто общее: их реакция на тайный брак дочери сенатора и мавра. В сцене в сенате это сходство реакции становится очевидным, и Яго впоследствии использует слова разгневанного Бранцио, чтобы изводить Отелло. Стоило Дездемоне полюбить

¹ Яго. Как раз сейчас, быть может,
Сию минуту черный злой баран
Бесчестит вашу белую овечку...
Значит, вам хочется, чтоб у вашей дочери был роман с
арабским жеребцом, чтобы ваши внуки ржали и у вас
были рысаки в роду и связи с иноходцами?.. Я пришел
сообщить вам, сударь, что ваша дочь в настоящую ми-
нуту складывает с мавром зверя с двумя спинами.

Б р а б а н ц и о. Ты подлый негодяй.

Я г о. А вы — сенатор.

«любимого» гостя Бранбанцио, как венецианский сенатор тотчас же приходит к заключению, что мавр — колдун, при помощи нечистой силы привороживший его дочь. Классовые предрассудки и религиозная нетерпимость сенатора с очевидностью проявляются в ужасе, который он испытывает при мысли, что если разрешить подобные союзы, то «рабы и язычники станут нашими господами». Таким образом, первые сцены трагедии подтверждают, что отношение Яго к Отелло — это не индивидуальное, частное заблуждение; так же относился к мавру и правящий класс Венеции в целом, хотя, правда, эта враждебность и не выливалась в такую патологическую ярость. Дожд и его сенаторы проявляют терпимость и стараются примирить враждующие стороны только потому, что они не могут, не подвергая себя опасности, прогнать Отелло: они заинтересованы в Отелло как в полководце.

Яго ненавидит Отелло, потому что Отелло — мавр. Эта иррациональная, но могучая причина, поддерживающая маниакальную силу чувства Яго и скрытая под наскоро выдуманной объяснениями, то и дело прорывается в речи Яго на поверхность.

В начале трагедии эта причина проявляется в действии и дает зрителям ключ к пониманию характера Яго; затем она воплощается в интригах, цель которых — гибель предмета ненависти и всех, кто с ним связан; но часто причина эта почти открыто выдает себя. Вопрос о том, почему сам Яго ищет причины для своей ненависти, обсуждался неоднократно. Но дело в том, что Яго никогда не дает сколько-нибудь прямого объяснения этим причинам. Например, он рассказывает Родриго о назначении Кассио и затем спрашивает, может ли он после этого «любить» Мавра. Несколько позже Яго размышляет: «I hate the Moor; And it is thought abroad that 'twixt my sheets He's done my office»¹ (I, 3, 380—382). И здесь ненависть и ее возможная причина совершенно не связаны

¹ Я ненавижу мавра. Сообщают,
Что будто б лазил он к моей жене.

между собой. Позже он говорит: «The Moor, howbeit that I endure him not, / Is of a constant, loving, noble nature»¹ (II, 1, 282—283) и, пожалуй, слова «я не выношу его» («I endure him not») даже более значимы, чем «я ненавижу», особенно в сочетании с признанием истинных качеств Отелло.

Яго постоянно помнит о том, что Отелло — мавр. «I have told thee often, and I re-tell thee again and again, I hate the Moor» (I, 3, 362—363)², — говорит он Родриго. После высадки на Кипре, поднимая бокал, Кассио пьет «за здоровье нашего генерала». Яго же пьет «за здоровье черного Отелло». Однако именно в разговорах с Отелло скрытое отвращение к нему прорывается наиболее отчетливо. Вот необычайно важный момент в разговоре Отелло с Яго, когда в первый раз вера Отелло в Дездемону пошатнулась:

O t h e l l o . And yet, how nature erring from itself —
I a g o . Ay, there's the point: as — to be bold with you —
Not to affect many proposed matches
Of her own clime, complexion, and degree,
Whereto we see in all things nature tends —
Foh! One may smell in such a will most rank,
Foul disproportion, thoughts unnatural³.

(III, 3, 231—238)

Некоторые считают, что Отелло глуп, не понимая, что эти слова Яго — открытое оскорбление. Но это как раз не открытое оскорбление; ведь Яго только повторил то, что сказал в совете Брабанцио:

¹ Хотя я порядком ненавижу Мавра,
Он благородный честный человек
И будет Дездемоне верным мужем.

² Я часто говорил тебе и повторяю: я ненавижу Мавра.

³ Отелло. И все же уклоненья от природы...
Яго. Вот именно. Примеры под рукой.
Естественно ли это отчужденье
От юношей ее родной страны?
Не поражает ли в таких примерах
Черта порока, извращения чувству?

...she — in spite of nature,
Of years, of country, credit, every thing —
To fall in love with what she fear'd to look on!
It is a judgment maim'd and most imperfect
That will confess perfection so could err,
Against all rules of nature¹.

(I, 3, 96—191)

Все дело в различной интерпретации термина «nature». Отелло и Дездемона считали, что брак возлюбленных естествен и влечет за собой те же обязанности, которые он возлагал на их родителей. Слова Отелло об отклонении от природы («nature eging from itself») относятся к жене, нарушившей свою супружескую верность. Однако, с точки зрения Брабанцио, было совершенно неестественным, чтобы венецианская девушка полюбила мавра. Поэтому Яго придал словам Отелло совершенно другой смысл: «женщина, нарушившая обычаи своей страны, расы и сословия» («clime, complexion, and degree»). В такой подмене — суть всей трагедии.

Отелло — поборник истинно человеческой любви. Но для Яго он вообще не человек, а животное — баран, жеребец, осел; его союз с Дездемоной способен породить не детей, а лишь жеребят. Но тот же Яго признает, что у Отелло — преданная, любящая, благородная душа («a constant, loving, noble nature»). Поэтому Яго лишен возможности судить разумно и вынужден доказывать, что именно достоинства людей низводят их до уровня животных:

The Moor is of a free and open nature
...And will as tenderly be led by th' nose
As asses are².

(I, 3, 393—396)

¹ Все побоку — природа, стыд, приличие,
Влюбилась в то, на что смотреть нельзя!
Немыслимо такое утвержденье,
Здесь происки и козни налицо.

² Мавр простодушен и открыт душой.
Он примет все за чистую монету.
Водить такого за нос — чистый вздор.

А у этого «животного» есть любящая жена, его прославляют как великолепного полководца!

Истинные взаимоотношения между Отелло и Яго показаны в той сцене, когда Отелло приказывает прекратить «варварскую» драку, подстроенную Яго («For Christian shame put by this barbarous brawl»; II, 3, 164). Здесь Отелло — цивилизованный человек, а Яго — варвар. Поэтому задачей Яго становится низвести Отелло до того уровня неразумного животного, который вначале существует лишь в воображении Яго; эту цель Яго выражает в словах:

...making him egregiously an *ass*,
And practising upon his peace and quiet
Even to *madness*¹.

(II, 1, 303—305; Курсив мой. — Д. М.)

Когда Яго только начинает свою пытку ревностью, Отелло восклицает, что Яго должен превратить его в козла («exchange [him] for a goat»), прежде чем ревность заполнит его душу; он с бессознательной иронией говорит как раз о том, что замыслил сделать Яго. «Отелло» — это не рассказ о том, как цивилизованный варвар возвращается к прежнему состоянию (ибо Отелло никогда и не был варваром, хотя он и был рабом); это куда более тонкая попытка показать белого варвара, который стремится низвести до своего уровня цивилизованного человека.

Подобным же образом можно объяснить психологию нацистского отребья, орудовавшего в концентрационных лагерях. Только лишь низведя интеллигентных людей до положения животных, они могли чувствовать свое превосходство. Как по волшебству, они претворяли в жизнь свои фантазии, и это напоминает то волшебство, которое профессор Гордон Чайлд ха-

¹ ...я его искусно превращаю
В полнейшего осла и довожу
От мирного покоя до безумья.

(Перев. П. Вейнберга)

рактизирует как «способ заставить людей верить, что они обязательно добьются того, чего хотят»¹. И как ни странно, элемент фантазии и вера в магию составляют важную черту в характеристике «реалиста» Яго. Злая логика Яго бывает чрезвычайно странной не только тогда, когда Яго издевается над слабоумным Родриго. Он выдвигает фактически любые постулаты, преследуя свои непосредственные цели и убеждая не только других, но и самого себя, а затем подкрепляет их такими рассуждениями, которые звучат пронизательно только в силу своего цинизма. Это нечто вроде рассуждений выжившего из ума Полония, прекрасный образец иррациональной мысли, только на первый взгляд ясной и прозорливой, но в глубине своей безумной. И с этой точки зрения Яго представляет разительный контраст Отелло, внешне простодушному, но обладающему глубоким рациональным умом.

Многие персонажи в трагедии считают, что Яго таков, каким он им представляется; но называя его «честным», они тем самым, по сути дела, признают, что судят о нем весьма поверхностно. Конечно, знаменитый эпитет «честный» употребляется в ироническом смысле: именно к жестокому обманщику часто обращаются за помощью и именно ему все верят. Однако, будучи часто повторенным, слово «честный» приобретает несколько ограничивающий смысл: Яго как бы ограничен рамками этого эпитета, так же как современный продукт потребления ограничен рамками рекламы. Говоря «Яго очень честен», Отелло имеет в виду честность унтер-офицеров по отношению к своей службе; но вопрос о честности отпадает, если этому унтер-офицеру представляется возможность продвигаться по службе. Сам Яго, видимо, тоже ощущает ограничивающий момент в эпитете «честный», которым его наделяют почти автоматически; это явствует из того, с какой злобой он сам употребляет его, когда задумывает разрушить гармонию, объединяющую влюбленных:

¹ Gordon Child, History, 1947, p. 37.

O, you are well tun'd now!
But I'll set down the pegs that make this music,
As honest as I am¹.

(II, 1, 197—199)

Так в трагедии возникает ироническая параллель между Яго, которого щедро хвалят за честность, но который не заслуживает даже незначительного продвижения по службе, и Отелло, действительно «благородным мавром», которого тем не менее считают недостойным породниться с правящим классом Венеции. А в конце пьесы эти параллельные нити почти сходятся, ибо благородство Отелло вводит всех в заблуждение и становится практически неразличимым от «честности» Яго.

Оружие, которым постоянно пользуется Яго, — это общераспространенная глупость и вера в магию. Узнав, что его дочь полюбила мавра, Бранцио тотчас же приходит к мысли, что Отелло околдовал ее:

...thou hast practis'd on her with foul charms,
Abus'd her delicate youth with drugs or minerals...

For nature so preposterously to err ...
Sans witchcraft could not².

(I, 2, 73—74; I, 3, 62—64)

Совет дожа вскоре понимает, что единственным колдовством в отношениях между Отелло и Дездемой была любовь. Шекспир специально показывает, что любовь была одинаково сильной с обеих сторон, хотя вначале он старается не говорить о чувственном элементе в любви Отелло — по традиции южане

¹ О, вы хорошо настроены! Но я спущу колки, от которых зависит эта музыка, клянусь своей честностью.

(Перев. М. Морозова)

² Ты тайно усыпил ее сознание
И приворотным зельем опол...
Она умна, здорова, не слепа
И не могла бы не понять ошибки,
Но это чернокнижье, колдовство!

считались людьми пылкими, а такая характеристика к Отелло не подходила. Равенство Отелло и Дездемоны в любви как бы символизируется в шутивном обмене ролями по их прибытии на Кипр, когда Дездемона называет Отелло возлюбленным, а Отелло Дездемону — прекрасной воительницей (*fair warrior*). О высокой любви Отелло говорят и образы, используемые Кассио в его благословении:

Great Jove, Othello guard,
And swell his sail with thine own powerful breath,
That he may bless this bay with his tall ship,
Make love's quick pants in Desdemona's arms,
Give renew'd fire to our extincted spirits,
And bring all Cyprus comfort!¹

(II, 1, 77—82)

Трудно представить, чтобы Шекспир мог выразить мысль еще яснее. Не союз, а насильственная разлука влюбленных вызвана «колдовскими чарами», и об этом свидетельствует развитие образной системы пьесы. Яго старается умерить нетерпение Родриго, напоминая ему, что «мы действуем умом, а не колдовством» («*we work by wit, and not by witchcraft*»; II, 3, 360); это значит, что все поступки должны быть обдуманны. Однако в этой трагедии Шекспира, более других насыщенной иронией, последняя фраза Яго имеет противоположное скрытое значение: «Я действую колдовством, а не разумом». Унижение Кассио во втором акте как бы символизирует первый опыт применения тех методов, к которым Яго впоследствии прибегнет для уничтожения своей главной жертвы. Вовлеченный в пьянство и бессмысленное насилие, Кассио восклицает с отвращением к самому себе: «*To be now a sen-*

¹ ...Напряги
Дыханьем паруса его, Юпитер!
Чтоб, высадившись в бухту с корабля,
Он заключил в объятия Дездемону,
Вдохнул огонь и бодрость в гарнизон,
И Кипр наполнил радостью...

sible man, by and by a fool, and presently a beast»¹ (II, 3, 296—297).

Яд, лишивший Кассио рассудка, — алкоголь. Отрава, которую Яго даст Отелло, будет более хитрой; не вино, а страшный яд вошьет ему Яго в ухо, но результат окажется одинаковым. Уже после первой инсинуации Яго наблюдает действие яда («The Moor already changes with my poison»), от которого у его жертвы нет противоядия:

Not poppy, nor mandragora,
Nor all the drowsy syrups of the world,
Shall ever medicine thee to that sweet sleep
Which thou owed'st yesterday².

(III, 3, 344—347)

Как уже отмечалось, такая образность характерна для Отелло; Яго здесь использует стиль речи своей жертвы, так же как позднее, говоря о «козлах и обезьянах», Отелло использует стиль Яго; однако смысл выражений Яго остался чуждым Отелло, он не подвержен действию наркотиков. Для речи Отелло характерны образы законченного совершенства: Дездемона — это жемчужина, ее кожа — алебастр статуи; Отелло не обменял бы Дездемону на целый мир, будь он даже целиком из хризолита. И именно чистоту любви Отелло Яго стремится растворить в яде безумия.

Из этого правила есть два исключения: это описание Отелло платка и его требование яда, чтобы убить Дездемону. Истинная ценность платка для обоих влюбленных состояла просто в том, что это был первый подарок Отелло; потеря платка могла бы рассматриваться как некое «симптоматическое явление» (даже

¹ Быть разумным человеком, вдруг превратиться в дурака, а затем в зверя!

(Перев. М. Морозова)

² ...Уже ему ни мак,
Ни сонная трава, ни мандрагора —
Ничто, ничто не восстановит сна,
Которым спал он нынешнею ночью.

Дездемона боится, что такая потеря может возбудить у людей «плохие мысли»); но заговор Яго превращает потерю платка в символ неверности. Разумеется, Дездемона не может воспринимать события в таком свете, а Отелло, утративший душевное равновесие после разговора с Яго, награждает платок все новыми и новыми качествами для того, чтобы Дездемона со страхом осознала всю чудовищность якобы содеянного ею преступления. Она понимает волнение Отелло, но новые детали в описании платка ее мало интересуют («Есть, по-видимому, что-то чудесное в этом платке» — это все, что она говорит о нем). Все, что раньше говорил ей Отелло, было правдой; теперь благодаря магии Яго Отелло попадает в паутину, а абсурдные образы священных червей и краски, полученной из сердец невинных дев, соответствуют той бессмысленной значительности, которой Отелло надевает платок.

Яго возражает против того, чтобы Отелло отравил Дездемону. В критике это обычно объясняется как боязнь Яго стать соучастником преступления. Но ведь если Ромео мог достать яд, скрыв свое имя, Яго тем более смог бы так сделать. Мысль о яде возникает у Отелло потому, что он собирается свершить правосудие. Не таким ли способом порядочные итальянцы избавляются от неверных жен? — вот подтекст его просьбы достать яд. Но Яго не может допустить, чтобы Отелло убил Дездемону, как «цивилизованный» венецианец. Он, как дикарь, должен задушить жену голыми руками в постели. Яд — это специальность Яго. Прежде чем дать Отелло совет задушить Дездемону, Яго удается довести Отелло почти до умопомрачения. Ремарка в тексте Фолио указывает, что Отелло «падает в припадке», и Яго с наслаждением рассказывает Кассио, как Отелло иногда мучают приступы дикого (*savage*) безумия, когда пена выступает на его губах. Отелло приходит в себя, и Яго издевается над ним, говоря, что в припадке Отелло теряет человеческий облик. «Безумие не свойственно человеку»; «Будьте человеком»; «Вы должны сносить свою участь как мужчина». (*A passion most unsuting such*

a man»; «Good sir, be a man»; «Would you would bear your fortune like a man!») В этом контексте слова «как мужчина» приобретают двойное ироническое значение: Яго советует Отелло сносить свою участь рогоносца, то есть стать «животным с рогами». С этого момента Отелло все более и более действует так, как этого хочет Яго. Страшные слова Отелло «я сделаю из нее месиво» («I will chop her into messes») говорят о том, что он становится именно тем варваром, которым хочет его видеть Яго.

Но как же случилось, что патологическому типу, Яго, удалось превратить разум и человечность, воплощенные в герое трагедии, в их противоположность? Классическая критика утверждает: для того чтобы сломить такого благородного героя, необходим злодей, обладающий сверхчеловеческой хитростью. Есть литературоведы, которые считают Яго сверхчеловеком, символом или воплощением зла. Но если Яго действительно так низок и подл, то и главный герой — человек достаточно жалкий, ведь негодяй смог так легко его обмануть. Такой точки зрения (в общих чертах) придерживаются многие критики, от Ф. Р. Ливиса до Лоуренса Лернера. Обе эти точки зрения основаны в конечном счете на теории Аристотеля — Брэдли о «трагическом изъяне»; а эта теория внесла в толкование шекспировской трагедии еще больше путаницы, чем объяснение конфликта своеобразием личности героя. Однако об «изъянах» в характере можно говорить лишь тогда, когда сам «характер» представляется чем-то вроде твердого ядра (подобно тому, как элементарные частицы представлялись некогда уменьшенными бильярдными шарами). Смысл этой теории заключен в следующем: если драматический характер превращается в нечто противоположное тому, чем он был вначале, то где-то внутри он всегда нес в себе эту противоположность; или по крайней мере в зародыше в нем всегда должна быть та слабость, которая могла бы повлечь за собой подобное изменение.

В этой теории нет ничего необычного, так как, разумеется, человек не может измениться, если для

этого нет необходимых предпосылок. Однако теория «трагического изъяна» несостоятельна, потому что возможности людей поистине неограниченны, и каким бы великим ни был драматический герой, всегда можно обнаружить в нем целый ряд потенциальных изъянов, чтобы правдоподобно объяснить его падение. Но во всех шекспировских трагедиях, за исключением только, может быть, «Макбета», определяющий «изъян» коренится не в герое, как бы далек он ни был от совершенства, а в окружающем его обществе. В «Гамлете» трагедия происходит не потому, что у героя есть привычка сразу же убивать людей, а потому, что власть датского короля основана на насилии и разврате. Никакие личные черты характера героя не в состоянии изменить трагедии, порождаемой этой ситуацией, хотя герой, конечно, может придать этой трагедии ту или иную форму. Из теории «трагического изъяна» следует, что индивидуальность сама по себе заслуживает наказания. Более того, эта теория рассматривает как первопричину трагедии не конфликт между людьми, а конфликт индивидуального сознания. Дж. Стюарт, например, интерпретировал «Отелло» как конфликт, в котором Яго и Отелло воплощают две разные стороны одного сознания, являясь таким образом как бы «абстракциями одного невидимого зрителю протагониста»¹. Это вопиющее извращение Шекспира.

Отелло — не эгоист и не глупец; Шекспир не надеется его какими-либо специфическими слабостями в нравственном или интеллектуальном отношении, хотя это глубоко индивидуализированный образ. Конечно, ум Отелло совершенно другого свойства, чем ум Гамлета, однако говорить об интеллектуальном превосходстве Гамлета можно, только если мы по-иному осмыслим слово «интеллект». Гамлет подготовлен для встречи с предательством, ибо ему известны истинные факты, и поэтому драматическая ирония на протяжении всей пьесы служит орудием главного героя. Если

¹ J. I. M. Stewart, Character and Motive in Shakespeare, 1949, p. 108.

бы сам Клавдий рассказал зрителям об этих фактах, а не призрак отца Гамлета, разве характер Гамлета был бы столь ярок в столкновении с опекающим его дядей?

Но когда драматическая ирония пьесы направлена против героя, то неизбежно создается впечатление, будто интриган умен, а его жертва — глупа. Яго знает нечто чрезвычайно важное, чего не знает Отелло; зрители тоже знают это, и таким образом, хотят они этого или не хотят, становятся как бы соучастниками Яго.

«Знание», находящееся в распоряжении Яго, — это не объективное знание отношений между людьми, которое Отелло должен разделять; Яго сам выдумывает ситуацию, невыгодную для Отелло. Но сила того, что «знает» Яго, достаточно реальна, и именно поэтому у зрителей возникает чувство, будто они связаны с Яго как соучастники предательства. Шекспир умышленно добился такого эффекта; его трагедия не должна была оставлять совесть зрителей спокойной.

Довольно похожая ситуация возникает в «Веревке» Патрика Гамильтона, когда молодой дегенерат совершает бессмысленное убийство и заставляет отца своей жертвы делить с ним трапезу на ящике, в котором спрятано тело его убитого сына. В этой отвратительной ситуации неведение отца неизбежно представляется глупостью, знание же убийцы о положении вещей (знание, разделяемое аудиторией) может казаться умом. Говорят, что когда Гамильтон писал свое произведение, он думал о психологии фашизма.

Даже если допустить, что «глупость» Отелло частично возникает как драматическая иллюзия, все равно покажется парадоксальным утверждение, будто Отелло не замечает, как его вводят за нос, именно потому, что он обладает рациональным умом. Попробуем разобраться, в чем тут дело. Некоторые современные критики полагают, что доверчивость Отелло проистекает от незрелости его отношений с женой или от некоторого несовершенства их взаимоотношений. Разумеется, брак, приводящий к убийству, — брак

несовершенный; но не следует забывать, что отношения героев могли измениться, особенно в этой трагедии, где постоянно подчеркивается мысль о том, что все подвержено переменам. Однако если бы брак героев был неполноценным с самого начала, то нечего было бы особенно сожалеть по поводу его разрушения. Но выражение «незрелый» на современном литературоведческом жаргоне часто означает «неприспособленный к существующему социальному порядку», и только в этом смысле можно говорить о «незрелости» отношений героев; поживившись по любви, они не посчитались ни с общепринятыми обычаями, ни с «естественными» законами страны, цветом кожи и сословиями. Именно порочность общества губит Отелло и разрушает его брак с Дездемоной. В чисто человеческом отношении союз Отелло с Дездемоной прочен, и трудно предположить, что такой брак мог бы возникнуть в среде венецианской золотой молодежи. Но чисто человеческая любовь сделала героев трагедии одинокими и беззащитными. Патетическая сцена в последнем акте, когда Отелло с мечом в руках защищает мертвое тело в пустой спальне, — яркий символ совершенного одиночества и изолированности героя. С социальной точки зрения союз, который Яго называет союзом «заблудшего варвара и сверхутонченной венецианки» («an erring barbarian and a supersubtle Venetian»), был на самом деле чрезвычайно хрупким, и хотя эти слова Яго отнюдь не вскрывают истинного различия между героями трагедии, они предопределяют направление главного удара Яго. «Сверхутонченность» — это как раз не то, чем Дездемона является на самом деле; это лишь порождение циничной фантазии Яго, но он заставляет Отелло этому поверить. «Erring» прежде всего означает «странствующий» — это определение приложимо к наемному воину. Но «erring barbarian» означает также — дикарь, который, приняв христианство и женившись на белой женщине, сбился с предназначенного ему в жизни пути. Сам Яго, подбирая более или менее мягкие выражения, говорит Отелло о том, что тот не знает венецианских обычаев:

I a g o. I know our country disposition well:
 In Venice they do let God see the pranks
 They dare not show their husbands...
 O t h e l l o. Dost thou say so?
 I a g o. She did deceive her father, marrying you;
 And when she seem'd to shake and fear your
 looks,
 She lov'd them most ¹.

(III, 3, 205—212)

Весь ужас этих замечаний Яго заключается в том, что он перефразирует слова родного отца Дездемоны; Яго выражает то отношение общества к Отелло, о котором уже говорилось (вспомним слова Брабанцио: «Отца ввела в обман, тебе солжет»; или: «Влюбилась в то, на что смотреть нельзя»). Но теперь, цитируя слова Брабанцио о колдовстве, Яго подразумевает под колдовством искусство Дездемоны обманывать, а не силу обаяния Отелло, которое имел в виду Брабанцио.

Под воздействием такого «объединенного» давления Отелло вскоре начинает понимать, что он переоценил свою эмоциональную выдержку. Хорошо зная свою жену, Отелло в то же время никогда не задумывался над тем, что она другой национальности, и именно это, по сути дела несущественное, различие использует в своих интригах коварный венецианец, который считается большим знатоком во всех «человеческих делах» («all qualities of human dealings») ².

¹ Я г о. Я вдоволь изучил венецианок!
 Лишь небу праведному видно то,
 Чего мужья их не подозревают.
 Стыда в них нет, лишь след бы замести.

О т е л л о. Ты вот о чем?

Я г о. А что ж, супруга ваша
 Другая, полагаете? Она
 Отца ввела пред свадьбой в заблужденье,
 Сгорала к вам любовью, а сама
 Прикидывалась, что терпеть не может...

² Речь Яго звучит еще более убедительно, если справедливо предположение П. Йоргенсена, что аудитория воспринимала Яго как человека, который напускал на себя вид «честности» —

Поэтому, когда Отелло начинает задумываться над возможными причинами неверности Дездемоны, он сразу вспоминает о цвете своей кожи («Narly, for I am black... She's gone»). Отелло убеждают, что он просто не может понять душу Дездемоны, и отсюда происходит вся его трагическая слепота.

Цель Яго заключается не в том, чтобы просто погубить Отелло, а в том, чтобы заставить его деградировать как человека; и поэтому он хотел, чтобы Отелло, ослепленный ревностью, голыми руками убил то, что он любил больше всего на свете. И по крайней мере однажды духовный яд Яго доводит Отелло до настоящего бешенства, и он клянется ненавидеть и отомстить. Оскорбляя Дездемону, Отелло в самом деле становится неотличимым от раба, с которым его сравнивал Брабанцио: «He called her whore. A beggar in his drink/ Could not have laid such terms upon his callat» (IV, 2, 121—122)¹.

И все же Отелло не совершает убийство только из ревности, для него это акт правосудия, гражданский и религиозный долг. Возможно, это даже хуже, но это значит, что план Яго не удастся до конца. Отелло убивает Дездемону любя, а не ненавидя («O balmy breath, that dost almost persuade Justice to break her sword!»), против своей воли; в каждой второй строке монолога «Таков мой долг» («It is the cause, it is the cause my soul») встречается отрицание или оговорка (not, nor, yet, but).

Необходимость действовать восстанавливает самообладание Отелло и его чувство гражданского долга, его же собственные желания отходят как бы на второй план. Оказавшись лицом к лицу с Дездемоной, Отелло отнюдь не ведет себя как бешеный зверь; на-

то есть человека, профессией которого было выслеживание мошенников (см. Paul A. Jorgensen, *Redeeming Shakespeare's Words*, Berkeley, U.S.A., 1962, pp. 14—19).

¹ Ее назвал он просто потаскушкой.

Да слов таких не станет говорить
Любовнице своей и пьяный нищий.

(Перев. П. Вейнберга)

против, он усилием воли заставляет себя свершить правосудие. Рыдая над женой, которую он хочет не убить, но принести в жертву, он говорит:

...this sorrow's heavenly;
It strikes where it doth love ¹.

(V, 2, 21—22)

Ясно, что и сейчас он пытается вершить такое же бесстрастное правосудие, как и тогда, когда прогонял Кассио:

Cassio, I love thee;
But never more be officer of mine ².

(II, 3, 240—241)

Когда он выносил свой приговор Кассио, Отелло был обманут; теперь он во власти страшного заблуждения, о неестественности которого ему пытаются сказать Дездемона («That death's unnatural that kills for loving» — «Противоестественна та смерть, которая убивает за любовь»). Отелло ничего не отвечает на эти слова Дездемоны. Но с этого момента, после того как Отелло ощущает себя «благородным убийцей», он становится собранным и уверенным в себе.

Это второе превращение Отелло затрагивает еще одну проблему, важную по крайней мере с точки зрения зрителей елизаветинской эпохи. Яго не только лишил Отелло самого дорогого на свете, но и обрек его на вечные муки ада, заставив совершить убийство и затем самоубийство. Отелло был христианином. Поэтому, совершая самоубийство, он сознательно приговаривает себя к загробным мукам в аду. Обращаясь к мертвой Дездемоне, он говорит:

¹ Я плачу и казню, совсем как небо,
Которое карает, возлюбив.

² Я, Кассио, любил тебя, но больше
Ты мне не офицер.

When we shall meet at compt,
This look of thine will hurl my soul from heaven,
And fiends will snatch at it¹.

(V, 2, 276—278)

Если сам Шекспир, как ортодоксальный христианин, верил в это, зачем он тогда подчеркивает, что в финале Отелло вновь обрел свои человеческие добродетели? Строить догадки о религиозных воззрениях Шекспира бесполезно, но в тексте пьесы содержится важный намек. Примерно через тридцать строк после того, как все признали Дездемону мертвой, она вновь говорит, и на вопрос Эмилии о том, кто совершил это убийство, отвечает: «Nobody. I myself... Commend me to my kind lord. O, farewell!»² (V, 2, 127—128). Эта попытка принять на себя вину за убийство вырывает у Отелло страстное признание: «She's like a liar gone to burning hell. 'Twas I that killed her»³ (V, 2, 132—133). Попытка Дездемоны оправдать Отелло нелепа, и критики нередко ставили под сомнение драматургические достоинства этого момента; однако смысл его очевиден. Странное поведение Дездемоны объясняется христианской доктриной искупления. Это, конечно, не означает, что сама Дездемона становится «мессией». Заставив свою героиню говорить почти из потустороннего мира, Шекспир хотел сказать: чтобы ни произошло в день Страшного суда, по крайней мере один голос — голос жертвы — не прозвучит против Отелло.

В сцене после убийства здравый смысл и гуманизм воплощаются в Эмилии. На протяжении почти всей трагедии Эмилия была обманута, как и все действующие лица; но узнав правду, она уже не желает идти на компромисс ни с обманщиком, ни с его жертвой. Ее гнев против Отелло, а затем против мужа восста-

¹ Когда-нибудь, когда нас в день расплаты
Введут на суд, один лишь этот взгляд
Меня низринет в дым и пламя.

² Никто. Сама. Пускай мой муж меня
Не поминает лихом. Будь здорова.

³ За эту ложь ее сожгут в геенне.
Ее убийца я.

навливает в своих правах человечность и разум в мире, где до этого торжествовало безумие. Оказывается, что истинно человеческие отношения все-таки существуют: «Она тебя любила, мавр жестокий», — говорит Эмилия. В разговоре с Эмилией Яго в последний раз пытается изменить ход событий колдовскими чарами:

I a g o. Go to, charm your tongue.

E m i l i a. I will not charm my tongue; I am bound to speak¹.
(V, 2, 186—187)

Тогда он глушит голос здравого смысла еще одним убийством. Но уже слишком поздно: Эмилия раскрыла преступление, и судьи Отелло, и он сам, по крайней мере отчасти, поняли истинное положение вещей.

В финальной сцене поведение Отелло определяется решением Лодовико о различных мерах наказания ему и Яго. Яго разоблачен, и венецианцы испытывают к нему то же глубокое отвращение, что и Отелло. Его приговаривают к смерти под пыткой, это самый жестокий приговор у Шекспира. А Отелло освобождают от должности и заключают под стражу, чтобы впоследствии доложить сенату о его вине. В какой-то мере это может быть связано с существовавшим во времена Шекспира обычаем, по которому знатных изменников удаивали чести быть обезглавленными, а людей из простонародья вешали, топили и четвертовали. Но еще важнее тот факт, что венецианцы, так же как аудитория, безусловно, испытывают сострадание к Отелло и неохотно выносят ему обвинительный приговор:

O thou Othello, that was once so good,
Fall'n in the practice of a damned slave,
What shall be said to thee?²

(V, 2, 294—296)

¹ Яго. Язык свой прикуси.

Эмилия. Не прикушу. Мой долг сказать вам правду.

² Такой когда-то доблестный Отелло,
Который стал игрушкой подлеца,
Как мне назвать тебя?

Яго называют дьяволом, исчадием ада («demi-devil, hellish villain»), об Отелло говорят как о несчастном пылком человеке («rash and most unfortunate man»). У мавра в новелле Чинтио нет таких смягчающих вину обстоятельств, как у Отелло, однако он остается в живых. Отсрочка в вынесении приговора в случае, когда все обстоятельства совершенно ясны, намекает на то, что, возможно, ради былых заслуг Отелло будет сохранена жизнь. По крайней мере так кажется самому Отелло, который, услышав решение Лодовико, говорит о том, что сенат помнит о его заслугах: «I have done the state some service, and they know't» (V, 2, 342).

Отелло иронически повторяет свои слова из первого акта о том, что его служба государству перевесит сопротивление Брабанцио его браку: «My services which I have done the signiory/Shall out-tongue his complaints». Вряд ли Отелло этим лишь подбадривает себя, как весьма странно интерпретирует эти слова Т. С. Элиот; ведь Отелло считает, что заслуживает смерти, и не хочет избежать ее. Даже зная, что умер Брабанцио, один из самых могущественных сенаторов, который бы, возможно, требовал его смерти, Отелло не желает препоручать решение своей судьбы милости сената. Он сам осуждает содеянное и плачет слезами, подобными той смоле деревьев в его родной Африке, что может воскресить феникса. Он отмежевывается от тех, кто будет судить его поступки. Почти с презрением Отелло предлагает сенаторам «выслушать одно-два слова». В конце трагедии он с полной объективностью смотрит и на себя, и на окружающих, которых просит: «Speak of me as I am; nothing extenuate,/Nor set low nought in malice»¹ (V, 2, 345—346). В четких образах, которыми Отелло комментирует события, нет ничего субъективного. Самого себя Отелло

¹ Когда вы будете писать в Сенат,
Об этих бедах, не изображайте
Меня не тем, что есть. Не надо класть
Густых теней, смягчать не надо красок.

сравнивает с подлым индейцем («base Indian»; в тексте Фолио — «base Judean», «подлый иудей»); но последний символ его отношений с Дездемоной — это белая жемчужина в черной руке.

Трагизм и ирония особенно четко звучат в последних словах Отелло, которые он произносит перед тем, как вынести себе смертный приговор:

...say besides that in Aleppo once,
Where a malignant and a turban'd Turk
Beat a Venetian and traduc'd the state,
I took by th' throat the circumcisèd dog
And smote him — thus ¹.

(V, 2, 355—359)

Отелло публично характеризует себя как защитника государственных интересов, мстящего за оскорбление, нанесенное чужеземцем. Но он и турок, язычник, каким его пытался сделать варвар Яго. Он совершил насилие над венецианской подданной и обманул доверие общества, осквернил свои человеческие отношения с Дездемоной и запятнал свою солдатскую честь. В словах Отелло заключена горькая ирония: эпитеты «turbaned» и «circumcisèd» применены Отелло с целью отождествить самого себя с турком, а не для того, чтобы провести оскорбительное сравнение (ибо обрезанию могли одинаково подвергнуться и христиане, и мавры, и турки, и евреи). А эпитеты «malignant» и «dog» подходят только Яго, а никак не Отелло. Мечь Отелло турку может быть интерпретирована и по-иному: он поступил так для того, чтобы воспрепятствовать расовому насилию в торговом центре Алеппо, так же как в начале пьесы он прекращает подстроенную Яго «варварскую драку». Возможно и то, что своим рассказом о турке Отелло не без иронии напоминает венецианцам, что, убивая себя, как он

¹ В Алеппо турок бил венецианца
И поносил Сенат. Я подошел,
За горло взял обрезанца-собаку,
И заколол. Вот так.

убил турка, он лишает тем самым Венецию лучшей защиты против турок. Некоторые зрители шекспировских времен могли помнить, что нападение турок на Кипр в 1570 году увенчалось успехом.

Последняя речь Отелло не может смягчить тяжести того, что он совершил; но она свидетельствует о его полном возрождении как человека. Он не будет просить пощады, напоминая о своем былом величии; он выносит окончательное, объективное суждение и о себе самом, и о других, и сам приводит в исполнение свой смертный приговор, принося себя в жертву той, которую любил, так как для него это единственный путь встретиться с ней вновь:

I kiss'd thee ere I kill'd thee. No way but this —
Killing myself, to die upon a kiss¹.

(V, 2, 361—362)

Со всей своей нечеловеческой ненавистью Яго не смог все же достичь цели. На постели лежат черный мавр и белая женщина. Они мертвы, но они в объятиях друг друга. Трагедия «Отелло» доказывает, что людей нельзя лишить их человеческого достоинства. Достоинство неотделимо от человека.

¹ С прощальным поцелуем
Я отнял жизнь твою и сам умру,
Пав с поцелуем к твоему одру.

*

Дипак Нанди

РЕАЛИЗМ «АНТОНИЯ И КЛЕОПАТРЫ»

*

Антоний и Клеопатра» — удивительная пьеса. Словами «*feliciter audax*»¹ охарактеризовал ее стиль Кольридж. Она действительно написана смело, и, когда наталкиваешься на такие строки, —

I am so lated in the world that I
Have lost my way for ever²,

(III, 11, 3—4)

то понимаешь, где почерпнул Джон Вебстер *свой* энергичный стиль. В «Антонии и Клеопатре» наряду с поэтическим богатством и, казалось бы, неисчерпаемым обилием деталей, налицо определенная законченность. Написанная около 1607—1608 годов, эта пьеса вобрала в себя целый ряд различных тем, получивших воплощение в предшествующих произведениях Шекспира. Она развивает — и развенчивает — тему «романтической любви», воплощенную в «Ромео и Джульетте» и «Троиле и Крессиде». В ней изображается конфликт между общественным и личным, который лежит в основе исторических хроник, «Гамлета» и «Отелло». Конечно, это пьеса о Риме. Но в ней Шекспир, кроме того, окончательно сводит счеты

¹ Чрезвычайно смелый (*лат.*).

² Такая тьма вокруг,
Что в мире не найти уж мне дороги...

и с неверной возлюбленной, со «смуглой дамой» со-
нетов.

Название пьесы уже само по себе достаточно ясно говорит, о чем в ней идет речь. Тема пьесы — вовсе не драма Антония и не политическая борьба между Антонием и Октавием Цезарем¹. Эти две сюжетные линии служат лишь фоном для главной темы, а главная тема — это Антоний и Клеопатра, взаимоотношения между ними. Пьеса раскрывает характер и значение этих взаимоотношений.

Главная мысль произведения подчеркивается его композицией. Пьеса состоит из серии эпизодов. Борьба между Антонием и Октавием Цезарем лишена драматизма. Борьбы, которая происходит *внутри* Антония (конфликт между любовью и долгом перед империей), казалось бы, и вовсе не существует, ибо эта внутренняя драма почти полностью лишена психологического напряжения. Ведь ни у кого ни на мгновение не возникает сомнений в результатах и той и другой борьбы. Из этой предопределенности мы будем исходить при рассмотрении других аспектов. Сцены в Александрии и Риме следуют одна за другой быстрой чередой, воссоздавая два мира, в столкновении которых раскрываются взаимоотношения Антония и Клеопатры. Драматург пытается дать представление о выборе, стоящем перед Антонием (с тем чтобы мы могли оценить его правильность или неправильность), показать, что отвергает и что предпочитает Антоний, или, говоря иными словами, показать, что представляют собой два мира — Рим и Египет, ведущие борьбу за Антония. Ибо конфликт, лежащий в основе пьесы, — это не просто столкновение характеров, которые не могут сосуществовать; это столкновение принципов, борьба различных мировоззрений. И в этом конфликте, как правильно отмечает профессор

¹ Сравните с точкой зрения лорда Дэвида Сесила, считающего, что «значительная часть пьесы посвящена соперничеству между Октавием и Антонием, а вовсе не любовной истории... в центре ее стоит главным образом политическая борьба» — «Antony and Cleopatra», Glasgow University Publications, LVIII, 1944, p. 13.

Дэнби, на протяжении всей пьесы сохраняется опасное равновесие между двумя силами¹. Столкновение противоположностей рождает понимание характера взаимоотношений между людьми.

Контраст, на котором строится пьеса, — это контраст между Египтом, душой и сердцем которого является Клеопатра, и Римом, воплощенным в образе Октавия Цезаря. Это два полюса, между которыми развивается действие. Судьба Антония, как мне кажется, выявляет его истинные координаты по отношению к этим двум полюсам. Судьба Энобарба служит *подтверждением* этих координат. Судьба Клеопатры и в особенности события последнего акта полностью раскрывают смысл ее отношений с Антонием.

Главная тема, лежащая в основе всего действия трагедии, становится ясной уже в первой сцене, где одновременно даются две взаимоисключающие друг друга оценки одного и того же явления — отношений Антония и Клеопатры. Презрительные замечания Филона, которыми открывается сцена, характеризуют один аспект этих взаимоотношений; первые слова Антония и Клеопатры — другой. Результат получается поразительный; тут, пожалуй, наиболее наглядно выступает удивительное качество Шекспира, названное Блейком «двойным видением»², — качество, которым, помимо Шекспира, обладают лишь великие поэты-метафизики Донн и Марвел, а также сам Блейк. В интересах точности мне следовало бы назвать это качество *диалектическим видением* Шекспира, ибо совмещение двух противоположных точек зрения не притупляет нашей способности разбираться в проис-

¹ См. «The Shakespearean Dialectic: An Aspect of „Antony and Cleopatra“» — «Scrutiny», vol. XVI, 1949, pp. 196—213. Перепечатано в «Poets on Fortune's Hill», 1952. Это — лучший разбор данной пьесы.

² For double the vision my Eyes do see,
And a double vision is always with me.

(Ибо двойное видение у моих глаз,
И двойное видение всегда со мной.)

Письмо Томасу Баттсу от 22 ноября 1802 года — Nonesuch Blake, 1956, p. 860.

ходящем, а, наоборот, обостряет наше восприятие событий. Так, употребленный Филоном термин «вожделение» (*lust*) в этой связи становится совершенно неадекватной категорией оценки. С другой стороны, здесь нет и идеализации любовников; нельзя также говорить о непонимании политических последствий их любви. Рим прогнил; но отказ Антония от своих обязанностей и долга перед Римом вовсе не вызывает восхищения. Здесь, в самой первой сцене, сталкиваются два взгляда на мир. Один из них (соответствующий интерпретации «Антония и Клеопатры» в романтическом духе) признает благородное, даже сумасбродное великодушие, заложенное в словах Антония: «Любовь ничтожна, если есть ей мера» («*There's beggary in the love that can be reckoned*»), в безмерной дерзости заявления:

Let Rome in Tiber melt, and the wide arch
Of the rang'd empire fall!¹

(I, 1, 33—34)

Противоположный взгляд — это позиция «реализма», позиция трезвого здравого смысла.

Как выглядел бы весь сюжет трагедии, если его рассматривать с позиций «реализма» подобного рода? Вот один пример такой интерпретации:

«...мот, влюбленный в куртизанку, на которую он щедро тратится, решает жениться на нелюбимой женщине, чтобы поправить свои дела. Не успела брачная церемония закончиться, как он тут же возвращается к своей любовнице, чтобы промотать с ней приданое супруги. Покинутая жена обращается за защитой к своему брату, а тот, разгневавшись, посылает вызов ее супругу. Происходит поединок; мот гибнет, а куртизанка в отчаянии лишает себя жизни»². Так

¹ Пусть будет Рим размыт водами Тибра!

Пусть рухнет свод воздвигнутой державы!

² François-Victor Hugo, Введение к «*Oeuvres Complètes de Shakespeare*», 1868, vol. VII, p. 9. Цитируется в «*Variogram Antony and Cleopatra*», pp. 496—497.

Ж. Ф.-В. Гюго низводит действие до «самого низкого предела». Интересно, что при переделке пьесы на «реалистический» лад (в духе «узкого круга буржуазного образа жизни») невозможно характеризовать состояние Клеопатры в конце пьесы, не прибегая к термину «отчаяние» или близким к нему словам; невозможно даже говорить об удивительном сочетании горя и восторга, ясного понимания происходящего и самообмана, которыми отмечены последние минуты Клеопатры. Достоинство финала пьесы в том и заключается, что вооружает нас способностью лучше понять ее смысл.

А сейчас нам необходимо дать более точное определение конфликта, лежащего в основе пьесы, показать, что представляют собой два его полюса — Рим и Египет, какие качества они воплощают, не забывая при этом, что Шекспиру абсолютно чужда абстрактность, присущая этим формулировкам. Начнем с упрощения: Рим — это мир общественной жизни, политической борьбы и активных действий, где взывают к таким понятиям, как «честь» и «слава», зачастую для того, чтобы прикрыть гораздо менее возвышенные мотивы и методы. Египет, олицетворяемый Клеопатрой и ее двором, это мир частной жизни, любви и, — по римским нормам, о которых говорят Филон, Цезарь и Помпей, — мир безответственности. Таким образом, Филон и Деметрий, хотя они и названы «друзьями Антония», фактически являются рупором Рима. Когда Клеопатра говорит о решении Антония вернуться в Рим, мы непосредственно сталкиваемся со взглядами Египта на Рим:

Good now, play one scene
Of excellent *dissembling*, and let it look
Like perfect honour¹.

(I, 3, 78—80)

¹ Ну, сыграй мне сцену
Отличного притворства и придай ей
Правдивый вид.

(Перев. А. Радловой)

В цитатах — курсив автора статьи. — Прим. ред.

Клеопатра дразнит Антония прежде всего тем, что его в результате борьбы за власть, которой окрашена вся политическая жизнь империи, отодвинули на второй план:

...who knows
If the scarce-bearded Caesar have not sent
His pow'rful mandate to you: 'Do this, or this;
Take in that kingdom and enfranchise that;
Perform't, or else we damn thee'¹.

(I, 1, 20—24)

Сущность этого образа жизни воплощена в Октавии Цезаре и выражена в его индивидуальных чертах. Он — «типичный» представитель Рима. Ему свойственны отличающие Рим холодная бесчеловечность и механическая организованность, о которых так выразительно говорит Менений Агриппа в «Кориолане»:

...the Roman State, whose course will on
The way it takes, cracking ten thousand curbs
Of more strong link asunder than can ever
Appear in your impediment².

(I, 1, 67—70)

Цезарь — воплощение политика эпохи Возрождения: смотрите, как этот патриций негодует на Антония за то, что он вершит высокие государственные дела «на рыночной площади... На арене для ристалищ» («I' the market-place... I' the common show-place»; III, 6, 3, II), или за то, что Антонию нравится «среди бела дня по улицам шататься и затевать кулачную потеху с воющим сбродом» («To reel the streets at noon, and stand the buffet/With knaves that smell of sweat»; I,

¹ А может статься, желторотый Цезарь Повелевает грозно: «Сделай то-то, Того царя смести, того поставь, Исполни, или мы тебя накажем».

² ...Рим, в ком хватит силы Порвать железо тысячи удил Покрепче пут, которыми вы мните Его стреножить.

4, 20—21). Цезарь настолько отождествляет себя с выполняемой им общественной функцией, что забота о политической выгоде влияет даже на его личные взаимоотношения. Цезарь выговаривает Октавии за то, что она, возвращаясь из Афин, заранее не известила о своем приезде, и сетует на то, что она не дала возможности устроить пышную публичную встречу, которая должна произвести впечатление на «толпу»:

The ostentation of our love, which left unshown,
Is often left unlov'd¹.

(III, 6, 51—53)

В мире, в котором живет Цезарь, личные связи важны лишь постольку, поскольку они приносят политическую выгоду. Как и для Лира в первой сцене I акта, для Цезаря важны не отношения, а ритуал и форма их выражения.

Нарисованная здесь картина Рима весьма напоминает Рим «Кориолана» и еще больше Данию «Гамлета»; в основе своей это переживающее упадок общество с немногочисленным правящим классом; различные группы которого ведут ожесточенную борьбу за власть, видя в ней гарантию своего существования, и используют в этой борьбе невежественные и легко меняющие симпатии народные массы. Это общество, попавшее в порочный круг: мирная жизнь и процветание ведут к раздорам, периодически

¹ Ты воспрепятствовала изъявлениям
Любви народной, а когда любовь
Нельзя излить, легко ей и зачахнуть.

Редактор арденского издания, будучи в благодушном настроении, толкует это место так: «Любовь, которая не изъясняется, часто считается несуществующей» (New Arden «Antony and Cleopatra», ed. M. R. Ridley, p. 116). Он рассматривает слова «left unlov'd» как указание на то, что «ее списывают со счета как чувство, которое никто не питает» («written off as un-felt»). Явный параллелизм между «left unshown» и «left unlov'd» свидетельствует, однако, о том, что второе выражение следует воспринимать в таком же прямом смысле, как первое. Цезарь говорит именно то, что думает: «любовь, которую не изъясляют, можно считать несуществующей».

порождающим войны, как гражданские, так и захватнические; войны в свою очередь ведут к установлению сильной власти и к разлагающему обществу миру; а затем все снова и снова повторяется¹. Оно не знает ни прогресса, ни развития:

Our Italy

Shines o'er with civil swords: Sextus Pompeius
Makes his approaches to the port of Rome;
Equality of two domestic powers
Breed scrupulous faction; the hated, grown to strength,
Are newly grown to love. The condemn'd Pompey,
Rich in his father's honour, creeps apace
Into the hearts of such as have not thriv'd
Upon the present state, whose numbers threaten;
And quietness, grown sick of rest, would purge
By any desperate change².

(I, 3, 44— 54)

Здесь Шекспир излагает прописные истины политической теории Возрождения. Длительный покой и мир наполняют государственный организм, подобно человеческому организму, ненужными жидкостями, дурной, испорченной кровью. Если организм периодически не освобождать от нее, его начинают осажда-ть болезни. Такая очистка, кровопускание соответ-

¹ Сравните с рассуждением Томаса Фенна, современника Шекспира: «Война несет разрушения, разрушения несут бедность, бедность приносит мир, а мир со временем увеличивает богатство, богатство рождает пышность, а пышность — зависть; зависть же в конце концов приводит к смертельной ненависти; смертельная ненависть объявляет открытую войну; а с войны все начинается сначала». («Fennes Frutes», 1590, f. 53V.)

² В Италии обнажены мечи
Войны междоусобной. Секст Помпей
Грозит совсем отрезать Рим от моря.
Рождается брожение в народе
От двоевластия. То, что отвращало,
Сегодня, сил набрав, влечет к себе.
Так, Секст Помпей, что изгнан был из Рима,
Отцовской славой ныне озаренный,
Становится героем недовольных.
Страна больна застоєм, мнится ей,
Что исцелит ее переворот.

ствуют войнам с другими странами, а болезни — гражданской войне. Шекспир использует эту теорию в «Антонии и Клеопатре» для характеристики Рима¹.

Рим тяжело болен, он прогнил, и в этом прогнившем обществе те, кто рвется к власти, объединяются против тех, в чьих руках эта власть находится. Но привязанности непрочны, на верность полагаться нельзя, а народ, пешка во всех этих сложных ходах и контрходах, в лучшем случае равнодушен, а в худшем — переменчив:

It hath been taught us from the primal state
That he which is was wish'd untill he were;
And the ebb'd man, ne'er lov'd till ne'er worth love,
Comes dear'd by being lack'd. This common body,
Like to a vagabond flag upon the stream,
Goes to, and back, lackeying the varying tide,
To rot itself with motion².

(I, 4, 41—47)

Это — образ колоссальной силы, и есть все основания считать, что он в какой-то мере правильно отра-

¹ Двумя главными результатами затяжного мира считались перенаселение и падение нравов, вызываемое накоплением чрезмерных богатств. В последние десятилетия царствования Елизаветы в противовес ее осторожной внешней политике предлагалось периодически вести войны с другими государствами, чтобы сократить перенаселение и излечить моральную развращенность. Вся эта проблема рассматривалась в свете теории жидкостей как факторов, определяющих самочувствие человека. Наиболее ясно этот взгляд изложен Джованни Ботеро: «Подобно тому как врач может облегчить состояние человеческого организма, освободив его от пришедших в хаотическое состояние жидкостей при помощи прижиганий и кровопускания, так и мудрый государь может успокоить разъяренный народ, поведя его на войну против внешнего врага или же иными способами, отвращающими его от первоначальных дурных намерений». (См. «Della Ragion di Stato», 1589, кн. V, тл. 9; английский перевод, 1956, стр. 112.) Ср. G. R. Waggoner, «An Elizabethan Attitude toward Peace and War» — «Philological Quarterly», vol. 34, 1954, pp. 20—33.

² ...Давно известно:
Желанен властелин лишь до поры,
Пока еще он не добился власти;
А тот, кто был при жизни нелюбим,

жает ситуацию, сложившуюся в Риме, и политическую обстановку тех времен. (Правда, с термином «политика» в данном случае обращаться нужно осторожно, ибо политика, о которой пишет Шекспир, — это то, что мы назвали бы придворной политикой или дипломатическими интригами, то есть занятие, являющееся исключительной привилегией правящего класса. События, в которых принимают участие низшие классы, — это всегда нечто близкое опасному мятежу; поэтому они легко могут получить чрезвычайно широкий размах.) Рим в изображении Шекспира по существу своему чужд прогрессу, отмечен печатью неподвижности и вырождения, и нет более яркого контраста, чем контраст между такой картиной Рима и серией образов, представляющих иной тип циклического развития, динамического и плодоносящего, — образов, используемых для характеристики взаимоотношений Антония и Клеопатры, а также Египта.

Рим — это мир утилитарного реализма, мир, которым правит принцип политического своекорыстия, мир, где идеалы определяются расчетом. Ему противопоставлен Египет — мир, где «любовь ничтожна, если есть ей мера» («can be geskon'd»). Но для того чтобы убедить в типичности этих черт для всего общества, а не для одного из его представителей, недостаточно показать как их воплощение одного только Цезаря. Необходимо, чтобы был еще персонаж, который разделял бы взгляды и принципы Цезаря, его точку зрения на конечные цели, но был бы его *противником*, бунтарем, который тем не менее соблюдал бы «правила игры». Эту задачу выполняет сцена Помпея и Менаса (*III, 7*); примерно в тридцати строках беседы между ними Шекспир сумел со всей убедительностью показать, какие силы движут Римом. Жизнь Рима регулируется сложными правилами и

Становится кумиром после смерти.
Толпа подобна водорослям в море:
Покорные изменчивым теченьям,
Они плывут туда, потом сюда,
А там — сгниют.

обычаями; за этим фасадом скрывается глубочайший моральный цинизм. Из диалога между Помпеем и Менасом, который предлагает перерезать глотки триумвирам, следует, что коварное убийство можно одобрить, если заранее о нем не знаешь. Если же вас предварительно ставят в известность о нем, то тогда в дело вступает «честь» и, увы, такой план приходится отвергнуть. В сценах, подобных этой, как и в сцене Полония и Рейнальдо в «Гамлете» (II, 1), даже в большей степени, чем в монологе Фальстафа о «чести», наиболее обнаженно выступает пустота и порочность традиционных нравственных банальностей. Можно утверждать, что цель этой короткой беседы между Помпеем и Менасом, так же как и сцены Полония и Рейнальдо, — дать моральную оценку, моральное определение. В этой сцене содержится точное определение того, что представляет собой Рим. Эта сцена помогает нам решить, какой вес следует придавать понятиям «долга» и «чести», к которым непрестанно прибегает Рим.

Следовательно, Рим — это мир политики, это сфера государственного управления и государственности, в которой наряду с высокими идеалами существуют и едва прикрытые двуличность и продажность.

Царский двор Египта неповторим в своем своеобразии, и это определяется тем, что во главе его стоит женщина *sui generis*¹ не знающая себе равных. Шекспир хочет, чтобы она выглядела такой, во всяком случае в глазах Антония. «Никто не знает, как она хитра» («Cunning past man's thought»; I, 2, 141), — и для человека действия в этом заложено нечто новое. Поэтому, чтобы сохранить любовь Антония, Клеопатра старается быть все время такой — вечно новой, умышленно своенравной и постоянно меняющейся.

Совсем нетрудно дать романтическую трактовку образа Клеопатры и этим ограничиться. Однако в действительности Клеопатра Шекспира (к недоумению ее романтических поклонников), стремясь достигнуть своих личных целей, оказывается таким же «политиком» в макиавеллистском смысле этого сло-

¹ Своеобразная (лат.).

ва, как и Цезарь, когда тот добивается осуществления своих политических устремлений. В этом-то и заключается глубокий реализм образа, созданного Шекспиром, ибо тем самым он делает еще более ярким контраст между двумя мирами, который иначе мог бы выглядеть слишком уж схематичным. Это достигается тем, что он выдвигает совершенно реалистическое положение: стоящие на противоположных идеологических позициях группы могут тем не менее прибегать к одним и тем же средствам; между тактическими приемами, применяемыми противостоящими друг другу лагерями для достижения своих кардинально различных и взаимоисключающих целей, может существовать близкое сходство. Изменчивость и своенравность Клеопатры правомерно рассматривать как то же лицемерие, в котором сама она обвиняет Рим. Шекспир всячески подчеркивает лицемерие и развращенность, господствующие в общественной сфере; но его нельзя упрекнуть и в том, что он преуменьшает способность Клеопатры пойти на обман. Это выступает особенно наглядно в сцене с Селевком (V, 2); события этой сцены изложены у Плутарха предельно ясно и определенно (слова Клеопатры «окончательно убедили Цезаря, что Клеопатра хочет жить, чему он немало обрадовался»¹), а у Шекспира трактуются — и, по-видимому, намеренно — как глубоко двусмысленные².

Антоний в каком-то смысле остается обманутым до самого конца; он и лишает себя жизни потому, что ему по приказу Клеопатры приносят ложное известие о ее самоубийстве. Однако в смерти Антония

¹ Плутарх, Сравнительные жизнеописания, т. III, М., 1964, стр. 274.

² Мне представляется, что профессор Кеннет Мюр (Shakespeare's Sources, 1957, vol. I, p. 205) ошибается, когда утверждает, что, поскольку у Плутарха мотивы Клеопатры ясны и недвусмысленны, Шекспир не собирался никого ставить в тупик. Шекспиру, несомненно, удалось сделать сцену чрезвычайно двусмысленной, хотя он наверняка мог бы избрать и иной путь. Ведь Шекспир, когда хочет, точно следует источнику, из которого черпает сюжет, и ему ничего не стоило бы, пожелай он этого в данном случае, разрешить возникающие у нас сомнения.

важна не ее непосредственная причина или мотив, а та ясность видения, которой он достигает к этому моменту развития действия. Вначале Антоний колеблется между любовью к Клеопатре и долгом перед Римом. «Нет, крепкие египетские путы порвать пора, коль не безумец я» («These strong Egyptian fetters I must break/Or lose myself in dotage»; *I, 2, 113—114*),— говорит он, как бы повторяя слова Филона и показывая тем самым, что хоть на какой-то момент он становится на римскую точку зрения. Но всемогущая сила его любви к Клеопатре берет верх, и в конце концов побеждает египетская царица.

В пьесе действующие лица-«реалисты» рассматривают ее влияние на Антония как победу иррационального начала — страсти — над разумом и способностью трезвого суждения. Цезарь считает, что его надо выбрать, как мальчишку:

As we rate boys who, being mature in knowledge,
Pawn their experience to their present pleasure,
And so rebel to judgment ¹.

(*I, 4, 30—33*)

А после поражения Антония Энобарб с горечью отвечает Клеопатре, спрашивающей, кто в этом виноват:

Antony only, that would make his will
Lord of his reason. What though you fled
From that great face of war...

why should he follow?

The itch of his affection should not then
Have nick'd his captainship, at such a point ².

(*III, 13, 3—8*)

¹ Его приструнить надо, как мальчишку,
Который, невзирая на запрет,
Забаве краткой долг приносит в жертву.

Один Антоний.

Он похоти рассудок подчинил,
Пусть ты бежала от лица войны...
А он куда помчался? В то мгновенье,
Когда две половины мира сшиблись
(И лишь из-за него), поставил он
Зуд страсти выше долга полководца.

Соблазн трактовать поведение Антония в этом духе несомненно весьма велик; но ведь Антония, утратившего «больше, чем полмира» («the greater cantle of the world»; III, 10, 6), нельзя характеризовать с точки зрения продуманных и взвешенных решений, ибо именно на этом и строится контраст между Римом и Египтом: привычка римлян все основывать на расчете противопоставляется порывистой непосредственности египтян. О любви Антония к Клеопатре говорят, прибегая к метафорам, связанным с едой и вкусовыми ощущениями: «Он вернется опять к своему египетскому лакомству», — заявляет Энобарб по поводу брака Антония с Октавией, подсказанного соображениями одной лишь политической выгоды. «Антоний будет искать любви там, где он ее оставил; женился же он на выгоде» («Antony will use his affection where it is; he married but his occasion here»; II, 6, 123 и сл.). Здесь Энобарб намекает на то, что страсть Антония к Клеопатре обладает такой же непреодолимой силой, как чувство голода. Однако к этому следует кое-что добавить.

Понять характер привязанности Антония — значит понять самого Антония, и наоборот. Антоний принадлежит к старой гвардии римских вождей; в столкновении с Октавием Цезарем, «новым человеком», он оказывается без защиты. Их разделяет пропасть взаимного непонимания. Оба они, и Цезарь и Антоний, апеллируют к понятию «чести» — главному идеалу Рима, но каждый из них вкладывает в это понятие свой смысл. Для Антония «честь» — это прежде всего честь солдата, репутация доблестного воина. Поэтому он в соответствии со своими воинскими достоинствами, болезненно дорожа своей воинской репутацией (а также в результате свойственной ему пылкости), предпочитает вести бой с Цезарем на море, а не на суше, ибо «на бой морской нас вызывает Цезарь» (III, 7). Поэтому он вызывает Цезаря на поединок, который должен решить спор между ними. Антоний не может понять, почему Цезарь не принимает вызова (что является явным признаком отсутствия чувства «чести»); но в мире, в котором живет

Цезарь, подобный поступок не может принести никакой выгоды.

...Let the old ruffian know,
I have many other ways to die, meantime
Laugh at his challenge¹.

(IV, 1, 4—6)

Мир Цезаря утилитарен и безличен. Мир Антония основан на личном начале; этот мир, где люди поставлены, если можно так выразиться, «лицом к лицу», вырисовывается перед нами во всей своей человечности в трогательной сцене «последней трапезы» Антония с его слугами и приверженцами:

Well, my good fellows, wait on me tonight.
Scant not my cups, and make as much of me
As when mine empire was your fellow too,
And suffer'd my command.

...Mine honest friends,
I turn you not away; but, like a master
Married to your good service, stay till death².

(IV, 2, 20—23, 29—31)

Взаимоотношения Антония с его приверженцами носят внешне «демократический» характер. Однако они типичны для феодального общества, где люди стоят «лицом к лицу», где их связывают отношения личной зависимости, означающие одновременно и близость и соблюдение определенной иерархии (отноше-

¹ Понять бы должен старый забияка,
Что если смерти стану я искать,
То к ней найду и без него дорогу.

² Ну, друзья,
Еще, подобно вам, моей служанкой.
Лишь опустеет чаша — наполняйте
И подчиняйтесь всем моим веленьям,
Как если бы империя была
Еще, подобно вам, моей служанкой.
...Я, верные друзья, вас не гоню.
Нет, только смерть расторгнет наши узы.

ния «господина» и «слуги») ¹. Антоний видит в своих приверженцах не средства к достижению цели, а *людей* и обращается с ними в духе грубоватого товарищества. Его отношения с людьми продиктованы не политическими соображениями (как, например, отношение Цезаря к Лепиду). Они постоянны (их «только смерть расторгнет» — «till death»). Их характеристики мы находим в смелом философском образе, вложенном в уста Клеопатры:

For his bounty,
There was no winter in't; an autumn 'twas
That grew the more by reaping ².

(V, 2, 86—88)

В этих словах выражен характер подлинно человеческих отношений, которые обогащаются свойственным им самим великодушием. Им противопоставлены отношения лживые и хищнические (как у Блейка в «Воображаемом странствии», где «она становится моложе, по мере того как он стареет» — «she grows young as he grows old»). Шекспир подчеркивает именно эту сторону Антония, что дает ему возможность показать взаимоотношения главных героев пьесы еще под одним углом зрения. Нам же это помогает понять характер родства, которое Антоний ощущает в Клеопатре, и его отчуждение от Рима.

Вывод, который можно извлечь из судьбы Антония, вовсе не исчерпывается несложной истиной, гласящей: страсть берет верх над разумом, влечение плоти — над рассудком; так же не исчерпывается он и утверждением, что мир утерян навсегда. Глубочайший смысл заложен в сцене, предшествующей смерти Антония (IV, 14), где речь Антония в начале сцены призвана показать, что Антоний без Клеопатры —

¹ Сравните с аналогичным изображением взаимоотношений между мастером и подмастерьем в пьесе Деккера «Праздник башмачника» (1599), этой идиллической картине социальной гармонии.

² Скупой зимы не зная, одарял он,
Как осень щедрая.

ничто, что жизнь его лишена ясного смысла, выразить стремление Антония найти себя в том мире, где их связь уже больше невозможна:

...Here I am Antony;
Yet cannot hold this visible shape, my knave.
I made these wars for Egypt; and the Queen —
Whose heart I thought I had
...she, Eros, has
Pack'd cards with Caesar, and false-play'd my glory
Unto an enemy's triumph¹.

(IV, 14, 13—20)

В этих словах, как и в строках, подобных следующим: «Сними с меня доспехи. Вот и кончен мой труд дневной, и я могу уснуть» («Unarm, Eros, the long day's task is done/And we must sleep»; IV, 14, 35—36) — глубина, которая говорит о зрелости мысли, несвойственной первым сценам пьесы. На смену пышной риторике строк: «Пусть будет Рим размыт водами Тибра...» («Let Rome in Tiber melt...») пришла экономная и энергичная выразительность стихов:

I will o'ertake thee Cleopatra, and
Weep for my pardon. So it must be, for now
All length is torture. Since the torch is out,
Lie down, and stray no farther. Now all labour
Mars what it does; yea, very force entangles
Itself with strength².

(IV, 14, 44—49)

¹ ...Еще Антоний я, но этот образ
Теряется. Не ради ли Египта
Я вел войну? Так вот, его царица
(Чье сердце, думал я, мне вручено...)
...так вот, царица
Мошеннически, за моей спиной,
С моим противником вступила в сделку
И славу продала, купив
Ему триумф!..

² Разлучены
С тобой мы ненадолго, Клеопатра.
Я вслед спешу, чтоб выплакать прощенье.

Что значит эта перемена? В самой первой сцене Клеопатра произносит загадочные слова: «Антоний всегда собою будет» («Antony will be himself»). Комментаторы не пришли к окончательному мнению относительно их значения. Что правильнее: «Антоний еще раз покажет свое благородство» или «Антонию еще предстоит сыграть свою истинную роль — роль возлюбленного»?¹ Мы этого не знаем, и Шекспир на данном этапе развития действия не хочет, чтобы мы это знали. По-моему, значение этих слов раскрывается в ходе пьесы. И лишь в конце мы, как и сам Антоний, можем сказать, что же он действительно представляет собой. «Честь потеряв, себя я потеряю» («If I lose mine honour/I lose myself»; III, 4, 22—23), — говорит он Октавии. Потерпев поражение на поле брани и потеряв честь, он шлет гонца просить о позорном мире. Получив грубый отказ Цезаря, Антоний видит, что ему больше нельзя «послов смиренно посылать к мальчишке, заискивать, хитрить и унижаться» («send humble treaties, dodge/And palter in the shifts of lowness»; III, 11, 62—63). Теперь он понял, что «египетские пути» становятся реальным условием его существования, ибо возврат в мир римской жизни уже невозможен. Известие о «смерти» Клеопатры заставляет его осознать, что весь смысл его жизни заключен в ней. С ее смертью любой поступок становится бессмысленным: «промедленье — пытка», «в борьбе нет смысла» («All length is torture»; «now all labour/Mars what it does»). Увлечение Клеопатрой, иррациональная непреодолимая сила его любви к ней, которую другие считают «безумием» (dotage) и влечением плоти (Антоний и сам признает правомерность такой точки зрения, говоря «коль не безумец я» — «Of lose myself in dotage», «но счастье (pleasure) — на востоке»), — предстают перед ним, как основа его бы-

Так надо, ибо промедленье — пытка.

Погас светильник — значит, время спать.

В борьбе нет смысла, даже мощь годится

Лишь на одно: на самоистребленье.

¹ Сравните издание New Arden (M. R. Ridley), стр. 7, и издание New Cambridge (J. Dover Wilson), стр. 143.

тия. Без Клеопатры он ничто. И Клеопатра не мыслит себе жизни без Антония:

...Shall I abide
In this dull world, which in thy absence is
No better than a sty? ¹

(IV, 15, 60—62)

Поэтому можно утверждать, что Антоний не только обманут. Он никак не реагирует на сообщение, что Клеопатра жива, ибо это в какой-то степени уже не имеет для него значения. Открытое им духовное сродство с Клеопатрой, сродство, которое служит опорой его бытия (и исключает для него всякую иную форму существования, то есть жизнь человека действия), сродство, которое дает ему силу решительно заявить: «Все царства — прах» («Kingdoms are clay»; I, I, 35), — все это лишает жалкие уловки Клеопатры всякого значения. Антоний становится самим собою.

Это открытие осталось бы в лучшем случае предсмертной иллюзией одного человека, не будь в пьесе другого образа, который претерпевает аналогичную эволюцию и развитие которого подтверждает достоверность открытия, сделанного Антонием. Антоний в конце концов одерживает решительную победу над Энобарбом, носителем скептического и иронического начала в пьесе.

Создавая образ Энобарба, судьба которого имеет первостепенное значение для понимания образов Антония и Клеопатры и их отношений, Шекспир существенно отходит от Плутарха ². Более того, различие между Шекспиром и Плутархом просто поразительно. У Плутарха Домиций Энобарб — бледная, незначительная фигура. Он упоминается всего три раза и характеризуется главным образом как перебежчик.

¹ Меня оставишь прозябать
В постылом этом мире? Без тебя
Он — хлев свиной.

² См. превосходный анализ этого образа в статье Elkin C. Wilkinson, «Shakespeare's Enobarbus» — «J. Q. Adams Memorial Studies», Washington, 1948, pp. 391—408.

«Когда тот, уже в жару, в лихорадке, бежал к Цезарю, Антоний, хотя и был раздосадован, отослал ему все его вещи, отпустил его друзей и рабов. Но Домиций вскоре умер, видимо, страдая от того, что его предательство и измена не остались в тайне»¹.

У Плутарха Энобарб переходит на сторону Цезаря до битвы при Акциуме. Шекспир же затягивает раздумья Энобарба, и в пьесе Энобарб принимает решение на шесть сцен позже упомянутой битвы, а фактически изменяет спустя еще две сцены². Следовательно, Шекспир создал совершенно новый образ Энобарба, роль которого в пьесе нельзя недооценивать или игнорировать. Для понимания идеи трагедии очень важно, что реалист Энобарб, который, подобно хору, поясняет не всегда понятные события пьесы, так долго колеблется, прежде чем сделать выбор между Антонием и Цезарем, и умирает не от лихорадки, а от горя³.

В Энобарбе борются чувство преданности и здравый смысл, разум. В III акте он осознает, что его верность Антонию противоречит разуму:

I'll yet follow
The wounded chance of Antony, though my reason
Sits in the wind against me⁴.

(III, 10, 35—37)

¹ Плутарх, цит. соч., стр. 263.

² См. Kenneth Muir, *Shakespeare's Sources*, vol. I, pp. 204—205.

³ Интересно, что очень важное описание Клеопатры, раскрывающее перед нами ее мир, вложено в уста Энобарба (II, 2). Он — единственный реалистически мыслящий персонаж, сторонний наблюдатель, фактически единственное действующее лицо пьесы, которое может быть объективным по отношению к Клеопатре, не впадая ни в одну, ни в другую крайность; он сам ранее говорил о методе Клеопатры: «Она умирала на моих глазах раз двадцать, и притом с меньшими основаниями. Она умирает с удивительной готовностью» (I, 2). Драйден в пьесе «Все за любовь» передает это описание Антонию.

⁴ Все же

Я следую за ней [звездой Антония], хотя мой ум
Противодействует, как встречный ветер.

А когда Клеопатра принимает гонца Цезаря, он начинает понимать абсурдность такой верности:

Mine honesty and I begin to square.
The loyalty well held to fools does make
Our faith mere folly¹.

(III, 13, 41—43)

В конце этой сцены Клеопатре снова удается убедить Антония в своей правоте, и тогда Энобарб решает покинуть тонущий корабль, а Антоний признает правомерность этого решения: «О злой мой рок! Ты честных превращаешь в предателей» («Oh my fortunes have/Corrupted honest men»; IV, 5, 16—17). Энобарб меняет хозяина, явно ожидая от этого какой-то выгоды. Но здесь его постигает глубочайшее разочарование. На протяжении всей пьесы он играет роль носителя того начала, которое можно назвать «критическим реализмом»: он действительно критик-реалист. Но аморальный и циничный реализм Рима претит ему. Энобарб забыл поговорку о ренегатах. В мире Цезаря человек, единожды став ренегатом, остается им на всю жизнь; Цезарю не нужен Энобарб, как не нужны ему Алексас, Канидий и все другие перебежчики. А когда Антоний присылает Энобарбу его сокровища, последний окончательно прозревает и видит, какую фатальную ошибку допустил он в своих «рассуждениях» (reasoning). Великодушие Антония невозможно объяснить с точки зрения «разума». Оно ближе спонтанной и сумасбродной щедрости другого полюса — Египта. Критическому реализму не должна все же быть чужда человечность; Энобарбу понятнее по-человечески теплое, пусть неблагоприятное великодушие Антония, чем холодная расчетливая политика Цезаря². В мотовской (и, быть может, сумасброд-

¹ Я, кажется, повздорю

С моею совестью. Служить глупцу —

Не значит ли из службы делать глупость?

² Профессор Л. С. Найтс, самый убежденный противник романтического истолкования «Антония и Клеопатры», видит в великодушии Антония, раздающего лишь материальные блага,

ной) щедрости Антония больше истинной *человечности*, чем в черством, циничном и расчетливом подходе к жизни, воплощением которого выступает Цезарь. От мировоззрения Цезаря один шаг к полному господству своекорыстия, облакаемого, когда того требуют обстоятельства, в пышные одежды бесстрастных «государственных соображений». Поэтому последняя похвала Энобарба Антонию (IV, 5), когда умирая, Энобарб признает благородство того самого «неразумия», которое он прежде осуждал, существенна не только для понимания образа Энобарба. Это — художественный прием, играющий важнейшую роль. Благодаря ему чаша весов склоняется в пользу Антония и, следовательно, Египта, что означает триумф *человечности* Антония.

То, что Энобарб осознает человечность Антония, дает перевес египетскому полюсу и убеждает нас в том, что колебания и сомнения в реальности событий последнего акта, подсказываемые нам здравым смыслом, не в состоянии зачеркнуть главного — признания правомерности отношений Антония и Клеопатры и их образа жизни. Однако это отнюдь не упрощает пьесу. Наоборот, таким образом в последних сценах Шекспир возводит прочную основу для обыгрывания какого угодно числа иронических ситуаций (наилучший пример тому — сцена с Селевком). Помимо всего прочего, появляется возможность точно рассчитать напряжение, создаваемое противоречием между убеждением и подозрением. Но, конечно, дело не только в этом. Драматург показывает, что в финале неизбежно «вознесение» Клеопатры, но он не создает в то же время у нас ощущения, будто оно *автоматически* следует из предыдущих событий (как вытекало бы из истинно романтической трактовки). Клеопатра в финале остается Клеопатрой; она *могла бы* избрать другой путь. Отсюда сложность и богатство,

«тщеславную и вызывающую помпезность» и считает предательство его приверженцев неизбежным результатом такого поведения («Some Shakespearean Themes», 1960, p. 148, п. 3). Возникает вопрос: а как еще можно было показать его щедрость?

Можно сказать, насыщенность образа Клеопатры, который не поддается анализу при помощи абстрактных обобщений. Кто в состоянии объяснить, почему она действует так, а не иначе?

В шекспировской Клеопатре нет ничего романтического. На нее он со всей страстностью обрушивает ненависть и отвращение к женской неверности, которые занимают столь значительное место в «Троиле и Крессиде», «Гамлете», «Короле Лире» и «Тимоне Афинском». Она персонифицирует также и «смуглую даму» сонетов. Антоний сам мог бы произнести слова шекспировских сонетов:

My love is as a fever, longing still
For that which longer nurseth the disease

(*Son. 147*)

или:

When my love swears that she is made of truth,
I do believe her though I know she lies¹.

(*Son. 138*)

По сравнению с чисто негативным подходом в «Троиле и Крессиде» и в «Гамлете» Клеопатра представляет собой завершение образа «смуглой дамы» сонетов.

Шекспир ничего от нас не скрывает. На протяжении трех актов мы не видим в Клеопатре почти никаких черт, которые отличали бы ее от той «куртизанки», какой изобразил ее Франсуа-Виктор Гюго, — несомненно окруженной блестящим ореолом, но все же профессиональной куртизанки. Она уже не молода, и образные средства, применяемые для ее описания, нацелены на то, чтобы создать впечатление перезрелости и увядания:

¹ Любовь — недуг. Моя душа больна
Томительной, неутолимой жадой.
Того же яда требует она,
Который отравил ее однажды.

Когда клянешься мне, что вся ты сплошь
Служить достойна правды образцом,
Я верю, хоть и вижу, как ты лжешь.

See, my women!
Against the blown rose may they stop their nose
That kneel'd unto the buds ¹.

(III, 13, 38—40)

Удивительно то, каким образом эта характеристика перерастает в образ *плодородия*. Нил — символ нерушимого единства процессов роста и увядания, и Клеопатра дважды (III, 13 и V, 2) ассоциирует себя с Нилом. Получается, будто Шекспир намекает на различие между разложением, характерным для Рима, и перезрелостью, которую он приписывает Клеопатре-Египту. Рим и его разлагающаяся «толпа» представляют собой нечто вроде бесплодной пустыни, в сердце которой таится смерть. Разложение, носителем которого является Клеопатра, связывается через систему образов с рекой и как бы напоминает о существовании процессов развития, которые происходят под гниющей поверхностью и благодаря гниению ².

Но нас здесь в первую очередь интересует та всеобщая перемена, которая происходит после того, как Антония переносят в усыпальницу Клеопатры. Эта перемена знаменуется великолепным восклицанием Клеопатры:

O sun,
Burn the great sphere thou mov'st in! Darkling stand
The varying shore o'th' world. O Antony,
Antony, Antony! ³

(IV, 15, 9—12)

¹ Взгляните,
Как нос воротит от расцветшей розы
Тот, кто перед бутоном падал ниц.

² См. великолепный разбор Дерека Траверси в: «An Approach to Shakespeare», 1956, pp. 249—253. По этой причине, а также по ряду других я не могу согласиться с точкой зрения Л. С. Найтса, что Шекспир, «в конечном итоге отвергает и осуждает» эту любовь.

³ О солнце! Небеса испепели!
Пусть вечный мрак вселенную объемлет.
Антоний! О Антоний! О Антоний!

Это восклицание определяет тональность всей сцены прощания Антония и Клеопатры. Клеопатра повествует о себе и Антонии в бесподобных словах, взывая к могучим ритмам природы — чередованиям солнца и луны, приливов и отливов, вечной смене времен года, требуя, чтобы она остановилась. Разложение мира, в котором они живут, наложило свою печать на отношения Антония и Клеопатры, но герои все же преодолели его, преодолели в такой степени, что над образом Рима, пребывающего в состоянии застоя, торжествуют образы естественных циклов вечного движения, которому свойственно и разложение и рост. Эти образы возводят отношения Антония и Клеопатры в степень глубоких ритмических чередований, происходящих во вселенной, которые служат гарантией непрерывности процессов жизни. В такие моменты Клеопатра возвышается до прозрения в понимании характера своих взаимоотношений с Антонием, недоступного «реализму» Франсуа-Виктора Гюго.

Перед ней открывается нечто, затмевающее и отодвигающее на задний план все, что еще может предложить жизнь:

My desolation does begin to make
A better life. 'Tis paltry to be Caesar:
Not being Fortune, he's but Fortune's knave,
A minister of her will; and it is great
To do that thing that ends all other deeds,
Which shackles accidents and bolts up change,
Which sleeps, and never palates more the dung,
The beggar's nurse and Caesar's¹.

(V, 2, 1—8)

¹ Несчастье мне дает уроки жизни.
Властитель мира Цезарь жалок мне:
Он не вершит судьбу, он раб судьбы;
Он лишь ее приказы выполняет.
Велик же тот, кто волею своей
Все оборвал; кто обуздал случайность,
Остановил движение и уснул,
Чтобы забыть навеки вкус навоза,
Питающего нищих и царей.

Благодаря своей любви Антоний и Клеопатра достигают таких высот человечности, по сравнению с которыми все, чем может наградить Судьба, — богатство, положение, власть — кажется малозначительным и преходящим. С точки зрения общепринятых критериев (респектабельности и достоинства) их отношения порочны и недостойны. Но в них заложен тот закон жизни, которому подчиняются все люди как на верхних, так и на нижних ступенях общественной лестницы. (Навоз, равно дающий пищу скотам и людям, «нищим и Цезарям» (*I, I*), — одновременно символ плодородия и низкого положения.) Поэтому в момент отчаяния и восторга Клеопатра видит себя не «повелительницей египтян, властительницей» («Royal Egypt: Empress»; *IV, 15, 71*), как называет ее Ирада, а женщиной:

No more but e'en a woman, and commanded
By such poor passion, as the maid that milks
And does the meanest chares¹.

(*IV, 15, 73—75*)

Подобно Лиру в сцене бури, она разорвала узы условностей и положения и приобщилась к человечности — достойно в равной мере и знатных, и нагих бедняков. Она вышла за границы условностей, с точки зрения которых Октавия — «супруга» Антония, а Клеопатра — его «наложница»:

Husband, I come.

Now to that name my courage prove my title².

(*V, 2, 285—286*)

Ее сродство с Антонием, сродство и отношения, которые их — великих князей мира сего — в наибольшей степени приближают к простым смертным, дают Клеопатре право употреблять слово «супруг».

¹ Нет, не царица; женщина, и только,
И чувства так же помыкают мной,
Как скотницей последней...

² Иду, супруг мой. Так назвать тебя
Я мужеством завоевала право.

Поэтому она не может заставить себя согласиться на план Цезаря. И не только потому, что этот план влечет за собой оскорбление ее сана (хотя этот мотив нельзя сбрасывать со счетов), но и потому, что намерение Цезаря означает унижение, невыносимое измелъчание тех возвышенных переживаний, которые выпали на ее долю. Для расчетливого, прагматического Рима история ее отношений с Антонием в лучшем случае явится иллюстрацией морали или украшением рассказа («point a moral or adorn a tale»); в худшем — над ней будут издеваться и смеяться люди, не имеющие ни малейшего представления о движущей силе их взаимной любви. Трагизм такого исхода выражен в потрясающем по силе отрывке, который, употребляя слова Миддлтона Марри, «разбивает драматическую иллюзию»¹:

Saucy lictors
Will catch at us like strumpets, and scald rhymers
Ballad us out o'tune; the quick comedians
Extemporally will stage us, and present
Our Alexandrian revels; Antony
Shall be brought drunken forth, and I shall see
Some squeaking Cleopatra boy my greatness
I' th' posture of a whore².

(V, 2, 213—220)

Этот отрывок заслуживает детального анализа не только в силу превосходной экономной манеры передачи неразрешимой запутанности мотивов, которые движут Клеопатрой: что ее волнует — унижение ее

¹ J. Middleton Murgу, Shakespeare, 1936, p. 379.

² Ликторы — скоты

Нам свяжут руки, словно потаскушкам;
Ватага шелудивых рифмоплетов
Ославит нас в куплетах площадных;
Импровизаторы-комедианты
Изобразят разгул александрийский.
Антония там пьяницей представят,
И, нарядясь царицей Клеопатрой,
Юнец пискливый в непристойных позах
Порочить будет царственность мою.

царственного положения («*boy thy greatness*») или ее любви («*I' th' posture of a whore*»)? Он замечателен и тем, что проливает свет на трансформацию, происходящую с Клеопатрой в конце, трансформацию, к которой мы вернемся ниже. Для Клеопатры уже нет пути назад. Ее конец неизбежен: после того, что она познала, перед ней лишь один путь. Любой другой означал бы падение с достигнутых ею высот и, следовательно, профанацию всего того, что она пережила. Ни Рим, ни Египет (в силу торжества Рима) не в состоянии понять и признать то, что открылось Клеопатре, и поэтому она должна вновь плыть по Кидну навстречу Антонию.

Как же следует нам толковать эту сцену? Вернемся к тем строкам, в которых Клеопатра рисует в воображении картину того, как ее поведут по Риму во время триумфального возвращения Цезаря. Значение этих строк, действительно «разбивающих драматическую иллюзию», становится, как мне кажется, ясным, если мы рассматриваем их в свете так называемого «эффекта отстранения» (*Verfremdungseffekt*), примененного Брехтом. Цель эффекта отстранения — помешать растворению драматической иллюзии в реальной действительности, о которой она повествует. Этот прием нужен для того, чтобы постоянно напоминать зрителю, что на сцене он видит не жизнь, а представление жизни. Зритель не должен переходить грань, отделяющую его от действующих лиц драматического произведения, не должен чувствовать себя одним из них. Эффект отстранения обеспечивает «отчужденность», *расстояние*, необходимое для *критического* восприятия событий, происходящих на сцене.

Именно такого эффекта, по-моему, и достигает Шекспир. Ибо есть в трогательных грезах Клеопатры об Антонии нечто вроде иллюзии; ее конечное вознесение, несомненно, представляет собой, так сказать, *театральное действие*. Шекспир с поразительной смелостью разрушает в этот момент чары именно потому, что грезы Клеопатры вот-вот увлекут нас и мы окажемся во власти некритического романтического

дурмана. Все значение анализируемого отрывка раскрыть до конца трудно. В этой сцене мы являемся свидетелями превращения «куртизанки» (называемой так с «функциональной» точки зрения) в личность бесподобную и глубоко человеческую, а рассматриваемый отрывок раскрывает четкое и ясное понимание того, как трудна всякая подлинная трансформация человеческой личности. Клеопатра последнего акта *пережила* трансформацию, но для этого ей пришлось *вжиться в новую роль*. А мы должны ощущать одновременно реальность и чудодейственную силу этой трансформации, а также искусственность и театральность средств, при помощи которых она достигается.

Разбираемая сцена — прелюдия к смерти Клеопатры. И все же в этой пьесе смерть не является последним актом Времени, мстящего красоте и любви (как в сонетах и «Троиле и Крессиде»). Профессор Уилсон Найт считает ключевым художественным образом в «Антонии и Клеопатре» «растворение» (melting): «Мы должны уделить особое внимание идее «растворения», «исчезновения»; это — самая важная тема пьесы... Таким образом, смерть оказывается изменением состояния, растворением, исчезновением и, быть может, каким-то новым превращением «видимой оболочки» — тела»¹. Здесь, как мне кажется, подразумевается, что смерть — это избавление от оков косности и застоя и путь приобщения к могучему биению вселенной. Клеопатра последнего акта находит в смерти не конец, а освобождение.

Мне хочется отметить, что этот финал характеризует шекспировский способ разрешать столкновение мировоззрений, составляющее основу пьесы. Но тем не менее правомерность такого решения сомнительна. Не будет ли «победа» над Цезарем, одержанная при помощи самоубийства, лишь эскепизмом? Думаю, что в конечном итоге ответ должен быть отрицатель-

¹ G. Wilson Knight, *The Imperial Theme*, 1931, pp. 237, 239.

ным, ибо назвать какой-то поступок или точку зрения «эскепистскими» — значит подразумевать, что субъект действия не должен даже *хотеть* «бежать» от действительности. После той картины Рима, которую нарисовал Шекспир, подобное допущение не подкрепляется материалом пьесы (для него, несомненно, требуется выходящая за рамки нормального степень отрешенности от этого материала). Учитывая чуть ли не сверхъестественную неизбежность триумфа Цезаря (о которой говорят предсказания прорицателя и музыка, звучащая из-под земли), невозможно в пределах материала пьесы представить себе мир, в котором могли бы сосуществовать, даже в очень зыбком равновесии, три главных образа и их взаимоисключающие мировоззрения.

Следовательно, кончину Клеопатры нельзя рассматривать как «эскепизм». Правильнее назвать ее *утопической* концовкой; представление о смерти в «Антонии и Клеопатре» как о слиянии со вселенной и происходящими в ней процессами жизни является, с моей точки зрения, космическим актом веры, веры в то, что в конечном счете силы жизни, гуманные идеалы утверждают себя, ибо они — частица и форма ее существования. Это — утопическое представление (что вовсе не делает его ошибочным), так как, находясь по эту сторону утопии, такую посылку нельзя ни доказать, ни опровергнуть.

Конец Клеопатры благороден: слово «царственный» (*royal*) во многих вариантах повторяется на протяжении последней сцены, ибо это единственный подходящий эпитет.

Благородство Клеопатры определяется не ее царственным саном, а тем, какой путь она избрала. Она сама говорит об этом: «Каким ничтожным иногда орудьем свершаются великие дела!» («*What poor an instrument/May do a noble deed*»; V, 2, 235—236). Истинное благородство Клеопатры заключается не в египетской короне, не в царствах, которыми щедро одарил ее Антоний, а в том, какой сделала ее любовь. Аналогичную мысль мы встречаем у Донна в «Восходящем солнце».

She' is all States; and all Princes, I,
Nothing else is.

Princes doe but play us; compar'd to this,
All honour's mimique; All wealth alchimie¹.

Царственность — мера ценности взаимоотношений, а не статус действующих лиц. Статус может (иногда) отражать ценность, но не в состоянии создавать ее как нечто значительное или непреходящее.

Этим могучим утверждением ценности любви и кончается пьеса. Но в ее финале нет ничего, что служило бы отрицанием постепенного прояснения отношений любви, достигаемого посредством диалектического видения. Ведь «Антоний и Клеопатра» — не столько воплощение темы романтической любви как формы, в которой взаимоотношения между людьми выражаются самыми интенсивными переживаниями, сколько оценка этой темы, даваемая Шекспиром².

Такое глубокое реалистическое художественное произведение, как «Антоний и Клеопатра», требует соответствующего реалистического подхода и от его исследователей; и необходимо признать, что многие черты во взаимоотношениях главных героев носят действительно романтический характер. Вот, например, любопытный прием: на всем протяжении пьесы слова Антония и Клеопатры перекликаются, как эхо; создается словесный эквивалент того удивительного сродства и близости двух героев, которые Гете, спустя двести лет и пользуясь современной ему химической терминологией, назвал «избирательным сродством». В пьесе такие отношения составляют яркий контраст враждебному им обществу, его сковывающим условностям и требованиям и со всей неотвратимостью противостоят ему, что прекрасно выразил

¹ Она — все царства, я — все цари.

Ничего больше не существует.

Цари лишь нас играют, и в сравненьи с этим

Любая честь — лишь жест, любое богатство — алхимия.

² Последующие положения — результат бесед с профессором Арнольдом Кеттлом.

Макс Вебер: «Гений или демон политики ведет внутреннюю борьбу с богом любви... Эта борьба может в любой момент привести к непримиримому столкновению»¹. Мы видим также конфликт между любовью и институтом брака. Наконец, смерть приветствуется не только как избавление от бремени трагического конфликта, но и как своеобразная кульминация любви:

But I will be
A bridegroom in my death, and run into't
As to a lover's bed.

(IV, 14, 99—101)

The stroke of death is as a lover's pinch,
Which hurts and is desir'd².

(V, 2, 293—294)

В этом смысле в «Антонии и Клеопатре» имеются некоторые характерные черты романтической любви, и рассматривать их следует в романтическом плане. Личные отношения (сродство и глубокая потребность двух людей друг в друге) становятся альтернативой борьбы с существующим обществом за создание здоровых общественных взаимоотношений. Романтическая любовь, взятая в ее позитивном аспекте, утверждает возможность существования более человеческих отношений, чем те, что сложились в обществе на данном этапе его развития; а с другой стороны, она порождает эскепистские или в лучшем случае утопические взгляды на жизнь (что неизбежно, поскольку общество еще не достигло такой стадии, чтобы обеспечить человеку условия, которые он уже считает не-

¹ «Politics as a Vocation» — «From Max Weber», ed. H. H. Gerth and C. Wright Mills, 1948, p. 126.

² Но ведь и я со смертью уж помолвлен
И к ней стремлюсь на брачную постель.

Смерть — та же сладостная боль,
Когда целует до крови любимый.

обходимыми). Оба эти аспекта нашли яркое выражение в «Антонии и Клеопатре». Торжествующее утверждение любви в финале не мешает пониманию ее отрицательных сторон и нереализованных возможностей и поэтому в принципе дает основания для обвинений в романтизме в отрицательном значении этого понятия.

Любовь выступает как образец настоящих человеческих взаимоотношений, которые противостоят лживым взаимоотношениям, навязываемым обществом. Но для того чтобы избежать такой идеализации любви, которая лишает ее человеческого содержания, необходимо настойчиво подчеркивать глубокий реализм оценки любви у зрелого Шекспира. Этот реализм, несомненно, нашел свое выражение в применении диалектического видения; но более конкретно он проявился в шекспировской Клеопатре — в великодушном прозрении, которого она не без борьбы достигает в конце пьесы. В отличие от романтической смерти ради любви в смерти Клеопатры, раскрывается удивительно реалистическая оценка объективных сторон окружающей ее действительности. Шекспир в противовес Вагнеру не поднимает на пьедестал «смерть ради любви», где смерть выступает как нечто ценное уже само по себе. Основная мысль его трагедии заключается в том, что Клеопатра выбирает единственно возможный путь, который позволяет ей сохранить высокие идеалы.

Шекспир разрабатывает эту же тему в другом произведении — интересном и сложном сонете 124:

If my dear love were but the child of state,
It might for Fortune's bastard be unfather'd,
As subject to Time's love, or to Time's hate,
Weeds among weeds, or flowers with flowers gather'd.
No, it was builded far from accident;
It suffers not in smiling pomp, nor falls
Under the blow of thrall'd discontent,
Whereto th'inviting time our fashion calls.
It fears not Policy, that heretic,

Which works on leases of short-number'd hours,
But all alone stands hugely politic,
That it nor grows with heat, nor drowns with show'rs.
To this I witness call the fools of Time,
Which die for goodness, who have liv'd for crime¹.

В отделении подлинной любви от званий и рангов (state), от преходящих триумфов придворной политики, в неприятии контактов, основанных на кратковременной выгоде и расчете, в утверждении постоянства подлинно человеческих взаимоотношений и заключается истинный смысл трагедии. Особенно ясно это проявляется в пьесе в трактовке любви как чувства, не только противостоящего политике, но и по существу гораздо более мудрого, полнее учитывающего свои собственные конечные интересы, нежели макиавеллистская политика. В метафорическом великолепии видения любви, которая «ведет свою политику» («all alone stands hugely *politic*»), и заключаются смелый реализм «Антония и Клеопатры».

¹ Когда б любовь моя была питомец трона,
Случайное дитя фортуны без отца,
И страсть и ненависть в ней были б повременно,
Трава средь черных трав, цветок среди венца.
Но нет, она стоит от случая далеко —
Ей роскошь льстивая и рабский гнет чужды;
Ей мод изменчивых неведомы следы,
Политики вельмож не страшно злое око,
Пустой политики, которая живет
Короткие часы, — любовь моя ведет
Свою политику: не гибнет от ненастья,
Не зреет от тепла. В свидетели зову
Я наших дней глупцов, во сне и наяву
Живущих для злодейств, для лжи, а не для счастья.

✱

Рэймонд Саутхолл

«ТРОИЛ И КРЕССИДА» И ДУХ КАПИТАЛИЗМА

✱

Вот уже на протяжении полувека известное утверждение Макса Вебера о том, что ход социальных перемен в XVI и XVII столетиях определялся характером господствующих религиозных убеждений¹, служит стимулом для появления все новых и новых теоретических изысканий и исследований. В двух словах выдвинутое Вебером положение можно сформулировать так: не будь протестантской этики, развитие капитализма значительно замедлилось бы, как это и произошло в странах, где господствующей религией оставался католицизм, например во Франции, Испании и Италии. Слабость аргументации Вебера заключается в недооценке того факта, что освобождение от феодальных отношений породило сильную и убедительную буржуазную этику, антихристианскую в своей основе. Ошибка Вебера, типичного кабинетного ученого, заключается в том, что он сосредоточил все внимание на оформившихся в ту эпоху этических системах (католической и протестантской) и упустил из виду этику, пронизывавшую подлинную общественную жизнь. О том, что представляла собой эта этика, весьма красноречиво говорят язвительные замечания Джона Уилера, секретаря

¹ Max Weber, *The Protestant Ethic and The Spirit of Capitalism*, 1930.

компании «купцов-авантюристов», который писал в 1601 году: «Заключать сделки, совершать мену, покупать, продавать и торговать друг с другом есть самое обыденное и естественное из всех людских занятий: почти невозможно представить себе трех собеседников, которые уже через два часа не начали бы разговора о той или иной сделке, обмене или о каком-нибудь другом торговом контракте. Дети, едва научившись говорить, уже приправляют свои забавы игрой в торговлю; а в школе они только и делают, что меняют и выменивают обратно, покупают и продают все, что они ни принесут с собой из дому. Государь и подданные, хозяин и слуги, друзья и знакомые, полководец и солдаты, муж и жена, женщины-приятельницы — короче говоря, все люди чем-то обмениваются, все устремляются на рынки, на ярмарку, в торговлю, так что всегда и повсюду все вещи становятся товаром и попадают в торговый оборот. Торгуют не только тем, что производит природа, — плодами земли, скотом и прочей живностью, металлами, минералами и другими вещами такого же рода; нет, один человек торгует изделиями рук своих, другой — плодами трудов своего ближнего; один продает слова, другой бойко торгует телом и кровью живых людей, а есть среди купцов и такие пройдохи, которые убеждают других людей согласиться с тем, чтобы их покупали и продавали; и мы повидали на своем веку предостаточно таких, которые торговали человеческими душами»¹.

Так глазами наблюдательного современника мы видим, что же в действительности определяло характер отношений англичанина елизаветинской эпохи с его ближними. Оказывается, этика «обыденной» жизни была «естественной» этикой торжища, а не этикой проповеднической кафедры; более того, эта этика оправдывала «торговлю человеческими душами». Пирсу Пенилессу² из памфлета Томаса Нэша сообщают,

¹ John Wheeler, A Treatise of Commerce, 1601, pp. 6, 7.

² Фамилия Пенилесс означает в буквальном переводе «без гроша». — *Прим. перев.*

что «некий безрассудный торгаш, зовущийся чертом, дает деньги под залог и ссужает попавшему в нужду тысячу фунтов под расписку о продаже души»¹. Впрочем, признание буржуазной и антихристианской сущности тогдашней общественной жизни было в то время общим местом: как отмечал Деккер, «бережливый горожанин... видя, что на земле вновь наступил золотой век, решает поклоняться лишь одной святыне — денежному мешку»²; а Пирсу Пенилессу советуют поискать черта «среди богатых купцов на бирже».

Все дело в том, что освобождение от феодальных отношений привело к ломке старых форм социального поведения, а пришедшие им на смену новые нормы поведения выражали новую этику, которая наложила печать буржуазной заботы о наживе на всечеловеческие взаимоотношения — и на носящие ярко выраженный общественный характер (как, например, взаимоотношения между государем и его подданными), и на сугубо личные, интимные (взаимоотношения между мужем и женой), и даже на отношения с миром «потусторонним» (взаимоотношения верующих с богом). Картину религиозных отпадений, нарисованную Деккером («бережливый горожанин... решает поклоняться лишь одной святыне — денежному мешку»), Шекспир дополняет в «Венецианском купце»; обратите внимание, как в приведенных ниже строках буржуазное корыстолюбие окрашивает взаимоотношения между христианским купцом и «святойней»:

Should I go to church
And see the holy edifice of stone,
And not bethink me straight of dangerous rocks,
Which, touching but my gentle vessel's side,
Would scatter all her spices on the stream,
Enrobe the roaring waters with my silks,

¹ Thomas Nashe, Pierce Penilesse His Supplication to the Devil — Three Elizabethan Pamphlets (ed. G. R. Hibbard), 1951, p. 78.

² Thomas Dekker, The Wonderful Year — Three Elizabethan Pamphlets (ed. G. R. Hibbard), 1951, p. 176.

And, in a word, but even now worth this,
And now worth nothing? ¹

(I, 1, 29—36)

Та же самая печать корыстолюбия легла и на интимные мирские отношения, — например, на отношения между возлюбленными. Прежде казалось естественным придавать этим отношениям форму феодального служения вассала своему сеньору: «Возлюбленный посвящал себя служению своей любимой, которая становилась его дамой-повелительницей. Он же становился ее ленником и должен был, как вассал, повиноваться ей» ².

Сонеты и ранние комедии Шекспира, в которых возлюбленному отводится роль верного раба или вассала, еще отражают феодальную этику любви. Но даже до того как на трон взошла Елизавета, такая этика стала редкостью, а выражения, в которые она облекалась, служили лишь формой старомодной галантности. На смену ей пришла новая буржуазная этика, стихийно возникшая в результате перемены во взаимоотношениях, характерных для повседневной жизни. Вот как она звучит в стихах сэра Филиппа Сиднея:

My true love hath my heart and I have his,
By just exchange one for another given:
I hold his dear, and mine he cannot miss,
There never was a better bargain driven ³.

¹ ...В церкви,
Смотря на камни здания святого,
Как мог бы я не вспомнить скал опасных,
Что, хрупкий мой корабль едва толкнув,
Все пряности рассыпали бы в воду
И волны облекли б в мои шелка, —
Ну, словом, что мое богатство стало
Ничем?

² G. C. Brook (ed.), *The Harley Lyrics*, Manchester, 1956.
p. 9.

³ Мое сердце принадлежит моему возлюбленному,
а его сердце — мне.

Не только у Сиднея, но и у Спенсера и у Шекспира о любви сплошь и рядом говорят — считая это, как видно, вполне естественным, — в терминах торговли. В свете этого изменившегося отношения к любви даже такое событие, как выход в свет произведений Овидия, переведенных на английский язык в конце XVI столетия, приобретает особый смысл, выходящий за рамки свойственного Ренессансу интереса к античной литературе.

«Изображенные Овидием жизнелюбивые молодые люди, домогающиеся любви, и скромные молодые женщины, с неохотой отклоняющие их домогания, как бы воспроизводят отношения покупателей и продавцов, торгующихся о цене выставленного на продажу товара»¹.

Таким образом, анализ литературы елизаветинских времен, претендующий на подлинную социологичность, должен принимать в расчет разрушение прежних феодальных отношений и возникновение всепроникающей буржуазной этики; для анализа пьесы Шекспира «Троил и Крессида» это обстоятельство приобретает особо важное значение, что я и постараюсь показать.

История троянской войны дошла до Шекспира в форме, носившей яркий отпечаток феодальных представлений о рыцарстве и куртуазной любви. Об этом наглядно свидетельствует целый ряд эпизодов пьесы: сцена, в которой Крессида среди витязей, возвращающихся с поля битвы, видит того, кто интересуется ее более всего, — рыцарственного Троила («Brave Troilus, the prince of chivalry!»; I, 2, 221); сцена спора в совете троянцев (II, 2); вызов, брошенный Гектором грекам (I, 3), и его приготовления к поединку с Аяксом, когда, по словам Энея,

Мы произвели справедливый обмен: одно сердце за другое.

Я дорого ценю его сердце, а он бережет мое.

На свете не было более выгодной сделки.

¹ David Lloyd Stevenson, *The Love Game Comedy*, N. Y., 1946, pp. 11, 12.

The glory of our Troy doth this day lie
On his fair worth and single chivalry¹.

(IV, 4, 146—147)

О том же говорит мягкий, но убежденный отказ Гектора уступить уговорам близких и не участвовать в битве:

I am today i' th' vein of chivalry².

(V, 3, 32)

Наконец, о том же свидетельствует решение Диомеда стать рыцарем Крессиды и его приказ:

Go, go my servant, take thou Troilus' horse;
Present the fair steed to my lady Cressid.
Fellow, commend my service to her beauty;
Tell her I have chastis'd the amorous Trojan,
And am her knight by proof³.

(V, 5, 1—5)

Легенда о троянской войне имела, помимо всего прочего, еще и осовремененное, местное значение: ведь Лондон в ту пору нередко гордо именовали Новой Троей.

Оставляя в стороне традиционное содержание легенды, мы обнаружим, что творчество самого Шекспира проявляется в нарочитом огрублении того образа жизни, который был воспет в средневековых рыцарских романах. Особенно наглядный пример тому — так называемая любовная поэзия пьесы. Кри-

¹ Сей день решит судьбу и славу Трои:
Коль он герой, то все мы с ним герои.

² ...Честь моя
Велит сегодня утром мне явиться
Пред ними!

³ Скорей возьми троилова коня
И отведи его к моей Крессиде.
Скажи, что я красе ее служу.
Влюбленного троянца уничтожив,
Я буду рыцарем ее теперь.

тики единодушны в утверждении того, что Дж. Максвелл назвал «неподдельной глубиной и яркостью любовной поэзии», единодушны настолько, что сам Максвелл даже не счел нужным подробно останавливаться на этом вопросе: «ведь это всегда было общепризнанно; зато нередко остается в тени другое: в какой степени Шекспир ослабляет воздействие любви на нас. Сама последовательность сцен свидетельствует, помимо всего прочего, о том, что любовь Троила — несмотря на ее молодой пыл, который подчас вводит нас в заблуждение, склоняя к мысли, что Шекспир полностью солидаризируется с ней, — в сущности, принадлежит к пустому и испорченному троянскому миру».

Но после этого несколько крамольного высказывания Максвелл спешит присоединиться к общепринятому мнению, заявляя, что «по своей глубине любовь Троила значительно отличается» от любви Париса и Елены, «чьи отношения явно призваны представлять нормальную для троянцев утонченную любовную интригу»¹. Не говоря уже о логической несообразности этого утверждения (ведь любовь Троила и Крессиды и любовь Париса и Елены — это единственные любовные интриги в Трое), бросается в глаза, что Максвелл, как и многие другие критики, безоговорочно приемлет любовную этику Троила со всеми вытекающими из нее последствиями. Это и неудивительно, особенно если учесть, с какой легкостью все мы принимаем современные нам этические нормы, не задумываясь над их действительным социальным смыслом². И все же определенная близорукость, проявляемая шекспироведами, весьма показательна, ибо она служит убедительным напоминанием о том, что мы все еще плоть от плоти мира, в котором естественно смотреть на любовь, как на коммерческую сделку.

¹ J. C. Maxwell, Shakespeare: The Middle Plays, в сб.: «The Age of Shakespeare» (ed. Boris Ford), 1955, p. 218.

² Отметим, например, как легко ускользает от внимания буржуазный характер этики Фрейда. Между тем, как пишет Эрих Фромм, «область человеческих взаимоотношений во фрейдистском понимании аналогична рынку». Erich Fromm, The Fear of Freedom, 1942, pp. 8, 9.

Без приведенного выше объяснения крайне трудно понять, почему столь многочисленные примеры огрубления чувств, порожденные подобным взглядом на любовь, до сих пор не получили еще общего признания. Уже в первой сцене пьесы Трои́л дает свое определение любви в следующих, довольно часто цитируемых выражениях:

Tell me, Apollo, for thy Daphne's love,
What Cressid is, what Pandar, and what we?
Her bed is India; there she lies, a pearl;
Between our Ilium and where she resides
Let it be call'd the wild and wand'ring flood;
Ourself the merchant, and this sailing Pandar
Our doubtful hope, our convoy and our bark¹.

(I, 1, 97—103)

Так Трои́л превращается в купца, для которого Кресси́да — это желанный товар, а Пандар — торговое судно. В другом месте он называет Пандара маклером. В дальнейшем Трои́л, пытаясь обосновать отказ вернуть Елену грекам, говорит о подобном превращении в еще более обобщенном плане: он доказывает, что Елена — такая драгоценная жемчужина, которая способна сделать купцами венценосных монархов:

Why, she is a pearl,
Whose price hath launch'd above a thousand ships,
And turn'd crown'd kings to merchants².

(II, 2, 81—83)

¹ Открой мне, Аполлон, во имя Дафны,
Которую любил ты, что такое
Кресси́да, Пандар? Что мы все такое?
Как Индии жемчужина, сияет
Она в своем дому. Нас разделил
Стремительный поток — свирепый, дикий.
Я лишь купец, а храбрый мой Пандар
И лодка мне, и кормчий, и надежда!

² Недаром венценосные цари
Купцами стали, оценив добычу
Дороже многих сотен кораблей.

Следовательно, наши слова об освобождении от феодальных отношений — вовсе не натяжка; на мысль об этом наводит сам текст пьесы.

Нам могут возразить, что уподобление жемчужине имеет какой-то не выраженный до конца религиозный смысл, что Троил перефразирует слова Евангелия от Матфея (гл. XIII, ст. 45, 46): «Еще подобно Царство Небесное купцу, ищущему хороших жемчужин, который, нашед одну драгоценную жемчужину, пошел и продал все, что имел, и купил ее».

Но в контексте пьесы эта библейская реминисценция совершенно теряется.

Троил — это духовно переродившийся «цвет рыцарства», феодальный принц; в час расставания с Крессидой он опускается до причитаний, в которых также звучат коммерческие ноты:

We two, that with so many thousand sighs
Did buy each other, must poorly sell ourselves ¹.

(IV, 4, 38—39)

Впрочем, не один только Троил подходит к мужчинам и женщинам с буржуазной рыночной меркой. Так, после того как Гектор бросает грекам рыцарский вызов на поединок, Улисс отводит Нестора в сторону и предлагает ему:

Let us, like merchants, show our foulest wares
And think perchance they'll sell ².

(I, 3, 359—360)

Под «плохим товаром» он подразумевает Аякса, которого, по словам злоязычного Терсита, «все, кто только что-нибудь соображают, могут продать и ку-

¹ Мы, тысячами нежных вздыханий
Купившие друг друга, отдаем
Теперь друг друга дешево, поспешно.

² ...Покажем, Нестор,
Как мудрые купцы, плохой товар,
Чтоб сбыть его скорее.

пить, как берберийского раба» («bought and sold among those of any wit like a barbarian slave»; II, 1; 45—46). После краткого поединка с Аяксом Гектора как гостя приглашают в лагерь греков, и Ахилл хочет воспользоваться случаем, чтобы как следует рассмотреть Гектора, как будто он хочет его купить («As I would buy thee»; IV, 5, 238).

Тем временем Калхас, отец Крессиды, упрощает греков, чтобы они выкупили из Трои Крессиду, взяв ее в обмен на пленного троянца Антенора («he shall buy my daughter»; III, 3, 28). Согласившись на такой обмен, греки отправляют Диомеда с этим поручением в Трою. И вот, пока греческий маклер ожидает Крессиду, Парис спрашивает его, кто в действительности заслуживает Елены. Отвечая ему, Диомед обнажает сущность войны, лишая ее всех рыцарских прикрас:

He merits well to have her that doth seek her,
Not making any scruple of her soilure,
With such a hell of pain and world of charge;
And you as well to keep her that defend her,
Not palating the taste of her dishonour,
With such a costly loss of wealth and friends.
He, like a puling cuckold would drink up
The lees and dregs of a flat tamed piece;
You, like a lecher, out of whorish loins
Are pleas'd to breed out your inheritors.
Both merits pois'd, each weighs nor less nor more;
But he as he, the heavier for a whore¹.

(IV, 1, 57—68)

¹

Достойны оба.

Он — тем, что ищет вновь ее вернуть,
Изменою ее пренебрегая,
Ты — тем, что удержать ее стремишься,
Не замечая, что она бесчестна,
Ценой страданий и затрат несметных,
Ценой потери доблестных друзей.
Он рад, рогатый, выпить все подонки,
Которые останутся в сосуде;
Ты, сладострастник, на развратном ложе
Готов зачать наследников своих!
Вы со своей распутницею вместе
Друг друга стойте, сказать по чести!

Однако Парис, исполненный того же торгашеского духа, что и Троиил, отмахивается от язвительных речей Диомеда, бойко возрадив:

Fair Diomed, you do as chapmen do,
Dispraise the thing that you desire to buy;
But we in silence hold this virtue well:
We'll not commend what we intend to sell¹.

(IV, 1, 77—80)

Яснее ясного, что приведенные выше высказывания о сущности любви и войны проникнуты духом не античным — греческим или троянским — и не средневековым. Нет, это дух эпохи королевы Елизаветы и короля Якова, описанной Уилером, короче говоря, дух капитализма.

Итак, Шекспир прямо и недвусмысленно показывает вызванное духом капитализма огрубление жизни, используя для этого язык торговли, который определяет, помимо всего прочего, сущность и достоинство любви. Для подтверждения того, что именно такого эффекта добивается Шекспир в пьесе, не требуется никаких иных доказательств, помимо имеющих в самом тексте. Грубость, находящая свое естественное выражение в лексиконе торговцев, явно определяет характер «любовной» поэзии. В первой и, как водится у Шекспира, ключевой сцене пьесы Троиил, недовольный тем, что Пандар не торопится устроить ему свидание с Крессидой, упрекает его:

I tell thee I am mad
In Cressid's love. Thou answer'st «She is fair» —
Pourest in the open ulcer of my heart —
Her eyes, her hair, her cheek, her gait, her voice,
Handlest in thy discourse. O, that her hand,
In whose comparison all whites are ink

¹ Прекрасный Диомед! Ты, как торговец,
Порочишь то, что покупать задумал.
Но мы благоразумно помолчим:
Расхваливать товар мы не хотим.

Writing their own reproach; to whose soft seizure
The cygnet's down is harsh, and spirit of sense
Hard as the palm of ploughman! ¹

(I, 1, 50—58)

С начала пьесы произнесено каких-нибудь полсотни строк, а мы уже понимаем затруднительное положение, в котором оказывается Трои́л: его раздражает противоречие между тем, что он может вообразить, и тем, на что он считает себя способным. Особенно наглядно проявляется это в раздвоении чувства, о котором свидетельствуют слова Трои́ла о «прикосновении» («soft seizure»). Это раздвоение порождает разрыв между тем, о чем может быть сказано («Handlest in the discourse»), что можно воображать, и тем, что Трои́л называет несколько далее доступным его «грубым чувствам» («the capacity of my tuder pawers»; III, 2, 24). Но именно характер воображения Трои́ла определяет сущность его «любовной» поэзии: его чувственное ожидание превращается, — когда речь заходит о «прикосновении», — в предвкушение обладания, и он сожалеет о том, что «грубое чувство» не сможет извлечь полного наслаждения из воображаемой ситуации.

Во 2 сцене III акта Трои́л, оставшись наедине с самим собой, снова говорит о мучающем его разладе:

I am giddy; expectation whirls me round.
Th' imaginary relish is so sweet
That it enchants my sense; what will it be
When that the wat'ry palate tastes indeed
Love's thrice-reputed nectar? Death, I fear me;
Swooning destruction; or some joy too fine,

¹ ...Я — безумец!

Когда ты говоришь: «Она прекрасна»,
Ее глаза, улыбка, нежный голос,
Ее уста и кудри возникают
В открытой ране сердца моего.
Не вспоминай ее прекрасных рук:
Все белое темнеет перед ними,
И по сравнению с их прикосновеньем
Лебяжий пух покажется грубее,
Чем пахаря корявая ладонь.

Too subtle-potent, tun'd too sharp in sweetness,
For the capacity of my ruder powers ¹.

(III, 2, 17—24)

И здесь тоже Трои́л предстает перед нами совершенно потерявшим душевное равновесие («I am gid-dy; expectation whirls me round» — ср. «I tell thee I am mad»); его пнетет мысль, что ограниченность его «грубых чувств» ставит предел наслаждению, которое он надеется получить от физического обладания Крессидой. Показательно, что подобное ограничение, поставленное самой природой, представляется ему, как он сам говорит об этом Крессиде, чудовищным:

This is the monstrosity in love, lady, that the will is infinite, and the execution confin'd; that the desire is boundless, and the act a slave to limit ².

(III, 2, 78—80)

Осуществление мечты, надо отметить, неизменно связано с такими действиями, как «взять в руки», «схватить», «смаковать», то есть действиями, которые строго ограничены возможностями «грубых чувств». Так, в первой сцене пьесы Трои́л и Пандар, толкуя о том, как нужно ухаживать за Крессидой, уподобляют это занятие приготовлению пирога, а когда к концу пьесы Крессиде достается Диомеду, Трои́л восклицает:

¹ Кружится голова. Воображенье
Желанную мне обещает встречу,
И я уж очарован и пленен.
Что ж станется со мной, когда вкушу я
Любви чудесный нектар! Я умру!
Лишусь сознания или обрету
Способность высшее познать блаженство,
Чья сила сладкая непостижима
Для грубых чувств и недоступна им.

² В любви, дорогая, чудовищна только безграничность воли, безграничность желаний, несмотря на то что силы наши ограничены, а осуществление мечты — в тисках возможности.

The fractions of her faith, orts of her love,
The fragments, scraps, the bits and greasy relics
Of her o'er-eaten faith, are bound to Diomed¹.

(V, 2, 156—158)

Крессида чуть ли не постоянно вызывает у Троила гастрономические ассоциации. Если вначале он видит в ней лакомый кусочек, который ему предстоит отведать, то под конец он сравнивает ее с недоеденным куском мяса. Это сравнение — в характере Троила. Уже во время совета троянцев (акт II, сцена 2) он находит уместным уподобить Елену недоеденным остаткам пищи. Не следует отдавать Елену грекам, доказывает он, ведь

...the remainder viands
We do not throw in unrespective sieve,
Because we now are full².

(II, 2, 70—72)

В цитированном выше ответе Диомеда о Елене говорится в выражениях, поразительно сходных с теми, в которых отзывается о Елене и о Крессиде Троил. По словам Диомеда, Менелай готов «...выпить все подонки, которые останутся в сосуде» («drink up/The lees and dregs of a flat tamed piece»). Это говорится о Елене, которую несколько дальше Диомед называет «падалью» («carrion»). Нам хотелось бы заострить внимание вот на чем: дух, который мы обнаруживаем при разборе характера Троила, — это не просто элемент характеристики. В образе Троила, как это явствует из употребляемого им жаргона торгашей, сосредото-

¹ Лишь верности ее обрывки, ее любви объедки,
Остатки трапезы, обглоданные кости, отбросы сальные
Того, что было женской честью, достались Диомеду.

(Перев. В. Воронина)

² ...остатки нашей пищи
Мы в сточные канавы не бросаем,
Насытившись.

чены главные тенденции пьесы. Так же, как и Троила, поражены слабостями и греки в лице Ахилла:

Imagin'd worth
Holds in his blood such swoll'n and hot discourse
That 'twixt his mental and his active parts
Kingdom'd Achilles in commotion rages,
And batters down himself¹.

(II, 3, 167—171)

Правда, у Троила разлад между воображением и поступками обусловлен тем, что Крессиде для него — объект вожделения, тогда как у Ахилла причина такого разлада коренится в себялюбии и спеси. И страсть Троила, и гордыня греков — Ахилла и Аякса — ассоциируются с грубым чревоугодием; недаром Улисс говорит о них:

How one man eats into another's pride,
While pride is fasting in his wantonness!²

(III, 3, 136—137)

Да и во всей пьесе жизнь настойчиво низводится до потребностей желудка:

He that is proud eats up himself³.

(II, 3, 150)

...lechery eats itself⁴.

(V, 4, 34)

¹ ...Он уж так спесив,
Что даже сам беседуя с собою,
Способен обижаться на себя.
От чванства, себялюбия и спеси
Уж сам не знает он, как поступать.
Он, царственный Ахилл, теряет силы,
В самом себе потворствуя раздору.

² У гордеца урвать кусочек счастья
Нетрудно, ежели гордец беспечен.

³ Гордый человек сам себя пожирает.

⁴ Похоть всегда сама себя пожирает.

...the Trojans taste our dear'st repute
With their fin'st palate ¹.

(I, 3, 337—338)

Now... I begin to relish thy advice;
And I will give a taste thereof forthwith
To Agamemnon ².

(I, 3, 388—390)

The grief is fine, full, perfect, that I taste,
.
If I could temporize with my affections
Or brew it to a weak and colder palate,
The like allayment could I give my grief ³.

(IV, 4, 3—8)

He eats nothing but doves, love; and that breeds hot
blood, and hot blood begets hot thoughts, and hot
thoughts beget hot deeds, and hot deeds is love ⁴.

(III, 1, 122—124)

А Диомед, припомним, издевается над Парисом, «не ощутившим вкуса» («not palating the taste») бесчестья Елены. Недостаток места не позволяет нам продолжить цитирование дальше, но и эти немногочисленные примеры красноречиво говорят о том, что

¹ Троянцы здесь отведают, пожалуй,
Одно из наших лучших блюд.

² Теперь, Улисс, я раскусил
Совета твоего глубокий смысл.
Но поглядим, что скажет Агамемнон.

³ Моя печаль могуча и безмерна,
Остра, сильна...
Когда бы силу чувства
Могла я сделать, как питье, прохладней,
Тогда б и боль была не так остра.

⁴ Он питается одними голубями, радость моя, а это распалывает кровь, а пылкая кровь порождает пылкие мысли, а пылкие мысли порождают пылкие действия, а пылкие действия — это и есть любовь.

в словах Улисса о «всеобщей волчьей алчности» («*appetite, an universal wolf*»; I, 3, 121) схвачена самая суть понимания Шекспиром духа капитализма как силы, которая низводит жизнь до простого удовлетворения инстинктивных потребностей. «Ведь главным назначением торговли было выдвинуть на первый план стяжательские аппетиты, и эти аппетиты, представляющиеся большинству современных нам мыслителей единственной надежной движущей силой в обществе, вызывали у средневекового теоретика тревогу. Он чувствовал себя человеком, попавшим в безвыходное положение»¹. О степени этой тревоги можно судить по тому, как Троил, скорбящий по поводу пределов, поставленных природой его страсти, его чувствам, затрагивает тему времени. Литературоведы неоднократно показывали, что тема времени играет в пьесе особую роль. То, что это мнение ошибочно, доказывает сцена, в которой Троил, прощаясь с Крессидой, сетует на быстротечность времени:

Injurious time now with a robber's haste
Crams his rich thievery up, he knows not how.
As many farewells as he stars in heaven,
With distinct breath and consign'd kisses to them,
He fumbles up into a loose adieu,
And scants us with a single famish'd kiss,
Distasted with the salt of broken tears².

(IV, 4, 41—47)

Здесь тематическая функция времени сводится просто к характеристике строя чувств самого Троила

¹ R. N. Tawney, *Religion and the Rise of Capitalism*, 1938, p. 47.

² 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.

и, следовательно, атмосферы пьесы. Время ненасытно, чувственно и ставит предел всему. Ведь оно, время, «спешит... награбленное кое-как упрятать... оставив нам лишь поцелуй безвкусный» («haste/Crams his rich thievery up... And scants us with a single famish'd kiss,/ Distasted...»). Более того, время распутно: об этом говорит употребление словосочетания «loose adieu», в котором основное значение двусмысленного слова «loose» ассоциируется с выражением «loose woman» (блудница). Соединение темы времени с характеристикой Троила не случайно. Приведенные выше строки сводят воедино прожорливое предвкушение, выраженное в приводившихся выше словах из второй сцены третьего акта («Кружится голова. Воображенье желанную мне обещает встречу»), и похотливость, сквозящую в словах Троила во вступительной сцене («Я — безумец!» и т. д.).

Полная несостоятельность наивно романтической трактовки образа Троила, которую дает профессор Уилсон Найт в своей книге «Огненное колесо» («The Wheel of Fire») или Ю. М. У. Тильярд, увидевший в Троиле «романтического и несчастного влюбленного»¹, предстает теперь перед нами во всей ее очевидности. Когда читаешь пьесу, невозможно понять, где удалось Максвеллу обнаружить какую бы то ни было любовь в испущенности Троила. Разумеется, Троил соприкасается с остатками рыцарского мира, но соприкасается он с ними как носитель разложения. Именно как таковой, и уж, конечно, не как рыцарственный возлюбленный жаждет Троил обладания Крессидой. В том, что это так, может убедиться даже самый предубежденный читатель, поразмыслив над характером мольбы, с которой Троил обращается к Пандару:

O, be thou my Charon,
And give me swift transportance to these fields

¹ E. M. W. Tillyard, *Shakespeare's Problem Plays*, p. 63.

Where I may wallow in the lily beds
Propos'd for the deservert! ¹

(III, 2, 10—13)

Подлинная природа переживаемого Троилом разлада между поступками и воображением открыто выражается в вышеприведенных строках, определяющих понимание Троилом сущности любви. Любовь представляется Троилу как взаимоотношение между присущей ему самому способностью к скотоподобному, грязному наслаждению (wallow) ², ограниченному его «грубыми чувствами», и рисуемой ему в воображении белоснежной чистотой («ложе из лилий») Крессиды, «любви чудесному нектару», перед которой «все белое темнеет» и по сравнению с прикосновением рук которой «лебяжий пух покажется грубее, чем пахаря корявая ладонь». Сам же Троил с его низменными желаниями и психологией торговца представляет собой воплощение того растленного духа, о котором, собственно, и идет речь в пьесе.

Разложение, характерное для образа жизни елизаветинской эпохи, не ускользнуло, разумеется, от внимания самих елизаветинцев; имеется обширная литература, в которой они прослеживают связь между возвышением буржуазии и упадком социальных отношений. В своей записке (адресованной, по всей вероятности, Сесилю) Армигейл Ваад называет рост богатства и влияния буржуазии одним из главных недугов государств. В объяснении, предпосланном этому документу, Ваад пишет: «На этих страницах я грубо изображаю государство больным или недомогающим» ³.

¹ ...Будь Хароном мне
Ты сам: перевези меня скорее
На светлые поля, где буду я
На ложе белых лилий наслаждаться!

² Глагол «to wallow» означает «валаться, барахтаться в грязи, в воде, в песке и т. д., получать скотское, чувственное наслаждение». — *Прим. перев.*

³ «The Distresses of the Commonwealth, with the Means to Remedy Them», цит. по: Henry Gee, «The Elizabethan Prayer-Book and Ornaments», 1902, Appendix III, pp. 206—215.

В той же манере рисует Шекспир в «Троиле и Крессиде» испорченность современной ему жизни. В первой сцене Троил уподобляет свое желание «открытой язве» («the open ulcer») сердца. В сцене совета троянцев Гектор отвергает доводы Троила и Париса, объясняя их «кипеньем крови, безумием зажженной» («the hot passion of distempered blood»). Троил не соглашается с таким диагнозом; но симптомы его болезни, обнаруживающиеся несколько позже, подтверждают, что диагноз поставлен точно:

My heart beats thicker than a feverous pulse;
And all my powers do their bestowing lose¹.

(III, 2, 35—36)

В болезненной «любвонной» поэзии Троила нередко звучат ноты пресыщенности до отвращения, до тошноты; этот мотив приобретает чуть ли не гамлетовские масштабы в таких, например, строках, где Троил ругает против возвращения Елены грекам:

We turn not back the silks upon the merchant
When we have soil'd them; nor the remainder viands
We do not throw in unrespective sieve,
Because we now are full².

(II, 2, 69—72)

Здесь в последних строках содержится явный намек на физическую тошноту. Свой собственный взгляд на Елену, взгляд пресытившегося человека, Троил считает достаточно веским доводом. Новый приступ тошноты происходит у него, когда он становится свидетелем непостоянства Крессиды:

¹ Волнение меня обурекает.
Как сильно бьется сердце! Мысли, чувства
В смятенье.

² Шелка не возвращают продавцу,
Испортив их; остатки нашей пищи
Мы в сточные канавы не бросаем,
Насытившись.

The fractions of her faith, orts of her lovè,
The fragments, scraps, the bits and greasy relics
Of her o'er-eaten faith, are bound to Diomed¹.

(V, 2, 156—158)

Разумеется, Троиц, который на протяжении всей пьесы проявляет себя как ненасытный обжора («o'er-eaten»), который ничтоже сумняшеся полагает, что может валяться на ложе из лилий, не загнузив его чистоты, и здесь остается верен себе: он, словно блевотину, извергает истину, не будучи способен ее переварить.

Что касается греков, то Улисс поставил следующий диагноз болезни, от которой они страдают поголовно:

...sick

Of his superior, grows to an envious fever,
Of pale and bloodless emulation.
And 'tis this fever that keeps Troy on foot².

(I, 3, 132—135)

Смысл метафоры, к которой прибегает Шекспир, раскрывается не сразу. Сплошь и рядом говорится о чуме, но не совсем в точном смысле. Терсит постоянно призывает чуму и на греков и на троянцев и рассуждает о последствиях болезни:

Agamemnon — how if he had boils full, all over,
generally? ...And those boils did run — say so. Did not
the general run then? Were not that a botchy core?
...Then there would come some matter from him...³

(II, 1, 2—9)

¹ Лишь верности ее обрывки, ее любви объедки,
Остатки трапезы, обглоданные кости, отбросы сальные
Того, что было женской честью, достались Диомеду.

² ...нас обескровил
Соперничества яростный недуг.
Вот это все и помогает Трое.

³ А что как вдруг Агамемнон покроется чирьями?..
А что как эти чирьи вдруг лопнут? Может, тогда и сам
он лопнет, и все лопнет? То-то было бы здорово!.. Толь-
ко в таком случае из него могло бы что-нибудь выйги.

Но болезнь тесно связана с удовлетворением низменных влечений, поражает кровь и проявляется лишь постепенно. И так же постепенно, к концу пьесы, несколько более конкретно вырисовывается характер этого недуга. Скрытый смысл метафоры всплывает наружу при упоминании Терситом неаполитанской ломоты в костях; упоминание это получает дальнейшее развитие в эпилоге, когда сводник Пандар просит дать ему лекарство от ломоты в костях и собирается передать по наследству свои болезни «друзьям по ремеслу» («Brethren and sisters of the hold-door trade»; *V, 10, 50*). Финал пьесы приобретает чуть ли не апокалиптическое звучание. Троил взывает к богам:

Sit, gods, upon your thrones, and smile at Troy.
I say at once let your brief plagues be mercy,
And linger not our sure destructions on!

(*V, 10, 7—9*)

Это — видение болезни и разрушения, о которых подробно говорит Пандар в эпилоге.

Эпилог обращен к тем, «кто одного с Пандаром поля ягоды», то есть к «торгашам» и «сводням», к «торговцам, промысляющим человеческим телом», к «братьям и сестрам по ремеслу». А в пьесе такими «торговцами, промысляющими человеческим телом», оказались Троил, Парис, Диомед, Улисс, Калхас, Нестор и т. д. В эпилоге их занятия называются своими именами и оплакивается их участь:

O traders and bawds, how earnestly are you set a work,
and how ill requited!²

(*V, 10, 37*)

¹ О боги, боги, пощадите Трои,
Послав ей гибель скорую, как милость,
Чтоб нам позора своего не видеть.

² О торгаши и сводни, как охотно принимают наши услуги,
когда они нужны, и какво нам потом придется!

Единственное вознаграждение, которое их ждет, — неизлечимая болезнь: подступающая слепота («Your eyes, half out»), «ломота в костях» и, наконец, смерть.

Some two months hence my will shall here be made.

.....
Till then I'll sweat and seek about for eases,
And at that time bequeath you my diseases¹.

(V, 10, 51—55)

Драматическая ирония, которой исполнена звучащая в эпилоге жалоба, вряд ли нуждается в комментариях. Эпилог достойным образом завершает содержащиеся в пьесе изображение и анализ процесса высвобождения жизни от феодальных отношений и норм — под воздействием духа, или этики, поднимающегося капитализма, в особенности от таких «норм», как романтическая любовь и рыцарская война.

Итак, несомненная заслуга автора «Троила и Крессиды» состоит в том, что он показал распад феодальных отношений, происходивший на протяжении XVI века, изобразив мир героической романтики и рыцарства (каким по традиции рисовали мир троянской войны средневековые и елизаветинские писатели) разложившимся под влиянием алчного духа капитализма, развращающего и отдельную личность, и общество. То, что Шекспир живописует этот дух в виде разгула алчных, ненасытных инстинктов, обусловлено традицией и восходит к средневековому представлению об общественной жизни, согласно которому силы, направленные на удовлетворение инстинктов, считались необходимыми, но подчиненными по отношению к собственно человеческому началу в жизни. Эти силы рассматривались как проявление животных качеств в человеке, противоположных его человеческой, гуманной сущности. Следовательно, Шекспир без колебаний

¹ Я завещаю вам прочту сейчас.

.....
Пойду опять трудиться. Ну, а вам
Болезни по наследству передам!

осуждает низведение всей жизни до простого удовлетворения потребностей, ибо он видит в этом свидетельство упадка; ведь при этом главными проявлениями жизни становятся насыщение утробы и удовлетворение похоти, а человек, делаясь рабом своих вожделений, посвящает себя поискам средств к их удовлетворению. Вот почему Трои́л поклоняется Крессиде на такой же манер, как «бережливые горожане», о которых говорит Деккер, поклоняются золотому мешку.

В «Троиле и Крессиде» Шекспир исходит из характерного для средневекового гуманизма представления об обществе. Согласно этой концепции, общество мыслится как совокупная сверхличность, как государственный организм с головой, конечностями и всеми прочими важнейшими органами, исполняющими разнообразные функции, аналогичные функциям человеческого организма. Поэтому в обществе, описанном Уилером, где человеческая деятельность направлена на удовлетворение низменных потребностей, такие понятия, как «обжорство» и «распутство», которые мы употребляем применительно к индивиду, служат средством политической оценки состояния общества в целом. Соответственно анализ социальной действительности, подобный тому, который дают в своих произведениях Армигейл Ваад и Шекспир, нередко производится в форме медицинского диагноза, воспринимаемого современным читателем как метафора. Однако для самого Шекспира или для Ваада употребление таких, казалось бы, сугубо личных понятий, как «болезнь», «обжорство», «распутство», имело хотя и двойственный, но никоим образом не метафорический смысл: ведь общество представлялось им своего рода гигантским индивидом со всеми характерными особенностями конкретной человеческой личности. В двойственном характере этого средневекового по своей сущности образа мыслей и коренится политический гуманизм Шекспира. Мы ощущаем в «Троиле и Крессиде» силу и последовательность этого гуманизма, причем не вопреки его исторической ограниченности, а именно благодаря ей,

В этой пьесе государство, общество, трактовавшееся средневековой социальной теорией как живой организм, предстает воплощенной ненасытностью, «всеобщей волчьей, звериной алчностью», пользуясь выражением Улисса; существом, пораженным неизлечимыми недугами, которые являются результатом всяческой невоздержанности; поэтому такое общество обречено на неминуемую гибель. Для того чтобы лучше оценить последовательность в применении этой средневековой социальной теории, следует иметь в виду, что она отражает средневековую социальную действительность — феодализм; этого уклада жизни коснулось разложение, он был обречен. А ограниченность подобного взгляда заключается в том, что, будучи сугубо феодальным, он не принимает в расчет новых форм социального развития. С позиций сегодняшнего дня мы способны различить, как из грубой и вульгарной ненасытности выросло новое уважение к материальному благосостоянию человека, а из чувственной любознательности возникла современная наука. Впрочем, понимание ограниченности взгляда на общество с которым мы сталкиваемся в «Троиле и Крессиде», не имеет особого значения именно благодаря специфической направленности интересов автора. Шекспир привлекает наше внимание к самой человеческой, к самой глубокой и сокровенной области жизни, в которой дух капитализма не может рассчитывать на успех. Ведь, как говорил Д. Г. Лоуренс, «любовь — это не сделка и не объект купеческого торга»¹.

¹ D. H. Lawrence, *The Overtone — The Lovely Lady*, N. Y., 1946, p. 154.



Чарльз Барбер

«ЗИМНЯЯ СКАЗКА»
И ОБЩЕСТВО ВРЕМЕН ЯКОВА I



На первый взгляд «Зимняя сказка» — не очень подходящий материал для данного сборника. В критических работах XX века, посвященных этой пьесе или последним пьесам Шекспира в целом, можно, по-видимому, выделить два основных способа истолкования «Зимней сказки». Первый оценивает эту пьесу как сказку фантастическую и далекую от реальности; согласно второму, «Зимнюю сказку» следует понимать как миф религиозный или метафизический по своему значению¹. Я не собираюсь отрицать наличия в пьесе элементов, которые подтверждают и ту и другую точку зрения; но мне бы хотелось показать, что эта пьеса более непосредственно связана с проблемами, стоявшими перед обществом времен Якова I, чем это обычно считается.

Первая точка зрения теперь представляется несколько устаревшей. Она встречается, например, в книге Артура Куиллер-Куча «Мастерство Шекспира». В главе, посвященной «Зимней сказке», он приводит примеры различных анахронизмов в поздних пьесах Шекспира и затем заключает: «Этому мы находим один ответ: сказка, нарочитая сказка; такого

¹ Подробный анализ судьбы этой пьесы в критике XX века дан в статье: Philip Edwards, *Shakespeare's Romances: 1900—1957* — «Shakespeare survey», 11, Cambridge, 1958.

света никогда не было ни на море, ни на земле, — но разве мы не *хотим*, чтобы он был? Сказка, нарочитая сказка: детская сказка о Белоснежке, переведенная в образы «Цимбелина»; Даная и плывущая по волнам колыбель, переведенные в образы «Перикла», принцесса, превращенная в пастушку, переодетый принц, названный отец и названный брат, неотесанная деревенщина, переведенные в образы «Зимней сказки»¹.

Это сказано несколько грустным и снисходительным тоном: автору *хочется* фантазии, сказки («разве мы не *хотим*, чтобы он был?»). Большинство людей сегодня недоверчиво относятся к увлечению выдуманными сказками; они не оценили бы эту пьесу так высоко, как Куиллер-Куч, если бы согласились с его толкованием. Тем не менее я считаю, что он указал на некоторые черты, которые действительно присущи пьесе, — на фольклорные мотивы и образы, на близость по атмосфере к позднегреческому роману.

С более утонченным вариантом подобного толкования мы встречаемся в статье Литтона Стрэчи «Последний период Шекспира», перепечатанной в его труде «Книги и характеры». Он утверждает, что пьесы, созданные до «Кориолана», — это в существе своем реалистические произведения, показывающие живых реальных мужчин и женщин; а в последних пьесах мы попадаем в мир волшебства, скользящих теней, в мир, в котором сохраняется лишь видимость реальности. Как и Куиллер-Куч Стрэчи выделяет сказочный и фольклорный элементы в этих пьесах; но он утверждает, что в них наличествуют и неприятные стороны: в сказочном мире наряду с добрыми феями и сладкими снами есть кошмары и злые духи. Но все они нереальны; и Стрэчи находит пьесы этого периода довольно неинтересными, а их персонажей — скучными: «Трудно отказаться от вывода, что самому Шекспиру к этому времени стало скучно. Ему надоело люди, надоела реальная жизнь, надоела драма,

¹ A. Quiller-Couch, *Shakespeare's Workmanship*, L., 1918, p. 297.

надоело практически все, кроме поэзии и поэтической мечты»¹.

Было бы ошибочным недооценивать степень эффективности таких нападок; но потому, как их излагает Стрэчи, можно заметить, что его обвинения основаны на неправильном понимании Шекспира. Во-первых, создается впечатление, что он смешивает *реальность* с *натурализмом*: некоторые из его упреков сводятся к утверждению, что поздние пьесы не натуралистичны; но ведь это вовсе не значит, что они далеки от действительности. Во-вторых, когда он говорит, что Шекспира в поздних пьесах интересует не драма, не люди, не реальная жизнь, а «только» поэзия, он с очевидностью недооценивает то, как Шекспир использовал поэзию (даже в поздних пьесах) именно для целей драматических и для изображения живых людей и реальной жизни. Бесспорно, поистине самое лучшее опровержение взглядов Стрэчи на последние пьесы — это анализ их фактуры, их поэтики. Посмотрите, например, как Леонт разговаривает в первой половине «Зимней сказки»:

Nor night, nor day, no rest! It is but weakness
To bear the matter thus — mere weakness, if
The cause were not in being — part o' th' cause,
She, th' adultriss: for the harlot king
Is quite beyond mine arm, out of the blank
And level of my brein, plot-proof; but she
I can hook to me — say that she were gone,
Given to the fire, a moiety of my rest
Might come to me again. Who's there? ²

(II, 3, 1—9)

¹ Litton Strachey, *Books and Characters*, L., 1922, p. 60.

² Ни днем, ни ночью мне покоя нет!
Но эти муки — слабость, только слабость.
И я, пожалуй, мог бы исцелиться,
Ее источник главный уничтожив:
Мою жену. Пускай король-развратник
Недосягаем, вне пределов мщения,
Но ведь ее-то я держу в руках!

Это — *драматическое* использование стиха. Оно прямо передает неврастеническое состояние Леонта, его патологическое самоистязание. Эффект достигается, например, беспокойным, болезненным ритмом первого предложения; беспокойство усилено повтором («weakness... meге weakness»), отражающим возвращение одержимого ума к одной и той же мысли. Союз «if», стоящий изолированно, оторванно в конце строки, сообщает стиху оттенок мучительной агонии. А усложненный синтаксис с двумя случаями употребления вводных предложений («part o' th' cause...» и характеристика короля-развратника) и внезапным изменением конструкции (со слов «but she...») позволяет почувствовать изломы и изгибы мысли Леонта и иррациональность, лежащую в основе его мыслительного процесса. Ощущение, что его мысль лишь одержимо движется по кругу, подтверждается тем, что в конце реплики Леонт приходит к тому, с чего он начал («no rest... my rest»). Образы в речи Леонта связаны с артиллерией («blank And level»), с взятием корабля на абордаж («hook to me»). В этих образах воплощены разрушительные импульсы, владеющие умом Леонта; слово «fиге» также раскрывает нам его внутреннее состояние. Совершенно очевидно, что он заблуждается, думая, что сможет избавиться от пожирающего его огня, предав огню кого-либо другого. Эти строки уходят корнями в реальную жизнь, в конкретное понимание человеческой природы. И этот отрывок вовсе не является исключением; в некоторых более ранних репликах Леонта есть еще более поразительные примеры.

Но даже признание поэтической фактуры такого рода оставляет нерешенным вопрос о форме и значении всей пьесы в целом. Ясно, что в ней менее реалистически мотивируются поступки и объясняются судьбы отдельных персонажей, чем в более ранних пьесах Шекспира. Мы не можем подходить к об-

Я чувствую: умри она, сгни —
И мой покой, быть может, возвратится.
Эй, вы!

разу Леонта так, как мы подходили к образу Отелло. В Отелло Шекспира интересовал процесс зарождения и развития ревности; в Леонте же ревность — это данное качество, один из постулатов пьесы, и Шекспир стремится лишь убедить нас в том, что Леонт — действительно ревнивец, а не показать, как он стал ревнивцем. Точно так же и возрождение Гермियोны в конце пьесы не задумано в реалистическом плане; «натуральное» объяснение этого события дается для тех, кому оно нужно, но дается оно очень небрежно и, по существу, в значительной степени пропадает. Зритель с предвзятым мнением о том, что все должно быть «натурально», сталкивается и с другими весьма очевидными трудностями: ответ оракула и его исполнение, смерть Мамиллия, медведь, спасение Утраты, встреча с нею Флоризеля и т. д. Мы не обязаны предполагать, как это делал Стрэчи, что пьеса связана с реальной жизнью, только если она натуралистична; но мы имеем право задать вопрос: *почему* эта пьеса показывает нам мир, отличающийся от того, к которому мы привыкли, в чем здесь дело?

Может показаться, что эта пьеса и в самом деле нуждается в объяснениях мифологического и символического характера; начиная с 30-х годов появился целый ряд работ, посвященных такого рода анализу поздних пьес. В целом существовала тенденция рассматривать мифологию и символику пьесы в религиозном плане; а смысл «Зимней сказки» трактовался как метафизический или трансцендентальный. Примером тому может служить анализ пьесы у Д. Г. Джеймса¹. В своих поздних пьесах, говорит Джеймс, Шекспир обращается к мифологии и уже не стремится в первую очередь показать ситуацию, возникающую между людьми. Основные мифы связаны с нахождением утраченного (Утрата), оживлением умершего (Гермиона) и восстановлением потерянного королевского достоинства — символа духовной красоты и любви, а также божественной судьбы души. То, что утра-

¹ D. G. James, *Scepticism and Poetry*, L., 1937, pp. 205—241.

чено, является самой дорогой собственностью человека, «драгоценностью его души», и Джеймс приводит соответствующие места из Евангелия. Мертвый, возвращенный к жизни (оживление Гермионы), символизирует Воскресение. Джеймсу представляется, что Шекспир пытается найти выражение своему чувству сверхъестественного, не используя открыто религиозных мотивов и терминов; но автор считает, что Шекспиру это не удастся — отчасти из-за смешения символов (королевское величие, например, означает как божественную судьбу души, так и все земные богатства, которые величие свободного духа отрицает); а использование чисто человеческих символов приводит к тому, что персонажи часто ведут себя чрезвычайно глупо.

Было бы неразумным отрицать, что в пьесе имеются глубокие религиозные нюансы. Описание оракула Аполлона (*III, 1*) изобилует образами, вызывающими благоговение и ощущение животворной силы; в сцене суда отказ Леонта внять ответу оракула подан как богохульство, за которым немедленно следует божественный гром и известие о смерти Мамиллия; рассказ об искуплении Леоном своего греха (*V, 1*) выдержан в христианских тонах; Гермиона постоянно ассоциируется с идеей божественной благодати, и сцена ее возвращения к Леонту насыщена христианской фразеологией. Более того, в истории мнимой смерти Гермионы Шекспир отступает от своей обычной манеры и до самого конца скрывает правду от зрителя. Обычно он посвящает зрителя в свою тайну, предпочитая драматическую иронию тому потрясению, которого можно достичь сокрытием истины. В случае с Гермионой он скрывает правду для того, чтобы превратить сцену со статуей в своего рода чудо, воскрешение из мертвых.

Однако даже если мы согласимся со всем этим, трудно истолковать пьесу как последовательный миф с каким-то метафизическим значением; и критики, которые пытаются это сделать, имеют основания заключить, что попытка Шекспира оказалась неудачной. На самом деле, в пьесе слишком много элементов, среди них и очень мирских, никак не укладывающихся в ак-

куратненькую символическую схему; как бы ни пытались и более поздние критики, которые так интересно и с таким восхищением писали об этой пьесе (например, Уилсон Найт¹ или Дерек Траверси²), подчеркнуть в ней элементы морального или метафизического мифа, они обнаружили в ней большое количество богатого и непосредственного человеческого опыта.

Я хотел бы доказать, что «Зимняя сказка» не только не укладывается в рамки религиозного символизма, но и содержит темы, которые более тесно связаны с проблемами общественной жизни начала XVII века, чем об этом говорится в большинстве работ, посвященных этой пьесе. Для этого я начну с того, что представляется мне ключевой темой пьесы: контраст и конфликт между королевским двором и деревней³. Центральным в пьесе является контраст между искусственностью и утонченностью двора и «естественностью», характерной для сельской жизни. Все построение пьесы зиждется на перемещении от двора в сельскую местность, а затем обратно ко двору; эти переходы происходят в 3-й сцене III акта и в 1-й сцене V акта. Это нечто похожее на построение по типу «тезис—антитезис—синтез». На первом этапе развития действия мы наблюдаем погубные страсти и губительную тиранию, зарождающиеся при дворе. Некоторые персонажи покидают дворец и переходят в хижину (Утрата, Флоризель), и второй этап изображает достоинства сельской жизни. Те действующие лица, которые сменили дворец на хижину, отвергнуты двором (Утрата — Леонтом еще до ее ухода, Флоризель — Поликсеном — после); но с возвращением их ко двору в финале наступает духовное возрождение. Вместе с воспитанной в хижине Утратой в коро-

¹ G. Wilson Knight, *The Crown of Life*, L., 1947.

² D. A. Traversi, *Shakespeare: The Final Phase*, L., 1954; *An Approach to Shakespeare*, L., 1956.

³ Эта тема затронута в книге: S. L. Bethell, *The Winter's Tale: A Study*, L., 1948; но Бетелл не отводит ей центрального места, как это попытаюсь сделать я.

левский дворец приходят и добродетели другого класса — йоменов и коттеров, добродетели, несущие двору моральное обновление.

Конечно, как утверждают критики, в соответствии с существовавшими тогда взглядами на наследственное благородство, в Утрате сказывается ее королевское происхождение, отличающее ее от ее мнимых родственников. Ее изысканные манеры и деликатное поведение в отношении Флоризеля противопоставляются поведению пастушек Мопсы и Доркас в отношении ее «брата» — крестьянина. И Поликсен говорит о ней:

...nothing she does, or seems
But smacks of something greater than herself,
Too noble for this place¹.

(IV, 4, 157—159)

Это типичный для времен Якова образчик компромиссной манеры: блистать сельскими добродетелями, не утрачивая качеств, приписываемых благородной крови. Но здесь это весьма уместно, поскольку функцией Утраты в пьесе является сочетание обоих видов положительных качеств: в ее жилах течет королевская кровь, а воспитание она получила в деревне. Более того, ко двору она приходит не одна, а берет с собой деревенских родственников, которым предстоит пополнить собою ряды джентри и которые дадут весьма проницательные характеристики двору и рассуждают о непостоянстве социальных градаций.

Двор показан как источник страстей, которые ведут к деспотизму. Паулина прямо в лицо Леонту говорит о том, что он тиран:

I'll not call you tyrant;
But this most cruel usage of your Queen —
Not able to produce more accusation

¹ Она скромна, проста,
Все дышит в ней высоким благородством,
В такой глуши невиданным.

Than your own weak-hing'd fancy — something savours
Of tyranny, and will ignoble make you,
Yea, scandalous to the world¹.

(II, 3, 115—120)

Леонт гневно отрицает обвинение в тирании, но нам совершенно ясно, что в этот момент Паулина передает чувство возмущения, охватывающее зрителя (так же, как это делает Эмилия в последней сцене «Отелло»). Леонт действительно очень близок к таким определениям понятия «тиран», которые существовали в те времена (например, тиран — тот, кто в своем правлении печется лишь о своем благе и о благе своих приближенных, пренебрегая законом и общим благом)². Он чрезвычайно болезненно относится к обвинениям в тирании и принимает все меры, чтобы опровергнуть их в начале сцены суда (III, 2), утверждая, что он подверг Гермionу справедливому суду по всем правилам закона; но то, как он затем ведет дело, находится в противоречии с его заявлениями. Страсть, которая является источником его тиранического поведения, иррациональна: у Леонта нет никаких доказательств, он не слушает доводов. Он находится в плену овладевшей им страсти, и это приводит к тому, что он пытается склонить Камилло к преступлению — отравить гостя, — затем обвиняет Камилло в измене, приказывает убить свою дочь и устраивает над женой суд по обвинению в прелюбодеянии. Зрители эпохи Якова не воспринимали это только как сказку: ведь осуждение и казнь по такому обвинению Анны Болейн произошли сравнительно недавно; такого рода

¹ Тираном вас я называть не смею;
Но ваши обвиненья без улик,
Жестокость в обращеньи с королевой
Позорят вас и делают тираном
В глазах людей.

² См., например, критерии тирании в книге: Thomas Smith, *Die Republica Anglorum*, ed. L. Alston, Cambridge, 1906, pp. 14—16. Его точку зрения повторяет Мильтон, когда в 1649 году он в «Tenure of Kings and Magistrates» оправдывает казнь Карла I.

вещи считались возможными в практической политике королей.

Неразумность ревности Леонта подчеркивается внезапностью ее вспышки, без того предварительного процесса развития, который виден в *Отелло*. Такой подход к теме иногда трактуется метафизически: он якобы показывает, что зло — это такое состояние, которому подвержен падший человек. Однако он с неменьшим успехом может быть истолкован и политически: независимо от психологии отдельного короля само положение коронованного властителя приводит к необузданности и тирании. Такого взрыва зла не может быть в деревенской хижине. Другой король в пьесе, *Поликсен*, тоже становится неразумным и деспотичным. Здесь имеется в виду его запрещение предполагаемого брака между *Флоризелем* и *Утратой*. Когда он угрожает *Старому пастуху* и *Утрате*, его речь становится несдержанной, жестокой и изобилует образами физического насилия:

Thou, old traitor,
I am sorry that by hanging thee I can but
Shorten thy life one week. And thou, fresh piece
Of excellent witchcraft,..
I'll have thy beauty scratch'd with briers and made
More homely than thy state¹.

(IV, 4, 412—418)

Элемент иррациональной страсти тонко подчеркнут в приведенных словах тем, что несколько раньше в той же сцене *Поликсен* уверял *Утрату* в желательности смешанных браков для обновления аристократической крови. Это говорится в знаменитом диалоге о гвоздике, когда *Поликсен* уговаривает *Утрату* не

¹ А ты, предатель старый! Жаль, что петля
Уж ненадолго век твой сократит.
А ты, колдунья, наглая девчонка!
Я выбью дурь из красоты твоей,
Ее поставят розгами на место!

отказываться от этих цветов для своего сада по той лишь причине, что это — гибрид, результат вмешательства человека в жизнь природы:

You see, sweet maid, we marry
A gentler scion to the wildest stock,
And make conceive a bark of baser kind
By bud of nobler race. This is an art
Which does mend nature — change it rather; but
The art itself is nature¹.

(IV, 4, 92—97)

Поликсен оправдывает приемы садоводов и использует образ прививки, при которой в стволе (stock) одного сорта растения (например, яблони) делается надрез, к которому прививается черенок (scion) другого сорта; но выражения здесь так подобраны, что перед нами встает образ брака, более того, брака между представителями разных классов общества: такие слова, как «noble», «gentle» и «base», имели в шекспировское время совершенно определенную классовую окраску. По существу, это красноречивое оправдание смешанных браков между аристократами и джентри, с одной стороны, и людьми, не входящими в эти классы (более «низкими» людьми — «baser kind»), — с другой. Но для Поликсена, как мы вскоре обнаруживаем, это только теория: когда его собственный сын хочет вступить в подобный брак, он раздражается грубой бранью, в которой налет иррационального и патологического напоминает ранние стадии гнева Леонта.

В следующей за этим реплике Утрата тонко разбивает аргументы Поликсена, кичащегося благородством происхождения:

I was not much afraid; for once or twice
I was about to speak and tell him plainly

¹ Искусство также детище природы.
Когда мы к ветви дикой прививаем
Початок пежный, чтобы род улучшить,
Над естеством наш разум торжествует,
Но с помощью того же естества.

The self-same sun, that shines upon his court,
Hides not his visage from our cottage, but
Looks on alike ¹.

(IV, 4, 434—438)

Образ солнца говорит о равенстве человеческих душ перед богом; этот образ утверждает братство людей, общечеловеческое достоинство, которое превышает достоинство классовое (чувство, присутствующее во всех произведениях Шекспира). И Флоризель, который, конечно, не знает, что Утрата равна ему по рождению, убежден, что если он не сможет выполнить свое обещание и жениться на ней, то будет нарушен закон природы:

It cannot fail but by
The violation of my faith; and then
Let nature crush the sides o' th' earth together
And mar the seeds within! ²

(IV, 4, 468—471)

В «Макбете» и в «Короле Лире» используются сходные образы для изображения всеобщего хаоса, который следует за нарушением установленного порядка; Флоризель же говорит, что хаос наступит, если он *не сможет* нарушить этот порядок (ослушавшись своего отца и взяв жену из другого класса). В конце этой же сцены гнев Поликсена тонко пародирует Автолик, рассказывая Старому пастуху и Крестьянину о том, какие их ждут наказания за то, что они хотели «переставить трон нашего монарха в овчарню» («draw our throne into a sheep-cote»; IV, 4, 768).

Двор показан не только как источник страстей и тирании. Придворным грозит опасность превратиться

¹ Но, право, он не испугал меня.
Я раз иль два хотела вставить слово,
Сказать, что над лачугой и дворцом
Одно и то же солнце светит в себе.

² ...твое не рухнет счастье,
Пока я верен, если ж изменю,
Иссякнет жизнь и рухнет свод вселенной.

в безвольных существ; на их облике лежит печать чрезмерной искусственности. Безволие проявляется в том, что придворные оказываются неспособными сопротивляться деспотическому самодурству Леонта. Роль человека, который говорит королю правду, отда-на женщине — Паулине (II, 3), а придворные Леонта отваживаются лишь на то, чтобы — после неудачной попытки заставить Паулину молчать — уверить короля, что Антигон не подговаривал Паулину на это. Здесь нет Кента (как в «Короле Лире»), который мог бы сказать королю, что тот творит зло.

Чрезмерная искусственность проявляется в прозаических репликах придворных, которые грешат напыщенностью и манерностью. Это можно заметить уже в самом начале пьесы:

Archidamus. If you shall chance, Camillo, to visit Bohemia, on the like occasion whereon my services are now on foot, you shall see, as I have said, great difference betwixt our Bohemia and your Sicilia.

Camillo. I think this coming summer the King of Sicilia means to pay Bohemia the visitation which he justly owes him.

Archidamus. Wherein our entertainment shall shame us we will be justified in our loves; for indeed —

Camillo. Beseech you...

Archidamus. Verily, I speak it in the freedom of my knowledge: we cannot with such magnificence, in so rare — I know not what to say. We will give you sleepy drinks, that your senses, unintelligent of our insufficiency, may, though they cannot praise us, as little accuse us¹.

(I, I, 1—15)

¹ Архидам. Если вам случится, Камилло, по долгу государственной службы приехать в Богемию, как я приехал к вам, вы убедитесь, насколько я прав, говоря, что между нашей Богемией и вашей Сицилией огромная разница.

Камилло. Я полагаю, этим летом король Сицилии нанесет богемскому королю ответный визит.

Архидам. Мы не сможем оказать вам достойный прием, но искупим это своей сердечностью, так как по истине...

Все это очень элегантно и по-светски, но в симметричной структуре предложений, в закругленных периодах видна некоторая нарочитость. Вступительная реплика, например, представляет собой одно сложное предложение, в котором основной глагол припасен на конец, отчего создается впечатление нарочитости, а не естественности; замыкается это предложение хорошо сбалансированными «our Bohemia and your Sicilia». Даже когда Архидам не может подыскать слова, чтобы выразить свое ощущение недостаточности («we cannot with such magnificence» и т. д.) и оставляет предложение неоконченным, у нас не создается впечатления, что он *действительно* не может найти слов; наоборот, нам кажется, что сама эта бессвязность предусмотрена говорящим и является сознательным ораторским приемом. А конец его реплики так тщательно отделан, что напоминает эвфуистическую прозу.

Для речи придворных в этой пьесе характерен изящный, слегка искусственный стиль. Но есть одна сцена, где эта манерность несколько преувеличена, и в результате получается нечто похожее на пародию. Мы имеем в виду сцену, в которой придворный описывает узнавание Утраты. Это должен быть рассказ об очень трогательном событии, но мы ощущаем постоянный контраст между переполняющим его чувством и довольно искусственной прозой, которой он об этом рассказывает:

One of the prettiest touches of all, and that which angl'd
for mine eyes — caught the water, though not the fish —

К а м и л л о. Умоляю вас...

Архидам. Поверьте мне, я знаю, что говорю: мы не сумеем принять вас так пышно, с таким великолепьем, с таким поразительным... я просто не нахожу слов... Придется одурманить снотворными напитками ваш рассудок, чтобы он не мог судить, насколько мы посрамлены,— и пусть вы не будете нас хвалить, зато не сможете и хулить.

was, when at the relation of the Queen's death, with the manner how she came to't bravely confess'd, and lamented by the King, how attentiveness wounded his daughter; till, from one sign of dolour to another, she did with an 'Alas!' — I would fain say — bleed tears; for I am sure my heart wept blood¹.

(V, 2, 90—99)

Здесь снова мы видим такие же замысловатые построения сложноподчиненных предложений, такую же четкость и уравновешенность, а кажущиеся безыскусными вводные предложения говорят о большой избретательности. Консейтизмы «caught the water, though not the fish», «attentiveness wounded his daughter» доведены до грани прециозности.

В противоположность тирании и искусственности двора деревенская хижина является источником человечности и естественности. Мы видим человеческие добродетели в Старом пастухе, который говорит, когда он находит Утрату: «Надо взять ее, пожалуй бедняжку» («I'll take it up for pity»; III, 3, 74); в этом нет никакого расчета, потому что он еще не обнаружил золота, которое оставил Антигон. Те же гуманные чувства проявляются в его сыне Крестьянине в комедийной сцене, когда Автолик очищает его карманы (IV, 3); эта сцена является пародией на притчу о добром самаритянине. В деревенской хижине царят добрые отношения и чувство гостеприимства, как это видно из сцены сельского праздника и из рассказа Старого пастуха о своей гостеприимной жене.

Естественность прозы крестьян в противоположность искусственности прозы придворных не нуждается в иллюстрациях. Более того, поэтические образы

¹ Но самым трогательным было другое — то, что выудило из глаз моих если не рыбу, так целый поток слез. Вы не представляете, как потрясающе подействовал на дочь рассказ о смерти королевы — чистосердечное и горестное признание короля. Она сначала слушала безмолвно, но вдруг воскликнула: «Несчастный день!» — и залилась кровавыми слезами, я говорю — кровавыми, потому что сердце мое тоже плакало кровью.

и события, в которых участвуют сельские жители, подчеркивают их связь с природой; например, Утрата — «королева творога и сливок»; ее глаза — вода, а Флоризель — месяц, который смотрит в воду; в поэзии Утрата постоянно ассоциируется с цветами; цветы получают ее гости; ее названные отец и брат, не в пример несчастному Антигону, находятся в хороших отношениях с медведем. В диалоге о гвоздике Утрата и Поликсен говорят о разных вещах. Она утверждает достоинства сельской естественности в противовес придворной искусственности, что подкрепляется также и ее отказом от косметики:

No more than were I painted I would wish
This youth should say 'twere well, and only therefore
Desire to breed by me¹.

(IV, 4, 101—103)

Поликсена же занимает вопрос о взаимоотношениях искусства и природы; он утверждает, что человек — это часть природы и что, управляя природой, он лишь пользуется теми средствами, которые ему предоставляет сама природа. Его обобщение достигает такой широты, что он в свое видение взаимоотношений человека и природы включает и мысль о необходимости смешанных браков между людьми двора и деревни. Но в этот момент он имеет в виду не саму Утрату; он в общих чертах предвосхищает исход пьесы (как бы мало ни был он способен принять его на деле).

Для Англии 1610—1611 годов, когда была написана «Зимняя сказка», тема двора и деревни имела самое животрепещущее значение, потому что в то время различие между двором и деревней как в политическом, так и в культурном отношении становилось все более очевидным. Шекспир, конечно, не передает всей остроты этой проблемы; и в этом нет ничего удивительного, если учесть все возрастающее в это время

¹ Хотя румянец нравится мужчинам,
Я на лице румян не выношу...

покровительство двора, оказываемое его театру; все же тема эта ясно очерчена. Шекспир откровенно рассматривает возможность примирения между двором и деревней, благодаря которому двор обновится под влиянием низов, а деревня станет более культурной под влиянием двора. Если исходить из общественных и политических понятий того времени, это означало социальные перемещения и отказ от требований «порядка» в смысле установленной иерархии, хотя для тех придворных среди зрителей, которым это было надо, оставялась лазейка — королевское происхождение Утраты. На соблюдении иерархии настаивает Поликсен, когда он запрещает предполагаемый брак:

Mark your divorce, young sir,
Whom son I dare not call; thou art too base
To be acknowledg'd — thou a sceptre's heir,
That thus affects a sheep-hook! ¹

(IV, 4, 409—412)

Поликсен считает, что Флоризель ведет себя недостойно для человека благородного происхождения, и слово «base» (низкий) сочетает в себе моральный и социальный оттенки значения. Он подчеркивает низкое социальное положение обитателей хижины, называя Старого пастуха «churl» (грубый, неотесанный человек), — это слово также сочетает в своем значении оттенки классового отношения и нравственного осуждения. И красоту Утраты «поставят розгами на место», то есть она будет выглядеть хуже, чем полагается даже людям ее общественного положения. По словам Камилло, это ярость. Настойчивость в утверждении социального порядка ассоциируется с невоздержанной яростью и деспотическим поведением. Мы уже рассмотрели реплику Утраты о том, что солнце одинаково светит над лачугой и дворцом, и слова Флори-

¹ Я твой разрыв скреплю.
Ах ты, мальчишка! Это ли мой сын!
Ты слишком низко пал для принца крови.
На посох ты державу променял!

зеля, что оставить Утрату — противоестественный поступок; даже от Поликсена мы не слышим, что в женьтьбе принца на пастушке есть что-либо противоестественное.

Когда Старый пастух и его сын появляются при дворе, вопрос о социальных перемещениях обсуждается открыто и определенно. Перед нами раскрывается комическая сторона проблемы — образ парвеню:

Autolicus. I know you are now, sir, a gentleman born.

Clown. Ay, and have been so any time these four hours.

Shepherd. And so have I, boy.

Clown. So you have; but I was a gentleman born before my father; for the King's son took me by the hand and call'd me brother; and then the two Kings call'd my father brother; and then the Prince, my brother, and the Princess, my sister, call'd my father father. And so we wept; and there was the first gentleman-like tears that ever we shed¹.

(IV, 4, 130—139)

Это, конечно, фарс, но тем не менее он представляет собой ситуацию, которая воспринимается в пьесе спокойно и с добрым чувством юмора: крестьянин становится дворянином. Здесь, по существу, в комическом плане повторяется тема братства между всеми людьми, о чем говорила Утрата в своей реплике о солнце, освещающем и лачугу и дворец. Тон приведенной сцены заметно отличается от некоторых более ранних высказываний Шекспира на эту тему: напри-

¹ Автолик. Я вижу, сударь, что теперь вы прирожденный дворянин.

Крестьянин. Да, и вот уже четыре часа пребываю в этом звании.

Пастух. И я, сынок.

Крестьянин. И ты. Но я угодил в дворяне прежде, чем мой отец. Потому что королевский сын взял меня за руку и назвал братом, потом оба короля назвали моего отца братом. Потом принц, мой брат, и принцесса, моя сестра, назвали моего отца — отцом. И тогда мы заплакали, и это были наши первые дворянские слезы.

мер, упоминание в «Короле Лире» (III, 6) о крестьянине, который видит перед собой своего сына в облике дворянина, или в «Гамлете» (V, 1) о том, что крестьянин носком своей ноги задевает пятки придворного и бережет его болячки. В сцене из «Зимней сказки» нет едкой насмешки, которая ощущалась в более ранних произведениях; ситуация комична, но она не является предметом горькой сатиры. Сыновья и дочери Крестьянина (как говорит Старый пастух) «все будут дворянами» — так уж ведется. Более того, здесь есть намек на то, что и двор в свою очередь окажет облагораживающее влияние на этих умных, но неотесанных крестьян: они обещают помочь Автолику, потому что, как говорит Пастух, «уж будем благородны, коль попали в благородные» («We must be gentle, now we are gentlemen»; V, 2, 146). Здесь двойное значение слова «gentle» (благородный) используется, чтобы дать понять, что достижение социального положения приведет к приобретению соответствующих нравственных совершенств.

Вокруг центральной темы взаимоотношений между двором и деревней группируются различные побочные темы. Одной из них является тема власти человека над природой. Тема искусства и природы в данной пьесе обсуждалась многими критиками, и в частности Уилсоном Найтом. Но необходимо отметить, что во времена Шекспира слово *искусство* (art) имело более широкое значение, чем в наши дни. Оно включало в себя то, что называлось *полезными искусствами* (useful arts) и что мы сейчас называем технологией; и когда Поликсен упоминает искусство в диалоге о цветах, он, по существу, говорит о садоводческой технике, о власти человека над природой. Многие критики указывали на то, что эта пьеса изобилует образами из области природы; большинство из этих образов относятся к «одомашненной» природе: это — коровы и телята, пруды с рыбой, куры и яйца, садовые цветы и растения и т. д. Ссылки на одомашненную природу постоянно встречаются в образной системе пьесы, и не только в деревне, но и при дворе, как, например, в следующей реплике Гермионы:

What! Have I twice said well? When was't before?
 I prithee tell me; cram's with praise, and make's
 As fat as tame things. One good deed dying tongueless
 Slaughters a thousand waiting upon that.
 Our praises are our wages; you may ride's
 With one soft kiss a thousand furlongs ere
 With spur we heat an acre¹.

(I, 2, 90—96)

Слова «cram» и «fat as tame things» ассоциируются с откармливанием домашних животных или птицы; а затем появляется образ другого домашнего животного — лошади. Вряд ли такая система образов задумана, чтобы бросить тень на взаимоотношения Гермiony и Леонта и намекнуть, что для него она — всего лишь раскормленная курица; нет, скорее образы домашних животных воспринимаются как сочные и яркие сравнения, подходящее художественное средство для описания самых близких человеческих отношений.

На протяжении всей пьесы система образов напоминает нам, что человек живет в природе, покоряя природу своим искусством. Есть также и образы непокоренной природы: буря, волк, который угрожает баранам, медведь, который убивает Антигона; но они встречаются как исключение, представляя собой ту область действительности, которую человек еще не подчинил своей власти. Интересно отметить, что сельских персонажей такие явления не очень волнуют. Крестьянин, например, знает все о медведях («медведь только с голоду страшен» — «they are never curst but when they are hungry»; III, 3, 124) и поэтому может справиться с создавшимся положением: медведь

¹ Ах, так — ну, значит, дважды.
 Открой же мне, когда был первый раз?
 Я жду похвал, я стану от похвал
 Спесивее раскормленной гусыни.
 Не забывай: ты должен непременно
 Хвалить меня за добрые дела!
 Я всем мужьям советую запомнить:
 Нас тридцать миль прогонишь поцелуем,
 А шпорой — еле сдвинешь.

еще не приручен, но знание человеком его повадок делает его безопасным. Ревнивый Леонт же, наоборот, «пушинка, летящая, куда подует ветер» («a feather for each wind that blows»; II, 3, 153).

Тема власти, которой человек добивается над природой при помощи своего искусства, связана (хотя это и не выступает с очевидностью для современного читателя) с другой темой в пьесе — с темой зрелости и созревания. Особенно большое внимание этой теме уделил Траверси, который видел в ней центральную проблему пьесы и прослеживал ее в системе образов, связанных с временами года, со старостью и молодостью, с природой. Но необходимо иметь в виду, что во времена Шекспира созревание считалось одной из основополагающих научных идей¹. Для эпохи Возрождения основными науками, то есть такими, которые служили бы моделью для других, были биологические науки. В наше время мы склоняемся к тому, чтобы основополагающими считать основные концепции физики и химии, и пытаемся рассматривать биологические науки в свете этих концепций. Мы начинаем с понятия инертной материи и ее свойств и объясняем биологические проблемы, исходя из такой системы построения взаимосвязи наук. Такой подход (хотя он дает хорошие результаты) не является самоочевидным; приблизительно до 1700 года для ученых была обычной прямо противоположная научная позиция: ученый исходил из понятий роста и созревания, наблюдаемых у животных и растений, и пытался приспособить факты, связанные с химией и физикой, к этим понятиям; химические явления объяснялись, например, при помощи таких понятий, как прорастание и созревание, как это делалось в алхимии. Поворот в научном мировоззрении (от мира, являющегося в своей основе биологическим, к миру, являющемуся в своей основе механическим) объясняет многие несоответствия в мироощущении человека эпохи Возрождения и современного человека.

¹ Stephen Toulmin, *Foresight and Understanding*, L., 1961, pp. 62—81.

Таким образом, постоянно используя в «Зимней сказке» образы развития и созревания, например в образной системе времен года, Шекспир раскрывает перед нами вселенную с точки зрения науки его времени. Одновременно, как мы уже видели, он напоминает нам о тех методах, при помощи которых человек покоряет природу. Я считаю, исходя из этого, что система образов в этой пьесе постоянно напоминает, что человек покорил природу при помощи своего «искусства» и при помощи научного понимания природы, на котором это искусство основано. Это значительно более «современное» мировоззрение, чем обычно приписывается Шекспиру, которого часто в наши дни рассматривают как фигуру почти средневековую, практически ничего не имеющую общего, скажем, со своим современником Бэконом. Мне представляется, что в позднем Шекспире больше бэконизма, чем это обычно признается. Об этом, например, свидетельствует образ Просперо в «Буре»: ученый-волшебник (эти две категории часто уравнивались), который покоряет природу своим искусством и своими знаниями. Важно то, что волшебство Просперо не осуждается. В «Докторе Фаусте» Марло, созданном в начале 90-х годов XV века, занятия магическими искусствами представляются заслуживающими решительного проклятия. В «Бюсси д'Амбуа» Чапмена (первое десятилетие XVII века) образ монаха-волшебника весьма неопределен; зритель сам решает, является ли его искусство богоугодным или богопротивным. А в «Буре» (начало второго десятилетия XVII века) ученый-волшебник уже является полностью положительным образом.

В пьесе есть еще одна тема — тема целостности, непрерывности человеческой истории, раскрывающаяся в том, как продолжается жизнь, поколение за поколением, несмотря на все конфликты и волнения. Об этом нам напоминает та же система образов, связанных с временами года, — ведь времена года цикличны. Это раскрывается также и в неоднократно встречающихся в пьесе образах, которые связывают разные поколения людей. Часто подчеркивают, что в этой

пьесе противопоставляются молодость и старость, дети и отцы, что в ней показано, как конфликты одного поколения разрешаются при посредничестве следующего. Но в пьесе есть также и много замечаний, которые заставляют нас оглядываться назад или смотреть вперед на много поколений. В первой сцене пьесы Камилло говорит о Мамиллии, что «старым сердцам он приносит молодость. Даже те, кто ходил до его рождения на костылях, теперь хотят жить подольше, чтоб увидеть его взрослым мужчиной» («makes old hearts fresh; they that went on crutches ere he was born desire yet their life to see him a man»; *I, 1, 36—38*). Те, кто ходил на костылях до рождения Мамиллия, очевидно, родились за два или три поколения до него; но и они хотят прожить по меньшей мере еще одно тридцатилетие, пока Мамиллий не станет зрелым мужчиной. Эта фраза в чрезвычайно скупой форме вызывает ощущение, как если бы многие поколения растянулись и вперед и назад во времени; в этой последовательности настоящее время занимает центральное место. Подобный же пример мы встречаем в сцене, в которой описывается узнавание Утраты; там говорится, что Леонт «стал благодарить старого пастуха, стоявшего тут же, подобно памятнику, разрушенному временем и бурями, выдавшему многие царства и многих королей» («thanks the old shepherd, which stands by like a weather-bitten conduit of many kings' reigns»; *V, 2, 54—55*). Здесь крестьянин выступает как символ непрерывности и преемственности сельской жизни с ее трудностями («weather-bitten»), с ее жизнетворными свойствами, с руслом ее традиций (этот образ возникает в связи со словом «conduit», означающим «акведук»). Сельская жизнь идет своим чередом, что бы там ни происходило при дворе: слова «of many kings' reigns» не только создают впечатление исторической перспективы, но также намекают на строй провинциальной жизни, крепкой и прочной, выдерживающей все превратности политической истории: короли могут приходить и уходить, а старинный акведук и старый пастух остаются. Следует также об-

ратить внимание на возраст пастуха. Когда он узнает, кем является Флоризель, он говорит:

O sir,
You have undone a man of fourscore-three
That thought to fill his grave in quiet, yea,
To die upon the bed my father died,
To lie close by his honest bones ¹.

(IV, 4, 444—448)

По сюжету ему совсем нет необходимости быть таким древним; но Шекспир относит его к еще более старому поколению, чем Леонт (чье место он занимает в качестве отца Утраты), а связь с прошлым прослеживается еще дальше, благодаря упоминанию о смерти в той же постели, в которой умер его отец.

За этим ощущением многих поколений людей, стирающихся и в прошлое и в будущее, как бы стоит признание исторического процесса, признание роли времени. Интересно проанализировать, как в пьесе говорит само Время. Оно вводится в пьесу в начале IV акта в виде хора, и у читателя, возможно, возникнет желание быстро просмотреть этот отрывок, то есть отнестись к нему как к драматургическому приему, призванному заполнить в пьесе разрыв во времени. Но Шекспиру не свойственно вкладывать в уста своих персонажей случайные слова, тем более если их произносит такая символическая фигура, как Время:

I, that please some, try all, both joy and terror
Of good and bad, that makes and unfolds error,
Now take upon me, in the name of Time,
To use my wings. Impute it not a crime
To me or my swift passage that I slide
O'er sixteen years, and leave the growth untried

¹ А ты-то, принц! Из-за твоей причуды
Погиб старик восьмидесяти лет,
Мечтавший умереть в своей постели,
В том домике, где умер дед, отец,
Лежать в могиле рядом с их костями.

Of that wide gap, since it is in my pow'r
To o'erthrow law, and in one self-born hour
To plant and o'erwhelm custom. Let me pass
The same I am, ere ancient'st order was
Or what is now receiv'd. I witness to
The times that brought them in; so shall I do
To th' freshest things now reigning, and make stale
The glistening of this present, as my tale
Now seems to it. Your patience this allowing,
I turn my glass, and give my scene such growing
As you had slept between¹.

(V, 1, 1—15)

Здесь исторические процессы становятся чем-то вроде органического роста, и их следует рассматривать так же объективно, как и другие процессы, соответствующие этому образцу. Жизнь человеческого общества сравнивается с растительной («leave the *growth* untried», «To *plant* and o'erwhelm custom», «give my scene such *growing*»), а это означает, что исторические изменения принимаются как естественные и неизбежные. Время может созидать и разрушать обычаи («plant and o'erwhelm custom»), а обычаи (custom), как мы помним,— это ключевое понятие для всего со-

¹ Не всем я по душе, но я над каждым властно.
Борьбу добра и зла приемлю безучастно.
Я — радость и печаль, я — истина и ложь.
Какое дело мне, кто плох, а кто хорош.
Я — Время. Я хочу вас наделить крылами.
Мы сказочный полет свершаем ныне с вами
И вмиг перенеслись через шестнадцать лет,
Они ушли во тьму, но не исчез их след.
Игра и произвол — закон моей природы.
Я разрушаю вмиг, что создавалось годы,
И созидаю вновь. С начала бытия
От прихотей своих не отступало я.
Свидетель прошлого, всего, что стало былью,
Я настоящее покрою темной пылью,
И лучезарный круг свершающихся дней
Потомки назовут легендой моей.
Итак, терпение! Шестнадцать лет вы спали.
Вращаю зеркало. В магическом кристалле
Читайте прошлое.

циального устройства того времени (одной из самых значительных общественных и экономических перемен XVII века была замена обычного права договором, например в вопросах ренты и сроков владения землей). Но в данном случае обычай рассматривается не как абсолют, а как нечто подверженное переменам. Соединение таких слов, как «plant» и «o'erwhelm», говорит о том, что общественный порядок может расти, достигать зрелости и гнить, как растение; но он может также в какой-то период быть насильственно разрушен (слово «o'erwhelm» напоминает о наводнении), а на его месте может быть «высажен» (planted) другой. Был древний порядок, существует сегодняшней порядок («what is now receiv'd»), но и его в свое время сменит другой. Настоящее («things now reigning») покажется когда-нибудь старым (stale) — таким, каким кажутся современной аудитории старые сказания Времени. Значит, общественные перемены приемлемы; изменение нынешнего порядка и обычая является чем-то естественным, частью процесса развития и роста самого Времени. Эта мысль находится в резком противоречии с тем, что говорилось, например, в «Короле Лире», где отношения, вступающие в конфликт с традиционными обычаями, воспринимались Лиром и его друзьями как *неестественные*.

Мне кажется, что Шекспир сделал следующее: он поместил трагические конфликты и несоответствия своего века в более широкую историческую перспективу. В великих трагедиях основное место занимают разрушение существующего порядка и мучительные переживания, порожденные изменением обычаев и мировоззрения. А в этой пьесе он отошел еще дальше назад, и конфликты превратились в часть общей картины, в волнения непрерывного потока человеческой истории. То, что мы имеем в виду, ясно выступает в конце III акта: Антигона загрыз медведь, тонет корабль с людьми, но сцена заканчивается словами Старого пастуха: «Нам выдался счастливый день, малый, надо его отпраздновать добрым делом» («'Tis a lucky day, boy; and we'll da good deeds on't»; III, 3, 142). Это не просто черствость (мы уже знаем, что старик из

жалости приютил Утрату), а скорее признание того, что человеческая жизнь — это вечный процесс, в котором есть смерть и трагедия, но в котором для кого-то всегда есть день счастья.

Я считаю, следовательно, что это пьеса о процессе общественных перемен в Англии XVII века: о расхождении между деревней и королевским двором, о покорении природы искусством человека, устойчивости традиционной сельской жизни перед лицом политических перемен, надежде на возрождение Англии через воссоединение дворца и хижины, принятии процесса исторического развития. Недостатки пьесы являются результатом того, о чем она не говорит. Показанное в ней общество, как говорит само Время, относится к более раннему периоду, чем время Шекспира. Это более простое общество, в котором не было никого, кроме крестьян и придворных. Для настоящих носителей перемен в шекспировской Англии — купцов-монополистов, лендлордов, огораживающих общинные земли, хитрых законников, богатеющих йоменов — в пьесе места не нашлось. Конечно, можно счесть типом «нового человека» шекспировских времен Старого пастуха, потому что он «много лет назад непонятным для соседей образом из нищего превратился в богача» («a man, they say, that from very nothing, and beyond the imagination of his neighbours, is grown into an unspeakable estate»; IV, 2, 37—39). Но ведь тому причиной «волшебное золото» Утраты, а не его деловые качества. В результате «деревня», которая в пьесе противопоставляется двору, отличается от той «деревни», которая противостояла двору в политической борьбе того времени. Единственный персонаж, который стоит вне этого простого противопоставления двора и крестьянства, — это Автолик. Автолика часто называли основным источником энергии в пьесе. Эта жизненная энергия, подобно жизненной энергии Фальстафа, как бы черпает силы в том факте, что сам Автолик является деклассированным человеком: он не принадлежит к существующему общественному порядку и поэтому может рассматривать его критически, с позиций аморализма. Его энергия не стесне-

на общепринятым кодексом находящегося в упадке, изнеженного общества, из которого он изгнан: Он, по его словам,— бывший придворный, доведенный до нынешнего своего состояния азартными играми и распутством (IV, 3). В конце пьесы он рассчитывает вернуть себе прежнее положение при дворе благодаря заступничеству Старого пастуха и его сына; даже для одного такого элемента, не подчиняющегося общим правилам, нет места в возрождающемся обществе.

Мне кажется, что именно этим упрощением общества и объясняется идиллическая атмосфера пьесы. Не без оснований некоторые критики называли эту пьесу «эскепистской» или подчеркивали ее сказочный характер. Особенно в IV акте сельское общество предстает перед нами в золотой дымке. Уилсон Найт отметил «реализм» этого акта; и действительно, он резко отличается от искусственной эвфуистической пасторали таких драматургов, как, например, Лили и Грин. Но этот «реализм» заключается, в основном, в реалиях и естественности речи персонажей. А в другом, более важном смысле этот акт совсем не реалистичен: это тоска по золотому веку; сады Гесперид, идеализированная пасторальная картина, которую рисовали себе горожане во все века; грубость и уозость сельской жизни преданы забвению, все предстает в розоватом свете. Более того, из-за того, что картина общества упрощена и не показаны те подлинные общественные силы, которые стремились к переменам, союз дворца и хижины, двора и деревни, становится всего лишь мечтой. Вследствие этого в пьесе сверхъестественное заменяет собой достоверные естественные мотивы. Для того чтобы излечить Леонта от деспотизма, потребовалось одно чудо; для того чтобы влить новые силы в его королевство — другое. И Шекспиру пришлось обратиться к чудесам, чтобы все это свершить, потому что при том социальном строе, который он показал в пьесе, у него не было иного пути.



Дэвид Крэг

ЛЮБОВЬ И ОБЩЕСТВО:
«МЕРА ЗА МЕРУ» И НАША ЭПОХА



Я считаю, что мы правы, питая недоверие к насильственным попыткам представить Шекспира современным писателем — как провозглашая его апологетом британского джингоизма, так и изображая Анджело или Гамлета законченными неврастениками в угоду пресыщенным любителям пикантного. Но есть одно произведение Шекспира, которое действительно насквозь проникнуто современным нам духом: это «Мера за меру», пьеса, которая не может не произвести на нас глубокого впечатления своим свободным и непредубежденным подходом к поднятым в ней проблемам. Поясним это сравнением. Мне, например, почти не приходится мысленно перестраиваться при переходе от «Меры за меру» ко многим из произведений Лоуренса. А такие произведения Лоуренса, как «Дочери священника», «Кукла капитана», «Сент-Мор» и «Цыган и дева», представляются мне наиболее близкими по духу этой шекспировской пьесе из всей позднейшей литературы на английском языке.

Общее сходство между этими произведениями заключается в том, что все они средствами искусства анализируют самое заветное в нашей жизни: любовь и радости любви, честность и чистоту, личную свободу; этому анализу свойственны глубина и пронизательность, идущие от полного отсутствия велеречивого пафоса, ходульности, откровенного морализаторст-

ва и претенциозного глубокомыслия, которыми сплошь и рядом грешат вещи такого рода. И Шекспир, и Лоуренс — настоящие певцы человечности, победоносно выступающие против всего, что враждебно подлинной жизни. Однако «человечность» и «жизнь» являются сами по себе столь общими — хотя и необходимыми — понятиями (весьма удобными для придания весомости и возвышенности точке зрения всякого, кто бы ни взял их на вооружение), что, пожалуй, лучше всего будет сразу же перейти к рассмотрению конкретных черт сходства между упомянутыми произведениями.

Разрыв, который неизбежно должен существовать между писателями, принадлежащими к столь далеко отстоящим друг от друга эпохам, удивительно мал. Объясняется это тем, что Шекспира в рассматриваемой нами пьесе интересуют прежде всего сокровенные, коренные жизненные ценности, а не внешние способы их проявления. Так, например, герой пьесы Клавдио, являющийся номинально джентльменом из Вены, не обнаруживает характерных черточек или специфических оборотов речи, которые бы аттестовали его как такового. В нем мало той изысканной учтивости, которая предстает в карикатурном виде в образе сэра Эндрю Эггючика и которая совершенно серьезно звучит в возвышенно-величественных комплиментах Флоризеля, обращенных к Утрате в пасторальной сцене из «Зимней сказки». Клавдио — прежде всего живой человек; это особенно ярко проявляется в страстном прославлении жизни, которое начинается словами: «Но умереть... уйти — куда, не знаешь» («*Au, but to die, and go we know not where*»; *III, 1, 119*). Правда, могут сказать, что и трагедии Шекспира не в меньшей степени, чем «Мера за меру», затрагивают жизненно важные вопросы любви и нравственности. Но метод трагедии состоит в изображении воздействия на человека самых ужасающих, необычайных сил, которые только можно представить себе. А «Меру за меру» с лучшими произведениями современной художественной литературы роднит то, что в этой пьесе непосредственно идет речь о переживаниях, которые, будь они

обычны или нет, затрагивают нас всех, о моральных категориях, которые мы призваны привнести в личные отношения, если мы хотим, чтобы они доставляли нам радость и счастье.

Уже сама тема указывает на сугубо личный, интимный характер пьесы: молодой человек совершил грехопадение, до брака вступив в связь со своей возлюбленной, а правитель, предавший его суду, испытывает искушение согрешить аналогичным образом. Специфика подхода к такой теме, требующей правдивого изображения интимной стороны жизни, проявляется в созвучности многих мест пьесы сонетам — наиболее интимно-личной части наследия Шекспира. (Лучшим пьесам Шекспира подобные совпадения с сонетами совершенно не свойственны.) Клавдио, исполненный бессильного гнева против самого себя, скорбит по поводу своего грехопадения:

So every scope by the immoderate use
Turns to restraint. Our natures do pursue,
Like rats that ravin down their proper bane,
A thirsty evil; and when we drink, we die¹.

(I, 2, 121—124)

Здесь Клавдио близок к состоянию духа, выраженному в еще более крайней форме в сонете о сладострастии (129):

Enjoy'd no sooner but despised straight;
Past reason hunted, and, no sooner had,
Past reason hated, as a swallowed bait,
On purpose laid to make the taker mad².

¹ Как следует за пресыщением пост,
Так и за неумеренной свободой
Нас цепи ждут. Томимы грешной жаждой,
Как крысы, что отравы обожрались,
Мы жадно пьем — и, выпив, умираем.

² Утолено, влечет оно презренье,
В преследованье не жалеет сил,
И тот лишен покоя и забвенья,
Кто невзначай приманку проглотил.

Ироническая похвала, с которой герцог обращается к Анджело в начале V акта,—

O, your desert speaks loud; and I should wrong it
To lock it in the wards of covert bosom,
When it deserves, with characters of brass,
A fortified residence 'gainst the tooth of time
And razure of oblivion¹

(V, 1, 9—13)

перекликается с родственными образами в сонетах, особенно в группе сонетов, посвященных теме времени и быстротечности жизни («brass eternal slave to mortal rage», 64; «brass, nor stone, nor earth, nor boundless sea/But sad mortality o'er-sways their power», 65). Сонеты так близки по строю своих мыслей к пьесе «Мера за меру», что сонет 94, содержащий насыщенную характеристику человека типа Анджело — ревнивателя добродетели, которая куплена ценой полного отречения от человеческих чувств,— воспринимается чуть ли не как добавление к пьесе. Вот как начинается этот сонет:

They that have power to hurt and will do none,
That do not do the thing they most do show,
Who, moving others, are themselves as stone,
Unmoved, cold, and to temptation slow —
They rightly do inherit heaven's graces...²

Глубоко ироническое продолжение этого сонета находит свое драматургическое воплощение в пьесе

¹ Заслуги ваши громко говорят.
Скрыв их в душе, несправедлив я был бы.
Они достойны в медных письменах
Найти приют надежный, чтоб его
Не тронули ни ржавчина времен,
Ни вымарки забвенья.

² Кто, злом владея, зла не причинит,
Не пользуясь всей мощью этой власти,
Кто двигает других, но, как гранит,
Неколебим и не подвержен страсти,—
Тому дарует небо благодать...

«Мера за меру». Образный строй сонета весьма схож с теми яркими характеристиками, которые дают Андже́ло другие персонажи пьесы:

Lord Angelo is precise;
Stands at a guard with envy; scarce confesses
That his blood flows, or that his appetite
Is more to bread than stone ¹.

(I, 3, 50—53)

...he, a marble to her tears, is washed with them, but
relents not... ²

(III, 1, 224)

Большая вероятность того, что поздние, наиболее зрелые сонеты написаны Шекспиром уже в XVII веке ³, дает нам основание предположить, что эти стихи принадлежат буквально к тому же этапу творчества Шекспира, что и пьеса «Мера за меру», которая, по всей видимости, была впервые поставлена на сцене в 1604 году.

Характеризующий Андже́ло строй образов раскрывает перед нами самую суть пьесы и помогает также понять, в чем она близка произведениям Лоуренса. Как мы убедимся далее, драматург, далекий от морального анархизма, вовсе не одобряет свободных отношений Клавдио с его нареченной Джульеттой. Но очень важно, что Клавдио (чей поступок вызван естественным порывом) противостоит в пьесе Андже́ло (который начинает с того, что пытается уберечься от подобных порывов) как защитник живой жизни, враг

¹ Граф Андже́ло и строг и безупречен,
Почти не признается он, что в жилах
Кровь у него течет и что ему
От голода приятней все же хлеб,
Чем камень.

² А он перед ее слезами точно мрамор... Они омывают, но не смягчают его.

³ Доводы за и против такой датировки шекспировских сонетов проанализированы Айвором Брауном в предисловии к полному собранию сочинений Шекспира «Complete Works of Shakespeare», 1953, vol. I, p. XXVI.

всего, что губит или мертвит ее. Просто нельзя не привести целиком речи Клавдио — страстного панегирика жизни: во всей литературе на английском языке найдется немного отрывков, которые с такой силой, глубоко трогающей душу, раскрывали бы смысл того, что значит быть живым человеком в этом мире. По ходу пьесы Клавдио произносит свой монолог, умоляя сестру поступиться своей чистотой ради спасения его жизни. Но речь эта звучит не как аргумент в споре; она буквально вырывается у Клавдио из груди, без какого бы то ни было логического расчета, как неодолимое выражение кровной связи со всем, что живет и дышит, связи, без которой вряд ли смогла бы продолжаться наша жизнь.

Claudio. Death is a fearful thing.

Isabella. And shamed life a hateful.

Claudio. Ay, but to die, and go we know not where;
To lie in cold obstruction, and to rot;
This sensible warm motion to become
A kneaded clod; and the delighted spirit
To bathe in fiery floods or to reside
In thrilling regions of thick-ribbed ice;
To be imprison'd in the viewless winds,
And blown with restless violence round about
The pendent world; or to be worse than worst
Of those that lawless and incertain thought
Imagine howling — 'tis too horrible.
The weariest and most loathed worldly life
That age, ache, penury, and imprisonment,
Can lay on nature is a paradise
To what we fear of death¹.

(III, 1, 117—133)

¹ Клавдио. О, смерть ужасна!

Изабелла. А жизнь позорная — еще ужасней.

Клавдио. Но умереть... уйти — куда, не знаешь...

Лежать и гнить в недвижности холодной,

Чтоб то, что было теплым и живым,

Вдруг превратилось в ком сырой земли...

Чтоб радостями жившая душа

Кажется просто невероятным, что вещи, находящиеся в буквальном смысле слова за пределами возможностей нашего чувственного опыта, можно нарисовать в воображении с подобной материальной ясностью, рождающей живой отклик в наших собственных чувствах. При любом прочтении пьесы это утверждение жизни обязательно выдвигается на первый план. Дело вовсе не в том, «прав» или нет Клавдио в своем поступке. Важно то, что он — а об этом свидетельствует сопутствующий ему строй образов — по самой своей сущности, по тому, как он относится к жизни и как формулирует первейшие условия бытия, является прямой противоположностью Анджело с его мертвящим стремлением подавлять естественное чувство.

Прежде чем показать, как этот конфликт разрешается в рамках весьма строгих моральных критериев пьесы, следует остановиться на чертах сходства пьесы с творчеством Лоуренса. И Лоуренс умеет показать то, что делает жизнь полнокровной, и то, что иссушает жизнь, связывает ее путями мертвящей привычки. Он достигает этого, создавая пары персонажей, которые в образном строе произведения контрастно противопоставлены друг другу. В рассказе «Дочери священника»¹ изображены две девушки, одна из которых поступает, думает и выходит замуж так, как и подобает девушке «ее круга»; а другая решительно порывает с классовыми запретами викторианской эпохи. Мэри, девица с «бледным лицом и серыми глаза-

Вдруг погрузилась в огненные волны,
И утонула в ужасе бескрайнем
Непроходимых льдов или попала
В поток незримых вихрей и носилась,
Гонимая жестокой силой, вокруг
Земного шара и страдала хуже,
Чем даже худшие из тех, чьи муки
Едва себе вообразить мы можем?
О, это слишком страшно!..

И самая мучительная жизнь,
Все — старость, нищета, тюрьма, болезнь,
Гнетущая природу, будут раем
В сравненье с тем, чего боимся в смерти.

¹ D. H. Lawrence, *The Tales*, 1948, pp. 53, 55, 59, 60.

ми», во всех отношениях является противоположностью Луизе, «пухлой и румяной коротышке». Мэри принимает предложение помощника приходского священника Мэсси, который был «лишен некоторых человеческих чувств, но зато обладал весьма ясным, философического склада умом, которым он и жил... От него нельзя было услышать произвольного возгласа, пылкого утверждения или горячего выражения своих собственных убеждений. Нет, он изрекал лишь холодные и непререкаемые истины». («Холодный» — вот слово, характеризующее Анджело, тогда как Клавдио характеризует слово «теплота».) А Луизу влечет к молодому шахтеру Альфреду: «Она хотела более отчетливо представить себе его загоревшее лицо» (он служил в военном флоте), «его золотисто-карие глаза, добрые и беззаботные, но омраченные теперь вполне понятным страхом; его тонкий обожженный солнцем нос; его губы, которые не могли не улыбаться ей». Абсолютная жизненная правдивость, полнота и точность описания исключают всякую мысль о слишком легковесном или искусственном противопоставлении. При всем том мы безошибочно различаем резкий контраст между тем, что полно жизни, и мертвящей безжизненностью — помощник приходского священника, который так беспокоится за здоровье своего ребенка, что не способен вкусить радость отцовства, семья священника, которая фактически отрекается от молодой четы, повинующейся естественному порыву и не желающей считаться с классовыми барьерами.

Этот основной контраст, или «полярность» (ключевой термин самого Лоуренса), вновь и вновь встречается на страницах его произведений. В романе «Радуга» он проявляется в отношениях любовной пары Урсулы и Скребенского — сердечной, прямой и искренней девушки и кавалерийского офицера времен расцвета империализма и покорения Африки. Этот человек до того закоснел в своей слепой приверженности военному кодексу чести («Воевать — это, пожалуй, самое серьезное занятие на свете... От того, усмирим мы Махди или нет, зависит очень многое»), что Урсу-

ла вступает с ним в конфликт по всем жизненно важным вопросам. Дело доходит до того, что даже их интимные отношения, к которым они под конец должны просто принуждать себя, заходят в безысходный тупик, о чем говорят образы жестокости и бесплодия, заставляющие вспомнить язык Анджело¹.

В романе «Цыган и дева» подобная же полярная противоположность создается с помощью образного строя, еще более близкого поэзии Шекспира. Приходский священник, утонченный человек, покинутый женой ради другого мужчины, защищает свою гордость, гоня от себя саму мысль о женщине, которая, должно быть, все еще ходит по земле. Он ищет утешения в идеализированном образе юной и чистой невесты, а это само по себе говорит о его стремлении вырвать с корнем из памяти эмоциональный опыт, который заставил его жену уйти от него:

«Ибо в чистом и возвышенном сердце священника все еще цвел ослепительно белоснежный цветок — его юная невеста. Этот белоснежный цветок не увял. Какое ему дело до твари, что ушла с этим презренным юнцом... Да, белоснежный цветок был прощен. Ей, прежней, он даже завещал часть наследства, тогда как та, подлая, — нет, прочь всякая мысль, жгучая, как крапива, об этом ужасном существе, живущем где-то в грубом, циничном мире. Но та, что была когда-то его Цинтией! Пусть белоснежный цветок по-прежнему цветет на недоступных вершинах прошлого. Там нет места для настоящего»².

Образный строй этого отрывка сродни тем образам, которые с настойчивым постоянством используются для характеристики Анджело:

...A man whose blood
Is very snow-broth...³

(I, 4, 57—58)

¹ «The Rainbow», Penguin ed., 1949, pp. 313—314, 486.

² D. H. Lawrence, The Tales, pp. 1026—1027.

³ ...а это человек,

В чьих жилах вместо крови снежный студень.

Или, как говорит о нем городская сплетня:

Some report a sea-maid spawn'd him; some, that he was
begot between two stock-fishes. But it is certain that
when he makes water his urine is congealed ice; that
I know to be true¹.

(III, 2, 100—103)

Этот же образный строй использует Лоуренс в рассказе «Кукла капитана», когда он хочет показать внутреннюю жизнеспособность капитана Хепберна, внешне непроницаемого и равнодушного ко всему человека. Попав после мировой войны в Австрию, Хепберн отвергает тот ностальгический эскепизм (каким он его себе представляет), который возводит в культ голые скалистые вершины. Его поездка к леднику вместе с Ганнеле — женщиной, на которой он впоследствии женится, — знаменует душевный перелом, в результате которого он открывает свою душу навстречу теплоте и человечности. Вот какую реакцию вызывают у него молодые фанатики горных вершин, которые, как это ни странно, помогли расчистить почву для торжества фашистского расизма: «Ох, уж это высокомерие, эта возвышенность, — говорит он Ганнеле. — Я ненавижу их возвышенность. Я ненавижу людей, которые гарцуют по горным вершинам и чувствуют себя возвышенными. Запереть бы всех их там, на их горных вершинах, да заставить грызть лед, чтобы набить себе желудок». А в описании самого ледника мы наряду с настоящими «белоснежными цветками» встречаем метафоры, непосредственно вызывающие в памяти образы, которыми Клавдио передает свое ощущение мертвой, безжизненной пустоты, ожидающей человека за гробом, «в ужасе бескрайнем непроходимых льдов...» («thrilling regions of thick-ribbed ice»). Бросив взгляд на ледник, Хепберн спешит от-

¹ Кто говорит, что его народила морская русалка, кто утверждает, что его выметали две вяленые трески; но одно достоверно: когда он выпускает лишнюю жидкость, она сейчас же замерзает.

вернуться от «целого мира; страшного нагромождения гор, долин, склонов, — неподвижных, ледяных. Над ним вдали росло и расплзлось серое облако тумана. А совсем близко, точно ледяные жабы, тянулись рядами огромные длинные трещины. Казалось, лед дышал этими гигантскими ребристыми жабрами.

Можно заглянуть в эти страшные ледяные бездны, в это едкое сияние синевы, сгущающейся в глубине. А над расщелинами открытых жабер шли бледно-голубые гребни. Казалось, лед дышал.

Чудо, ужас и скорбь мира. Никогда здесь не распустится теплый листок, никогда не шевельнется жизнь. Мир самодовлеющей безжизненности — весь этот лед»¹.

Однако с наибольшей полнотой родственность между подходом Лоуренса и Шекспира к изображению страсти и самообуздания проявляется в романе «Цыган и дева». Когда мы узнаем из романа Лоуренса, что бывшая жена священника была, как мать, «обаятельна, но не очень надежна... — палящий зной, бурный поток жизни, будто стремительное и опасное солнце в доме, вечно появляющееся и уходящее», когда мы узнаем, что священник лживо почитает память о ней «как о фарфоровом венке, заледеневшем на могиле», нам вспоминается образ заключительных строк 94-го сонета. Эти строки дают нам возможность взглянуть под несколько другим, но все же близким углом зрения на противоестественность гниения, которое порождается подавлением жизни, отречением от нее: «*Lilies that fester smell far worse than weeds*»².

А вот какими образами характеризует Лоуренс навязчивые подозрения, которые священник и его выжившая из ума мать питают к его бывшей жене: «Порой из грязного мира доносился отталкивающий дурной запах эгоизма и растленного сладострастия, запах жгучей крапивы, запах той, кто когда-то была Цинтией». Эта готовность всюду подозревать порок и рас-

¹ D. H. Lawrence, *The Tales*, pp. 540, 545—546.

² Чертополох нам слаще и милей
Растленных роз, отравленных лилей.

пущенность, наводящая на мысль о том, что сам подозревающий таит в глубине души нечистые помыслы, ярко проявляется в драматической коллизии романа, когда священник напускается на свою дочь Иветту за то, что она водит дружбу с «безнравственными» Иствудами (майор Иствуд живет с замужней женщиной, на которой он собирается жениться, как только она получит развод).

«Когда в нем брали верх дух ретроградства и малодушный страх, его верхняя губа поднималась, обнажая зубы в каком-то собачьем оскале.

— Я слышал, что у тебя новые друзья: эта наполовину разведенная миссис Фосет и этот тацегеау¹ Иствуд, — обратился он к Иветте.

Иветта не знала, что значит тацегеау, но она увидела яд в клыках священника.

— Я знакома с ними, — сказала она. — Это очень милые люди. Через месяц-другой они поженятся.

...Он поглядел на нее с такой ненавистью, будто хотел убить на месте. И отвернулся к окну, как загнанная крыса. Где-то в глубине души он говорил о собственной дочери те невыразимые непристойности, которые он мысленно произносил о той, что когда-то была Цинтией. Он был бессилен против низких мыслей, захвативших его мозг»².

Анджело облечен абсолютной властью, которой награжден священник в романе Лоуренса, и он использует эту власть, чтобы шантажировать, соблазнять, осуждать на смертную казнь. Но как схожи эти два человека по своей внутренней сущности! Ведь и Анджело ошеломлен и подавлен своими собственными побуждениями (после его первого разговора с Изабеллой, приходившей просить о спасении брата, а также перед второй встречей):

What's this, what's this? Is this her fault or mine?
The tempter or the tempted, who sins most?
Ha!

¹ Мужчина, живущий за счет любовницы (франц.).

² D. H. Lawrence, *The Tales*, pp. 1079—1080.

Not she; nor doth she tempt; but it is I
That, lying by the violet in the sun,
Do as the carrion does, not as the flow'r,
Corrupt with virtuous season...

O, fie, fie, fie!
What dost thou, or what art thou, Angelo?¹

(II, 2, 162—173)

...O heavens!
Why does my blood thus muster to my heart,
Making both it unable for itself
And dispossessing all my other parts
Of necessary fitness?²

(II, 4, 19—23)

Ни священник Лоуренса, ни Анджело не сумели познать самих себя³. И в том и в другом случае нали-

¹ Что же это? Что? Ее вина, моя ли?
Кто тут грешнее? Та, кто искушает,
Иль тот, кто искушаем? Нет, о нет:
Она не искушала. Это я,
Я, точно падаль около фиалки,
Лежу на солнце, заражая воздух...
Стыд, Анджело, стыд, стыд! И что с тобою?
Ты ль это?

² О боже!
Зачем же кровь так к сердцу прилила,
Что и оно собою не владеет,
И остальные члены все лишило
Необходимых сил?

³ «Познание самого себя» является одной из важнейших тем пьесы «Мера за меру». В одном из своих самых красноречивых обращений к Анджело Изабелла говорит:

...Но человек,
Но гордый человек, что облечен
Минутным, кратковременным величьем
И так в себе уверен, что не помнит,
Что хрупок как стекло.
(II, 2, 117—120)

А высшая похвала Эскала герцогу звучит следующим образом:

Больше всего он старался познать самого себя.
(III, 2, 219)

цо вопиющее расхождение между «идеальным» обликом, обращенным к людям, и внутренней внушаемостью, которую они сдерживают, сохраняя таким образом личину респектабельности. Оба художника с непревзойденным мастерством, каждый по-своему, анализируют этот конфликт побуждений, который делает нас тем, что мы есть на самом деле. Именно это и придает глубину анализу таких более общественных по своему характеру ценностей, как справедливость, праведность, дисциплина, власть.

Может показаться после всего сказанного выше, что речь здесь идет о простом противопоставлении «искусственной» поверхностности общественной жизни и «подлинной» жизни личных чувств или об упрощенно сатирической точке зрения, бьющей на то, что любой принцип, любое проявление общественного сознания — это сплошной обман, всплывающий наружу при первой же проверке. Такие суждения были бы справедливы, если бы Шекспир освободил Клавдио, не показав испытываемых им мук человека, приговоренного к смерти и ожидающего скорой казни; или если бы Лоуренс пошел по облегченному пути, изобразив Иветту вкушающей призрачное счастье «свободной любви» со своим цыганом. Но в обоих произведениях нет и намек на упрощенное до примитивности или анархическое противопоставление самообуздания свободе.

И в том и в другом произведении понятие «чистой свободы» подвергается серьезной проверке. Распутник Луцио спрашивает Клавдио, за что тот оказался в тюрьме:

Lucio. Why, how now, Claudio, whence comes this restraint?

Claudio. From too much liberty, my Lucio, liberty;

As surfeit is the father of much fast,

So every scope by the immoderate use

Turns to restraint¹.

(I, 2, 118—122)

¹ Луцио. Как, Клавдио в цепях?!
За что же цепи?

У всякого, кто читал Лоуренса, эти слова сразу же вызовут в памяти начало романа «Сент-Мор»: «Лу Витт уже так давно пользовалась полной свободой поступать как ей заблагорассудится, что к двадцати пяти годам у нее не было ни в мыслях, ни в жизни никакой определенности. Оказывается, можно идти своим путем и зайти в полный тупик». Та же самая мысль, одна из основных в творчестве Лоуренса, проводится и в романе «Цыган и дева», где описывается довольно бесцельная погоня за удовольствиями, которую ведут Иветта и ее сестра, фактически с благословения их отца-священника с его «широтой взглядов», «светскостью» и показным добродушием. Вот что пишет Лоуренс об этих девушках и их подругах, «бойких юных созданиях 20-х годов»: «В сущности, не было никаких причин для бунта. Они пользовались неограниченной свободой действий. Их родители дали им полную волю поступать как им захочется... Они держали в своих руках ключи от собственной жизни. И при всем том они безвольно плыли по течению»¹.

Известная критичность в отношении «абсолютной свободы» представляется мне совершенно необходимой для понимания социальной ответственности. Эта тема играет важную роль в пьесе «Мера за меру». Не лишено интереса одно из высказываний Максима Горького по этому вопросу. «Да, я против свободы, начиная с той черты, за которой свобода превращается в разнузданность, а, как известно, превращение это начинается там, где человек, теряя сознание своей действительной социально-культурной ценности, дает широкий простор скрытому в нем древнему индивидуализму мещанина и кричит: «Я такой прелестный, оригинальный, неповторяемый, а жить мне по воле моей не дают»². Труднее всего провести «черту» именно

К л а в д и о. За лишнюю свободу, милый друг.

Как следует за пресыщеньем пост,

Так и за неумеренной свободой

Нас цепи ждут.

¹ D. H. Lawrence, *The Tales*, pp. 556, 1037.

² М. Горький, *Собр. соч.*, т. 25, М., 1953, стр. 29.

там, где надлежит. Такова одна из проблем государственного управления в любом обществе и, в частности, в венском обществе, изображенном в «Мере за меру». По словам Уилсона Найта, эта пьеса «анализирует внутреннюю трудность практического государственного правления для человека с впечатлительной, неустойчивой психикой». Этому же литературоведу принадлежит мысль о том, что в пьесе раскрывается «глубоко шекспировская этика любви, близкая и к евангельскому учению, и к современной психологии... Шекспир показывает всю пустоту фарисейской праведности и сочувственно отзывается о природном инстинкте»¹. В действительности же весьма затруднительно обнаружить в пьесе единство христианского учения и современной психологии. Попытка осуществить такое примирение воплощена в мучительной дилемме, перед которой поставлена Изабелла: должна ли она, девственница, готовящаяся принять обет целомудрия и стать монахиней, отдаться Анджемо, чтобы добиться отмены смертного приговора брату, разделившему до брака ложе со своей нареченной? Затронутую здесь проблему можно сформулировать следующим образом: одобряет ли сам Шекспир неусто-бескомпромиссное целомудрие Изабеллы?

Р. У. Чэмберс, автор наиболее известной из монографий, посвященных пьесе «Мера за меру», со всей категоричностью утверждает в своей книге, что данная проблема решается Шекспиром в духе христианской нравственности: «Изабелла принимает свое решение без малейшего колебания. Как бы ни расценивали мы это мгновенное решение, его никак не назовешь противным христианскому духу. Христианство не выдержало бы трехсотлетних гонений в начальный период своего существования, если бы его приверженцы не были нестигаемо твердыми мужчинами и женщинами, не знавшими колебаний, когда им приходилось выбирать между праведностью и родственными

¹ G. Wilson Knight, «The Shakespearean Integrity» — Shakespeare Criticism, 1935—1960, ed. Anne Ridler, 1963, p. 187.

узами»¹. Теперь нам остается только разобраться, в какой связи находится все это с «современной психологией». Из известных мне современных психологов этот вопрос затрагивали профессор психической гигиены Эдинбургского университета Г. М. Карстэрс, прочитавший в 1962 году курс лекций под названием «Наш остров сегодня», да несколько членов комитета, выступившего недавно с публикацией «За квакерское отношение к половой проблеме». В третьей лекции Карстэрс высказал мысль, что старое, завещанное апостолом Павлом представление о целомудрии, как видно, не определяет собой поведения молодых людей, из которых все большее и большее количество ведет добрачную половую жизнь и не имеет ничего против того, чтобы их будущий партнер по браку поступал таким же образом: «Как мне кажется, наши молодые люди быстро превращают нашу страну в общество, в котором добрачная половая жизнь, с принятием мер предосторожности против зачатия, получает признание как разумная прелюдия к браку; прелюдия, повышающая вероятность того, что будущий брак окажется союзом, основанным на взаимном внимании и удовлетворяющим обоих супругов»². Из каждой трех священников, высказывавшихся по поводу этой лекции, двое выступали против рекомендованного профессором Карстэрсом попустительского отношения к добрачным связям. Таковую же негативную позицию заняли ответственные церковные органы, как, например, комитет по поощрению воздержания и нравственности при шотландской церкви. Сегодняшняя христианская точка зрения, судя по всему, находит свое выражение в словах председателя Всеобщей ассамблеи церкви Шотландии о том, что «упор, который делает христианство на целомудрии, представляется абсолютно необходимым»³.

¹ См. Ridler, op. cit., p. 9.

² «The Listener», 29.XI.1962, pp. 892—893; «Towards a Quaker View of Sex», Friends Home Service Committee, 1963, pp. 6, 15, 17—18.

³ См. статью профессора Карстэрса в «The Scotsman», 24.XII.1962, а также юм. «The Observer», 9.XII.1962.

Здесь начинают ощущаться неизбежные различия между мировоззрением XVII и XX веков. Я согласен с Ф. Р. Ливисом, высказавшим следующую мысль: «Клавдио, который придерживался бы передовой точки зрения XX века на вопросы пола, возможно, оказался бы более интересным «характером»; но подобный эмансипированный Клавдио противоречил бы шекспировскому пониманию этой темы. У нас нет никаких оснований полагать, будто сам Шекспир склонялся к мнению, что можно обойтись без соблюдения предписания хранить чистоту до брака»¹. Это весьма уместное разъяснение, ибо оно четко формулирует вполне определенный взгляд на поведение, о котором идет речь в пьесе. Однако с легкой насмешкой, которая сквозит в употреблении таких слов, как «передовая» и «эмансипированный», едва ли можно согласиться. Мне кажется, что Шекспиру удалось найти в пьесе необходимый, хотя и трудный компромисс между принципом и нашим действительным поведением, показав, как чистота сохраняется только ценою чего-то. Во время своей второй встречи с Анджело Изабелла произносит исполненные страстного протеста слова:

...were I under the terms of death,
Th' impression of keen whips I'd wear as rubies,
And strip myself to death as to a bed
That longing have been sick for, ere I'd yield
My body up to shame².

(II, 4, 100—104)

Никак не отделаешься от впечатления, что это пылкое высказывание насыщено эротикой. И в результате Изабелла в чем-то сближается в нашем сознании с Анджело: ведь и ее строгие принципы подсо-

¹ F. R. Leavis, *The Greatness of «Measure for Measure» — The Common Pursuit*, 1952, p. 162.

² Будь даже я сама под страхом смерти,
Рубцы бичей носила б как рубины,
С восторгом в гроб легла бы, как в постель,
Чем тело дать свое на поруганье!

знательно служат защитой от напора ее собственных сильных страстей, относительно которых сама она пребывает в неведении. Как сказал в цитированной лекции профессор Карстэрс, «лица с необоснованно подавленными сексуальными импульсами всегда громче всех били тревогу по поводу безнравственности других людей». Похоже, что в ответе Изабеллы вырвалась наружу — через лазейку, роль которой сыграла угроза насилия, — неудовлетворенная чувственность.

Р. У. Чэмберс видит во всем этом дань суровому времени:

«Мы можем называть это фанатизмом, но в эпоху Шекспира подобный фанатизм был хорошо понятен каждому. Все грамотные англичане читали «Мучеников» Фокса; еще живы были старики, которые собственными глазами видели костры, пылавшие на лондонской площади Смитфилд; чуть ли не каждый год совершались расправы над католиками (иной раз мученический венец принимали женщины-католички, как, например, Маргарет Клайтроу). То был жестокий век — должно быть, в расчете именно на такие Христос упреждал: «Если кто приходит ко Мне, и не возненавидит отца своего и матери, и жены и детей, и братьев и сестер, а притом и самой жизни своей, тот не может быть Моим учеником»¹.

Но простая констатация исторических фактов, разумеется, оставляет в стороне как раз те подлинные чувства, те действительные нравственные дилеммы, ради исследования которых была написана комедия «Мера за меру». То, что сограждане Шекспира повидали на своем веку не одну мученическую смерть, не подлежит сомнению. Но можно ли делать отсюда вывод о том, что Шекспир обязательно должен был не критически воспринять распространенное в то время бездумное и одобрительное отношение к мученичеству? Да и сам Чэмберс несколько далее должен признать, что «Изабелла, несмотря на всю ее молча-

¹ Евангелие от Луки, 14, 26.

ливость и скромность, отличается неистовой одержимостью мученицы». От внимания такого глубокого знатока человеческой души, каким был Шекспир, не могло ускользнуть странное несоответствие или отсутствие цельности, нашедшее выражение в соединении таких трудно совместимых качеств, как скромность и неистовая одержимость. Классики литературы прошлого благодаря их глубочайшему прозрению изображали тот разлад, который современный психолог может объяснить с помощью теорий развития личности.

Поставленная рядом с таким прозрением буквалистская приверженность определенным церковным догматам выглядит наивной. Не менее наивен и Чэмберс, пытающийся доказать, будто добродетель и праведность, звучащие в увещеваниях Изабеллы, побуждают Клавдио отказаться от надежды сохранить себе жизнь. Мы обнаруживаем, пишет Чэмберс, что Клавдио, который до гневной вспышки Изабеллы действовал и говорил под влиянием сковавшего его душу страха смерти, теперь снова обретает, смирившись, контроль над своими чувствами:

Let me ask my sister pardon. I am so out of love with life that I will sue to be rid of it¹.

(III, 1, 170—171)

В действительности же Клавдио покоряется своей судьбе после того, как переодетый герцог внушает ему, что Анджело лишь испытывает добродетель Изабеллы и что Клавдио все равно будет казнен на основании первоначального приговора. Чтобы получить верное представление о развитии действия в пьесе, необходимо уяснить себе, что именно это обстоятельство, а отнюдь не слова Изабеллы, побуждает Клавдио смириться со своей участью, ибо именно в этой сцене Клавдио произносит замечательный гимн жизни. Слова Клавдио вызывают у Изабеллы взрыв негодования:

¹ Дайте мне испросить прощения у сестры. Жизнь так опостылела мне, что я буду рад избавиться от нее.

Is't not a kind of incest to take life
From thine own sister's shame? What should I think?
Heaven shield my mother play'd my father fair!
For such a warped slip of wilderness
Ne'er issu'd from his blood¹.

(III, 1, 140—144)

Но и после этой отповеди Клавдио все еще обращается к сестре с исполненными муки бессвязными словами мольбы: «Изабелла! Но выслушай меня» («Nay, hear me, Isabel... O, hear me, Isabella»). Все, что говорит сестра о святости целомудрия, не в состоянии заглушить в нем неистребимую жажду жизни. Не будь это так, пьеса много проиграла бы в своей жизненности: ведь монолог Клавдио, цепляющегося за жизнь, мечтающего остаться «теплым и живым», воспевающего «радостями живущую душу», выражает пафос пьесы; предположить, что возвышенные «принципы» способны его подавить или взять верх над ним, значило бы допустить, что Шекспир выступает против самой жизни.

Таким образом, ни Клавдио, свободно живущий со своей нареченной до брака, ни бескомпромиссно целомудренная Изабелла не изображаются в пьесе безупречным идеалом. Лоуренс гораздо более резко категоричен в своей оценке людей типа Изабеллы: ведь он намного дальше отходит от церковной доктрины о целомудрии. Авторы публикации «За квакерское отношение к половой проблеме» с одобрением цитируют высказывание Джона Макмерри о том, что в наше время «целомудрие» следует понимать не как воздержание, а как «эмоциональную искренность»². Это

¹ Моим грехом ты хочешь жизнь купить?
Не хуже ль это, чем кровосмешенье?
Жизнь сохранить свою ценой позора
Своей сестры? О, что должна я думать?
Иль мать моя была отцу неверной?
Не может же одной быть крови с ним
Такой презренный выродок.

² Слова эти взяты из книги Макмерри «Разум и чувство» (John MacMurray, Reason and Emotion). Цит. по «Towards a Quaker View of Sex», p. 47.

идея совершенно в духе Лоуренса: она могла бы быть заимствована из очерка Лоуренса о Голсуорси, где Лоуренс говорит о том, каким должен быть критик: «Критик должен чувствовать жизнь всеми фибрами своей души, обладать живым умом, уметь логически мыслить и, кроме того, отличаться исключительной нравственной честностью»¹. Как застрельщик борьбы против долгого засилья викторианских строжайших запретов на любое обсуждение вопросов интимной жизни, Лоуренс яростно ратовал против всяческих культов невинности, «чистоты» и самопожертвования вместо пылкого удовлетворения страсти. Его отношение к внебрачной любви предельно ясно выражено в кратком и неопровержимом замечании по поводу прелюбодеяния, о котором идет речь в «Анне Карениной»: «Когда Анна Каренина отдается Вронскому, читатели все до одного только радуются этому»².

Эта проповедь страстной любви, существующей в реальной жизни, тесно смыкается с многочисленными критическими выпадами Лоуренса против «целомудрия», которое всячески возвеличивала «возвышенно-одухотворенная» викторианская традиция. Взятые вместе, оба приведенные выше положения Лоуренса образуют один из его главнейших критериев искренности в литературе. Вот что, к примеру, пишет Лоуренс о романе Толстого «Воскресение»: «Колонна каторжников полна жизни, а этот князь, вознамерившийся искупить свою вину, как бревно, мертв». Приводимый ниже отрывок, написанный по поводу романа Готорна «Алая буква», воспринимается чуть ли не как комментарий к некоторым сторонам пьесы «Мера за меру» (а также и к рассказам самого Лоуренса):

¹ «John Galsworthy» — «Phoenix», ed. Edward D. MacDonald, 1936, p. 539.

² «Reflections on the Death of a Porcupine» — «The Novel», 1934, p. 104. Более подробно о «викторианской» нравственной традиции в литературе, о причинах ее возникновения и о лоуренсовской реакции на нее см. предисловие Дэвида Крэга к книге: J. G. Lockhart, Adam Blair, Edinburgh, 1963, pp. XV—XIX.

«О Эстер, ты демон. Мужчина должен быть чистым — как раз для того, чтобы ты смогла довести его до грехопадения...

Его [Артура Диммсдейла] духовная любовь была сплошной ложью. И проституирование женщины при помощи его духовной любви, возвышенных проповедей (пользующиеся успехом священники — мастера по этой части) — все это оказалось от начала и до конца «святой» ложью. И она лопнула как мыльный пузырь. Мы так чисты духом. О-го-го!

Но она пощекотала его там, где надо, и он пал.

Пшик!

Один пшик остался от одухотворенной любви.

Да, но надо же делать вид, что ничего не произошло.

Соблюдать приличия. Чистые должны казаться чистыми. Для чистого все на свете исполнено чистоты, и т. д.»

В «Алой букве» Диммсдейл, в действительности совершивший «грехопадение», делает как раз то, на что содержится лишь намек в словах Изабеллы («Рубцы бичей носила б как рубины») — он бичует себя, наказывая себя за запретную любовь к Эстер Принн:

«Прежде он был властен над своим телом, управлял им в интересах своего духа. Теперь же он, оставшись в одиночестве, упивается истязанием своего тела... Он хочет подчинить свою плоть духу. А поскольку его сознание, свидетель его грехопадения, не в состоянии полностью справиться с этой задачей, он задает ему трепку с помощью кнута. Его воля призвана истязать его тело. И он упивается своими муками. Наслаждается ими. Для чистого все на свете исполнено чистоты»¹.

Яснее ясного, какое отношение имеет все вышесказанное к образу Анджело. Лоуренс обрушивается с критикой на то, что он называет «духовностью» (spirituality), на фальшивую святость, которая может

¹ Цит. по: «Studies in Classic American Literature», N. Y., 1953, pp. 99—100.

сохранить свое целомудрие только ценой бегства от жизни. Изабелла не совсем такова, но она все же ближе к этому, чем предполагает Чэмберс. Повеса Луцио, превозносящий естественность и плодородие, обращается к Изабелле с такими словами:

...though 'tis my familiar sin
With maids to seem the lapwing, and to jest,
Tongue far from heart — play with all virgins so:
I hold you as a thing enskied and sainted,
By your renouncement an immortal spirit,
And to be talk'd with in sincerity,
As with a saint¹.

(I, 4, 31—37)

Для правильного истолкования пьесы весьма важно знать, искренне ли говорит все это Луцио, или же в его слова вложен драматургом иронический смысл. Изабелла сразу же отвечает Луцио: «Насмешкой надо мной гневите бога» («You do blaspheme the good in mocking me»). Таким образом, ей тон Луцио кажется цинично-насмешливым. Может быть, распутник Луцио и неспособен говорить иначе? А может быть, неопытность и скромность Изабеллы сразу же заставляют ее заподозрить человека с подобной репутацией в неискренности? По-моему, истина лежит где-то посредине. Луцио действительно считает Изабеллу существом «не от мира сего», воплощением совершенной добродетели; но сам он так красноречиво воспеваает полноту жизни (чуть дальше он произносит великолепную хвалебную речь плодородию, одобряя беременность Джульетты), что его похвала Иза-

¹ ...Хоть мой грешок любимый
С девицами дурачиться, шутить
И вздор болтать... но не со всякой стал бы
Я так себя вести. Вы для меня
Святое и небесное создайье,
Бесплотный дух, отрехшийся от мира,
И с вами говорю чистосердечно,
Как со святой.

белле приобретает двойственный смысл: жизнь настолько богата, что стоять «над ней» — это значит не только освободиться от бремени страстей, но в чем-то и обеднить себя.

Следовательно, такие слова, как «святая», «праведность», «целомудрие», несут в произведениях, подобных анализируемым нами, далеко не одноплановую смысловую нагрузку. Впрочем, еще раз оговоримся, что в этих произведениях не найти также и прямой противоположности благочестия — глумления над религией или же бездумного ниспровержения всех святынь. Оба писателя, как это ни трудно, уравнивают две эти крайности. При этом у Лоуренса, столь прямо и откровенно освещавшего проблематику современного образа жизни, подобная трудность в достижении равновесия приводит подчас к несомненной неуверенности, к противоречию самому себе: то он ратует за свободу поведения, когда это бьет по пуританской нетерпимости в вопросах нравственности, то порицает эту свободу, видя, что молодежь радостно вкушает свободную любовь, для которой он сам помог подготовить почву и создать благосклонную атмосферу общественного мнения¹. Моральный авторитет Лоуренса, завоеванный им благодаря его глубокому проникновению в сущность вопросов пола, без сомнения, служил опорой для «эмоциональной искренности», независимо от того, вступала или нет последняя в противоречие с респектабельным кодексом нравственности. При всем том творчество Лоуренса несет на себе характерную печать традиции «романтической любви»: Лоуренс тяготеет к изображению влюбленных пар, живущих своей любовью в некой надсоциальной плоскости, великодушно освобожденных автором от всех житейских трудностей (связанных с рождением детей, их воспитанием, добыванием средств к существованию, ведением хозяйства), которые в действительности неотделимы от реально существующих ус-

¹ Сравни, например, взгляды Лоуренса, высказанные в статье «Порнография и непристойность» («Phoenix», p. 174) и в: «The Novel», p. 122.

тойчивых любовных отношений и помогают формированию необходимых норм поведения во взаимоотношениях между полами.

Но всем сказанным выше сходство между драматургом-елизаветинцем и современным писателем, пожалуй, и исчерпывается. Оба они смогли прийти к весьма сходному пониманию природы человека потому, что человеческий организм с характерными для него чувствами остается неизменным, несмотря на смену социальных эпох. Но сменяющие одна другую эпохи делают упор на разные стороны организма.

Исторически обусловленная типическая особенность «Меры за меру» состоит в том, что пьеса смогла установить необходимую связь между самыми интимными сторонами жизни и социальным кодексом. В пьесе анализируется «внутренняя трудность практического государственного правления для человека с впечатлительной, неустойчивой психикой», причем управлению подлежат самые интимные чувства и побуждения. Было бы ошибкой утверждать, будто Шекспир написал в драматургической форме трактат, имевший целью повлиять на государственное законодательство в области брака и семейного права. Пьесу можно скорее уподобить, как это делает Ливис, «контрольному опыту» — воспроизведению ситуации, словно призванной проверить, какая степень личной свободы допустима в обществе. Причем общество, хотя и не наделенное конкретно историческими чертами, обрисовано в пьесе весьма реалистически со всем его государственным аппаратом: в пьесе фигурируют правитель и наместник, констебль, тюрьма, палач, законы и предусматриваемые ими меры наказания.

На этом следует остановить внимание хотя бы для того, чтобы подчеркнуть различие с современным писателем, для которого совершенно немислимо ставить интимную, частную сторону жизни в такую непосредственную зависимость от общественного, организованного начала. Судя по всему, Шекспир обладал способностью ощущать неразрывную связь между наиболее частной, личной стороной жизни и статусом, ролью, функцией общественной стороны жизни во

всей ее совокупности. В 94-м сонете Шекспир использует образы, заимствованные из сферы деловых отношений, с тем чтобы глубже передать характер людей, о которых он пишет:

They rightly do inherit Heaven's graces,
And husband nature's riches from expense;
They are the lords and owners of their faces,
Others but stewards of their excellence...¹

Этот же стиль свойствен и современнику Шекспира Донну. То обстоятельство, что Донн черпает поэтические образы из современной ему общественной жизни, ничуть не ослабляет страсти, которая звучит в таких его любовных стихах, как «Годовщина» или, скажем, «Канонизация»:

And then wee shall be throughly blest,
But wee no more, than all the rest;
Here upon earth, we're Kings, and none but wee
Can be such Kings, nor of such subjects bee.
Who is so safe as wee? where none can doe
Treason to us, except one of us two?..
...And thus invoke us; You whom reverend love
Made one anothers hermitage;
You, to whom love was peace, that now is rage;
Who did the whole worlds soule contract, and drove
Into the glasses of your eyes
(So made such mirrors, and such spies,
That they did all to you epitomize)
Countries, Townes, Courts: Beg from above
A patterne of your level²

¹ Тому дарует небо благодать,
Земля дары приносит дорогие,
Кому дано величием обладать,
А чтить величие призваны другие...

² И тогда мы будем причислены к лику святых,
А с нами и все остальные.
Здесь, на земле мы — государи, и, кроме нас, никто
Не может быть такими государями, владеть такими
подданными.

По-моему, я не ошибусь, если скажу (хотя это обобщение настолько широко, что доказать его почти невозможно), что образы, заимствованные из области общественных отношений, производили бы впечатление инородного тела чуть ли не в любом интимно-лирическом стихотворении начиная с середины XVII столетия и вплоть до наших дней. До эпохи Реставрации лирическая поэзия была по большей части поэзией аристократии, привычной к войне, к государственной деятельности, к тонкостям придворного этикета. Сознание своего господствующего положения в обществе и единое мировоззрение замкнутого в себе класса обусловили возможность возникновения самоуверенной манеры выражаться (встречавшей весьма благосклонный прием в обществе), в соответствии с которой идиомы, метафоры, аллегории и прочие средства повышения образности речи черпались из любой области жизненного уклада этого класса. Приведем лишь один пример: представители знати искусно владели оружием; и вот чуть ли не во всех выдающихся произведениях лирической поэзии XVI и начала XVII веков фигурируют художественные образы, заимствованные из военной сферы. Вспомним любовную лирику Уайета и Донна; свадебный гимн из поэмы Чапмена «Геро и Леандр», мрачное и исполненное нежности «Погребение» епископа Кинга, посвященное памяти его молодой жены; изысканные стихотворения Марвелла, воспевающие красоты загородного особняка, и даже его метафизические диалоги, в которых уравниваются философская и теологическая абстракции.

Ну, кто живет в такой же безопасности, как мы?
Ведь нам не может изменить никто, кроме нас двоих...
...Итак, взывайте к нам; вы, кого почтенная любовь
Сделала убежищем друг для друга;
Вы, чья прежде мирная любовь теперь бушует, как буря;
Вы, кто заставил содрогнуться душу всего мира
И вогнал в стекла ваших глаз
(В зеркала и подзорные трубы, устроенные так,
Чтобы они представляли все в миниатюре)
Страны, города, дворцы;
Просите, чтобы ниспослан был пример вашей любви!

Эти поэты титулованной аристократии и верхушки джентри могли говорить все что угодно, не боясь, что их сочтут «грубыми» или что их осудит благовоспитанное общественное мнение за несоблюдение приличий. Впоследствии ни одна писательская школа уже не пользовалась такой неприкосновенностью. С тех пор наша литература постоянно испытывала давление того или иного буржуазного табу (или его противоположности — умышленно скандальной бравады). Дело не только в том, что многие поколения английских поэтов после революции остерегались вводить образы, взятые из общественной жизни, в свои наиболее пылкие и интимные стихи; на протяжении длительного периода вообще появлялось очень мало пылких, страстных стихов. Много ли можно вспомнить значительных стихотворных произведений, исполненных нежности или страстного пыла, со времени кавалеров Карла I и вплоть до конца XVIII столетия? Разве что бесстрашно откровенную лирику Рочестера да (если оставить в стороне народные песни) любовную поэзию Бернса, которую питала иная культурная среда. Жалкие ужимки драматургии эпохи Реставрации вряд ли заслуживают упоминания; а что касается корифеев классицистской литературы (Драйден, Поп, Сэмюэль Джонсон), то они проявляли больший интерес к политике, деловой активности, литературной полемике и к абстрактной морали, нежели к сокровенным сферам нашей жизни.

Викторианской эпохе предшествовал век романтического возрождения, который, как принято считать, вновь вернул в литературу личные страсти человека. Но бросается в глаза, сколь редко страсти романтиков сродни страстям, изображенным в «Мере за меру». Байрон — и опять, заметьте, исключение составляет аристократ — мог позволить себе в «Дон Жуане» свободно, со всей полнотой описывать любовные похождения; а другие романтики смотрели на любовь как на некое ограниченное переживание, которое надлежит культивировать как тепличное растение, искусственно отрывая ее от многообразных связей со всеми другими сторонами жизни. Даже в

последнем сонете Китса, насквозь проникнутом пыльным чувством, которое выражено в форме, считавшейся немислимо смелой в XVIII веке, мы ощущаем, что поэт ограничен рамками сугубо личных эмоций, рамками того, какой рисуется ему любовь в его собственном воображении:

Pillow'd upon my fair love's ripening breast,
To feel for ever its soft fall and swell,
Awake for ever in a sweet unrest,
Still, still to hear her tender-taken breath,
And so live ever — or else swoon to death¹.

Это типично романтическое описание страсти далеко от того, чем сильны стихи Донна, — от живого восприятия любимой как существа во плоти и крови, очень близкого лирическому герою стихов, но все же существующего отдельно от него и столь же реального, как и его чувства по отношению к ней:

Then since that I may know;
As liberally, as to a Midwife, shew
Thy self: cast all, yea, this white linnen hence,
There is no pennance due to innocence.
To teach thee, I am naked first; why then
What needst thou have more covering than a man².

У Шелли, так же как и у Китса, образ любимой имеет тенденцию растворяться в блестящих эффектах, рожденных воображением поэта:

¹ Склонившись головой на расцветшую грудь моей
любимой,
Вечно чувствовать, как она мягко вздымается,
Вечно пребывать в сладком томленьи,
Тихо прислушиваться к ее нежному дыханию,
И вечно жить так — иль погрузиться в смертный сон.

² И вот, чтоб я узнать тебя получше мог,
Свободно, не стыдясь, как повивальной бабке,
Мне скажи себя; сбрось все с себя, долой белье.
Не согрешишь, не покаешься.
Чтоб показать пример, я первый обнажусь.

Какой тебе нужен теперь покров, кроме мужчины?

(D o n n e, Elegie XIX, «To his Mistris Going to Bed».)

Rose leaves, when the rose is dead,
Are heaped for the beloved's bed;
And so thy thoughts, when thou art gone,
Love itself shall slumber on¹.

Водянистая поэзия викторианцев не могла воссоздать полнокровного образа любви, а роману викторианской эпохи, замечательно изображавшему почти все сферы жизни, больше всего недостает именно искренности при описании страстной любви; зато этот роман исследует всевозможные виды ее подмены или «возвышения» (sublimation), особенно ту лихорадочную чахоточную «одухотворенность», которую можно встретить и в лучших произведениях этой эпохи (у Джордж Элиот, Готорна, сестер Бронте) и в наиболее слабых (у Флоренс Барклай или Джин Стрэттон Портер)².

Наиболее глубокое изображение отношений между мужчиной и женщиной, забрезжившее в последних романах Харди, нашло полноценную художественную форму в творчестве Лоуренса — прежде всего в эпизодах, посвященных любви молодых героев романа «Радуга», и в тех поражающих своей красотой и полнокровной жизненностью сценах романа «Любовник леди Чаттерлей», которые до недавнего времени опошлялись циничным гоголем любителей скабрезного и насмешками литературных снобов. Однако и Лоуренсу, как видно, не удалось достигнуть цельности Донна и Шекспира, ибо он не мог воссоединить общественное и интимное, личное на уровне «Меры за меру» или «Песен и сонетов» Донна. Лоуренс был глубоким знатоком и исследователем общественных укладов, зорко подмечавшим главнейшие приметы того или иного общества, того или иного века; но *организованное общество* обычно предстает в его про-

¹ Подобно лепесткам отцветшей розы,
Что служат ложем для моей любимой,
Твои мечты и мысли, когда ты уйдешь,
Послужат ложем для самой любви.

² См. Q. D. Leavis, Fiction and the Reading Public, 1932, pp. 245, 326, и предисловие Крэга к книге «Adam Blair».

изведениях как некая угроза для личной жизни, а не как нечто поддерживающее или упорядочивающее ее. Впрочем, дело не обошлось без исключений. Примечательно, что к концу рассказа «Кукла капитана» Хепберн, пытаясь облечь в слова свою заветную мысль о взаимоотношениях между женщиной и женщиной, прибегает к общепринятой формуле — словам обряда венчания: «Я уже попробовал однажды вступить в брак по любви; должен сказать, в конечном счете все это обернулось из рук вон плохо... И все же я хочу жениться. Да, я хочу вступить в брак. Мне нужна женщина, которая бы почитала меня и была покорна мне». Зато когда Лоуренс пишет роман, размеры которого позволяют нарисовать картину всего общества с его коллективными привычками и традициями, как, например, «Влюбленные женщины», главная тенденция такого произведения отклоняется далеко в сторону от русла общественно организованной жизни и уходит в области, где хотя бы единственная в своем роде личность может «быть сама собой». В романе «Влюбленные женщины» домашний быт рабочих семей представлен как дикое, первобытное существование; организованные в профсоюзы рабочие оказываются носителями эгоистического, разрушительного, анархического начала; а семейная жизнь буржуазии изображена как отчаянно скучное и беспросветное прозябание: «Весь мир разделен на парочки; каждая парочка в своем собственном маленьком домике; она охраняет свои собственные маленькие интересы и варится в собственном соку своего маленького уюта — ничего отвратительнее нельзя придумать...»¹ То же самое хочет сказать автор каждым описанием домашнего обихода и общественных привычек людей; о том же говорит и герой романа Биркин всякий раз, когда его устами говорит сам автор². А к концу романа, в главе «Тайное бег-

¹ «Women in Love», ch. 25, Pocket ed., 1950, p. 372.

² Ср., например, высказывания Биркина о «свободе, равенстве и братстве» в гл. 8 с мыслями, высказанными Лоуренсом в письме к леди Оттолайн Моррелл от 3 января 1915 г. — «Letters», ed. Aldous Huxley, 1932, p. 213.

ство», обе главные героини — Урсула и Гудрун — прямо и недвусмысленно отвергают как нечто немислимое «обычную» жизнь с мужчиной «в нашем социальном мире». И хотя Лоуренс, когда дело касалось других сторон его личности, высоко ценил общественный стимул в человеке, на практике он чаще всего придерживался презрительного взгляда на общественную жизнь человека, высказанного им на страницах книги «Роман»: «Люди, сбившиеся в социальные скопища, чтобы ограничить свою индивидуальную ответственность,— вот что такое человечество». Он считает, что организованная общественная жизнь человека лишь в минимальной степени связана с нашим более глубоким, сокровенным опытом. В своем пространном очерке «Демократия» Лоуренс говорит примерно то же, что и в уже цитировавшемся письме: «Государство представляется мне пошлым институтом. Зато сама жизнь — удел аристократов. В душе моей я должен быть чертовски гордым... Государство — это приспособление для совместной жизни великого множества людей. Но такое приспособление не способно превратить людей в братьев»¹.

Взгляды, подобные этим, стали теперь настолько модными, что в нынешней литературе крайне редко можно встретить признание того, сколь многие из жизненных средств — даже из духовных ценностей, составляющих основу нашей жизни,— зависят именно от таких вот «приспособлений для совместной жизни великого множества людей».

В своем мышлении Лоуренс так нетерпеливо отмахивался от всего, связанного с этой стороной жизни, что невольно закрадывается сомнение в мудрости его подхода к практическим социальным вопросам. А ведь без этой мудрости то, что Горький назвал нашей «действительной социально-культурной ценностью», может быть искажено крайним индивидуализмом, который неизбежно ведет ко все более и более

¹ «Letters», p. 213. Для более подробного ознакомления со взглядами Лоуренса на демократию см. его очерк «Демократия» в: «Phoenix», pp. 701—704.

безнадежной изоляции. Вряд ли только специфические особенности характера Лоуренса повинны в том, что он занимал столь крайнюю позицию. В нашу эпоху само окружение, в котором обретается общество, иными словами, тип наших городов, определяется почти исключительно соображениями удобства извлечения прибылей, и впечатлительному и тонко чувствующему человеку действительно нелегко воспринимать социальную организацию как источник духовных ценностей или как неотъемлемую часть нас самих.

Конечно, и Шекспир тоже не воспринимал социальное устройство своего времени как нечто само собой разумеющееся и не подлежащее осуждению. В критике уже высказывалась мысль, что в период, когда была написана пьеса «Мера за меру», Шекспира все больше и больше занимали и тревожили «присущие власти недостатки» (воплотившиеся в образе Анджело). «По-прежнему отдавая себе полный отчет в опасностях анархии и безвластия, Шекспир все больше задумывается теперь о зле, присущем самой власти», и в меньшей степени склонен возлагать надежды на «общественный порядок» как на институт, чья ценность не подлежит сомнению¹. Но сам факт, что он считал возможным решать проблему страстной любви в рамках социальной организации с совершенно четко выраженной структурой, говорит о том, насколько более естественным, чем для современных западных писателей, было для него исходить из признания нашей глубокой зависимости от общества.

¹ K. Muir, «Timon of Athens» and the Cash-Nexus» — «Modern Quarterly Miscellany», 1947, № 1, pp. 62—66.



Алик Уэст

НЕКОТОРЫЕ АСПЕКТЫ
СОВРЕМЕННОГО УПОТРЕБЛЕНИЯ
ПОНЯТИЯ «ШЕКСПИРОВСКИЙ»



На обложке «пингвиновского» издания романа Сэмюэля Бекетта «Мэлон умирает» помещена заметка об авторе, в которой, в частности, говорится: «Сила творчества Бекетта в свободной игре необузданного воображения и в замечательной взаимной соотнесенности слов и идей, которая достигает порой шекспировской глубины прозрения».

Аналогичное сравнение проводит и молодой американский режиссер Чарльз Маровиц. В статье, опубликованной в «Обсервере», Маровиц рассказывает о том, как он работал под руководством Питера Брука над недавней постановкой «Короля Лира» в Стрэтфорде: «На репетициях за столом мы постоянно возвращались мысленно к Бекетту. Мир, окружающий Лира, так же как и мир в пьесах Бекетта, постоянно грозит распасться. Декорациями у нас служили листы металла различной геометрической формы, порыжелые, изъеденные ржавчиной... Кроме этой ржавчины... на сцене нет ничего — одно только пустое пространство: огромные белые задники, открывающие пустоту панорамы.

Это не столько Шекспир в стиле Бекетта, сколько Бекетт в стиле Шекспира: в беспощадном «Короле

Лире» Брук видит ключ к пониманию мрачной огóленности пьес Бекетта»¹.

Аналогичная тема затронута в сборнике очерков польского критика Яна Котта, вышедшем в переводе на французский язык под заглавием «Шекспир — наш современник». Я попытаюсь в нескольких словах суммировать концепцию Котта.

Возможны два взгляда на историю, говорит Котт. Можно исходить из того, что история имеет смысл и развивается в определенном направлении, выполняет поставленные перед нею объективно задачи, что она разумна, рациональна и что, во всяком случае, ее законы познаваемы. При такой точке зрения трагическое в истории понимается как цена, которой человечеству приходится расплачиваться за прогресс. Тот, кто пытается сопротивляться ходу истории, затормозить или ускорить его, становится фигурой трагической: история обрекает на сокрушительное поражение всех, кто не в ладах с ней. Именно такого взгляда на историю и на трагическое в истории придерживался Гегель. Эту точку зрения разделял и Маркс — недаром он так любил цитировать слова из «Гамлета»:

Well said, old mole. Canst work i' th' earth so fast?
A worthy pioneer².

(I, 5, 162—163)

Ведь именно пионеры³ призваны проложить путь к свету.

¹ С этим высказыванием перекликается рецензия Мильтона Шульмана на постановку Брука в «Ивнинг стандарт»: «Спектакль говорит о человеческом бессилии и отчаянии в такой же мучительно острой и современной форме, как любое из произведений Сэмюэля Бекетта».

² Так, старый крот! Как ты проворно роешь!
Отличный землекоп!

³ Непереводаемая игра слов: «pioneer» означает и «сапер», «землекоп» (как в приведенном переводе) и «пионер», «новатор». — *Прим. перев.*

Но можно исходить из того, что история лишена смысла и развития, что она не движется вовсе или что она с ужасающей неуклонностью вершит свое движение по замкнутому кругу. При такой интерпретации история — это стихийная сила вроде града, урагана, циклона, вроде рождения и смерти. Она подобна механическому аттракциону из увеселительного сада, этаким вращающейся платформе, на которой можно сохранить равновесие, только если будешь идти не слишком быстро и не слишком медленно в направлении, противоположном ее движению. Но рано или поздно к вящему удовольствию зрителей все равно теряешь равновесие. В истории нет трагедии, есть только гротеск.

Между двумя этими взглядами на историю, между представлением о жизни как о чем-то трагическом и как о чем-то гротескном, между философией церковника и философией шута ведется извечная борьба, продолжает Котт. Но дело не ограничивается борьбой мировоззрений. В самой жизни существует аналогичный, тоже извечный конфликт — конфликт между политикой и моралью. Политика — это механизм, которому чужда нравственность. Вот что пишет Котт по поводу пьесы Шекспира «Ричард II»:

«Нет ни хороших королей, ни плохих королей; всякий король — это только король, и не больше. Или, в переводе на современную терминологию, существует лишь ситуация «король и система». Сама ситуация исключает свободу выбора. В конце трагедии Шекспира король Генрих IV произносит знаменательные слова, которые могли бы принадлежать Гамлету:

They love not poison that do poison need...¹

(V, 6, 38)

Здесь налицо противоречие между системой действий и системой духовных ценностей. Это противоречие — неременное условие бытия человека.

¹ Хотя бы яд нам нужен был — мы сами не любим яда.

(Перев. Н. Холодковского)

Конфликт между двумя взглядами на историю, между трагическим и гротескным восприятием жизни — это в то же время присущий самой жизни конфликт между надеждой на разрешение противоречия, существующего между действиями и духовными ценностями, и отсутствием такой надежды.

Этот извечный конфликт приобретает особенно жестокий характер в периоды общественного распада. Ведь именно в эти периоды, утверждает Котт, утрачивается вера в осмысленность бытия — вера в бога, вера в моральные категории добра и зла, вера в значимость истории; в результате исчезает и трагическое мировосприятие. Отсюда и проистекает сходство между Шекспиром и Бекеттом: в творчестве обоих преобладает восприятие жизни как чего-то гротескного, абсурдного. Как в шекспировском «Короле Лире», так и в «Конце игры» Бекетта мир современности распадается — и мир Ренессанса, и наш собственный мир. Правда, заключительный очерк в книге Котта, в котором автор проводит весьма интересное и жизнеутверждающее сравнение между Просперо и Леонардо да Винчи, написан в совершенно ином ключе; но основная тональность сборника определяется отрицанием веры в то, что в истории можно обнаружить какой-то смысл. Извечная бессмысленность бытия — вот что делает Шекспира нашим современником, внушает нам Котт.

Думается, что подобное сопоставление Шекспира с современным театром интересно и ценно само по себе, независимо от того, соглашается или нет читатель с суждениями Котта. Ведь это сравнение восстанавливает в шекспироведении то, что оно совсем было утратило в результате наступившей в XIX веке реакции против романтизма. Наметившаяся в конце XIX столетия тенденция рассматривать персонажи шекспировских пьес как существующие сами по себе в реальной жизни личности, а не как воплощение творческой фантазии Шекспира, оставляла в тени верно подмеченную еще Кольриджем связь между творческим воображением Шекспира, воплотившимся в его произведениях, и представлением об обществе как

об организме. Сравнение Шекспира и Бекетта снова поднимает этот основополагающий вопрос, с той только особенностью, что теперь драматург рассматривается в связи с происходящим вокруг него общественным распадом.

В этом представлении об общественном распаде и кроется, на мой взгляд, источник противоречий в воззрениях Котта.

Котт считает вечным конфликт между взглядом на историю как на трагическое и взглядом на нее как на гротескное, абсурдное, равно как и конфликт в жизни между системой поступков и системой духовных ценностей. Вместе с тем Котт полагает, что эти конфликты углубляются вследствие распада общества. Значит, он признает наличие связи между конфликтом и состоянием общества, в котором этот конфликт происходит. Но если Котт допускает возможность общественных перемен (ведь распад сначала мира Ренессанса, а затем и нашего собственного мира подразумевает последующее воссоединение распавшихся элементов), на чем же тогда зиждется его уверенность в извечности конфликта? Затем, принимая во внимание, что человеческое бытие, по Котту, — это не столько конфликт, сколько бессилие перед лицом конфликта, неизбежность победы системы поступков над системой духовных ценностей, позволено спросить, на чем основывается уверенность Котта в невозможности победы духовных ценностей? Котт признает не только общественные перемены, но и перемены в сущности конфликта: философия церковника терпит поражение. Как утверждает Котт в одном из высказываний, имеющих первостепенное значение, в наши дни абсолютное — абсурдно.

«Пожалуй, именно по этой причине театр гротеска столь часто прибегает к образу некоего механизма, который, будучи раз запущен, уже не может остановиться. Место, отводившееся в античной трагедии богу, природе или истории, занимают теперь различного рода механизмы, безличные и враждебные человеку. Это представление о нелепом механизме является последней метафизической идеей, все-таки сохра-

нящейся в театре абсурда. Однако этот механизм отнюдь не трансцендентен по отношению к человеку, не говоря уже о всем роде людском в целом. Нет, он представляет собой западню, которую человек устроил самому себе и в которую он сам попал».

Итак, если исходить из того, что наша реакция на шекспировский и бекеттовский гротеск не подразумевает необходимости забыть известные нам вещи, то мы должны отдавать себе полный отчет в том, что философия утратила былую роль и что в театре абсурда она обрела свое последнее прибежище; в том, что это мы сами создали вращающуюся платформу, на которой смешно и нелепо кувыркаются персонажи; а поскольку механизм абсурдного не трансцендентен по отношению к отдельному человеку и уж тем более по отношению ко всему роду людскому, мы должны отдавать себе отчет и в том, что наша уверенность в правильности понимания нами всего, о чем говорилось выше, зависит от глубины нашего осознания самих себя как отдельных личностей и в то же время как частиц рода человеческого.

Но, как мне кажется, интерпретация Коттом Шекспира как раз и подразумевает необходимость забыть знания, приобретенные нами не в результате распада нашего мира, а в результате преобразования мира нашими усилиями.

Так как сопоставление Шекспира с Бекеттом является существенным и неотъемлемым элементом интерпретации Котта, мне представляется необходимым обратиться к пьесе Бекетта «В ожидании Годо».

В предисловии к своей книге «Чувство трагического у Шекспира» профессор Лоулор подчеркивает, что в ощущении трагического неотъемлемую часть составляет удовольствие. В подтверждение своих слов он цитирует Вордсворта: «В основе нашего чувства сострадания лежит удовольствие. Не поймите только меня превратно! Но если разобраться, то всякий раз, когда мы испытываем сострадание к человеку, которого мучает боль, окажется, что наше сострадание

вызвано неуловимо тонкой смесью сочувствия с удовольствием...

С какими бы мучительными, болезненными проявлениями ни было связано знание анатома, это знание доставляет ему удовольствие. Не было бы этого удовольствия, не было бы и самого знания».

Характер получаемого удовольствия, содержание и ценность знания связаны между собой.

Удовольствие, доставляемое нам пьесой «В ожидании Годо», состоит в осознании нашей собственной жизненной ситуации, какой она представляется нам под влиянием определенного настроения. Причем это осознание значит больше, чем простое узнавание: ведь пронизательность и четкость, с которыми обрисована наша ситуация, придают ей сконцентрированное и неожиданное значение. Более того, публичное представление этой ситуации в театре приподнимает и как бы санкционирует ее.

Характер получаемого удовольствия зависит от того, чему именно придается повышенное значение; в данном случае оно придается пассивному ожиданию как неизбежной реакции перед лицом реальной действительности. Вот заключительные слова пьесы:

Владимир. Ну, что ж, пойдем?

Эстрагон. Да, пошли.

(Ни тот, ни другой не двигаются с места.)

Но в еще большей степени характер получаемого удовольствия зависит от того, что мы не рассматриваем интеллектуальной основы технических приемов, с помощью которых ситуации придается повышенное значение и она становится источником знания.

Применение этих приемов производит такой сценический эффект, которого мне не доводилось испытывать никогда раньше и который был немыслим в эпоху Шекспира. Этот эффект меняет характер связи между актерами на сцене и зрителями в зале.

Сцена не ограничена пределами видимой глазу сценической площадки; она включает в себя и то, что окружает эту площадку. Голая темная площадка с

одним-единственным чахлым деревцем — это воплощенная пустота, ничто. Ее окружает другое, необъятное и невообразимое ничто. Окруженная этим таинственным «ничто», видимая сцена представляется тускло освещенным островком — обителью человечества, представители которого, Владимир и Эстрагон, кажутся пигмеями на фоне окружающей их беспредельной пустоты. В этой неопределенной пустоте скрывается их невидимый враг — «они»; где-то еще дальше — Годо. Эффект соприкосновения с чем-то непостижимым еще более усиливается от того, что диалог, паузы и моменты бездействия на сцене придают какую-то зыбкую, сбивающую с толка неопределенность структуре пространства и времени; нить разговора путается, мысль ускользает, теряется. Ощущение чего-то таинственного в пространстве за кулисами, сознание того, что где-то там находятся «они» и Годо, порождает и питает собой религиозное ощущение, будто человеческие фигурки на видимой сцене движутся (или, наоборот, сидят без движения) в присутствии некой более могущественной метафизической силы.

Ощущение того, что видимая сцена подчинена сцене невидимой, уже внушено зрителю к моменту появления неизвестно откуда Поццо и Лаки; это ощущение в свою очередь внушает зрителю — вопреки его пониманию действительности вне стен театра — мысль о том, что взаимоотношения между Поццо и Лаки символизируют собой абсолютизированные отношения хозяина и слуги. Такое впечатление складывается благодаря тому, что напряжение на видимой сцене, которая находится во власти переменчивой непостижимости, воспринимается как нечто противоположное свободе. Поэтому мы воспринимаем как нечто естественное, что слуга думает только тогда, когда ему приказывает хозяин, и что его мысль, выраженная в словах, представляет собой какую-то меланхолическую тарабарщину. Самый характер темноты, окружающей сцену, наводит на мысль о том, что Поццо (который, пусть он и хозяин, тоже бессилен, как и все человечество), должно быть, каким-то

странным образом будет ослеплен в этом мраке. А поскольку его слуга — это лишь какой-то придаток на конце веревки, которую держит хозяин, исчезновение Поццо — это уход в то же самое небытие отношений хозяина и слуги, или, говоря языком современной действительности, отношений труда и капитала. Только после того, как из действия пьесы устранены эти отношения, можно возобновить ожидание Годо (компромиссного бога, который и существует и не существует), которое является абсолютным и извечным условием человеческого бытия.

Но ведь люди не сидели сложа руки в ожидании Годо. Они были активными и сами создали себе бога. Затем, поняв, что это они сотворили бога, люди осознали свою человеческую сущность, и слуга порвал путы, привязывавшие его к хозяину. Для того чтобы извлечь удовольствие из пьесы «В ожидании Годо», нужно забыть о могуществе человечества и достигнутом им прогрессе. Бекетт сковывает и отрицает энергию, которая создала и тот самый язык, коим он пользуется, и драматическую форму и содержание пьесы, и даже чахлое деревце на сцене — древо жизни и познания добра и зла, древо Голгофы, на котором представители рода людского помышляют ныне повеситься и оплодотворить в момент своего последнего содрогания землю, чтобы она произвела на свет сонмы вопящих мандрагор¹.

Мне кажется, что в удовольствии, получаемом от пьесы «В ожидании Годо», есть оттенок пагубного чувства жалости к себе; а в знании, связанном с этим удовольствием, имеется элемент неведения своей собственной сущности. Да, действительно, значительную часть отпущенного нам времени мы сидим и ждем; но это происходит отнюдь не в метафизическом мраке, где прячутся «они». «Они» борются против нас, а мы боремся с «ними». По отношению к другим мы сами — это и есть «они».

¹ Согласно псевдью, травянистое тропическое растение мандрагора, корни которого напоминают человеческую фигурку, вскрикивает, когда его срывают. — *Прим. перев.*

На смену залитым солнечным светом подмосткам шекспировских времен, окруженным со всех сторон тесным кольцом зрителей, на смену тем насыщенным энергией столкновениям характеров, которые ясно и наглядно вскрывали главные пружины действия, пришла мрачная и темная сцена, на которой царит бездействие и на которую взирают и которую подчиняют себе силы, незримо присутствующие за кулисами, а публика стала «болотом» — так называет ее Бекеттовский Владимир, подходя к рампе и глядя в зрительный зал.

Если рассматривать «Короля Лира» в свете предложенной Коттом концепции гротеска, то удовольствие, получаемое нами от пьесы, тоже будет определяться тем, что мы узнаем неизменные условия нашего бытия в нелепом, шутовском поведении людей перед лицом чего-то безмолвного, каковым является отсутствие бога.

Ян Котт приводит слова слепого Глостера, опустившегося на колени на краю — как он думает — глубокой пропасти:

O you mighty gods!
This world I do renounce, and in your sights
Shake patiently my great affliction off.
If I could bear it longer, and not fall
To quarrel with your great opposeless wills,
My snuff and loathed part of nature should
Burn itself out¹.

(IV, 6, 34—40)

Эти слова Котт комментирует следующим образом:

¹ О боги!
Я самовольно покидаю жизнь,
Бросаю бремя горестей без спросу.
Когда б я дольше мог снести тоску
Без тяжбы с вашей непреложной волей,
Я б дал светильне жизни догореть
В свой час самой..

«Самоубийство Глостера имеет смысл только в том случае, если боги существуют. Это протест против незаслуженных мучений и против царящей в мире несправедливости. Ясно, что этот протест к кому-то обращен и не чужд апокалиптического мироощущения. Как бы ни были жестоки боги, они должны принять во внимание этот акт самоубийства. Он зачтется при последнем подведении счетов между богами и людьми. Самоубийство Глостера обретает значимость только при соотнесении его с абсолютным. Но если нет богов, нет миропорядка, основанного на нравственности, то самоубийство Глостера ничего не меняет и ничего не решает». Поэтому Шекспир заставляет Глостера после патетического обращения к несуществующим богам упасть, подобно клоуну, плашмя, лицом вниз, на голые доски сцены. Самоубийство не удаётся. «Вся эта пантомима гротескна и абсурдна. Но ведь гротескна и абсурдна от начала до конца вся ситуация. Это не что иное, как ожидание Годо, который не приходит».

Когда ожидают Годо, то подразумевается, что он может прийти. Ожидание Годо, который так и не приходит, обретает драматизм, способный волновать сердца только в случае, если тот, кто скорбит об отсутствии бога, убежден, что некогда бог существовал, только в случае, если бессмысленность религии воспринимается как утрата того, что было в прошлом реальностью.

Падение Глостера на доски сцены, напоминающее падение клоуна на арене цирка, вызывает реакцию, которая, будучи воспринята сквозь призму представления об отсутствии некогда сущего бога, и есть, по словам Котта, последнее прибежище метафизики. Причем, как мне кажется, в предлагаемой Коттом интерпретации сохраняется трансцендентность метафизического начала. Эта интерпретация требует от нас, чтобы мы исходили из того, что сцена у Шекспира, так же как и у Бекетта, представляет человечество в окружающей его «инакосущности» (если можно воспользоваться выражением, употребленным Стейнером в его книге «Гибель тра-

гедии») и что для получения удовольствия от подобного сценического изображения нашего бытия мы должны сознательно отказаться от того, чтобы в этой «инакосущности» видеть совокупность слившихся в массу личностей, которые и творят историю.

«В ожидании Годо» — это пьеса, отрицающая историю. В отличие от «Короля Лира» у нее нет определенного места действия. Сразу же по окончании спектакля эту пьесу можно показать опять и повторять сколько угодно раз подряд: ведь нет никакой разницы между ее началом и концом. Интерпретация «Короля Лира» в категориях гротескного и абсурдного, нашедших выражение в сцене неудавшегося самоубийства Глостера, по необходимости должна игнорировать существенное различие между этими двумя пьесами: трагедия Шекспира не может начаться снова в момент окончания действия. Ее конец отличен от начала; причем поворотный пункт в цепи человеческих поступков, изменяющий весь их ход, — это сцена, в которой слуга, возмущенный бесчеловечностью своего хозяина, поднимает на него меч.

Определение «шекспировский», говорит нам Котт, приложимо также и к творчеству Бертольта Брехта. Однако и «брехтовское» и «бекеттианское» употребления понятия «шекспировский» взаимно исключают друг друга. В зависимости от того, у кого из названных авторов усматривают черты сходства с Шекспиром, радикально меняется все понимание творчества Шекспира. Это со всей очевидностью явствует из следующего высказывания Брехта в его работе «Малый органон для театра»:

«Тот театр, который мы теперь застаем, показывает структуру общества (изображаемого на сцене) как нечто независимое от общества (в зрительном зале). Вот Эдип, нарушивший некоторые из принципов, служивших устоями общества его времени, — он должен быть наказан; об этом заботятся боги, и они не подлежат критике. Одиноким титанам Шекспира, у каждого из которых в груди созвездие, определяющее

его судьбу, неукротимы в своих тщетных смертоносных стремлениях, в своей безумной одержимости... И катастрофа не подлежит осуждению. Везде, во всем человеческие жертвы! Это же варварские увеселения. Мы знаем, что у варваров есть искусство. Что ж, создадим свое искусство, иного рода»¹.

За исключением, пожалуй, сцены, когда Эстрагон, охваченный внезапным приступом ярости, пинает погружившегося в прострацию Лаки, ни он, ни Владимир не впадают в неистовство; да и персонажи самого Шекспира, если его воспринимать в духе Бекетта, не наделены достаточной для этого энергией.

Классицистская критика XVII и XVIII столетий тоже называла Шекспира варваром; но она судила о нем на основе иных критериев и исходила из предположения о том, что век цивилизации уже наступил. Брехт же употребляет это понятие в том смысле, что мы изживаем варварство в той мере, в какой мы понимаем, почему пассивное общество в зрительном зале не освобождается от ответственности за социальную катастрофу, происходящую на сцене.

В послесловии к «Малому органону» Брехт вспоминает, как Эйнштейн однажды рассказал физику Инфельду, что с самого детства он, Эйнштейн, по сути дела, размышлял только о человечке, бегущем за лучом света, и вот к каким сложным теоретическим построениям это привело! Подобно этому, продолжает Брехт, все разговоры об «эффектах отчуждения» порождены тем, что он, Брехт, прилагает к театру известное высказывание Маркса о необходимости не только объяснить мир, но и переделать его.

Для Брехта мир — это отнюдь не неизменное отсутствие бога; наша жизнь для него — это вовсе не отчужденное существование, неизменным условием которого являются тщетные поиски смысла в бессмысленном. Нет, саму нашу жизнь нужно сознательно повернуть к нам ее необычной стороной! Искусство призвано показывать нам жизнь под неожиданным

¹ Бертольт Брехт, О театре, М., 1960, стр. 33.

мы должны создать иной театр, нежели тот, что существовал во времена Шекспира. Но при этом Брехт подчеркивает, что старые принципы театрального искусства поныне сохраняют свою силу, ибо его назначение остается прежним — доставлять удовольствие, радость. «Требовать или ожидать, чтобы театр давал что-нибудь сверх этого, значило бы слишком упрощать свои задачи». Ибо революционная энергия, сознание неизбежности революции должны иметь своим источником не только интеллект, но и знание, протекающее из эстетического удовлетворения, из того подъема, который испытывает душа и тело, сталкиваясь с пьесами Шекспира; это — знание, которое передается не только смыслом слов, но и жестом, интонацией и ритмом речи, напряженностью драматического действия, выразительностью деталей.

Следовательно, наряду с необходимостью перемен необходима и преемственность. Восхищающие нас драматические произведения прошлого надлежит, по словам Брехта, ставить, чтобы мы ощущали их принадлежность прошлому. Тогда, понимая преходящий характер формации, в условиях которой были созданы эти произведения, мы осознаём неизбежность смены нашей собственной формации и будем смотреть вперед с надеждой, которая неотделима от удовольствия.

Необходимо понять, что не только Шекспир, но и мы сами подвергаемся воздействию социальных перемен.

Знание шекспировского мировоззрения, позволяющее профессору Дэнби с таким блеском рассказать на страницах своей книги «Шекспировское понимание природы» о том, какое выражение получает в «Короле Лире» столкновение идей средневековой теологии, материализма Гоббса и коммунизма Уинстенли, имеет неопределимое значение для истолкования пьесы. Но когда человек, приобщаясь к искусству Шекспира, сам, по образному выражению Кольриджа, становится Шекспиром и испытывает удовольствие от этого,

то знание, почерпнутое нами через это удовольствие, невозможно выразить только в категориях шекспировского миропонимания. Ведь в эпоху науки и революции сама действительность стала другой.

Но пусть даже в своем истолковании пьесы мы руководствуемся теперь иным мировоззрением, все равно наше восприятие далеко выходит за рамки философских концепций и теорий. Ибо сам Шекспир — это «часть природы». Одно из достоинств классической критики состояло в том, что она считала удовольствие целью литературы и восхищалась Шекспиром, доставляющим удовольствие своей необузданной стихийной энергией. Шекспир, по словам Попа, «был не столько имитатором, сколько инструментом» природы. Природа, стихия находят выражение в шекспировской силе духа, способной творить красоту из царящего в мире ужаса. Пусть бушует буря — она наполняет нас чувством ликования и восторга перед выразительностью языка и силой человека: человек сравнился со стихией благодаря волшебству слов; человечество, как выразился Грэнвилл Баркер, претворяет стихию в дела; происходит осмысление человеком своего собственного бытия. Не шекспировская философия природы, а воздействие Шекспира как «инструмента природы» влечет в театр зрителей и объединяет их, одаряя их радостью и знанием, так что театр становится, по выражению Шоу, «собором» и «фабрикой мыслей». Чему же мы должны благоговейно поклоняться, какими должны быть наши мысли?

Если прав Брехт, — а я считаю, что он прав, говоря, что постановка пьес, написанных в прошлом, должна освещать преходящий характер нашей собственной формы общества, — то его концепция применима и в шекспироведении. По мере того как менялись коренные вопросы, стоящие перед обществом, менялось и значение творчества Шекспира. Постигая Шекспира, мы постигаем историческую силу в процессе изменения мира и средоточие исторического конфликта. Критика классицизма восторгалась в Шекспире мощью дикой, необузданной стихии, но считала при этом, что после

эпох революций и революционного энтузиазма на эту мощь необходимо накидывать узду цивилизации. Во времена нового революционного подъема Кольридж восторгался в Шекспире не силой вообще, но силой единения *alter et idem*, меня и моего ближнего. Он противопоставлял эту силу фактически действующей в современном обществе силе, которая превращает фабричных рабочих в «машины, производящие нуворишей», нарушая тем самым «священный принцип, признаваемый всеми законами, людскими и божественными... принцип, гласящий, что человека нельзя низвести до уровня вещи». На заре перехода от буржуазной революции к революции социалистической Маркс обнаружил в творчестве Шекспира яростный бунт человека против бесчеловечности товара. Страх перед новым содержанием революции, возраставший по мере развития социализма от утопии к науке, страх перед тем, что энергия Шекспира вдохновит эту революцию, служит, думается мне, главной причиной упадка шекспироведения в XIX веке и утверждения взгляда на творчество Шекспира как на повествование о жизни, а не как на воплощенную энергию жизни. Напротив, невозможность отделить в наши дни интерпретацию Шекспира от осмысления революционных перемен освободила шекспироведение от шор, в которых его держали в XIX столетии. Профессор Уилсон Найт пишет в предисловии к новому изданию книги «Огненное колесо», что поставленная современной физикой задача открытия «нового принципа, который смог бы объединить постоянство и изменчивость», делает необоснованным широкое употребление категории «характер», столь популярной ранее при истолковании творчества Шекспира.

Вот почему, считая книгу профессора Дэнби весьма и весьма полезной, я не могу согласиться с утверждением ее автора, что доброта Корделии, в которой якобы воплощены идеалы «натуральной теологии», «предполагает не только совершенство отдельной личности, но также и совершенство окружающего общества», а поскольку подобному идеальному обществу не дано появиться на свет, «Корделия отра-

жает утопические упования в творчестве Шекспира». По-моему, говорить об утопических упованиях в творчестве Шекспира столь же неправомерно, как, скажем, рассуждать об утопическом христианстве, веря в непогрешимость «натуральной теологии». Ведь творчество Шекспира целиком и полностью — это реальная сущность и реальная мощь. Доброта Корделии является неотъемлемой частью трагедии «Король Лир». Творческая энергия, породившая эту трагедию, радость, знание и надежда, испытываемые нами от приобщения к этой энергии, оказывают вполне реальное воздействие. Эта трагедия способствует осознанию нами не только того факта, что мы устраиваем для самих себя западню общественного распада, но также и той истины, что, поняв зависимость нашей формы общества от нас самих, мы можем во всеоружии этого знания добиваться собственного освобождения. Мечта о царящей в мире доброте еще не сбылась, но мы идем к ее осуществлению, руководствуясь не утопическими надеждами, а научной мыслью — разница немалая!

Если неправомерно говорить об утопических надеждах в творчестве Шекспира, то столь же неправомерно, на мой взгляд, рассматривать «Короля Лира» как аллегорическое изображение «хорошего человека в плохом обществе», пользуясь выражением самого профессора Дэнби. Ведь в жизни добро и зло не поляризуются таким образом; скорее уж их поляризация проявляется в том, что Кольридж называл напряжением, возникающим между скрытой и фактической силой в органическом единстве человека и общества. Противопоставление хорошего человека плохому обществу, по-моему, так же ложно, как и противопоставление системы поступков системе духовных ценностей, о котором говорит Котт. Обе эти системы создаются нами самими, а хороший человек и плохое общество составляют единое целое. Но сам конфликт между добром и злом, между скрытой и фактически существующей силой вполне реален. По-прежнему соответствуют истине слова, написанные Бернардом Шоу 60 лет назад: «Мир

не терпит, когда о нем размышляют те, кому известно, что он собой представляет». Но мы должны размышлять, вооружась знанием того, что мы как индивидуумы и как представители рода людского сделали мир таким, каков он есть, и, следовательно, можем переделать его.

Для того чтобы Шекспир жил среди нас полноценной жизнью, литературоведы не должны освящать его именем произведения, прославляющие пустоту, они не должны также употреблять понятия, затемняющие сознание нашей ответственности и нашей силы. Наоборот, литературоведы призваны найти понятия, которые укрепили бы это сознание за счет всей гигантской энергии шекспировского творчества. Поворотный пункт в развитии действия пьесы «Король Лир» наступает в тот момент, когда крестьянин поднимается на защиту истерзанной человечности. Через восприятие самой трагедии, через радость, знание и надежду, которые она вносит в нашу жизнь, мы познаем свободу, которую обретем, когда положим конец господству человека над человеком. В словах Эдгара, обращенных к Глостеру, мы распознаем условие этой свободы:

What, in ill thoughts again? Men must endure
Their going hence, even as their coming hither:
Ripeness is all. Come on ¹.

(V, 2, 9—11)

¹ Олять дурные мысли? Человек
Не властен в часе своего ухода
И сроке своего прихода в мир.
Но надо лишь всегда быть наготове.
Идем.

СОДЕРЖАНИЕ

Предисловие	5
Арнольд Кеттл. Введение. <i>Перев. Э. Медниковой</i>	37
А. Л. Мортон. Шекспир и история. <i>Перев. В. Тархова</i>	47
В. Дж. Кирнан. Взаимоотношения между людьми у Шекспира. <i>Перев. В. Тархова</i>	83
Кеннет Мюир. Шекспир и политика. <i>Перев. В. Воронина</i>	113
Арнольд Кеттл. От «Гамлета» к «Лиру». <i>Перев. Э. Медниковой</i>	141
Дж. К. Уолтон. «Макбет». <i>Перев. Э. Медниковой</i>	178
Дж. М. Мэтьюз. «Отелло» и человеческое достоинство. <i>Перев. А. Львова</i>	208
Дипак Нанди. Реализм «Антония и Клеопатры». <i>Перев. В. Тархова</i>	241
Рэймонд Саутхолл. «Троил и Крессида» и дух капитализма. <i>Перев. В. Воронина</i>	275
Чарльз Барбер. «Зимняя сказка» и общество времен Якова I. <i>Перев. Э. Медниковой</i>	300
Дэвид Крэг. Любовь и общество: «Мера за меру» и наша эпоха. <i>Перев. В. Воронина</i>	328
Алик Уэсг. Некоторые аспекты современного употребления понятия «шекспировский». <i>Перев. В. Воронина</i>	362

Сборник статей

ШЕКСПИР В МЕНЯЮЩЕМСЯ МИРЕ

Редактор *В. Маликов*
Художник *В. Левинсон*
Художественный редактор *Л. Шканов*
Технические редакторы *Н. Турсукова* и *А. Пономарева*
Корректор *Р. Прицкер*

Сдано в производство 13/IV — 1965 г.
Подписано к печати 12/IV — 1966 г.
Бумага 84×108¹/₃₂. 6 бум. л.,
20,16 печ. л. Уч.-изд. л. 15,66
Изд. № 13/7267. Цена 1 р. 21 к. Зак. 542

ИЗДАТЕЛЬСТВО «ПРОГРЕСС»

Комитета по печати
при Совете Министров СССР
Москва, Г-21, Zubовский бульвар, 21

Московская типография № 20
Главполиграфпрома Комитета по печати
при Совете Министров СССР
Москва, 1-й Рижский пер., 2

РЕДАКЦИЯ ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИЯ И ИСКУССТВОВЕДЕНИЯ

*в ближайшее время
выпускает в свет книги:*

А. Кеттл. Введение в историю английского романа.

Книга написана английским литературоведом-марксистом. Анализ знаменитых английских романов XIX—XX вв. воссоздает основные моменты истории главного прозаического жанра и касается общих вопросов содержания и формы, «дидактической» и «плутовской» традиции и т. д. Особый интерес представляют главы, посвященные мало исследованным у нас английским романистам: Джейн Остин, Сэмюэлю Батлеру, Генри Джеймсу, Вирджинии Вульф, Джеймсу Джойсу, Д. Г. Лоуренсу.

И. Бадалич. Русские писатели в Югославии.

Сборник работ югославского филолога посвящен русско-югославским литературным связям. Исследователь широко использует редкие архивные материалы.

А. Вюрмсер. Бесчеловечная комедия.

Работа известного французского критика-марксиста — плод многолетнего изучения наследия Бальзака. В книге воссоздается богатая яркими контрастами атмосфера бальзаковской Франции, в новом свете предстают многие стороны жизни и творчества великого писателя. Обильный документальный материал оживляется благодаря остро полемическому, журналистскому стилю, в котором он подан автором.

А. Грамши. О литературе и искусстве

Сборник литературоведческих и театроведческих статей А. Грамши (1891—1937) составлен на основе итальянского собрания сочинений виднейшего идеолога революционного движения Италии. В сборник вошла основная часть работ из знаменитого тома «Тюремных тетрадей» Грамши — «Литература и национальная жизнь» и ряд литературных и театральных рецензий. Работы Грамши, сохраняющие свою актуальность, посвящены кардинальным вопросам социологии искусства: народным традициям, массовому искусству и искусству «элиты», роли искусства в буржуазном и социалистическом обществе. Новый сборник статей Грамши призван расширить представление читателя о новаторских направлениях в современной литературе и искусстве Италии.

Ван Вик Брукс. Писатель и американская жизнь.

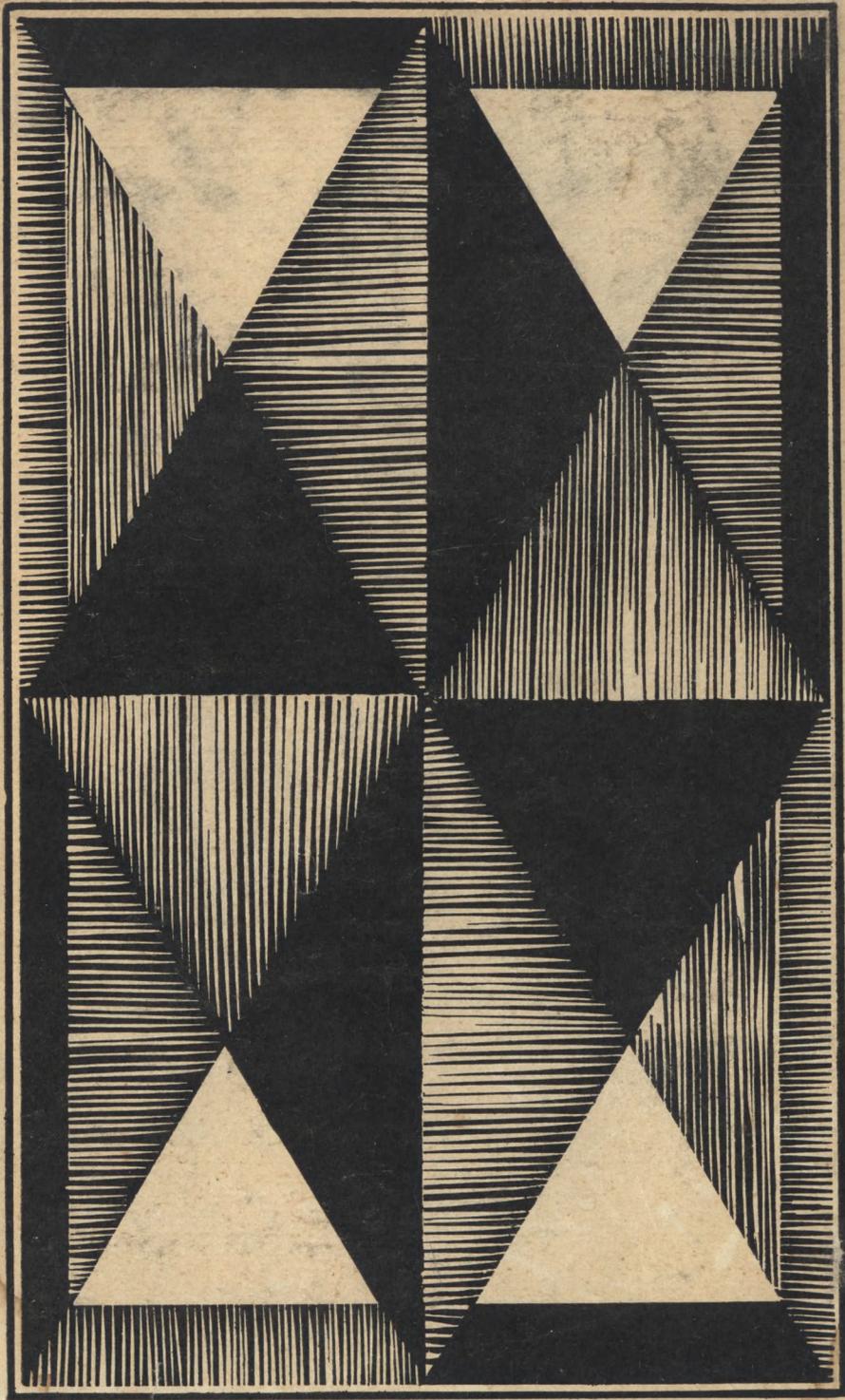
Основную часть сборника работ известного американского литературоведа Вана Вик Брукса (1886—1963) составляет «Расцвет Новой Англии» — капитальное исследование американского романтизма, красочная панорама культурной жизни Америки первой половины прошлого века. В статьях, вошедших в сборник «Писатель и американская жизнь», освещается литературная сцена США 1920-х — 1940-х гг., даются литературные портреты мало известных у нас писателей XIX и XX вв.

С. Финкельстайн. Экзистенциализм и отчуждение в американской литературе.

Новая книга американского эстетика посвящена проявлениям в литературе США экзистенциалистских мотивов. Автор касается взаимосвязи между развитием экзистенциализма и эволюцией буржуазного общества XIX и XX вв., критически освещает углубление влияния экзистенциализма на новейшую литературу. В работе затронута творчество крупнейших американских писателей XX века — Хемингуэя, Фолкнера и послевоенного литературного поколения.

11211

ШЕКСПИР В МЕНЯЮЩЕМСЯ МИРЕ



ШЕКСПИР В МЕНЯЮЩЕМСЯ МИРЕ