

83.34В. н.)
П 39

А. ПИНСКИЙ



ШЕКСПИР

ВИ(Англ)
П32

Оформление художника
в. ХОДОРОВСКОГО

7-2-2
234-71

ПРЕДИСЛОВИЕ

Эта книга возникла из другого замысла — популярного небольшого очерка о Шекспире типа «Жизнь и творчество». Как нередко бывает, когда хочешь написать общедоступную книгу по своей специальности, выясняется, что кое-какие важнейшие вопросы еще нуждаются для тебя самого в дополнительном исследовании.

Отсюда некоторые особенности и несоответствия в предлагаемой монографии. В ней почти отсутствует научный аппарат обычных исследований, в частности, указания на специальную литературу по отдельным вопросам, крайне редки ссылки на предшественников и полемика с ними. Специалисты и без того заметят, что впервые выдвигается автором, а что является в наше время общими местами шекспироведения, читателю же не специалисту такие указания нужны не в первую очередь. Как правило, интерпретация шекспировской драмы выходит за пределы текста лишь при сравнении с источником сюжета, и читатель, введенный в «лабораторию» анализа, может сам судить о степени убедительности освещения. Мне казалось, что такой способ художественного анализа более всего отвечает потребностям образованного читателя, интересующегося классическим памятником искусства.

В книге теоретически исследовательского характера, но по-прежнему рассчитанной и на неспециальную аудиторию, приходилось излагать аргументацию также для бесспорных в наше время положений, указывать, откуда берутся цитаты из Шекспира, а иногда вводить читателя в общую методологию вопроса. С другой стороны, в ней слишком мало сведений историко-культурного, историко-литературного и биографического характера, сопоставлений Шекспира с современными ему английскими драматургами, нет характеристики елизаветинского театра и тому подобного вводящего материала, в изданиях популярных желательного, — пользуясь известным выражением Шеллинга, автор прямо приступает к еде, без предтрапезной молитвы и даже не перекрестясь. Более существенный недостаток то, что почти везде отсутствует история вопроса, которая нередко — наполовину решение вопроса и всегда служит лучшим к нему введе-

нием; в частности, мало освещена история Шекспира в веках, меняющаяся репутация отдельных пьес и образов.

Цель этой книги, не претендующей на то, чтобы быть монографией о творчестве Шекспира,— выяснение единства, тематического и структурного, драматургии Шекспира: того, что дает основание говорить о «шекспировском стиле» драмы. Из «основных начал» главное внимание уделено жанру, с чем связано и членение книги на отделы. Трудно согласиться с мнением, распространенным в наше время на Западе (в значительной мере под влиянием Бенедетто Кроче), о несущественности для поэзии, в частности для Шекспира, категории поэтического жанра как недостаточно конкретной, мало определяющей личное своеобразие великого художника (а значит, и его стиля), как слишком «школьной» категории искусства. Анализ основных начал показывает, напротив, что жанровая природа пьес Шекспира не менее характерно и конкретно развита, чем в «правильной» драматургии классицизма, от которой шекспировская драма отличается большей органичностью «внутренней формы» (важнейшее эстетическое понятие, восходящее, как известно, к классическим идеям Гердера, Гете, Гумбольдта, а у нас — Потебни).

Поэтически живое начало шекспировского жанра прежде всего внутренне связано со своим предметом («сюжетом»), духовно содержательно, а не технично, оно не может быть раскрыто демонстрацией «мастерства»,— по сути, даже оскорбительной, когда речь идет о таком гении, как Шекспир. Во-вторых, жанр у Шекспира (комическое начало, поэтическое чувство «времени» в исторических драмах, трагическое начало) неотделим от конкретной почвы культуры Возрождения, он пронизан и в своей форме историзмом, стихийным или сознательным.

Сюжет жанра, его предмет, составляет в предлагаемой книге первую часть каждого из отделов. Прежде всего, *магистральный сюжет*, в самых общих чертах уже свидетельствующий о внутреннем единстве, о целостности жанра; затем, творческая *эволюция сюжета* (ранний и поздний этапы, характер «субмагистрального» сюжета на каждом этапе и в каждой группе драм); наконец, *сюжет* и *фон* — особый в зависимости от жанра,— где раскрывается «народность» театра Шекспира, особый смысл этого термина для каждого жанра. Анализ народности, более общего начала, служит переходом от сюжета к формообразующему театральному началу данного жанра.

Вторая часть каждого отдела посвящена этому началу. Анализ показывает, что в каждом жанре на свой лад преломляется единое для драматургии Шекспира поэтическое видение жизни, *театральное* видение: популярная в гуманизме эпохи Возрождения, а также в народном театре, идея «мир — театр» стала у Шекспира концептуальным лейтмотивом, неким поэтическим фокусом, принципом внутренней формы всей драматургии. Другие

«начала» — как бы производные от театральности, — а именно, роли («герой», «антагонист», «героиня», «антигероиня», «друг героя», «друг антагониста», «подруга героини», «буффон» в двух вариантах — «шут» и «клоун»), архитектоника действующих лиц, построение действия («экспозиция», «завязка», «восходящая линия», «кульминация», «нисходящая линия», «развязка»), ситуация («субъективная» и «объективная» ее стороны) рассматриваются в связи с эволюцией магистрального сюжета и характером фона, а также в связи со специфической театральностью каждого жанра.

По внешним причинам не удалось включить в книгу отдел комедий¹ и отдел, посвященный позднему в творчестве Шекспира и сложным видам драмы — смешанному (точнее, нейтрализованному) жанру «мрачных комедий» и синтетическому жанру «романтических драм» или «трагедий со счастливым концом». Я надеюсь дополнить книгу этими отделами при переиздании, если книга того удостоится.

При разборе трагедий в связи с эволюцией сюжета особое внимание уделено «Королю Лиру». Шекспироведа это вряд ли удивит, а другим читателям я лишь напомню, что наиболее характерная, наиболее «шекспировская», самая «темная» и, по-видимому, величайшая драма Шекспира (Л. Толстой с полным правом взял «Короля Лира» в качестве образца для «разноса» Шекспира в знаменитой статье о нем) всегда оказывалась для общих теорий шекспироведения камнем преткновения. Тем самым «британская» трагедия — вернейшее мерило убедительности и плодотворности любой концепции театра Шекспира. Своеобразие его драматургии, важнейшие ее черты, как и общеэстетические вопросы в применении к Шекспиру, в особенности проблема трагического, нагляднее всего, мне казалось, выясняются на анализе «Лира». Основному разбору «Короля Лира», над которым я думал всю жизнь, уделено около одной пятой объема книги, помимо характеристик «британской» трагедии в связи с отдельными вопросами. Какова бы ни была оценка выдвигаемой общей теории (пусть и спорной — спорить можно и должно обо всем), читатель, на худой конец, вправе рассматривать эту книгу в настоящем, неполном, ее виде всего лишь как разросшееся теоретическое введение к несколько по-новому прочитанному «Королю Лиру».

¹ В сокращенном виде отдел комедий напечатан в «Шекспировском сборнике М. 1967 (статья «Комедии и комическое у Шекспира»).

ОТДЕЛ ПЕРВЫЙ

ХРОНИКИ

I. СЮЖЕТ ХРОНИК

Глава первая

ВРЕМЯ ХРОНИК

В 90-е годы одновременно с комедиями Шекспир создал и все свои «хроники» — исторические драмы на сюжеты национального прошлого — за исключением «Генриха VIII» (1612), последней пьесы Шекспира, аутентичность которой в целом сомнительна (вероятно, написана в соавторстве с Флетчером).

В этом драматическом жанре, пользовавшемся особой любовью английского зрителя конца XVI века, так же как в комедии и в трагедии, Шекспир не был зачинателем. Первой хроникой еще в начале 1530-х годов явился «Король Иоанн» Д. Бейла, но лишь через полвека вышел «Ричард Третий» Г. Легга (в 1579 году и по-латыни). Зато с конца 80-х годов драмы из истории Англии уже следуют одна за другой. Вскоре после переезда молодого Шекспира в столицу у лондонских зрителей большим успехом пользовались три анонимные хроники: «Славные победы Генриха V» (источник не только шекспировской драмы о том же короле, но и обеих частей «Генриха IV»), «Правдивая трагедия о Ричарде III» и «Смутное царствование короля Иоанна Английского», — все ставились около 1588 года. Таким образом, в театре английского Возрождения еще до выступления Шекспира выделились те периоды и те деятели национального прошлого, которые привлекли особый интерес великого драматурга.

Среди предшественников Шекспира свои силы в жанре хроник пробовали Д. Пиль («Хроника об Эдуарде I», 1590) и К. Марло («Эдуард II», 1591), а из современников и преемников Т. Гейвуд, Т. Деккер, Г. Четл, Д. Форд и др. За столетие, от «Короля Иоанна» Джона Бейла до «Хроники о Перкине Уорбеке» Д. Форда (1633) — замечательной последней драмы английского Возрождения о самозванце времен Генриха VII, — в лондонских театрах было поставлено огромное множество исторических пьес на сюжеты всех времен и народов, начиная с Древнего Востока и античности до событий современных («Парижская резня»

К. Марло о Варфоломеевской ночи 1572 года). Среди них особое место занимают драмы, воскрешающие картины недавнего прошлого родной Англии, события еще свежие в народной памяти, с ситуациями захватывающего для современников интереса: «хроники» в собственном смысле слова. До нас дошло около тридцати таких хроник, свидетельствующих о высоком национальном самосознании и о таком интересе к своему историческому прошлому, какого не знает ни один тогдашний европейский театр, — за исключением испанского.

Мы поймем причину расцвета драматической хроники, связь с историческим моментом, если обратим внимание на то, что из этих тридцати пьес лишь две созданы до 1588 года и только семь, в большинстве довольно слабых, — после смерти Елизаветы (1603). Расцвет жанра хроник оказался, таким образом, более кратковременным, чем комедий и трагедий английского Возрождения. Он отвечал всенародному подъему патриотических чувств во время войны с Испанией. Возбуждение умов, тревога за независимость страны не улеглись и после великой победы в единоборстве с тогдашней мировой державой — после катастрофы Непобедимой Армады. В 90-х годах уже было ясно, что «королева-девственница», последняя из Тюдоров, не оставит прямых наследников, опасность возобновления после ее смерти династических распрей и вмешательства чужеземцев в английские дела была весьма серьезной. Вопросы «законного» престолонаследия и генеалогического его обоснования (которые так утомляют современного читателя шекспировских хроник) вызывали тогда живой интерес: они переплетались с вопросами Реформации, религиозной политики, независимости Англии от Рима, с оценкой прав короля и сословий, прав народа на восстание против тирана, обретая тем самым значение всенациональное.

На волнующие вопросы исторические драмы давали ответ примерами из прошлого. Из упомянутых выше трех анонимных пьес первая — «Славные победы Генриха V» — воодушевляла изображением поразительной победы над французами под Азинкуром, где, согласно этой хронике, «десять французов приходилось на одного англичанина». Во второй — в «Правдивой трагедии о Ричарде III» — выступал тиран, узурпатор трона, свергнувший Англию в гражданскую войну. Третья хроника выводила провозвестника Реформации и клеймила мятежных барвнов, покинувших короля Иоанна во время его патриотической борьбы с папской курией, опиравшейся на чужеземцев.

Показательно, что в этой хронике об Иоанне Безземельном (как еще в пьесе Д. Бейла на этот сюжет, а позже у Шекспира) опущен самый важный для новейшего историка акт его царствования — дарованная Иоанном Великая хартия вольностей, ко-

торая сыграла такую роль в истории парламентского строя. Для всех трех авторов, разрабатывавших этот сюжет, парламент — учреждение, связанное с пережитками средневековой вольницы, а потому мало способствовавшее национальному единству. В деяниях Иоанна более значительным и драматичным представляется им то, что в сфере церковной он первый отстаивал национальную независимость. За отлученным от церкви Иоанном и его борьбой с папским легатом Пандольфом, за убийством принца Артура, претендента на престол, и за осуждением баронов-католиков стоят отлученная Елизавета, казнь опасной претендентки Марии Стюарт и подозреваемые в связях с Испанией современные английские католики. Прошлое в хрониках служит уроком современности. Для драматургов английского Возрождения, как и для итальянских гуманистов от Леонардо Бруни до Никколо Макиавелли, история — «наставница жизни» (*magistra vitae*).

В год Непобедимой Армады (1588) и в ближайшие за ним интересы самодержавия, дело Тюдоров и лично Елизаветы в значительной мере совпадали с интересами Англии. Но уже с последних лет правления Елизаветы и особенно при Стюартах все более обнаруживаются реакционные черты английского абсолютизма. Органом национального прогресса постепенно становится парламент, а его отношения с двором в период нарастания буржуазной революции все более обостряются. Традиционная тема ренессансных хроник (консолидация национального государства под эгидой королевской власти, ее борьба с центробежными феодальными силами) и излюбленный их сюжет (позднесредневековые мятежи, смута Алой и Белой розы перед восшествием династии Тюдоров) уже не соответствуют новому соотношению социальных сил и национальным задачам в XVII веке. Этим и объясняется быстрое отцветание драматического жанра, ранее столь популярного.

Из сохранившихся английских хроник, созданных в 90-е годы, около половины принадлежит Шекспиру. Другие «елизаветинцы», даже более плодотворные, реже обращались к собственному историческому сюжету. При этом они часто «романизируют» свои хроники, усиливая элемент сказочный (особенно Р. Грин) или превращая исторический сюжет в мелодраматический панегирик исторической личности (например, в дилогии о Елизавете Т[^] Гейвуда). По существу, только Шекспир, пользуясь старой пьесой или драматургическими идеями предшественника (в особенности такого новатора, как К. Марло), постиг особую природу исторической драмы и вытекающую из специфического предмета ее поэтику, что оценили уже современники, отдававшие Шекспиру в этом жанре решительное предпочтение перед всеми его соперниками.

Глава вторая

МАГИСТРАЛЬНЫЙ СЮЖЕТ

1

В первом издании 1623 года издатели Хеминг и Кондел, товарищи Шекспира по театру, распределили его драмы по трем разделам: «комедии», «истории» и «трагедии». Чисто жанровый принцип, положенный в основу первого фолио, поможет нам понять, что понимали издатели (а вместе с ними, надо полагать, и Шекспир) под «историей» (исторической драмой) или «хроникой» в собственном смысле, хотя слово «история» в более широком значении встречается и в заголовках драм иного вида.

К хроникам здесь отнесены лишь десять пьес: три части «Генриха VI», «Ричард III», «Король Иоанн», «Ричард II», две части «Генриха IV», «Генрих V» и «Генрих VIII». Таким образом, не признаны хрониками ни «Юлий Цезарь», «Антоний и Клеопатра» или «Кориолан», иногда объединяемые потомством как трилогия «римских хроник», ни «Король Лир», «Цимбелин» или «Макбет» из истории древней Британии и Шотландии — все эти пьесы вошли в раздел трагедий. Современники Шекспира могли верить в историчность легендарного «короля Британии» Цимбелина (взятого из «достоверных» летописей) не менее, чем Юлия Цезаря. Но в одном случае история для них была слишком далекая и темная, а в другом — к тому же чужая, не английская. В обоих случаях она *непосредственно* не связана с современной государственной жизнью родной страны, не может как «наставница» давать прямой урок.

Своеобразие хроник для Шекспира и его современников — прежде всего в предмете, в их государственно-историческом сюжете. Это политическая жизнь нации, исторический момент, эпизод в развитии национального государства, вызывающий драматический интерес значительностью положений и героев, государственных деятелей. Жизнь нации, проявляющаяся в политических коллизиях, составляет такую же целостность в хрониках, как в комедиях жизнь Природы в коллизиях личных чувств, а в трагедиях жизнь социальная в коллизиях между личностью и обществом. Сферы эти не изолированы, но в трех жанрах «шекспировского театра» различны аспекты освещения — а значит, и критерий оценки единой человеческой жизни. Человек и природа, человек и государство, человек и общество.

Сюжет хроник — реальный исторический факт, то, что в самом деле происходило и засвидетельствовано историками. Об этом напоминают аудитории уже с заголовка — анонимная «Правдивая трагедия о Ричарде III», «Правдивая история о жиз-

ни сэра Джона Олдкасла», «*Правдивая, хроникальная история жизни и смерти Томаса Кромвеля*» и т. д. «Генрих VIII» Шекспира шел на сцене под названием «Все это правда»; на серьезной правде картин прошлых лет, в отличие от «шутовства» и «веселья», царящих в комедии, настаивает и пролог к этой пьесе. Хроники изобилуют примерами возвышенных или преступных деяний, они прославляют или разоблачают героев, но это примеры самой Истории, за которой драматург скрывается, скромно сводя свою роль к переложению в диалоги и действие сообщений Холла и Холиншеда, авторитетных летописцев. Сюжет хроник внешне фактографичен, в отличие от комедий и трагедий; его правда — как бы однозначная и бесспорная правда единичного факта. Драматический интерес здесь должен поддерживаться не приемами искусства и фантазии, а величиим самого материала — знаменитых событий и лиц из родной истории. Уроки Истории говорят сами за себя.

В драмах из английской истории поэтому Шекспир избегает сказочности, фантастики, которой нередко пользуется в других жанрах. Единственной собственно фантастической сценой в его хрониках является та, где Жанна д'Арк перед пленением вызывает злых духов, дабы они явили «знак событий предстоящих» *. Сцена эта, скорее исключительная для хроник, — дань представлениям в английском народе об Орлеанской Деве как колдунье. Но даже здесь, по сравнению с комедиями и трагедиями, фантастика приглушена: говорит одна Жанна, злые духи безмолвно «ходят вокруг нее», в ответ беспомощно «склоняют головы», отрицательно «качают головами» и уходят — пантомима призрачного видения трагически одинокой Жанны. Ход событий, поражения англичан, судьба самой французской героини «рационально» обоснованы соперничеством английских полководцев, междоусобицами, интригами, патриотическим воодушевлением Орлеанской Девы, — они понятны и без магии.

Во «Второй Части Генриха VI» колдунья вызывает для леди Глостер адского духа, и тот вещает судьбу короля и его приближенных (I, 4). Чтобы загубить герцогиню как государственную преступницу, ее подбил на запретное колдовство подкупленный врагами плут-священник, один из «макьявелей» хроник. В отличие от «Макбета» или «Гамлета» «сверхъестественное» здесь не оказывает существенного влияния на ход событий. Это бытовая сцена, изображающая средневековые верования, — над неясностью двусмысленного прорицания («он переживет его») насмехается Йорк. В следующей сцене муж самой герцогини Глостер разоблачает мошенника слепца, чудом «прозревшего», и тут

* «Первая Часть Генриха VI», д. V, сц. 3. Напомним, что принадлежность именно первой части ранней трилогии Шекспиру остается и по сей день спорной.

же «исцеляет» его заодно и от хромоты, заставив с помощью плетей перепрыгнуть через скамью — причем суеверный народ все же бежит за «исцелившимся» с криком: «Чудо!» (II, 1). «Чудеса» исцеления слепорожденных и хромоногих бросают свет на магические заклинания предыдущей сцены как на суеверия. А вслед за этим представлен еще «божий суд», где чудесная победа подмастерья над сильно выпившим хозяином легко объясняется естественными причинами (II, 3). Враждующие соперники Йорк и Глостер равно могли бы сказать вместе с архиепископом Кентерберийским из «Генриха V»:

Пора чудес прошла,
И мы теперь должны искать причину
Всему, что происходит¹.

(I, 1)

В остальных хрониках (начиная с «Третьей Части Генриха VI») строго историческое действие полностью свободно от фантастики. Более рационалистический, чем в трагедиях, сюжет хроник виден при сопоставлении двух шекспировских пьес о преступных честолюбцах — трагедии и хроники. Для трагедии Шекспир обратился к сюжету далекого прошлого (XI век) и иной страны (Шотландии); он усилил сверхъестественное в насыщенном фантастикой легендарном сюжете «Макбета», добавив сцены видения кинжала (II, 1) и появления на пиру духа Банко (III, 3), которых нет у Холиншеда. В аналогичной сцене из «Ричарда III» зарезанные жертвы являются одновременно убийце и своему мстителю, чтобы накануне решающей битвы привести в отчаяние одного и одушевить другого. Но в хронике духи являются Ричарду и Ричмонду *во сне*.

Сюжет трагедий (из полуполюгендарных источников), а тем более комедий (из новелл) в значительной мере художественно условен. Предмет комедий — человеческое существование в соприкосновении с Природой и обществом как проявление единого космического целого. В представлениях о жизни вселенной искусство, как и натурфилософия Возрождения, за отсутствием научных данных охотно пользуется поэтической фантастикой, чтобы выразить всеобщую взаимосвязь вещей в мироздании как «причине, начале и едином» (Д. Бруно). Поэтому герой трагедии в сцене появления Призрака может заметить другу, который находит это «удивительно странным», что «в небе и земле сокрыто больше, чем снится вашей мудрости», — ведь здесь само «Время вышло из своих сочленений» и жизнь представлена в художественно обобщенном плане. Напротив, в исторических драмах, где сюжет составляет эпизод из реальной истории, герои, как мы ви-

¹ Произведения Шекспира, за исключением особо оговоренных случаев, цитируются по изданию: Уильям Шекспир, Поли. собр. соч. в восьми томах, «Искусство», М. 1957—1960.

дели, отвергают чудеса как шарлатанство. Следуя за летописцами в фактах, Шекспир не принимает их провиденциального понимания истории и в освещении ее ближе стоит к итальянским гуманистам, начиная от Леонардо Бруни и Флавио Бьондо, оценивавшим фантастику старинных летописей как «наивность, ложь и бред». И именно в истории возвышения и гибели Ричарда III, наиболее законченного «макьявеля», Шекспир обнаруживает рационалистическую трезвость, под стать самому Макиавелли, — хотя не принимает его философию истории. Некоторый оттенок фантастики в сюжете хроник содержат лишь предчувствия героев и постоянные предвидения будущего, чего мы коснемся далее в связи с ролью, отводимой Времени в концепции исторических драм.

2

Действующие лица основного (не «фальстафовского») плана хроники — это политические фигуры: правители Англии и наследники трона, их советники, их слуги в мирной жизни и соратники на поле брани, их приверженцы и противники, претенденты на власть и заговорщики. Интимной жизни героев нет места в мире хроник; точнее, она слита с жизнью национально-государственной. Брак Генриха VI с Маргаритой, который устраивает Сеффолк, надеясь благодаря этому возвыситься, или привязанность Ричарда II к своим любимцам нас интересуют не в плане любви или дружбы, а последствиями политическими. В роли любовников (в духе сюжета комедий или ранней трагедии) изредка выступают лишь отрицательные герои; например, сцена, где королева Маргарита прощается со своим любовником Сеффолком, уходящим в изгнание¹. Эта лирическая сцена, напоминающая прощание Ромео и Джульетты, выпадает из общего тона, ее трогательная ситуация в хрониках звучит мелодраматически. Встреча короля Эдуарда с леди Грей, его будущей женой, которую он, влюбляясь с первого взгляда, пытается соблазнить, сопровождается подслушиваниями и ремарками братьев короля, случайных зрителей игры², — вполне в духе комедий. В обеих сценах интимные страсти персонажей — не подобающая сану слабость, ею они выделяются как менее достойные участники политического действия. Законченным героем хроник зато выступает Ричард III в сцене оболъщения леди Анны — женское сердце он завоевывает лишь для того, чтобы укрепить свои права на трон. Но, пожалуй, не менее показательна для психологии героев — и для источника света в мире хроник — та сцена, где Ричард III убеждает Елизавету отдать ему в жены дочь (IV, 4). Женщине, которой уже известны все его злодеяния, Ричард в конце уго-

¹ «Вторая Часть Генриха VI», III, 2.

² «Третья Часть Генриха VI», III, 2.

воров выдвигает **ultima ratio** — последний и высший довод — «о благе **государственном скажи ей**» **К**

..без нее — тебя, меня, весь край
И многих христиан ждет злое горе,
И смерть, и разрушение, и гибель.
Лишь брак наш это может отвратить,
Лишь брак наш это должен отвратить.

Этот довод заставляет мать двух убитых Ричардом сыновей заколебаться («Не дьявол ли меня здесь искушает?»). Она уходит в нерешительности, а искуситель, знаток человеческого сердца, заранее уверен в ее согласии («Растаяла пустая баба-дура»). Лишь в следующей сцене мы узнаем, что Ричард на сей раз переоценил свои силы, что Елизавета избавилась от «дьявольских» чар, — она отдает дочь в жены врагу Ричарда, Ричмонду Тюдору, будущему Генриху VII, подлинному представителю блага государственного, «нужд Времени».

«Благо государственное» царит в хрониках. Из него равно исходят и верные вассалы, и вероломные мятежники — по феодальному отождествляя интересы государства с интересами «законной» династии. Отсюда и весь сюжет хроник — династические распри Алой и Белой розы и политические события предыдущей эпохи, породившие эти распри. Все герои основного (не «фальстафовского») плана действия — законченно политические фигуры, преданные делу своей партии как кровному личному делу (они часто связаны с партией и узами кровными, родственными) и вместе с тем — в их собственном понимании — государственному делу. Среди них есть и подлинные герои, и ослепленные партийными страстями безумцы, и великие честолюбцы, и низкие интриганы, козыряющие возвышенными мотивами для личного возвышения, но преступники часто не уступают в самоотверженности героям, особенно на поле битвы (смерть Ричарда III). Ибо единственно мыслимая для них сфера деятельности — это жизнь политическая.

Не только герои — мы сами меняемся, вступая в мир хроник, в связи с иным, чем в комедиях, сюжетом и тоном. Меняются наши критерии, интересы, желания. Личная, не государственная жизнь (например, отношение Хотспера к жене в сцене совещания мятежников) нас в хрониках занимает не более, чем в комедиях жизнь политическая, — то, насколько там персонажи соответствовали своему сану, общественному положению: герцог Тезей как правитель Афин или Бенедикт и Клавдио как воины (в начале действия возвращавшиеся с поля битвы). В комедии мы радовались победе поэтичных героев над Шейлоком, и нам мало было дела до того, как отразится приговор суда, по сути софистиче-

Точнее: «настаивай на нуждах и состоянии Времени» (urge the necessity and state of times).

ский, на репутации торговой республики. В хронике, напротив, мы хоть и сочувствуем «поэтичному» Ричарду II, особенно когда он унижен Болингброком, но понимаем, что, как король, Ричард не на месте, и признаем справедливость восшествия на престол сухого, лукавого, прозаического Болингброка. Фигура «законника» в комедиях (и в «фальстафовских» сценах хроник) всегда комически жалка, но в основном плане хроник мы преклоняемся перед мужеством Верховного судьи Англии, бросившего в темницу самого наследника престола за то, что тот публично его ударил, в лице судьи оскорбив правосудие. И мы оправдываем самого принца, когда, став королем, он отворачивается от нашего любимца Фальстафа («Старик, с тобой я незнаком»). Фальстаф в этой сцене первый раз совершил непростительную ошибку, он слишком далеко зашел за пределы своей роли, за пределы комедийной сферы жизни, где мы все ему извиняли, где он нас всегда восхищал,— в беззастенчивом хвастовстве, даже в чудовишной, но естественной, как сама Природа, трусости

«Естественность», «природа» в хрониках уже не высшие критерии оценки (преступники, негодяи здесь нередко ссылаются на «естественный» эгоизм). Мы охотно уходим вместе с комедийными героями из общества, где царят насилие, интриги, семейные распри,— в пасторальный лес, к природе. В хрониках же естественные радости частной жизни, где люди скромно «довольствуются своим достатком», наслаждаются «покоем», которого не обрести «в придворной суете»¹, только оттеняют трагическое величие сферы политической, и мы ненадолго задерживаем на них свое внимание. Зато и «торжество справедливости» в финалах исторических драм достигается без сказочных случайностей, без условностей, присущих развязкам комедий.

3

По сравнению с сюжетом комедий и трагедий, новеллистически законченным (ибо, как в притче, на условном примере в них раскрывается существо целого), в исторических драмах сюжет «открытый». «Генрих VI» или «Генрих IV»—это драмы об Англии эпохи царствования этих королей, а не об их личной судьбе. Даже в тех хрониках, где личность короля стоит в центре драматического интереса («Ричард II» и «Ричард III», близкие с этой стороны к трагедиям), сюжет являет лишь один эпизод в цепи исторических событий, назревавших ранее и подготавливающихся последующие, и не может быть понят и оценен без них,— в этом отличие названных хроник от таких трагедий, как «Макбет» или «Король Лир». Магистральный сюжет хро-

ник — конец средневекового государства и становление государства Нового времени в Англии — не укладывается в рамки одной пьесы о политических деятелях одного поколения. Действующие лица переходят из одной хроники в другую. Но *открытая* форма сюжета требует тождественности характера у персонажа, выступающего в нескольких хрониках (например, Ричарда III). Тогда как в двух «римских» трагедиях *закр́тый* сюжет позволяет Шекспиру различно трактовать историческую личность Антония — соответственно теме каждой из них.

Хроники поэтому складываются в циклы: первая тетралогия — о смутном времени в Англии периода борьбы Алой и Белой розы (три части «Генриха VI» и «Ричард III»); вторая тетралогия — о событиях предыдущей эпохи, подготовивших эту смуту («Ричард II», две части «Генриха IV» и «Генрих V»). Ко всем хроникам как бы прологом из более ранней эпохи служит «Король Иоанн», а эпилогом из более поздней — «Генрих VIII», причем две обрамляющие хроники перекликаются патриотическим мотивом борьбы за независимость английской церкви.

Глава третья

ЭВОЛЮЦИЯ СЮЖЕТА. РАННЯЯ ТЕТРАЛОГИЯ

Первые четыре драмы из английской истории второй и третьей четвертей XV века — от коронавания последнего Ланкастера (Генриха VI) до его убийства, возвышения Йорков (Эдуарда IV и Ричарда III) и их гибели — созданы Шекспиром в начале 90-х годов. Аудитории, которая только что пережила войну с Испанией, они напоминают о внешнеполитических последствиях междоусобиц (о поражении в Столетней войне из-за отсутствия единства), о начавшейся затем братоубийственной войне в самой Англии, о тиране, узурпаторе трона, который этим воспользовался. Но тема ранней тетралогии гораздо значительнее: закат средневекового государства, конец рыцарской вольницы с восшествием династии Тюдоров в финале цикла, правомерность абсолютизма как первой национальной формы государственной жизни.

Слабохарактерный, кроткий Генрих VI менее всего способен править страной, он сам сознается, что предпочел бы быть простым подданным. О том, что при всех добродетелях в частной жизни ему как правителю не хватает «мудрости» — сознания королевских прав, твердости, суровости, — что корона «не по его голове», Генриху в лицо говорят и близкие и враги. Но в личной слабости короля Генриха у Шекспира воплощена и *историческая* слабость королевской власти в средние века, ограниченность средневековых представлений о государстве. Для феодальных

героев хроник королевство — вотчина короля, основанная на божественных правах наследования. Если другие лица могут доказать свои права на трон, власть правящего государя становится «незаконной» и сама справедливость требует — чего бы это ни стоило стране и подданным — восстановить в правах законного претендента. Общее дело королевства воплощено в особе короля. Служение государству для героев хроник не отвлечено от «личных интересов» государя и его слуг, оно лишено позднейшего «граждански патриотического», абстрактного характера. Оно имеет своим предметом личность короля, насыщено страстями личных связей, переменчиво под влиянием конкретных личных обстоятельств (лестные поощрения, незаслуженные оскорбления и т. п.), оно отличается архаически наивной цельностью. Интересы личности, фамилии (рода), партии, государства в феодальной политике нерасторжимо слиты.

Величие рыцарского типа, его формы служения «общему делу», выгоднее всего поэтому выступает на поле брани, против внешнего врага. Над всеми персонажами «Генриха VI» вышается фигура Толбота. Многозначительна сцена с французской графиней Овернской, заманившей победоносного английского полководца в свой замок, — Толбот, смеясь, объясняет графине, что он слишком «огромен», чтобы вписаться в ее замок, что она «пленила лишь тень» Толбота. Он указывает ей на своих воинов, явившихся его освободить:

Что скажете, графиня? Убедились,
Что Толбот — тень лишь самого себя?
Вот сущность — руки, мускулы и сила...

(«Первая Часть Генриха VI», II, 3)

Непосредственное единство героя с народом-нацией выдержано в образе Толбота вплоть до конца, до роковой для всей Англии эпической смерти полководца (вместе с юным сыном) в бою. Но законченная эпичность образа достигается тем, что Толбота мы видим лишь в батальных сценах. Нет сомнения, что Толбот — плоть от плоти всего рыцарски-феодального мира хроник. И на поле боя Толботу немногим уступает в героизме самопожертвования Бекфорд, один из главарей ланкастерской партии, и другие действующие лица вплоть до «делателя королей» Уорика. Но в партийных распрях их героическая «цельность» повергает страну в пучину величайших бед.

Политических деятелей хроник отличает грубое прямотушие «доброе старое времени», резкая откровенность, отсутствие колебаний, всегдашняя готовность силой доказать свою правоту, черты богатырского характера, менее всего «политичного» в решении вопросов политики. Их доабсолютистский, «неюридический» склад ума ярко демонстрируется в известной, ставшей хрестоматийной «сцене срывания роз» в саду Темпля, где впер-

вые завязывается ссора между будущими главарями Ланкастеров и Йорков. На просьбу рассудить, исходя из законности и в присутствии стряпчего, спор «за правду» Уорик отвечает:

О соколах — который выше взмыл,
О псах — который голосом звончей,
О шпагах — у которой лучше сталь,
О скакунах — который лучше в беге,
О девушках — которая красивей —
Еще судить бы мог я кое-как;
Но в этих тонких хитростях закона,
Клянусь душой, я не умней вороны.

(«Первая Часть Генриха VI», II, 4)

В «нецивилизованных» героях хроник в полной мере сохраняются примитивные черты рыцарской демократии и в быту, они еще не усвоили абсолютистских норм придворного этикета. Королева дает пощечину герцогине за то, что она не поспешила поднять ее, королевы, веер; та в ответ обзывает королеву «злой чужестранкой» — в присутствии короля и двора — и сожалеет, что не может «добраться до ее красивого лица и написать ногтями на нем все десять заповедей». В необузданных порывах, в страстных проклятиях, посылаемых в лицо врагам (проклятия Маргариты Йоркам занимают целые сцены, Сеффолк готов клясть «в течение зимней ночи, хотя бы стоял нагой на горной круче» и т. д.), в речах, как и в поступках, этих государственных деятелей «голос природы» говорит с неменьшей непосредственностью, чем в любовных страстях комедийных героев. Герои хроник отличаются от них лишь сферой интересов, политическим предметом своих страстей. Для самих честолюбцев их роковая страсть — возвышенное, «естественное» отличие человека от животных, мерило его достоинства:

...Лишь тот, кто подл и низок духом,
Не может выше лета птиц подняться.

(«Вторая Часть Генриха VI», II, 1)

Мы тем самым подходим к одному из коренных отличий концепции исторической драмы у Шекспира от испанского и французского театра XVII века/В героических жанрах испанские и французские драматурги также обращаются к историческим сюжетам, причем испанцы часто черпают их в прошлом родной страны, но — как и в сюжетах библейских — для философских, морально-психологических и политических коллизий (например, коллизий чести, долга и страсти) как *вечных* положений в жизни. Под видом прошлого они изображают настоящее, трактуют историю как идеализированную на дистанции современность, и поэтому смело модернизируют историю, не только «переодевают» ее, но и вносят в прошлое свой дух, проецируют на прошлом ситуации абсолютистской культуры XVII века. Шекспир

ближе к такой *принципиально обобщающей* картине в трагедиях (не говоря уже о комедиях) на сюжеты полулегендарные или далекие, римские. В «Гамлете», «Макбете», «Юлии Цезаре» перед нами преимущественно проблемы и характеры конца эпохи Возрождения.

Иное дело в хрониках, особенно в ранней тетралогии. Здесь показано *прошлое*, хотя и сравнительно недавнее; то, что прошло и не должно вернуться, хотя рецидивы еще возможны (борьба за престол, династические междоусобицы), о чем и напоминают хроники. В деталях Шекспир и здесь разрешает себе анахронизмы, но в основном содержании, в изображении рыцарской вольницы доабсолютистского государства и ее эпически цельных («нецивилизованных») натур, шекспировские хроники кардинально противоположны мнимо историческим драмам барокко и классицизма, трагедиям цивилизованного общества XVII века. В «Генрихе VI» или в «Ричарде III» мы не только по внешней фабуле, но и по всему колориту характеров и действия не сомневаемся, что перед нами историческая Англия XV века. Недаром именно хроники Шекспира послужили образцом и для исторической драмы Нового времени (начиная с «Геца фон Берлихингена» Гете) и для исторического романа школы В. Скотта.

Перед современниками Шекспир воскресил в первых четырех хрониках эпоху уже отошедшую, хотя и не во всем изжитую — на ее знаменитые события и великих героев зрители XVI века еще смотрели живо заинтересованным, взволнованным взглядом. Примерно в таком же положении относительно воспеваемых событий находились и слушатели древних рапсодов в те времена, когда складывался героический эпос. Западноевропейская литература XVI века, особенно во второй половине, в эпоху Шекспира, одержима идеей создания новой эпопеи, не уступающей гомеровским поэмам. Мнение Аристотеля, что эпос ниже трагедии, мало кем тогда разделялось; именно эпопея признается в эпоху Ренессанса венцом поэтического творчества. Но все опыты ее возрождения, осуществляемые с великой изобретательностью многими первоклассными поэтами в разных странах (в Англии «Королева фей» Спенсера), не свободны от недостатков «искусственного эпоса», от черт книжного вдохновения. В хрониках, особенно в «Генрихе VI», Шекспир, менее всего думая о Гомере и Вергилии, дал современникам некий драматизированный эпос, произведение конгениальное «Илиаде». Все здесь — и сюжет всенародного значения (но из истории, а не мифологии или легенд, который воспринимался бы аудиторией Нового времени как условная, приятная сказка), и эпически цельные герои (причем «реальные», которые «действительно жили»), и зрелищно-драматическая форма (самая впечатляющая для народа, воспитанного на мистериях), и свободное от «правил» органическое построение целого («эпическое раздолье» действия, в целом,

однако, неотвратимо устремленного к роковой развязке,— композиция действия под стать натуре действующих лиц) — все здесь сродни духу народного эпоса, его реалистической героике, его непревзойденной, неподражаемой естественности в возвышенном.

И подобно тому, как эпические циклы у многих народов завершаются сказаниями о конце века героев, о том, как на земле «перевелись богатыри», часто из-за взаимоистребления в великой войне (тема центральной поэмы в греческом и индийском эпосе), первая тетралогия изображает исчезновение в Англии старой героики, гибель рыцарской вольницы вследствие роковых междоусобиц. В начале «Генриха VI» распри только зарождаются, выражаясь лишь в ссорах, открытых оскорблениях. Но от сцены к сцене страсти накаляются, растет злоба и ожесточение. Женщины в свирепости не уступают мужчинам,— почти через все действие тетралогии проходит фигура Маргариты Анжуйской, «сердце тигра в обличье женщины». В первых двух частях «Генриха VI» участники междоусобиц еще связаны традиционными родовыми узами, определяющими их место в борьбе партий. В ходе братоубийственной войны все патриархальные связи постепенно распадаются. И символична в «Третьей Частии» сцена (II, 5), где в бою сын волочит труп им убитого отца, сражавшегося во враждебном стане, а рядом отец — тело им убитого сына. Она контрастирует с той сценой из «Первой Части» (IV, 7), где умирающий Толбот оплакивает труп своего юного сына, явившегося на выручку к окруженному чужеземным неприятелем отцу.

Все более очевидной становится шаткость династических претензий, прежние принципы и девизы «правого дела» теряют смысл. Постепенно и партии отходят на второй план, участники борьбы легко меняют партийную ориентацию под влиянием случайных обстоятельств и личных обид (история «изменчивого как ветер» Уорика или герцога Кларенса, одного из Йорков, который переходит к Ланкастерам, а затем возвращается к Норкам). Но с утратой принципов накал страстей и масштаб преступлений лишь возрастают. Из распада средневековой политики, в разгуле рыцарской вольницы, рождается политическая личность Нового времени — но в преступной, аморальной форме. В конце тетралогии на фоне бушующей анархии и всеобщего разложения нравов во весь рост встает демоническая фигура Ричарда III.

По своей натуре и центральной роли в хронике, носящей его имя, Ричард III прямой антипод Генриха VI. На этот раз, в конце сюжета, герой правит уже не только по имени в хронике, посвященной его правлению. Он отстранил всех остальных действующих лиц, он истребил обе партии, он, как древний титан, поглотил всех родичей, соперников, действительных и возможных, стремясь своей личностью заслонить, заменить всю политическую жизнь нации, приковал к себе весь наш интерес. Как монодрама, «Ричард III» поэтому резко отличается от эпически

многофигурных трех частей «Генриха VI», приближаясь к трагедии. Но ее действие вырастает из действия предыдущих частей, неотделимо от него, завершает всю тетралогия, оставаясь действием хроники. В концепции «Ричарда III» реальная история Англии играет большую роль, чем в «Макбете» история Шотландии.

Впервые Ричард появляется в конце «Второй Части Генриха VI» еще как юный сын и верный помощник Йорка; первые его слова в сцене ссоры Йорка с приверженцем короля Генриха: «Не поможет слово — меч поможет», — ни у кого из окружающих не вызывают удивления (V, 1). В следующей сцене он убивает в поединке Сомерсета, главаря Алой розы, с восклицанием: «Свиристуй, меч, будь беспощадным, сердце» (V, 2). Здесь он еще — один из участников междоусобиц, защитник дела отца и его партии, типичный феодал. Зрелости достигает его натура лишь в «Третьей Части», где после гибели отца, уже как герцог Глостер, он раскрывается перед зрителем в замечательном монологе. От рождения урод, бесформенное чудовище, «как хаос или как медвежонок, что матерью своею не облизан и не воспринял образа ее», он «в чреве матери любовью проклят... она природу подкупила взяткой». Ему осталась лишь мечта о троне, и путь он себе расчистит кровавым топором (III, 2). Затем — якобы еще в интересах своего рода и партии — он вместе с братьями участвует в убийстве принца Эдуарда, сына Генриха VI, закалывает в конце третьей хроники самого Генриха VI, последнего Ланкастера, а в заключительной драме истребляет и всех своих родственников Йорков — и занимает престол как король Ричард III.

Для всех персонажей в мире хроник Ричард — явление исключительное, противоестественное, чудовищное. И не количеством насилий — в мире, основанном на насилии и возводящем насилие в ранг геройского подвига, — а их характером, отрицанием всех связей, божеских и человеческих, всех естественных родственных уз, откровенной циничностью беспредельного индивидуализма. Даже герцогиня Йоркская, мать Ричарда, теперь готова возносить молитвы за успех дела врагов своего сына, «своего срама». Перед лицом Ричарда, который «вышел» из всех партий, физически истребил все партии, извратил все девизы партий, умолкает вражда партий, и тем самым восстанавливается единство государства, но уже как государства национального.

Но сам Ричард еще наполовину средневековый человек, нормальное порождение предыдущей эпохи, дитя своих родителей. На вопрос матери сыну, «гносной жабе» — «Ты сын ли мой?» Ричард отвечает: «Да, слава богу, — и отцу и вам. На вас похож я нравом». Единственная его страсть, небо всей его жизни, политическая власть — высшая цель героев хроник, историческая страсть военно-политического сословия, господствующего клас-

са средних веков, единственная страсть его знаменитого отца, тоже Ричарда, герцога Йорка. Его средство в борьбе — открытое насилие — средство всех героев хроник. Его приведенные выше первые слова при появлении в действии откровенно выражают грубое право, основанное на силе. И главное, представление Ричарда о государстве как *личном* достоянии кого-то, которое можно отвоевать, отнять силой — и это дело чести, личной *доблести*, удел высоких душ, не рожденных, чтоб пресмыкаться, хотя многое, разумеется, зависит и от искусства, и от «фортуны», как при набеге на соседнее владение,— представление, в котором еще нет нации, а есть королевство, которое не более принадлежит народу, чем земля, вотчина помещика, тем, кто ее обрабатывает,— представление чисто феодальное, средневеково-рыцарское. В этом смысле «чудовище» Ричард — духовно настоящий Йорк, законный родич всем Йоркам и Ланкастерам, партийно враждующим родичам.

Ричард — воплощение центробежных сил рыцарской политики, личных прав рыцаря, для средневековья естественных прав более сильного. Воспитанный в междоусобицах, Ричард делает из этого исконного начала все неумолимые естественные выводы, отрицая все сверхличное, все родовые связи, для рыцарского общества не менее естественные. Он — величайший *отрицательно рыцарский* образ хроник, незаконный «естественный» сын Йорков, их «злой брат», но брат, а потому — вдвойне чудовище. В его физическом и духовном уродстве как бы воплощена чудовищная односторонность, для окружающих непостижимая диспропорциональность человеческой природы (природа его «недоделала», по собственному язвительному выражению), разрушительная для самого мира, породившего такой феномен.

Образ «хаоса» и «медвежонка, что матерью свою не облизан и не воспринял образа ее», в автохарактеристике героя как бы передает рождение личности в переходную эпоху и характерный для эпохи тип политического деятеля — отчужденность от старого и «незавершенность» для новой государственной жизни. Деятели типа Ричарда были для новой государственности исторически «неоформленным» материалом, хотя как разрушители старого расчищали ей путь. Индивидуализм Ричарда, самой яркой личности первой тетралогии, насыщен историзмом, он весь в становлении, в движении от старого к новому, и несводим вполне ни к средневековому, ни к буржуазному сознанию. В колорите этого образа «отрицательно рыцарское» и буржуазно-индивидуалистическое переходят, переливаясь, друг в друга. Как личность Ричард несравненно свободнее и гибче других героев ранних хроник. Он лев и лиса, он пользуется силой и хитростью, мечом и убеждением, изумляя в разнообразных личинах богатыми возможностями своей природы человека Возрождения, эпохи переходной.

Еще в монологе из «Третьей Части» Ричард рекомендуется зрителю как тот, кто «пошлет самого злодея Макьявеля в школу» — учиться уму-разуму. Для Шекспира и его зрителей Ричард III — величайший «макьявель». О самом Никколо Макиавелли и о духе его сочинений они имели довольно смутное представление. Главное произведение Макиавелли «Государь» не было к концу XVI века переведено на английский, а в Европе внесено Тридентским собором еще в год рождения Шекспира в индекс запрещенных книг. Но имя Макиавелли в хрониках (где о «макьявелях» говорят за сорок лет до рождения Макиавелли и за столетия до выхода «Государя») глубоко органично. Автор «Государя» и автор государственных драм как мыслители Ренессанса и реалисты во многом соприкасаются, но кардинально расходятся в понимании того, как реально создается государство.

У Макиавелли, при всей трезвости в анализе политической борьбы, где он исходит только из прямых реальных интересов, закономерность государственной жизни все же сводится к личному искусству государя, чему и посвящен его трактат. Государство, по Макиавелли, есть предмет особого искусства, правитель — своего рода художник-реалист, и в такой стране, как например, Италия его времени, «нет недостатка в материале, которому можно придать любую форму». Для объединения Италии всего лишь нужна сильная личность, перед которой «преклонились бы все остальные». Объединение Италии, как мы узнаем, мог бы осуществить и Цезарь Борджиа, который «сделал все, что должен был сделать разумный и сильный человек», но реалистичному политике Цезарю помешала сама судьба — «стечение неблагоприятных обстоятельств». В частности, «новому государю» — такому, например, как Ричард III у Шекспира, — чтобы уверенно править государством, «достаточно истребить род правившего князя, и если во всем прочем оставить им старые порядки, то... люди живут спокойно» К

Мысль Макиавелли, таким образом, исторически ограничена как в своем рационалистическом реализме (неисповедимая «судьба»), так и в своем индивидуалистическом материализме (учтены все «интересы», кроме национального интереса, определяющего начала). Ее незавершенность, «недоделанность» как научной теории обнаруживает ее национально-историческую основу. Италия XV—XVI веков, типичная страна переходной культуры Ренессанса, застряла на переходных формах городов-синьорий и княжеств-тираний, она не оформилась как нация политически. В ее политике общенациональный интерес не выступал в качестве реальной и решающей силы; об объединении страны только мечтали лучшие люди Италии, в частности, ве-

¹ Н. Макиавелли, Соч., т. 1, изд-во «Academia», М.—Л. 1934, стр. 217.

ликий ум и страстный патриот Н. Макиавелли. Идеалистическую несостоятельность доктрины автора «Государя» о том, как создается государство, доказала история самой Италии, которая достигла объединения лишь через три с половиной века, хотя искусных политиков-реалистов здесь всегда хватало, ими Италия часто снабжала и другие страны. Мысль Макиавелли поэтому блестяще анализирует лишь «механику» политической деятельности, борьбу личных интересов в политике, но не «органику» национально-политической жизни, от которой зависит успех политического искусства.

Отсюда внутренний разлад в концепции «Государя» между аморальностью реальных средств, служащих *личным* интересам выдающегося честолюбца, и нравственно возвышенной национальной идеей, которая остается лишь *идеей*, а не решающим реальным интересом, — противоречие между трезвостью секретаря Флорентийской республики, во всей книге анализирующего то, что обычно «в политике делают», и патетикой последней главы книги о том, что «надо делать», утопией воззвания к будущему «спасителю» Италии. Эта двойственность «Государя» во все времена давала деспотам и лицемерам повод возмущаться «цинизмом» Макиавелли, а в Англии XVI века породила само слово «макьявель» как синоним циничного «злодея».

Через восемьдесят лет после Макиавелли и в стране, где национальное единство уже стало *реальной* силой, Шекспир в изображении государственной жизни реалистически возвышается над идеализмом учения Макиавелли, его индивидуализмом. Образом Ричарда III, тирана, ни в чем не уступавшего Цезарю Борджиа, как бы доказывается несостоятельность представления о государстве как «предмете искусства», эфемерность такого государства. Преступления Ричарда постепенно изолируют его как правителя, растет подозрительность и у него, и у всех вокруг «кровавого, злого и беззаконного боров». Ричарда покидают его приспешники, но его гибель не случайность «судьбы». Он сам спровоцировал свою судьбу, придав делу врагов, их интересу, национальное значение.

Контраст между двумя типами политических деятелей со всей резкостью дан в финале «Ричарда III», развязке всей ранней тетралогии, в речах, которые произносят перед войсками два вождя накануне решающей битвы на Босуортском поле. В речи, изумительной по энергии «доблести», Ричард напоминает солдатам, как кондотьярам, об их личных интересах («у вас земля, красивы ваши жены», «совесть — слово, созданное трусом», «кулак нам — совесть, и закон нам — меч»), взывая лишь к их профессиональной чести воинов:

**Стрелки, стреляйте в голову врага..
Ломайте копья, изумляйте небо!**

Тогда как Ричмонд напоминает войску, что «бог и право сражаются на нашей стороне», что они выступают против врага земли своей, против всеми ненавидимого тирана. Он воодушевляет воинов тем, что они бьются за детей своих и внуков, за мирное будущее родной Англии.

С художественной стороны Ричмонд, условный финальный образ, не идет ни в какое сравнение не только с Ричардом III, но и с другими «центробежными» образами хроник. Но развязка, победа Ричмонда, прекрасно подготовлена всем действием, в ней нет ничего случайного или условного. Более того, поэтическая правда требовала образа художественно бледного героя, которого раньше мы почти не видели в действии, который не запятнан в кровавых междоусобицах, личное дело которого *объективно* подготавливалось другими и — подобно самому национальному делу — не было *воплощено* ни в одной из партий, ни в одном из участников смуты. Ричмонд — будущий Генрих VII Тюдор — поэтому и может выступить в конце действия от имени всей Англии как национальный король.

Тем самым в финале первой тетралогии преодолевается и средневековое понимание «правого дела» в политике, которое вызвало феодальные распри, породило партии, как и тиранию Ричарда, с ними покончившего; преодолен и разлад в политической доктрине Макиавелли, противоречие между аморальностью «реальных» средств и возвышенной национальной целью, их оправдывающей. «Реальные» средства торжествуют лишь в политике, которая в известной мере возвысилась над личным «искусством» великого честолюбца — там, где интересы политика как-то сливаются с интересами нации.

Глава четвертая

ПОЗДНЯЯ ТЕТРАЛОГИЯ

1

Четыре драмы о возвышении дома Ланкастеров («Ричард II», две части «Генриха IV» и «Генрих V») созданы уже во второй половине 90-х годов. Хронологически посвященные более раннему времени (конец XIV — начало XV века), они, однако, по своему духу рисуют более зрелую стадию в формировании национального государства, близкую тюдоровской Англии времен Шекспира. Усиление королевской власти при первых Ланкастерах по самому материалу давало возможность показать Англию абсолютистскую; в освещении утверждающегося абсолютизма Шекспир достигает большей глубины политической мысли, чем в ранней тетралогии, где изображен разгул рыцарской вольницы и ее кризис.

Антикоролевские мятежи позднего цикла—от победоносного национального восстания в «Ричарде II» до неудачного дворцового заговора в «Генрихе V», малозначительного эпизода второго акта,— уже образуют потухающую кривую феодальной активности. Знаменательно и то, что здесь сами мятежники не менее, чем сторонники короля, трепещут перед возможными «ужасами войны междоусобной», перед «ужаснейшим из всех раздоров» К. Можно подумать, что персонажи второй тетралогии уже видели на сцене события и героев первой тетралогии. Восстание теперь поднимается во имя интересов всех сословий, блага Англии и ее чести, и вождь восстания в «Ричарде II» клянется «вырвать прочь, как сорную траву», «тех, кто сосет все соки из народа» (I, 3).

У хронистов XVI века от Полидора Вергилия до Холла и Холлиншеда господствовала концепция английской истории, согласно которой низложение и убийство законного монарха Ричарда II в конце XIV века (сюжет первой пьесы поздней тетралогии) повлекли за собой и роковые раздоры Алой и Белой розы, и убийство Генриха VI за грехи его деда, узурпатора трона, и тиранию Йорков, как и их гибель (сюжет ранней тетралогии) — весь последующий период смут и беззакония, которому положило конец восшествие Тюдоров, в чем виден перст божий, нерушимость предустановленного свыше порядка. Новейшие английские и американские шекспироведы во главе с такими видными исследователями хроник, как Тильярд, Кемпбелл и Рибнер (последний — с оговорками), полагают, что Шекспир вполне разделял эту, ставшую при Елизавете официальной, доктрину, «миф о Тюдорах». Но всем своим материалом и духом хроники противоречат такой «легитимизации» Шекспира, приводящей к крайне искусственным натяжкам. Официальная идеология абсолютизма осуждала *всякий* мятеж, даже восстание против тирана. Архиепископ Т. Кранмер, вдохновитель англиканской реформации, писал: «Даже когда правители дурны и выступают врагами Христовой веры, подданные обязаны во всех мирских делах им повиноваться». Это не точка зрения Шекспира ни в трагедиях («Макбет»), ни в хрониках («Ричард III»), где прославляется национальное восстание против тирана, возглавленное Генрихом Ричмондом, дедом Елизаветы (о чем его потомки, правда, уже не любили вспоминать). Против «социологически» упрощенного отождествления концепции великого художника с господствующими в его время представлениями убедительней всего свидетельствует именно поздняя, более зрелая тетралогия, ее темы и резонанс у английских зрителей XVI века.

Она открывается драмой о низложении недостойного монарха Ричарда II, последнего — по линии прямого престолонаследия —

¹ «Ричард II», III, 3 (речь Нортемберленда), IV, 1 (речь Карлейля).

вполне законного Плантагенета, и завершается пьесой-панегириком об образцовом короле Генрихе V, сыне Болингброка, пришедшего к власти путем мятежа. О тираноборческом восприятии «Ричарда II» — по крайней мере, частью зрителей — говорит хорошо известный факт. Накануне восстания Эссекса (1601 г.) пьеса была заказана заговорщиками труппе Борбеджа, «дабы возбудить народ зрелищем отречения одного из английских королей», как показал на следствии актер этой труппы. Независимо от отношения Шекспира к заговору Эссекса — вопрос довольно неясный — этот факт всегда служит камнем преткновения для «ортодоксального» истолкования политических взглядов Шекспира. Из всех шекспировских хроник, если судить по количеству дошедших прижизненных изданий, наибольший успех имели у современников тираномахический «Ричард III» (шесть изданий), тот же «Ричард II» (пять изданий) да еще «Первая Часть Генриха IV» — благодаря бесподобным «фальстафовским» сценам (также пять изданий). Знаменательно, что сцена низложения Ричарда II не была дозволена цензурой Елизаветы и отсутствует в трех первых изданиях пьесы.

Отрицательное отношение Шекспира к мятежам, защита «законного» (скорее, *фактически правящего*) короля вытекает в хрониках из идеи национального единства как высшего блага и служит не основополагающим принципом политической мудрости, а производным положением. Восстание против короля — и тем паче успешное — легко может стать соблазнительным примером. Уже в первой пьесе поздней тетралогии успех Болингброка, ставшего королем Генрихом IV, побуждает его неудачливого двоюродного брата последовать тем же путем. Во второй пьесе бывшие помощники Генриха (Нортемберленд и его сын Хотспер) поднимают знамя мятежа во имя более «законного» претендента, предвосхищая будущую борьбу Йорков с Ланкастерами в середине XV века. Восстание, по Шекспиру, чревато опасными рецидивами; это средство, к которому можно прибегнуть лишь в крайнем случае. Но исход восстания, как и дальнейшая судьба новой династии — победоносное правление первых Ланкастеров, узурпаторов, и великие несчастья их потомка, более «законного» монарха Генриха VI, — менее всего решается, согласно Шекспиру, тем, у какой стороны больше формальных прав на корону.

2

Самый «законный» — даже единственный вполне «законный» — король хроник это Ричард II. Его образом открывается поздний цикл, ибо им в хрониках заканчивается средневековый монарх божьей милостью, король, для которого королевство — его вотчина. Этот король самовольно отбирает у подданных

наследство, раздает государство фаворитам, для личных нужд «отдает в аренду» всю Англию. И для архаического отождествления личного интереса с государственным (*экономики* феодала с его *политикой*), источника всех феодальных смут, в поздней хронике впервые найдена точная формулировка — в обвинении, которое умирающий Гант, предок Ланкастеров, бросает в лицо Ричарду II: «Помещик ты, а не король» (III, 1). Не раз повторяющийся в пьесе мотив «король наш — не король», ибо «в аренду сдает он королевство», как и конфликт между королем и вассалами из-за незаконно отобранного имущества,— это у Шекспира новое, «материальное» освещение национального государства в первой хронике зрелых лет, которому позавидовал бы «реалист» Макиавелли.

Как «недостойный король», Ричард II тем самым явно отличается от аналогичного образа первой тетралогии. Там Генрих VI был «неспособный король» — в морально психологическом (а не историческом) смысле слова; там он — сама пассивность в мире сверхдейтельных натур, почему иногда и тяготится своим саном. Но что до понимания королевской власти, ее «божественной природы», оно у Генриха VI такое же, как у его подданных, как у всех героев трех хроник, носящих его имя. Напротив, в поздней тетралогии Ричард II, гордый, властолюбивый, нетерпеливый, страстный в защите своих прав, по-своему весьма деятельный и даже деспотичный правитель, при всех личных недостатках — «король с головы до ног» старого, доабсолютистского времени; но представления Ричарда о монархе как «природном властелине страны» здесь уже разделяют лишь немногие персонажи — его фавориты (из корыстных мотивов) и архиепископ (из религиозных). В ходе действия поэтому выясняется одиночество Ричарда II, гораздо более глубокое, чем Генриха VI. На своей собственной судьбе «король милостью божией» постигает политическое свое заблуждение и историческую природу мира, в котором живет.

Резко отличаясь от драматизированного эпоса «Генриха VI» дейваем сжатым, в котором наше внимание с самого начала приковано к роковому столкновению героя с соперником — в этом столкновении движение самой истории,— «Ричард II», пожалуй, более всех хроник приближается к трагедиям, таким, как «Король Лир» или «Антоний и Клеопатра». Даже в «Ричарде II» монолитный герой до конца действия сохраняет эпическую цельность характера. Здесь же Ричард II, в первых актах «природный властелин», с ходом действия осознает новое для него начало, высшую силу шекспировских хроник—Время. («Время отказалось мне служить».) Слабость Ричарда перед роковым ходом истории иного рода, чем у слабохарактерного, как часто в эпосе, короля Генриха VI. И именно в унижении король — как в поздней трагедии Лир — вызывает неподозре-

ваемые раньше человечность, благородство, даже мудрость. Особое обаяние образа Ричарда II среди героев хроники и высокий поэтический интерес этой драмы в том, что не только в ходе событий, но и в развитии сознания героя мы присутствуем при движении истории; вместе с героем мы переходим от архаического государственного сознания к новому — чисто драматически. Ричард II поэтому в состоянии не только осознать свои заблуждения, но и проницательно оценить своего победителя как искусного «макьявеля» — и всю макиавеллистскую механику политики Нового времени.

3

Несредневековое представление о государстве и государе выступает также в экспозиции «Первой Части Генриха IV», в ссоре короля с прежними сторонниками, которая служит причиной нового мятежа. Генрих IV здесь требует не патриархальной преданности вассала, а беспрекословного повиновения верноподданного. Никакая ратная доблесть и рыцарские подвиги не могут в его глазах оправдать своеволия Хотспера, хотя тот только что отличился на поле битвы, сражаясь за дело короля. И именно тем, кому Генрих IV обязан тронем, он со всей резкостью хочет показать, что с прошлым покончено, что впредь он намерен стоять выше феодальных группировок, родовых интересов и личных связей, воплощая всеобщий и безличный интерес нации.

Национальный король Генрих IV поэтому отличается и от «короля-помещика», и от династических королей, и от короля-тирана. Он знает свои обязанности перед страной (не в пример Ричарду II), они предоставляют ему не безответственные традиционные, но безлично абсолютные права (которых не имеют ни Генрих VI Ланкастер, ни Эдуард IV Йорк), ибо он стоит на страже порядка и закона (в отличие от Ричарда III). Каким бы путем он ни пришел к власти, теперь он — избранный всеми сословиями король Англии, а не Болингброк на троне, каким его продолжают считать мятежники. «Изглядить память о былом», о прежней вольнице и о своем собственном мятеже, обеспечить стране покой и предотвратить смуты — этим полны его мысли и в предсмертных советах сыну и преемнику.

«Неблагодарным и порочным королем», «новым тираном» (I, 3) Генрих IV может казаться лишь поборникам рыцарской вольницы, которые не могут примириться с тем, что при абсолютизме их лишают исконных политических прав. Восстание мятежников начинается, как в «Ричарде II», во имя свободы и блага всех сословий. Но к чему оно привело бы в случае успеха, показывает сцена заседания заговорщиков в начале третьего

акта. За картой Англии они делят между собой страну «на совершенно равные три части», как делят каравай. Восток и юг отходят к «законному» королю Мортимеру, запад к уэльсцу Глендауэру, а север к семье Хотспера Перси — и тут же намечается недовольство сторон долями шкуры еще не убитого льва, повод для распрей грядущих. Такой сцены чисто «шкурных» интересов — откровенно материального обоснования политики — не было ни разу в первом цикле хроник, где герои междоусобиц исходили только из морально-политических мотивов.

По сравнению с «Генрихом VI» в дилогии «Генрих IV» мятежная вольница переживает свой конец — в двух последовательных поражениях, тогда как в ранней трилогии царит изменчивая фортуна и до конца действия неясен исход борьбы. С моральной стороны также деградация — расчетливые интриганы и трусы, вроде Нортемберленда и Вустера, не идут в сравнение с доблестными персонажами «Генриха VI». Во «Второй Части Генриха IV» восстание явно безнадежное и затевается лишь из-за безвыходного положения мятежников. И с полным правом представитель короля уже может заявить во время переговоров, что в его рядах не только больше сил, но и «выше цель» (IV, 1).

Единственный героический образ в антикоролевском стане «Первой Части Генриха IV», образ Гарри Перси Хотспера, как бы перенесен из другого мира — в укор выродившимся соратникам. Это рыцарь чести, «король доблести», как его называет Дуглас, шотландский его союзник. Все в его облике — на что указывает и прозвище Хотспер («Горячая Шпора») — родственно мятежным героям «Генриха VI». Подобно им, он защищает дело партии, дело Мортимера, будущее дело Белой розы в «Генрихе VI», и всегда готов отдать жизнь «за правду»:

Коль будем жить, так свергнем королей,
А коль умрем, погибнут с нами принцы!
Нам совесть говорит: оружие свято,
Когда за правду поднято оно.

(V,2)

В обрисовке Хотспера есть и оттенок иронии над грубостью варварски воинственного идеала уходящего рыцарства («Укокошив этак пять-шесть дюжих шотландцев перед завтраком и вымыв р^ки, Хотспер говорит жене: «К черту эту мирную жизнь! Скучно без дела!», II, 4). И все же гибель Хотспера окрашена в трагические тона. С Перси Хотспером умирают рыцарская честь, дух независимости, а вместе с архаической вольницей — добродетели старого мира, которым уже нет места в утверждающемся бюрократически цивилизованном строе.

Через весь исторический план сюжета «Первой Части Генриха IV» проходит морально-политический контраст двух главных образов, короля-самодержца и мятежного вассала. Неповинове-

ние Перси Хотспера служит завязкой, а заканчивается пьеса гибелью Хотспера. И между тем как король искренне восхищается молодым Перси, ставит его в пример непутевому своему сыну, наследнику трона, и охотно вернул бы Хотспера, раскаявшегося, к себе на службу, тот, напротив, ненавидит хитрого Болингброка, «льстивого пса», «короля улыбок», как и весь его лицемерный двор (I, 3). Перси предпочел бы стать котенком и мяукать, чем сочинять жеманные придворные стихи (III, 1); «вкрадчивая речь претит» ему, он не умеет льстить, хоть и «живет в хитрый век, когда и правда кажется лестью» (IV, 1). Само неповиновение Хотспера в завязке вызвано тем, что королевский приказ передать пленных приносит ему, Хотсперу, придворный франт, изысканный, как фрейлина, «раздушенный», «болтливый попугай» (вроде придворного Озрика в «Гамлете»), явившийся на поле битвы в то время, когда герой, разгоряченный боем, весь в крови, едва переводил дыхание (I, 3). Отвращение Хотспера к придворной лести исторически окрашено, не менее, чем его доблесть, характеризую чистое рыцарское (доабсолютистское) сознание. С этой стороны прямодушный герой хроник близок героям трагедий, которые начиная с Гамлета враждебны придворной культуре и царящей в ней цивилизованной лести — лицемерию, интригам, двоедушию. Но в хрониках, где подобными приемами пользуется Генрих IV как тактикой для дела национального единства, они еще не имеют того отталкивающего характера, что при дворе Клавдия в «Гамлете».

4

Со смертью последнего могикана рыцарской вольницы по сути завершается магистральная линия хроник. Феодалный мятеж во «Второй Части Генриха IV» уже лишен драматического интереса. С первой сцены этой хроники, где союзники Хотспера, обманутые ложными вестями с поля боя, предаются преждевременному ликованию, а затем — крайнему отчаянию, зритель знает, что их дело обречено. Последняя попытка отстоять старинные порядки заканчивается фарсом: поверив врагу на слово и распустив войска, главари восстания попадают в нехитрую ловушку и тут же взяты под арест как изменники, которых ждет плаха, — жалкий конец, контрастирующий с трагической завязкой рыцарского восстания в «Первой Части».

Мятеж был вздорен: глупо было рать
Вести на нас, безумно — распускать, —

с насмешкой заключает вождь королевских сил.

С исчезновением основной коллизии хроник деградируют и характеры политических деятелей — в обоих лагерях. С одной

² Л. Пинский

стороны, своекорыстные и трусливые эгоисты, пытающиеся внушить себе, что они «подданные времени» и повинуются воле истории. С другой—простые исполнители воли короля, подголоски Генриха IV, недраматические образы функционеров, вроде принца Джона, Уэстморленда, Уорика, который не идет в сравнение с колоритным одноименным образом «делателя королей» в «Генрихе VI».

На негодующие восклицания мятежников (в сцене вероломного ареста главарей, IV, 2): «Где ж верность слову?», «Честно ли так поступать?» — королевский представитель отвечает: «А заговор честней?» Средневековому праву вассала на неповиновение, на объявление войны сюзерену противопоставляется новый порядок. Рыцарскую честь сменяет закон — обязательный для всех, отвлеченный, *безличный*.

Во «Второй Части Генриха IV» поэтому появляется неизвестная прежним хроникам и не лишенная драматизма фигура, — единственная среди стереотипных образов королевских слуг, которая запоминается. Это *Верховный судья* (у него, законченного функционера, *нет имени*), один из стержневых образов сюжета. Столкновением Верховного судьи с распутным Фальстафом, главным героем фона, открывается серия бытовых сцен этой хроники (I, 2); и здесь же, при появлении Верховного судьи, мы с первой фразы узнаем о другой, более серьезной стычке его с наследным принцем, которого Верховный судья смело посадил под арест за оскорбление, нанесенное в его лице закону. Самому Фальстафу, гениальному шуту хроник, виртуозу беззакония, сначала еще удается в словесной расправе победить «старого шута Закон» и выйти сухим из воды. Но в конце пьесы коллизия разрешается двойным триумфом Верховного судьи, реальным и моральным. Фальстаф взят под надзор, всенародно опозорен, и сам Гарри, став королем Генрихом V, отворачивается от него, провозглашая впредь своим наставником и «отцом» Верховного судью.

Мы вступаем в этой хронике в мирную и прозаическую фазу развития абсолютизма. Но с унификацией политической жизни обнажается новый раскол, новый антагонизм, на сей раз уже внутри единого сословно-национального государства: между безличной сферой общегосударственных интересов, идеальным небом этой культуры — и личными частными интересами простых смертных, ее реальной грешной землей. В средневековом обществе «Генриха VI», как мы видели, еще не развилась подобная поляризация, отделение политической сферы от экономической. И только самодержавная королевская власть, узурпировав политические права сословий, объявив себя единственным полномочным представителем национального блага, создала *двомирие* человеческого существования: официальное «бескорыстное» служение государству и реальное служение своей корысти. За

сценами, где в Лондоне нелюбезно распоряжается Верховный судья, следуют сцены, где в Глостершире — в собственной усадьбе с прекрасным садом — подвизается провинциальный судья Шеллоу, незабываемо самодовольный лихоимец. Первый неподкупно служит безличному закону, второму служит сам закон — личному его благополучию. Но оба судьи принадлежат одному миру. Бюрократический абсолютистский порядок по самой природе своей ежечасно, ежеминутно порождает пошлого обывателя.

На мирном этапе развития абсолютизма жизненный колорит переходит из главного, политического, сюжета в сцены фона, которые рисуют буржуазный быт, процветающий под эгидой единого правопорядка («Добрейший мистер Сайленс, вам так к лицу такая мирная должность, как мирового судьи», — замечает Фальстаф одному из коллег Шеллоу, III, 2). Между двумя судьями, столичным и местным, лавирует беспутный Фальстаф: «человеческая природа», регламентируемая Верховным судьей, воплощением цивилизующей миссии абсолютизма, вознаграждает себя за счет толстой мошны глуповатого провинциального судьи мистера Шеллоу.

По значению политический сюжет и бытовые сцены во «Второй Части Генриха IV» меняются местами. Нас теперь интересуют не столько официальные события такого-то царствования, парадный фасад государства, как неофициальная изнанка истории, черные ходы будней, реальный комментарий к политике национального короля Генриха IV. Иначе говоря, мы обнаруживаем те же вкусы, что и принц Гарри, который предпочитает общество Фальстафа двору своего отца.

Отвращение наследного принца к двору Генриха IV, его «некоролевские вкусы» и презрение к этикету внешне роднят принца Гарри с мятежным тезкой в «Первой Части», с Гарри Хотспером. Для сопоставления двух юных Гарри Шекспир не остановился перед исторической неточностью, намного омоложив Генриха Перси и придумав их долгожданный поединок в финале. Шекспиру нужно было оттенить исторический контраст в натурах двух благородных юных героев диалогии. С Гарри Хотспером так же кончается архаически цельный рыцарский тип, как в принце Гарри впервые представлен «молодой человек, вступающий в жизнь» (одна из основных тем литературы Нового времени). В судьбе беспутного принца, композиционно протекающей па стыке исторического сюжета и неофициальных бытовых сцен фона, рельефнее всего выступает парадокс «двоемирия» верноподданного при абсолютистском строе, как и в буржуазном обществе. Пока гражданский долг и Марс не требуют его к священной жертве, принц проводит дни и ночи в трактире миссис Уикли, в Истчипе, в распутном обществе Фальстафа, чтобы затем, когда придет время, доказать, что в гражданской доблести

он не уступает тому образцовому воину, которого отец то и дело ставил ему в пример. Из этой двойственности человеческого существования Шекспир дважды извлекает эффект неожиданной (как в персонажах комедий, но в другом тоне!) метаморфозы принца Гарри в обеих развязках дилогии «Генрих IV»: непопулярный принц вопреки ожиданиям всех окружающих демонстрирует в конце первой части высшую доблесть воина, а в конце второй высшую справедливость правителя.

5

Хроника о Генрихе V заключает поздний цикл, композиционно перекликаясь с «Ричардом III», заключительной пьесой раннего цикла, контрастом главных героев — величайшего тирана и идеального монарха. Ричард III, который выступает еще во второй и третьей частях «Генриха VI», полностью раскрылся лишь в пьесе, ему особо посвященной. Подобно этому, за двумя частями «Генриха IV», изображающими молодость принца Гарри, потребовалась особая пьеса, посвященная его правлению в качестве короля Генриха V.

Народно-театральная и книжно-летописная традиции не оставляли сомнений в том, как должен быть освещен славный победитель в битве при Азинкуре, а тема поздней тетралогии требовала образцового короля-самодержца. В королевстве Генриха V, по словам одного из его герцогов, «все члены государства, от крупнейших до самых мелких, действуют в согласье; к финалу стройному они стремятся, как музыка». Государственная жизнь здесь сравнивается с пчелиным ульем; каждому сословию и званию «самой природой» отведено подобающее место и занятие (речь архиепископа Кентерберийского, «Генрих V», I, 2).

Шекспировский Генрих V по замыслу должен был стать воплощением героики, справедливости и порядка. Достоинства рыцарской природы «доброе старое время» в нем должны были сочетаться с уважением к закону и заботами о подданных правителя Нового времени. Но историческая драма на сей раз перешла в драматизированный панегирик (с торжественными лиро-эпическими хорами в начале каждого акта), который оставляет нас совершенно холодными. «Генрих V» — весьма искусственная пьеса с назидательным, противоречивым по структуре и малоубедительным образом главного героя (пьеса к тому же написана вялыми стихами).

Генрих первого акта (накануне французского похода), самодержец, окруженный угодливыми советниками, Генрих четвертого акта (перед битвой при Азинкуре), благочестивый проповедник и отец народа, и Генрих пятого акта (в сцене сватовства к французской принцессе), грубовато-простодушный и хвастли-

вый солдат, некая пародия на Гарри Хотспера,— это три разных образа под единой маской и одним именем. Ни один из них никак не вяжется с изысканно артистичным, насмешливым, обаятельно-беспечным принцем Гарри предыдущих хроник. Мы не сомневались в тождестве Ричарда III, в свое время самоотверженно сражавшегося за дело Йорков, а затем истребившего всех Йорков, как и в тождестве Уорика, Хотспера или Генриха IV, характеры которых эволюционируют с ходом событий. Но в коренной перемене характера принца Гарри, ставшего королем Генрихом V, Шекспир нарушил дотоле всегда им соблюдаемый закон единства образа — в хрониках, образующих единый цикл. И нам так же трудно поверить в психологическое чудо, как и архиепископу Кентерберийскому, когда в начале пьесы он размышляет над этой непостижимой переменой: «Пора чудес прошла» (I, 1).

От свободного в духе этики Возрождения героя, питомца общества, в котором уже обозначилось двоemiрие человеческого существования, не было хода к эпически цельному богатырю, преодолению этого двоemiрия в образе короля-самодержца, идеальной личности, воплощающей всю нацию. Образ Генриха V расплывчат, лишен драматизма — внешнего, как и внутреннего. Он приподнят, подобно полубогу, над всеми персонажами, композиционно напоминая Ричарда III и Ричарда II. Но для «идеального» короля, самодержца и богатыря, в отличие от «короля-тирана» и «короля-помещика», у Шекспира не могло быть жизненной модели ни в историческом прошлом, ни в современности.

Глава пятая

СЮЖЕТ И НАЦИОНАЛЬНЫЙ ФОН

1

Государственный сюжет сопровождается в хрониках сценами фона, картинами национально-народной жизни, почвы жизни государственной. Роль этих эпизодов то менее ошутима, как тегкнп аккомпанемент (часто даже «за сценой») к основной теме, то весьма значительна, как в фальстафовских эпизодах «Генриха IV», создающих полифоническое действие. В обоих лучаях характер и роль фона зависят от содержания данной хроники и как бы комментируют ее.

В действии «Первой Части Генриха VI» особого голоса народа еще не слышно. Как в эпосе, здесь все решается «героями». И, подобно самим героям, народ разьединен; если он выступает, то инертной силой в партийной борьбе, преданным слугою враждующих феодалов (драка в третьем акте между слугами

Глостера и слугами епископа Уинчестерского). В более ранней — по материалу историческому и духу¹ — «Первой Части», где над всеми действующими лицами еще возвышается эпическая фигура Толбота, которому, как Робину Гуду в балладах, стоит затрубить в рог, и преданные воины тут же явятся освободить его из плена, — в драматизированном эпосе, — эпически безликий народ еще не действует как «драматическое» (самостоятельно «действующее») начало.

Главным врагом Толбота, национального героя, здесь представлена Жанна д'Арк, французская колдунья. Помимо прямого влияния английской народной легенды, Шекспир в данном случае создавал образ антагонистки в духе традиции «христианского эпоса». Один только классический (античный) эпос возвышался до полной объективности в изображении враждующих станов (ахейцев и троянцев в «Илиаде»), до той эпически беспристрастной, аполлоновски светлой точки зрения, когда и певцу, и нам, и самому Зевсу, вззирающему с Олимпа на единоборство и обращающемуся к весам Судьбы, чтобы узнать его исход, равно дороги и Ахиллес и Гектор, вступившие в смертный поединок: высшая эпичность коллизии, сопоставимая с высшей трагичностью. В западноевропейском же эпосе средневековья наши симпатии односторонние, так как светлым героям здесь противостоят силы мрака и коварства, нечистая сила, — что, впрочем, свойственно и восточному эпосу: борьба светлых Пандавов со злыми Кауравами в индийской «Махабхарате» или благородных иранских богатырей с демоническими туранскими в «Шахнаме». Пристрастия певцов тут подсказаны религиозными представлениями и племенным патриотизмом. Характерно, что в средневековых разработках античных сюжетов троянского цикла авторы стоят всецело на стороне благородных троянцев, греки же изображаются варварами. Известную роль при этом играло национальное тщеславие: согласно популярным легендам основателями западноевропейских государств были, вслед за Энеем, выходцы из разрушенной Трои (в духе этой же традиции антигреческие и протроянские симпатии выказывает и Шекспир в «Троиле и Крессиде»).

Итак, противнице англичан Жанне д'Арк помогают силы ада. Но та же эпическая традиция не позволяет автору «Первой Части Генриха VI» отказывать злему врагу в величии и самоотверженности, во вдохновенном красноречии и страстном патриотизме. Совершенно непонятно поэтому жалкое поведение Орлеанской Девы перед смертью, когда она отрекается от своего «низкого рода», от родного отца, умоляет врагов о пощаде, заявляет, что беременна, называет разных своих «любовников»

¹ Создана «Первая Часть Генриха VI», как предполагают, позднее остальных частей, примерно через год.

и т. п. (V, 4). Эта сцена психологически противоречит не только облику французской героини в предыдущем действии, но и общеэпическому канону в обрисовке противника, который может быть кем угодно, но не жалким ничтожеством. И дозволено усомниться в том, что сцена V, 4 «Первой Части», аутентичность которой (в целом) не совсем ясна, действительно принадлежит творцу «Ричарда III», написанного через год-два.

Народ еще остается разьединенной примыкающей массой в начале «Второй Части Генриха VI» — в сцене поединка между мастером-оружейником, сторонником мятежного Йорка, и верно-подданным подмастерьем, донесшим на своего хозяина (I, 3; II, 3). Но уже в третьем акте этой хроники народ обозначается как морально-политическая основа национальной ситуации. Народ требует отчета за свершенные злодеяния, за убийство благородного Хемфри Глостера, народ — все еще за сценой — грозит ворваться во дворец, так что приходится его успокаивать от имени короля. Народ расходится лишь после того, как добился изгнания Сеффолка, убийцы Глостера и одного из главных виновников неурядиц в государстве. Народ и здесь патриархально предан своему королю, готов оберегать его от «подползшей змеи», «разбудить его», — «хочет того король или нет» (III, 2).

Однако в меру того, как раздоры возрастают, народ выступает на сцену как самостоятельное драматическое начало, — но он еще партикулярная сила нации, одно из средневековых условий. Сцены фона, в других случаях обычно вымышленные, тем самым выходят на передний план, вливаются в основной *исторический* сюжет.

Таким изображен народ в историческом восстании Джека Кеда, составляющем содержание четвертого акта «Второй Части Генриха VI». Движение в низах начинается тогда, когда политический кризис в верхах вполне назрел. Государство, говорят в народе, «порядком пообтрепалось», вот суконщик Джек Кед и решил «подновить государство, вывернуть его и поднять на нем новый ворс» (IV, 2). «Наступили плохие времена», «королевские советники ничего не делают», а потому славный Кед клянется «изменить все порядки»: «денег не будет — все будет общим», «чтобы все ладили между собой, как братья». Меж тем как нынче дворяне «ломакл вам спины непосильными ношами, отнимают у всех дома, насилуют у вас на глазах ваших жен и дочерей» (IV, 8).

Народное восстание Джека Кеда оценено у Шекспира явно отрицательно, но освещено с достаточной полнотой и эпической правдивостью. В хронике раскрыты его социальные причины (I, 3, где проситель от имени общины подает жалобу на самого Сеффолка, «огородившего выгоны»; в III, 2 мятежный народ добивается изгнания ненавистного протектора), цели восстания

(утопическая мечта о справедливой жизни) и патриархальные его лозунги (возвращение «старинных вольностей»). Восставший народ не может, однако, стать конструктивной политической силой. Для Шекспира, как впоследствии для Пушкина, народный бунт — бессмысленный, беспощадный напор разбушевавшейся стихии. «Первым делом мы перебьем всех законников» (IV, 2). Всякий, «кто умеет читать, писать и считать,— чудовище», ибо он же «умеет составлять договоры и строчить судебные бумаги». Клерка, захваченного за проверкой ученических тетрадей, присуждают повесить «с пером и чернильницей на шею».

Картина народного восстания нарисована чертами народного же искусства — чертами гротеска. Несмотря на утрировку, в ней верно передана ненависть средневекового народа к новым формам экспроприации, откровенно насильственным, несправедливым, нетрадиционным, а значит, незаконным, хоть на защиту их встал официальный закон, канцелярии и всякие законники-грамотеи («Пергамент, когда на нем нацарапают невесть что, может погубить человека»). О «тонких хитростях закона», который претендует ограничить старинное кулачное право, говорят с меньшим презрением и бароны (ср. приведенный выше высокомерный ответ Уорика в сцене «срывания роз»). Как ни противоположны в социальном плане мятежные феодалы основного сюжета и мятежный народ фона, *исторически* их роднит средневековое отношение к насилию как более надежному средству защиты «правого дела», будь то интересы сословия (и народа как сословия), рода или семьи. Рыцарская вольница в верхах и разгул народной стихии в низах равно принадлежат в глазах Шекспира патриархальному прошлому, примитивному «неюридическому» сознанию средних веков. Хроники Шекспира изображают закономерность заката доабсолютистской вольницы — в обоих ее героико-эпических видах, равно ввергающих страну в хаос.

Но именно поэтому Шекспир не может отказать Джеку Кеду в той доблести, которой неизменно отличаются, в духе эпического канона, *все* герои его хроник, отрицательные не менее, чем положительные. Гибель народного вождя, который « всю жизнь никого не боялся и был побежден не доблестью, а голодом», гибель «лучшего из сыновей Кента» — дана в героических чертах. Сцена мужественной смерти Сеффолка и волнующая сцена смерти Джека Кеда, перекликаясь, обрамляют четвертый акт «Второй Части» — параллелизм, оттеняющий родственность натур и судеб обоих *преступных* героев. А в самом действии связь между основным сюжетом и мятежным фоном выражается в том, что самозванец Кед, объявляя себя внуком Мортимера, «законным» королем Англии, действует по наущению мятежного Иорка, доподлинно законного наследника прав того же Мортимера. Оба

они к тому же выступают против антинациональной, профранцузской, политики двора, проводимой Ланкастерами и ненавистным народу Сеффолком. Согласно Шекспиру, Джек Кед — на свой лад тот же неукротимый Иорк, но в стане мятежных кругов народного сословия.

Бедствия братоубийственной войны достигают высшей точки «Третьей Части Генриха VI». Растерзанная Англия символически представлена в сцене с сыном, убившим отца, и отцом, убившим сына (II, 5). Ее комментирует пассивный свидетель *пой* сцены, король Генрих VI (монолог-плач «О, дни кровавые! О, вид плачевный!»), единственное лицо, оставшееся в стороне от схватки, беспомощный правитель, мечтающий об отрадной жизни простого пастуха: воплощение бессилия национального сознания перед лицом гражданских распрей. Всеобщий политический распад после разгрома восстания Кеда приводит народ к политическому индифферентизму, к покорной готовности служить любому захватчику престола (III, 1, где лесные сторожа арестовывают скрывающегося короля Генриха после восшествия Эдуарда IV Иорка). Подобно крестьянам ведут себя горожане, когда Эдуард требует, чтобы город Иорк открыл ему ворота, и мэр после некоторого колебания соглашается впустить нового короля, «лишь бы остаться в стороне» (IV, 7).

В финальной пьесе ранней тетралогии, в «Ричарде III», «народ безмолвствует», но это уже пассивное *сопротивление* воцарившейся тирании. Горожане Лондона сознают, что после смерти короля Эдуарда наступило крайне тревожное время, ибо «опасен герцог Глостер» и «бедная страна не отдохнет, пока не положен предел власти» Иорков (II, 3). Народ запуган, но злодеяния Ричарда III слишком очевидны всем, хотя никто «не посмеет показать, что видит» (сцена с писцом во время казни Хестингса — III, 6). Народ отворачивается от Иорков (даже наемный убийца напоминает Кларенсу, перед тем как его убить, о прежних его преступлениях — I, 4). Старания Ричарда и его агитаторов не могут заставить народ признать законность нового короля: в сцене избрания народ «безмолвствует».

2

В хрониках зрелых лет — во второй тетралогии и «Короле Иоанне» — роль фона меняется. В более ранних двух, в «Ричарде II» и «Короле Иоанне», народ часто уже решающая сила в национально-политической борьбе. Правда, в «Ричарде II» *сцен* народной жизни, по сути, нет совсем, но ссылок на народ, выступающий *за сценой*, особенно много именно в этой драме о низложении «законного», но недостойного короля, — в поли-

тически самой смелой пьесе всего театра Шекспира. Одна из причин падения Ричарда II в том, что

Он подати умножил непомерно,—
отшатнулся от него народ.

«Молчание» народа в этой хронике, прославляющей национальное восстание, иное, чем в «Ричарде III»: «Народ молчит, как будто безучастен, но боюсь, восстанет и примкнет он к Херифорду», беспокоится наместник короля (II, 2). Страх перед народом выказывают и злоупотребляющие своей властью фавориты Ричарда II (II, 2). Перед народом заискивает уходящий в изгнание Болингброк, будущий первый национальный король Генрих IV: он снимает шляпу перед торговкой рыбой, приветливо называет двух возчиков своими «любезными друзьями» (I, 4). Возвращаясь затем в Лондон, уже в качестве победителя, «он ехал с непокрытой головой и, кланяясь направо и налево, сгибаясь ниже гордой конской шеи, всем говорил: «Спасибо, земляки» (V, 1). Народ представлен носителем высшей нравственной и политической мудрости в многозначительной сцене (близкой к аллегориям средневековых моралите), где королева и придворные дамы подслушивают беседу садовника с его помощником. Садовник велит работникам «отсечь чрезмерно длинные побеги, которые так вознеслись надменно: пусть в царстве нашем будут все равны. Я ж сорняки выпалывать начну, которые сосут из почвы соки и заглушают добрые цветы» (III, 4). За этой аллегорической сценой следует публичное низложение Ричарда II.

Между «Ричардом II» и «Первой Частью Генриха IV» написан «Король Иоанн» (предположительно 1596—1597). В хронике о смутах царствования Иоанна Безземельного народ впервые поднят над феодальными государями как арбитр в войне за престолонаследие. Враждующие войска во главе с английским королем Иоанном и французским королем Филиппом (поддерживающим принца Артура Плантагенета, претендента на английский престол) стоят у стен Анжера. Оба короля обращаются к третьейскому суду горожан. Но анжерцы заявляют, что они за законного короля, и «власть, более высокая, чем наша, опровергает вас обоих»: пока время, ход истории, не решит этот спор, анжерцы не откроют ворота. Горожане, впрочем, не ограничиваются ролью зрителей в театре, где «страшное дается представлень», они находят мирное решение, удовлетворяющее обе стороны.

Подлинным героем хроники «Король Иоанн» морально оказался поэтому у Шекспира не Иоанн Безземельный, а полуисторический народный персонаж Филипп, незаконный сын Ричарда Львиное Сердце и незнатной дворянки. В насмешливом, веселом,

расторопном Бастарде, отчасти играющем в этой пьесе народно-театральную роль шута, жизненные силы льются через край. Помощник Иоанна во всех делах, Бастард нравственно выше, хмнее и короля, и его противников, он движим национальным "благом, участвуя в политике Иоанна, далеко не всегда национальной. Мнимый «макьявель» (каким Бастард выставляет себя в монологах) прекрасно понимает и свой век (монолог о Корысти, богине «безумного мира» и «безумных королей» — в конце второго акта), и «дух времени», волю истории, которой он служит. Композиционно поставленный на скрещении исторического чожета и вымышленного бытового фона, Бастард в художественном плане *одновременно* — предшественник и доблестного принца Гарри, и распутного Фальстафа в следующей хронике.

С победой абсолютизма в «Генрихе IV», особенно во «Второй Части», содержание фона кардинально меняется. Во второй раз — после четвертого акта «Второй Части Генриха IV» — народный фон выходит на авансцену действия. Но теперь сцена изображает частные дома, гостиницу, трактир, альков проститутки, большую дорогу и нападение грабителей на проезжих купцов — будничные сцены бытовой прозы. Иные персонажи, заботы, разговоры. Извозчики, поднявшись затемно, навьючивают лошадей и жалуются на блох, одолевших их ночью. Все в этой гостинице пошло вверх дном, с тех пор как помер конюх Робин. А скончался бедняга после того, как вздрожал овес, «ему и свет стал не мил; это и свело его в могилу» («Первая Часть», II, 1). Бесподобны во «Второй Части» беседы двух судей

Глостершире — Шеллоу («Пустозвона») и Сайленса («Тихони»). Они вспоминают свою молодость, давние времена, лет пятьдесят тому назад, годы ученья в колледже. Вместе с ними учился и Джек Фальстаф, нынешний сэра Джон; в то время он был еще мальчишкой и служил пажом у самого Томаса Маубери, герцога Норфолка. «Веселое было времечко! И подумать только, сколько моих старых приятелей уже умерло!» Мотив времени и его героев (всевластного Времени государственного сюжета хроник!) звучит и в бытовых сценах фона, перебиваясь то и дело мотивом рыночных цен, их конъюнктуры во времени («Все мы умрем. А в какой цене пара добрых волов на Стемфордской ярмарке? Да, от смерти не уйдешь. А что, жив еще старик Дебл?» — «Умер, сэра...» — «Да, отменный был стрелок. Джон Гапт очень его любил... А почему теперь овцы?» — «Смотря по товару...» — «Так старик Дебл умер?», III, 2). Напомним, что¹¹ предыдущей сцене король Генрих беседовал с вельможей Уориком о великом и превратном движении *исторического* времени, ° прежних своих соратниках, ныне поднявших против него мятеж.

Мирные обыватели «Генриха IV» — это уже не преданный феодальным партиям народ «Первой Части Генриха VI», не

восставший народ-сословие четвертого акта «Второй Части», не подозрительно «безмолвствующий» народ «Ричарда III», не грозный участник общенационального восстания «Ричарда II». Мятежники, правда, надеются, что «чернь пустоголовая», свергнувшая Ричарда II, еще подыметься и против Генриха IV, что она «объелась» новым королем и хочет «изрыгнуть его» («Вторая Часть», I, 3), а Молва в Прологе называет толпу «страшным многоголовым зверем». Но скорее это пустые надежды и преувеличенные страхи. После восстания, изображенного в «Ричарде II», верноподданные Генриха IV, первого абсолютистского короля, уже далеки от политики, они всецело поглощены своими частными делами. Воины, призванные или насильно завербованные в армию мятежников, при первом — как затем оказывается, коварном — известии о заключении мира мгновенно бросают оружие:

Как распряженные быки — спешат
На юг, на север, запад и восток;
Как школьники, которых отпустили,—
Стремятся кто домой, кто на забавы.

С этой стороны ратная доблесть так велика, что даже Фальстафу удается проявить геройство, взять в плен всем известного бунтовщика, рыцаря Колвила, который, впрочем, сам искал Фальстафа, чтобы добровольно сдаться (IV, 3). С королевской стороны гражданский энтузиазм не менее велик, о чем свидетельствует сцена набора рекрутов (III, 2). Среди новобранцев одни умоляют оставить их в покое, при своем хозяйстве, а другим идти на войну — «все равно что на виселицу, лучше дома с друзьями остаться». Они откупаются взяткой от вербовщика Фальстафа, а тот охотно отбирает самых никудышных (колоритны их прозвища — Мозгляк, Тень, Бородавка). Ибо в солдате согласно Фальстафу важно не сложение, сила, статность, рост — «важен дух солдата».

Народ фальстафовских сцен «Генриха IV» — это третье сословие, променявшее при абсолютизме «свое средневековое местное самоуправление на всеобщее господство буржуазии и публичную власть гражданского общества»¹.

Порядок в повседневных делах блюдут теперь органы закона — от Верховного судьи в столице, который допрашивает Фальстафа, задолжавшего трактирщице Куикли, до местного судьи Шеллоу, гордого тем, что сам «король облек его некоторой властью». Вместе со своим помощником Шеллоу вершит суд в своем околотке — и довольно своеобразно («Честный человек может сам за себя постоять, а плут не может», «Вторая Часть»,

V, 1). У Шекспира нет особых иллюзий насчет правопорядка мире «пустозвонов» (Шеллоу,) которые пришли на смену миру кулачного права. В новом обществе — нового рода рыцари, «ночная гвардия» во главе с Фальстафом, «рыцари мрака», «любимцы луны», под покровительством которой они совершают ночные подвиги («Первая Часть», I, 2). Частная собственность и право, ее охраняющее, у художника Возрождения еще не окружены буржуазным ореолом святости ни в комедиях («Венецианский купец»), ни в трагедиях («Король Лир»), ни в этой хронике. Характерна сцена ограбления богатых путешественников компанией Фальстафа, у которой затем принц Генрих вдвоем с товарищем отнимает награбленное добро («Первая Часть», III, 2). Здесь «воры обманывают друг друга», и принцу Генриху смеху хватит на добрый месяц. «Когда вор крадет у вора, черт хохочет», — скажет впоследствии племянник Рамо у Дидро. И нам тоже вслед за Шекспиром мало дела до жалоб трактирщицы и до горя судьи-взяточника, которым толстый рыцарь не вернет долги; мы невольно заражаемся фальстафовски непочтительным отношением к новым порядкам в новом английском обществе во главе с солидным и чопорным двором короля Генриха IV.

Ранние хроники, изображавшие закат средневековья, близки древнему героическому эпосу. Сцены фона в «Генрихе IV», напротив, возвещают «эпос нового времени», роман, в частности, характерный ранний его вид, комически бытовой роман. Формой целого, соединением государственно-исторического сюжета со сцепами национальной бытовой жизни «Генрих IV» явно оказал влияние на последующий классический исторический роман В. Скотта и его школы.

Народных сцен немало и в «Генрихе V», но художественно они не идут в сравнение с фоном прежних хроник. Панегирическая пьеса-оратория об образцовом короле, окруженном преданностью всех сословий и любовью всей нации, потребовала и панегирического аккомпанемента. Сэр Джон Фальстаф, которого Шекспир в эпилоге ко «Второй Части Генриха IV» обещал еще раз вывести в следующей пьесе, умирает в ней за сценой, в первом же акте, так и не показавшись зрителям: Фальстаф грозил опять, как в «Генрихе IV», затмить своего питомца, даже коронованного. Обезглавленная компания толстого рыцаря пребывает здесь в самом жалком состоянии. Никаких непочтительных шуток в сценах фона по адресу высоких материй сюжета! Самая большая вольность, если кое-кто из солдат перед битвой при Азинкюре уклоняется от обсуждения вопроса о законности притязаний английского короля на французский трон: «Этого нам "е дано знать. Да и незачем нам в это вникать. Мы знаем только что мы подданные короля, и этого для нас достаточно» (IV, 1) где переодетый Генрих V обходит войска).

Даже Пистоль, друг Фальстафа, задира, хвостун и сквернослов, и тот — на свой лад — изъясняется в нежных чувствах к королю:

Король — миляга, золотое сердце,
Проворный парень и любимец славы;
Он родом знатен, кулаком силен.
Башмак его целую грязный. Сердцем
Люблю буяна.

(IV, II)

Среди офицеров всенационального короля Генриха V есть англичане (Гауер), шотландцы (Джеми), ирландцы (Мак-Моррис). Колоритен только образ уэльсца Флюэллена, гордого тем, что он королю «земляк», — юмористический образ, своего рода шут в этой хронике-оратории. Флюэллен должен был заменить покойного Фальстафа, но он прямая противоположность Фальстафу. «Уэльсец этот хоть и старомоден, но мужествен, усерден, благороден», — справедливо замечает о нем король (IV, 1); для уэльсца «дисциплина прежде всего» (III, 6). В юморе обрисовки Флюэллена есть — показательный для пьесы в целом! — оттенок искусственной умильности, которой никогда не было в фальстафовском комизме прежних хроник.

3

Народ у Шекспира, реальная «природная» основа государственной жизни, велик, когда ему дано выступить в роли нации, вместе с иными национальными силами. Он беспомощен или опасен как обособившаяся часть нации, в роли мятежного народа-сословия. Но государственный строй развитого классового общества, в частности абсолютизма, стремится выключить народ из политической сферы, превратить его в неорганический «народ-массу», в механическую массу, в совокупность налогоплательщиков и трудящихся обывателей. И тогда народ ограничен и жалок. А в лице размытых историческим процессом деклассированных элементов народ — люмпен-пролетариат — сугубо опасен. В хрониках «народность» Шекспира — его «национальность», национальная точка зрения на народ в период перехода к Новому времени, когда завершался процесс образования наций. ^φ

Не раз отмечалось, что при характеристике идей Шекспира и его личных симпатий необходима сугубая осторожность, раз речь идет о такой объективной художественной форме, как драма, и о величайшем по объективности гении этого рода поэзии. Не надо забывать, что сентенции, речи персонажей в театре Шекспира характеризуют прежде всего самих персонажей, что Шекспир изумительный мастер «полифонического» развития поэтической

идеи и, как величайший артист, умеет говорить за всех. Все же немало, разумеется, случаев, когда за словами персонажа мы вправе предположить голос автора. И прежде всего, когда речь заходит об Англии и ее судьбе; хроники богаты неподдельно страстными изъяснениями в любви к родной стране. Среди подобных пассажей замечательны предсмертная речь старого Ганта («Царственный сей остров, страна великая, обитель Марса... Сей второй Эдем, противу зол и ужасов войны самой природой созданная крепость... Дивный сей алмаз в серебряной оправе океана» и т. д., «Ричард II», II, 1) и речь Бастарда, которой заканчивается «Король Иоанн»:

Нет, не лежала Англия у ног
Надменного захватчика и впредь
Лежать не будет, если ран жестоких
Сама себе не нанесет сперва.
...Пусть приходят
Враги теперь со всех концов земли,
Мы сможем одолеть в любой борьбе,—
Была бы Англия верна себе.

II. ИСТОРИЯ — ТЕАТР

Глава первая

ВРЕМЯ В ХРОНИКАХ

1

Шекспировские хроники — художественный жанр, характерный для эпохи, среди других открытий отмеченной «открытием времени», началом исторического мышления Нового времени, его понимания жизни, в частности, государственной жизни как естественного процесса, который протекает в историческом времени.

Подобно «открытию мира», «открытию человека», «открытию природы», и это великое «открытие времени», разумеется, не было абсолютным. Мифологическое ощущение величия Времени выражено еще в древнегреческом сказании о Хроносе, порождающем и тут же поглощающем своих могучих детей, — этот миф как бы подразумевается поэтически в концепции шекспировских «хроник», в особенности таких, как «Генрих VI» или «Ричард III». Средние века имели свою философию всемирной истории в учении о четырех «всемирных монархиях» (ассиро-вавилонской, мидо-персидской, греко-македонской и римско-германской), прогрессивных ступенях движения земной жизни человечества, направляемого провидением к царству божью, когда «времени больше не будет», — согласно «Откровению от Иоанна». Провиденциальному и космополитическому освещению поступательно хода истории гуманисты эпохи Возрождения противопоставили свою концепцию политической жизни как естественного исторического процесса, в котором люди сами создают государства различного типа, а в их эпоху — государства национальные.

Уже в названии «Возрождение», которым гуманисты отделили средние века от эпохи античной и нынешнего «Нового века», сказался повышенный интерес к истории. Переход к Новому времени обострил чувство динамичности жизни, чувство прогресса во времени. «Время» занимает место бога в истории, сама «Истина — дочь Времени», гласит надпись в храме мудрости у Рабле. Но отношение к «времени» (понимаемому то в более узком, обычном, то в более общем, натурфилософском, смысле) не одно и то

же у политика или политического идеолога — и у поэта или философа Возрождения. Для первого (например, для Макиавелли) время создает абъективные обстоятельства для деяния, и политическому деятелю надо «сообразовать свой образ действия со свойствами времени», как художнику сообразоваться с природой материала: в этом, между прочим, и заключается «искусство политики». Стихийное течение времени Макиавелли сравнивает с рекой, которая порой создает человеку непредвидимые трудности,— тогда «надобно сооружать плотины». Время, таким образом, у Макиавелли совпадает с капризной фортуной, или судьбой, «судьба изменчива». «Судьба — женщина, и, если хочешь владеть ею, надо ее бить и толкать». Ибо, «как женщина, судьба благоволит к молодым», более отважным, чем осмотрительным. Политическому деятелю при этом всегда надо помнить, что «судьба распоряжается половиной наших поступков, но управлять другой половиной, или около того, она предоставляет нам самим»¹.

Иное понимание времени господствует в шекспировских хрониках. Поэтически цельное чувство истории здесь возвышается над механическим дуализмом героя и обстоятельство, разумного человека и капризной судьбы, политика как художника — и государства как «материала» для его «искусства». Герои хроник порой также сетуют на превратную фортуну, но в их судьбе слепой случай уже не играет такой роли, как у автора «Государя». Время стоит в хрониках за людьми и событиями как внутренний порядок (order) живого целого, как строгая закономерность в динамике политических форм, как неумолимая воля истории.

Время «живет» в хрониках, как Натура — в комедиях. Оба эти лова употребляются то в обыденном, частном смысле (данное время и натура данного персонажа), то в расширенном и философском смысле как Время вообще, выступающее в данном времени, и как Натура, единая в натурах разных людей. Герои хроник, отвергающие простонародную веру в чудеса, то и дело одухотворяют Время, движущую силу истории. Свободомыслящий, насмешливый Бастард, трезвый «макиавеллист» хроник об Иоанне и сподвижник короля в борьбе с церковью, отправляясь по его поручению, восклицает: «Дух Времени научит быстроте» (IV 2) Он же, Бастард, напоминает чужеземному противнику Иоанна, что «звонарь плешивый, старец Время» требует от Франции иной политики (III, 2).

На «время», когда оно «созреет и будет готово» к его желанию (а пока «надо молчать» и терпеть!), возлагает надежды мрачный Иорк («Первая Часть Генриха VI», II, 4; «Вторая Часть Генриха VI», 1,1); «Время нам пошлет друзей»,— утешают Ричарда II (III, 3) И принц Генрих обещает отцу — время придет, и он

¹ Н. Макиавелли, Соч., т. 1, изд-во «Academia», М.—Л. 1934, стр. 320, 322, 324.

докажет, что в доблести превосходит Хотспера. Время здесь как будто употреблено в повседневном, обычном значении, так же, как в дружеском совете Хотсперу не вступать в бой, ибо «время неблагоприятно» («Первая Часть Генриха IV», II, 3). Но особый смысл, влагаемый героями хроник в это слово, раскрывается позже. Пришло время — и сраженный в роковом поединке Хотспер падает к ногам принца Генриха со словами:

...жизнь — игрушка
Для Времени¹, а Время — страж вселенной...—
(V.4)

и с единственным утешением, что и «Время когда-нибудь придет к концу».

Время стоит на страже порядка вещей в мире хроник. Ричард II, отбирая родовое, временем освященное, наследство у Болингброка, должен был бы раньше доказать, что он в состоянии и «у Времени отнять его хартии и его обычаем закрепленные права» (II, 1; дословный перевод). И униженный Ричард поэтому впоследствии восклицает: «Время наложило пято на мою гордыню» (III, 2; дословный перевод). Враждующие станы в усобицах равно апеллируют к времени как верховной власти. Мятежники оправдывают себя тем, что им приходится «недуг лихого времени лечить таким проклятым средством, как мятеж» («Король Иоанн», V, 2). Это «мятежное время принудило сплотиться»; из-за «времени» они взялись за оружие: «Мы видим, куда течет поток времени, и нас событий бег из мирной сферы вырвал» («Вторая Часть Генриха IV», IV, 1). Но сторонники короля отводят их претензии с той же ссылкой на время, волю которого мятежники не поняли, ибо «мелко прозондировали дно времени» (дословный перевод): «Ваш обидчик—Время, не король» (там же, IV, 2).

Незримый образ времени безраздельно царит в действии хроник. «Мы подданные времени, и время велит нам выступать»,— восклицает Хестингс («Вторая Часть Генриха IV», I, 3, дословный перевод). «Нужды времени» — высший императив, пред которым умолкают все личные счеты («Ричард III», IV, 4). «И отдана ты времени в добычу»,— торжественно заявляет королева Маргарита сопернице (там же). «Время превратило нас в нерых»,— замечает о своем войске Генрих V перед битвой при Азинкуре. „Сознание героев — в особенности позднего цикла — осаждаемо образом Времени. И больше всех — сознание Ричарда II, хронологически первой жертвы времени на английском престоле в сюжете хроник. В предсмертном монологе он корит себя в том, что нарушил строй времени, не думал о нем. Слово «время»

¹ В оригинале более театральный образ: «жизнь — шут Времени» («life time's fool»).

(time) здесь в тексте оригинала повторяется восемь раз подряд в девяти стихах: то в обычном, то в натурфилософском смысле, то метафорически — как музыкальный термин, как «темп», нерушимый «строй» государственной жизни, которого не соблюдал ее дирижер:

...нарушенье строя в государстве
Расслышать вовремя я не сумел.
Я долго время проводил без пользы,
Зато и время провело меня...
Послушное триумфу Болингброка
Несется время...

(У. 5)

Хроники Шекспира — его «повести временных лет». Уже с Пролога нам напоминают о беременной «чреватой године» (big year), вынашивающей в своей утробе все смуты (Пролог ко «Второй Части Генриха IV»). Иногда мы как бы воочию видим на сцене зловещее течение времени — вместе с Толботом, окруженным врагами: песок, что начал сыпаться в часах, еще не завершит своего течения, как герой будет мертв («Первая Часть Генриха VI», IV, 2). Но обычно мы должны *мысленно* представить ход времени, нас просят — перед битвой при Азинкуре — вообразить огромный корабль вселенной, плывущий в поздний час в бездне времени, заливаемый ползущим гулом и волнами мрака.

2

Образ времени появляется иногда и в комедиях. Бенедикту из «Много шума», заверяющему, что скорее произойдет землетрясение, нежели он женится, дон Педро говорит: «Время тебя сделает более покладистым» (I, 1). К времени взывает в «Двенадцатой ночи» влюбленная в герцога Виола: «Орешек этот мне не по зубам. Лишь ты, о время, тут поможешь нам» (II, 2). Но в комедиях прообразом течения времени являются сезоны природы, ее круговращательное движение. Время в комедиях Шекспира включает в себе тот оттенок, который смутно еще ощущается в этимологии русского слова: «время» от древнерусского «веремья», родственного слову «вертеть» *; выражение «круговорот времени» в этом смысле тавтологично. «Вот так-то круговорот времени несет с собой отмщение», — поучает шут посрамленного Мальволио в конце «Двенадцатой ночи» — и тут же поет песенку о смене сезонов в природе и в человеческой жизни. Время здесь питает жизнерадостную беспечность и иронию, комедийную игру и внутреннее спокойствие. Круговорот времени в природе — например,

М. Фасмер, Этимологический словарь русского языка, т. 1, изд-во «Прогресс», М. 1964, стр. 361.

смена дня и ночи — учит героев комедии, что все хорошо в свое время: пеньё соловья днем, когда гогочет каждый гусь, покажется не лучше пенья щегленка:

Как многое от времени зависит
В оценке правильной и совершенства \—

замечает Порция в «Венецианском купце», наслаждаясь ночным концертом, устроенным друзьями в ее честь по возвращении в Бельмонт.

Непостоянство персонажей, превратность их чувств — подобные естественным превращениям природы в сезонах, — человеческая слабость перед натуральными страстями поэтому иначе квалифицируется в комедиях, чем в хрониках и трагедиях, где моральная слабость персонажа вменяется ему в вину как порок. Когда Виола оправдывается в своей слабости («Да, мы *слабы*, но наша ль в том вина, что женщина такой сотворена», II, 2) и Гамлет возмущается женской слабостью матери («Слабость — твое имя, женщина»), они употребляют одно и то же слово (*frailty* — хрупкость, слабость, непостоянство), но с различной оценкой.

Натуральное время в комедиях подобно солнцу — в его лучах все зреет и созревает. Мы обычно надеемся: со временем все уладится. «Время — кормилица, производительница всего благого», — восклицает Протей, из двух веронцев более «природный» — и именно в своих слабостях — герой (III, 1). Комедийное время как бы прилаживается к людям, воспринимается каждым соответственно натуре и состоянию; оно комически многолико, артистично, протестически изменчиво. «Время идет различным шагом с различными людьми», — доказывает Розалинда в «Как вам это понравится»: оно лениво для влюбленного, трусит мелкой рысцой для молодой девушки перед свадьбой, идет иноходью для невежественного попа и сытого богача, скачет галопом для вора, когда его ведут на виселицу, и т. д. (III, 2). «Время тащится па костылях» перед венчаньем для пылкого Клавдио из «Много шума»
(П, и.

В отличие от натурального, забавно субъективного времени и его круговращательного движения в комедиях, где изображается общее настоящее, в хрониках историческое время движется объективно и поступательно — от прошлого через настоящее к неотвратимому и необратимому грядущему. Время в хрониках вызывает не внешние метаморфозы, не проявления природы, как в комедиях, а существенные преобразования, коренные катаклизмы в жизни природы и общества. О грандиозных «переворотах времен» (*the revolution of the times*, буквально: «революции вре-

¹ В оригинале игра на слове «сезон»: «How many things by season season'd are» (V), то есть примерно: «Всякому овощу свое время», свой сезон.

мен»), которые сносят горы и покрывают океаном континенты, говорит один из главных героев хроник,— тот, кто лучше всех осознал волю Времени и применился к нему,— Генрих IV («Вторая Часть», III, 1). Неумолимый ход времени требователен к героям— они должны быть на его уровне,— оно не прощает героям природной человеческой слабости и создает напряженные ситуации величественного исторического действия.

3

Напряженность ситуаций выражается, в частности, в многочисленных предсказаниях, предчувствиях, вещих снах — они усиливают в действии атмосферу *рокового* хода времени. В комедиях фанстика протекает в настоящем, поясняет настоящее, формально не выходит за его пределы; предсказания и предчувствия в хрониках устремлены к будущему, указывают на будущее, напоминают нам о неуклонном ходе времени как основном содержании всего действия хроник. Будущее, хотя его еще нет, уже рождается в настоящем: «в моем ничто есть нечто»,— говорит королева, супруга Ричарда II, которую томит злое предчувствие накануне роковой высадки Болингброка; это «нечто» вынашивается беременным временем («Чует сердце, что большое горе судьба во чреве носит для меня», II, 2). Сама природа в исторических драмах становится «исторической»; она предчувствует предсказывает политическое грядущее, как, например, в знаменаниях того же второго акта «Ричарда II» после высадки мятежных войск.

Иногда пророчествуют профессиональные гадатели, всего лишь частные лица, посторонние наблюдатели в государственном действе. Предсказания этих авгуров двусмысленны и темны: «Он переживает его»,— относительно Генриха VI; «опасна буква «г» для Эдуарда IV (Георг Кларенс? Ричард Глостер?). Но когда будущее предвидят государственные деятели, действующие лица политического сюжета, их предсказания точны и ясны. Старый I ант на смертном ложе вдохновенно предвидит жалкую судьбу короля, который сдал Англию в аренду, словно поместье. Хестингс перед казнью пророчит стране, управляемой тираном, ужасное, невиданное время («Ричард III», III, 4). Карлейль, потрясенный изложением Ричарда II, предрекает неминуемые отныне междоусобицы («Ричард II», IV, 1). Уорик предсказывает ^ сцене «срывания роз» будущие раздоры между Ланкастерами и Порками. Через все действие «Ричарда III» проходит виновница п жертва преступлений, королева Маргарита, шекспировская Кассандра, возвещая победителям грядущее возмездие. Торжественный момент, катастрофа, великое горе, смертный час обостряют взор героев, возвышают их над настоящим, возводя в

ранг органов самого Времени. В иступленных речах, в аффектах они выступают как ясновидящие. Перед ними раскрывается взаимосвязь вещей во времени, закономерность и порядок в истории как рациональное основание того, почему и возможно само предвидение. Об этом говорит Уорик Генриху IV:

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 высадит и вырастит их время.

(«Вторая Часть Генриха IV», III, 1)

Поэтический историзм Шекспира, таким образом, включает в себя и рационализм, но в более глубоком смысле, чем у Макиавелли. Одухотворенное Время хроник отличается от слепой судьбы, от, по сути, равнодушного времени, которое «может принести и добро и зло», как в «Государе», где разум истории сведен к искусству политика, его личной доблести и предусмотрительности, к его личному разуму. Оттенок сверхъестественного в реалистическом сюжете исторических драм и возникает тогда, когда действие соотнесено с грядущим, с непрерывным течением Времени, возвышающимся над личностью, с разумом и «порядком» самой государственной жизни как естественного органического процесса.

В этот процесс включаются герои хроник: одни очертя голову, движимые личными страстями, принимаемыми за государственный долг; другие, как холодные своекорыстные политики («макьявели»), полагаясь лишь на свое искусство; третьи, разгадав истинную «волю Времени» и приспособив к ней личные интересы. Во всех этих случаях мир истории (подобно миру природы в комедиях) раскрывается у Шекспира как своего рода театр.

Глава вторая

БЕССОЗНАТЕЛЬНЫЕ АКТЕРЫ И АКТЕР СОЗНАТЕЛЬНЫЙ

(Ранние хроники)

*

1

Начнем с технической, малозначительной детали. Во всех драмах Шекспира текст сцены начинается с ремарки: «входят» такие-то (иногда «входят с разных сторон») и заключается ремаркой «уходят» (или «все уходят»). Из двухсот пятнадцати сцен десяти хроник начальная ремарка отсутствует лишь в пяти (по одной в пяти хрониках), но заключительная дана везде.

Неизменные пометы иногда не вполне вяжутся с содержанием сцен. Почему, например, *входят* (видимо, из другой комнаты дворца) Иорк с женой, которой он в этой сцене (V, 2) должен рассказать, как встречал народ въезжающих в столицу Ричарда II и Болингброка? *Уходит* — еще в середине сцены (II, 1) — поддерживаемый слугами умирающий Гант, после того как высказал королю, явившемуся его навестить, все, что у него накопилось на сердце. *Уходит* и умирающий Генрих IV («Вторая Часть», IV, 5) — его переносят в соседний покой, который зовется «Иерусалим», ибо, оказывается, ему было предсказано, что он кончит жизнь в Иерусалиме (обе последние сцены, кстати, из тех, где по понятной причине — герои на смертном ложе — нет начальной ремарки, но заключительная и в них сохранена!). Для сравнения отметим, что даже в такой «шекспиризирующей» драме, как «Борис Годунов» Пушкина, из восемнадцати картин действующие лица в двенадцати не входят и сцена в конце не пустеет.

У Шекспира эти пометы унаследованы от позднесредневековой драмы. Недостаточно их объяснить как разделительный знак между сценами при отсутствии занавеса, так как сцены часто уже отделены рифмованными в конце стихами, а по содержанию — новым местом действия (в позднейших изданиях отмечаемом особой ремаркой) *К В* этой сохраняемой Шекспиром особенности архаического искусства подчеркивается наивно, без всякого стеснения, репрезентативный характер действия как «представления», его откровенно театральная природа². Уже с пролога мы должны силою воображения «внушить себе», что «эта сцена — королевство, актеры — принцы, зрители — монархи», что «жалкие подмостки» «в пространстве малом» представляют «высокий предмет» театрального хода истории. Мы и сами должны активно включиться в эту высокую игру:

Игрой воображенья
Прошу восполнить наше представление³.

Затем начинается акт, сцена, и под звуки труб и барабанов *входят* актеры Времени, персонажи хроники, чтобы сыграть свою роль в историческом действии и *выйти*, исчезнуть, уступая арену Другим актерам Времени.

Некоторых из героев мы еще увидим в следующих частях драматического цикла, действующими лицами иной эпохи. *Открытый* сюжет *цикла* хроник обнажает непрерывное течение времени, главного режиссера исторического действия. Примечательно, что

Кроме того, в «Генрихе V» акты разделены хорами и ремаркой «входит хор».

² Не только в хрониках. Но в комедиях, где «играет» Природа, и в трагедиях, как мы убедимся далее, «театральность» жизни имеет иной смысл.
³ «Генрих V», прологи первого и третьего актов.

из всех «елизаветинцев» только Шекспир создавал хроники циклами — уже благодаря такой композиции историческое начало в «Ричарде II» Шекспира более ощутимо, нежели в «Эдуарде II» Марло, при всем сходстве положений и характеров обеих пьес. В двух тетралогиях Шекспира, охватывающих почти столетие национальной истории, личные судьбы гораздо менее автономны чем в сюжетно завершенных хрониках его современников. И XV век, на котором сосредоточил Шекспир наше внимание, век непрерывных смут в английской государственной жизни, вышедшей из традиционной колеи, особенно благоприятен для его концепции истории как театра и ее деятелей как актеров всемогущего Времени.

2

Субъективно, однако, герои ранней тетралогии в подавляющем большинстве менее всего «играют» — не в пример героям комедий, точнее, «игровым» героям поздних комедий и сознательным актерам поздних хроник. В трех частях «Генриха VI» это эпически прямодушные натуры старого времени, для которых прямота, отсутствие притворства — первый признак доблести. Они и врагу верят с первого слова, не сомневаясь в его искренности.

Скорей ответьте, лорды, мы друзья?
Тогда привет тебе, любезный Кларенс,
И вам, лорд Сомерсет. Я был бы трусом,
Не веря тем, чье доблестное сердце
Мне руку подает залогом дружбы.

(«Третья Часть Генриха VI», IV, 2)

Это Уорик обращается на поле битвы к Ланкастерам, прежним заклятым врагам, на сторону которых он теперь переходит из-за недостойного поведения короля Эдуарда. Ибо все они — Иорк и Сомерсет, Клиффорд и Кларенс — самоотверженно сражаются «за правду». Об этом напоминает войскам Маргарита перед битвой при Тьюксбери, и за это Уорик восхищается Кларенсом («Стремление за правду постоять сильнее в нем любви к родному брату»). Их страсти предельно напряжены, в них нет условно игрового — в историческом действии и речи не может быть **д**ТОМ, что «перед нами драма, актерами разыгранная в шутку» («Третья Часть Генриха VI», II, 3).

Но с ходом времени, в бурном водовороте событий, обнаруживается сила более великая, чем личные страсти. История играет и страстями героев, и ими самими, как марионетками. Самый могучий из них, Уорик, «создатель и губитель королей», становится, по собственному признанию, «изменчивым, как ветер, Уориком», бессознательным орудием истории в ходе событий.

\\ к концу действия выясняется «театральный» характер событий. «Трагедия окончилась — и вот «Король и нищенка» у нас идет», — восклицает Болингброк в финале «Ричарда II». И он же перед смертью признается своему сыну:

Все мое царствование было драмой,
Раздоры — содержание ее.

(Перевод Н. Минского)

Начиная с заключительной пьесы ранней тетралогии, с «Ричарда III», герои, невольные актеры Времени, поэтому все чаще прибегают к горестно-«сценическому» языку. Маргарита, вдова Генриха VI, напоминает своей преемнице на троне, вдове Эдуарда IV: «Тебя... звала я... прологом радостным ужасной драмы... теперь ты... королева только на подмостках». Уже давно лежат в могиле другие враги Маргариты, «зрители трагедии ужасной» К «Что значит эта сцена исступленья?» — спрашивает герцогиня Поркская. «Трагическое действие свершилось», — отвечают ей². Духом античной трагедии веет от четвертой сцены четвертого акта «Ричарда III», где три женщины, вдовы и матери зарезанных мужей и детей, сидя на земле, оплакивают жертвы недавних страшных злодеяний.

Хроники и комедии — два противоположных жанра театра Шекспира 90-х годов. Но между их персонажами есть и нечто общее как основа для сопоставления. За героями ранних комедий их судьбами так же стоит театр «бессознательной природы», наивно цельная игра интимных страстей, как за героями ранних хроник и их политическими страстями — театр «бессознательной истории». Неизменные, словно из камня высеченные, Йорк и Клиффорд — и изменчивые Уорик или Кларенс, «непостоянные любовники» истории, ее Протеи, напоминают контраст двух друзей, Валентина и Протея, в ранней комедии «Два веронца». К концу первой тетралогии на передний план действия выступает тот, кто сделал все должные выводы из предшествующего театра истории, первый *сознательный* актер мира хроник — Ричард III.

3

Еще Макиавелли не раз возвращается к мысли о правителе сознательном актере. Государь «должен сочетать природу льва и лисицы», «свирепейшего льва и коварнейшей лисицы»; государь «должен *казаться* милосердным, верным, человечным, искренним, набожным», ибо «толпа идет за видимостью»³.

¹ «Ричард III», IV, 4.

² Там же, II, 2.

³ «Государь», главы 18 и 19. (Курсив мой.— Л. П.)

Можно подумать, что величайший «макьявель» шекспировских хроник досконально изучил главное произведение Макиавелли (которому было всего шестнадцать лет в год смерти Ричарда III) Но автор «Государя» лишь обобщил политическую практику своего — и не только своего — времени. Он, как заметил Ф. Бэкон, открыто «изобразил не то, как должно поступать, а как люди обычно поступают». Еще в «Третьей Части Генриха VI» Ричард обещает расчистить себе путь не только казнями, кровавым топором (что делают в хрониках и другие), но и притворством, игрой:

Обманывать хитрее, чем Улисс...
Игрой цветов сравнюсь с хамелеоном,
Быстрее Протея облики меняя.

Кроткий Генрих VI перед смертью называет будущего Ричарда III Росцием (по имени известного древнеримского актера). Последний Ланкастер, абсолютный антипод Ричарда III, единственный персонаж хроник, кто не пожелал участвовать в кровавой игре, а потому выбыл из игры, имеет право выступать в роли беспристрастного судьи последнего и наиболее кровавого из Йорков.

Великолепное актерское мастерство Ричард демонстрирует в знаменитой сцене оболыщения Анны: чудовищный урод, он здесь побеждает самую природу. Но для Ричарда, законченного героя политической драмы, победа над женским сердцем — лишь проба сил, перед тем как приступить к осуществлению цели всей жизни. Еще в первом акте в игре с соперниками мы видим разнообразные его личности: роли человека сострадательного, простодушного, смиренного, благочестивого, искреннего, любезного, весельчака. Кульминация его актерского искусства в политике — сцена «избрания» Ричарда королем в третьем акте. Это настоящий вставной государственный спектакль с актерами второстепенными, актерами-статистами, актерами-зрителями (горожане, от которых добиваются одобрения), а сам Ричард, режиссер спектакля, по совместительству играет и главную роль (111,7) Как известно, Пушкин заимствовал из «Ричарда III» два положения: оболыщение донны Анны в «Каменном госте» и избрание царя в «Борисе Годунове», но придал им совсем другой смысл. В «Борисе Годунове», драме «народной», а не «государственной», с иным героем (в характере честолюбивого Бориса не больше, чем у соблазнителя дона Гуана, сходства с шекспировским Ричардом III), заимствованные мотивы звучат совершенно по-иному.

В «партиях» Ричарда III бросается в глаза различие между диалогами и монологами. В диалогах он всегда притворяется, играет, а наедине с собой поразительно искренен, беспощадно правдив. По традиции английского народного театра амплуа «макьявелей» (восходящее к аллегории Кривды) всегда узнается по монологам, в которых персонаж наивно рекомендует себя

зрителю как отпетого злодея. Шекспировский образ связан с этой традицией лишь формально генетически. Ричард III — за-
^{ко}нченно *артистическая* натура во всей ее жизненной правде, но выступающая на политической арене. В монологах он тот же актер, который либо изучает текст, обдумывает свою роль, трезво взвешивает свои возможности и подбадривает себя перед выходом на сцену («Третья Часть», III, 2), либо ставит себе высокую отметку за удачный выход («Ричард III», I, 2), либо (к концу спектакля) с отчаянием признает, что в целом роль провалил (там же, V, 3). Монологи Ричарда — скрытые диалоги с вопросами и ответами, с голосами двух Ричардов. Один критически мотрит на другого, оценивает его, а тот возражает, защищается:

Боюсь себя? Ведь никого здесь нет.
Я — я, и Ричард Ричардом любим.
Убийца здесь? Нет! Да! Убийца я!
Увы, люблю себя. За что? За благо,
Что самому себе принес? Увы!..
Подлец я! Нет, я лгу, я не подлец!
Шут, похвали себя! Шут, не хвались!

и т. д.

В диалогах же, где Ричард осуществляет намеченную программу, раздвоение более элементарно. Здесь перед нами собственно игра-притворство — актерское, рассчитанное на иллюзию перевоплощения Ричарда в другого, в не-Ричарда. Это порою более искусная игра, когда Ричард настолько поглощен ролью, настолько сливается с ней, что увлекает не только леди Анну или Елизавету, но на некоторое время (признаемся!) и нас, грешных,— пока сам актер к концу сцены не откроет нам глаза, что всего лишь играл: его победа как артиста тогда полная. Либо — и гораздо чаще—Ричард надевает маску человека прямого («Ужели человек прямой не может спокойно жить?»), не от мира сего («Я прост и глуп для мира») и т. п., парадоксально и цинично сочетая несочетаемое. И тогда не только нам все ясно, но порой и «зрители» на сцене, которым хорошо известно, что «добрый Глостер или добрый дьявол — одно и то же», не принимают всерьез его игры. Нас поражает в ней гротеск, абсурдность перевернутых истин, изобретательная фантазия шута (играя, Ричард тогда близок Фальстафу) Но и соглашаемся мы с ним не больше, чем в комедиях с парадоксальным шутком, с «дураком», лишенным здравого смысла. Победа Ричарда-актера в этих случаях лишь видимая — например, в той же сцене «избрания», где и народ не больно верит маскараду благочестивого кандидата на трон. Но большего Ричарду и не надо — при доктрине государства как предмета искусства, которое требует лишь Условной и временной иллюзии. Надо временно обмануть народ, надуть «толпу», которая, по Макиавелли, охотно «идет за видимостью».

Вокруг Ричарда выступают его питомцы, «макьявели» меньшего масштаба. После репетиции, где Бекингем обещает «изобразить трагика любого» и «сыграть оратора», начинается спектакль. Вначале народу упорно внушают, что Ричард велик на войне, весьма мудр в мирное время, распространяются легенды о беспорочной его жизни, о ночах, проводимых в неусыпных трудах. Самого Ричарда затем партнеры по игре упрекают за чрезмерную скромность, всей стране известно, как он добр к своей родне, как он заботится о людях всякого звания и т. д.

Перед Ричардом и его помощниками, актерами этой сцены, стоит театральный образ Кривды:

Как Кривда в представленье, придаю
Я слову два различные значенья,—

замечает при этом Ричард «в сторону» (III, 1). Кривда (Iniquity) — буффонная роль народного театра. Ричард — единственный среди государственных героев хроник, кто заставляет и слова «играть роли», придавая им разные, иногда противоположные значения. Другие персонажи исторического плана действия, прямодушные герои, если играют словами, то грустно, вынуждаемые временем, ходом обстоятельств. Старый Гант перед смертью обыгрывает свое имя (gaunt — «худой», «изможденный», II, 1). Королева напоминает Ричарду II, что он «лев», «царь зверей». «Воистину я царь зверей», — скорбно отвечает король (VI, 1) Герцогиня Йоркская в «Ричарде II» во имя английского прямодушия отвергает предлагаемую мужем двусмысленную игру на французском выражении *pardonnez-moi* («простите», но также в смысле отказа), каламбур, который может стоить жизни ее сыну (V, 3). А Ричард III заведомо создает вокруг себя «сценическую» атмосферу.

Технически сценичность выражается, в частности, обилием в хронике реплик «в сторону». В третьей сцене первого акта «Ричарда III» их семь подряд в одной только партии королевы Маргариты. В контексте всего действия финальной пьесы тетралогии эта техническая деталь передает воцарившуюся ныне тиранию, всеобщую настроенность, двоедушие, исчезновение былой вольницы «Генриха VI». Старая «тигрица» Маргарита, антипод Ричарда III, вынужденная прятать свои мысли в репликах в сторону, но не умеющая «играть», то и дело прорывается в негодующих прямых речах. Тогда как реплики в сторону самого Ричарда — «льва и лисицы» одновременно — актерская, как бы со стороны, оценка собственной игры (например — и явно в духе мистерий: «Так целовал учителя Иуда»).

Шут высокого (исторического) плана первой тетралогии, Ричард II, в отличие от комедийного шута (и от Фальстафа в хрониках) *насилует* природу. Собственно говоря, он насилует *только* природу и лишь с нею воюет, как мы узнаем от него самого

с первых монологов,— он мстит Природе за свою неполноценность. Среди героев хроник Ричард единственный, кто говорит о Природе с ненавистью, как о злой мачехе. Его игра, честолюбивая и демоническая,— по-своему такая же «компенсация», как порой (но в ином смысле!) беспечная игра героинь и шутов в комедиях (например, в «Как вам это понравится»). Но Ричард цинично играет, как шут, в хрониках, в царстве Времени,— там, где трагически, в родовых муках, развивается История. Среди персонажей политического действия он — единственный, кто не признает величия исторического времени, кто никогда не вспоминает о нем, кто сводит Время к внешним обстоятельству, которые надо подстегивать, «бить и толкать» (согласно Макиавелли), а иначе его, Ричарда, самого побьют. А вместе с ним — тут начинается демагогия!—туго доведется всем («Тебя, меня, весь <рай и многих христиан ждет злое горе» — в доводах Елизавете). Время надо обмануть и — пользуясь насилием и обманом — поставить общество перед совершившимся фактом.

Тем самым Ричард не только морально и физически, как гротескное создание природы, «недоделан». Он и как политик, как явление истории, при всей виртуозности — гротескно «незавершенный актер». Он относится к истории как к косному материалу, без сознания органичности исторического процесса, без уважения к внутренней закономерности истории, присущего политикам позднего цикла. В самом актерском притворстве Ричард исторически еще наполовину средневековый открытый насильник, как его родители, исторические предшественники: он *насилует* предмет игры. Отличаясь как сознательный актер от других героев ранней тетралогии, он еще, подобно им, не является сознательным актером *Времени*. Актер-Ричард поэтому игрой побеждает Природу (например, в сценах с леди Анной или со своим братом Кларенсом), но там, где хочет оседлать Время, побеждает лишь временно. Время сбрасывает его с себя, и он быстрее других правителей¹ хроник бесславно сходит со сцены истории.

Глава третья

СОЗНАТЕЛЬНЫЕ АКТЕРЫ ВРЕМЕНИ

(Поздние хроники)

1

Они выступают в поздних хрониках: Бастард, Генрих IV, главы мятежников, Генрих V и — в особом смысле — Фальстаф.

¹ Царствованию Ричарда III посвящены в хронике Шекспира только последние два акта. Зрительно оно кажется гораздо более кратковременным, чем «Действительности: оно продолжалось свыше двух лет.

Среди главных персонажей второй тетралогии Ричард II^в этом плане еще переходный образ. Особый трагизм его, не «макьявеля», судьбы — иногда не без мелодраматического оттенка — в том, что он слишком поздно постигает положение правителя в государстве как «роль». Когда подданные его покидают, перейдя на сторону мятежников, он вначале готов винить лишь судьбу, часто жестокою к монархам:

Внутри венца, который окружает
Нам, государям, бренное чело,
Сидит на троне Смерть, шутиха злая,
Глумясь над нами, над величьем нашим.
Она потешится нам позволяет:
Сыграть роль короля...
Она дает нам призрачную власть...

(III, 2)

У Шекспира Ричард II, как мало кто, наделен ярким поэтическим воображением. В театральном образе Смерти, которая играет королями (родственном позднесредневековым Пляскам Смерти¹), герой в отчаянии еще отказывается признать за ходом Истории разумную закономерность. Позже, в тюрьме, после унизительного отречения, он уже винит только себя за то, что в «музыке» государственной жизни не заметил разлада, возникшего между королем-дирижером и волей времени. На свержнутого с трона Ричарда, когда он въезжает в Лондон, народ уже смотрит без внимания, как публика «в театре» на «актера, что, окончив роль, подмостки покидает, на сцене ж появляется другой» (V, 2).

Кульминационная сцена низложения Ричарда II в четвертом акте — та самая, что, не дозволенная цензурой, отсутствует в первых трех изданиях и напечатана впервые в 1608 году, после смерти Елизаветы, — поэтому подчеркнута насыщенностью. В тронном зале Уэстминстерского дворца, перед собравшимися на возвышении вокруг трона лордами справа, духовенством слева и членами палаты общин внизу — своего рода сцена на сцене — Ричард II демонстративно играет, как актер, свое отречение, свой переход от королевского звания к частной жизни. (Это традиционный мотив «развенчания короля» к концу карнаваловых игр.) Впереди несут королевские регалии, входит Ричард со словами: «Боже, короля храни!», но в ответ почему-то не слышит «аминь». Придется, видно, ему играть одновременно «и священника и причт». Затем по его просьбе подают венец. Болингброк и Ричард берутся за венец с двух сторон, изображая колодец с двумя ведрами, связанными Великой Целью Истории: Одно из них, со слезами, ведро прежнего короля, идет ко дну,

¹ Образе, возможно, навеянном Шекспиру гравюрами Гольбейна или другими на эту популярную тему.

другое стремится вверх. После чего Ричард просит подать зеркало — вглядывается в него — и тут же в негодовании разбивает «льстивое стекло», затем что оно показывает черты его лица неизменившимися! О, если бы он «был шуточный король, из снега слепленный», и мог бы «растаять под солнцем Болингброка»! Впрочем, он, Ричард, теперь, пожалуй, даже «больше чем король»; раньше ему льстили подданные, а теперь льстит сам новый монарх и т. д. Вся сцена (IV, 1) выдержана в трагически шутовских тонах.

Заточенный в Тоуэр, Ричард II — в собственном сознании все еще «природный властелин» страны — саркастически сравнивает состояние «короля — не-короля» с актером средневекового театра: «В одном лице я здесь играю многих» (V, 5). Ричард II — *вынужденный* актер, он до конца не мирится со своей судьбой как «ролью». Он и умирает с проклятием тому, кто посмел забрызгать страну «кровью короля священной».

2

Его удачливый соперник и антипод — в хрониках первый на троне Англии *сознательный актер времени*. Таланты к игре, которая завоевывает ему популярность у горожан Лондона, Генрих IV демонстрирует, как мы видели раньше, одними и теми же приемами дважды: при уходе в изгнание, о чем с отвращением сообщает Ричард II, и при триумфальном возвращении в столицу. Притворная почтительность к побежденному монарху, которого вначале он на коленях заверяет, что намерен и впредь остаться вассалом, — игра настолько ловкая, что способна ввести в заблуждение и читателя. И лишь в Лондоне, после того как Генрих заручился поддержкой парламента, раскрываются подлинные намерения хитрого Болингброка.

Даже распоряжение об убийстве низложенного предшественника не отдается прямо, а *внушается* актерской игрой (V, 4). И до конца нам неясно раскаяние Генриха IV: его отречение от *бийцы* в конце пьесы — скорее всего очередная игра политического актера.

При дворе Генриха IV с момента его восшествия устанавливается атмосфера политической игры, столь отличная от грубого прямодушия в трех частях «Генриха VI» и первых актах «Ричарда II». Образцом может послужить та театральная сцена в финальном акте «Ричарда II», где герцог Йорк и его жена на коленях умоляют нового короля о своем сыне Омерле: мать доживает помилования, отец требует казни изменника (V, 3). Эта сцена напоминает героические ситуации испанских и французских трагедий XVII века (например, «Король важнее уз крови» Гевары или «Гораций» Корнеля). Но только по видимости. Гер-

цогиня Йоркская здесь с полным правом заверяет Генриха, что ее муж — прежний наместник низложенного Ричарда, а потому лицо подозрительное, которому важно доказать свою непричастность к новому заговору,— «лишь устами просит, уповая на отказ», что «притворны пылкие его мольбы», что он всего лишь *играет роль*.

В двух частях «Генриха IV» с новым королем абсолютистского типа уже борются не менее, чем он, искусные политиканы, вроде Нортемберленда и Вустера. В этих хрониках поэтому заметно возрастает элемент сценического языка в речах, и в них чаще ссылки на персонажей на время. И именно Генрих IV, у которого мятежники, прежние соратники, учатся политическому притворству, подводит итог своему царствованию, как «драме» (a scene), содержанием которой были раздоры.

Но притворство, двоедушие, лезть при изображении двора — всегда у Шекспира не только (и не столько) черты моральные, но и исторические. Они всегда у него характеризуют цивилизованную культуру абсолютизма — двор ее центр,— в отличие от патриархального средневековья. С этой стороны диалогия о Генрихе IV близка к трагедиям 600-х годов («Гамлет», «Макбет»). Здесь уже утвердилось то цивилизованное лицемерие, от которого принц Гарри спасается в компании Фальстафа, где, как в комедиях, свободно и откровенно — даже в лукавстве «естественных» пороков — буйно играет природа.

В позднейшем цикле Генрих IV, как в раннем Ричард III, принадлежит, по терминологии Макиавелли, к типу «нового государя» — такого, который приходит к власти не путем наследования, но завоевывая престол личной «доблестью». Исторически, впрочем, в положении «нового государя» до известной степени оказывался всякий родоначальник абсолютизма как централизованного государства, основанного на *узурпации* или ограничении *традиционных* политических прав вассалов и городов-государств. Для укрепления своей власти такому правителю, согласно меткому суждению итальянского мыслителя, особенно важно сочетать тактики «льва и лисицы». Но различие между двумя «новыми государями» у Шекспира, между авантюрно дерзким Ричардом III и более осмотрительным Генрихом IV, не сводится лишь к степени применения насилия или притворства. Два шекспировских макиавеллиста различно оценивают роль исторического хода вещей — объективное значение времени — и роль искусства для осуществления честолюбивых замыслов. Собственная роль в разыгрываемом спектакле поэтому различна у каждого из них.

Выше была приведена знаменитая речь Уорика перед Генрихом IV: «Есть в жизни всех людей порядок некий...» Слову «порядок» в шекспировском оригинале соответствует слово «history», означающее также «история», «хроника». «История», «поря-

док», «необходимость» (necessity)¹ — синонимы для Шекспира и его героев. (Хроники можно определить как драмы о царящей жизни государства «истории», «необходимости».) Уорик убеждает королю, что в силу «порядка», «историчности» в жизни людей покойный Ричард II мог предвидеть нынешний мятеж, который подняли бывшие соратники Генриха IV против него самого, после того как он занял трон. И в ответ король восклицает: «Все это неизбежно? Так мужественно встретим неизбежность».

Нелегко с уверенностью сказать, в какой мере Генрих IV чист искренен или только «играет роль» перед своим двором. По вся история его возвышения в «Ричарде II», как и усмирения уятежей в дилогии, посвященной его царствованию, доказывает, что в поступках (прибегает ли он к насилию или к притворству), и в масках политической игры, Генрих IV всегда приравнивается к «неизбежности». Сравнивая приход «нового государя» власти в «Ричарде III» и в «Ричарде II», мы убеждаемся, что Глоингброк всегда выступает на сцену, лишь когда «нужды времени» (выражение Ричарда III) объективно назрели. Удачливый макиавеллист предоставляет самой Истории наметить дею, текст и постановку той пьесы, в которой себе отводит лишь роль главного актера. Тогда как Ричард III берет на себя — и авторство, и режиссуру, и исполнение,— но, при всей демонической «доблести», терпит в конечном счете поражение.

3

«Актерское» искусство политиков, личные интересы честолюбцев во всем их цинизме — то, что составляет беспощадно резвое, объективно разоблачительное, реалистическое начало в истории Макиавелли,— входит, таким образом, и в концепцию истории шекспировских хроник как один из источников их реализма. Это относится и к наиболее «образцовому» из шекспировских королей, к Генриху V. Славные деяния победителя при Азинкуре внешне как будто представляются только осуществлением единодушной воли всех сословий, патриотическим подвигом героя, на чьей стороне и справедливость и закон. Присматриваясь внимательней к мотивировке французского похода, мы идим, что и Генрих V не забывает о макиавеллистской двойной практике «льва и лисицы».

Экспозицию к хронике «Генрих V» (I, 1) составляет беседа архиепископа Кентерберийского и епископа Илийского, обеспокоенных тем, что парламент намерен утвердить билль об изъятии половины церковных владений в пользу короны. Спасением для

¹ Ср. уже приведенное выше в доводах Ричарда III Елизавете: «urge the necessity and state of times» (IV, 4).

духовенства, как мы узнаем, может послужить лишь война с Францией — прелаты тогда предложат королю сумму, более значительную, чем когда-либо давала церковь, а также поддержат его претензии на французский престол морально. В следующей сцене, демонстрирующей «справедливость» и «миролюбие» Генриха V, архиепископ Кентерберийский искусно, по всем статьям, «обосновывает» (по существу, весьма сомнительные) права Генриха V на французский трон, а высшие сановники присоединяются к духовенству, умоляя короля осуществить великое предприятие, к которому давно устремлены сердца всех подданных (невольно вспоминается спектакль «избрания» Ричарда III). Перед самым походом во Францию еще одна «сцена», артистически разыгранная Генрихом V: раскрыт заговор близких королю лиц, покушавшихся на его жизнь. Феодалная крамола, причинявшая столько беспокойств в царствование Генриха IV, оказывается, готова поднять голову и при новом монархе.

И тут мы вспоминаем предсмертный завет Генриха IV сыну: чтоб упрочить свой трон, новый король должен будет вести завоевательные войны и направлять энергию буйных феодалов на внешнего врага, ибо праздность и покой баронов вечно будут для него угрозой:

Веди войну в чужих краях, мой Генри,
Чтоб головы горячие занять;
Тем самым память о былом изгладишь,—
(«Вторая Часть Генриха IV», IV, 4)

макиавеллистский совет, которому и последовал сын хитрого Болингброка. Финальная хроника «Генрих V» поэтому единственная, содержанием которой являются не междоусобицы, а война — и, по существу, агрессивная — с соседней страной.

Надо ли после этого, однако, оценивать поведение Генриха V в первом акте, где он выясняет «законность» военных действий против Франции, просто как актерски лицемерную игру? Сцены «народного короля», который накануне битвы при Азинкуре, переодетый, наподобие Гаруна-аль-Рашида, обходит свои войска, проверяя настроения солдат и убеждая их в правоте своего дела, — не напоминают ли они заигрывание с народом его отца, ловкого демагога? А весь эпизод сватанья к французской принцессе — не без оттенка гротескности в «солдатском» хвастовстве? Некогда при первом появлении в мире хроник принц Гарри нас уверял, что его беспутство в компании Фальстафа — лишь временная маска, которую он в свое время сбросит с лица (монолог «Я знаю всех вас» из «Первой Части Генриха IV», I, 2). Может быть, все три образа — «короля-законника», «отца народа» и «честного солдата» — всего лишь «роли» в политической игре, только более искусные и значительные, чем маска юных лет? Но в таком случае шекспировский «идеальный король» по утонченности макиавеллистской игры мог бы «послать в школу» да-

е не Макиавелли, как обещал юный Ричард Глостер, а самого *Ричарда III.

Ни летописные источники, которым драматург всегда старался следовать, ни народная традиция, окружившая образ Генриха V ореолом национального героя, ни цензура времен Елизаветы не разрешали Шекспиру такое освещение победителя при Азинкуре. Да оно и не входило в его замысел вполне сознательно. Но реализм художника, беспристрастная трезвость всех предыдущих хроник как-то обязывали Шекспира ввести некую долю макиавеллистского яда также в обрисовку идеального монарха. В тактике Генриха V, обеспечивающей ему популярность подданных и победы над внешним врагом, есть и (невольная?), демагогическая игра политического актера.

II не случайна загадочная двусмысленность в образе «воинственного миролюбца» — и «народного самодержца». Как и двусмысленность героики батальных сцен, которые в «Генрихе V» почему-то сравниваются с особой «игрой», с псовой охотой, с травлей зверя («Охота горяча. Как рвутся псы!», II, 4; «Стоите, вижу, вы — как своры гончих, на травлю рвущиеся. Поднят зверь», III, 1). Через два-три года Шекспир создаст «Троила и Крессида», проникнутую глубочайшим отвращением к войне. В саркастическом конце этой пьесы мирмидонцы по приказу славного Ахиллеса бросаются как псы на безоружного Гектора и убивают его, как затравленного зверя. Совсем не так, как в «Илиаде»!

«Генрих V» относится к последним годам царствования Елизаветы, когда ее политика была в Англии уже непопулярна. Панагирическая хроника о ее (не прямо!) предке, как драма, слабо построенная, написанная вялыми стихами, риторичная, вряд ли была плодом свободного вдохновения. Подсказанный источниками дидактический образ к тому же плохо ладил с изящным, непринужденно-естественным, законченно-ренессансным образом молодого человека, которого мы на протяжении двух пьес с таким удовольствием видели в компании бессмертного Фальстафа.

Глава четвертая ИСТОРИЯ И ПРИРОДА ПЕРЕД ВЗАИМНЫМ СУДОМ

(Время и фон)

1

Фальстаф появляется в хрониках, и первая его реплика — вопрос о «времени»: «Скажи-ка, Хел, который час?» (буквально: «Какое теперь время дня?»¹)

¹ «Hal, what time of day is it?» («Первая Часть Генриха IV», I, 2).

На это королевский сынок замечает некоронованному королю фона, что у того мозги, видно, совсем ожирели от распутной жизни, если он начинает уже спрашивать о том, что никак его не касается: «На кой черт тебе, который час? Вот если бы часы вдруг стали кружками хереса, минуты — каплунами, маятник — языком сводни..., тогда, я понимаю, тебе был бы смысл спрашивать, который час» (I, 2).

Контраст между Фальстафом и актерами истории обозначается с первой реплики в экспозиции фона (I, 2: фальстафовская компания намечает план ограбления купцов), параллельно экспозиции сюжета (I, 1: Генрих IV выражает свое недовольство строптивым правонарушителем Хотспером) Фальстафа интересуется лишь натуральное «время дня», ему наплевать на историческое время, на все политические события сюжета. В «зоологическом» обществе Фальстаф живет *по закону природы* («Если старая щука глотает молодую плотву, то, по закону природы, у меня все основания поглотить судью. Дайте срок \ и все будет в порядке», «Вторая Часть», III, 2). В мире фона, где ценится лишь золото да здоровье, он намерен из Шеллоу «сделать два философских камня»². «Аполитичность» фона аккумулировалась в Фальстафе как принцип. Но в абсолютистском государстве Генриха IV ему приходится всячески изворачиваться, приспособливаться и даже служить; с органами порядка у Фальстафа поэтому непрерывные тяжбы, а с Историей — вечная игра в кошки-мышки.

Первый комический образ во всем театре Шекспира сравним по богатству содержания лишь с «загадочным» Гамлетом, первым среди образов трагических, — неизвестно, в ком из двух гений Шекспира проявился с большей мощью. Жизнерадостный рыцарь, однако, в отличие от меланхолического принца, никогда и никому не казался загадочным. Между Гамлетом и Фальстафом есть и та разница, что отношение к трагическому герою, благородному воплощению Мыслящего Человека (*Homo sapiens*), как правило, было у аудитории более или менее однородным; менялось только *понимание* образа, его трагического содержания, причин медлительности, нерешительности, терзаний, меланхолии Гамлета. Напротив, как раз в понимании внутреннего содержания образа Фальстафа, того, «чем живет» толстый рыцарь (как и внешнего облика, для Гамлета всегда спорного, начиная с возраста, а для Фальстафа бесспорного), — как будто все сходятся; в партии Фальстафа нет ни одной загадочной ноты, реплики, поступка. Но всегда, различно *отношение* (положительное или отрицательное) к комическому герою, к Играющему Че-

¹ «Let time shape» — буквально: «Дайте времени созреть».

² Философским камнем у алхимиков называлась также искомая панацея от всех недугов, некий универсальный залог здоровья, он же средство вечной молодости («жизненный эликсир»).

ловеку (*Homo ludens*) у зрителей, читателей, критиков. Как (п)лично и отношение к Фальстафу персонажей самой пьесы, начиная от строгих судей в высоком, историческом, плане действия и кончая восхищенными поклонниками в нижнем, бытовом — Шеллоу, миссис Куикли или Бардольф, который после смерти своего патрона восклицает: «Хотел бы я быть с ним, где бы он был сейчас, на небесах или в аду...» Ибо это отношение, все-различное у людей, к Природе в буйной игре отпущенных волю сил, к «играющей Природе», основному источнику комического у Шекспира. Гамлет и Фальстаф в театре художника Возрождения — как бы воплощения духа и плоти человеческой.

2

По сути, это означает, что и *понимание* образа Фальстафа в веках, постижение его жизненной и художественной основы, также неоднородно. Многогранный (не менее, чем Гамлет), несравненный по богатству колорита образ находил в критике разные истолкования. В поисках генезиса Фальстафа исследователи приходили к многочисленным историко-национальным и традиционно-художественным истокам, свидетельствующим о неисчерпаемом богатстве этого великого образа.

Как персонаж исторической драмы, Фальстаф восходит к исторически реальному сэру Джону Олдкаслу, главарю секты лоллардов и мученику, от которого Генрих V, став королем, отрекся — согласно анонимной хронике Джон Олдкасл был участником кутежей молодого принца. Шекспир вывел его еще в «Первой Части Генриха VI» под именем Фастолфа (смешав Олдкасла с другим историческим лицом) как труса, покинувшего поле битвы, где сражался герой Толбот, ибо Фастолфу, по то словам, «собственная жизнь дороже Толбота». Впоследствии Шекспир, то ли поняв свою ошибку, то ли под влиянием протестов со стороны потомков Олдкасла *, в эпилоге ко «Второй Части Генриха IV» уже заверяет, что «Олдкасл, который умер смертью мученика, совсем другое лицо», чем его Фальстаф. Некоторая связь шекспировского героя с вождем лоллардов все же сохранилась — не только в деталях, но и в общем облике, во (>/юндерстве Фальстафа, в непочтительности к обоим Генрихам, °тцу и сыну, ревностным гонителям лоллардов, хотя расходится Фальстаф с королями уже отнюдь не по религиозным вопросам. Друг принца Гарри стал у Шекспира деклассированным рыцарем, бесчестным трусом, хвастуном и паразитом — в плане

¹ В 1599 г. была поставлена пьеса «Правдивая история о жизни сэра Чжона Олдкасла» (изданная в 1600 и 1619 гг.), вероятно, в ответ на пользовавшиеся огромным успехом фальстафовские сцены «Генриха IV».

социально-бытовом. А в плане религиозно-этическом — нечестивым эпикурейцем, олицетворением Порока и Безбожия, по словам Генриха IV в бесподобной театрально-игровой сцене «Первой Части», где короля играет его собственный сын (II, 4).

В первом плане генезис Фальстафа приводил исследователей XIX века к «ученой» античной традиции, к типам «хвастливого воина» и «паразита» из комедий Плавта и Теренция. Фальстаф, разумеется, включает в себя эти, к тому времени ставшие традиционными, типы. Во всем европейском репертуаре «хвастливого воина», вероятно, не сыскать сцены, равной по комизму той, где Фальстаф рассказывает принцу, как он отличился при нападении на богатых путешественников («Ты знаешь мой знаменитый выпад? Вот так я стоял, вот этак я орудовал», «Первая Часть», II, 4). Но как раз по этой сцене видно, насколько образ Фальстафа перерастает тип «хвастливого воина». Комизм сцены не столько в хвастовстве, сколько в изобретательном остроумии шекспировского героя, который (в отличие от традиционно посрамляемого «хвастливого воина») на сей раз, как всегда, выходит победителем, даже припертый к стенке. Фальстаф к тому же не всегда хвастун (чаще комична как раз *правда* слов Фальстафа!). И далеко не всегда «воин». А главное — и то и другое им самим вышучивается. Его игровое хвастовство, как и воинственность, не только забавны, но и *рассчитаны* на то, чтоб забавлять. Для «хвастливого воина» Фальстаф слишком откровенно циничен, слушатели не принимают всерьез его хвастовства: всех, и прежде всего самого комика, увлекает гротескная грандиозность его вранья («Видит бог, я желал бы, чтобы мое имя не нагоняло такой страх на врага». «Не успеет завариться опасное дело, как меня тотчас же бросают туда. Но ведь я не бессмертен!» — «жалуется» он Верховному судье, «Вторая Часть», I, 2). С другой стороны, в бесчестной трусости Фальстафа говорит инстинкт, неопровержимые резоны «природы» против сословной «чести» (знаменитый «катехизис» Фальстафа на поле боя, «Первая Часть», V, 1). По сравнению с «хвастливым воином» Фальстаф — «философ», и, если угодно, киник и гедонист, сторонник двух противоположных философских направлений одновременно.

Образ Фальстафа тем самым включает в себя и «паразита». Но он, шире античного своего предшественника, замкнутый в пределах частного быта. Фальстаф не только собутыльник наследного принца, он и «паразит политический», особенно во «Второй Части». Натура Фальстафа, персонажа драм государственной жизни, принципиально соотносена с государственным строем абсолютизма; голос Природы в ней поэтому многозначительней, чем в античном прообразе.

Жизненно ближе к существу шекспировского комика, в прин-

ципе значительнее и по объему шире, чем другие «источники», — персонификация Порока в средневековом моралите, а из разных пороков прежде всего Чревоугодия. Как первейшее вождение плоти Чревоугодие служит жизненным источником *всех* Грехов, а значит, самого Порока, синтетического и двусмысленно соблазнительного («прелестного», в древнерусском смысле) образа в готическом искусстве. Ибо в средневековой аллегории Порока выступает сама Природа, вечно желанная и вечно запретная, а в человеке — его грешная Плоть, морально слабая и вечно прельщающая. «Плоти во мне больше, чем у других людей, а потому и слабостей у меня больше», — замечает Фальстаф («Первая Часть», III, 3).

Шекспировский Фальстаф — вместилище *всех* пороков. Порокочатся из его образа, сливаются, переходят друг в друга и, то разрастаясь, то исчезая в непрерывном движении чувственной природы, обращаются в свою противоположность. Фальстаф одновременно стар и молод, чудовищно толст и довольно подвижен, труслив и дерзок, зол и благодушен, хитер и доверчив, плутоват и чистосердечен, малодушен и решителен, груб и, если нужно, изысканно вежлив (по замечанию английского критика XVIII века Мориса Моргана). Всякое определение «брюхатого рыцаря» становится оксюмороном. Выражаясь философскими терминами, пороки — модусы, а не субстанция природы Фальстафа. Характер его не вмещается ни в одну из аллегорий «грехов» готического искусства, этих категорий художественной схоластики, и он выходит, как мы видели, и за пределы знаменитых типов античного театра. «Источники Фальстафа» — он всех их поглотил и «переварил!» — отмечают лишь относительные *границы* образа. Включив в себя самые разнородные истоки, образ Фальстафа вместе с тем отнюдь не «противоречив»; напротив, по-своему (гротескно) вполне закончен, оригинален, *принципиально* незавершен, словно первобытный Хаос, из которого возникло все живое, — изначальное состояние природы перед тем, как господь произнес свое первое абсолютистское слово.

3

Более всего в облике Фальстафа всем запомнился его живот. «Моя утроба меня губит», — замечает он с досадой тем, кто, ни разу не выдав, узнает Фальстафа по знаменитому брюху («Вторая Часть», IV, 3). Среди бесчисленных прозвищ, которыми награждает Фальстафа его компания, большинство связано с его утробой: «Сэр Джон Брюхан», «Безмозглый Брюхач», «Разбухший Джек», «Пузатый Ублюдок», «Жирное Брюхо», «Гора Мясa», «Куча Сала», «Драгоценный Ростбиф» и т. д. Уже одно обилие прозвищ, неустанное веселье речетворчества, вызываемое

его образом, говорит об особом тоне комического. Фальстаф — сама Утроба, в которой, как хочешь, «нет места ни для верности, ни для правды, ни для честности — она вся набита кишками да потрохами» («Первая Часть», III, 3). Но нет ничего более плоского, чем видеть в этих словах принца Гарри презрение, к чему иногда склонна критика, лишенная историзма в чувстве комического. Ругательные обращения принца, вроде: «Ублюдок бесстыжий, разбухший мерзавец», — на которые Фальстаф отвечает в том же духе, — обычно имеют фамильярно дружеский характер, выражая комическое изумление перед «бесстыже разбухшей», феноменальной чувственностью. Когда принц Гарри оплакивает «труп» Фальстафа, его друг для него олицетворение все той же Плоти («В этой груди мяса нет ни капли жизни? Столь жирной дичи смерть еще не поражала»). Но можно ли при этом сомневаться в искренности его горя («А, старый друг Прощай! Ты мне дороже был мужей достойных»), а затем — великой радости, когда перед ним Фальстаф внезапно предстает «воскресшим».

Для принца Гарри — ренессансного героя, для Шекспира — художника Ренессанса, для шекспировской аудитории, покоренной этим образом, для потомства, когда оно способно стать на точку зрения автора и его эпохи, натура Фальстафа воплощает извечную праматерь Природу. Его голос, неотразимый в доводах, остроумный, радостный, безошибочный, как сам инстинкт («Инстинкт — великое дело», — замечает Фальстаф), действительно им часто «дороже», чем голоса «мужей достойных».

Это забавная, веселая и веселящая плоть, не знающая никакой нравственной узды физиология — самый естественный источник комического для человека Возрождения. Когда Фальстаф спасается от нападения бегством и, «как в смертный час, исходит потом и удобряет землю по пути», принц замечает: «Не будь он так смешон, он был бы жалок» («Первая Часть», II, 2) Но физиология Фальстафа слишком грандиозна, чтобы казаться жалкой.

В ходе действия утроба Фальстафа как бы безмерно «разрастается» у нас на глазах. В «Первой Части» Фальстаф еще по преимуществу трусливый «бесчестный рыцарь»; во «Второй Части» в его образе уже с первой реплики акцентируется фантастическая способность «поглощения». «Вот я сейчас иду перед тббой, — гозорит он своему пажу при первом появлении в этой хронике, — похожий на свинью, которая сожрала всех своих поросят, кроме одного». Эта утроба сначала поглощает все состояние миссис Куикли (которой придется заложить свои платья, чтобы снарядить Фальстафа на войну), затем — солидный капиталец мистера Шеллоу, а заодно — жалкие шиллинги рекрутов. К концу пьесы мы подозреваем, что с таким же успехом

на в состоянии поглотить и всю страну, если законы Англии одно прекрасное время станут подвластны Фальстафу, как он мечтает, узнав о восшествии на престол своего дружка. Она способна поглотить весь мир. Достойный ее соперник в этом смысле — разве только цивилизованное абсолютистское государство Генриха IV, по части поглощения единственный конкурент Фальстафа во всей «фальстафовской» диалогии.

4

Воплощением чувственной Природы, ее безыскусной, нелитурной, «нецивилизованной», но неопровержимой, ибо извечной, правды выступает в театре Шекспира шут. К нему ближе всего и стоит образ Фальстафа. Подобно комедионному шуту, Фальстаф формально играет в государственном действии второстепенную и комически случайную роль (как вербовщик солдат, участник подавления мятежей). Подобно шуту, он не столько действует, сколько рассуждает, острит, комментирует ситуацию с «природной» точки зрения, вышучивает всех и вся. Иначе говоря: в политическом действии, где прочие персонажи *участвуют*, Фальстаф действительно лишь *играет роль*, притворяясь сторонником одной из партий, королевской партии, — до борьбы партий, до политической истории вообще ему мало дела. Подобно шуту, сознательному актеру спектакля, где «весь мир ломает комедию», Фальстаф ведет себя на арене Истории как участник некоего карнавального игрища. На битву под Шрусбери, например, он является, к возмущению принца, с бутылкой хереса в кобуре (V, 3).

Великий сюжет национально-исторической драмы — сюжет хроник — потребовал в комическом фоне самого великого шута. Более, чем любой шут, Фальстаф — само остроумие, *vis comica* хроник; один внешний вид этой ходячей утробы возбуждает у окружающих желание и способность острить. «Мозг человека... способен выдумать ничего смешного, кроме того, что выдумал я или что выдумали на мой счет. Я не только сам остроумен, и пробуждаю остроумие у других», — не без гордости заявляет Фальстаф («Вторая Часть», I, 2). Приемы комического в партиях Фальстафа те же, что у комедионных шутов: реализованные метафоры («Терпеть не могу, когда шутка заходит далеко, да еще пешком»), каламбуры («Я совсем опешил» — когда увели го коня), всякого рода фантастические гиперболы, эротические, астрономические и скатологические остроты — все в духе карнавального юмора. Подобно шуту, актеру по натуре, природному гомику, Фальстаф не выходит из игрового состояния, играет и оставаясь наедине с собой, превращая монолог в диалог, Одновременно исполняя несколько партий. Например, в знаме-

нитом «катехизисе чести», где задает вопросы за «учителя» и отвечает за «ученика» («Первая Часть», V, 1).

Самый «натуральный» среди шекспировских шутов окружен другими шутами и буффонами, составляющими его компанию, его мир. Они мельче Фальстафа и лишь оттеняют отдельные грани многогранной его натуры. Это верный Бардольф с бессмертным огненно-красным носом, таким же оселком для остроумия окружающих, как живот сэра Джона; драчливый прапорщик Пистоль, «хвастливый воин» — он же носитель собственно театрального, пародийно-героического начала в фальстафовском мире (ни один шекспировский персонаж никогда не сводится только к бытовому амплу); распутная Долли Тершит («Рви Простыни»); разбитная трактирщица миссис Куикли. В персонажах фальстафовского фона пороки социально определились, это *почти* бытовые, но еще гротескированно игровые типы. В самом Фальстафе они, совмещаясь, переходят друг в друга и, не теряя социального характера, становятся чертами до конца *игровой* натуры, проявлениями играющей в человеке Природы, «естественно комическими» пороками. Фальстаф тем самым как бы возвышается над каждым в отдельности своим пороком.

Трусость в Фальстафе, чудовишно разрастаясь, неожиданно начинает *играть*. «Черт побери, а *они нас* не ограбят?» — восклицает он в эпизоде нападения на купцов, узнав, что тех, оказывается, будет человек восемь или девять. Такова же *играющая* трусость Фальстафа, когда он завладевает трупом Хотспера, чтобы приписать себе победу: «А что, если он тоже притворился и вдруг возьмет да встанет? Ей-богу, боюсь, как бы он не оказался еще большим притворщиком, чем я!» («Первая Часть», V, 4). Подхлестываемая возбужденной фантазией трусость, не зная предела, становится фантастически невероятной, условно игровой, а значит, чисто комической. Таково же и хвастовство Фальстафа, когда он угрожает принцу в свое время вышибить его из королевства *деревянным мечом* и погнать перед ним всех его подданных, как стадо диких гусей («Первая Часть», II, 4). Или лживость, когда он рассказывает в трактире «Кабанья голова» о своем поединке с «людьми в клеенчатых плащах», — на наших глазах из двух нападавших становится одиннадцать.

По точному сравнению принца, «эта ложь похожа на своего отца, породившего ее; она огромна, как гора, всем бросается в глаза, и никуда ее не спрячешь» («Первая Часть», II, 4) — она подобна утробе Фальстафа. Ложь тут перерастает в заведомо условную фантастику сказки, где аудиторию увлекает не правдоподобие, а фантазия рассказчика. В этой сцене мы всецело на стороне выдумщика Фальстафа, мы почти возмущаемся придирками здравого смысла в лице принца Гарри, который отказывается понять, как из двух напавших может стать одиннадцать и как можно темной ночью разглядеть зеленый цвет плащей. Ложь

Фальстафа подобна карнавально-сказочному носу Бардольфа, «Рыцаря Пламенеющего Факела»; Фальстаф называет его Бес-^прерывным Факельным Шествием и Вечным Фейерверком, уверяя, что этот нос сберег ему добрую тысячу марок на свечах и факелах, когда они с Бардольфом таскались по ночам из трак-^{ти}ра в трактир.

Живопись не в состоянии изобразить, а фотография заснять нос Бардольфа — таким, каким он рисуется фальстафовской компании. Этот гротескный нос рассчитан на комически возбужденное воображение слушателя, зрителя, читателя. Брюхатый рыцарь тоже не «фотогеничен», он не удается в иллюстрациях. Как и гротески грандиозно разросшейся, фантастически разбухшей плоти у Рабле, шекспировский Фальстаф — образ *поэтического* искусства, апеллирующий к свободной фантазии, насквозь динамичный. Средства пластических искусств слишком статичны, чтобы представить всю динамику образа, корнями уходящего в готическую аллегорию и невысказанного без игрового движения, без «ролей», без шутовского перерастания материального в духовное и наоборот. Как и комедийные шуты, Фальстаф — по преимуществу *театрально* комический образ, но в большей мере, чем у шутов, театральность его образа принадлежит *поэзии*, обращена к воображению. Грузное тело, фантастически огромный живот и вечная одышка толстого рыцаря на современной сцене скоро приедаются, здесь они более однообразны (ибо слишком пластичны, менее «мифичны»), чем при чтении. Среди всех шекспировских ролей, даже включая Гамлета, до сказочного игровая роль Фальстафа, быть может, труднейшая для актера.

5

Но первый в ряду шутов, Фальстаф выведен на фоне *истории* — и уже одним этим выходит за пределы ряда. Второстепенная фигура Джона Олдкасла из анонимной пьесы, распутного собутыльника наследного принца, разрослась в значительнейшей из хроник Шекспира в грандиозный образ, отеснивший в силу художественной логики на второй план не только самого принца, но и весь основной сюжет; она стала воплощением «природы», противостоящей ходу «истории». Персонаж историко-бытового фона сумел превратить самое Историю в фон для своих подвигов, хроники царствования Генриха IV стали для потомства «фальстафовскими» хрониками. В ходе диалогии наш интерес к Фальстафу все возрастает, нас уже меньше занимает Удба политических деятелей и сам Генрих IV, мы ждем не дождемся, когда на сцене опять появится рыцарь-шут. При этом ^{мы}, по сути, не изменяем историческому сюжету, но в шекспировском тексте теперь для нас уже не сюжет важен, а художествен-

мое «примечание к нему» (почти по шутливому замечанию А. Чехова¹).

Основной сюжет всех исторических драм — закат рыцарской вольницы, возникновение нового порядка, движение истории — находит под конец двух циклов своего шута-комментатора. По своему общественному положению сэра Джон — рыцарь и джентльмен, о чем он постоянно напоминает собеседникам. В детстве он служил пажом у герцога Норфолка, лично знал самого Джона Ганта, родоначальника Ланкастеров, его дворянское звание внушает почтение простонародью фона, чем Фальстаф охотно пользуется. И именно в «беззакониях» сэра Джона Фальстафа сказывается принадлежность к привилегированному сословию, которое чувствовало себя выше закона («старого шута Закона») и презирало его, сказывается исконное *право* рыцаря грабить проезжих купцов-толстосумов, неофициальное право, против которого в средние века бессилён и сам государственный закон.

Бесчинства деклассированного рыцаря и его шайки в бытовом фоне, стычки с органами порядка во главе с Верховным судьей пародируют основной сюжет о междоусобицах, о рыцарском бесчинстве мятежей, искореняемых абсолютизмом во главе с Генрихом IV Главари мятежников — граф Нортемберленд, лорды Маубрей, Хестингс, Бардольф в этом смысле «конгениальны» Фальстафу и его компании. И не случайно Бардольфом зовут также одного из ближайших (разумеется, вымышленных) сподвижников Фальстафа — совпадение имен, которое, вероятно, многим читателям казалось странной причудой Шекспира.

Антиподом «бесчестного рыцаря» в этом плане является лишь «король чести» Перси Хотспер, как уже сказано, одиночка, морально и эстетически противопоставленный своекорыстным выродившимся соратникам. Деклассированный рыцарь Фальстаф, фактически выпавший из реальных (экономических) сословных связей, отбросивший всякие рыцарские обязанности, рыцарскую честь, желает, однако, сохранить за собой рыцарские официальные привилегии, особые права от рождения. Права рыцаря — центробежное начало средневекового государства — те самые, во имя которых поднимается феодальный мятеж (в глазах абсолютизма уже «бесчестный»), выступают в этом рыцаре без копейки за душой как чисто личные права, как права *личности*, как естественные вожелания человеческой природы, как «бесчестная» (но еще в «рыцарском» облике) чувственность, как аполитичная, хаотически своевольная «природа». Из распада сословных связей в «бесчестно»-распутном Фальстафе (как раньше в «бесчестно»-преступном Ричарде III, порой также близком к шуту) рождается внесословная личность Нового времени — в цинически аморальной форме. Но на сей раз, к концу хроник, не в высокой

¹ «Не Шекспир важен, а примечания к нему» («Записные книжки»).

сфере государственных интересов, а в социально-бытовом фундаменте — там, где история стихийно меняет свои формы и комедийно беспечно раздаётся голос жизни, играют интересы «реабилитированной плоти». И на сей раз не в образе наиболее демоничного среди героев хроник, который в лице общества мстит «мачехе»-Природе, а в самом жизнерадостном (даже благодушном) персонаже, который повинуется одной лишь матери-Природе и в «зоологическом» обществе людей чувствует себя как рыба в воде.

В высшей мере насыщена стихийным историзмом предпоследняя сцена финала «Первой Части», где на поле битвы под Шрусбери, рядом со сраженным Хотспером, в его крови, лежит трусливый Фальстаф. Принц Генри оплакивает два трупа, два столь различных воплощения рыцарской вольницы: героического своего противника — и беспутного друга, ныне безжизненную «грудь мяса». «Воскресший» Фальстаф после его ухода вышучивает эту надгробную речь. Право, он вовремя притворился мертвым. Притворился? «Ну, это я соврал: и не думал я притворяться. Умереть — вот это значит притвориться. Но притвориться мертвым, в то время как ты жив, — значит вовсе не притворяться,

быть подлинным и совершенным воплощением жизни». Ибо жить для Фальстафа — значит играть, участвовать в спектакле жизни, как в очередном спектакле. Действительно скончался чолько Перси Хотспер, он невольно сыграл исторически конченную роль последнего представителя вольнолюбивого рыцарства. А Фальстаф бессмертен, как сама жизнь, как натура человеческая и вечный голос тела в чередовании социальных форм. Жить — значит играть; артистически сознательно играть — значит еще жить.

Собственно, и джентльмен сэра Джон — одна из исторических «ролей» Рыцаря-Брюха — не скончался вместе с Хотспером в битве под Шрусбери. Скончался средневековый рыцарь. А английское дворянство сумело приспособиться не только к абсолютизму, но и к капиталистическому способу производства, обнаружив завидную для дворянства прочих европейских странворотливость и аппетит к жизни. Оно прекрасно сыграло историческую роль. В этом национальный оттенок благоразумно-изворотливого, эксцентричного и жизнерадостного сэра Джона Фальстафа (образа, между прочим, в высшей степени английского). В софизмах Фальстафа о храбрости («Главное достоинство храбрости — благоразумие, и именно оно спасло мне жизнь») «играет» историческая истина. История — театр вечно обновляющейся жизни, процесс ее непрекращающихся метаморфоз.

В Фальстафе Природа, между прочим, *является* как История, °на превращает человеческую историю в одно из своих проявлений во времени, в историческом времени. Движение истории как

проявление природы, ее голос, ее суд прежде всего и ярче всего даны в образе самого Фальстафа — в оксюморонных гротесках «рыцаря бесчестного», «рыцаря трусливого», «рыцаря брюхатого», который одним своим видом безумно весело хоронит свое сословие, свидетельствуя и о конце тысячелетнего социального типа, и о вечной способности *человеческой природы* к трансформации, регенерации, к возрождению в иных формах. Шут истории, играя, пародирует и себя и окружающих, причем оба стана, снижает — с позиции «природы» — их роли в историческом действе. Временами Фальстаф настроен чуть ли не как доблестный Хотспер, которому «скучно без дела», который готов послать к черту «эту мирную жизнь» вместе со всеми новыми порядками Генриха IV (пародийные реплики Фальстафа: «Я тоскую, как медведь на привязи», или: «В наше скучное время надо же чем-нибудь позабавиться», «Первая Часть», I, 2). Но и к органам порядка, к тем, кто посадил феодального медведя на цепь, дабы его приручить, цивилизовать, Фальстаф питает не больше почтения. Как-то раз он сравнил великого короля Генриха IV с виндзорским певчим, за что принц разбил ему голову. Изображая в лицах придворную сцену, где венценосный отец увещевает распутного сына, Фальстаф, играя за обоих, заставляет наследника сознаться, что «прогнать толстого Джека — значит прогнать все самое прекрасное на свете» («Первая Часть», II, 4).

Универсальное шутовство Фальстафа (не чисто сатирическое, а комедийно-веселое) касается не только политики, но и культуры переходной к Новому времени эпохи. В его многоголосой роли, как обычно у шута, гротескно совмещены, сближены, снижены любимые идеи и фразеология разных, часто враждебных, течений мысли — религиозных и светских, пуританских и гуманистических. Больше всего Фальстаф любит роль проповедника добродетели — в покаянном или негодующем тоне: «Компания, дурная компания, вот что меня сгубило» («Первая Часть», III, 3); «В Англии остались только три порядочных человека, не угодивших на виселицу... Мерзок этот мир, говорю я» («Первая Часть», II, 4); «Это мое призвание, а для человека не грех следовать своему призванию» («Первая Часть», I, 2). Напомним, что культ «призвания» — любимая идея гуманистов Ренессанса, отстаивавших развитие личности, ее «призвание от природы» к определенному роду деятельности, — был усвоен и протестантами, идеологами первоначального накопления, вложившими в это блого слово смысл «призвания свыше» (ибо господь сотворил человека, дабы «он возделывал сад его»), религиозного долга трудиться и копить, богатства. Фальстаф (перед этим «кающийся») пользуется языком пуританских проповедников («не грех...»), чтобы определить особое свое «призвание» — охоту за чужими кошельками — самое «природное» в мире, где выше всего ценится кошелек.

Природный инстинкт, доведенный в обывателях фона до тупой пассивности, до бездуховного состояния, обретает в рыцаре-шуте своего философа. В многообразных «ролях», которые Фальстаф играет в обществе, то как приближенный принца, то как независимый джентльмен, то как воин, то как облеченный властью чиновник, шутовски развенчивается претенциозная важность официальных органов истории. Их высокопарный «идеализм», утрируемый Фальстафом, доводится до смехотворного абсурда (при наборе рекрутов: «Велика важность — сложение, сила, статность, рост, осанка! Мне важен дух солдата, мистер Шеллоу!»). *Трагический* ход времени — конец рыцарской волиницы, исчезновение прежней героики, гибель Хотспера—благодаря аккомпанементу Фальстафа, когда он (например, в монологе о чести) поет отходную рыцарству, становится *веселым* ходом времени. Никаких элегий об уходящей «доброй старой Англии» у ее питомца! В жизнерадостном гротеске Брюхатого Рыцаря «человечество, смеясь, прощается со своим прошлым».

Может показаться странным, почему образ шута или буффона, обычный в комедиях и трагедиях Шекспира, совершенно отсутствует в его хрониках, хотя действие в них происходит преимущественно при дворах позднесредневековых королей, где шут был такой характерной фигурой. *Профессиональным шутком*, конечно, не является и сэр Джон, который в компании принца лишь *играет* роль шута. В высоком государственно-историческом сюжете хроник образ шута, бытовой фигуры частной жизни (в том числе и придворной), видимо, казался Шекспиру неуместным. Но в поздней дилогии, где для понимания политического сюжета так разрослась роль бытового аккомпанемента, потребовался шут, однако особого рода, рыцарь-шут, соотносенный не столько с личностью отдельного героя, принца Генриха, сколько с рыцарским сюжетом, со всем действием исторической драмы. Понадобился шут Истории, какого в театре Шекспира нигде больше не найдем.

6

Особая значительность шекспировского Фальстафа — в его многообразной, протестической, артистической¹ соотношенности со всем миром хроник. Все действующие лица здесь в большей или меньшей мере соотношены с Фальстафом как различные варианты или антиподы «фальстафовского» начала. Фальстаф как бы сопутствует всему ходу действия от наиболее ранней хроники «Генрих VI», где его еще нет, хотя его образ намечен в бесчестном Фастолфе, до последней хроники «Генрих V», где он уже ни разу не показывается на сцене, но о нем говорят, иногда чуть ли не с благоговением (и мы тоже продолжаем думать о

нем). Посмертно его дух здесь, как в ранней трагедии Дух Цезаря, — с которым он как-то себя сравнил, — витает над действием и «эстетически» мстит другу-предателю, которого покидает Дух Жизни, после того как он удалил от себя Фальстафа.

С Фальстафом, *рыцарем-гулякой*, связаны — каждый на свой лад — участники распутной компании из трактира «Кабанья голова», вплоть до Пойнса, необеспеченного «младшего сына» в дворянской семье, как, вероятно, и Фальстаф, его злоречивый конкурент в милостях, расточаемых щедрым принцем. С *рыцарем трусливым* соотнесен круг Шеллоу — Куикли, рекруты, извозчики, слуги, мирные аполитичные обыватели, от имени которых разглагольствует аполитично «бесчестный» Фальстаф. С *дерзким и беспокойным рыцарем* сэром Джоном корреспондируют мятежные бароны «Генриха IV», весь круг рыцарской вольницы, вплоть до персонажей «Генриха VI». С *нечестивым рыцарем*, циником, притворщиком, актером, перекликаются все «макьявели» хроник (во главе с Ричардом III), выбалтывающие неприглядную правду политической кухни и повседневно-бытовых мелких интриг.

Но с *чувственным и бесчинствующим* рыцарем, с этой вечно алчущей утробой, «естественной» в своих требованиях, по-своему неопровержимых, единокрушен народ, тело нации и национального государства, в особенности народ, восставший против угнетателей во имя хорошей жизни для всех. Этот непочтительный народ, «активный фальстафовский фон» хроник, легковерный, переменчивый, как Протей, многообразный, «многоголовый зверь», часто представлен у Шекспира в гротескных чертах шутовской «безумной мудрости», способной возвыситься до насмешки и над своими вождями, и над самим собой, — при этом язык его, как правило, «фальстафовский». «Природа», таким образом, выступает в хрониках в самых различных социально-политических ролях, но все ее диалекты — наречия «фальстафовского» языка.

Образ Фальстафа поэтому не укладывается в ограниченных пределах бытового фона. Шута Истории то и дело выносит — иногда помимо его воли, в чем он охотно сознается, — на арену самой Истории. Подобно судьбе его друга, принца Гарри, с которым он *тоже соотнесен*, судьба Фальстафа разворачивается на стыке политического сюжета и мира частной жизни, но, в отличие (*ж* доблестного Хела, Фальстаф предпочитает перед лицом Истории насмешливо-созерцательную роль «голоса Природы».

«Распутное» поведение принца мотивировано его молодостью, временным, «фальстафовским», периодом его жизни, когда созревает его натура. Сам Фальстаф как бы неподвластен возрасту, времени. Толстобрюхий рыцарь, которому уже за шестьдесят, иногда (шутовски, разумеется) жалуется на свои старческие немощи — и вместе с тем с полным правом относит себя

«молодежи». «Обжоры проклятые! Молодежь тоже хочет жить!» — восклицает он при нападении на путешественников. Или в словесной перепалке с Верховным судьей: «Вы уже старик и не понимаете, на что способны мы, молодежь. А мы, находясь в авангарде молодежи, признаюсь, склонны иногда сумасбродству». Ибо Фальстаф, вспомним, подобно Вейнемей-;ену из «Калевалы», «родился в три часа пополудни с белой головой и с довольно-таки кругленьким животом» («Вторая Часть», I, 2). Гротеск молодого старика в компании юного прин- предающейся веселому распутству, впрочем, напоминает скорее античного Силена в свите Диониса — символ древней и веч- юной, вечно возрождающейся природы. Но шекспировский еплен заслонил высокопоставленного своего патрона. Вернее, -то и является богом вина.

7

Величайший комический образ во всем театре Шекспира (и, пожалуй, во всем мировом театре¹), Фальстаф невольно вы- ьвается в нашем художественном сознании сопоставления с други- ми вершинами комического в литературе европейского Ренес- санса, с образами, созданными Рабле и Сервантесом. Единому шекспировскому образу соответствуют «двуединые пары» Пан- тагрюэля — Панурга и Дон-Кихота — Санчо Пансы. У всех трех художников Ренессанса, таким образом, источником комическо- го является прежде всего динамика чувственной Природы, «иг- рающей» в человеке: утроба, фантастически разросшаяся, гро- тескно двупланная, двузначная в Пантагрюэле («Всежажду- тем»), насквозь земная, наивно-лукавая, откровенно низменная Санчо Пансе («Санчо Брюхе»).

Но также — динамика человеческой истории, рождение вне- сословной личности из распада патриархальных связей, ее па- радоксально «естественная» мораль в борьбе с консервативными устоями общества, бесчинство ее поведения, остроумная ее ло- гика. В раблезианской паре Фальстафу по характеру сродни Панург (как в портрете с ним схож Пантагрюэль): неутомный, беспорядочный, хвастливый, трусливый, универсально непочти- тельный, забавно-чувственный, шутовской Ланург. Некоторые речи Фальстафа (например, «физиологический» панегирик вину, Вторая Часть», IV, 3) или отдельные реплики («Не люблю я,

¹ Он «покорил» даже Л. Толстого, который из всех образов Шекспира признает естественность только за Фальстафом: «Фальстаф действительно вполне естественное и характерное лицо... едва ли не единственное естествен- ное и характерное лицо, изображенное Шекспиром... Оно из всех лиц Шекспи- ра одно говорит свойственным его характеру языком» (Л. Толстой, *Собр. ^ч.*, т. 15, М. 1964, стр. 318).

когда возвращают деньги: только двойная работа», «Первая Часть», IV, 3) — вариации знаменитых панурговских рассуждений. Напротив, в сервантесовской паре долговязый Рыцарь Печального Образа — с виду как будто во всем прямой антипод брюхатого Рыцаря Веселой Утробы. И мы не сразу замечаем их *соотнесенность*, историческую однородность — то, что идеальный рыцарь, тощий Дон-Кихот и бесчестный рыцарь, толстый сэра Джон *социально родственны*, что два столь различных образца комического в искусстве Возрождения порождены одним и тем же процессом, как два противоположных варианта, два национальных характера исторического заката рыцарства в Испании и в Англии.

В европейской литературе Ренессанса Фальстаф — наиболее синтетический, наиболее показательный для ее «культы природы» образ. В эволюции этой идеи гуманизма и в истории искусства Возрождения шекспировский герой занимает центральное место — между образами Рабле, ничем не омраченными оптимизмом поздней весны Ренессанса, и образами Сервантеса, плодами горьких раздумий поры осенней.

8

Сказанное относится лишь к Фальстафу из «Генриха IV», с ним мало имеет общего одноименный герой «Виндзорских насмешниц». Согласно преданию, эта комедия была написана по заказу королевы Елизаветы, которая пожелала увидеть *влюбленного* Фальстафа. Шекспир выполнил этот, прямо сказать, искусственный заказ лишь отчасти. Фальстаф в этой комедии всего лишь *играет еще одну роль*, роль волокиты,— да и то из чистого расчета, в угоду все той же утробе.

В театре Шекспира «Виндзорские насмешницы» занимают особое, даже исключительное, место. С прочими комедиями пьесу роднит театральная карнавальная-игровая стихия, пронизывающая все действие вплоть до финального акта, где почти все персонажи переодеты феями, гномами, духами леса. Героини разыгрывают тщеславно влюбленных мешанок, осмеивая и самонадеянного рыцаря (который, в свою очередь, лишь «играет роль» поклонника), и ревнивого мужа (также «разыгрывающего роль» робкогод поклонника... собственной супруги). В побочных линиях «разыгрываются» разного рода тщеславие и глупость, ссоры, драки и дразги мирных, по сути, обывателей. В поединке близ Лягушачьего Болота между пастором, врачом небесным, и лекарем, врачом телесным (чемпионом рапиры и клистира), как в карнавале, «все на свете пойдет кувырком», по словам секунданта, *воинственного мирового судьи* (II, 3). Но «все на свете» в действительности «Виндзорских насмешниц», восходящем к городскому фар-

у, не выходит за рамки мешанского быта «старой Англии». Универсально игровое начало карнавального смеха здесь поставлено на службу «либеральной» идее:

Пускай отныне будет всем известно,
Что может женщина веселой быть и честной.

(IV. 2)

Языческие эльфы «Сна в летнюю ночь» стали здесь назидательными кумушками. Под руководством пастора они наказывают старого грешника Фальстафа, «святой же обман простят нам небеса» (IV, 4).

В отличие от канона шекспировских комедий, в этой пьесе не нашлось надлежащего места для идеальной природы страстей, для благородного, нормально человеческого плана любовных комедий (схематичные образы юных влюбленных играют в интриге не центральную, а вспомогательную роль).

В карнавально-бытовой пьесе комедийный мир Шекспира приземлен, снижен, сужен до духовно ограниченного круга английского мешанства. Среди шекспировских комедий «Виндзорские насмешницы» единственная, где действие происходит в родной Англии — подобно хроникам, но без высокого национально-исторического плана хроник. Из фона «Генриха IV» сюда перекочевал судья Шеллоу, а также Бардольф, Пистоль, но сподвижники Фальстафа здесь пристраиваются к новым хозяевам жизни — Бардольф поступает слугою в трактир («Вот жизнь, о которой я всегда мечтал», I, 3), а Пистоль собирается жениться на миссис Куикли, которая поступила в экономки к лекарю (в «Генрихе V» он уже на ней женат). Что касается Фальстафа, то в этой комедии он просто неузнаваем. «Фальстаф теперь не тот, он научился расчетливости века своего» (I, 3) Он распускает свою свиту и пытается поступить на содержание к богатым горожанкам, чтобы зажить жизнью мирного обывателя Виндзора! Прежнего авантюризма, беспечности, остроумия, пронизательности нет и следа: трижды он попадает в расставленные ему нехитрые сети. На сей раз это действительно лишь недалекого ума «хвастливый воин», которому по традиции, восходящей к Теренцию, положено фигурировать в роли неудачливого ловеласа. В финале Фальстаф заявляет: «Смейтесь надо мной, издевайтесь! Ваша взяла. Бейте лежачего. Делайте со мной, что хотите».

Шекспир в навязанном сюжете смелой условностью отделил ардинальное изменение прежнего образа. При встрече с Фальстафом миссис Куикли не узнает того, кому, как мы знаем по хроникам, служила верой и правдой двадцать три года! Что и говорить, рыцаря не узнать. От прежнего Фальстафа в виндзорской комедии осталась лишь чудовищная тучность. «Какая буря выбросила на наш берег этого кита, из брюха которого можно вытопить столько бочек жира?» — удивляется миссис Форд (II, 1).

В мире «Виндзорских насмешниц» Фальстаф явно не в своей стихии, он жалок, как выброшенный на берег кит, он агонизирует. Комизм великого шута хроник может адекватно раскрываться лишь при соотнесении с великим движением Истории.

9

Исторический Фальстаф, беспутный Рыцарь-Брюхо, последнее воплощение старой рыцарской вольницы, с честью умирает в «Генрихе V» вместе с окончательной победой абсолютистского порядка. Достойный противник Фальстафа, воплощения природной жизни, — лишь историческое Время, то самое «Время — страж вселенной», о котором (и о том, что «жизнь — шут Времени») вспоминает перед смертью Хотспер. Сэр Джон умирает среди «фальстафовских» шуточек оставшейся ему верной компании, «Король разбил ему сердце», — вздыхает миссис Куикли. Но из ее, по-своему великолепного, рассказа о последних минутах Фальстафа мы не видим, чтобы тот, умирая, хоть раз вспомнил о короле, который, по концепции Шекспира, воплощает волю исторического Времени. Он «хорошо отошел», сообщает трактирщица. *«Ну, совсем как новорожденный младенец; скончался он между двенадцатью и часом, как раз с наступлением отлива»; он играл цветами, усмехался, глядя на свои пальцы, и, коченея, все бормотал про какие-то зеленые луга...* Он умирал, как жил.

Хроники формально завершаются «Генрихом V». Но не в этой драматической оратории, не в ее искусственной гармонии Шекспир достойно попытожил два цикла своих исторических драм. Высшим обобщением всего жанра, представившего историю как театр и политических деятелей как актеров Времени, некоей хроникой-эпилогом в эволюции магистрального сюжета, явилась созданная через год после «Генриха V» трагедия-хроника из римской истории «Юлий Цезарь».

Глава пятая

ОТ ХРОНИК К ТРАГЕДИЯМ

*

1

Образ Юлия Цезаря многозначительно сопровождает все действие хроник.

Его имя то и дело всплывает в памяти участников и свидетелей рокового для старой вольницы хода истории. Уже в первой сцене первой хроники, на торжественных похоронах Генриха V,

бы в предчувствии грядущих междоусобиц, регент Англии призывает к тени покойного великого монарха, «более славной, чем Цезарева», чтобы она охраняла целостность страны от нависшей угрозы («Первая Часть Генриха VI», I, 1). Но и демоническая Орлеанская Дева, та, что избрана быть карой англичан, уподобляет себя «дерзостной галере, что Цезаря с его судьбой нес- (там же, I, 2). А мятежники сравнивают — роковую для них, как вскоре окажется,— битву при Шрусбери с событиями «дней Цезаря» («Вторая Часть Генриха IV», I, 1).

Образ Цезаря в хрониках ассоциируется с *политической тюрьмой*, с мрачным Тоуэром, который, согласно популярной \ англичан легенде, был не то заложен, не то даже построен Юлием Цезарем. Это в Тоуэр по приказанию Болингброка заточают низложенного Ричарда II; дожидаясь, когда супруга туда поведут под стражей, королева меланхолично замечает:

Вот путь к угрюмой крепости: ее
На горе нам построил Юлий Цезарь.
(«Ричард II», V, I)

И юный принц Уэльский, когда его отводят в Тоуэр, где он будет убит по приказу Ричарда III, спрашивает у Бекингема, правда ли, что Тоуэр, который «хуже всего», построен Юлием Цезарем («Ричард III», III, 1). Цезарем величает себя тиран Ричард III (там же, IV, 4). Но и Фальстаф, великий шут хроник, когда ему в плен сдался добровольно один из видных мятежников, заявляет, пародируя предыдущую сцену — бескровную победу королевских сил, обманом захвативших в плен главарей мятежа,— что теперь и он может сказать «вместе с крючконосым римским молодцом»: пришел, увидел, победил («Вторая Часть Генриха IV», IV, 3).

С другой стороны, в начальной сцене «Гамлета» Горацио с тревогой вспоминает страшные знамения в Древнем Риме «перед тем, как пал могучий Юлий»,— тогда, как и нынче, мертвые выходили из могил (об этих знамениях Бруту в «Юлии Цезаре» рассказывают Каска и Кассий, I, 3). Перед кульминационной сценой «мышеловки» Полоний хвастает, что в студенческие годы он играл Юлия Цезаря: «Я был убит в Капитолии, меня убил Врут». «С его стороны было весьма брутально зарезать такого капитального гуся»,— издевается вольнолюбивый принц, который в конце акта заколет Полония, тень короля, принятую Гамлетом за короля, а в финале — и самого Клавдия.

Римская хроника-трагедия «Юлий Цезарь» (1599) —связующее звено между последней хроникой 90-х годов («Генрих V», 1598) и первой трагедией 600-х годов («Гамлет», 1600). И не только хронологически и по жанру, но по всему содержанию и Духу. Мы рассмотрим ее сначала в связи с хрониками, как последнюю и самую зрелую *историческую драму* Шекспира.

Источник «Юлия Цезаря» — «Жизнеописания» Плутарха — сыграл тут немалую роль. Любимое чтение западноевропейского общества, которое на протяжении столетий воспитывалось на «великих людях Плутарха», самая популярная после Библии книга, «пища высоких душ», по крылатому выражению,— никакой Холинshed не мог дать Шекспиру ничего подобного. Всемирно-исторический сюжет с персонажами, актерами Времени по призванию, с образами, которые, как живые, выступали перед воображением читателей, единственный в своем роде спектакль Истории с героями, которые «восходят к смерти... в виду безмолвного потомства».

В этом сюжете Шекспир уже не был связан национальностями — официальными или народными — аредрассудками, как в изображении Жанны д'Арк или Генриха V. Если бы у Шекспира и его современников были те сведения, которыми располагает новейшая наука о Генрихе V, типичном феодальном короле, беззаконнике почише Ричарда II, обременявшем народ непосильными податями, заложившем перед походом во Францию английскую корону, гонителе лоллардов, палаче инаковерующих; если бы они читали, скажем, А. Ф. Бертрана де Мельвиля, историка начала XIX века (тоже патриота, но французского!), который уже знает, что победитель при Азинкуре по своим вкусам меньше всего был «простым солдатом», терпеть не мог барабанного треска и даже в походе предпочитал военной музыке сладостные звуки оркестра перед своим шатром,— пьеса об идеальном монархе вряд ли была бы возможна. Относительно Генриха V, впрочем, расходились уже летописцы XVI века; хроника Холла выводит иконописный образ и не знает распутного принца из анонимной пьесы и летописи Уолсингама, а значит, не знает и той метаморфозы при восшествии на престол, с которой Шекспир так и не смог справиться.

С классическим сюжетом о Юлии Цезаре все обстояло иначе — и по масштабу сюжета, и по источникам. История, на сей раз отделенная шестнадцатью веками, стала величественной легендой, ничего не потеряв от достоверности исторического факта. Вдвойне поучительная и не задевая узких страстей аудитории, она могла стать *magistra vitae* в более высоком смысле, чем в хрониках. В «Юлии Цезаре» воплотилась в классически законченной форме философия политической истории Шекспира.

На отдаленном во времени и «чужом» примере Шекспир обобщает содержание всех хроник 90-х годов. Как ни далеко с историко-социальной стороны древнеримское общество, его политическая жизнь от позднесредневекового английского, для Шекспира там, в Риме I века до нашей эры, происходил тот же процесс

смены политической свободы автократией, самовластием. Шекспир сближает дело защитников рыцарской вольницы, средневековую сословную демократию и последние английские мятежи против утверждающегося абсолютизма—с гражданскими войнами Древнего Рима, с восстанием последних республиканцев против утверждающегося принципата, против Цезаря, осуществившего в Риме переход от республики к империи.

Насколько художественно оправдана такая аналогия? В разговорах с Эккерманом Гете заменил: «Шекспир превращает своих римлян в англичан —и делает ^{это} полным правом, иначе его нация не поняла бы его». Действительно, Шекспир в «Юлии Цезаре» не менее, чем в хроника*, разрешает себе всякого рода частные анахронизмы, отступления в деталях от колорита среды и времени. Он даже отождествляя античную гражданскую «добродетель» (лат. *virtus*) с английской и рыцарской «доблестью» (англ. *virtue*) и «честью» (англ. *юпоиг*) через характерную для Возрождения этику «доблести» (итал. *virtu*)¹. И все же в «Юлии Цезаре» нас не покидает ощущение, что мы в Древнем Риме; герои здесь с полным правом то и дело напоминают друг другу, что они поступают, «как римляне», как «истые римляне». В *генерализующей* исторической драме Шекспир имел особое право сбить ситуацию и характер последнего республиканца Марка Брута со своим английским Гарри Хотспером, «королем доблести», а в миссии Цезаря и в его образе синтезировать деяния обоих победоносных Ланкастеров, осуществлявших волю Времени,—то, что удалось в реальном Генрихе IV и не удалось в идеальном Генрихе V Но в Юлии Цезаре кое-что есть и от «прирожденного актера» и «тирана» Ричарда III.

Симпатии Шекспира в «римской хронике» явно на стороне партии политической свободы. Римский сюжет оказался наиболее благоприятным для того, чтобы поднять исторический спор до подлинно нравственной принципиальной высоты, чтобы облагородить коллизию до борьбы за «общее дело» (лат. *res publica*), за «общее благо для всех» (у Шекспира — *common good to all*), которое защищает республиканец Брут, что в конце пьесы вынужден признать и Антоний над трупом своего противника. (В хрониках «дело чести» — как-никак еще сословное право меча, феодально-грубое право сильн^{ор}—)

Антицезарианцы превосходят доблестью своих противников, особенно на поле боя. Их поражение под Филиппами, череда самоубийств Брута и его сторонников, всех тех, кто не желает пережить друзей и Республику,—серия подлинно трагических картин истории (как, впрочем, иногда и гибель мятежников-феодалов в хрониках). Не случайно Шекспир не представил ни одного примера героической смерти Э лагере цезарианцев. Триум-

¹ Ср., например, первую беседу Брута с Кассием (1, 2).

винов мы зато видим за составлением «проскрипций» — теорористических списков смерти для тысяч римских граждан (IV, 1)

Но почему величие сторонников Брута должно обозначаться непременно в гибели, почему побеждает дело Цезаря? Ответ ясен: против мятежников, как и в хрониках, стоит Время. Сам Брут еще до того, как составлялся заговор, заявляет, что не намерен «жить под тем ярмом, которое на нас накладывает Время» (I, 2). «Так хочет бог!», — восклицали крестоносцы. В шекспировском мире Истории богом является Время. И пусть боги с победителями, Брут, подобно своему тестю, Катону Утическому, будет с побежденными. Даже если суждено новое поражение.

3

В «Юлии Цезаре», однако, Время прояснено и конкретизировано. Оно спустилось с натурфилософских поэтических высот хроник на землю и — как в поздних трагедиях начиная с «Гамлета» — прозаически воплотилось в нравах. Время — это изменившиеся нравы, иные нравы, которые требуют иных политических форм или легко мирятся с ними, старые мало кому дороги. Уже с первой сцены — с многозначительной, как всегда у Шекспира, экспозиции, — где народ бросает повседневные дела и в праздничных нарядах спешит на триумф въезжающего в Рим Цезаря, чтобы устлать ему путь цветами, а народные трибуны убеждают толпу вернуться к своим занятиям, — нам ясно, что народу мало дела до республики, до попираемых Цезарем гражданских прав. В следующей картине, где на сцене зреет заговор, за сценой толпа рукоплещет Цезарю, которому Антоний всенародно и трижды предлагает царскую корону. И именно здесь Брут с негодованием говорит о «ярме Времени».

Истинное состояние «общего дела» видно уже из того, что республиканцы действуют тайно — тайно и от народа, которому только после убийства диктатора докладывают о содеянном. Тогда как Цезарь и цезарианцы всегда действуют открыто — вплоть до знаменитого публичного выступления Антония против дела Брута сейчас же после убийства Цезаря. Ибо «время», правы на стороне цезарианцев.

Подлинная кульминация действия, апогей пьесы поэтому не убийство Цезаря (III, 1), а следующая сцена, средняя в центральном третьем акте, великолепная сцена речей над трупом Юлия Цезаря. Знаменитая формула «одобрения» народом Брута: «пусть станет Цезарем» и «в нем увенчаем все лучшее от Цезаря» — это трагическая ирония пьесы, голос «времени», ирония судьбы над Брутом. Так называемая «перипетия» (в аристотелевой теории трагедии «поворот» действия — мнимо благоприятный для протагониста) в «Юлии Цезаре» призрачно мгновенная.

Чтобы рассеять недоразумение, достаточно оказалось одной речи Антония.

В шекспировской критике, в том числе и советской, эффект речи Антония иногда объясняют тем, что Цезарь завещал народу всякие блага, этим решающим доводом Антония, и «материализмом» народа, погубившим «идеалиста» Брута. Но содержание Цезарева завещания Антоний излагает лишь в конце речи, уже после того, как аудитория завоевана и народ всюду поносит проклятых заговорщиков («Предатели они... злодеи и убийцы!.. Мы отомстим!.. Сожжем дотла дом Брута... Мсть за мсть»). Разумеется, реакция народа вызвана и ораторским искусством Антония, блестящего демагога, но разве она была бы возможна без «легковерия» народа, более поразительного, чем искусство Антония? Подлинный смысл этой сцены — в нравах народа, по сути, *не переменчивого*, хотя меняется на протяжении сцены форма его реакции. Никакое ораторское искусство не может в несколько минут заставить целый народ изменить своим традициям и нравам. Значит, победило Брута, помогло Антонию «время»: народу *давно* безразлично дело Брута (хотя народ, как всегда у Шекспира, инстинктивно уважает все великое и благородное, а значит, и «достопочтенного» Брута). Это уже народ «века Цезаря», а не республики. И в следующей картине (III, 3) народ громит всех заподозренных в соучастии с Брутом, подготавливая преемникам Цезаря почву для проскрипций в дальнейшей сцене (IV, 1); республиканцы бегут из Рима, дело Цезаря побеждает.

«Время», таким образом, воплотилось в народе, в «состоянии умов» как материальной силе истории. По сравнению с хрониками, где народ либо выступал на стороне достойных феодалов, но за сценой, либо на сцене от собственного имени, но как *одно* из сословий, либо «безмолвствовал», — то как аполитичное начало, то как моральное, но пассивное, — здесь народ впервые выступает основным и активным драматическим элементом всей коллизии. Время в «Юлии Цезаре» мы «видим» на сцене. Оно «вышло» из традиционной колеи, оно снизу, как Цезарь сверху, официально, смело традицию. Ибо традиционная римская республика была всего лишь патрициански «общим делом» (как в хрониках рыцарская «демократия»). Когда Брут объясняет Антонию, что не заговорщики, а «сострадание *общим бедам* Рима убило Цезаря» (III, 1), он, конечно, пусть и невольно, имеет^в виду привычный патриархальный Рим, общие беды патрициев, которых унижил Цезарь, — а не низких плебеев и не римский пролетариат, их нельзя было «унизить». Но «время» уже не патриархально, вернее, «патриархально» по-новому. Патрициев («отцов») римские плебеи и пролетариат («дети») * сменили на единого патриарха, великого отца: «Пусть станет Цезарем». Иравствен-

Proletarius от «proles» — отрасль, потомство, дитя.

ному Бруту противостоят нравы народа — *низкие* нравы с точки зрения Каски, Кассия и *народных* трибунов (республиканского органа!), нравы «черни». Но в них сила и *историческое величие* Цезаря, «Духа Цезаря», воплотившегося Духа Времени. А его заговорщикам не убит.

«О Юлий Цезарь, ты еще могуч! И дух твой бродит, обращая наши мечи нам прямо в грудь», — восклицает Брут в финале. И об этом же — перед смертью — Кассий (V, 3).

4

Как ни странно, в нашей критике нередко встречается утверждение, что Шекспир относится к Цезарю «отрицательно», даже «более отрицательно, чем Плутарх» (тайный республиканец! — Л. /7.), что Цезарь у Шекспира «менее значителен», чем у Плутарха, и т. п. Ссылаются при этом на то, что шекспировский Цезарь морально ниже Брута и уступает Кассию физически, что он наделен недугами (полуглух, подвержен эпилепсии), суеверен и т. д. Но — не говоря уж о том, что все это взято у того же Плутарха! — надо все же знать, что падучая считалась у римлян — одного из самых суеверных народов древности — таинственным знаменем свыше, о чем свидетельствуют ее названия: «болезнь божественная», «священная», «астральная»¹ (припадок падучей, к слову, случился с Цезарем — опять по Плутарху — после того, как он трижды оттолкнул предложенный ему — самой Историей! — венец). Разумеется, Цезарь уступает Бруту морально, то есть в республиканских добродетелях. Еще бы! Иначе он не был бы Цезарем. Его пороки — и прежде всего честолюбие — велики, как он сам, а он самая великая *историческая* фигура в величайшей *исторической* драме. Что этот человек, как Колосс, засланил всех, признает сам Кассий.

Шекспир показательно *концентрирует* характеристику Цезаря. Ничего о первоклассном полководческом гении, о литературном и трагедийном даровании, о первом после Цицерона ораторе века, о пресловутой феноменальной работоспособности, о разностороннем «жизнелюбии» Цезаря и т. д. — вообще ничего из идеала «всесторонней личности», для чего, казалось бы, личность Юлия Цезаря, как мало кого в истории, была благодарной моделью. И это обычно для всех шекспировских характеристик *мощных* натур* — в хрониках и трагедиях (за исключением отчасти Гам-

¹ *Morbus divinus, sacer, astralis*. Также *morbus comitialis* — «комициальная болезнь», ибр при случае эпилепсии распускались комичии, народные собрания по центуриям, трибам и куриям для решения высших государственных вопросов. Шекспир если и не знал, то, как поэт, мог почувствовать в рассказе Плутарха этот суеверный страх перед падучей — в средние века она также считалась у многих народов «высокой» болезнью

лета, но это вопрос особый, о котором еще будет речь). Всесторонне одаренные (но *не* мощные) натуры изображаются в комедиях. В Цезаре для Шекспира важно (и достаточно) собственно цезаревское, а не то, в чем Цезарь был «вторым в Риме», в чем уступал Цицерону, Катутлу, Лукрецию, конечно, Бруту и мало ли там кому еще; то, из-за чего именем Цезаря открывается новая эра античной истории. Поэтому шекспировский Цезарь политически пронизателен (суждение о «тошем» Кассии), непреклонен; он, конечно, суверен (вместе с римским народом, в сцене священного бега!) и *не* суверен — пренебрегает прорицаниями и вещими снами, когда того требует сан Цезаря. Он подлинно отважен, он все же римлянин, а не азиатский трусливый деспот, который прячется от народа за семью замками; он даже удивительно беспечен: «Опасность знает, что Цезарь опаснее ее» (II, 2). Он во всем значителен — вплоть до предсмертной фразы, благодаря Шекспиру крылатой^х. А главное, у Шекспира он величайший, прирожденный, сверхсознательный актер Времени в словах и поступках, он в единстве с нравами — до конца, до завешания. Во всем театре Шекспира Юлий Цезарь — первый среди государственных деятелей, некая норма этой «роли», как Фальстаф среди персонажей комических, как король Лир среди трагических. И больше всего свидетельствует о гениальном обаянии то, что Цезаря чтит и любит не только народ, но — в отличие от других республиканцев — сам Брут, в чем всегда признается перед друзьями, перед народом и наедине (в предсмертных словах). Ибо Брут (что не мешает запомнить тем, кто подходит к Юлию Цезарю скорее как партийно-пристрастный Кассий или Каска — только как к *одному из* политических деятелей Рима), Брут не может быть пристрастен, не должен быть несправедлив, Брут бесспорно честный человек. Он пожертвовал другом и самым великим римлянином — ради более великого, ради «общего дела», ради Рима.

Но этого мало. Концентрированную по содержанию характеристику усиливает форма выражения образа — она суггестивна: помимо прямой характеристики, зрителю *внуш*ается величие образа. Ведь речь идет о всемирно-исторической личности, а драма не ученый панегирик и не трактат. Всегда при анализе «Юлия Цезаря» отмечается, что в самом знаменитом сюжете, многократно обработанном в европейском, в том числе английском, театре до конца XVI века, Шекспир применил странный, неизвестный до Шекспира прием: персонаж, именем которого названа

¹ Источник восклицания: «И ты, Брут! Так умирай же, Цезарь!» — неизвестен. У английских писателей нигде нет этих слов, хотя Шекспир их приводит по-латыни: «Et tu Brute!» В шекспировском контексте фраза многозначительнее, чем в обиходном употреблении (помимо горестного упрека, еще зловещий оттенок: «Так умирай же, Цезарь (*и докажи ему страшное его заблуждение!*)»).

пьеса, умирает до середины действия. Этим оттеняется и формально идея «Духа Цезаря», идея Времени. В нисходящей линии действия к главному герою пьесы, к Бруту, и является Дух Цезаря, режиссер пьесы, который посмертно все еще продолжает — за сценой — вести действие. Реже отмечалось то, что даже в первой половине пьесы, до кульминации, из восьми картин Цезарь выступает лишь в трех, да и то больше «на ходу», тогда как Кассия и Брута мы постоянно видим в спорах и беседах. В первой Цезарь дважды только показывается на сцене (I, 2), в третьей выступает лишь в начале картины (III, 1) и только во второй (в доме Цезаря) он — главное лицо картины (II, 2). Но на протяжении всей пьесы все только и думают и говорят о Цезаре, с негодованием и завистью, с восторгом или заботой о нем, с трепетом и болью за него. Впечатление величия поддерживается именно тем, что мы его мало видим. Драма с полным правом названа его именем: Цезарь в ней царит; как *историческая драма*, она *его*, Юлия Цезаря, драма, его триумф и апофеоз. И более всего — в мнимом поражении. И она в то же время великая *трагедия* благороднейшего республиканца Брута.

Задолго до XIX века — и как раз в то время, когда господствовал «героический» взгляд на историю, когда в искусстве, например, в трагедиях и картинах на исторические сюжеты, как и в историографии, история сводилась к деяниям великих людей, которые своей фигурой заполняли почти все полотно, — Шекспир открыл в «Юлии Цезаре» противоположный и более адекватный метод изображения великих исторических деятелей, метод, который благодаря В. Скотту (не под прямым ли влиянием величайшей исторической драмы?) стал нормой классического исторического романа. Согласно этой норме (у нас ее придерживался Пушкин в «Капитанской дочке» и в «Арапе Петра Великого», а среди поэтов — в «Полтаве»), в произведении, посвященном определенной эпохе, в историческом сюжете выдающаяся историческая личность (Петр, Пугачев) выступает только эпизодически. О величии исторических деятелей мы судим по преимуществу косвенно, через частную жизнь неисторических лиц, через изображение народных *нравов*, чем художественно и достигается впечатление величия Времени, *величия исторического*. Как бы по Ларошфуко: «Ни на солнце, ни на смерть не дано глядеть в упор».

0

5

Как ни в одной хронике, образы и действие в «Юлии Цезаре» пронизаны театральностью — чисто политической, гражданской, в этом особый, «римский», ее колорит.

Театрален прежде всего народ Рима. С первой картины он рвется на зрелище, где будет активным зрителем или участником

политического театра. Он, как нам с презрением сообщает Каска, «хлопает и свистит Цезарю так же, как актерам в театре, когда они нравятся или не нравятся» (I, 2). Это народ периода гражданских войн, он близок буффонам комедий, «бессознательным актерам» (например, буффонная перепалка сапожника с трибунами в экспозиции 1,1), он — *бессознательный*, невольный участник спектакля Времени.

«Вынужденными актерами» Истории (наподобие Ричарда II) выступают республиканцы. Разумеется, они презирают спектакли Цезаря, его «шутовство» (I, 2). Но им (как и мятежникам поздних хроник), раз имеешь дело с великим Цезарем, приходится «играть».

Играйте так, как римские актеры,
И без запинки исполняйте роль,—г

наставляет их Брут на тайном сборище в канун мартовских ид (II, 1). И они играют: Каска — роль простака, Деций — искренне преданного Цезарю друга, который пришел, чтобы убедить его во имя великой своей славы явиться на роковое заседание сената. Постепенно заговорщики втягиваются в игру и в сцене убийства играют искусно и слаженно; они здесь уже сознают, что им выпало играть на подмостках Всемирной Истории, перед потомством:

К а с с и й

Пройдут века,
И в странах, что еще не существуют,
Актеры будут представлять наш подвиг.

Б р у т

И снова кровью истечет наш Цезарь,
Лежащий здесь, у статуи Помпея,
Как прах ничтожный.

К а с с и й

Да, и каждый раз
Нас, совершивших это, назовут
Людьми, освободившими отчизну.

(///, 1)

Они знают, что умрут, что «судеб решением», волей Времени им дано сыграть лишь эту роль. Но нынче надо омыть руки Цезаревой кровью и обрызгать ею мечи — *загримироваться*, перед тем как выйти в следующей сцене на форум к зрителям.

Сцена форума — вершина Театра Истории во всем творчестве Шекспира. Ей завидовал как драматург Вольтер. Ничего подобного этой картине, где на площадь выносят еще не остывший труп Цезаря и над ним спорят, состязаются перед народом-публикой, вожди двух политических партий, ничего равного по возвышенной зрелищности политических страстей Вольтер не на-

ходил во всем французском театре, таком богатом высокогражданскими сюжетами. Но вместе с тем это спор о том, *быть ли* истории «театром» и ее деятелям — всего лишь искусными «актерами». В решающий исторический момент Брут не хочет больше быть актером, он не должен быть актером — это дело недостойных, изменивших республике цезарианцев. Теперь, когда тирана больше нет,— никаких интриг больше, никакой «игры», никакого «искусства», даже в языке. В этом смысл *прозы* Брута — такой неожиданной для читателя! — откровенно республиканской, *простой* прозы, которой Брут еще надеется завоевать народ (ибо Брут уважает народ!), смысл стиля Брута, *классически* ясного — не менее, чем в «Записках о галльской войне» (отчета республиканскому сенату!) стиль самого Цезаря, возвышенно простого стиля, подобающего величию исторического момента. Это отвращение республиканца, одно время вынужденного актера, к «ярму Времени», — Брут сбрасывает его с себя, но ценой поражения.

Цезарианцы зато играют свободно, сознательно, по призванию. В политической игре Антоний чувствует себя так же непринужденно, как в священном беге первого акта; он включается в игру сейчас же после убийства Цезаря, еще до сцены форума; он жмет руки республиканцам, заявляя, что пришел к ним как друг,— кому же, как не ему, старому другу Цезаря подобает теперь держать речь на похоронах Цезаря? Актерское искусство речи Антония не нуждается в комментариях.

Величайший актер пьесы — сам Юлий Цезарь. Его поведение в комедии с венцом внешне напоминает «игру» Генриха V на совете перед французским походом; с виду еще ближе оно к «игре» Ричарда III в сцене «избрания» королем. Но Юлий Цезарь неизмеримо превосходит Ричарда III, «незавершенного» актера истории. Цезарь так и не принимает короны, «трижды отталкивает ее, с каждым разом все слабее» (I, 2). Цезарь не насилует время, в отличие от английского «макьявеля», не «толкает судьбу», но ждет, когда «время» (нравы) вполне созреют и для короны,— подобно Генриху IV, но в гораздо более значительной и трудной, во всемирно-исторической, «надличной» роли. Театральность Юлия Цезаря перерастает «актерское» притворство Ричарда III или Генриха IV; в политической игре он как личность «выходит из себя» (подобно героям трагедий в высшего типа «экстатической*» игре трагедийных финалов), сливаясь с государственной ролью как своим призванием: с самим Временем, его «призывающим» и в нем выступающим.

Подобно Ричарду III, Цезарь актерски «раздвоен», но в более многозначительном и глубоком смысле, чем политические актеры хроник. Он тоже как бы смотрит на себя со стороны, но здесь *историческая роль* Цезаря уже отделяется от конкретного

человека, от индивидуальности Гая Юлия Цезаря. Как и его убийцы в приведенных выше энтузиастических репликах, Цезарь уже видит себя в веках, на него смотрит потомство, Время... Видимо, под влиянием «Записок о галльской войне», рано ставших школьным текстом, шекспировский Цезарь говорит о себе только в третьем лице: «Цезарь выйдет», «Цезарь не выйдет», «не может Цезарь лгать», «не может Цезарь быть несправедливым», «я всегда — Цезарь» и т. д. вплоть до предсмертной фразы. В трагедии Шекспира форма третьего лица более значительна, чем в протокольном отчете «Записок о галльской войне»: время отделяет личное имя-прозвище, которое (в «странах, что еще не существуют») перейдет в безличный титул «кесарь», «кайзер», «цисар», «царь», в государственную *роль*, — от римского патрицианского имени рода *Юлиев* и от имени самого индивида *Гая Юлия Цезаря*.

6

В «Юлии Цезаре» История как «необходимость» (necessity) обнажает поэтому с большей законченностью и резкостью, чем в хрониках, свой надлично-демонический, роковой характер — причем для обеих враждующих сторон, хоть и не в равной мере для фаворита Истории и для ее опальных лиц. Внешне в действии это выражается обилием вещей снов, знамений и т. п., всего того, что связано с Историей, с дважды являющимся Бруту Духом Цезаря, «Злым Гением» (IV, 3) республиканцев, — в фантастике более свойственной, как уже сказано, трагедиям, чем хроникам. Это мотив *неотвратимого* Времени, в частности многократный роковой мотив «ид марта»: «Остерегайся ид марта» (I, 2), «Настали иды марта» и «Еще не прошли иды марта» (III, 1), «Припомни март и мартовские иды» (IV, 3). Сама История, восстав, возвещает всему миру о неотвратимом, необратимом процессе — о роковой миссии Юлия Цезаря, живого и мертвого.

Хроники были для Шекспира той школой мудрости, которая привела его к трагедиям. К ним по существу уже ближе (несмотря на комический фальстафовский фон) поздняя тетралогия, где историческое время вполне осознано как роковая необходимость самими персонажами во главе с Генрихом IV. Большая зрелость историко-политической мысли Шекспира в конце 90-х годов не столько в том, что он освобождается (отчасти еще в «Генрихе IV») от монархических иллюзий ранних лет (первой тетралогии) и, конечно, не в «республиканских» симпатиях «Юлия Цезаря». Как для автора «Государя» еще в начале XVI века, а в середине XVII века для автора «Левиафана», более, чем форма правления, существенна для творца «Гамлета» и «Кориолана»

социальная структура государственной жизни — то, что она предоставляет обществу и личности. Постепенно Шекспир осознает неблагоприятный для политической свободы ход времени. Акцент незаметно переносится на основу истории, на социальные права и официальные «мифы», а в более поздних трагедиях — в «Лире», «Кориолане» и «Тимоне» — даже на материальное основание и нравов и «мифов», на реальное отношение между личностью и обществом, на трагедию человека как существа общественного. В «Юлии Цезаре» это ситуация" не Юлия Цезаря, а Брута, объективно близкая ситуации Гамлета.

Но с этой стороны «римская хроника» уже относится к трагедиям.

ОТДЕЛ ВТОРОЙ

ТРАГЕДИИ

I. СЮЖЕТ ТРАГЕДИИ

Английский «народный» театр Возрождения, в отличие от французского классицистского, подготовленного традицией «ученого» театра Возрождения, а также от не признающего норм классицизма (его «правил») испанского театра XVII века, не выработал внешнего канона трагедии и даже не стремился к такому канону. Трагедии и комедии Шекспира и его английских современников — образцы свободного вдохновения, плоды непосредственного чувства возвышенного или смешного в жизни и в искусстве.

«Тит Андроник», «Ромео и Джульетта», «Юлий Цезарь», первые три шекспировские трагедии — что их роднит по содержанию и стилю трагического? Загадочный «Гамлет», где герой, по-видимому, уносит в могилу некую тайну («Остальное — молчание») — и прозрачное развитие страсти, новеллистически законченное действие «Отелло». Психологически малопонятные поступки, странное действие, как бы сказочная символика «Короля Лира», — и с предельной строгостью мотивированная, классически ясная, величественно простая история «Кориолана».

По сравнению с театрами Лопе де Вега и Кальдерона, Корпеля и Расина чуть ли не любая трагедия Шекспира образует рядом с другими как бы особый тип. Подобно своему герою, резко очерченной личности со своим особым пафосом, каждая трагедия отмечена особым, личным характером целого, нелегко формулируемой «внутренней формой», поэтически подобающей лишь предмету (теме, сюжету) данной пьесы, его духу. Трагедиям Шекспира поэтому чужда заведомо заданная внешняя структура. Или, как обычно говорят, пользуясь мало что говорящим отрицательным определением, Шекспир вслед за народной средневековой традицией «не соблюдает правил», в частности драматических «единств», уже сложившихся к концу XVI века в «ученом» гуманистическом театре. В мире трагедий Шекспира вынесенная наружу, технически единая форма еще более исключена, чем в его мире комедий, относительно более однородном как по сюжетам, всегда любовным (за исключением «Комедии ошибок»), так и по характерам героев и героинь, вариациям единой человеческой натуры. В комедиях Шекспир поэтому ближе, чем в трагедиях, к «внешней форме», к единым нормам,—

хоть бы тех же пресловутых трех единств, соблюдаемых иногда частично («Бесплодные усилия любви», «Сон в летнюю ночь»), а то и полностью («Комедия ошибок»).

Нередко, чтобы установить концепцию трагедии у Шекспира, выделяют лишь немногие пьесы в качестве подлинных образцов жанра. Так, например, часто исходят (особенно после крупнейшего английского шекспироведа начала нашего века Бредли) только из четырех подлинных трагедий («Гамлет», «Отелло», «Макбет», «Король Лир»), полагая, что в остальных либо концепция трагического у Шекспира еще не созрела («Ромео и Джульетта»), либо он связан недостаточно драматическим материалом авторитетных исторических источников, а потому создает лишь «трагические истории» или «исторические трагедии» («Юлий Цезарь», «Антоний и Клеопатра», «Кориолан»), а иные Трагедии либо несамостоятельны, либо не вполне аутентичны («Тит Андроник», «Тимон Афинский»). Такое ограничение, хотя и свидетельствует о всей сложности задачи, не может, однако, нас вполне удовлетворить.

Из двенадцати пьес, помещенных издателями первого фолио в раздел трагедий, потомство признало характерными для жанра десять: «Троила и Крессида» и «Цимбелина» мы теперь относим к иным видам драмы. В отличие от всех десяти комедий и почти всех (девяти из десяти) хроник — те и другие создавались в 90-х годах — к жанру трагедий от «Тита Андроника» (1594) до «Тимона Афинского» (1608) Шекспир обращался в разные периоды творческого своего пути. На трагедийном жанре поэтому резко отразились основные этапы его духовного развития.

Около 1600 года, в самой середине творческой эволюции (1590—1612), в тридцатипятилетнем возрасте, который Данте признал «серединой нашего жизненного пути», кризисным моментом духовного развития личности, в мироощущении Шекспира обозначилась коренная перемена. Мы, по сути, почти ничего не знаем об обстоятельствах личной жизни, способствовавших этой перемене; нам остается усматривать в ней следствие общего духовного роста Шекспира, углубления его социально-философской мысли, связанного с дисгармоническими, «кризисными» чертами идей позднего Возрождения. К этому времени гуманистами и художниками Ренессанса была взята под сомнение реальность идеала свободного развития «универсальной личности» под зйаком которого развивались искусство и мысль Раннего и Высокого Возрождения, в частности, комедии Шекспира.

Большинство шекспировских трагедий как раз и относится к 600-м годам. В других пьесах этого десятилетия («Троил и Крессида», «Конец — делу венец», «Мера за меру») мы уже не находим жизнерадостного («празднично-карнавального») комизма 90-х годов; современные исследователи относят эти три пьесы к особой группе «мрачных комедий» (или просто «драм»).

С другой стороны, трагедии 90-х годов по мироощущению, темам ситуациям еще глубоко родственны комедиям и хроникам.

Необходимо поэтому разделить три ранние трагедии 90-х годов, когда еще не сложилась окончательно шекспировская концепция трагедий, от семи поздних и более показательных трагедий 600-х годов. Различие между ними ощутимо по предмету трагедий (магистральному сюжету), обрисовке фона, источнику театральности — по всему характеру жанра.

Глава первая МАГИСТРАЛЬНЫЙ СЮЖЕТ

В статье «Ко дню Шекспира» (1771) молодой Гете замечает по поводу «планов» шекспировского театра, что это «не обычные планы», то есть не вынесенные наружу, во внешнюю композицию, замыслы, как в рационалистических концепциях драм классицизма. «Все его пьесы,— пишет Гете,— вращаются вокруг скрытой точки, где вся своеобычность нашего «я» и дерзновенная свобода нашей воли сталкиваются с неизбежным ходом целого». В самом общем виде Гете здесь сформулировал в первую очередь предмет шекспировских трагедий зрелых лет (а отчасти и хроник, но лишь в меру близости некоторых из них — «Ричарда II», «Ричарда III» — трагедиям).

Действительно, каков основной предмет, каков магистральный сюжет — сюжет всех сюжетов — шекспировских трагедий 600-х годов от «Гамлета» до «Тимона Афинского»? Это судьба человека в обществе, возможности человеческой личности при недостойном человека («бесчеловечном») миропорядке. Герой идеализирует в начале действия свой мир и себя, исходя из высокого назначения человека; он проникнут верой в разумность системы жизни и в свою способность самому свободно и достойно творить свою судьбу. Действие строится на том, что протагонист на этой почве вступает с миром в великий конфликт, который приводит героя через «трагическое заблуждение» к ошибкам и страданиям, к проступкам или преступлениям, совершаемым в состоянии трагического аффекта. В ходе действия герой осознает истинное лицо мира (природу общества) и реальные свои возможности в этом мире (собственную природу), в развязке погибает, свою гибелью, как говорят, «искупает» свою вину, «очищается», освобождаясь от роковых иллюзий,— и вместе с тем утверждает во всем действии и в финале величие человеческой личности как источник ее трагически «дерзновенной свободы».

Таков «план», такова теорема магистрального сюжета шекспировской трагедии.

Вряд ли при этом надо напоминать, что, в отличие от Корнеля и Расина, предваряющих читателя о своем понимании трагического особыми рассуждениями, *предисловиями* к печатным изданиям пьес, чувство трагического у Шекспира и его современников, как и в народном театре, было гораздо более безотчетным. Об эстетических предпочтениях Шекспира, о нормах и законах его концепции трагического (независимо от меры ее сознательности, вопроса до конца трудно разрешимого да и в известном смысле праздного) нам остается судить по самим трагедиям—в порядке, так сказать, собственного *послесловия*. В многочлене трагедий магистральный сюжет не вынесен за скобку. Он — лишь идеальная модель сюжета; каждая трагедия на свой лад, в соответствии со своей темой, своей внутренней формой, к ней тяготеет, она стоит за каждой из них, но не все элементы модели полностью и одинаково рельефно проступают в разных пьесах. Иначе говоря, магистральный сюжет не повторяется, не переносится в готовом виде из трагедии в трагедию, а *становится*, освещается с разных сторон, эволюционирует на протяжении почти целого десятилетия. В нем меняются акценты, одни элементы трансформируются, ослабляются, даже полностью исчезают, а другие зарождаются позже, значение их возрастает, придавая сюжету новый смысл и ретроспективно освещая по-новому ситуацию и образы прежних трагедий.

1. СУБЪЕКТИВНАЯ СТОРОНА СИТУАЦИИ

В шекспировской трагедии наш интерес прежде всего прикован к личности героя, к натуре в высшей степени значительной и интересной (в ней, по Гете, «вся своеобычность нашего «я»»), к ее характеру, поступкам, судьбе. Субъективная сторона трагедийной ситуации — это характер и сознание протагониста.

В трагедии герой гораздо резче очерчен, чем в комедии. Он вызывает изумление у всех окружающих как единственная, неповторимая, характерная личность трагедийного мира, тогда как герой комедии подобен иным персонажам — своим друзьям в параллельных линиях — или героям иных комедий. В трагедии поэтому невозможен сюжет менехмов-близнецов «Комедии ошибок» или «Двенадцатой ночи», обрамляющий всю эволюцию комедии 90-х годов (психологически намечаясь и в иных комедиях, особенно в «Сне в летнюю ночь»); здесь, как правило, неуместны недоразумения, основанные на переодеваниях и подменах¹. Гамлет, конечно, никогда не поступил бы, как Отелло, и трудно себе представить Кориолана в ситуации Антония. Перефразируя нача-

¹ За исключением переодевания Кента в «Короле Лире», второстепенного по своей сюжетной функции. Но для трагедийного сюжета полон высшего значения в том же «Короле Лире» антиприем «раздевания» Эдгара.

до «Анны Карениной», все комедийные герои похожи друг на друга, каждый трагедийный герой трагичен по-своему. В «своеобычности» характера трагедийного героя заключается его удел — сам сюжет данной пьесы как героически характерный сюжет.

Герой трагедии поэтому сливается в нашей памяти со своим сюжетом — с наиболее характерными его ситуациями и с сюжетом в целом, «сюжетом-ситуацией» Всякого Человека — в единый образ, многозначительный, как притча, символ. Имена Гамлета, Отелло, Макбета, Лира, а из ранних трагедий Ромео и Джульетты (но не любовников комедий!) стали благодаря шекспировской обработке старых сюжетов нарицательными. И это несмотря на всю сложность, спорность интерпретации трагедийных характеров! С другой стороны, сам Шекспир питает особый интерес к сюжетам уже знаменитым, с героями единственными в своем роде, имена которых в культурном обиходе стали нарицательными задолго до Шекспира (Брут, Клеопатра, Тимон Афинский). Для современников Шекспира благодаря предыдущим обработкам такими же сюжетами-притчами уже были истории Гамлета и Лира К

Органическая связь между значительным характером и характерным сюжетом внешне выражается в том, что трагедия всегда названа по имени героя (или героя и героини). Этого *никогда* не бывает в шекспировских комедиях, тяготеющих к общежанровым, юмористически условным названиям типа «Как вам это понравится», «Двенадцатая ночь, или Что угодно». По-видимому, отчасти на этом основании из поздних пьес «Цимбелин» отнесен издателями первого фолио к трагедиям, несмотря на счастливый конец, а «Зимняя сказка» и «Буря» к комедиям, несмотря на серьезный, патетический тон. Из «мрачных» пьес начала 600-х годов в раздел комедий помещены «Конец — делу венец» (типично комедийное название!) и «Мера за меру», но «Троил и Крессида» — после явных колебаний издателей² — в раздел трагедий.

В хрониках, где невидимым режиссером выступает Время, название по имени персонажа, как мы знаем, указывает, главным образом, на малое (хронологическое) время действия, на период царствования, а не на главного героя — им не являются ни Генрих VI, ни Генрих IV в посвященных их правлению пяти хрониках. Название «Юлий Цезарь» в «исторической трагедии», художественно обобщающей весь жанр хроник, само по себе уже свидетельствует о внутренней ее связи с хрониками, это единственная трагедия Шекспира, названная по имени антагониста, а не

В 1589 г., за двенадцать лет до шекспировского «Гамлета», Т. Неш насмехается над «множеством Гамлетов, которые то и дело раздражаются трагическими монологами». Около этого времени, по-видимому, уже был поставлен не дошедший до нас «Гамлет» Т. Кида.

² Что видно по нумерации страниц и оглавлению первого фолио.

героя. «Юлий Цезарь» — драма о Риме времени Юлия Цезаря. Великая беда ее главного героя, трагедия республиканца Брута в том, что ему суждено жить именно в такое время, его губит под Филиппами Дух Юлия Цезаря.

По натуре удивительный протагонист трагедии, каковы бы ни были его слабости, не относится к слабым людям или даже к средним «хорошим людям». Слабый человек — главное лицо мелодрамы, а не трагедии. Своим предметом мелодрама обычно имеет судьбу бедняков, сирот, калек, обездоленных, жертв коварных интриг или жестокости «мелодраматических злодеев», либо произвола сильных мира сего. «Потрясающий» сюжет мелодрамы основан на контрасте обыкновенных, честных, простых людей и необыкновенно горестной, непростой их судьбы, воистину ничем ими не заслуженной (в развязке, впрочем, для нашего успокоения злодеи обычно посрамлены, а добродетель торжествует). Судьба человека в мелодраматической ситуации так или иначе сводится к тому, что на хорошего, симпатичного маленького человека жизнь, история обрушилась, как гора — и он барахтается под ней, под непосильным бременем несправедливой своей судьбы, взывая к нашему состраданию. Бедственная доля героя и патетический тон ситуации создают мнимое сходство мелодрамы, «мещанской трагедии», как ее называли в XVIII веке, «трагедии для простого народа», с классической трагедией, которой она пришла на смену в эпоху сентиментализма и романтизма. Мелодрама, впрочем, широко известна еще искусству восточных деспотий (например, старинному китайскому и классическому древнеиндийскому театру), а также европейского средневековья («миракли» с заступничеством богоматери и святых за невинных страдальцев или раскаявшихся грешников); иначе говоря, архаическим культурам, которые в своей этике исповедуют человечность, но еще не знают значения принципа личности. Во все времена мелодрама пользовалась массовым успехом, умиля сердца трогательной беспомощностью человека перед злом жизни, перед превратностями судьбы. Но часто отмечаемая искусственность «мелодраматической» лжи, апеллирующей к сердцу мелкого буржуа^{*}, и дешевого сорта гуманизм (вернее, гуманность) кардинально отличают взвинченную мелодраматическую патетику от недостижимой естественности и подлинного величия «трагической боли» (О. Манделштам).

Напротив, как и в античном театре, трагедийный герой у Шекспира по масштабу природы вполне на уровне своей ситуации, она ему по плечу; более того, без него трагедийная ситуация невозможна, без *его* природы. Она — его удел, его судьба. Без неумолимой пылливости Гамлета, удивительной доверчивости Отел-

Письмо К. Маркса к Ф. Энгельсу от 13 июня 1854 г. — К. Маркс и Ф. Энгельс, Сочинения, т. 28, стр. 310.

ло или (но в ином смысле) Тимона, безмерной веры в свою звезду Антония или (но опять по-иному) Макбета — немислим названный по имени героя сюжет. Он предполагает героический, значительный, как бы самой природой («судьбой») выкованный для этой ситуации характер. Другой человек на месте протагониста, вероятно, — и даже без урона для своей чести, — примирился бы со сложившимся положением, с обстоятельствами («плетью обуха не перешибешь»), что и советуют близкие люди Гамлету и Лиру, Кориолану и Тимону. На месте героя другой и не ввязался бы в подобную ситуацию, либо благоразумно остановился бы на полпути и не спорил бы с роком.

Протагонист трагедии, таким образом, наделен «роковой» натурой, неотвратимо целеустремленной к тому, что составляет его долг и долю. Его слабости — безмерная вера в свои силы, удивительная слепота страстей, наивные иллюзии — изнанка его духовного величия. Он выступает — невольно или сознательно — от имени человека против общества, от имени личности против сложившейся или только возникающей системы человеческих отношений, он входит в принципиальный конфликт с людьми, отвечает за него, он «у себя дома» в этом великом конфликте. Наша симпатия, наше «сострадание» (греческое «симпатейя») герою вызвано обаянием героя, изумлением перед величием человеческой природы. Трагедийное сострадание не жалость, ибо герой не жалок перед судьбой, здесь нет места умилению. Классическая трагедия, в отличие от мелодрамы, ее антипода, не вызывает у зрителей слез, успех ее не измеряется количеством обмороков в зрительном зале. В страшном исходе судьбы героя и вырисовывается в полной мере человеческое достоинство, назначение личности, в этом смысле герой *вполне достоин* своей судьбы; большому кораблю большое плаванье. В конце концов, думаем мы, есть что-то более важное, чем существование, жизнь, — в трагедии Шекспира мы смотрим истине в глаза, мы не требуем хеппиенда. В нашем отношении к шекспировскому герою мы — пожалуй, несколько неожиданно для самих себя — обнаруживаем «героическую» (а не просто гуманную, как в мелодраме) точку зрения. Так же мыслит и Гамлет в сцене, где друзья пытаются удержать его от встречи с Призраком («Чего бояться? Мне жизнь моя дешевле, чем булавка... Руки прочь! Мой рок вызывает!» I, 4), и Макбет («Нет, так не будет! Выступай, судьба, мы с тобой сразимся насмерть», III, 1).

Судьба Лира, во многом сходная с судьбой Ричарда II, показывает на иной масштаб природы, на большую значительность героя трагедии, чем героя хроники, — и на более широкую, более принципиальную человечность, на общечеловеческое значение трагедийной ситуации. Не касаясь других особенностей, существенных в жанровом отношении, достаточно отметить различие^в завязке, в масштабе природы героя и в значении его несчастий.

Оба короля ведут себя в первом акте как неразумные правители, но слепая самоуверенность трагедийного героя гораздо разительней, чем легкомысленно беспечная самонадеянность героя хроники: Лир сам безрассудно отказывается от власти, сам «творит свою судьбу», тогда как капризного и малодушного Ричарда II впоследствии заслуженно низлагает более удачливый соперник. Ричард поэтому имеет право оплакивать жестокий удел королей, коих не шадит Время, ежели они недостойны своего звания («Сидит на троне Смерть, шутиха злая...»). Тогда как Лир ходом Времени (в гораздо более высоком смысле) через предельное унижение доходит до несравненно большего — до постижения природы социального зла, унижения и страдания всякого человека, до трагизма человеческого существования в «зверинном», недостойном человека мире, до наивысшей у Шекспира мудрости. Судьба-звание в «Ричарде II» гораздо уже и локальнее, чем судьба-призвание в «Короле Лире», она «не тянет» на трагедию.

С другой стороны, трагедийный герой, который с нарастанием конфликта, охваченный аффектом, доходит до преступления, до разрыва с обществом, до жажды его уничтожения (в кульминации Лир, но особенно Кориолан и Тимон, герои последних, и наиболее «социальных», трагедий), все же по характеру отнюдь не патологическое исключение, не чудовище, не нравственный урод. Мрачный отблеск «бесчеловечного мира», правда, ложится и на образ героя, зло, как болезнь, входит в его душу, но даже наиболее демоничный среди протагонистов Макбет — в отличие от Ричарда III, героя хроники — не задан как преступник, не преступник по натуре, но становится им в ходе действия, роковым стечением обстоятельств доверившись своей судьбе, ложно поняв ее и свой долг, призвание. И только поэтому история Макбета звучит как трагедия человеческого удела, трагедия обособившейся, демонически отпавшей от людей, могучей личности.

Значительности натуры трагедийного героя внешне соответствует и его положение в обществе. Это король, наследник престола, полководец или видное лицо в городе-государстве. От заблуждений героя, от его поступков и участи в какой-то мере зашит — причем непосредственно — общественное целое, масштаб сюжета, социальный фон («Тимон Афинский», V, 1, где сенаторы умоляют Тимона ради блага города вернуться в Афины). Герои трагедий «Гамлет», «Король Лир», «Макбет» отличаются и по званию от героев «семейных драм» либо повестей типа «Гамлет Шигровского уезда», «Степной король Лир» или «Леди Макбет Мценского уезда». Но звание, внешний момент в сословном положении и характеристике героя, отступает на второй план перед нравственно-символическим и общесоциальным значением всей ситуации или субъективной стороны. И для гуманистической концепции художника Возрождения показательно, что из семи трагедий 600-х годов в четырех («Отелло», «Мак-

бет», «Антоний и Клеопатра», «Кориолан») героем является военачальник, выдвинувшийся благодаря личным заслугам, человек, обязанный высоким положением всецело себе, своей «доблести» (*virtu*) — в ренессансном смысле слова.

2. ОБЪЕКТИВНАЯ СТОРОНА СИТУАЦИИ

«Дерзновенная воля» героя, по Гете, сталкивается с «неизбежным ходом целого», с установившимся порядком, с дисгармоническим состоянием общества.

Трагедия Шекспира по всему содержанию «социальнее», чем его комедия. Ее конфликт касается в самой основе устоев общества независимо от того, сознает ли это герой (в «Гамлете», но особенно в последних трагедиях) или не сознает (в «Отелло», «Макбете», «Антонии и Клеопатре»). В комедиях мотивы социальные вынесены за пределы основного, любовного, сюжета — обездоленный протагонист Орlando в «Как вам это понравится», как и антагонист Шейлок, особенно когда он выступает от имени гонимой нации, — причем комедийные мотивы и персонажи тогда уже не комичны.

Напротив, в мире трагедий герой сталкивается с социальной системой, с господствующими нравами, с объективной необходимостью в основном сюжете. Роль случая в действии — например, обмен шпагами в поединке между Гамлетом и Лаэртом или потерянный платок Дездемоны — несравненно меньшая, чем в комедии. Случайность в трагедии не основной ингредиент химической реакции, а катализатор — случай лишь ускоряет неизбежное, детерминированный ход *системы*.

По содержанию трагедийная коллизия прямо противоположна комедийной. В комедии герой находится всецело во власти своих чувств, а в его чувствах действует «природная необходимость», против которой герой бессилен, в чем сам же охотно сознается, а иногда (Протей в «Двух веронцах») софистически оправдывает себя законами Природы. Комедийный герой в своих «натуральных» превращениях комически *несвободен*. Зато мир вокруг героя — это как бы сцепление случайностей, превратностей фортуны, всякого рода неожиданностей, недоразумений; иначе говоря, объективная жизнь, стихийно «играя», протекает как бы произвольно, как бы *свободно*, начиная со случайных встреч в завязках вплоть до случайно счастливых развязок. Этот контраст и вызывает жизнерадостно-комический тон всего комедийного действия. В трагедии же, напротив, герой поступает «как должно», как требует честь, человеческое достоинство; чтобы действовать, чтобы решить, «быть или не быть» поступку, ему надо только знать, «что благороднее». Ибо — как всегда при нравственном решении — даже когда герой ошибается, он

сознает себя *свободным* в решении и не может, не должен ссылаться на свое бессилие. Но зато мир вокруг героя живет по своим строгим законам, пусть и «неблагородным», бесчеловечным: в объективной жизни царит жестокая необходимость, *несвобода* системы. На этом контрасте и основан серьезный, патетический тон трагического действия — во всех моментах сюжета от свободной (по свободному решению героя) завязки до неотвратимой, «необходимой» гибели героя.

«Неизбежный ход целого», однако, не предопределяет коллизию трагедии Шекспира с такой фатальностью, как в античной, где над героями стоит слепой рок. Сравнивая «Макбета» с «Эдипом», мы видим, что там, где у Софокла герой, полагая, что бежит от своей судьбы, на деле, того не сознавая, осуществляет свою судьбу, у Шекспира герой сознательно совершает преступление, самовольно упреждая свою судьбу; Макбет преступает человеческий закон, исходя из будто бы неизбежного предначертания, смысла которого, как затем окажется, он не постиг Ирония судьбы в трагедии Шекспира («трагическая ирония») иная, чем у Софокла. Античный хор поэтому поет о слабости человека перед роком, тогда как Макбет в отчаянии восклицает: «Жизнь — сказка в устах *глупца*». Ибо Макбет мог поступить иначе — подобно Банко, который не поддался наваждению. И Отелло также в конце восклицает: «О, я глупец, глупец, глупец!» Герой Шекспира более свободен, более ответствен — и более преступен, чем герой Софокла, ибо более вменяем. Он сам кузнец своего несчастья.

Роковое в шекспировской трагедии не то чтобы просветленно — как всегда в трагедии, оно достаточно ужасно, демонично, но более проявлено, более понятно, ибо более социально, чем в античной, где «трагический рок» как «демоническая сила» — это, по сути, «невежество» героя, по выражению молодого Маркса *, извечное, злополучное неведение человеческое.

«Гамлета» не раз сравнивали с «Орестеей» Эсхила, к которому, надо сказать, Шекспир вообще ближе, чем к другим античным трагикам, и по величию сюжета, по всемирно-исторической значительности трагедийной ситуации, и по образно-насыщенному, у обоих несколько архаичному (по сравнению с современниками), эмоционально «темному» языку. Подобно датскому принцу, Орест должен, как сын и законный наследник, отомстить за отца, гХаря, вероломно убитого братом (двоюродным у Эсхила), причем убийца, похитив венец, женился на вдове убитого, на матери героя. Но, во-первых, хотя Гамлет в сцене, где друзья удерживают его от встречи с Призраком, твердит о зове судьбы,— у Шекспира нет античного предопределения. Композиционно это различие выражено, между прочим, в том, что трагедии Шекспи-

К. Маркс и Ф. Энгельс, Сочинения, т. 1 (1929), стр. 207.

ра никогда не строятся циклами. (К Эсхилу с этой стороны Шекспир близок лишь в хрониках, где цикличность оттеняет величественную роль Времени, стоящего *над* государственными деятелями.) В «Орестее», как обычно в античных циклах трагедий, особенно у Эскила, действие в значительной мере уже предопределено прошлыми деяниями, преступлениями родителей, проклятием, тяготеющим над родом героя, над Атридами, чем и вызвана форма трилогии, тогда как у Шекспира трагедийная ситуация замкнута — даже в пределах одного лишь периода жизни героя. Собственное прошлое героя, а тем более прошлое его рода, либо нам совершенно неизвестно (Ромео, Брут, Макбет, Лир, Тимон), либо известно в самых общих чертах (Гамлет, Отелло) и не связывает героя, не определяет его судьбу. Трагедия «Антоний и Клеопатра», например, не является продолжением трагедии «Юлий Цезарь»; в двух римских трагедиях слишком мало общего и в положении и в характере Антония. Шекспировский Гамлет, даже выступая в роли мстителя за отца, выделен из родовых связей как самоопределившаяся личность.

Отсюда, во-вторых, — что особенно важно, — иной смысл «судьбы» у Шекспира, иная трагедия героя. Орест с самого начала (еще до завязки) знает истинное положение вещей, и ему ясен его долг. Он всегда знал, что отец его убит, кто участвовал в убийстве, кому он должен мстить. Трагедия героя чисто нравственная: выполняя долг, он становится матереубийцей — и это до конца непроглядно темный рок! (В «Эдипе-царе» — еще резче.) Гамлет же начинается с незнания (обстоятельств смерти отца), чтобы через предчувствия, смутные подозрения, узнавание (в завязке), затем через проверку и подтверждение частной истины о свершенном преступлении дойти до постижения мира (своей «судьбы»), в котором возможно было такое преступление, а тем самым до конфликта со средой, с придворным обществом во главе с Клавдием, в столкновении с которым герой гибнет. Это трагедия знания мира и меры собственных сил, того горького знания и самосознания, которое, как будто обесценивая всякий нравственный поступок, отравляет герою существование — и все же необходимо Гамлету по самой его натуре, призванию.

У Эскила судьбу героя тоже определяет время, которое вышло из традиционной колеи. В родственной «Гамлету» античной трагедии это смена матриархата патриархатом, победа «младших богов» и отцовского права над «старшими богами», над извечным материнским правом, а в конце примирение древних богов с новым миропорядком и нравственное оправдание матереубийцы, апофеоз героя. У Шекспира демифологизированный сюжет не может завершиться таким примирением, столкновение Гамлета с Клавдием не передать ни в какой ареопаг. Оправдание для

шекспировского героя лишь в том, что он познал и обнажил перед миром «гниль» датского королевства (а Дания — это «весь мир!»), за что герой платит жизнью и — «под занавес», так сказать,— удостоивается апофеоза...

3. РАЗВИТИЕ СЮЖЕТА И ЕГО СТРУКТУРА

Отправным пунктом в концепции шекспировской трагедии служит учение о человеке — творце своей судьбы, господствовавшее в литературе и искусстве Возрождения. Им проникнуты — в каждом жанре на свой лад — новелла Боккаччо и его последователей, героическая рыцарская поэма круга Ариосто — Спенсера и роман Рабле — Сервантеса, мемуары, моральные трактаты, ораторские жанры, в частности, излюбленные у итальянских гуманистов речи на тему «О достоинстве человека», среди которых наиболее знаменитая принадлежит Д. Пико делла Мирандола. Эта речь прославляет «дивное и возвышенное назначение человека, которому дано достигнуть того, к чему он стремится, и быть тем, чем он захочет»; только человеку «дана возможность пасть до животного или подняться до существа богоподобного — исключительно благодаря внутренней воле».

Когда в первой из трагедий 600-х годов герой в беседе с товарищами по университету восклицает: «Что за мастерское создание—человек! Как благороден разумом! Как беспределен в способностях... Как похож на ангела глубоким постижением», — в его словах (не лишенных горестно-иронического налета, даже саркастической утрировки, если вспомнить ситуацию — с кем он говорит и то, что *нынче* для Гамлета человек «квинтэссенция праха») повторяются, может быть, уже как трюизмы, панегирические идеи восторженной речи Пико делла Мирандола. В ней — популярный, почти официальный «миф» культуры Возрождения, эпохальный миф самосознания. И это основополагающий, формообразующий «высокий» миф магистрального сюжета, который варьируется в отдельных трагедиях соответственно их предмету, вступая в конфликт с «низким» «трезвым» антимифом практических, «реалистичных» антагонистов.

На высоком мифе строится завязка, зачин трагедийного сюжета: в ней протагонист не просто индивид, особь, а «человек во всем смысле слова», личность героическая, личность как лицо общественного целого — искушая судьбу, уверенно (ибо это долг настоящего человека) ставит на карту все свое благополучие. В «Гамлете» это сцена, где, повинувшись зову судьбы, принц вступает в сношение с Призраком: отныне жизнь для него ничто — он *должен* узнать истину! В «Отелло» — дерзкое похищение Дездемоны, доблестный вызов общественным предрассудкам. В «Макбете» — встреча с ведьмами, предсказывающими герою

великое его будущее, чему герой тут же смело поверил. В «Короле Лире» — горделивая сцена добровольного отречения от власти — и так во всех трагедиях. За трагедийным зачином нарастает — явно или тайно для героя — конфликт с миром.

В кульминационном третьем акте конфликт достигает апогея. В критике (начиная с Г Фрейтага в середине прошлого века) не раз отмечалась неравномерность действия в шекспировской трагедии: наиболее сильные, «героические», сцены чаще приходится на восходящую линию (от завязки к кульминации), которой заметно уступает линия нисходящая (от кульминации к развязке). Это видно почти во всех трагедиях Шекспира, а особенно явно в трех величайших — в «Лире», «Макбете», «Гамлете». Протагонист — этим отчасти вызвана неравномерность — в нисходящей линии менее самостоятелен, чем раньше, развитие конфликта, причины интриги непосредственно исходят уже не от него, а от антагониста. Перемена ведущей роли в действии резко выступает в последних двух актах «Гамлета», чем усугубляется впечатление «бездействующего» героя — после наибольшей активности в кульминации, после сцены «мышеловки» (III, 2) и объяснения с матерью (III, 4). То же и в «Короле Лире» — после степных сцен третьего акта. В «Антонии и Клеопатре» герой умирает в конце четвертого акта, нисходящая линия — сплошная агония героя и героини, как и в «Тимоне Афинском», где в первой из пяти сцен финального акта Тимон показывается в последний раз, развязка происходит без его участия. В последних актах шотландской трагедии инициатива уже исходит не от Макбета, наиболее деятельного среди трагедийных протагонистов, а от Макдуфа и Малькольма. В нисходящей линии «Отелло» герой орудие планов Яго.

Драматизируя источники — летопись, жизнеописание, новеллу — или перерабатывая старинную пьесу, Шекспир в чисто повествовательной либо диалогизированной *истории* акцентирует жизненные ситуации, превращая их в драматические *положения*, в «характерные» сцены, причем еще в восходящей линии раскрывается роковой характер героя. Судьба его в кульминации поэтому уже определена. Даже в «Кориолане», когда герой, уступая матери, соглашается отвести войско от стен Рима, этот мнимоблагоприятный момент нисходящей линии — одна из великолепнейших сцен во всем театре Шекспира (V, 3) — лишь ускоряет участь героя, которая решена раньше, в кульминации (III, 3, изгнание Кориолана). Мнимоблагоприятная «перипетия» лишь приближает кульминацию или катастрофу развязки, непреклонный характер протагониста и состояние аффекта исключают благополучный исход. В кульминации герой встал во весь рост, во всей мере предстал угрозой для своих врагов, заставил их активизироваться («Гамлет», «Макбет»), либо невольно стал их верным орудием против самого себя («Отелло» и «Кориолан»), либо

он покидает человеческое общество («Король Лир», «Тимон Афинский»). Так или иначе инициатива в четвертом и пятом актах должна перейти к антагонистам или — как в «Тимоне Афинском», «Макбете» и отчасти в «Лире» — к новым персонажам, даже не главным. Но трагедийная развязка — в отличие от комедийной — всегда неумолимо вытекает из конфликта, из столкновения с «неизбежным ходом целого», даже когда (как в «Гамлете») катастрофа может показаться случайной.

Шекспировская трагедия обязательно кончается *смертью* героя (и героини). Вопреки широко распространенному представлению смерть героя никогда не была показательной чертой, а тем более формальным правилом классической трагедии — ни в теории, ни на практике. Такого правила не знает трагедия античная, где благополучную развязку предпочитает Эсхил, иногда Софокл (в «Филоктете» и «Электре») и чаще всего Еврипид, трагичнейший из всех, по Аристотелю, трагик, правда, благодаря трагико-ироническому условному приему *deus ex machina* (вмешательство богов). Гибели героя избегают, как правило, испанские трагики — в барочно парадоксальных развязках. Среди французских Корнель в лучших трагедиях (от «Сида» до «Никомеда») почти всегда предпочитает развязки счастливые, а Расин — со смертью героев и героинь, но не обязательно (ср. «Ифигения», «Эсфирь»).

Но во всех десяти трагедиях Шекспира (и обычно у других «елизаветинцев») герой в конце погибает — катастрофическая развязка входит как норма в концепцию трагедийного сюжета (не отсюда ли — при огромной популярности трагедий Шекспира и каноничности для классицизма трагедий Расина — и само представление о норме трагедийной развязки?). Эта норма у Шекспира настолько сама собой разумеется, что в последней трагедии он даже не показывает кончины Тимона; для нас, как и для воина, нашедшего могилу героя (V, 3), форма кончины поэтому остается неясной — самоубийство или, подобно Лиру, смерть от душевного надрыва. Лишь в «Короле Лире», трагичнейшей из всех трагедий, Шекспир драматическому деянию предпочитает событие — чтобы выразить всю безмерность вынесенного Лиром. В «Гамлете» герой убит, развязка — драматический, вызванный поведением героя поступок антигероя. Однако характернее всего для шекспировских развязок *самоубийство* героя и героини: Ромео и Джульетта, Брут и Порция, Отелло, Антоний и Клеопатра, леди Макбет и, по-видимому, Тимон. Такова, по сути, и гибель Кориолана, а также Макбета, который ищет и находит себе смерть в бою, в совершенно безнадежном поединке, умирая, как и жил, с мечом в руках.

В *форме* гибели сказывается в последний раз натура героя и весь его характерный сюжет, это «конец — делу венец» на трагедийный лад. Герой ренессансной трагедии до конца остается

«творцом собственной судьбы»; и если не удалась жизнь, то удалась смерть К Его смерть — вместе с тем «очищение» от личной вины: классически в «Кориолане», в «Отелло», где Мавр сам судит себя и строже обычного людского суда; а также в «Гамлете», где, погибая, принц увлекает за собой антагониста — в какой-то мере выполняя под конец и свой долг перед отцом и Данией.

4. ТОН

Сложный характер, которым вообще отмечено впечатление от трагического, сформулировал еще Аристотель, различая в этом чувстве начала «страха», «сострадания», «очищения». Но в особенности сложно наше впечатление от трагедии Шекспира. Учение о героически самодеятельной личности — идеал всей культуры Ренессанса, его этики, социологии, эстетики — послужило отправным пунктом трагедийного сюжета. У Шекспира это учение ходом действия и опровергается и подтверждается одновременно. Оно опровергается в своем утопически «асоциальном» варианте, часто свойственном родоначальному итальянскому гуманизму, образец которого мы видели в политической доктрине Макиавелли. Но действительное и высокое в этом учении — то, между прочим, что исторически легло в основу англосаксонского идеала *selfmademan*² Нового времени, хотя впоследствии и было опущено в буржуазном «времени» (нравах) — представление о мощи творчески свободной личности подтверждается всей трагедией вплоть до развязки, всем ходом и исходом трагедийного действия. В этом разладе особая «трагическая ирония» — в самой концепции человеческого существования у великого трагика Возрождения. В ней и в тоне всего трагедийного действия у Шекспира как бы звучат — то попеременно, то сливаясь — два (противоположного лада) знаменитейших хора античной трагедии: торжественный первый стасим «Антигоны» во славу человека, творца культуры («Всяческих много в мире сил, но всех их человек сильней»), и глубоко горестный четвертый стасим «Эдипа-царя» («Горе, смертные роды, вам! Сколь ничтожно в глазах моих вашей жизни величие»)³.

«Лишь Брут осилил Брута» («Юлий Цезарь», V, 5); «Антоний сам над собой победу одержал... Антония осилить один Антоний мог» («Антоний и Клеопатра», IV, 13).

² Человек, «себя создавший», всем обязанный самому себе.

³ В предварительной этой главе магистральный сюжет трагедии охарактеризован лишь в более очевидных, общих чертах, доказывающих его наличие. Ряд черт, не менее важных по содержанию и структуре, будет указан в дальнейшем при разборе отдельных трагедий в связи со «становящейся», как уже сказано, природой магистрального сюжета, а в особенности при ретроспективно сравнительном анализе «Тимона Афинского», *трагедии-эпикола*.

Глава вторая

ПРЕДЫСТОРИЯ СЮЖЕТА. РАННИЕ ТРАГЕДИИ

1

То, что сказано о магистральном сюжете трагедий Шекспира, еще мало применимо к ранним трем трагедиям 90-х годов.

Из них самая ранняя — «Тит Андроник» (1593) — еще скорее сверхкровавая мелодрама. Двадцать трупов сыновей героя на сцене уже в начале действия, четырнадцать убийств в ходе действия (из них два детоубийства), три отрубленные руки (две у героя, одна у его дочери), изнасилование, отрезанный язык у героини, пирог с мясом детей в качестве угощения для матери — читатель готов воскликнуть вместе с несчастным Титом Андроником: «Когда же сну жестокому конец!» Нагромождение чудовишных злодеяний, возможно, вызывает теперь улыбку читателя, но у современников из всех шекспировских трагедий «Тит Андроник», как во все времена мелодрама, пользовался наиболее массовым и длительным успехом; ¹ в наше время его «сценичность» доказал Питер Брук постановкой в Стретфордском Мемориальном театре (1955). Множеством трупов отмечены также финальные сцены «Короля Лира» и «Гамлета», но в ранней пьесе трагический ужас преимущественно вызывается чисто «физическими» средствами — в духе популярной в XVI веке традиции кровавых трагедий Сенеки; «римский» (синоним «гражданского» для XVI—XVIII веков) сюжет и характеры в псевдоримском «Тите Андронике» еще лишены внутреннего драматизма и трагедийной значительности. Отметим также, что это *единственная трагедия Шекспира*, для которой не найден источник ни в летописях, ни где-либо еще — обстоятельство, которое само по себе дает право усомниться в аутентичности этой пьесы. К тому же все три прижизненных издания «Тита Андроника» почему-то вышли анонимно.

Принадлежность «Тита Андроника» в целом Шекспиру, за год перед этим создавшего драму с таким мощным, почти трагическим характером, как Ричард III, оспаривается еще с конца XVII века. Странники аутентичности находят, что мавр Аарон, царица Тамара и бедная дочь Тита Лавиния — это ранние эскизы Ягст, леди Макбет и Офелии. Но мавр из псевдоримской трагедии, который перед казнью лишь о том жалеет, что не совершил в десять тысяч раз больше злодеяний, так как всегда стремился «душою перечернить черноту тела», — прямая проти-

¹ При жизни Шекспира «Тит Андроник» был трижды издан (1594, 1600, 1611), тогда как «Юлий Цезарь», «Отелло», «Макбет», «Антоний и Клеопатра» и «Кориолан», по-видимому, не удостоились ни одного издания.

воположность контрастирующим центральным образам венецианской трагедии — черному герою со светлой душой и белому злодею с черной душой; с антагонистом Яго в образе Аарона не больше общего, чем с героем Отелло. Мавр Аарон как бы создан по известному античному софизму: «Мавр черен, значит, он не может быть белым, а значит, и зубы его не могут быть белыми».

Природа трагического сюжета освоена в «Тите Андронике» еще чисто внешне и в обиходном смысле слова — ужасное в жизни. Все же в патетике речей порой чувствуется лейтмотив трагического и язык будущего творца «Короля Лира» (например, «Мир — безобразная берлога, ибо богам трагедии угодны», IV, 1). Видимо, рука Шекспира-редактора в «Тите Андронике» лишь *коснулась чужой пьесы*, которую невозможно было существенно улучшить. Для его друзей, однако, этого оказалось достаточным, чтобы поместить популярнейшую, как сказано, пьесу в первое издание, состав которого лег целиком в основу так называемого «шекспировского канона» для последующих изданий.

2

«Ромео и Джульетту» поэтому надо признать, по сути, первой трагедией Шекспира. Она характерна для мироощущения его молодых лет, и в ней сходятся мотивы и комедий и хроник, в особенности ранних, подобно тому, как в «Юлии Цезаре» завершаются идеи поздних хроник.

Прежде всего это показательная трагедия «жизнерадостного периода» любовных комедий. В духе Высокого Ренессанса любовь к женщине здесь изображается в тонах патетических, даже религиозно-чувственных. Ромео в начале действия не допускает «святоотатственной» мысли, что в его глазах кто-либо окажется прекраснее Розалины, что глаза его станут «еретиками» (I, 2);

Джульетте при первом знакомстве Ромео, одетый пилигримом, обращается: «Прекрасная святая»; он просит ее простить, что прикосновением осквернил «святой алтарь» и т. д. В трагедиях 600-х годов любящие никогда не позволяют себе такой изысканности в выражении чувств. Уже по *чисто любовному* («природному») сюжету веронская трагедия ближе к комедиям, чем к зрелым трагедиям Шекспира.

И, конечно, всего ближе к совершеннейшей комедии любви, к «Сну в летнюю ночь» (1595—1596), написанному через год, если не в том же году, что «Ромео и Джульетта» (1594—1595). Во вставной истории Пирама и Тисбы, печальном сюжете слепоты страстей, разыгрываемом в афинской комедии клоунами-Ремесленниками, юмористически пародируется уже известная зрителям «печальнейшая на свете повесть», финальный акт веронской трагедии. О мире фей, во власти которых окажутся в

комедии две афинские пары любящих, здесь рассказывает Меркуцио своему другу Ромео перед встречей с Джульеттой — образ королевы Мэб из этого знаменитого рассказа предвосхищает шаловливого Пэка, виновника комедийной слепоты страстей.

В комедийно-праздничной атмосфере протекают начальные акты «Ромео и Джульетты»: чисто карнавальный юмор первой сцены препирательства слуг, переходящего во всеобщую потасовку; бал в доме Капулетти, куда в масках является с друзьями Ромео; простодушно-грубоватая кормилица, женский вариант комедийного буффона (и именно в уста болтливового буффона влагается сентенция о тайне, хорошо соблюдаемой двумя, ежели один из них ее не знает) Но особенно «карнавален» блистательный образ Меркуцио, в восходящем действии типичного «друга героя» из мира комедий — не влюбленного, а потому острящего над влюбленным героем; это, по совмещению ролей, также «шут» ранней трагедии, более утонченный, чем комедийный шут, неумный в остроумной болтовне и, как положено шуту, в препирательстве с простодушным буффоном («клоуном»), с кормилицей. Но смертью Меркуцио в кульминационном акте кончается «карнавальное» восходящее действие трагедии, а убивает Меркуцио вспыльчивый и серьезный Тибальт, «агеласт» — враг смеха и карнавальных шуток.

С образом Тибальта, воинственного племянника синьоры Капулетти, мы как бы переносимся в мир ранних хроник, сниженный до бытового. В действие «Ромео и Джульетты» Тибальт вступает с обнаженным мечом, бросаясь в бой с восклицанием, что само слово «мир» ему ненавистно, «как ад, как все Монтеки» (I, 1). За два года перед тем Шекспир закончил первую тетралогию хроник; с содержанием «Генриха VI», с распрей домов Ланкастеров и Йорков перекликается родовая распря семей Монтеки и Капулетти. Завязтому рубака, «огненному Тибальту», ревнителю чести дома Капулетти, под стать не только драчливые слуги обоих домов, но порой и задира Меркуцио. В сцене ссоры именно Меркуцио порицает «низкое, презренное смирение» Ромео, когда тот отказывается защищать свою честь, драться с обидчиком Тибальтом (III, 1).

Да и сам Ромео до встречи с Джульеттой, по-видимому, не был чужд страстям окружающего мира. Мать Ромео после схватки в первой сцене спрашивает у его друга, где ее сын, и радуется, что в Это время он отсутствовал (I, 1), — вероятно, не раз Ромео в этих стычках участвовал. Лишь тайный брак с Джульеттой удерживает его вначале от поединка с Тибальтом, ставшим час назад ему родичем (III, 1). И лишь полюбив, Джульетта готова забыть роковое имя Монтеки и сама отныне «не быть Капулетти» (II, 2). Герои в ранней трагедии еще не противостоят своему миру, они не так одиноки, как в трагедиях поздних; они среди своих, обеими ногами на земле своих родных, на своей земле, в

Вероне. Им так немного нужно! Они далеко не такие «максималисты», как Лир, Гамлет, Кориолан, Тимон, как любящие Антоний, Отелло.

И мир вокруг Ромео и Джульетты почти готов для их счастья. Эта распря семей — не больше чем пережиток, инерция прошлого. Против нее закон, городские власти, горожане, которые вбегают в первой сцене с криками: «Бей их! Бей Капулетти, бей Монтекки!» Старая эта вражда порядком надоела всем. Синьора Монтекки удерживает мужа от вмешательства в драку; синьор Капулетти признается: «Думаю, нетрудно нам, старым людям, было бы в мире жить» (I, 2). Отцу Джульетты даже нравится сын его врага, тайно явившийся на его бал, ведь вся Верона хвалит Ромео за добродетель и учтивость; он прикрикивает на Тибальта, которому «мерзок гость», который не может этого «стерпеть»: «Мальчишка! Ишь, вздумал петушиться!» (I, 5). У рассудительного брата Лоренцо, духовного наставника обеих семей, надо полагать, были основания надеяться, что со временем все могло бы уладиться и брак детей примирил бы враждующие дома (III, 3). Правда, синьора Капулетти еще требует от князя сурового наказания для Ромео (ведь тот убил ее племянника), но сам Капулетти, муж ее, уже подтрунивает над горем дочери, над «фонтаном слез по бедному Тибальту» (III, 5), жертве чести дома Капулетти. В большей мере, чем в хрониках, от феодального императива, от прежней «чести», в мире «Ромео и Джульетты» осталось одно безрассудное соревнование в удали, старомодный и, как все начинают понимать, дурной обычай. От грозного клича «clubs!», который здесь еще раздается во время схватки (I, 1), не так уж далеко до мирных английских «клубов», возникающих как раз в эпоху Шекспира К

Не так средневековая вражда родов, как патриархально-традиционная мораль в семье существенна для коллизии ранней трагедии. Выдавая дочь замуж, здесь не спрашивают ее мнения, отец заранее заявляет: «Уверен, что будет мне она повиноваться» (III, 4); мать говорит дочери, которая просит отсрочить свадьбу хоть на неделю: «Ты мне не дочь» (III, 5); жених, во всех других отношениях вполне достойный граф Парис, и не задумывается о чувствах невесты — ведь все в ней уже его (IV, 1, встреча Джульетты с Парисом в келье). За отцом Джульетты, когда он последними словами поносит непокорную дочь (III, 5), стоит не феодальная вражда (Капулетти и не подозре-

Английское слово club («дубина», «кистень»), первоначально означавшее братство «по дубине», позже стало кличем, которым разнимали дерущихся на улицах (как в «Ромео и Джульетте»). С конца XVI в. на смену древним братствам приходят первые клубы, среди основателей которых были знаменитый мореплаватель, поэт и вольнодумец Уолтер Ролен («Клуб улицы Пятницы» — Friday Street Club, — среди его членов был Шекспир) и Бен Джонсон («Таверна Дьявола» — Devil Tavern Club) — оба порядочные драчуны.

вают, что их дочь уже вышла замуж за сына Монтекки), а «домостроевское» право отца, в такой же мере средневековое, как и буржуазно-мещанское¹.

Все это нам хорошо знакомо еще по миру комедий от «Сна в летнюю ночь» до «Виндзорских насмешниц», где молодые люди сочетаются со своими сужеными вопреки воле родителей — и все, слава богу, заканчивается по-хорошему. Главный акцент и там, в коллизиях комедийных, не поставлен на социальном, внешнем; тем более в «Ромео и Джульетте» с ее более мощными, чем в комедиях, «роковыми» страстями. Внешние условия, семейный быт — важное обстоятельство, но не основа хода и исхода трагедии.

3

Третий акт начинается словами благородного Бенволио:

День жаркий, всюду бродят Капулетти:
Коль встретимся, не миновать нам ссоры.
В жару всегда сильней бушует кровь.

Жаркий, южный, летний день — естественный фон, атмосфера всего действия «Ромео и Джульетты». Ссоры, поединки и массовые драки здесь завязываются — подобно шуткам и самим страстям в комедиях — от избытка сил, как пустоцветы, в которые уходит излишек энергии, они рождаются из ничего. «Ты один из самых вспыльчивых людей во всей Италии», — доказывает в этой же сцене третьего акта Меркуцио другу своему Бенволио (самому уравновешенному из всех Монтекки и Капулетти!): «Ты можешь поссориться с человеком из-за того, что у него одним волоском больше или меньше, чем у тебя... с человеком, который шелкает орехи, только из-за того, что у тебя глаза орехового цвета», и т. д. (III, 1). Это портрет самого Меркуцио, вдвойне забавный в его устах — подобно совету, как хранить тайну, в устах болтливой кормилицы. И в этой же сцене Меркуцио, друг Монтекки, который только что клялся, что ему решительно «безразличны все Капулетти», затеет роковую ссору и первым падет, смертельно раненный, чатырежды призывая «чуму на оба ваши дома!».

Так «же затеваются ссоры, в которых погибают Тибальт, Парис. Но так же рождаются во реей страстности и интимные чувства: «Из ничего рожденная безбрежность», как объясняет Ромео драку слуг в первой сцене — и собственную любовь к Роза-

¹ «Домостроевской» моралью, от которой больше страдает дочь, чем сын, объясняется, почему действие часто происходит в доме Капулетти, в их саду или около их дома (двенадцать сцен из двадцати трех), и ни разу — в доме Монтекки.

лине. Первая возлюбленная Ромео даже не показана зрителю, Розалина сама по себе — ничто; источник чувства — в Ромео, в его натуре, темпераменте, возрасте. Как в исповеди блаженного Августина: «Я еще не любил, но уже любил любовь и, любя любовь, искал, кого бы полюбить». Влюбленность в Розалину — состояние сердца Ромео перед встречей с Джульеттой, перед *первой подлинной* страстью.

В «Ромео и Джульетте» над всем царит жаркое солнце летнего дня, как в мире комедий всем правит магическая луна, волшебная ночь, — и не только в «Сне в летнюю ночь». Действие в веронской трагедии охватывает события пяти суток, оно каждый раз возобновляется ранним утром (I, 1; II, 3; III, 5; IV, 4; V, 1), разгорается к полдню (роковая схватка Меркуцио с Тибальтом и Тибальта с Ромео, III, 1), чтобы завершиться ночью (объяснение в саду, II, 2; смерть героев, V, 3). Трагедийную ночь персонажи называют «кроткой», «ласковой», она — «добрая и строгая матрона в черном»; к ней взывают, чтобы она после знойного дня овевала своим плащом «бушующую кровь» (III, 2). Все здесь подготавливается, зарождается, созревает в яви жаркого дня. В комедиях героини бессильны перед магией ночной природы, которая забавно играет в метаморфозах их чувств. «Превращения» героев ранней трагедии, — как и позднейших, начиная с «Гамлета» до «Тимона», — совсем иного, открытого для мира и *патетически-необратимого* характера; натуры героя и героини здесь не столько раскрываются, как в комедиях, сколько окончательно «созревают» в «роковых», единственно возможных для них формах. Из мечтательного, томного юноши первых сцен Ромео на наших глазах в бурном темпе действия превращается в энергичного мужчину; под влиянием всего пережитого он перед смертью обращается, уже как «муж», к своему сверстнику Парису: «Милый юноша...» Так же в эти пять трагедийных жарких дней расцветает, созревает натура Джульетты; тринадцатилетняя наивная девочка становится женщиной, способной на необычайный по отваге поступок, на инсценировку собственных похорон. В этом характерный смысл юного возраста героини в ранней «натуральной» трагедии¹.

«Дневной жар», когда «сильней бушует кровь», лихорадочности напряженных страстей соответствует и бурный темп трагедийного действия. В поэме Брука и в новелле Банделло, источниках Шекспира, история начинается зимой, в праздник рождения, и повествовательно плавно растягивается на восемь

¹ «Театрально техническое» объяснение возраста Джульетты тем, что героинь в елизаветинском театре играли мальчики, несостоятельно уже хотя бы потому, что в трагедиях 600-х годов мы ни разу больше не находим такой юной героини, как и столь юного героя. Первые слова в партии Ромео^в ответ на «доброе утро» Бенволио): «Is the day so young?» («Разве день так молод?» Перевод Ап. Григорьева.)

месяцев; Ромео и Джульетта, женившись, два месяца тайно наслаждаются счастьем; изгнанный Ромео, зная из писем Джульетты о готовящемся браке с Парисом, долго медлит с решением. Сжатое действие у Шекспира, драматически быстрый темп мотивированы «бушующей кровью», страстями — не только героя и героини, но и окружающих: пылкого Меркуцио, «огненного» Тибальта, страстного синьора Капулетти, которому никак не терпится до им же назначенного дня венчания, до четверга; он отменяет прежнее свое решение и переносит свадьбу на среду, чем невольно ускоряет ход событий, путает планы монаха и губит свою дочь. Для семьи, пребывающей в трауре по убитому родственнику, такая поспешность даже неприлична, это просто причуда разгневанного главы семьи. Но по темпераменту синьор Капулетти не уступает тайному своему зятю.

Отсюда и весь ход действия, и развязка. Конечно, различные внешние случайности — чума в Мантуе, из-за которой письмо монаха не дошло до Ромео, перенесение дня венчания и т. п. — сыграли роль, но не в них истоки трагического исхода. Брат Лоренцо, который перед венчанием, как бы сопротивляясь лихорадочному темпу событий, наставлял новобрачных в благоразумной умеренности («Кто слишком поспешает — опаздывает»), был, конечно, прав: даже и после убийства Тибальта, после изгнания Ромео, после перенесения дня свадьбы Джульетты с Парисом все могло еще кончиться иначе, если бы не чувства любящих, не безумие отчаявшегося Ромео, который в сцене склепа уже называет себя «мертвецом», не безмерное горе Джульетты, если бы не слепота мощных страстей, о которой толкуют все в этой классической трагедии любви.

4

«Ромео и Джульетту» иногда — в отличие от трагедий последующих, от «Гамлета», «Макбета», «Лира» — не очень удачно определяли как «оптимистическую трагедию». Но ранняя шекспировская трагедия, как обычно его трагедия, не оптимистична и не пессимистична, ее идея трагична — и этого достаточно. В начальных актах близкая по тону празднично-беспечной жизнерадостности комедий, в нисходящей линии проникнутая глубокой скорбью («Нет повести печальнее на свете»), она сочетает то и другое. Своеобразие ранней трагедии — в ее предмете, в особом, лишь ей свойственном источнике трагизма и перехода безмерного счастья в столь же безмерное горе.

Сюжет ее неотделим от «природной» характеристики фона, персонажей и ситуаций (южный город, летняя жара, юный возраст и пылкие натуры героев, неумные страсти окружающих). «Ромео и Джульетта» — характерная «натуральная» трагедия

периода ранних комедий и хроник, причем комедийная «природа» (могучая страсть любящих) намного перевешивает «историю» хроник (вражду семей). И как раз в торжестве «природы» над историческими предрассудками не только в развязке, где сами родители признают свою несостоятельность, но и на протяжении действия, и заключается особый *исторический* колорит атмосферы и идей единственной шекспировской трагедии Высокого Ренессанса. «Социологизация» сюжета, нередкое в критике и в театре перенесение (вопреки Шекспиру!) акцента с Ромео и Джульетты на «Монтекки и Капулетти» — огрубляет тему и обедняет ренессансный колорит «вечных образов» этой трагедии, трагедии мощных естественных чувств юных героев в *исторически юном* мире, переживающем бурный прилив жизненных сил.

«Судьба» здесь иная, чем во всех будущих трагедиях, начиная с «Юлия Цезаря». Когда Кассий замечает Брута: «Не звезды, милый Брут, а сами мы виновны в том, что сделались рабами» (I, 2), и когда Ромео в Мантуе, получив ложную весть о смерти Джульетты, восклицает: «Звезды, вызов вам бросаю!» (V, 1), — слово, обозначающее рок, судьбу, употреблено в различных смыслах. «Звезды» Ромео — «натуральные». Для самого Ромео это неблагоприятное сцепление случайностей, как бы под влиянием враждебных ему небесных светил; но, как тут же выясняется, эти «звезды» — прежде всего в нем самом, в его натуре, природных страстях, в овладевшем им отчаянии. Под конец этой сцены Ромео убеждает бедного аптекаря продать незволенный законом яд и, отдавая ему деньги, разражается небольшой тирадой о «законе», о «бедняках», о «золоте» — важнейшие для поздних, «социальных», трагедий мотивы. Но в «Ромео и Джульетте» тирада о золоте («Для душ людских в нем яд похуже») «не играет», полностью выпадает из действия и только оттеняет лихорадочный процесс духовного «созревания» Ромео.

Идея «натуральной» трагедии — насколько может быть выражена словами одного персонажа идея поэтического целого — намечается в монологе брата Лоренцо, духовного отца обоих любящих, когда, впервые появляясь в пьесе, он входит на рассвете в свою келью с корзиной лекарственных трав, равно целебных и ядовитых. Как бы предваряя события (за монологом монаха появится Ромео с просьбой сегодня же утром повенчать его с Джульеттой), монах эпохи Ренессанса рассуждает об удивительном двуединстве в жизни матери-природы — целебного и ядовитого, рождения и смерти, любви и гибели:

Мать — земля всем тварям и могила им.
Где родное недра тварей — там и гробы!
Чад многообразных мы повсюду зрим,
Из одной родимой вышедших утробы
И равно сосущих грудь земли...
Нет равно и доброго, что бы не могло...

Сделаться источником злоупотребления...
В сердце человеческом иль в цветке равно
С благодатью смешано воли злой начало...

(II, 3. Перевод Ап. Григорьева)

Диалектике этого рассуждения (в духе «совпадения противоположностей» как высшей логики божества, у Николая Казанского) — а ею пронизаны и гуманистическая мысль, и народное искусство Ренессанса — созвучны еще в первой сцене парадоксы (казавшиеся иногда критике лишь модным «эвфуистским» остроумием) влюбленного Ромео о «любви, страшней, чем ненависть», о «благоразумном безумье», о «целебном недуге», «бессонном сне» (I, 1) — о разладе от избытка жизненных сил. Брата Лоренцо пугает эта страсть без меры: «Насильственным страстям — насильственный конец; в их торжестве — им смерть... Люби умеренно — пролюбишь дольше» (II, 6, перевод Ап. Григорьева). Предчувствие смерти томит героев с начала действия¹ в этой истории любви, завершающейся среди трупов в склепе. В моменты высшего счастья над героями витает смерть². Любовь и самоубийство в трагедии Шекспира, как у Тютчева сон и смерть, — «близнецы» («И кто в избытке ощущений, когда кипит и стынет кровь, не ведал ваших искушений, Самоубийство и Любовь!»).

Печаль «самой печальной повести на свете» иная, чем. «Гамлета», «Макбета» или «Лира», — печаль эта «светла». В ранней трагедии у героев нет (или почти нет) никакого счета обществу, нет заблуждения при трагическом «предъявлении счета», ни вины перед людьми, преступления, ни оттенка «искупления» в гибели, «очищения» от вины. Как и кульминационная сцена у балкона, прощание перед временной разлукой, финальная сцена смерти любящих в развязке разворачивается на фоне предрассветного часа, рождающегося дня, — самоутверждение жизни в самой гибели, которую она в избытке сил и страсти стихийно за собою влечет.

Особо широкой, природно-общечеловеческой основой ранней трагедии, вероятно, надо объяснять и необыкновенную ее популярность не только у современников Шекспира и у европейского зрителя в веках, но и в странах неевропейских культур. В частности, на мусульманском Востоке и в Индии знакомство с театром Шекспира обычно начиналось с «Ромео и Джульетты». К пониманию любовной трагедии Шекспира восточная аудитория

¹ См. I, 4, когда Ромео собирается на бал Капулетти.

² II, 6, перед венчанием (Ромео: «Пусть приходит горе... и пусть любви убийца — смерть — придет»; II, 5), сцена у балкона (Ромео: «Уйти мне — жить; остаться — умереть!», «Приди ты, смерть, привет тебе! Джульетта так хочет») (перевод Ап. Григорьева). В бледном Ромео под балконом Джульетте сверху чудится «мертвец на дне могилы».

была подготовлена своей собственной версией демонически «безмерной страсти», знаменитым сюжетом Лейли и Меджнуна (от джинн — дух) — с героем, также «одержимым» в любви.

5

По источнику трагического «историческая трагедия» (или «трагедия-хроника») «Юлий Цезарь» (1599), таким образом, прямо противоположна «натуральной трагедии», от которой она отделена целым пятилетием. Трагедия Брута *вся* в социально-политическом, в историческом состоянии Рима — или «состоянии мира», что для римлянина одно и то же, — лишь на этом основана коллизия «Юлия Цезаря». В последней трагедии 90-х годов по-своему начинает звучать тема «времени» трагедий 600-годов; Брут — первый в ряду протагонистов, охваченных чувством неустроенности *социальной* жизни.

Отправной точкой конфликта здесь служит характерное для всех шекспировских героев представление: «Люди правят своей судьбою» (Кассий — Бруту, I, 2). Этим и руководствуется стоик Брут, ибо *человек долга* должен исходить из такого представления. Для всех окружающих обаяние Брута именно в том, что он до конца верен этому высокому представлению, верен долгу, верен себе; «Живой иль мертвый, он всегда Брут» (V, 4); у его трупа на поле битвы признают даже враги, что и в смерти «Брут самим собою побежден» (V, 5).

Среди всех протагонистов трагедий Брут поэтому *нравственный* по преимуществу герой (вот уж о чем мы меньше всего думали в «природной» ситуации «Ромео и Джульетты!»). В Бруте как бы аккумулировано гражданское сознание всех героев трагедий 600-х годов. Единственная страсть Брута, ради которой он, подобно жене своей Порции, проглотил бы и пылающие угли, — свобода Рима. В этом характерно-«римский», классически-гражданский колорит героя-республиканца — по крайней мере, таким в веках представляется «подлинный римлянин» читателям Плутарха.

Но в законченно «римском» облике Брута тем самым есть и оттенок, резко отличающий его от героев поздних трагедий, в том числе двух других римских. В поступках Брута нет противопоставления себя миру (Риму), нет провозглашения особого *своего* права судить мир, индивидуалистического начала, нет собственного начала личности как прав личности, в том числе ее прав *против* общества. Нравственный поступок поэтому не может здесь перейти в проступок, в преступление — по крайней мере, в глазах самого героя, последовательного республиканца. Если бы потребовалось, Брут все повторил бы с самого начала, ему не в чем себя упрекать — вот чего нельзя сказать ни о ком

из трагедийных героев позднейших. Дело не только в том, что Брут защищает не личное свое дело, что он во главе политической партии, за которой стоят исконные права Рима, но и в том, что, восставая против нынешних нравов, против цезаревского Рима, он объективно в единстве с традиционно-испявш Римом и стойчески *должен* так поступить — весь *истинный* Рим ждет от честного Брута именно такого поведения; об этом ему напоминают республиканцы, за это ему воздают должное и цезарианцы. В свободном поступке защитника свободы еще нет своеволия, нет свободы как нарушения извечного миропорядка. Разлад с «временем», с временными нравами (дурными нравами века Цезаря!) еще не перешел у героя в принципиальный разлад с Римом — Брут все еще хочет (и должен!) видеть в римлянах римлян, на этом и основана его речь на форуме и вся его тактика. Брут не может дойти до *асоциального* разрыва с Римом, как позднее у Шекспира римлянин Кориолан.

Эпическая цельность Брута мотивирована органически римским характером героя, для окружающих отнюдь не «своеобычным» по своему пафосу, а нормальным, естественно-римским, реально-«должным» характером — как и сама философия Брута, стоицизм, естественная официальная философия гражданских добродетелей в республиканском Риме. Кардинальное отличие *реалистического* образа политика-«идеалиста» у Шекспира от идеальных энтузиастов Шиллера — от Карла Моора, — который (с первой сцены!) ставит себе в пример «великих людей древности милого Плутарха» (и среди них в первую очередь, конечно, Марка Брута), или от маркиза Позы, «гражданина веков грядущих» — видно и в сцене смерти шекспировского героя. Умирая, Брут прощается с достойными своими *согражданами*, сердечно радуясь тому, что «ни разу в жизни не встречал людей, ему изменивших». Он знает, что в веках этот день его прославит больше, чем Октавия и Антония с их «победой низкой», он верит, что потомство будет с ним, Брутом (V, 5). Он умирает, как жил, — в единстве с идеальным, уходящим в прошлое, но для Брута все еще подлинным, реальным, настоящим, *вечно* настоящим Римом, Вечным городом, — этого не дано никому из героев позднейших трагедий.

Как ни противоположны по духу ранние две трагедии Шекспира, они обнаруживают некую общность черт негативной характеристики, отличающей их от трагедий 600-х годов. В обеих ранних трагедиях герои не доходят до необходимости переоценки себя и людей, до трагического внутреннего разлада, кризиса мироощущения. Обоим героям нечего пересматривать, не в чем нравственно раскаиваться, они и в заблуждениях, аффектах не совершили ничего во вред людям, обществу: их судьба до конца лишена внутреннего драматизма. Ситуации в ранних трагедиях поэтому находят высшее (кульминационное) выражение

в лирических партиях («Ромео и Джульетта») или в противопоставлениях речей («Юлий Цезарь») — во внешнем эпическом драматизме положений (свойственном в высокой мере еще гомеровским поэмам), а не в собственно драматических коллизиях, как в трагедиях 600-х годов.

И все же только через «историческую трагедию» («трагедию-хронику») «Юлий Цезарь», через возвышенное столкновение героя с историческим временем, с «хроническим», лежал путь Шекспира к жанрово более зрелым трагедиям, к собственно трагедийной концепции Времени. И прежде всего (хронологически), ближе всего (по духу) — к «Гамлету».

Глава третья

ЭВОЛЮЦИЯ СЮЖЕТА. ТРАГЕДИЯ-ПРОЛОГ

1

В ситуации первой из трагедий 600-х годов бросается в глаза одна особенность, которой не найти ни в какой другой трагедии Шекспира. Герой прибывает из далекого Виттенберга, где протекали его студенческие годы — и, по-видимому, долгие годы, так как в пятом акте выясняется, что Гамлету тридцать лет, — ко двору короля Клавдия. В экспозиции герой перенесен в духовно чуждый для него мир.

С самого начала действия датский принц, таким образом, чувствует себя в Дании не так, как веронская чета в Вероне, Тимон первых актов в Афинах или даже венецианский Мавр в Венеции, — не на своей земле. Уже при первом появлении на сцене он желает вернуться в Виттенберг и, лишь повинувшись настояниям матери и короля, остается при дворе. Своему другу Горацио при встрече Гамлет с удивлением дважды задает вопрос — почему он здесь, а не в Виттенберге, а товарищам по университету — чем они так «провинились», что попали в Эльсинор.

Этот Гамлет, для которого Дания — «тюрьма», и притом «одна из худших тюрем», этот принц со вкусами решительно не придворными — «не датский» Гамлет и весьма странный принц — принадлежит, по-видимому, всецело инвенции Шекспира. Ни в хронике Саксона Грамматика, ни во французском пересказе Бельфоре нет мотива прибытия героя из иного края, нет отчуждения Гамлета от среды. Что касается утраченной пьесы Кида — как предполагают, прямого источника шекспировской трагедии, — все, что мы знаем об этом «пра-Гамлете» — это то, что там уже появляется, взывая об отмщении, призрак старого короля и что, вероятно, то была типичная для Кида кровавая

трагедия мести. Но тогда, надо полагать, сюжет ее не нуждался в парадоксальном мотиве «чужестранца в своем отечестве».

Напротив, этот мотив играет роль важнейшей психологической предпосылки для ситуации шекспировской пьесы, заимствующей в источниках лишь сырой материал. Сама гамлетовская фабула перенесена, подобно герою, в достаточно чуждый ей мир. Как ни в одной трагедии, Шекспир модернизирует здесь время действия: герой древней саги учится в современном Шекспиру Виттенберге, очаге Реформации, в университете, основанном в 1502 году; перед датским двором разыгрывается «убийство Гонзаго», происшедшее в 1538 году, действующие лица — явно подчеркнутое смещение — обсуждают злободневные события лондонской театральной жизни около 1600 года и т. д. Древнее сказание об Амлете, эпический сюжет-фабула, преобразовано в сюжет-ситуацию Нового времени, основанный на непримиримом контрасте между личностью и обществом, между свободолюбивым принцем и новейшим абсолютистским двором, между героем, на которого возложена конкретная задача (месть), и «не его» миром, в котором, как выясняется в ходе действия, она может быть решена *только* анахронистически: как старинный долг мести, как бессильный против утвердившегося миропорядка (против «времени») выпад.

Мотив героя, перенесенного в чуждую ему среду (страну), станет в XVIII веке характерным приемом для «философских» жанров повести, сказки, поэмы, фабула которых часто строится на образовательном «путешествии». Герой наблюдает непривычную для него («остраненную») среду свежим, неавтоматизированным взглядом иностранца, обычно более склонного к обобщениям. Как и персонаж «философских» жанров Просвещения, Гамлет *видит* мир в его своеобразии, способен оценить его критически. Протагонисты позднейших трагедий вплоть до Тимона Афинского начинают с иллюзий насчет своих друзей, детей, родного города-государства, чтобы через основанные на иллюзиях поступки прийти к конфликту и трагическому осознанию действительной природы своего общества. У питомца Виттенбергского университета подобные иллюзии исключены с самого начала. С первого монолога (1, 2) мир трагедии для него «докучный, тусклый и ненужный», «буйный сад, где властвует лишь дикое и злое».

В «Гамлете» сюжет поэтому не строится на деянии — в начале действия («Лир», «Макбет»), в середине («Кориолан»), либо и в начале и в конце («Отелло») — на трагическом поступке. Главный поступок героя в датской трагедии (месть) лишь заключает — притом неожиданно для него самого — сюжет о трагическом положении человека, который с самого начала предчувствует истину, понимает свой мир и слишком рано (с конца первого акта) убедился, что «вещая душа» его не обманывалась. В шекспировском театре Гамлет — первое (и по времени и по значе-

нию) законченно трагическое сознание, причем в отличие от других трагедий — с самого начала действия. Действие в «Гамлете» не подготавливает поступок и не разворачивается как последствия поступка (в «Отелло» и то и другое), а показывает, почему так долго не было поступка, почему герой колебался, медлил, терзаясь своей медлительностью. Для умирающего Гамлета поэтому так важно, чтобы то, что знают зрители, «безмолвно созерцавшие игру», стало известным миру и потомству, — что он и завещает единственному своему другу. «Гамлет» — *трагедия знания жизни*.

Не только герой, но и зритель (читатель) «Гамлета» находится в ином, чем в остальных трагедиях, положении по отношению к миру пьесы и его персонажам. В других шекспировских трагедиях мы в своих суждениях независимы от протагониста, мы видим с самого начала заблуждения Отелло, Лира, Тимона в оценках Яго, дочерей Лира, друзей Тимона; мы ориентируемся в мире лучше, чем героически-наивный протагонист. В «Гамлете» же мы видим мир глазами героя, он пронизательнее нас, он раскрывает перед нами *закулисную* сторону происходящего, он подсказывает нам оценки целого и находит для своего мира меткие, универсальные формулы, ставшие крылатыми выражениями.

В «Гамлете» герой знает о своей среде больше протагонистов других трагедий, больше, чем кто-либо из персонажей его собственной трагедии (вероятно, ему одному известна тайна преступления Клавдия), а часто больше, чем читатели (зрители), обычно пребывающие в театральных пьесах, в том числе в пьесах самого Шекспира, в привилегированном положении всеведущих богов. Композиция действия в «Гамлете» такова, что герой, хоть он новый человек в Эльсиноре, опережает нас в понимании датского двора. Некоторые сцены как бы и даны для выравнивания этой «неравномерности развития» героя и зрителей — без такого допущения они покажутся излишними.

Первый акт, например, заканчивается рассказом Призрака и клятвами принца выполнить долг. Проходит два месяца¹ — и к началу второго акта мы готовимся узнать, насколько Гамлет продвинулся к цели. Вместо этого в первой сцене второго акта мы в доме Полония в тот момент, когда он отправляет слугу в Париж с поручением тайно разузнать о поведении сына, а заодно и других датчан в чужой столице. Этот мотив больше не развивается — мы так и не узнаем, чем кончилась миссия Рейнольда, какие сведения он привез о Лаэрте. Пассаж в семьдесят строк полностью выпадает из фабулы, но зато прекрасно вводит нас

¹ Судя по тому, что со смерти старого короля до начала первого акта прошло два месяца (Гамлет: «Два месяца как умер» — монолог, I, 2), а в Ш, 3 Офелия замечает: «**Тому (как умер король)** уже дважды два месяца» (события третьего акта непосредственно следуют за действием второго).

в то, что Гамлет называет своим «временем», «проклятием своей судьбы» — в атмосферу датского двора, где надо действовать принцу, чтобы выполнить долг. Здесь отец так вошел в свою роль министра внутренних дел, так сросся со своими обязанностями, что шпионит за собственным сыном за границей; наставления отъезжающему Рейнольду — хитроумная подробная инструкция тайному агенту, которому дозволено все. В этой же сцене допрашивается и дочь министра, поскольку известно, что она находится в связи с принцем; у нее отбираются любовные письма, и в следующей сцене они будут верноподданно преподнесены его величеству, почему-то особой принца весьма интересующемуся.

Сцена в доме Полония «подтягивает» читателя до уровня Гамлета; косвенно она отвечает в известной мере на интересующий нас вопрос. За эти два месяца Гамлет успел разобраться в придворных нравах и оценить полицейский «верный нюх» Полония¹, который родную дочь заставил стать своим агентом. Теперь читатель подготовлен к саркастическим репликам принца в следующей сцене по адресу Полония, в частности, как отца Офелии — Гамлет видит министра насквозь. И в этой же сцене герой сумеет распознать в прежних своих друзьях нынешних придворных шпионов — то, что читателю известно с начала сцены, где король поручил Розенкранцу и Гильденстерну выведать у принца его намерения.

Герой невидимкой присутствует — как бы вместе со зрителями — в тех сценах, где на подмостках нет актера, исполняющего его роль. Благодаря острой пронизательности Гамлет знает то, что зритель видит благодаря выгодному своему положению, — мы, зрители, всегда должны иметь это в виду, оценивая поведение героя. В сцене объяснения с Офелией нас обычно поражает не столько пессимистический взгляд на женщину, подсказанный общим глубоким отчаянием героя, — о состоянии его можно судить по только что произнесенному монологу «Быть или не быть», — сколько крайне резкий тон в этой сцене разрыва с любимой, нарочитая грубость Гамлета, явное желание оскорбить Офелию. Режиссеры в интерпретации сцены поэтому с некоторым правом иногда исходят из допущения (для которого в тексте *нет* прямого основания), что Гамлет *знает* или, по крайней мере, догадывается о том, что свидание его с Офелией подстроено королем и Полонием, что оно подслушивается. Чтобы убедиться, что Офелия подслана, Гамлет спрашивает, где сейчас ее отец, и после смущенного ответа: «Дома», — передает Полонию через дочь язвительный совет «разыгрывать дурака только дома». В следующих репликах возмущение героя достигает высшей точки. Гамлета раздражает безвольность Офелии, ее покорная

¹ У Шекспира более ядовито: в II, 2 Полоний хвастает тем, что он мастерски «рыщет по следам политической дичи» — *hunts the trail of policy* (в переводе Пастернака — что он «охотничья ищейка»).

уступчивость (о которой зритель знает по предыдущим сценам II, 1; III, 1), роковая «слабость женщины», которой и на сей раз, как и в истории королевы-матери, пользуется в своих интересах негодяй Клавдий.

Эта сцена подслушивания в «Гамлете» прямо противоположна подобной же в «Отелло», где Мавр подслушивает беседу Яго с Кассио (IV, 1). И там и здесь подслушивание подстроено коварным антагонистом, оно окончательно убеждает героя в моральной слабости героини и приводит его к отречению от прежней любви. Но в «Гамлете» ситуация и реакция героя основаны на понимании, в «Отелло» — на непонимании происходящего перед его глазами. Отелло, которому была отведена роль зрителя, невольно сыграл в этой сцене главного актера и одурочен ее режиссером, Яго. Гамлету была отведена роль актера, но он разобрался в спектакле, разгадал, не хуже всеведущих зрителей, положение, — «дураком» оказался режиссер Полоний.

Но в какой мере знаем мы *все то*, что знает Гамлет о своем мире? То, что *надо* знать, чтобы быть на уровне Гамлета и иметь право судить о причине его медлительности? Натура героя и действующих лиц вокруг него обрисованы не хуже, чем в иных трагедиях, мы представляем себе и отношение Гамлета к любому персонажу (это примерно наше отношение), и оценку в целом датской жизни (трагически-отрицательную). В прочих трагедиях этого достаточно, чтобы понять поступки героя и его судьбу, а для гамлетовской ситуации недостаточно. Это ситуация, где деятельный по натуре герой потому не совершает ожидаемого поступка, что великолепно *знает* свой мир. Это *трагедия сознания*, сознания («Так трусами нас делает сознание»). Но в какой мере нам известен *весь* тот опыт, который лег в ее основу, — то, что побуждает героя трагически воскликнуть, что само Время стало поперек его судьбы? Очевидно, опыт этот намного шире, чем рассказ Призрака, неизмеримо значительней, чем обстоятельство смерти отца и брака матери.

Трагедия *знания* жизни, которую принято считать наиболее «философской» у Шекспира, с этой стороны заметно отличается от «философских» художественных произведений *познания* (познавания — как процесса) жизни, вроде «Кандида», «Фауста» или «Каина». Там перед нами *вся* художественная аргументация героя, примерно весь его жизненный опыт, путь развития, процесс познания — для понимания его выводов. Что касается «Гамлета», то по объему он так разросся, что как будто рассчитан автором так же на чтение, как поэма или роман; при постановке пьеса, как правило, подвергается, по-видимому, еще со времен Шекспира, сильному сокращению *К И* все же нам не хватает

¹ Нынешний текст «Гамлета» — текстологический свод различных по объему и тексту прижизненных (кварто) и **первого посмертного (фолио)** изданий. Второе кварто (1604) больше **первого**, «пиратского» (1603), **вдвое**.

важных звеньев при переходе от объективного мира, от датского двора, к субъективной стороне ситуации, к трагическому сознанию датского принца.

О сознании Гамлета мы судим косвенно — по его поведению, стычкам с придворными, ядовитым репликам (в которых мудрость как-никак рядится в одежду шутовства и безумия) — и непосредственно по беседам с друзьями, с матерью, особенно по монологам. Но эти монологи и беседы уже состоят из пессимистических выводов о жизни да из горькие упреков самому себе за бездействие — из них мы так и не узнаем, что же именно, помимо двух семейных событий, привело героя к глубочайшему духовному кризису. В монологах осмыслиется не то, что происходит на сцене, Гамлет в них часто и не касается датского двора. Трагическое сознание героя в монологах как бы автономно от действия и собственного участия в действии; оно коренится в чем-то большем, нежели представленный на сцене *малый мир*. Жизненная основа трагически бездействующего героя шире действия трагедии и уходит от нас — туда, за кулисы.

Монолог «Быть или не быть» может послужить примером. Он обычно признается центральным в партии Гамлета, в нем открывается источник отчаяния героя, обнажается его внутренний мир, это как бы ключ к пониманию всей трагедии принца. Но прежде всего монолог формально никак не связан с происходящим на сцене. Казалось бы, сейчас, когда Гамлет поглощен постановкой пьесы (в следующей сцене он занимается с актерами), когда должен подтвердиться рассказ Призрака и перед героем и всем двором наконец будет разоблачен убийца, менее всего уместен вопрос «быть или не быть». Трагедия сознания (размышление героя) протекает параллельно трагедийному действию (сценическому положению героя), а не вытекает из него. На минутку перед нами приоткрылся внутренний мир Гамлета, но мы так и не знаем, по поводу чего возник основной вопрос, не знаем (ведь это как бы внутренний монолог!) ни начала, ни конца этого размышления, оно обрывается с появлением Офелии. Последние «внутренние» слова монолога третьего акта: «Но тише!», как и последние слова первого монолога (I, 2) «Разбейся сердце, ибо я должен молчать» (дословный перевод), перекликаются с предсмертным «Остальное — молчание»¹ Очевидно, по самому художественному замыслу, в размышлениях героя должно остаться что-то значительное и недосказанное, о чем после смерти Гамлета, пожалуй, и Горацио вряд ли сможет в полной мере поведать миру.

Затем — переходя к содержанию монолога — в «Быть или не быть» перечисляются «бедствия», «плети и глумление времени»:

¹ Оба монолога, произносятся в залах дворца, где и стены имеют уши. При монологе «Быть или не быть» за стеной прячутся король и Полоний.

**Гнет сильного, насмешки гордеца,
Боль презренной любви, судей медливость,
Заносчивость властей и оскорбленья,
Чинимые безропотной заслуге.**

Ни одно из этих «бедствий» не входит в действие, в данную ситуацию, в положение самого принца датского. Сравним ключевой монолог Гамлета с негодующими речами Лира, Тимона, Кориолана, с предсмертным монологом Макбета («Так догорай, огарок») — там всегда осмыслиется пережитое героем, и мысли героя вытекают из действия, из того, что зритель видел. В «Гамлете» действие как бы должно указать на нечто большее, чем оно само («Остальное — молчание»), как на главный источник меланхолии Гамлета. Там, за сценой, сходятся зло жизни, драматически воплощенное (то, что зритель видит) и лирически лишь высказанное (то, что терзает героя).

На этом основании иногда приходили к выводу о несовершенстве театрально-драматической формы «Гамлета», признавая, однако, его значительность поэтическую как «драматической поэмы». Но такой вывод решительно опровергается неизменным сценическим успехом «Гамлета», наиболее популярной драмы Шекспира у современников, у потомства, в наше время. Не раз отмечалось, что пресловутые неясности «Гамлета» больше ощущаются при чтении, чем в театре.

Драматическая форма в «Гамлете» — единственная, как ее герой; она подходит только к «Гамлету». Это — как во всех трагедиях начиная с «Ромео и Джульетты» — *характерная* («внутренняя») форма. Различие в структуре (соотношение драматически показанного и лирически высказанного) между «Гамлетом» и последующими трагедиями вытекает из отличия протагониста, который интеллектуально возвышается над прочими персонажами, знает важную тайну, им не известную, с самого начала *знает* свое «время» — от более наивных, чем прочие персонажи, протагонистов других трагедий, которые лишь в ходе действия и *через* действие, ими осознаваемое, *узнают* свое «время».

Но подобная структура подымает героя и над зрителем и читателем. Она создает в «Гамлете» идеальную (вечную) ситуацию с героем — нормой «мыслящего человека» (*Homo sapiens*), «знающего свое время» человека. Она рассчитана и на мыслящего читателя, как сотворца, на его собственное представление о времени, о *своем времени*. Каждая эпоха, каждая постановка «Гамлета» в своих акцентах творчески восполняет недостающие звенья между малым, драматически представленным временем (датского двора) и тем большим Временем, которое противостоит герою и составляет его трагедию, — восполняет каждый раз соответственно своему пониманию времени, постижению роли времени в человеческой жизни — и соответственно своему пред-

ставлению о «мыслящем человеке». Гибкая драматическая форма «Гамлета» — едва ли не самая поэтическая и емкая в шекспировских трагедиях, кроме «Короля Лира», — исключает окончательное решение задачи (для всякого времени). Подтверждением чему служит единственная по богатству история истолкования «Гамлета» в критике и в театре*

2

Что же знает Гамлет?

Шекспира в легенде о Гамлете, должно быть, особенно поразило образ отца героя. Изменено в трагедии лишь его имя (у Саксона Грамматика отца Амлета зовут Горвендил); тождество имен, видимо, должно указывать еще на духовное родство сына с отцом. В благоговение, которое Гамлет испытывает к покойному королю, Шекспир, сравнительно с древним сказанием о родовой мести сына, влагает особый и более глубокий смысл.

В эту трагедию, где драматург свободнее, чем где-либо, обращается с легендарно-историческим материалом, в неизменном виде перешло сообщение летописца о великом единоборстве между отцом Амлета и королем Норвегии, о поединке, где ставкою служили владения и победителю досталась вся Норвегия, — согласно договору, «скрепленному по чести и закону». Дважды мы в трагедии слышим о великом деянии старого Гамлета: в *завязке*, когда перед часовыми появляется Призрак («Такой же самый был на нем доспех, когда с кичливым бился он Норвежцем»), и перед *развязкой*, где Могильщик сообщает, что принц родился — и это знаменательно — «в тот самый день, когда покойный король наш Гамлет одолел Фортинбраса». Полусказочный, в духе богатырского эпоса, мотив, таким образом, обрамляет действие, происходящее при цивилизованном дворе XVI века. Тень старого короля в доспехах, какие были на нем во время поединка, является в Эльсинор не только из потустороннего мира, но и из давно исчезнувшего легендарно-героического прошлого. Контраст между двумя братьями на датском троне, между рыцарственным королем подвигов и трусливым «улыбчивым» королем интриг, проходит через все действие. Нарушением хронологической перспективы — одним из знаменательнейших анахронизмов в трагедийном театре Шекспира, — осязаемым сдвигом, резким смещением во времени, формально достигается ощущение «вывихнутого века». При Клавдии само Время вышло из су-ставов.

О покойном короле мы знаем еще, что он «на льду в свирепой схватке разгромил поляков» (I, 1). Героические открытые деяния доблести сменились ныне в Дании «цивилизованной» поли-

тикой тайных преступлений. Согласно древнему сказанию, отец Амлета был убит братом-соправителем на пиру — открыто перед всеми придворными. У Шекспира старый Гамлет убит коварно, и пушен слух, что короля во сне ужалила змея. «Коварства черным даром» Клавдий привлек на свою сторону королеву и занял престол. Затем он коварно отправляет наследного принца в Англию, а когда план срывается, вступает в тайный стовор с Лаэртом — на сей раз двойное коварство: отравленное оружие и отравленный напиток. История Клавдия начинается и завершается коварством.

Но контраст прямых поступков благородного *героя* и тайных козней трусливого *негодяя* («Путем крюков и косвенных приемов, обходами находим нужный ход», — хвастает его министр, II, 1), как и во всех следующих трагедиях, перерастает у Шекспира рамки чисто морального противопоставления. «Коварные» антагонисты в ходе действия потому и берут верх — по крайней мере, до развязки, — что полагаются в интригах на реальные интересы или страсти окружающих (иногда на страсти самих героев), делают из них себе помощников, действуют косвенно — через аппарат, от имени общества и для его блага, от имени государства и для государственной безопасности, от имени порядка как уже существующей системы жизни.

У Шекспира всегда особенно выразительны вводящие сцены и первые реплики персонажа. Клавдий появляется в действии (I, 2), поглощенный заботами о государстве и лично об отдельных подданных. Над Данией нависла угроза со стороны юного Фортинбраса (как в свое время, при Гамлете-отце, со стороны Фортинбраса-отца), и новый король, действуя через послов, через дядю своего противника, цивилизованными методами дипломатии улаживает дело для блага всей страны — как при следующем выходе Клавдия мы узнаем от возвратившихся послов (II, 2). И в первой же речи, руководствуясь все теми же высокими государственными интересами, король напоминает вельможам, что стране и ему самому не подобает безмерно предаваться скорби, что, как супруг «наследницы», он готов занять трон, — опираясь на их, государственных советников, «свободное» решение: иными словами, что они — соучастники Клавдия в устранении законного наследника от престола. Обилие личных и притяжательных местоимений первого лица («наш возлюбленный брат», «наша сестра», «наша королева», «наша держава», «мы помышляем», «нам подобает» и т. д.) и особенно фраза «не забываем также о себе» — стиль *короля-солнца!* — если не замечены зрителем, вполне оценены героем. На любезный вопрос короля (который только что был так милостив к Лаэрту): «Ты все еще окутан прежней тучей?» — принц иронически отвечает: «О нет, мне даже *слишком много солнца*» (I, 2). Клавдий и в дальнейшем всегда будет сочетать собственное благо с национальным,

выдавать интриги, подсказанные трусостью и нечистой совестью, за мероприятия, диктуемые государственной безопасностью.

Против Гамлета в единоборстве с Клавдием выступает не личность, как в поединке старого Гамлета, а безличный государственный механизм. При датском дворе тайная слежка и неусыпная бдительность — основа порядка. Мать беседует с сыном — за ковром притаился шпион; свидание девушки с возлюбленным — их разговор подслушивается; встреча приятелей по школьной скамье — двое подосланы прощупать третьего. На родине и за границей — везде очи и уши государевы. Никогда никому не доверять, держать подальше мысли от языка, помнить, что клевета подстерегает на каждом шагу, что «враг есть и там, где нет никого», — об этом, прощаясь, напоминает отец сыну, брат сестре.

В «Гамлете» мы в атмосфере всеобщей несвободы. Чем выше место, тем более человек, «подданный», связан местом. Офелия не должна доверять Гамлету — он принц: «Великие в желаниях не властны, он в подданстве у своего рожденья, он сам себе не режет свой кусок» (I, 3). Но при датском дворе никто «сам себе не режет свой кусок», все служат, личность поглощена службой, двором. Нет личности, есть функционер, или, на образном языке шекспировского героя, — «губка» государева: стоит нажать — губка отдает то, что впитала, она снова суха и снова готова впитывать, что положено (IV, 2). Губка не отвечает ни за то, что впитала, ни за то, что из нее выжато. Розенкранц и Гильденстерн не могут сметь свое суждение иметь касательно доверенных им важных государственных поручений. Бездушные приятелей принца, которое так удивляет зрителя, — это безличная, особо бесчеловечная, жестокость функционера; как звено Великого Механизма государственной машины, он лично ни за что не отвечает, а значит, на все способен. Безличный (технически целесообразный), функционерами подход, более стандартный, чем в обращении с простым инструментом, распространяется на объект механизма, на сырье, на человека как подданного (III, 2, где Гамлет предлагает Гильденстерну сначала попробовать сыграть на флейте, а уж потом — на его, Гамлета, «ладах»).

Но в дегуманизированном датском мире есть, конечно, и свой высокий долг, своя нравственность — система приличий, регламентированное этикетом поведение «цивилизованного» человека. Если угодливый царедворец каждый раз соглашается с принцем, когда тот, издеваясь над ним, находит, что облако похоже на верблюда, ласточку, кита, если галантный Озрик, вслед за Гамлетом, уверяет, что ему «жарко», «да, скорее холодно», «о да, чрезвычайно душно», — в их ответах сквозит не всегда глупость, не простое подобострастие и не только снисхождение к «безумию» героя, а придворное чувство субординации, «цивилизованный» долг этикета в беседе с наследником. «Они меня совсем

сведут с ума», — замечает после одной из таких бесед Гамлет (III, 2), который *эксцентричным* поведением шута пытается взорвать *централизованное* единообразие придворных приличий, обнажить их бессмыслицу. В безличной нивелированности, в бездушии, прикрытом любезностью, есть свой нравственный императив, долг должности, есть своя истина системы (в придворном безумии есть своя метода, сказал бы Полоний). Ее формулирует Розенкранц, благоговейно принимая поручение короля отвезти принца в Англию на смерть. Вероломная миссия — «священное и правое дело» (слова Гильденстерна), раз речь идет о благе монарха, а значит, о государственной безопасности. Ибо монарх — некий жизненный центр всего Механизма. Он

...колесо,

Поставленное на вершине горной,
К чьим мощным спицам тысячи предметов
Прикреплены; когда оно падет,
Малейший из придатков будет схвачен
Грозой крушенья. Искони времен
Монаршей скорби вторит общий стон.

(III. 3)

Интересы Великого Механизма совпадают для функционера с порядком, с интересами Целого, а значит, и с «благом народа». Не имеет значения, кто в центре механизма — законный король или узурпатор-убийца. Важно, что это Главное Колесо, «тот дух, от счастья коего зависит жизнь множества... тьма людей, живущих и питающихся» — вокруг двора, вокруг котла.

Речь Розенкранца — официальная философия абсолютистского общества, отождествляющая интересы «короля-солнца» (не как личности, а как должности) с благом государства, в ней обоснована этика верноподданного, моральный идеал в этом обществе. В отличие от средневековых рыцарей, от героев «Генриха VI», Полоний и Озрик, Розенкранц и Гильденстерн служат не особе Клавдия, не законному королю или законному наследнику. В мире короля Клавдия переродились, *органически* распались связи патриархальных времен, «естественные» связи, основанные на личном служении конкретному лицу. Их поглотила служба безличному механизму, его кормчому и кормильцу, перед которыми отступают извечно человеческие («органические») связи семьи, родства, дружбы, любви, *разлагаются* любого рода личные формы общения человека с человеком.

Стилистический анализ «Гамлета» показывает, что язык действующих лиц, особенно речь героя, как нигде у Шекспира, изобилует образами болезней, расстройств организма, разложения, гниения, язв, — ими художественно внушается лейтмотив «неисцелимо больного» общественного «организма» Дании. В сцене с матерью Гамлет говорит, что поступок Гертруды «на челе святой любви сменяет розу язвой»; из-за него лихорадочно «лицо небес пылает», «земля больна»; королева не должна «жить в

гнилом поту засаленной постели»; «мать, умоляю, не умишайте душу лъстивой мазью... она больное место лишь затынет, меж тем как порча все внутри разъест» и т. п.¹. В Дании хворает само Время. И первое действие, где противоестественное появление Призрака знаменует, что «подгнило что-то в датском королевстве», заканчивается «больным» образом противоестественно «вышедшего из суставов», «вывихнутого» времени.

Неисцелимо «подгнили» нравы — и лишь в этом сила коронованного убийцы. Кульминационная сцена «мышеловки» — окончательный диагноз болезни. Она подтверждает худшие предположения героя, она показывает зрителю, что «гниение» охватило все общество. Действительные обстоятельства смерти старого короля — известны ли они датскому обществу, в частности, двору? В первоисточнике, где отец героя убит открыто, этот вопрос исключен, но в трагедии это вопрос о *масштабах* «коварства» и узаконенного преступления. Призрак говорит Гамлету, что Дания обманута басней о его кончине. Сперва реакция принца не идет дальше негодования против «улыбчивого подлеца» на троне. Гамлет даже готов тут же поделиться вестью со стражей. Но затем, спохватившись, он требует клятвы, что стража никому не сообщит ни о появлении Призрака, ни о причинах предстоящей перемены в поведении принца. Многократное и настойчивое подпольное: «Клянитесь», — показывает, что Призрак одобряет осторожность принца, недоверие к окружающим. И лишь теперь, когда Гамлет задумывается о путях мести, о будущей маске безумия, которая защитит его и разоблачит короля перед средой, впервые встает вопрос о *среде*, где могло совершиться и сойти безнаказанно такое злодеяние. И неожиданное за этим знаменитое восклицание о «вывихнутом времени» свидетельствует, что Гамлет уже сейчас, в первом акте, допускает только худший ответ, — в этом-то и «проклятье судьбы» (*его* судьбы), которым заканчивается акт завязки.

Во втором акте презрительное обращение с Полонием, мрачная характеристика Дании как «тюрьмы» в разговоре с новоприбывшими друзьями, а в третьем, кульминационном, акте, накануне представления, пессимистический монолог о «глумлении времени» и объяснение с Офелией показывают, что за два месяца герой успел утвердиться в своем предположении и ничего хорошего не ждет от предстоящего опыта. Когда Гамлет наставляет актеров, что они должны как бы держать зеркало перед природой и показывать «всякому времени и сословию его подобие и отпечаток», — надо полагать, это не просто призыв к «реализму» в театральной игре или урок профессионального «мастерства».

См. замечательное исследование: Caroline E. E. Spurgeon, *Shakespeare's Imagery and what it tells us*, Cambridge, 1935, p. 316—317.

И вот, наконец, преступление раскрыто перед миром. Клавдий, прервав спектакль, сам себя разоблачил. Состояние Гамлета — смесь отчаянного веселья и предельного отчаяния. Эксперимент удался, «диагноз» блестяще подтвердился, перед «временем и сословием» обнажились их язвы — и они, подобно раку, неизлечимы. Ибо какова реакция двора? Все возмущены происшедшим скандалом, лично задеты неприличным поведением принца. Весь двор теперь сплотился вокруг убийцы — в следующей же сцене в ответ на слова Клавдия, что он опасается и ненавидит принца, Розенкранц произнесет свою речь о монархе, главным «колесе» Великого Механизма. Это круговая порука господствующей касты, санкция для коварной политики интриг, оправдание прошлых и будущих, тайных и явных преступлений — и, конечно, во имя блага государства и блага народа.

Фабула «Гамлета» (вместе с предысторией) в шекспировской переработке начинается и кончается поединком. В контрасте двух поединков, неизвестном древнему сказанию \ оттеняется отличие трагедийного настоящего от эпического прошлого. Единоборство старого Гамлета с Фортинбрасом, о котором нам рассказывают в первом акте, — светлый, наивно «естественный», исторический глубокий фон для мрачного поединка пятого акта, для единоборства Гамлета с придворным миром, для всего сюжета о «цивилизованном» коварстве, который начинается подозрениями героя, что «тут не все чисто, какая-то бесчестная игра» (дословный перевод, I, 2), и до конца развивается как история «противоестественных деяний... смертей, подстроенных коварством» (V, 2). В этом контрасте, в этом, как сказано, хронологическом смещении, совмещении в одном сюжете далеких по времени ситуаций выступает «время» Гамлета и движение времени, ход истории.

Когда Горацио замечает о покойнике: «Истый был король», — Гамлет его поправляет: «Он человек был, человек во всем; ему подобных мне уже не встретить». Многократное в диалогах и монологах противопоставление Гамлетом прежнего короля нынешнему насыщено исторически — это «век нынешний и век минувший» датской трагедии. Представление Ренессанса о героически творческой натуре человека — излагаемое Гамлетом при встрече со школьными друзьями как нечто само собой разумеющееся — сталкивается с системой, основанной на регламентации личности, на закреплении человека, на недоверии к его свободе, на деспотической опеке со стороны централизованного аппарата — исторически на столкновении с дегуманизированным строем абсолютизма, становление которого приходится на ту же эпоху

¹ У Саксона Грамматика Амурет по возвращении из Англии попадает на спрашиваемые по нем поминки, убивает перепившихся придворных, поджигает Дворец, где гибнет его враг, после чего занимает трон.

Возрождения. Ренессансиую этику доблести Гамлет (и, по-видимому, также Шекспир, которого трудно отделить в понимании «времени» от героя) уже склонен сближать скорее с доабсолютистским состоянием, с исчезнувшими архаико-демократическими формами жизни, с уходящим в прошлое героическим этапом культуры Возрождения — чем со своим цивилизованным обществом, с эпохой окончательного торжества абсолютистского порядка.

Сознание Гамлета пронизано, травмировано своим «временем». Офелии Гамлет говорит: «Некоторое время это было парадоксом, но наше время это доказало»; Полонию про актеров: «Они—краткая летопись времени»; матери: «Ведь добродетель в наше разжиревшее время должна просить прощения у порока»; своему другу про могильщика-остряка: «Наше время до того навострилось...»; про Озрика: «Он из тех, кого обожает наш пустой век, кто перенял лишь погудку времени», и т. д.

За обыденным Э.-Т.-А. Гофман всегда улавливал некую чертовщину (любимая его идея — «черт всюду сует свой хвост»), а принц датский—дух времени. И «гамлетовски» настроенный читатель в этой «трагедии времени» уподобляется герою. Отсюда широко принятое метафорическое истолкование образа «крота» из реплики Гамлета конца первого акта («Так, старый крот! Ты проворно роешь! Отличный землекоп») как символа «подземного» хода исторического времени К У самого Гамлета трагически-фамильярное обращение к Призраку, меняющему подземное местоположение, имеет в этой сцене локальное значение. Но в реплику героя читатель влагает метафорически расширенный смысл — под влиянием заключающего всю сцену восклицания о «вывихнутом времени».

Трагедия вольнолюбивого героя, которому противостоит рабское время, роднит Гамлета с Брутом. Реминисценции в «Гамлете» из недавно законченного «Юлия Цезаря» отмечены выше. Возможно, в этом плане не лишено *политического* оттенка также различие ответов на оклик часового в самом начале действия: «Стой! Кто тут? Горацио. Друзья стране. Марцелл. Вассалы датского короля» (дословный перевод).

В римской хронике исход борьбы самим временем формально еще не был решен; Брут еще возглавлял могучую партию сторонников свободы. Гамлет же — если не считать пассивно стоического Горацио—одинок, а исторический процесс узурпации свобод зашел в Дании так далеко, что «ярмо времени» (выражение Брута) может быть воплощено не в гениальном Юлии Цезаре, а в заурядно-трусливом, подлом Клавдии: трагедия датского

¹ Два примера. К. Маркс: «...Мы узнаем... старого крота, который умеет так быстро рыть под землей, этого славного минера — революцию» (К. Маркс и Ф. Энгельс, Сочинения, т. 12, стр. 4); А. Блок: «Ты роешься, подземный крот! Я слышу трудный, хриплый голос» («Ямбы»).

героя глубже и безысходней, чем римского. И «большое» время «заражает» сознание самого героя, порождая внутренний разлад, меланхолию, глубокую неудовлетворенность собой, специфичные для «гамлетизма».

Мы тем самым переходим от объективной стороны гамлетовской ситуации, от характера времени, от макрокосма «Гамлета» — к субъективной стороне ситуации, к характеру самого Гамлета, к микрокосму трагедии.

3

А.-В. Шлегель уподоблял «Гамлета» уравнению с иррациональным корнем, где некая часть неизвестного не может быть выражена числом рациональным, всегда остается неустановленной. История толкований «Гамлета» наводит скорее на сравнение с неопределенным уравнением: бесчисленные «решения» характера Гамлета, не продолжая, не уточняя друг друга, кардинально различаются как по «абсолютной величине», так и по «знаку» — положительному или (гораздо реже) отрицательному для репутации героя. «Гамлет» нагляднее всего доказывает и приблизительность и спорность всякого перевода художественного образа на иной, не художественный, язык. «Тем и велико хорошее произведение искусства, что основное его содержание во всей полноте может быть выражено только им» (Л. Толстой).

Принято различать в интерпретациях «Гамлета» два противоположных подхода — «субъективный» и «объективный». В первом случае причину медлительности Гамлета усматривают в самом герое (в его характере, моральных, религиозных, философских принципах, а то и в подсознательном — при психоаналитическом объяснении). Наиболее значительная — при таком подходе — романтическая теория «рефлектированного» Гамлета, восходящая к А.-В. Шлегелю и Колриджу, усматривает ключ к трагедии в восклицании героя: «Так трусами нас делает сознание»¹. Об односторонности романтической теории свидетельствует, однако, слишком многое: эпизоды с Призраком, «мышеловка», убийство Полония, поведение Гамлета на корабле, но более всего финальная сцена, отнюдь не показывая «романтическую» (в немецком понимании начала XIX века) натуру, чисто теоретическую, неспособную к действию, «разъединенную рефлексией».

Реакцией на все концепции «практически слабого Гамлета» явились еще с середины XIX века теории, ставящие акцент на объективных условиях, в которых выступает деятельный, подобно

В оригинале спорное conscience — «совесть», «сознание» (понимание последствий поступка), «раздумье».

героям всех других трагедий Шекспира, герой. Подкреплением для концепций «сильного Гамлета» — помимо перечисленных выше поступков Гамлета — служит другое восклицание героя, что для выполнения мести у него «есть причина, воля, мощь и средства» (IV, 4). Медлительность мотивируют тогда (например, в интерпретации К. Вердера) «трудностью для Гамлета доказать перед всем миром вину убийцы» — его сочли бы сумасшедшим, если бы он сослался на свидетельство Призрака. Недостаточность «объективных» теорий еще более несомненна: Гамлет — также подобно другим трагедийным героям — никогда не жалуется на (само собой разумеющуюся) техническую трудность выполнения долга, а корит лишь себя — и «время».

Раскрытие «Гамлета» в веках всегда соответствовало представлению века о «норме» мыслящего человека, оно всегда исторично. И лишь мерой исторической значительности, широтой эпохально новой концепции, ее «актуальности», определяется и степень раскрытия образа, «общечеловеческое» значение трактовки. Позднейшее, более полное, освещение «Гамлета» не может поэтому не включать того, что было раскрыто предыдущей эпохой в характере и ситуации шекспировского героя. Недостатки романтической теории «рефлектированного» Гамлета — в модернизации героя Возрождения под «интеллигента» XIX века (в тривиальном понимании). Неспособный к решительному действию Гамлет вообще не мог бы стать героем подлинной трагедии (героического жанра драмы), во всяком случае — ренессансной трагедии Шекспира. Зато в романтической теории замечательно уловлен внутренний драматизм гамлетовской ситуации как своего рода «высокой болезни» развитого интеллекта. Эта теория тем самым намного превосходит позднейшие позитивистские концепции внешних «условий», которые умаляют (по сути, игнорируют) субъективную сторону ситуации, непреходящее значение «Гамлета» как трагедии разлада между (личным) пониманием и (общественным) состоянием вещей, трагедии духовного сознания (conscience).

И все же зерно истины «объективных» концепций (хотя бы той же теории Вердера) в том, что шекспировский герой действительно не может ограничиться архаически простой мстью. Меланхолия Гамлета явно имеет своим источником более развитое культурное сознание, более высокую этику, чем родовый долг сына перед отцом. Нет сомнений, что сам Шекспир перетолковал, модернизировал — в широком смысле слова, включающем все Новое время, — духовный уровень Гамлета-сына по сравнению с Амлетом древней легенды. И знаменательно, что образ Гамлета-отца при этом сохранен в архаическом виде — вплоть до патриархального представления о долге мести. В самом переходе от образа Гамлета-отца к Гамлету-сыну отражается объективная основа ситуации — движение Времени, ход истории.

В образе принца Гамлета (и всякого трагедийного протагониста у Шекспира) следует различать его натуру «от природы», какой она представляется нам по всему, что мы о нем знаем, — и его трагический характер, то, чем герой *становится* драматически, в ходе действия. Первое шире второго, второе определеннее, «характернее» первого. Трагедия героя субъективно и заключается в том, что его натура болезненно *сжимается* до известного («гамлетовского») состояния, что она в данной ситуации трагически *обостряется* до определенного («гамлетовского») характера.

В натуре Гамлета Шекспир полнее, чем в каком-либо другом персонаже своего театра, воплотил эстетический идеал эпохи, норму «человека во всем смысле слова». Судя по количеству прижизненных изданий трагедии, а также по свидетельству современника (Габриеля Харви) и по другим данным, образ принца датского пользовался особой любовью современников. натура Гамлета не менее энергична, чем у других протагонистов начиная с Отелло, и более «универсальна»; в его образе отчетливо выступает «многогранность» интересов и способностей. Офелия говорит — и это уже относится к прошлому принца, к его натуре, не к нынешнему «безумному» состоянию, не к трагическому характеру: «Вельможи внешность, язык ученого, меч воина... чекан изящества, зеркало вкуса, пример примерных». Мы знаем о привязанности Гамлета к театру, в этом искусстве он весьма сведущ; Полоний читает его любовные стихи — довольно слабые, но не без дерзкого вызова придворным вкусам; как и сама страсть к Офелии, это также в прошлом. Но — как бы корректив к возможно одностороннему нашему впечатлению от виттенбергского студента, которого мы знаем больше по философским монологам, по интеллектуальным беседам с друзьями, которого мы видим только с записными табличками или с книгой в руках, — в конце действия неожиданное состязание на рапирах. Вместе с Горацио мы не без удивления узнаем, что меланхолический принц, между прочим, постоянно упражняется в фехтовании и уверен, что «при лишнем очках» одержит победу над первым при дворе мастером в этом искусстве.

Многогранность природы — ни в одной из ее граней еще не заключена возможность трагического разлада с миром и с самим собой — роднит образ Гамлета скорее с разносторонними, гибкими характерами комедий, с Басанио, Клавдио или Орландо, чем с сурово-монолитными, «пафосными» протагонистами трагедий — Отелло, Макбетом, Кориоланом. Как в комедиях, натура героя, ее состояние, раскрывается и в «природном» чувстве к героине; этого не требуется для Макбета, Лира, Кориолана или Тимона. Более существенно то, что принц датский, в отличие от всех героев поздних трагедий, еще не завоевал определенного места в обществе, что он лишь в начале жизненного пути, — этим

эн также подобен героям комедий. Гамлет, видимо, моложе всех последующих протагонистов.

Вопрос о возрасте Гамлета, впрочем, считается в шекспировской критике неясным — это одна из важных альтернатив для актера. Но в первом акте все в пользу юного Гамлета. Лаэрт сравнивает чувство возлюбленного Офелии с «цветком фиалки на заре весны», с «храмом», который еще «растет» (I, 3). Призрак взывает к «юной крови» своего сына, «благородного юноши» (I, 5). В самом негодовании Гамлета, в его реакции на расказ Призрака («Надо записать, что можно жить с улыбкой и с улыбкой быть подлецом») есть черты юношески наивного открытия. И первый монолог (I, 2), по сравнению с размышлениями «Быть или не быть» третьего акта, — еще юношески эмоциональный: жалоба на «запрет самоубийства», отвращение к предстоящей «избитой, тусклой и ненужной» деятельности, нежелание вступить в этот мир («О, мерзость! Это буйный сад», и т. п.¹).

Во всей ситуации первого акта, где виттенбергский студент лишь недавно прибыл в Эльсинор, ошутим оттенок трагизма «юноши, вступающего в жизнь», в холодный, суровый, еще не освоенный мир. В последний раз этот оттенок повторяется в заключительном эпитете, когда умирающий Гамлет просит друга ла время удержаться от блаженства самоубийства: «Дыши с болью в этом бесчувственном мире» (дословный перевод²). «Юношеская» трактовка образа Гамлета, нередкая в театре, видимо, была особенно созвучна Гамлету русской поэзии — Александру Блоку, автору стихов «Когда, вступая в мир огромный, единства тщетно ищешь ты», поэту «Страшного мира» и «Ямбов»:

Я — Гамлет. Холодеет кровь,
Когда плетет коварство сети...

И гибну, принц, в родном краю,
Клинком отравленным заколот.

Мотивы «холода жизни» и «коварства» (оба в блоковском восьмистишии — дважды) — органические, подлинные мотивы шекспировского «Гамлета». И не под влиянием ли «юношеской» концепции вечного образа и «гамлетовского» понимания судьбы юности — взят у Блока эпиграф для поэмы, перекликающейся с шекспировской трагедией и своим сюжетом (судьба сына — возмездие за судьбу отца), и лейтмотивом времени («века»), звучащем в знаменитом вступлении к «Возмездию»? Эпиграф к поэме гласит: «Юность — это возмездие».

При таком понимании трагизм Гамлета — трагизм возраста, кризисного возраста вступления юноши в холодный, суровый

¹ В оригинале еще наивнее: «Fye on't! O fyel 'tis an unweeded garden», дословно: «Фу, фу! Это неполютый огород».

² «Harsh world» — грубый (жестокый, суровый, бесчувственный) мир,

мир. И мы не должны удивляться, когда в пятом акте выясняется, что принцу уже тридцать лет. В остальных актах Гамлет действительно намного старше, чем в первом, хотя действие продолжается всего два-три месяца. Условное, *художественное* время в шекспировском театре — при отсутствии занавеса и непрерывном действии — более интенсивно, стремительно, драматически сжато, его течение не совпадает с *хронологическим* временем (что достаточно ясно и в «Ричарде III» и в «Макбете»). За два-три месяца юноша Гамлет, как за четыре-пять дней юноша Ромео, стал мужчиной, лихорадочно «созрел» под солнцем — па сей раз социальным — трагедийного мира, при дворе короля-солнца («...даже слишком много солнца», I, 1). В начале первого акта он только предчувствует истину, подозревает «бесчестную игру», позже он уже знает свой мир, знает, что «кругом опутан негодяйством» (V, 2). Интриги, лесть, коварство — то, чего еще не было в ситуации «Ромео и Джульетты», — неотъемлемы во всех трагедиях 600-х годов от характеристики мира и антагонистов. Натура трагедийного героя теперь достигла зрелости трагического характера.

Теперь — после рассказа Призрака, после завязки — натура героя сжалась в одном напряженном характерном стремлении постичь мир, в котором он живет. Все прежние привязанности, склонности направлены теперь к одной цели; на службу ей поставлено все: общение с людьми, дружба, любовь, интерес к театру. Это уже *пафос* — такой же всепоглощающий, как ревность Отелло, честолюбие Макбета, гордость Лира или Кориолана. Наиболее интеллектуальный среди шекспировских героев отныне подобен другим протагонистам — в напряжении страсти, доходящей до одержимости, до аффекта (сцены с Офелией, с Гертрудой), а из героев трагедий ранних по темпераменту Гамлету ближе страстный Ромео, чем стоик Брут.

Характерная *страсть* Гамлета — истина, ему надо *знать*, что «есть», ему «незнакомо слово «кажется» (I, 2, третья реплика героя в тексте и первая — о самом себе) «Знающий человек» — в антропологически родовом смысле — Гамлет наделен у Шекспира двумя дарами. Он *видит* истину воочию, схватывает на лету реальное положение вещей; он наделен даром *интуиции* (например, когда его отправляют в Англию, он мгновенно угадывает западно и тут же находит верный путь к спасению). Он *видит истину* — как целостность, он постигает за единичным общее, за фактами систему жизни, «время», он наделен даром *генерализации* (весь сюжет служит этому примером).

Вместе с тем нигде не видно, чтобы Гамлет вопреки репутации «философа» питал особый интерес к теоретическим — умозрительным и специально научным — проблемам. Сравним Гамлета, который у Шекспира, в отличие от легендарного Амлета, вступает в прямые сношения с «потусторонним», и *театрального*

его современника Фауста, коллегу по Виттенбергскому университету. Герой трагедии Марло «Доктор Фауст» (1592), заключив договор с Мефистофелем, тотчас же — с «пантагрюэльской» жадностью ученого эпохи Возрождения — принимается расспрашивать дьявола об аде, о тайнах магии, о движении небесных светил и т. д. Что до шекспировской трагедии, то тщетно даже задаваться вопросом, какие именно науки изучал в Виттенберге Гамлет или, скажем, на каком факультете он учился. «Университетское» в Гамлете не означает «факультета» (особой способности или особого круга знаний), а универсальный тип интеллекта («универсального человека»). «Последние вопросы» о жизни и смерти, о том, «какие сны приснятся в смертном сне», о смысле деятельности, смысле жизни — перед Гамлетом, *как перед всяким человеком*, возникают лишь вследствие практически безысходного состояния, как производные от переживаемого кризиса, а потому заведомо неразрешимые, пока длится душевный разлад, вопросы. По сравнению с «трагедией ученого эпохи Возрождения» у Марло, шекспировская «трагедия Знающего Человека» более общезначима, естше по основанию, более общечеловечна.

По натуре, по естественным задаткам «герой» трагедии — тот, кто в средневековых моралите, аллегорических драмах, обозначался как персонаж-персонификация Всякий Человек, но у Шекспира, в репессансной трагедии, в смысле нормативно естественном, идеально человеческом — многогранен, а значит прежде всего *деятелен*. Он — протагонист («первый участник состязания», «первый борец») не только по вызываемому у зрителя интересу; все действие в восходящей линии исходит лишь от него как от субъекта, «нападающего», и его же имеет своим объектом в нисходящей линии, заполненной интригами «антагониста» («противника», «противоборца»). И пока дело идет всего лишь о самосохранении, протагонист — вопреки характерологическим теориям — импульсивен, решителен не менее, чем Отелло или Макбет, наиболее деятелен среди всех персонажей трагедии; он, не задумываясь, отправляет на тот свет Полония, Розенкранца и Гильденстерна, а в финале, мстя за мать, за Лаэрта, за самого себя, — убивает и Клавдия. Но когда вопрос стоит о безмерно более сложном и важном, чем собственная жизнь \ о высшем долге наследника престола, о долге перед отцом, перед родиной, перед общественным целым — здесь герой, знающий свое время, стоит лицом к лицу не против Клавдия, а против Времени. И только здесь начинается характерная гамлетовская ситуация, которая будет длиться еще четыре акта.

Ибо можно ли себе представить Гамлета победившего — по-

¹ И это не «честолюбие», как язвительно замечает придворный. Возражая ему, Гамлет восклицает: «О боже, я бы мог замкнуться в ореховой скорлупе и считать себя царем бесконечного пространства, если бы мне не снились дурные сны» (II, 2).

добно Амлету древнего сказания, — шекспировского Гамлета (каким он запомнился векам), правящего розенкранцами, гильденстернами, полониями, озриками? Последнее слово в финале Шекспир — думается, не без иронии — предоставляет Фортинбрасу. Воинственный норвежский принц, неожиданно вознесенный фортуной, великодушно допускает, что, будь Гамлет королем, «пример бы он явил высокоцарственный», в доблести, пожалуй, не уступал бы самому Фортинбрасу, а потому вполне заслужил, чтобы его хоронили «как воина», при пушечных залпах... Но читателю известно, как относится Гамлет к делу Норвежца, — та же «гниль», что и в датской системе («Гнойник довольства и покоя: прорвавшись внутрь, он не дает понять, откуда смерть»). Сам Гамлет на сей счет не питает никаких иллюзий. Его замечание Розенкранцу: «У меня нет никакой будущности» (III, 3), — имеет не только иронический, но — как нередко в «безумно»-шутловских, двузначных его сентенциях — и горестно прямой смысл: оно подсказано эффектом только что проведенного опыта разоблачения убийцы. Ведь, как Гамлет скажет дальше, «хотя бы Геркулес весь мир разнес, а кот мяучит и гуляет пес» (V, 1). Свое время Гамлет понимает глубже, чем Брут. Смертью Клавдия не уничтожить системы: «Все, кроме одного, будут жить — прочие останутся как они есть» (III, 1). Вообразить в мире трагедии Гамлета победившего так же *эстетически* невозможно, как Лира, оставшегося жить после всего перенесенного, после смерти Корделии; Кориолана — до глубокой старости в почете у врагов Рима, у вольсков; Тимока — уступившего сенаторам и блаженствующего в Афинах. Исход для всех трагических героев, совершивших или, как Гамлет, еще не совершивших роковой поступок, но бросивших вызов времени, — после «тревоги и труда» трагедии — один: «Для них нет победы, для них есть конец».

Существо трагического характера Гамлета (*Homo sapiens*) нагляднее всего выступает при сравнении с его абсолютным антиподом — с Фальстафом (*Homo ludens*). Жизнерадостный сэр Джон, как и Гамлет, — как Всякий Человек, — часто стоит перед альтернативой, перед необходимостью принять решение, но Фальстаф никогда не унывает, он *просто* выбирает — выгодное для себя решение. Комизм здесь в том, как Фальстаф выбирает, находит, обосновывает свой выбор. Для комического героя мир всегда освещен комически. В принципе для Фальстафа оба решения равно возможны, дозволены, так как для Фальстафа нет иных принципов, кроме «природы» (инстинкта самосохранения, личной выгоды). Иначе говоря, Фальстаф «беспринципен», как сама Плоть; он поступает не нравственно — хотя и не обязательно безнравственно, — он просто безразличен к нравственной стороне вопроса, он аморален, безморален. Фальстафовские вечные долги — в своем роде («натуральном») тот же гамлетовский долг, но, когда мы смеемся с Фальстафом, мы блаженно свобод-

ны от всякого рода долга, денежного или нравственного, как вечный — и вечно беспечный — должник Фальстаф, как сама Природа. Играя, Фальстаф ловко поворачивает ситуацию комически неожиданной — и выигрышной стороной. Вот несколько реплик из объяснения Фальстафа с Верховным судьей («Вторая Часть Генриха IV», I, 2):

«Верховный судья Я послал за вами, когда вам предъявили обвинение, грозившее вам смертью.

Фальстаф. А я не явился по совету одного законоведа, знатока сухопутного уложения.

Верховный судья. Дело в том, сэръ Джон, что вы ведете *распущенный* образ жизни.

Фальстаф. Всякий, кто пошеголял бы в моем поясе, не мог бы *затянуться* потуже.

Верховный судья. Средства ваши ничтожны, а траты огромны.

Фальстаф. Я предпочел бы, чтоб было наоборот: чтобы средства были огромны, а траты ничтожны.

Верховный судья. Пошли господь принцу лучшего приятеля!

Фальстаф. Пошли господь приятелю лучшего принца! Никак не могу от него отделаться».

Гамлет также стоит перед альтернативой и должен принять решение, но обязательно благородное, достойное (того требует долг) — и реальное, практичное (того требует разум). Для Гамлета мир освещен трагически; решение обязательно — и невозможно, оно либо недостойно, либо нереально, бессмысленно. Классический пример «Быть или не быть». Что благороднее? 1) Покоряться — это «быть», но это неблагородно. 2) Ополчиться против моря бед — благородно, хотя равно «не быть», равно самоубийству. «Что благороднее?» — вопрос в известной мере риторический, в нем и ответ. Ясно, что благороднее «ополчиться» — и «не быть», умереть. Но «умереть, уснуть и видеть сны»... «Так решимости природный цвет хиреет под налетом мысли бледной», «Так трусами нас делает сознание». «Мысль» трагического сознания по самому своему характеру «бледна» как смерть.

Другой пример — монолог четвертого акта после встречи с Фортинбрасом. Та же альтернатива. 1) Голос разума: глупо воевать и за клочка земли, который не стоит и пяти дукатов. Война — «гнойник» и т. д. Действовать бессмысленно. 2) Но тут же голос нравственного достоинства: «Что человек, когда он занят только сном и едой?» — «Истинно велик, кто вступит в ярый спор из-за былинки, когда задета честь». Отныне мысль Гамлета будет «кровавой», не бледной — «иль прах тебе цена». Последнее слово здесь тоже остается за благородной, деятельной натурой... Но этой «неразумной» решимости — Фортинбрас ее образец —

Гамлету ненадолго хватит. Против нее другое в человеке — его реалистическая мысль, разум.

Тень отца говорит герою: «Коль есть в тебе природа, не потерпи...» «Природа» здесь не фальстафовская, а нравственная, *достойная* человека. Это значит: если ты действительно человек («человек во всем»), если ты мой сын, не трус, если в тебе есть честь. Старому Гамлету еще не была известна несовместимость дела и мысли, благородного и разумного в человеческой жизни. Не знал этого и принц Гамлет до завязки («Что за мастерское создание — человек! Как *благороден* разумом! Как *точен и чудесен* в *действии*!»). От природы Гамлет (Всякий Человек) не трагичен. Трагедия начинается при столкновении с обществом, с «большим» временем. Тень отца не только (и невольно!) показала Гамлету, что время вывихнуто, она вывела самого Гамлета, его натуру из нормальных органических сочленений, породила трагический *характер*, душевный разлад как болезнь духа.

Ибо Гамлет не может «замкнуться в ореховой скорлупе» и чувствовать себя счастливым: ему и там бы снились дурные сны. Гамлет не может изолироваться, уйти от своего времени, «эскапировать» — он со своим «большим» временем, он знает его, оно уже в нем самом, и потому он болен — трагически. И ни в чем так не сказывается *нормальная* (здоровая, деятельная) *натура* Гамлета, как в его глубоком отвращении к трагическому своему состоянию, к односторонней, всего лишь «знающей», мудрости, к обессиливающему знанию («Знание — сила», — учил современник Шекспира Бэкон). Трагедия — в противоборстве двух равно человеческих начал, в том, что Знающий Человек обречен быть бездеятельным человеком.

Упреки себе, недовольство собой — меланхолия героя — поэтому не прекращаются на протяжении всего действия. И в состоянии разлада поведение героя не может быть последовательным. Трагическое действие и строится на систематической непоследовательности героя в словах и в поступках — иногда на протяжении одной сцены берет верх то «разумное», то «деятельное» начало. В этой пульсации — трагическая жизнь сюжета. «Объяснить» как мнимые, выровнять, сгладить эти противоречия — значит убрать специфическое из гамлетовской ситуации. Безумно, непоследовательно все поведение героя при дворе, после того как (еще в первом акте) он — для самозащиты и для достижения цели — принял решение притвориться безумным. Под маской безумия беседуя с придворными, Гамлет то искренне делится с ними своими настроениями, то выдает насмешками подлинное свое отношение к двору Клавдия — демаскируя, разоблачая себя в ущерб своим замыслам. Но тем самым натура Гамлета (прямая, непримиримая, неблагоприятно деятельная) на деле — ибо речь в этих случаях идет о деле, деянии, о разоблачении системы — берет верх над разумом; природное, деятельное, живое

начало—над отвлеченной, пассивной «бледной мыслью»,— и, таким образом, благодаря неблагоприятию мы и узнаем разум Гамлета во всем его масштабе, из бесед с придворными — его мысли, сознание. Эти мысли, сознание принца, настораживают Клавдия, выводят короля из инерции самодовольства в первом акте, побуждают интриговать — и, таким образом, от безрассудства героя, от его шутовского безумия исходят импульсы «бесчестной игры» Клавдия, стимулируется интрига, действие,— развивается жизнь в механизированном, в обездушенном, в «систематически безумном» мире трагедии.

Но всегда ли нам ясен *тон* реплик Гамлета и его сентенций? Где кончается благоразумная (она же безумная) шутовская маска и безумно приоткрывается лицо Гамлета, подлинная его мысль? Грань между безумием мнимым и действительным в речах трагически больного героя — нередко зыбкая, спорная. Здесь *все* двусмысленно. Форма участия героя в действии со второго акта такова, что читатель далеко не всегда может быть вполне уверен в своем понимании тона Гамлета и его позиции. Мы, зрители, сами тогда пребываем в «гамлетовском» состоянии нерешительности, в «разладе с собой», во внутреннем «противоборстве» двух выводов.

До конца неясно, например, чувство Гамлета к Офелии на протяжении действия (не говоря уже о неясности их отношений до поднятия занавеса). За страстной сценой объяснения, которая как будто имеет характер окончательного разрыва (III, 1), вскоре следует подтверждающее наше предположение оскорбительно циничное обращение с Офелией в сцене «мышеловки» (III, 3). Но затем, при похоронах Офелии, Гамлет перед всеми заявляет, что горе его, любящего, безмерно, сорок тысяч братьев в любви с ним не сравнятся *К*

Вероятно, и не надо удивляться этой «непоследовательности». В самой любви к Офелии герой в разладе с собой; это «гамлетовское» чувство любви. Некогда Гамлет закончил свое письмо к любимой словами: «Твой навсегда... пока этот механизм ему принадлежит»¹. «Этот механизм» и его действие теперь, в трагедийном мире,— уже не принадлежит ему, «кругом опутанному негодейством» датского Большого Механизма.

Но «раз то, с чем мы расстаемся, принадлежит не нам, так не все ли равно?» (V, 2). В этой сцене финального акта — после печальных размышлений на кладбище, после похорон Офелии — Гамлет как будто находит наконец решение: будь что будет. Он не должен искусственно создавать условия для мести. Если разум не может найти решения, надо предоставить все ходу вещей, который укажет подходящий для дела момент. Ведь тогда,

¹ И эта гипербола не буффонная утрировка. Джульетта также восклицает: «Слово лишь «изгнание» убило сразу десять тысяч братьев» (III, 2).

² «...whilst this machine is to him» (II, 2).

на корабле, в его душе также «шла борьба» — и верное решение было найдено внезапно и тут же осуществлено. Итак: «Хвала внезапности: нас безрассудство иной раз выручает там, где гибнет глубокий замысел: то божество намерения наши довершает, хотя бы ум наметил и не так» (V, 2).

Это значит отдаться безрассудно разумной, непостижимо последовательной, иррациональной, неясной «судьбе». Здесь и уступка разуму — все в жизни в целом, как в механизме, детерминировано: «Если теперь, так, значит, не потом; если не потом, так, значит, теперь; если не теперь, то все равно когда-нибудь». И одновременно — уступка деятельной натуре: все дело в том, что надо быть всегда готовым, «готовность — это все» (V, 2). От нас зависит не момент достойного поступка, не время, а только наша всегдашняя готовность к нему.

Но эта стоическая (или фаталистическая) компромиссная позиция перед долгом вряд ли долго была бы выдержана — как и все прежние «окончательные» решения. Она не может вполне удовлетворить ни деятельную натуру, ни пытливый разум Гамлета. И недаром Гамлет, после того как принял такое решение, тут же признается другу. «Ты не можешь себе представить, какая тяжесть здесь у меня на сердце». Это не только «какое-то предчувствие» (V, 2) *будущего* (у «знающего» человека перед смертельным поединком), но и глубокая неудовлетворенность *настоящим* — найденной «окончательной» выжидательной позицией. Ведь как раз перед этим Гамлет снова напомнил себе о неотложном долге мести — пока Клавдий не получил вестей из Англии. Надо действовать не медля — хотя бы против самого Времени, — чтобы не упустить время, когда можно еще действовать.

И наконец — развязка. Самая удивительная сцена в трагедии, самая странная развязка у Шекспира и во всей мировой классической трагедии! Впечатление от нее загадочное — как от всего «Гамлета». На этом сходятся все, кто писал о развязке, кто читал или видел «Гамлета» в театре. Начиная с XVIII века она вызывает недоумение и упреки. Развязка поражает механической случайностью заключительного поступка — развязка и не вполне «достойна» героя, и не вполне «разумна». Столько случайностей — обмен рапирами, ошибка с отравленным питьем, предсмертное признание королевы, признание Лаэрта. Мы *всегда* ожидали, *всегда* знали, что герой отомстит, но такая форма долгожданного выполнения долга неожиданна — для нас, для всех участников сцены, для самого героя, даже для интригана Клавдия. Да и впрямь — выполнял ли герой свой долг? Неясно. Сам он этого не утверждает: ни слова об отце во всей развязке — ив момент убийства Клавдия:

Вот, блудодей, убийца окаянный,
Пей свой напиток! **Вот** тебе твой жемчуг!
Ступай за матерью моей!

Развязка в «Гамлете» не обычная, не по нормам «трагедии вообще». Это «внутренней формы» гамлетовский финал — он подобает только трагедии о Гамлете. Механически — все импульсы в развязке, как и во всем действии, восходят в конечном счете к протагонисту, главному источнику трагедийной энергии, ко всему поведению и характеру Гамлета, они только опосредованы двором, датским механизмом и главным его «колесом». Но план, разум и воля — не только Гамлета, но и интригана Клавдия! — все же оказались недостаточными в завершающей интригу катастрофе, никто не мог ее предвидеть. Ее подготовило время («время» у Шекспира, между прочим, означает совокупность многообразно конкретных, до конца непредвидимых условий). Развязка венчает всю

...повесть

Бесчеловечных и кровавых дел,
Случайных кар, негданных убийств,
Смертей, в нужде подстроенных лукавством,
И, наконец, коварных козней, павших
На голову зачинщиков,—

подводит итог Горацио.

В катастрофе сказалось безумие целого, «механизм» вышел из повиновения, сработал неожиданно. Но, если угодно, здесь есть и некий разум, некая роковая справедливость целого. К счастью, жизнь как целое, утешаемся мы, не сводится к «бесчестной игре», к подлому плану власть имущих, к их малому разуму.

Мы остаемся поэтому после развязки с глубоко тревожным и смутным, с «гамлетовским» ощущением «неблагополучия», разлада, некоего систематического безумия всего происшедшего — вплоть до развязки. В заключительной сцене герой, как никогда, великолепен; он сделал все, что мог, в этих условиях, в условиях своего времени, своей судьбы — и все же он сделал не все, что мог бы сделать. Да он и не утверждает этого, он только просит «поведать миру свою повесть»...

И вместе с тем гамлетовский финал — самый *нормальный для трагедий* (и не только трагедий Шекспира) финал, как его герой среди всех героев трагедий. Ведь так или иначе всякая подлинная трагедия основана на великом неблагополучии жизни, на ее неустроенности, расстроенности, на какой-то «гнили» общественного и мирового целого, жертвой чего и погибает всечеловеческий гфрой. С этим трагическим ощущением разлада в мире мы и выходим из зрительного зала.

«Гамлет», созданный год спустя после завершения всего цикла сонетов, непосредственно после поздних, наиболее значительных, комедий и хроник и перед «мрачными комедиями» и траге-

днями 600-х годов, а затем «романтическими» драмами последних лет, созданный в середине творческого пути (1590—1612), — занимает не только хронологически центральное место в творчестве Шекспира. Уступая в некоторых отношениях, особенно в законченности (в «совершенстве») — как часто бывает именно с великими созданиями искусства — другим трагедиям 600-х годов (а по грандиозности «Королю Лиру»), «Гамлет» превосходит любую из них по богатству характеристики героя. Последующие протагонисты трагедий — каждый по-своему — прежде всего соотнесены с Гамлетом, его ситуацией, которая, кроме того, жайрово соотнесена с ранними трагедиями и хрониками, даже с комедиями, сонетами, в которых звучат мотивы монологов Гамлета. В «Гамлете», в *сознании* «знающего» героя датской трагедии — сходящаяся, как в фокусе, характерные мотивы всего творчества Шекспира вплоть до «Бури».

В какой-то мере этим объясняется и пресловутая неясность «Гамлета». Трагедия была создана в кризисном 1600 году, году перехода к более зрелому творчеству. Идеи, впоследствии принявшие более четкую и драматически законченную форму, в «Гамлете» явились Шекспиру впервые, «в смутном сне» (Пушкин), в синкретической форме, где все переходит во все: не только «знающему» герою, который *видит* истину, они самому художнику не были еще ясны; не раз отмечалась особая «конгениальность» творца «Гамлета» герою. Это трагедия смысла человеческой деятельности («смысла жизни») для мыслящего существа — недаром в «Гамлете» всем так запомнился вопрос «Быть или не быть». Многие мотивы здесь даны вскользь, невольно дразня нас именно тем, что остаются без развития, драматически невоплощенными и все же — мы это чувствуем — важными для концепции пьесы, полными особой значительности. В уста Гамлета Шекспир как бы вложил все, что хотел сказать о Мыслящем Человеке, его месте в мире, — трагедия часто вызывала упреки в избыточности материала. К «Гамлету» применимы слова де Сталь о главном создании другого гения мировой поэзии, о «Фаусте» Гете: здесь есть все на свете — и, пожалуй, даже немного сверх того.

«Избыточные» мотивы «Гамлета» развиваются в следующих трагедиях, иногда как основные темы. Как ни оценивать сценичность «Гамлета», эта трагедия в нынешнем сводном варианте уже по объему рассчитана также на чтение, а значит, и на осмысление в контексте остальных трагедий. С величайшей смелостью Шекспир в ней применил свой любимый принцип «открытой формы»: тема «Гамлета» выходит за пределы «Гамлета». Резоны, «истина» трагически бездействующего героя в некоей мере иллюстрируются «доказательством от противного», целеустремленными действиями последующих деятельных героев и их судь-

бами. *«Гамлет» — великий пролог ко всем трагедиям Шекспира 600-х годов.*

В плане сходства — контраста образ Гамлета соотнесен прежде всего с каждым из персонажей его трагедии. Как мститель за отца — с Лаэртом, Фортинбрасом (и — в декламации актера — с мифологическим Пирром). Как законный наследник и сын доблестного старого Гамлета «по духу» — с Клавдием, братом покойного короля. Как благородный, чистый юноша, достойный сын — с Гертрудой (особенно в сцене объяснения с матерью). Как независимый, непримиримый, резкий, сильный («нормально мужской») характер — с Офелией. Как свободолобивый принц — с придворными. Как «виттенбергский студент», живой, впечатлительный ум — с Горацио (в характере которого есть черты пассивности и книжности). Как трагический шут — с Полонием и (в другом смысле) с буффоном Могильщиком¹.

Многогранный образ Гамлета родствен персонажам комедий, в особенности страдающим меланхолией, ощущающим неустроенность жизни, тем, для кого «жизнь — печальный театр» (Антонио, Жак). Характер Гамлета, состояние его природы раскрывается, подобно образам комедийных героев, в любви к женщине (но здесь, в трагедии, — между прочим). Под маской безумца — так часто не отделимой от лица — Гамлет соотнесен с комедийными шутами². С Гамлетом, питающим отвращение к цивилизованной лжи, к придворной лести и интригам, переключаются в хрониках прямодушные защитники вольницы, противники абсолютизма (особенно Гарри Хотспер), а также жертвы «времени», вроде Ричарда II; общий враг Хотспера и Ричарда II, лстивый «король улыбок» Генрих IV, повторяется во враге Гамлета, в «улыбчивом» короле Клавдии, а неоднократно в хрониках мотив «Тоуэра, тюрьмы хуже всех» — в словах Гамлета: «Дания — тюрьма... одна из худших» (II, 1). Затем, как сказано, Гамлет, «мыслящий человек» под маской безумия и шутства, — антипод Фальстафу, «играющему человеку», шуту по призванию, а потому законченно цельному.

Но, понятно, ближе всего герой трагедии-пролога соотнесен с протагонистами последующих трагедий вплоть до Тимона Афинского, героя трагедии-эпилога. Интеллектуальный герой, размышляя о человеке и его уделе, как бы один передумал за всех деятельных героев. В каком-то смысле это вошло в недосказанное³ Гамлетом, в его предсмертное «остальное — молчание», а иногда проявляется и в словах героя — не подкрепляемое действием. И тогда, само по себе, звучит как случайный, холостой выстрел, лишь усугубляющий загадочность центрального образа. «Гамлет» особенно богат философско-лирическими сентенци-

¹ Об этом ниже, в главе «Сюжет и социальный фон».

² Об этом ниже, в главе «Трагически знающий актер».

ями героя, выпадающими из действия. Офелии, например, Гамлет говорит: «К чему тебе плодить грешников? Сам я скорее честен, и все же я мог бы обвинить себя в таких вещах, что лучше бы моя мать не родила меня на свет; я очень горд, мстителен, честолюбив... Все мы — отпетые плуты» (III, 1). Действие трагедии никак не подтверждает «такие вещи» у Гамлета — скорее противоположное. Но разве не ясно, что герой, мыслящий Всякий Человек, здесь выступает от имени человека вообще («все мы»): речь идет о «грехах» свободного человека, идеала эпохи, о дисгармоничности, асоциальности страстей рождающейся личности. Перечисленные Гамлетом страсти и станут в дальнейшем темами «Кориолана», «Отелло», «Макбета». Другой пример (в следующей же сцене)—восклицание, обращенное к гармонически уравновешенному, бесстрастному Горацио:

Благословен,
Чья кровь и разум так отрадно слиты,
Что он не дудка в пальцах у Фортуны,
На нем играющей. Будь человек
Не раб страстей — и я его замкну
В середине сердца, в самом сердце сердца.

Крайней натяжкой было бы усматривать в этих словах, пекликающихся с язвительным предложением в конце этой сцены Гильденстерну «сыграть на флейте», намек на «слабую» Гертруду, Лаэрта (который лишь в четвертом акте станет «рабом страстей») или другого персонажа этой трагедии. В обоих случаях слова Гамлета, конечно, относятся к человеку вообще — и выходят по значению за пределы действия, подобно центральному мотиву негодования против «вывихнутого века», против «глумления времени».

Трагедии 600-х годов после «Гамлета» поэтому образуют две группы: трагедии с «субъективным» акцентом на героях — «рабах страстей» («Отелло», «Макбет», «Антоний и Клеопатра»), в дальнейшем условно называемые «субъективными», или «трагедиями доблести» (1604—1606), и — несколько более поздние — трагедии с «объективным» акцентом на «вывихнутом веке», на «глумлении времени», состоянии мира («Король Лир», «Кориолан», «Тимон Афинский»), в дальнейшем условно называемые «трагедии социальные» (1606—1608). Различие это, разумеется, относительное. Шекспировская ситуация всегда, в том числе и в трагедиях первой группы, стихийно историческая, а не собственно психологическая. Вместе с тем она всегда, в том числе и в трагедиях второй группы, строится на изображении героических страстей, огромных сил свободной личности, ее предельных сил, ее «потолка»: ситуация у Шекспира, как обычно в реализме Ренессанса, по художественному видению — «антропологическая» и даже «антропроцентрическая», а не собственно социальная. Различие между этими двумя группами, таким образом, лишь в

акцентах, но, как мы в дальнейшем не раз убедимся, достаточно существенных акцентах, определяющих особый для каждой группы «субмагистральный» сюжет. Они сказываются и на содержании и на структуре поздних трагедий.

В отличие от драматургии 90-х годов (хроник, комедий, ранних трагедий), предлагаемая классификация трагедий 600-х годов не строго хронологическая *, хотя в общем отражает также эволюцию трагедийного жанра. Трагедии, внутренне связанные по акценту и тональности, образуют как бы трехчастную сюиту — в музыкальном смысле («композиция из нескольких пьес одной тональности»): для первой группы трагической тональностью служит кризис героического представления о внутреннем мире («микрокосме» личности), для второй группы — критическое состояние «вывихнутого времени» (социального «макркосма»). В ситуации трагедии-пролога, в меланхолии Знающего Человека, синкретически звучат обе тональности.

Глава четвертая

ПЕРВАЯ ГРУППА:

«СУБЪЕКТИВНЫЕ» ТРАГЕДИИ ДОБЛЕСТИ М604—1606*

1

Между собой две группы трагедий 600-х годов различаются до некоторой степени так же, как в раннем периоде «натуральная» трагедия «Ромео и Джульетта» и «историческая» трагедия «Юлий Цезарь». И не совсем случайно, что среди трагедий с акцентом на слепоте страстей две («Отелло» и «Антоний и Клеопатра») написаны на сюжет любви и ревности, а во второй группе две («Кориолан» и «Тимон Афинский») — на сюжет гражданский из античной истории, подобно трагедии о Бруте.

Но во всех трагедиях, в том числе и первой группы, драматический интерес выходит за пределы психологии страстей как таковых, их собственной жизни, внутренней динамики, природной поэзии, составляющей содержание ранней трагедии «Ромео и Джульетта». В поздних трагедиях первой группы источник самих страстей неотделим от жизненного пути героя, от триум-

¹ Такого рода классификация затруднена хотя бы из-за отсутствия непреложных данных для окончательной датировки большинства поздних трагедий Шекспира. Согласно наиболее авторитетной датировке Э.-К. Чемберса, выдвинутой в 1930 г. и до сих пор в основном не поколебленной, обычно относят «Макбета» и «Короля Лира» к 1605/06, «Антония и Клеопатру» к 1606/07, «Кориолана» и «Тимона Афинского» к 1607/08 г. (двойной год — в соответствии с театральным сезоном), причем какая из трагедий, отнесенных к одному году, написана раньше, остается неясным.

фального пути, от высокого общественного места, уже завоеванного Антонием и Отелло или ныне завоевываемого Макбетом. Страсть венчает пройденный путь, завязка предполагает его как предпосылку субъективной стороны ситуации, рождения трагической страсти.

Герои, в том числе и охваченные любовью Отелло и Антоний, поэтому представлены — в отличие от юного Ромео в классической трагедии любви — уже в пожилом возрасте, на склоне лет. Нельзя понять трагедийный аффект, поразительное неблагоразумие Отелло, Макбета, Антония («дерзновенную свободу воли» шекспировского героя, по выражению Гете), отвлекаясь от предварительного жизненного опыта. Пройденный путь питает «доблестное» миропонимание, героическое представление о возможностях личности в обществе и о высоком долге — перед собой, перед людьми. Вместе с тем в трагедийном поступке заключается и некий — более или менее сознательный — вызов миру, сознание особых прав, дарованных личными заслугами.

В центре субмагистрального сюжета трагедий доблести стоит выдающаяся личность, обязанная своим положением открытым, всем миром признанным делам (к Макбету сказанное полностью применимо лишь в отправном моменте действия). С этой стороны к Отелло, Макбету, Антонию близок среди героев второй группы Кориолан. Но герой последней римской трагедии вступает — уже с первой сцены и даже до начала действия — в прямой и открытый конфликт с политическими порядками (и, подобно Кориолану, в такой же конфликт с общественными нравами вступают Лир и Тимон — в разгаре действия). Тогда как протагонисты первой группы даже в высший момент ослепления страстью, в апогее коллизии еще не доходят до отрицания устоев своего общества. Напротив, их окрыляют достигнутые в нем личные успехи и воодушевляет справедливое всеобщее признание. Новая цель, с которой начинается трагедийный сюжет, призвана венчать их путь сквозь мир, в котором, как они убеждены, каждый получает в меру своих деяний. Как ни различны по характеру и нравственным целям Отелло, Макбет и Антоний, все они страстно верят, подобно знаменитому испанскому своему современнику, что «каждый человек — сын своих дел». Как и герой великого романа Сервантеса (1605), все они и на протяжении всего действия пребывают в состоянии некоего «аффекта доблести», из него-то и вырастает особый аффект каждой трагедии — ревность Отелло, честолюбие Макбета, безмерная страсть Антония.

Сюжет трагедий первой группы формально поэтому отличается тем, что герой еще усматривает препятствие для себя лишь в отдельных людях — Цезарь для Антония, Дункан, а затем Банко со своим сыном для Макбета. В устранении их любой

ценой герой видит, как Дон-Кихот в искоренении чудовищ, свой нравственный долг (Отелло), а залогом успеха доблестному герою служат неотвратимая воля самой судьбы (Макбет) и вся предыдущая славная жизнь (Антоний).

2

С наибольшей драматической законченностью эта оптимистическая в отправном пункте концепция жизни, — в которой уже усомнился «знающий человек» Гамлет, — воплощена в героине первой из послегамлетовских трагедий, в «Отелло». Среди протагонистов поздних трагедий, натур цельных и волевых, венецианский Мавр, которому «довольно усомниться раз, чтоб все решить» (III, 3) \ а решив, тут же свершить, — абсолютный антипод рефлектирующего датского принца. Коллизия в венецианской трагедии возникает на кардинально иной основе, чем в датской. Противоположность между ними формально обозначается с первой сцены: «Гамлет» начинается с потрясающего происшествия (появление Призрака), «Отелло» — с неслыханного поступка (похищение Дездемоны). Как ни в ком другом из трагедийных героев, Шекспир *опоэтизировал* в Отелло естественное благородство свободной и деятельной натуры, героическое ее убеждение в том, что человек — кузнец собственного счастья.

Исторически Шекспир воплотил в Отелло то освобождение личности, ее деятельной воли, что принес с собой — одновременно с освобождением ее интеллекта, с гамлетовским критицизмом — переход к Новому времени, то рациональное и реальное, что заключалось в ренессансном культе «доблести».

«В Венеции... награждают доблестные поступки щедрее, чем во всякой другой республике». «Одна добродетельная женщина дивной красоты по имени Дисдемона, влекомая не женской прихотью, а доблестью Мавра, в него влюбилась». Шекспира должны были поразить эти две фразы в начале новеллы Джиральди, источника его венецианской трагедии. У самого Джиральди они не играют почти никакой роли в дальнейших событиях. В кровавой итальянской новелле ситуация не выходит за рамки чисто семейной назидательной истории. Дисдемона даже склонна здесь объяснить перемену в муже — после долгого счастливого периода их жизни — просто тем, что Мавр пресытился ею; тем, на что в шекспировской трагедии рассчитывает лишь циничный клеветник. Дисдемона уже предвидит, что судьба ее послужит для непокорных дочерей устрашающим примером, а для всех женщин уроком «не соединяться с человеком, от которого нас отделяет

Цитаты из «Отелло» и «Макбета», кроме особо оговоренных, приводятся в переводе М. Лозинского.

сама природа, небо и весь уклад жизни». В самом способе умерщвления героини (с помощью мешка, набитого песком, чтобы не оставить следов на теле, после чего на труп обрушивают потолок спальни), расчетливо «осторожном», по словам новеллиста, Мавр так же далек от самозабвенно доблестного Отелло, как Поручик, его сообщник, заурядный негодяй,— от демоничного Яго.

Напротив, у Шекспира слова новеллиста в честь славной республики, где ценят, как нигде на свете, личную доблесть, как бы определили тональность всей первой половины действия — от завязки до сцены оклеветания героини,— еще восходящую линию судьбы венецианского Мавра. Основные ее эпизоды, и прежде всего знаменитая сцена Отелло перед судом Синьории, драматическое развитие начальных слов новеллы, всецело принадлежат Шекспиру. Эта сцена судебного процесса, где против ответчика, как доказывает истец, свидетельствуют возрастные и расовые преграды, голос природы, общества, традиционная честь, а в пользу героя только славный жизненный путь — единственный в шекспировском театре открытый, публичный суд над доблестью, со всенародным, официальным ее апофеозом. Как никакой иной в трагедийном мире Шекспира, образ Отелло овеян романтикой эпохи великих открытий и мореплавании, породившей культ значительных деяний, этику доблести. В рассказах о яркой и героически превратной своей судьбе, которыми Отелло завоевал сердце Дездемоны, для аудитории XVI века все в равной мере необычайно и достоверно,— вплоть до фантастических людей «с головой, растущей ниже плеч» (о них ведь рассказывал и знаменитый мореплаватель сэр Уолтер Ролей по возвращении в 1595 году из путешествия в Гвиану). Для шекспировских зрителей психологически так же достоверны — хотя необычайны, чуть ли не фантастичны — страсть красавицы к черному Мавру и деяние Дездемоны, бегство из родного дома — Брабанцио убежден, что тут не обошлось без колдовства. Ибо для них ничего нет правдоподобней, «типичней», чем колдовская, магическая власть доблести над человеческой душой, над женским сердцем. «Наверно, и мою пленил бы дочь такой рассказ», — заключает дож Венеции, выслушав показания Отелло. Высшая правда жизни, также жизни душевной, та правда, что покоряет воображение и чувство, еще далека в искусстве Возрождения от заурядно типичного, от буднично правдоподобного.

Первая половина трагедии — восходящая линия действия — сплошной триумф доблести. Официальные представители республики, где так высоко ценят личные заслуги,— лейтенант Кассио, который молится за Мавра, комендант Кипра Монтано, который видит в нем образец начальника и воина,— а с ними и киприоты, ожидающие прибытия Отелло в начале второго акта, все они могли бы заявить оскорбленному отцу Дездемоны вслед за

дожем Венеции: «У доблести красы нам не отнять; не черен, светел ваш отважный зять» (I, 3, перевод А. Радловой).

Для понимания трагической концепции «Отелло» решающую роль поэтому играет то, какую сцену мы признаем завязкой, возникновением драматической коллизии. При чисто психологической трактовке «Отелло» как трагедии ревности завязку усматривают в третьей сцене третьего акта, где Яго впервые роняет семена подозрения в душу героя. Композицию «Отелло» тогда приходится признать исключительной¹ — завязка задержана до середины действия, экспозиция растянута на целых два с половиной акта. Между тем в «Отелло», как и в других трагедиях, завязка начинается примерно с экспозиции, с первой сцены — с этой стороны «Отелло» не отличается от «Лира», «Макбета», «Кориолана». Похищение Дездемоны, брак Мавра со знатной венецианкой — неслыханный поступок, доблестный вызов традиционным обычаям, неписаным законам, реальному миропорядку — это и есть, как всегда у Шекспира, героическая завязка трагедии.

Своеобразие «Отелло» — в ином. Как ни в одной шекспировской трагедии, роковой поступок героя здесь далек от преступления («Макбет»), от своевольного нарушения долга полководца («Антоний и Клеопатра»), отца («Лир»), гражданина республики («Кориолан»), от индивидуалистического максимализма личности. Напротив, поступок Мавра вытекает из доверия *официально* исповедываемому в Венеции культу доблести. Своеобразие «Отелло» — в наивно глубокой вере героя, что он служит действительно справедливому обществу, в котором место человеку отведено сообразно заслугам.

«Отелло» — единственная трагедия Шекспира, где вплоть до развязки герой не знает, даже не подозревает истинного своего противника. Ибо на высоком, открытом уровне трагедийной жизни — там, где Гамлету противостоит Клавдий, Антонию Октавий, Кориолану трибуны, — у Отелло нет противников. Здесь дело его выиграно в первом же акте, в сцене заседания Синьории, и — как предвидел проницательный Яго — не могло быть проиграно. На парадном официальном уровне действия Отелло, женись на Дездемоне, с виду и не заблуждается, не совершает никакого проступка.

Завязка этой трагедии, пожалуй, наиболее обоснованная, поступок наименее рискованный, никак не «авантюрный». Не только герой, его покровители и поклонники, но и зритель, которому *с самого начала известны козни Яго, готовы поверить в счастливое будущее неслыханного мезальянса. Брак с дочерью сенатора, публичное признание этого брака достойно завершают весь путь героя. «Бродяга», «чужеземец, кочующий то здесь, то там», по праву наконец завоюет место в цивилизованном об-

¹ Ср. А.-С. Градлу, *Shakespearean Tragedy*, London, 1932, p. 117.

шестве. И во втором акте, в сцене благополучного прибытия, ко всеобщей радости, на Кипр и при встрече с Дездемоной Отелло переживает высший миг, осуществление мечты. Это свидание на Кипре, подобно сцене у балкона в «Ромео и Джульетте» — момент абсолютного счастья героя — вызывает и у Отелло мысль о смерти («Умереть сейчас я счел бы высшим счастьем», II, 1) Поздней трагедии любви, однако, это сцена открытая, публичная, дневная — перед друзьями, перед всем Кипром. За ней следует (II, 2) всенародное празднество в ознаменование победы над турками и бракосочетания популярного полководца — личное и публичное сливаются. Праздничная атмосфера продолжается еще в начале третьего акта (шутки клоуна с музыкантами утром под окном новобрачных). Подобной восходящей линии действия — мажорно развернутой, никакими тревогами не омраченной, — не найти ни в одной трагедии Шекспира.

Но к этому времени, к концу второго — началу третьего акта, *ia неофициальном*, «низком», но реальном уровне действия — там, где тайно сталкиваются личные интересы венецианских граждан, — у Яго, главного персонажа этого плана действия, уже созрел замысел, каким образом «сплести сеть» для героя и героини — и «обратить доблесть в деготь» (дословный перевод).

3

За исключением «Макбета» — да и то лишь отчасти — во псих трагедиях 600-х годов прямодушному, благородному протагонисту противостоит лукавый, двуличный враг. В «Макбете», единственной трагедии с героем, с завязки сознательно идущим на преступление, ситуация с виду почти обратная¹. Но и Макбету, по натуре более склонному к прямому насилию, чем к интригам, притворство после убийства Дункана туго дается и мало кого вводит в обман — это не его, трагедийного героя, амплуа. Для достижения своих целей антагонисты обычно прибегают к маскам, к лести, к игре. В интриге шекспировской трагедии антагонист, как правило, искусный интриган.

Характерно, что в первой трагедии 600-х годов Гамлет — единственный среди протагонистов, кто с самого начала подозревает вокруг себя «нечистую игру», интриги и маски, — надевает сам маску лишь для того, чтобы *говорить правду* двуличному королю и его лживому двору; иначе говоря, чтобы в условиях лицемерного придворного этикета открыто оставаться самим собой. В «безумии» Гамлета, в той роли, которую он играет, ярче всего проступает отвращение к притворству, прямодушные как *принципиальная* черта шекспировского героя — черта про-

¹ Однако в сюжете шотландской трагедии в целом прямодушному, доверчивому герою противостоят ведьмы — лукавые, двуличные враги рода человеческого, антагонистки низкого «антимифа».

тагониста магистрального сюжета в лукавом, «цивилизованном», сложном мире трагедий. В трагедийной игре Гамлет играет себя — он не желает, он не способен играть другого, интриговать. С другой стороны, в последней трагедии, в «Тимоне Афинском», уже нет интриганов. В завершающей трагедии, где обнажается конечный («экономический») фундамент всего трагедийного мира, поведение протагониста задевает жизненную основу собственнического общества настолько непосредственно, что для гибели Тимона уже не потребовалось особых интриг со стороны антагонистов, двуличных друзей.

Величайший интриган мира трагедий у Шекспира — Яго. Он — норма шекспировского антагониста как «антигероя», некий образец для всех тех, начиная с короля Клавдия (даже с Антония из «Юлия Цезаря»), в чьи капканы попадает отважный лев трагедийной интриги, прямодушный герой. Но по сравнению с аналогичными персонажами остальных трагедий Яго — образ загадочный. Достаточно ясны личные интересы Клавдия и Полония, Эдмунда, Гонерилы и Реганы или (в «Кориолане») Брута, Сициния и Авфидия, побуждающие их интриговать против героя. Но откуда безмерная ненависть прапорщика к своему генералу? Какова цель всех его интриг?

Вопрос о причинах действий Яго — для трагедии «действующего» человека — имеет такое же решающее значение, как вопрос о причинах бездействия Гамлета. И в такой же мере остается в критике спорным. Одно ясно: *сложная* мотивировка интриг Яго входила в поэтический замысел Шекспира, что видно при сравнении интригана с прототипом в новелле. У Джиральди клеветник Поручик сам влюблен в Дисдемону и, не питая надежды на взаимность, начинает подозревать, что героиня любит Капитана, друга Мавра (у Шекспира — Кассио); он клеветает из ревности и из ненависти к героине и счастливому сопернику. Шекспир прежде всего «расщепил» образ Поручика на двух персонажей: страстно влюбленного в героиню Родриго и клеветника Яго. Наделив всепоглощающей страстью жалкого соперника, Шекспир выгодно оттенил доблестное чувство героя. Но на фоне ясно мотивированного поведения Родриго, которого мы постоянно видим в качестве помощника антагониста рядом с Яго, лихорадочная деятельность интригана становится сугубо загадочной.

Сам Яго объясняет свои действия по-разному: то желанием продвинуться по службе (I, 1), то ревностью к Отелло, которого он подозревает в былой связи со своей женой (I, 3), то неприязнью по той же причине к красавцу Кассио («Боюсь, что мой ночной колпак носил и он», монолог в II, 1), а то и его, Яго, собственным вожделением к Дездемоне (в том же монологе). Шекспир, таким образом, не только вводит *три новых мотива* ненависти, но сохраняет, хоть и в рудиментарном виде, старый мотив из новеллы. С поразительной поэтической смелостью Шек-

спир отказывается в образе Яго от единства мотивировки!¹ Но само нагромождение не связанных меж собой мотивов говорит, какова цена каждому из них. Начиная с Колриджа поэтому шекспировская критика с известным правом заявляет о «немотивированной ненависти» Яго, о его неустанной «охоте за мотивами» (motive-hunting).

Это верно лишь в том смысле, что *ни один* из перечисленных ютивов не объясняет всего поведения Яго. Продолжая прежнее сравнение, можно сказать, что выдвигаемые Яго мотивы действия не больше значат, чем приводимые Гамлетом мотивы бездействия.

Желание занять место Кассио, конечно, играет некоторую роль в интригах Яго, особенно во втором акте. Но к концу второго акта, после смещения Кассио, эта цель достигнута. Однако лишь после этого, в середине следующего акта (III, 3), Яго приступает к оклеветанию Дездемоны. Лишь теперь он клянется Отелло стать верным его помощником в умерщвлении неверной жены и соперника. Разумеется, Яго еще надо закрепить на новой должности, но можно ли этим объяснить опасную его игру? Мог ли практичный и проницательный Яго пойти на такой более чем рискованный шаг лишь из мелкого тщеславия? Ко всем видам ревности Яго мы еще вернемся, но не ясно ли, что за всеми мотивами стоит в трагедии *нечто ни разу не высказанное* — оно то и порождает все высказываемые мотивы.

Следует ли, вообще говоря, объяснять натуру и поведение главных персонажей Шекспира, исходя из их признаний, порой противоречивых и несостоятельных, из их слов? Гамлет, например, страстно и с глубоким отвращением говорит о своей «голубиной кротости» (II, 2). (Это «признание» стало отправной точкой для Вильгельма Мейстера Гете в «Ученических годах», когда он, как актер, изучает роль Гамлета.) Или, наоборот, признания главных персонажей, их слова следует объяснять — помимо ситуации данной сцены, — исходя из целостного сюжета и из натуры самого персонажа? Для вспомогательных персонажей (Брабанцио, Родриго, Эмилия, дож Венеции) вполне достаточно элементарного мотива — он неизменно выражен в их словах, делах. Для центральных образов трагедии (предельных сублимаций человеческой натуры), для таких образов, как Гамлет или Яго, простой, самым персонажем приводимый мотив недостаточен и умаляет, искажает образ. Действительный главный «мотив» — «движитель» всех действий — ни разу и никак не высказанный,

¹ Одно из (подразумеваемых) единств рационалистической поэтики классицизма. Оно впервые преодолено лишь Гете в образе Вертера, который смущал даже его поклонников (например, Наполеона) отсутствием единства мотивировки в «страданиях» героя. После Гете сложная (*историческая*) мотивировка становится обычной (например, исторический момент в психологии любви «лишнего человека» в романах Тургенева).

развертывается, раскрывается в движении *всего* действия. В последовательно образном мышлении Шекспира он выводим лишь из образного целого.

Лейтмотив признаний Яго — личная ненависть к Отелло (к слову сказать, у Поручика из новеллы ее нет). Чаше, чем мотивы карьеры, ревности, вожделения к Дездемоне, он повторяется в диалогах и монологах, как своего рода заклятье. «Ты говорил, его ты ненавидишь», — напоминает Родриго в самом начале действия. И Яго отвечает: «Я ненавижу Мавра хуже ада» (I, 1); «Я часто говорил тебе и говорю снова и снова, что ненавижу Мавра: у меня крепкая на то причина» (I, 3); в монологе конца первого акта: «Я ненавижу Мавра»; в начале следующего: «Его не выношу я» (II, 1 — везде перевод А. Радловой), и т. д. Это ненависть почти инстинктивная, безотчетная, она-то и питает все расчеты Яго, прочие мотивы. Любопытно, например, как вводится впервые мотив ревности: «Я ненавижу Мавра. И (то есть «к тому же». — Л. П.) люди говорят, что он нес мою службу промеж моих же простынь, Правда ли это — не знаю, но из одного лишь подозрения такого рода буду действовать так, как если бы был уверен» (I, 3, дословный перевод). Ревность здесь подсажена ненавистью и независимо от реальности повода к ревности служит самооправданием и мотивировкой для ненависти.

Ненависть величайшего шекспировского интригана, главная пружина всей интриги в «Отелло», может быть понята лишь из магистральной темы этой ренессансной *трагедии доблести*. Антагонист в ней на свой лад не уступает в доблести протагонисту. Если бы итальянцы шестнадцатого столетия, заметил Т. Маколей, смотрели трагедию Шекспира, то Отелло, вероятно, у них вызвал бы только презрение, зато умный, проницательный и скрытный Яго, несомненно, удостоился бы их похвал. Не Отелло, а Яго формулирует в трагедии существо доктрины доблести в классической (итальянской) ее форме, поучая жалкого Родриго, когда тот признается, что ему не хватает силы (*virtue*, буквально «доблести»): «Силы? Чушь! От нас самих зависит быть такими или иными. Наше тело — это сад, где садовник — наша воля»... «Лучше задохнуться от наслаждения, чем утонуть и упустить его» (I, 3). Поведение Яго в финале доказывает, что это не только слова. Никто из окружающих не сомневается в мужестве Яго, которое, как он заявляет в первой сцене — а тут Яго можно верить* — он не раз доказал генералу на поле битвы, сражаясь под его знаменем. Лейтенант Кассио называет его «доблестным Яго» (II, 1).

Но подлинная сфера «доблести» Яго не поле битвы, а глухая повседневная война за место в жизни. В первой половине трагедии, в восходящей линии действия, Отелло запоминается нам в *открытых* стычках с сенатором Брабанцио — на венецианской улице или в зале венецианского совета, в сцене высадки на Кип-

ре или когда он распоряжается как генерал. В этих официальных или полуофициальных ситуациях Яго либо молчит, прислушивается, выжидает, либо повинуетя, как солдат. Собственные сцены Яго — помимо характерных для «макьявеля», откровенно циничных монологов — это беседы с глазу на глаз с Родриго, Кассио и Отелло, столкновение и расжигание личных интересов в быту. Не магистраль Венецианской республики, не ее официальная история, а глухие закоулки частной жизни. Плошадка под балконом вельможи или у жилища куртизанки — от *ночной* первой сцены завязки до *ночной* первой сцены финала. Под прикрытием ночи, играя на темных страстях и личных интересах, превращая окружающих в орудия собственной выгоды, трагедийный макиавеллист обнаруживает не меньше бесстрашия и непреклонности, не меньше «доблести», чем знаменитый во всей республике его генерал — на поле битвы.

По сравнению с величайшим «макьявелем» мира хроник, с Ричардом III, деятельность трагедийного «макьявеля» протекает в сфере не государственной, а социально-бытовой, материально-личной. Известную роль в действиях Яго — и это, если угодно, еще один мотив его интриг — играет даже прямая корысть в отношениях с Родриго, которого он попросту обирает (речь «Набей потуже кошелек», I, 3). В государственном сюжете хроник подобный мотив исключен даже для злодея. Но в *трагедии*, героической драме, он тоже не может играть решающей роли и вводится лишь между прочим (мы, кстати, ни разу не видим, как Яго обирает простака, это лишь подразумевается). Более показательно, что аморализм «макьявеля» ранней хроники еще лично мотивирован физическим уродством, тем, что сама Природа была для Ричарда «мачехой», обделила его, отделила его от людей; тогда как отпадение от людей Яго, демоническая доблесть в мире трагедий — последовательно социальна.

Среди отрицательных образов шекспировского театра Яго занимает самое крайнее место и воспринимался часто как символ самого Зла в человеческой натуре, в человеке как «животном общественном». Стилистический подсчет показывает ведущую роль *морских* образов, образов «свободной стихии», в языке Отелло (например, знаменитое сравнение своих кровавых мыслей с течением вод Понта, впадающих в Пропонтиду и не возвращающихся обратно, III, 3). Такую же роль играют *животные* образы в языке Яго * или в обращениях к Яго: «О подлый Яго! О проклятый пес!» — восклицает заколотый Родриго;

В сцене оклеветания, в ответ на «увидеть дай!» Мавра, Яго доказывает: «Вам не увидеть их, будь даже оба резвей козлов, блудливей обезьян» (III, 3). «Животные» образы Яго так врезаются в сознание Мавра, что еще в IV, 1 он уходит от Лодовико и Яго с бессмысленным, как часто казалось, восклицанием: «Козлы и обезьяны!»

«Спартанский пес», — обращается Лодовико к Яго в заключительной реплике трагедии.

Попробуем задать себе вопрос, какова национальность Яго. С этой стороны образ венецианского интригана тоже не всегда ясен, выразительно неоднозначен. По многим данным, он венецианец, но одна фраза Кассио¹ как будто наводит на мысль, что Яго флорентинец, тогда как само имя Яго и употребленное им испанское ругательство (II, 3) побуждали иногда критиков считать его испанцем. В этом плане Яго тоже антипод главного героя. Кочующий бродяга, но несомненно мавр, Отелло желает натурализоваться, стать венецианцем, а венецианец Яго (ибо все же он скорее всего венецианец!) — раскованная bestia, отвергающая святость любых общественных связей, — не включает в себе ничего специфически венецианского. Почва Яго шире венецианской торговой республики, она везде, где родился и осознал себя как высший принцип *личный* — «зоологически» беспринципный — буржуазный интерес. Кошелек не имеет отечества. Яго в любой стране у себя дома.

Притворство Яго, орудие его «отрицательной доблести», вытекает из трезво осознанного двойного бытия личности в буржуазно-цивилизованном обществе, из раскола целостного человеческого поведения на две сферы: того, что (идеально) требует официальный общественный долг, честь, — и того, что (реально) приносит личную выгоду, а с нею и почесть. «Люди должны быть тем, чем кажутся», — патетически восклицает Отелло в кульминации (III, 3). «Честный Яго» здесь с ним соглашается. Но, раскрываясь перед Родриго, антагонист еще в завязке с величайшим презрением говорит о «честных холуях»; себя он относит к тем, кто, «надев личину долга», «печется о себе» (I, 1). Философия бесстрашно целеустремленного («доблестного») притворства как сложного, но единственно *реального*, пути к возвышению лапидарно выражена в конце этой тирады горделивой формулой: «Я не то, что я» («I am not what I am»),

Вспомним теперь, что в испанском «театре чести» знаменитая формула «я есть я» (yo soy yo) — тождество личности, героическая верность себе в любых условиях, идеальная независимость личности от условий — девиз благородного испанского героя. При этом «бесчестный» слуга, остроумно изобретательный плут-грасиосо, низменный «антигерой», а потому мастер интриг, обычно советует герою в пресловутых сложных коллизиях любви и чести, когда надо и влечение удовлетворить, и мнению общества угодить, — выгодный путь маскировки, *интригу*. На этой двойственности существования «цивилизованного» человека основана и структура испанской комедии как «комедии

¹ В III, 1 Кассио замечает о Яго: «Никогда я не встречал учтивей флорентинца». (Перевод А. Радловой.)

интриги». Антигерой Яго, формулируя тактику своей бесчестной доблести, выворачивает наизнанку испанский героический девиз — заодно как бы оправдывая испанское свое имя.

Если в герое Отелло доблесть основана на доверии к обществу, то в Яго она обращена к людям недоверчиво критической («реалистической») стороной трезвого, независимого ума. В этом смысле наиболее характерна беседа Яго с Дездемоной перед прибытием Отелло на Кипр (II, 1). Чтобы скоротать томительное ожидание, Дездемона затевает с Яго традиционный спор о женщинах. Подруга героя, духом ему равная, отстаивает реальность достойной женщины, идеализацию женской природы, популярную в передовой мысли Возрождения, формально восходящую еще к рыцарскому культу дамы. Из веры в женское благородство исходит Отелло, когда просит сенаторов предоставить «воле Дездемоны свободный путь», а «се душе — щедрую свободу». Перед этим Отелло поведал судьям, как Дездемона, слушая его рассказы, жалела, что не родилась мужчиной. Первые лова героя к ней при встрече на Кипре: «О мой прекрасный воин!», а впоследствии, после первой сцены ревности, слова самой Дездемоны о себе: «Я недостойный воин», III, 4 — вызывают в нашей памяти образы доблестно-воинственных героинь из новорыцарских поэм круга Ариосто — Тассо. К ренессансной апологии женского благородства, воплощенного в образе Дездемоны, духовно восходит движение за женское равноправие в Новое время.

Напротив, Яго отстаивает — восходящий формально к средневековой, трезво насмешливой бюргерской мысли — критический взгляд на женщину. Дездемоне, желающей услышать похвальное слово женщине наидостойнейшей, Яго заявляет: «Я умею только критиковать». «Критический реалист» Яго предвидит реальную долю женщины в развивающемся *мещанском* обществе: наидостойнейшая и добродетельнейшая (тут же подробный — по всем правилам! — ее портрет) будет занята лишь тем, чтоб «кормить грудью дураков и вести счет расходам на пиво». Такова диалектика индивидуалистической этики доблести на пороге Нового времени, ее идеализирующей лицевой стороны и цинично реалистической изнанки.

Игра на противоречии между видимостью и существом придает особую («демоническую») театральность образу шекспировского интригана. В приведенном диалоге клеветник выступает под видом прямодушного солдата, который режет правдumatку без прикрас. Заступаясь за него, учтивый Кассио поэтому объясняет возмущенной героине, что хорунжий «говорит простецки» и надо в нем ценить солдата, а не мудреца. Но под маской сурового «честного Яго» интриган, играя другого, чем он, имеет возможность «вернуться к самому себе». В этой чисто театральной сцене «играющий» Яго напоминает Гамлета, един-

ственного сознательного «артиста» среди шекспировских про-тагонистов, когда тот под маской безумия открыто играет перед придворными самого себя.

В низком взгляде Яго на женщину обозначается пессимистическая оценка человека вообще, «трезвое» недоверие к ренессансному гуманизму. Парадокс крайнего индивидуализма на практике всегда в глубоком презрении к чужой личности, в отрицании своего же принципа как принципа, всеобщего начала, — так сказать, в этическом солипсизме. Философия притворства и интриг у Яго предполагает, что люди, как правило, по натуре либо дурны, либо глупы, либо и то и другое. Свободно и умно располагать своей судьбой, показать себя по-настоящему свободным можно, лишь заведомо не веря ни в человеческое достоинство, ни в достойное, справедливое общество.

И Шекспир в первой же сцене вводит нас в существо идейной коллизии всей трагедии. Успокаивая Родриго, которого он обирает, Яго объясняет, что сам имеет достаточные причины ненавидеть Мавра, так как тот выбрал себе заместителем Кассио, хоть генералу хорошо известны его, Яго, заслуги. По нынешним временам, негодует Яго, повышение происходит не по старшинству, как в доброе старое время, и не по заслугам, а по рекомендациям, по личным связям. (Тут же, правда, мы узнаем, что Яго подсылал к генералу ходатаями за себя трех вельмож Венеции.) Итак, ни общество, ни люди не ценят заслуг преданности, пороть надо тех честных ослов, кто на нее рассчитывает. Служить одному себе, пользуясь притворством и интригами, — вот единственный реальный путь к успеху для подлинно доблестной, ни перед чем не останавливающейся личности.

В партитуре «Отелло» как трагедии доблести ход контрапункта начинается со второго, реалистически отрицательного голоса антигероя, исповедующего низкий «антимиф», и как раз в триумфальный для героя момент, когда кажется (и герою и зрителю), что подтверждается *высокий* миф трагедии доблести. С самого начала действия, таким образом, раскрывается мирозерцательная, принципиальная основа действий антагониста. И теперь понятен источник всех его «мотивов» и глубокой ненависти к герою. Яго не выносит Отелло, так как Мавр оскорбляет его всей историей жизненного пути, пониманием жизни, самой своей жизнью — особенно теперь, в сцене завязки, когда начинается триумф Мавра. Ведь если прав герой, если принцип генерала (его вера в людей, в Венецию, где щедро награждают доблестные поступки) реален, тогда он, прапорщик Яго, просто-напросто жалкий неудачник. Ненависть Яго к доблестному Мавру аналогична его неприязни к красавцу Кассио. «Останется Кассио жив, из-за красоты его жизни ежедневно буду чувствовать себя уродом» (V, 1, дословный перевод) Каждый успех Отелло — еще одно доказательство ничтожества Яго. Для антагониста

поэтому важно доказать — даже не столько миру, сколько самому себе! — что Отелло бахвал и глупец, что этому Мавру просто везет, что и любовью Дездемоны он обязан не своей доблести, а извращенным вкусам пресыщенной и взбалмошной венецианки. Короче, что в Венеции, как во всем мире, нет справедливости — «нет правды на земле» — ни в высших ее сферах, ни в низших. И раньше всех других признать это должен будет сам Отелло! Благородному герою, «человеку во всем смысле слова», противостоит в «Отелло» во всей дьявольской энергии человеческая неполноценность.

Не этим ли объясняется неизменный сценический успех «Отелло», на добрую половину вызываемый, как часто отмечалось, огромным интересом массового зрителя к потрясающему по реализму образу Яго? ¹ То, что воплощено в Яго, в современном обиходе уже просто обозначается словом «комплекс» — без дальнейших уточнений, — настолько оно в психологической практике оттеснило все прочие комплексы. «Комплексом» человечество обязано прежде всего прогрессу: прогрессу, провозглашавшему (формальному) всеобщее равенство — от рождения — людей, разрушившему патриархальную иерархию (от рождения), социальные перегородки, прежде сковывавшие инициативу личности, прогрессу, тем самым обнажившему (реальное) неравенство — от рождения же — людей. Отелло и Яго поэтому жизненно неразлучны. Яго — огромная тень, отбрасываемая человеком «полноценным», Отелло. На заре Нового времени, на фоне ренессансного города-государства, где «награждают доблестные поступки шедрее», чем где-либо и когда-либо, в атмосфере всеобщего энтузиазма перед «доблестью», разворачивается действие венецианской трагедии, апофеоз могучей личности, победившей и превратности судьбы, и как бы самую природу. И, как изнанка прогрессивного процесса рождения личности, в этой же трагедии, рядом с человеком «во всем значении слова», Шекспир с непревзойденной силой зафиксировал раскованную человеческую неполноценность — демоническую мощь разрушительных сил, заложенных в «недочеловеке»: алгебру исторической антропологии, реальность отрицательных величин.

Своего триумфа Яго достигает позже, чем Отелло, — в IV, 1 нисходящей линии (симметричной с II, 1 линии восходящей, сценой триумфа Отелло, встречи с Дездемоной на Кипре), когда доведенный до иступления герой падает без чувств к ногам интригана. Над телом заклятого врага Яго восклицает: «Так, действуй, действуй, снадобье мое! Доверчивых глупцов вот так и ловят». Здесь наконец Яго переживает свой высший миг, торжество над противником, посрамление его принципа, подтвер-

Несравненная музыка речей, особенно Отелло, конечно, пропадает в переводах, хотя успех трагедии всеевропейский.

ждение своего. Ради этого, право, стоило рискнуть всем — никогда Яго не будет раскаиваться, что далеко зашел. Он ведь учил Родриго: погибнуть, но вначале насладиться, достигнув цели.

Но к этому моменту — в середине нисходящей линии трагедийного действия и судьбы героя — наметилось и поражение Яго; час его торжества — его паденья час.

4

Когда в конце второго акта у Яго созрел план, как разрушить счастье Отелло, он находит для своего замысла характерный и хорошо знакомый нам по «Гамлету» образ: «Я волю ему яд в ухо» (II, 3, дословный перевод). Первое аутентичное издание «Гамлета» вышло в 1604 году, в год создания «Отелло». Тайное преступление антагониста в «Гамлете» уже служит антагонисту «Отелло» *метафорой* его тактики. В венецианской трагедии интриган не может присвоить звание Отелло, ему надо лишь отравить сознание Отелло — для Яго, как мы знаем, это вопрос чести. Путь к этому — клевета, возбуждение недоверия к жене и другу, подозрительности, ревности.

Что расовая принадлежность Отелло не играет решающей роли в чудовишной форме аффекта, отмечалось часто. В других пьесах ревности — до «Отелло» («Много шума из ничего») и после «Отелло» («Цимбелин», «Зимняя сказка») — у светлых героев страсть возникает также внезапно и с не менее стихийной силой. И все же мавританство Отелло имеет существенное — хотя и вспомогательное — значение в психологическом обосновании аффекта. Помимо «нецивилизованного» («африкански») импульсивного темперамента, венецианский Мавр плохо знает Венецию, нравы цивилизованного общества. С семилетнего возраста он отдался военному делу и «мало мог бы о простом свете поведать, кроме войн и рагных дел» (I, 3). Неопытностью Мавра, его незнанием и идеализацией людей Яго пользуется для возбуждения подозрительности, для отчуждения героя от людей. Когда Яго с чувством превосходства («Я знаю хорошо родные нравы») заявляет, что венецианским женам совесть позволяет тайком делать все, Отелло наивно восклицает: «Неужто это правда?» (III, 3). Лишь затем Яго переходит к очернению героини, к софизмам — для Отелло, незнакомого с венецианскими нравами, достаточно логичным.

Перед героем и интриганом Венеция предстает в различных аспектах, это сказывается и в том, какое содержание каждый из них вкладывает в столь важное для шекспировского театра слово «время». «Послушны времени мы быть должны», — говорит Отелло, прощаясь с Дездемоной после победы в Синьории, перед

отъездом на Кипр,— в устах героя время означает (как в хрониках) высокую закономерность жизни, порядок в Венецианской республике, которой герой служит и повинуется. В той же сцене Каширо утешает приунывшего Родриго: «Есть много событий в утреннее время, которые жаждут народиться. Марш! Иди! Запасись деньгами». В устах «макьявеля» время означает неясный ход вещей, многообразии конкретных случайных обстоятельств, которыми, как в игре, должна воспользоваться «доблесть». Со временем, размышляет Яго в конце этой сцены, можно будет столкнуться пожилого безобразного Мавра с юным красавцем Каширо, возбудить ревность Отелло и на этом сыграть.

Верит ли сам Яго в свою версию, в извращенность вкусов Дездемоны, продиктовавших ей выбор мужа? «Критический» Яго всегда подозревает, «трезво» сомневается, а для интригана, в «доблести» равного (по абсолютной величине) герою,— усомниться значит знать и решить. «Вино, которое она пьет, выжато из винограда», Мавр скоро станет ей противен, «сама природа внушит ей это и принудит к новому выбору» (II, 1). Дело лишь за временем. Подобно Отелло, для которого раз задумано, то сделано (в сцене удушения, на мольбу Дездемоны дать ей хоть полчаса, Отелло восклицает: «Раз дело уже сделано, медлить нечего»), подозрительный Яго, увидев героиню вместе с Каширо, знает: «Эта женщина уже выбрала его» (II, 1). Не сейчас, так со временем. Строго говоря, в шекспировской трагедии ревности есть лишь один подлинный ревнивец — Яго. Он и в доблести ревнивец, он ревнует ее к Отелло: *основа всей трагедии доблести как трагедии ревности*. И ничего нет естественнее, чем когда Яго, казалось бы, без достаточных оснований, ревнует жену и к генералу и к лейтенанту. Эмилия лучше всех знает натуру своего мужа: ревности не нужен повод, ревнуют потому, что ревнивы. «Ревность — чудовище, собой же зачатое, рожденное собой же» (III, 4). В ревности сказывается «критический», только дурное подозревающий в людях, ум Яго, его отрицательный ум и отрицательная доблесть. Родриго, который толкует о каких-то совершеннейших качествах Дездемоны, твердит «совершеннейшую чепуху»; доверчивый Отелло — осел.

Истина Яго, действительная истина его сферы — мир личных интересов, антагонизм личных отношений, который всегда требует настороженности, реалистического недоверия к людям. Оказавшись в этой чуждой ему сфере, Отелло, под влиянием ее гения Яго, начинает жалеть, что вообще вступил в нее, жалеть, что женился. Он уже говорит о проклятии брака, язве «душ великим мало того, что удовлетворяет толпу,— владеть телом, им надо владеть еще чувствами, верить женщине (III, 3). В нисходящей линии сюжет «Отелло» строится на переходе великой веры в людей в чудовищную подозрительность — при столкновении героического сознания с дрызгами частной жизни; в тем-

ных ее закоулках герой запутывается. Как ни в одной трагедии 600-х годов, за исключением «Тимона Афинского», в «Отелло» выдвинута сфера быта — с экспозиции ночной сцены под балконом Брабанцио, но особенно в нисходящей линии, в сценах рокового для героини заступничества перед мужем за смещенного друга и сослуживца. И лишь здесь, в чуждой сфере мелкого быта, рождается подозрительность героя, его ревность.

Однако в *трагедии* ревности личные и семейные интересы составляют только низший, отрицательный и сам по себе не решающий уровень коллизии. В *классической трагедии* ревности, жанре героическом — не только у Шекспира, но, скажем, в трагедиях ревности Лопе и Кальдерона, — коллизия выходит за пределы психологии ревности как таковой, в ней проявляется героическое мирозерцание, отношение героя к миру. У Кальдерона, как обычно в испанском театре, это коллизия чести, долга личного и вместе с тем общественного (фамильного, сословного), которому повинуются благородный герой, даже сознавая все неразумие, всю бесчеловечность общественного императива, — когда, например, для сохранения чести герой должен стать убийцей невинной — и он это знает, — жены. В барочной трагедии высший героизм и заключается в нравственном исполнении *неразумного* долга, в том, что герой остается верным себе как человеку долга («я есть я») *даже* в бесчеловечно жестоком мире — верным в любых обстоятельствах, независимым от обстоятельств: то, что Кант впоследствии назовет «категорическим» императивом. Испанский «барочный» герой (как и французский «классицистский») формально ближе к этике буржуазно цивилизованного сознания, его развитого двоемирия, чем английский ренессансный герой, более архаичный. И в финале трагедии (как обычно в испанском театре «достойном» финале), пронизанном, как вся испанская трагедия барокко, сознанием неизбежности страдания и бесчеловечной жестокости, аккумулярованных, сублимированных именно в нравственном долге, — герой удостаивается апофеоза. И, разумеется, герой может и *должен* остаться жить в этом жестоком и неразумном мире, где с таким мужеством защитил свою честь, достоинство человека.

Когда Отелло в развязке просит помнить, что он «убийца честный, и действовал из чести, не из злобы»^{*}, его реплика как бы выхвачена из текста испанской драмы ревности, вроде «Врач своей чести». Но сходство здесь внешнее. В понятие «честь» герой английской ренессансной и герой испанской барочной трагедии вкладывают различное содержание. Честь у испанского героя сводится к репутации, мнению людей, к ци-

¹ Точнее, «убийца честный (доблестный), ибо ничего я не сделал по злобе, но все ради чести (доблести)»: «An honourable murderer... For nought I did in hate, but all in honour».

визированным приличиям, тогда как Отелло меньше всего об этом думает: «Я был бы счастлив,— восклицает он в гиперболическом стиле шекспировского героя, охваченного аффектом,— если бы весь лагерь, вплоть до обозных, ею насладился, и я не знал об этом... Тот не ограблен, кто не знает, что ограблен». Правда, в следующем акте Отелло, которым уже овладела ревность, замечает, что стал «мишенью для глумящегося времени» (IV, 2), но, как обычно у трагедийного героя Шекспира, когда он говорит о «времени», нравах, мнениях людей,— не без презрения к ним. Для Отелло главное — не людское мнение, а то, что Дездемона обманула его и что он об этом знает. В испанской трагедии, напротив, герой иногда знает, что героиня невинна, но важно мнение людей, «честь». Поэтому, когда раскрывается истина, Мавр, позволяя себя обезоружить, замечает: «Утратил я отвагу. Любой мальчишка может отнять у меня меч. Но зачем чести пережить честность?»¹ Ему, Отелло, герою чести (доблести), пережить честную Дездемону (и прежнюю честную доблесть Отелло) — логика чуждая испанскому герою чести, который остается жить. Испанская «честь» как социально (и морально) дисгармоничный императив находится между социально гармоничной «честной доблестью» Отелло и асоциально (и аморально) дисгармоничной «бесчестной доблестью» Яго.

Одна из центральных реплик в трагедии — это восклицание Отелло в кульминационной сцене вслед уходящей Дездемоне, только что ходатайствовавшей за Кассио: «О, милое дитя!² Пусть буду проклят, но я тебя люблю! А если разлюблю, вернется хаос» (III, 3) Этой реминисценцией из «Теогонии» Гесиода, согласно которому «Хаос кончился, когда явилась Любовь», Шекспир воспользовался еще в поэме «Венера и Адонис»: «С его (Адониса.— Л. П.) смертью красота умерла, черный хаос вернулся». В особой психологии страсти у героя шекспировской трагедии, в героической психологии, отвлекаясь от которой нельзя понять особого рода правду возникновения и развития трагедийной страсти, этот мифологический мотив означает некое подобие опыта героя процессу космическому, единство жизни героически личной, социальной и природной. «Вернется хаос» в «Отелло» — аналогично «Время вышло из своей колеи» в «Гамлете». Для Отелло Дездемона — воплощение (малое подобие, символ) иде-

¹ «I am not valiant neither... But why should honour outlive honesty».

² У Шекспира трудно переводимое «excellent wretch», буквально: «превосходная бедняжка». Как заметил еще С. Джонсон, в этом обращении есть оттенок растроганности от сознания беспомощности Дездемоны, которая после разрыва с отцом здесь, на Кипре,— вся в его, Мавра, власти; так легко ее погубить! Только что Яго успел обратить внимание генерала, что "Р" их приближении Кассио крадучись и с виноватым видом удалялся от Дездемоны. В обращении Отелло — как бы смутное сознание хрупкости нынешнего счастья, все держится на волоске. После этого восклицания Яго приступит к клевете. К концу сцены Дездемона будет осуждена.

альной Венеции, человеческой культуры, справедливого порядка, которому герой служил всю жизнь, без которого его жизнь — ничто: «Источник, где берет начало существованья моего поток, который без него иссякнет» (IV, 2). Если Дездемона его обманывает, все отношения между людьми, личные и общественные, извращены. Вместе с черной ревностью в мир возвращается предвечный хаос.

В нисходящей линии трагедия ревности демонстрирует *поражение этики доблести* в обоих ее вариантах. Прежде всего в идеальном, представленном в Отелло: крушение цельного сознания героически деятельного человека, свободно повинующегося внутреннему голосу своей природы, как голосу природы и своей судьбы. В пароксизме страсти охваченный «хаосом» Отелло восклицает: «Природа не без причины наслала на меня эту бурю чувств, омрачающую рассудок», — в своем состоянии, как в голосе самой Природы, Отелло видит высшее доказательство вины Дездемоны. Но этот высший голос Природы — всего лишь дьявольский голос низкого клеветника. И последнее в этой реплике восклицание Мавра, перед тем как он падет без сознания к ногам «полу-дьявола» Яго: «О, дьявол!» — трагическая ирония этой сцены (которую пока способен оценить только зритель).

Иначе говоря: «природа», которой беззаветно доверяет венецианский Мавр, это лишь сверху тронутая венецианской культурой, «африканская» натура Мавра (причем «мавританство» Отелло, разумеется, относится и к Макбету, Антонию, ко всем «доблестным» протагонистам трагедий Шекспира). Культура человеческой личности эпохи Возрождения — это еще тонкая корка человеческой («во всем смысле слова») культуры, еще не ставшей второй (и *первой* подлинно человеческой) натурой личности, той, что творится в ходе всего исторического времени человечества, его Века, в масштабе которого «вывихнутый век» «Гамлета» и всего трагедийного мира — лишь один день. Под этой тонкой коркой культуры — целый мир природного, звериного, древний «мир души ночной», на дне которой «родимый хаос шевелится» (Тютчев).

Своеобразие «Отелло», освещающее весь магистральный сюжет, — в поразительной демонического темпа кульминации (III), в мгновенном перерождении доверчивого Отелло в Отелло-ревнивца. В первой послегамлетовской трагедии с наиболее гармонически восходящим действием, в котором, как ни в каком другом, *опозитизирован* Человек — Творец Своей Судьбы, казалось бы победивший самую природу, герой в нисходящем действии, как ни в каком другом, «опутан коварством» *внутренне* (в отличие от Гамлета): в кульминации выступает вся хрупкость нравственной культуры шекспировского трагедийного героя, *еще полуварвара*. Одного соприкосновения со звериным сознанием антагониста оказалось достаточно, чтобы уснувшие бури взметнулись

БВЫСЬ, чтобы место Дездемоны в груди героя занял Яго и «вернулся хаос». (Корни трагедийной катастрофы, таким образом, не столько в благородной доверчивости доблестного Мавра, сколько в самой этике «доблести» Ренессанса, в исторически наивном ее натурализме, в *формальном*, «асоциальном» характере человеческого идеала. Но к этому мы еще вернемся.)

Природного героизма — инстинктивного, как сама Природа, иерефлектирующего, — ни разу не изменившего генералу на поле битвы, оказалось недостаточно для запутанной сферы мелких интересов реального повседневного быта. Два поступка героя обрамляют сюжет «Отелло» — похищение героини и убийство героини. И соответственно — два публичных суда над доблестью. Первый, в Венеции, перед сенаторами в зале Синьории — суд над доблестным Отелло, но и над отважной Дездемоной: триумф героя, великой его веры в себя, великой веры в людей, в доблесть. Второй, на Кипре, также перед сенаторами, в спальне Дездемоны — суд над отважной Дездемоной, но и над доблестным Отелло: поражение героя, слепого его доверия к людям, слепого доверия к себе. Крушение героической этики доблести — в признании самого героя, когда выясняется трагедийное заблуждение: «Бесполезно хвастать, что человек может управлять своей судьбой».

Но несостоятельным, жизнью опровергнутым, оказывается и другой вариант доблести — аморальный, цинично-«реалистический». Ослепленный аффектом, заблуждается и погибает также антагонист. Ничего нет сомнительней, чем распространенное представление о холодном и бесстрашном Яго. С первых двух реплик, сопровождаемых страстными клятвами («Считайте, что я — дрянь!», «Презирайте меня, если...»), в тексте трагедии речь Яго наиболее эмоциональная. *К* Да и все действие, как мы видели, строится на том, что страстная ненависть практически берет верх над благоразумием и выгодой, над *интересами* практически Яго. Интриган венецианской трагедии с этой стороны напоминает ростовщика венецианской комедии — ненависть в скупом Шейлоке также берет верх над благоразумием и выгодой, когда он отказывается от любого возмещения, требуя только фунта мяса, — что и губит Шейлока. Движимый *отрицательной* доблестью, ослепленный ненавистью, великий шекспировский интриган, конечно, никак не мог — в силу своего принципа понимания человеческой природы — предвидеть дальнейшее поведение Мавра, его и в преступлении открытой, благородной доблести. Яго, видимо, принял своего противника за благоразумного Мавра из новеллы, который сумел замести все следы и лишь долгое время спустя пал от руки родственников Дездемоны. И не только «великий сердцем» (V, 2) Отелло, но и честная простая слу-

¹ Партия Яго начинается нетерпеливым восклицанием: «But you'll not hear me!» — примерно: «Черт возьми, ведь вы не хотите меня выслушать!»

жанка Эмилия, отважно разоблачив мужа — меньше всего мог Яго ожидать удара с этой стороны! — подобно герою, ценою жизни искупает невольное соучастие в преступлении. Герой (идеальный Всякий Человек) и простая женщина своей смертью равно опровергают низкую оценку человека, основной принцип демонической доблести антагониста.

Действие «Отелло» завершается замечательным по пластичности «очищением» героя, — скорее исключительным для поэтики шекспировской трагедии абсолютным «примирением героя с миром». В этой трагедии, где такую роль в интриге играет клеветник, искусно *оболгавший* героиню и нравы ее среды, роль случая в действии, роль элементарной лжи в трагическом аффекте — намного большая, чем во всех остальных трагедиях Шекспира. Антагонист венецианский, как никакой иной, последовательно играет на обманчивой видимости вещей, на всякого рода кви про кво. Не говоря уже о «социальных» трагедиях, в особенности о классически строгом действии «Кориолана», значение внешних недоразумений в интриге других трагедий доблести существенно меньше. Некоторые сцены нисходящей линии «Отелло» лишь благодаря общей трагической тональности производят иное впечатление, чем аналогичные комедийные сцены «слепоты страстей». Но именно в силу этого перед героем в конце может раскрыться правда, и тогда он — и в этом скажется еще раз натура героическая — во всем будет винить себя, а не других, не общество.

Для Отелло в финале «умереть — счастье», но предсмертные свои слезы он сравнивает каплями *целебной мирры* аравийских деревьев. И сама форма его самоубийства, предсмертный рассказ о том, как однажды в Алеппо он отомстил нечестивому «турчину в чалме», который посмел ударить венецианца и хулил Венецианскую республику, заключительное «схватив за горло, заколол — вот так» — это не столько театрально эффектный жест, как притча всей его жизни, жест-притча. Это вкратце весь сюжет трагедии, где сам герой поддался было клевете на венецианку, на Венецианскую республику и ее культуру, низкой клевете на человеческую натуру — и сам же отомстил за них, демонстрируя, что умирает с той же верой в человека и справедливое общество, которая воодушевляла его всю жизнь.

5

В «Сравнительных жизнеописаниях» Плутарх не без удивления отмечает, что у древних римлян нравственное величие и храбрость (доблесть) обозначались одним и тем же словом (*virtus*). Ибо выше всего, пишет Плутарх, суровые римляне ставили воинские подвиги: «обозначение одного из признаков нравственного

величия — храбрости — стало общим родовым именем» добродетели. Плутарх помнил, разумеется, что, по Платону, *храбрость* — добродетель охранителей государства, военных — *ниже мудрости*, добродетели правителей, и лишь в сочетании их обеих с *умеренностью*, тоже низшей добродетелью «экономического» сословия (менее всего присущей «безмерным» героям трагедий Шекспира!) достигается высшая человеческая добродетель, основа подлинного нравственного величия — *справедливость*. И цивилизованный эллин не без чувства превосходства мимоходом указывает на важнейшие, даруемые культурой, преимущества, которых лишены были эти суровые римляне: «Наука и воспитание совершенствуют нашу природу и приучают ее к *разумной умеренности* и отвращению к излишествам»¹ (курсив мой.—Л. П).

Культу доблести (итал. *virtu*, англ. *virtue*), унаследованному от воинской морали рыцарства и опирающемуся на *virtus* Древнего Рима, эпоха Возрождения придала расширенный, внесловный смысл, в согласии с ренессансным представлением о высоком назначении личности. «Доблестью» отмечена любая выдающаяся деятельность — не только война, но и государственно-го деятеля, религиозного подвижника, художника, мореплавателя, мыслителя — как проявление особого врожденного «призвания» (свыше) и непреклонной целеустремленности, свойств высокой души, презревшей обыденное и пошное. И все же в ренессансной доблести, как и в рыцарском подвиге, главное — это отважный дух, преодоление личностью примитивного, животного инстинкта самосохранения, ее отвращение к уделу обывательского прозябания.

В этом учении, с такой *отвагой* выдвинутом в обществе, передавшем переход к Новому времени, источником всего великого в жизни человечества, всего творческого, как и разрушительного, признается личность, ее таланты, разум, воля, а не общество. Иначе говоря, на первый план выдвигается величина, значительность деяния (по сравнению с заурядными делами как «единицей измерения»), а не содержание, не значение деяния для общества. Не то чтобы ренессансная этика в своем существе была антисоциальной, но в ее системе отсчета общественное благо определяет *и* правление, относительный знак (положительный или отрицательный), моральный характер (героический или демонический),

¹ Плутарх, Сравнительные жизнеописания, т. 1, Изд-во АН СССР, 1961, стр. 248. Ср. русское «доблесть», от древнего «доблий» — «храбрый», * мужественный». Древнерусское «добрый» тоже значило «храбрый», облестивый»: «добрый молодец». Как и древнефранцузское *buon*: «*Buona Pulcella fut Eulalia*» — «Доблестная (храбрая) девица была Евлалия». В этом значении еще у Вийона (например, в «Балладе о дамах былых лет» о Жан-д'Арк: «*Et Jeanne la bonne Lorraine*» — «И доблестная Жанна Лотарингская»).

но не силу, не абсолютную величину, не нравственно-эстетическое величие поступка — все это коренится только в личности¹. Индивидуалистическая доктрина доблести — ив этом практической ее уязвимость — тем самым формалистична: как в математике, величины абсолютно (отвлеченно) равные, но с противоположными знаками, здесь соотнесены, внутренне взаимосвязаны, а потому легко переходят друг в друга. В «Отелло», например, «отрицательный» антагонист равен в доблести — во всех отмеченных выше чертах — «положительному» герою, а сюжет строится на том, как благородное доверие к жизни и людям перешло в душе героя в преступную, роковую подозрительность.

На этом переходе построен и весь сюжет «Макбета» — с тем лишь различием, что преступной фазе в развитии могучей страсти отведено во второй трагедии почти все действие. В «Макбете», как в «Отелло», изображается перерождение доблести героической в демоническую. Сходство меж страстями двух трагедий, ревностью и честолюбием, внутреннее подобие в развитии этих аффектов, выступает в словах вельможи Росса из «Макбета» (II, 4):

...О алчность к власти, жрущая без смысла
То, чем живешь сама! —

перекликающихся с замечанием Яго о ревности — «чудовище с зелеными глазами, глумящееся над своей же пищей» (III, 3) и с приведенными выше словами Эмилии.

Взаимопереходы полярно противоположных форм доблести, мрачную диалектику страстей личности, обособившейся от людей, от общества, классически формулируют в знаменитом восклицании из пролога к «Макбету» прокуроры человека, его нравственно эстетического величия, его *доблести* — ведьмы:

Fair is foul and foul is fair,—

(«прекрасное — гнусно, а гнусное — прекрасно») — стих вряд ли переводимый на другой язык из-за полисемии и лаконичности односложных английских слов.

«Зло в добре, добро во зле» (А. Радлова), «Зло станет правдой, правда — злом» (М. Лозинский), «Зло есть добро, добро есть зло» (Б. Пастернак), «Грань меж добром и злом сотрись» (Ю. Корнеев), во-первых, не говоря уже о книжности оборотов (отчасти за исключением перевода Б. Пастернака), *семантически* передают лишь моральный, а не двойной, морально-эстетический, смысл оригинала. Но моральное значение английского *fair* («честный, законный») и *foul* («бесчестный, предательский»),

¹ Если условимся различать между «аморальным» (не нравственным) и «антиморальным» (безнравственным), то доктрина доблести в своем существе аморальна, но не бестиальна. И Ницше, восхищаясь этикой итальянского Возрождения и трактуя ее в духе своего идеала «рафинированной бести», биологизирует — в духе социального неодарвинизма — и модернизирует этику «virtu».

которое русские переводчики предпочитают из-за метрических преимуществ кратких слов «зло» и «добро», — в английском языке Шекспира вторично, хотя и имеет к фабуле «Макбета» прямое отношение. Сравните, например, немецкий перевод Тика и Шлегеля: «*Schon ist hafilich, hafilich — schon*», или Шиллера: *Schon soil haGlich, hafilich schon sein*», где сохранено первичное, собственно эстетическое, значение этих слов. Во-вторых, *грамматически* в переводах Лозинского, Корнеева, а также Шиллера допущена существенная неточность — форма повелительного наклонения либо будущего времени, тогда как у Шекспира ведьмы выкрикивают не то, что будет или должно быть, а то, что есть: заклятие дано в форме саркастической констатации, язвительной характеристики того, чем является (вообще и всегда!) человеческая доблесть, в форме общего настоящего (*is*). В-третьих, *фонетически* ни один из переводчиков русских и немецких не в силах сохранить в контрастирующих словах *fair — foul* аллитерацию начальных согласных, в которой — при резко звучащем общем диссонансе, несовпадении, расхождении гласных, — передается исходное тождество. В-четвертых, *метрически* эта аллитерация восходит к общегерманскому аллитерирующему ударному стиху, свойственному древнеанглосаксонским *магическим формулам*, — аудитории Шекспира они еще были хорошо известны, многие образцы этих заклятий дошли до нашего времени. Та же аллитерация (на *f*) продолжается в следующем (многозначительном) стихе совместного выкрика трех ведьм: «*Hover through the fog and filthy air*» — «Ввысь сквозь туман и мерзостный воздух» — перед началом возносящейся ввысь судьбы Макбета. Исчезнувшая в переводах аллитерация в заключительном двустиишия пролога оттеняет у Шекспира колорит древнего *хорового заклятия*. В-пятых, *лексически* английское *fair* ассоциируется (хоть и смутно) с *fairy* («волшебный, сказочный») ¹, что так важно для прославляемой ведьмами доблести, для ее волшебной, «магической» власти над человеческой душой, и особенно над душой героя и героини. Этот стих: «*Fair is foul and foul is fair*» — может дать читателю, незнакомому с оригиналом, некоторое представление о богатстве внутренней формы (тоже «магической») шекспировского слова.

Провозглашаемая ведьмами двусмысленность доблести, ее двузначность из-за отсутствия морального знака, взаимопереходы противоположных (при моральной оценке) двух вариантов доблести, пронизывают весь сюжет и всю стилистику «Макбета». На двусмыслице строятся предсказания двуполых «бородатых старух» Банко — «другу героя», он же роковой «враг героя»: «Ниже, чем Макбет, и выше... Менше счастлив, но счастливей». Сплош-

¹ Этимологически близость этих двух слов случайна: *fair* восходит к германскому, а *fairy* — к романскому корню.

ная игра на «алгебре» жизни, на том, что чем «больше» (абсолютно) величина, тем «меньше» она при отрицательном знаке.

Истина, выкрикиваемая ведьмами в «Макбете», безмолвно звучит еще в сюжете «Отелло». Честный Мавр, повинувшись императиву доблести, убивает безвинную жену, а преступный интриган, также «доблестный», слывет примерным «честным Яго» (*honest* — пятнадцать раз так величают его в трагедии). Честная доблесть — преступна, а преступная — в чести.

Судьба Дездемоны — тому наиболее яркое подтверждение. Ее благородство — и только оно! — служит, по сути, единственным психологическим доказательством ее порочности. Неслыханно отважный поступок — женская ее доблесть, — не говорит ли он о чудовишно испорченной натуре, о втайне извращенных вкусах? Знатная, молодая и красивая девушка предпочла всем женам — явно «вопреки природе», комментирует Яго, — пожилого и безобразного Мавра. «Фу! Это пахнет порочными наклонностями, мерзким извращением, противоестественной мыслью» (III, 3, дословный перевод) И раз Дездемона сумела обмануть отца, бежала из родительского дома, значит, она, доказывает далее интриган, способна обманывать и мужа. В сценах назойливого ходатайства за Кассио именно невинность, чистота и доброта Дездемоны — ей и в голову не приходит, что это может быть вменено в вину, — окончательно убеждают Отелло в том, что она «шлюха». Всего легче именно «доблесть обратить в деготь» («*turn her virtue into pitch*», II, 3, дословный перевод).

Не только в характерах «Отелло», но и в действиях, событиях доблесть выступает в двух лицах; она двулика, как бог Янус, которым так характерно клянется Яго (I, 2). В лице Яго двусмысленность природы доблести осознана личностью как принцип двуличного поведения. Для Отелло, как только он попал в сферу интриг Яго, и для Макбета, как только он вступил в заколдованный ведьмами круг, для обоих героев, охваченных демоническими аффектами, события, действия и слова обретают роковую двусмысленность. Простодушное заступничество Дездемоны за Кассио (*предсказанное* Мавру интриганом, а потому тем более подозрительное), а затем невинная, естественная радость жены, что друг дома отныне будет замещать мужа (IV, 1, где Мавр в бешенстве бьет обрадованную Дездемону и прогоняет ее), — все обретает другой, и непременно *дурной*, смысл, все подтверждает правдивость клеветника и толкает Отелло на преступление, как Макбета — сбывшееся предсказание ведьм. «Всегда правдоподобно зло», — наставляет циничный слуга-шут в одной комедии Лопе де Вега.

В этих сценах ревности двусмысленное положение героини производит особенно тягостное, гнетущее впечатление, скорее исключительное для шекспировских трагедий, несвободное в своей тональности от мелодраматизма — прежде всего из-за безыс-

ходной обреченности Дездемоны, безропотной жертвы. Но также из-за случайных, тривиально бытовых поводов, технически решающих в сюжете «Отелло», — Дездемоне они так и *останутся неизвестными* до самой смерти. Трагедийный герой или героиня у Шекспира в ходе действия, как правило, всегда узнают правду жизни во всей мере и встречают ее лицом к лицу. Наиболее характерны с этой стороны Лир, Макбет и Гамлет, а в венецианской трагедии — хоть и к кониу действия — Отелло. Эту правду узнают и героини: Офелия, леди Макбет, но не Дездемона. Во второй — шотландской — трагедии доблести, где на двусмысленных недоразумениях строится сюжет в целом, Шекспир, заменив реального антагониста символически значительной фантастикой, подмял действие над уровнем повседневно пошлых случайностей и тем придал ему *законченно трагическое* звучание.

Но и в венецианской трагедии доблести на протяжении действия то и дело всплывают фантастические мотивы чар, колдовства, чертовщины — и, как в «Макбете», еще с завязки. В уличной стычке Брабанцио обвиняет Мавра, что тот прибег к чарам, к магии, а иначе чем объяснить, что дочь сенатора «бежала в черномазые объятья»? Свое обвинение отец Дездемоны повторяет в зале Синьории — и сенаторы со всей серьезностью допрашивают Отелло, не пользовался ли он запретными средствами. Ответом и является знаменитый рассказ Мавра о том, как его полюбила венецианка, — рассказ о *магическом действии доблести на человеческую душу*: «Вот колдовство, в котором я повинен» (I, 3). Роковой платок, некогда подаренный матери Отелло колдуньей-цыганкой, играет в интриге как бы роль амулета; лишив героиню талисмана, клеветник может приступить к своим «чарам». Ведьмам «Макбета» соответствует в «Отелло» *демонический Яго*. Подобно ведьмам, Яго знает, что чарующе прекрасное, благородное и чистое, если не теперь, то со временем, *непрременно* окажется гнусным, преступным, грязным: доблесть обязательно обратится в деготь. Но в венецианской трагедии, — «мы действуем умом, не колдовством»¹ (II, 3) В финале Отелло поэтому называет Яго «полудьяволом» («demi-devil») и приглядывается, нет ли у него копыт:

Я на ступни ему смотрю. Нет, вздор!
Когда ты — дьявол, как тебя убить?

Ведьм в «Макбете» соблазнительно было бы рассматривать всего лишь формально — как художественный прием, как «реализованную метафору» низкого антимифа трагедийного сюжета, «дьявольского» начала в доблести, того, что приводит в «Отелло» к перерождению великой любви в чудовищную ревность, — если

В оригинале игра слов, сближающая дьявольскую изобретательность в интригах с чарами, колдовством: «We work by wit and not by witchcraft».

бы только можно было сомневаться, что Шекспир и люди его времени (даже люди высокообразованные, гуманисты, экономисты, философы) действительно допускали реальность сверхъестественных существ, прямое их вмешательство в человеческие дела. Об этом в XVI веке даже писали трактаты.

6

Своеобразие великой шотландской трагедии уясняется при сравнении «Макбета», особенно первых актов, с источником, с «Хроникой Англии, Шотландии и Ирландии». Согласно летописцу Холиншеду, отважный Макбет, полководец и двоюродный брат кроткого короля Дункана, смолоду отличался кровожадностью, а при подавлении мятежа Макдональда зверской расправой возбудил к себе всеобщую ненависть. Однако, убив Дункана и заняв шотландский престол, Макбет десять лет правил как справедливый монарх. Затем, поддавшись обычному страху узурпатора перед теми, кто может соблазниться его примером, «Макбет сбросил личину и дал полную волю врожденной жестокости», из-за чего поднялось народное восстание, в ходе которого тиран погиб — *на семнадцатом году царствования.*

При государственной точке зрения летописец с самого начала отмечает врожденный порок, из-за которого, согласно народной молве, отважному воину Макбету подобало быть не монархом, а полководцем. На уровне исторического повествования Макбет мог интересовать Холиншеда лишь как морально законченный (врожденно преступный) характер. Чтобы эта история легла в основу не хроники, вроде «Ричарда III», а трагедии, не драматизированного эпизода шотландской истории, когда странюю правил один «макьявель», а трагедии человеческой жизни, движимой одною доблестью, Шекспир должен был в существе изменить отправной момент, психологически расширить основу ситуации, «очеловечить» натуру героя, ставшего впоследствии тираном.

Для Шекспира, перед этим закончившего «Отелло», история Макбета представляла особый интерес тем, что в ней — отвлекаясь пока от роли ведьм, упоминаемых и летописцем, — рядом с героем в основном («реальном») плане сюжета нет интригана. Макбет сознательно идет на преступление и, не в пример неопытному в делах житейских венецианскому Мавру, подвизается в хорошо знакомой ему, полководцу и близкому родичу короля, сфере. Среди героев трагических страстей, да, пожалуй, всех поздних (после «Гамлета») протагонистов, Макбет действует наиболее обдуманно — Отелло и Яго в нем сочетаются в некий *родовой образ доблести.* Заблуждение и гибель героя, особый императив «доблести», особая логика перехода «прекрасного» в «гноусное» поэтому могли быть изображены в шотландской тра-

гедии строго имманентно, более драматически, чем в «Отелло»: и с внутренней (субъективной) стороны, как постепенное изменение характера, сознания, морального облика героя под влиянием собственных поступков — в ходе *действия* (греческое броска) — и с внешней (объективной) стороны, как последовательное изменение положения героя под влиянием реакции окружающих на его действия, что, в свою очередь, толкает героя на новые преступные действия. Сюжет развивается как порочный, все более суживающийся, роковой, «заколдованный» круг.

В благородно-доверчивой, импульсивной натуре Отелло демоническая страсть рождается и кульминирует на протяжении одной сцены (III, 3) — под воздействием лишь слов Яго. В «Макбете», где нет такой фигуры, аффект *нарастает* под влиянием собственных деяний — на протяжении всего действия. Для более автономного героя шотландской трагедии понадобились иные акценты в построении, в членении сюжета.

И прежде всего — гораздо более величественная и впечатляющая, чем в «Отелло», *экспозиция*. Именно потому, что Макбет, единственный из всех протагонистов, заведомо и уже в начале действия становится на преступный путь, потребовалось вступление, *по значению соотносимое с остальным действием в целом*, противостоящее действию, впечатлению от него как истории прирожденного преступника. Экспозиция изображает состояние героя в отправной момент как «общее настоящее». Она бросает свет на совершенно не освещенное прошлое и на предстоящее, она корректирует *общее* наше суждение о *настоящей* натуре Макбета. Трагедия с героем-преступником благодаря зачину может звучать как трагедия человеческой жизни, одна из глубочайших во всем театре Шекспира.

Экспозиция протекает на фоне решающей для Шотландии битвы. Один за другим вестники с поля боя докладывают королю о великих подвигах Макбета: в одном поединке он сразил вождя мятежников, в другом — их союзника, заставил чужеземца просить мира, лично разгромил врагов короля и родины. В «Отелло» мы ни разу не видели венецианского полководца в деле; турецкий флот, против которого он послан, разбит бурей. В согласии с характером коллизии, политические заслуги Отелло *заданы* — вне действия, до действия, без них нельзя понять само действие, источник аффекта. В трагедии о доверчивом Мавре, где такую роль играет двусмысленная *слава* поступков, их репутация, а потому *слова*, зритель то верит словам, верит, полагаясь на разные, достоверные, свидетельства, в доблесть Отелло и благородство Дездемоны, то решительно не верит словам — например, недостойного по этой части Яго. В «Макбете» с самого начала такой веры от нас не требуется. Двум тяжбам после двух роковых, весьма неясных для персонажей и двусмысленных поступков Отелло, обрамляющих действие венецианской трагедии, — соответствуют

в трагедии шотландской два сражения, которыми начинается и кончается действие. Открытые и морально недвусмысленные деяния Макбета в экспозиции и финале сами говорят за себя и не нуждаются в разбирательстве, в словах.

Экспозиция в «Макбете» поэтому соотносима по функции со всей восходящей линией в «Отелло», изображающей уравновешенное состояние героя, еще не охваченного аффектом ревности, пребывающего в мире с миром. Там оно занимает половину пьесы, здесь — одну сцену (I, 2). И как бы для того, чтобы компенсировать эту краткость и отсутствие героя, совершающего подвиги за кулисами, — а по сути, чтобы торжественными реляциями с поля боя усилить наше впечатление, — экспозиция выдержана в повышенно эмфатическом тоне. Рассказы вестников — своего рода беспристрастный античный хор трагедии — сплошное славословие Макбету, «доблестному», «отважному», «достойному», «любимцу славы», «презревшему фортуна», герою-воину, «супругу Беллоны», в ком «правда вооружилась доблестью», в чьих делах «дышит честь». «Он — сама отвага, — скажет потом король, — и похвалы ему — услада уст, прямое пиршество» (I, 4). И это — общее мнение народа о Макбете, «осыпанном золотыми похвалами во всех кругах общества» (I, 7). Что в свое время Макбета любили и считали честным, впоследствии вспоминают и враги (IV, 3).

Мир вокруг героя, следовательно, и здесь, как в венецианской трагедии, умеет ценить человека по заслугам, ценить доблесть — в «Макбете» это еще более подчеркнуто, чем в «Отелло». В трагедиях доблести источник коллизии непосредственно не в мире, а в доблестной натуре, в самой доблести — и только в этом смысле и в самом мире, *культивирующей доблесть*. Экспозицию обрамляют сцены с ведьмами: как в «Фаусте» Гете и как в Книге Иова, два пролога — на земле (в ее высокой сфере) и «в аду». За душу героя в самой величественной во всем театре Шекспира экспозиции спорят добрые и злые силы. Первое слово при этом — не как в «Фаусте», а как в «Отелло» — предоставлено демоническому голосу отрицания. Венчая Макбета, король обещает «растить» его и впредь — образ благородного «культивирования» человека обществом: «Начав тебя растить (to plant thee), я позабочусь о пышном цвете» (I, 4)¹ Но ведьмы заведомо знают: вознестись «ввысь» дано лишь «сквозь туман и мерзостный воздух». Награждая Макбета титулом Кавдора, начав «растить» героя, король (общество) осуществляет первое предсказание ведьм, невольно кладет начало гибели героя.

¹ Ср. в последней реплике трагедии перекликающиеся слова восходящего на трон Малькольма о том, «что надлежит *со временем взрастить*» («Which would be planted newly with the time»),

Первые слова Макбета, когда он, еще разгоряченный боем, вступает в трагедийное действие («Не помню дня гнуснее и прекрасней», I, 3), поэтому — также невольно — переключаются с саркастическим выкриком ведьм и звучат трагической иронией, — двусмысленно, подобно последующим предсказаниям ведьм. Для самого героя, еще не вступившего в сношения с силами зла, они означают гнусный день мятежа и прекрасный день его победы над мятежниками. Но в контексте всего действия — также иное: первый день его трагической судьбы. Вместе с титулом Кавдора к доблестному Макбету перейдет и дух «бесчестного изменника» Макдональда. Судьба Кавдорского тана, которому король тоже всецело верил, и смерть Кавдора в экспозиции («Ни разу в жизни он не был так хорош, как с ней прощаясь; он умер, словно упражнялся в смерти, и отшвырнул ценнейшее из благ, как вздорную безделицу», I, 4) предвосхищают историю самого Макбета — и величественный последний день трагедийного героя: закон взаимоперехода в доблести прекрасного и гнусного.

Напротив, *завязка* в «Макбете», в отличие от экспозиции, необычно для Шекспира развернутая — и не только по сравнению с «Отелло». Она охватывает большую часть первого и почти весь второй акт — от встречи с ведьмами до убийства Дункана. Завязка должна показать, каким образом натура, сопоставимая по благородству с Отелло, стала на путь, достойный Яго, — *первое*¹ преступление героя, первый мятежный шаг того, кто раньше укрощал мятежи, начало отпадения от людей. Впоследствии, когда в беседе с Макдуфом Малькольм заметит, что даже самая «благородная и доблестная натура может оступиться», при имени «прежде честного и любимого» Макбета возникнет ассоциация с доблестным и любимым ангелом бога, предвечным и величайшим мятежником, со «светоносным» Люцифером («рать ангелов светла, хоть пал светлейший», IV, 3).

Начало душевного перелома перед роковым шагом, субъективная сторона трагедийной ситуации, представлено после первой встречи с ведьмами — в глубоком смятении, охватившем Макбета, во взволнованном монологе, когда тут же сбывается предсказание о Кавдорском тане:

...Сказаны две правды,
Как бы пролог к торжественному действу...
Чудесный этот зов таить не может
Ни зла, ни блага. Если в нем есть зло,
Зачем он мне вручил залог успеха,
Начав правдиво? Я — Кавдорский тан.
А если благо, то зачем внушает
Такую мысль, что волосы встают
И сердце, как сорвавшись, бьется в ребра.

Позже Макбет объяснит жене свое «недостойное» поведение, свой Сред и видение в кульминации, «страхами *впервые* посвященного в таинство» преступления, — «the initiate fear» (II, 4).

Читателя «Макбета» не может не поразить в первом — и одним из важнейших! — монологе героя двусмыслица в употреблении слова «правда» (truth), странное смещение морального смысла («благо», «добро» в противоположность «злу») с реальным («истина» в противоположность «лжи»). Раз предсказание началось «правдиво», сбылось, оказалось истиной, оно не может быть злом; но раз предсказание внушает мысль о злодеянии, злую мысль, оно не может быть правдой, не сбудется, не окажется истиной. «Две правды» обращаются в душе героя в двусмыслицу всего происходящего. Для Макбета и Банко сами ведьмы отныне двусмысленны: то они «вещуньи», «вещие сестры», провидицы грядущего, то они лживые «орудия мрака», лукавые обманщицы, ведьмы. И напрасно Банко «во имя правды»¹ заклинает двуполых «бородатых старух» сказать, кто же они: сама правда жизни в «Макбете» двусмысленна, двузначна. В ней трагически гротескно смешан объективный, независимый от человека (морально безразличный), стихийный ход вещей с субъективно человеческой (моральной) оценкой.

Это смещение смыслов отнюдь не софистический прием, не шутовская игра слов у злодея-«макьявеля» перед злодеянием. На этом смешении основан *весь сюжет* величайшей у Шекспира трагедии *Действующего Человека*. О вечном, непреходящем, всечеловеческом его значении свидетельствует достовернейший свидетель — сам человеческий язык у разных народов (в русском языке: «правдоискатель», «правдолюб», «праведный», «не по правде живешь» — везде с оттенком народно-архаическим и нравственным). В патриархальном сознании эти два понятия синкретны, неразличимы. Правда-истина, реальный, единственно естественный порядок вещей, освящена и как правда-справедливость, как «правый», «правильный», безусловно нравственный миропорядок. Нравственное, «моральное» совпадает в патриархальном сознании с нравами (лат. mores), с реальными *традициями*, с тем, что общепринято, действительно, жизненно, а потому и *передается* как великая ценность из рода в род (лат. traditio — «передача»). В нравственном поступке нет ничего своенравного, своевольного. За ним стоит само Время («Время, страж вселенной» из «Генриха IV») во всех трех своих лицах: так было, есть, будет. И так должно быть — равно в реальном и моральном смысле. А злое дело — субъективно, прихотливо, случайно, неправильно, не «по правде», нереально; оно, плод дурного «времени», может удержаться лишь на время, а потом обязательно рухнет. Оно не пускает корней, бесплодно, оно *потом* — не продолжается, оно останется без потомства, как бездетный Макбет (знаменитое в критике «у него нет детей», Макдуф, IV, 3), когда стал на путь злодейства.

¹ «I'the name of truth:

Банко и Макбет поэтому равно поражены тем, что, оказывается, «бес правдив бывает»! Но если рассудительный Банко, придя в себя, усматривает здесь лишь козни дьявольские («завлечь, чтоб в глубочайшем обмануть») и предпочитает позицию выжидательную, то более деятельный и честолюбивый, *более доблестный* Макбет делает кардинально иной вывод: «Чудесный этот зов таить не может *ни зла, ни блага*». Это совершенно новая точка зрения принципиального различия между истинной жизнью, правдой реальной — и благом нравственным, правдой моральной. Благо — благом, а дело — делом; жизнь идет себе своим чередом. На один миг мелькнула было мысль не вмешиваться; уж коли судьбе угодно венчать его короной, «пусть сама меня венчает» (I, 3) Но *деятельная* натура тут же подсказывает герою иное: «Будь что будет: время пробьется и сквозь ненастье» (дословный перевод). Макбет невольно повторяет другое заклятие ведьм: «Ввысь сквозь туман и мерзостный воздух».

Это значит, что доблестный Макбет в этот — важнейший — момент усваивает новую точку зрения Н. Макиавелли на время, на течение общественно-политической жизни как на стихийно аморальный — не направляемый свыше, а потому равнодушный к добру и злу, — природно-естественный процесс. Исторически более высокое, чем архаическая точка зрения тождества, новое «доблестное» учение различия между официальной моралью, тем, о чем во все времена политики охотно болтают, и реальной практикой, тем, как они фактически поступают, — с великой отвагой, доблестью, срывало с политической деятельности мистические покровы. Но само это учение было лишь кризисной (хоть не лишенной гениальности) истиной — вернее, исторической полуистиной (самой опасной, по Монтеню, формой истины, формой «полузнания») переходного всемирно-исторического времени — у преддверия рождающейся новой науки о государстве. В духе наук о природе, в которых с конца эпохи Возрождения утверждается механистическое понимание мира, новая социология Ренессанса видит в обществе своего рода механизм личных интересов, а в государственной жизни — не без влияния античной историографии с ее героическим (хотя и неизменно моральным) взглядом на историю, например, у Плутарха — всего лишь борьбу великих честолюбцев. Река времени в своем бурном течении образует естественную ситуацию, нравственно нейтральную, а личность — единственно творческая сила общества — должна ою воспользоваться. Мерой таланта, воли, отваги, целеустремленности — мерой доблести! — и обозначится достоинство личности, ее *призвание* (Временем), ее доля в жизни, ее *судьба*.

А чтобы воспользоваться стихийным временем, прежде всего нельзя упустить время. В следующей сцене (I, 4) король Дункан уже назначает сына своим наследником — надо решиться, теперь или никогда. И последние в этой сцене слова героя,

обращение к звездам, чтобы они не озаряли черную бездну его желаний,— оно перекликается с таким же характерно «натуралистическим» обращением Отелло к звездам в сцене убийства Дездемоны! — не оставляют сомнения в том, каково решение Макбета. Деятельный императив в доблестной душе деятельного героя, конечно, одержал верх над нравственно тормозящим, не рискующим, «трусливо-благоразумным». И еще до встречи с леди Макбет.

Но преступление, диктуемое «доблестью», все же слишком ново, чтобы не заставить героя задуматься. Последняя сцена первого акта (I, 7) — это «гамлетовский» момент шотландской трагедии, но с логикой, характерной для *трагедии Действующего Человека*. Сцена открывается монологом героя «Когда конец венчал бы все — как просто!», аналогичным «Быть или не быть», размышлением о последствиях деяния, а значит, о том, быть ли деянию. Но меньше всего Макбета волнует, «какие сны приснятся в смертном сне», — о, если б одним ударом все кончалось здесь, «мы не смутились бы грядущей жизнью». Рассудок, как в монологе Гамлета, приводит все доводы *против* рискованного деяния, и Макбету «волю прищипорить нечем, кроме честолобья, которое, вскочив, валится наземь чрез седло». Иначе говоря — на языке Гамлета, — «так трусами нас делает сознание». Такой вывод способен сам по себе дискредитировать для доблестного героя все доводы рассудка. Вот тут-то и входит леди Макбет: для голоса *немедленного действия* момент как нельзя более подходящий.

Монолог теперь переходит в диалог, в котором герой отводит себе малодостойную и маловыигрышную роль — человека благоразумно-робкого, довольствующегося достигнутым, а леди Макбет предоставлена героическая партия императива доблести. Из сцены, где леди Макбет читала письмо мужа, мы уже знаем, какой довод, высший и неопровержимый, припасла героиня: «Сверши — и все твое» (I, 5, перевод Ю. Корнеева) *, — девиз веры в себя, девиз доблести. Да еще хлещущее прямо по лицу слово «трус» (coward).

В этой решающей сцене «слабый», пассивный герой лишь подает реплики «сильному», активному партнеру. Содержание ответа, парирующий удар героини, уже подсказано — даже лексически — заведомо уязвимым доводом (где все держится на словах «сметь», «больше», «человек»), неуверенным, несмелым выпадом со стороны героя:

Макбет
Я смею все, что можно человеку.
Кто смеет больше, тот не человек.

«Thus thou must do, if thou have it» — буквально: «Так ты *должен* сделать, если ты *хочешь* это иметь».

Леди Макбет
Какой же зверь толкал тебя мне хватать?
Тогда ты смел, и ты был человек.
Ты *большим* стать хотел, чем был, и стал бы
Тем *больше* человеком...

Макбет
...А вдруг нам не удастся?

Леди Макбет
Нам? Натяни решимость на колки, и все удастся.

(I. 7)

Человек — это степень (больше, меньше). *Мера* дерзаний, *мера* решимости («сметь»)! И когда леди Макбет намечает тут же план убийства Дункана, следует знаменитое восторженное восклицание героя: «Рожай лишь сыновей! С таким закалом должно создавать одних мужчин!» Он сам теперь заканчивает за жену ее план, он явно рад, что в споре побежден, что принял наконец *смелое, достойное* мужчины решение,— этого он хотел с самого начала. Ведь Макбет, по словам героини — а она знает своего мужа,— скорее не смел свершить, чем не хотел, чтобы убийство свершилось.

Диалог Макбета и леди Макбет — сцена насквозь трагически-игровая. Начальный монолог героя, как сказано, соответствует гамлетовской рефлексии «Быть или не быть». Но два голоса в душе Гамлета, сдерживающий и деятельный, в «Макбете» *драматически* представлены, воплощены в герое и в героине, его втором «я». Отвлекаясь от трагической тональности, эта сцена напоминает в «Венецианском купце» ту неподобно игровую (II, 2), где слуга-шут Ланселот Гоббо рассказывает зрителю, вернее, разыгрывает в лицах, как злой бес искушает его покинуть дом Шейлока, а традиционная совесть «весьма благоразумно» убеждает его, честного Ланселота, сына старого, подслеповатого, но честного Гоббо, верно служить ростовщику. В той сцене бес — комический аналог демонической леди Макбет — также берет верх, и клоун предоставляет «в распоряжение лукавого свои пятки».

Было бы упрощением, даже искажением видеть в I, 7, важнейшей сцене завязки, пресловутую «борьбу долга и страсти» в духе трагедии XVII века. В испанской или французской трагедии такая борьба предполагает вполне установившуюся в обществе в сознании строгую иерархию ценностей: реальная личная страсть, голос природы как низшее начало,— и идеальный общий (верноподданный или сословно-рыцарский) долг, голос культуры как высшее начало. Классически четко — в монологе Родриго из корнелевского «Сида»: «Честь у мужчин одна, возлюбленных так много. Любовь забыть легко, а честь нельзя никак». В ренессансной трагедии Шекспира — чуть ли не наоборот. Личная страсть героя, его честолюбие — это своего рода долг для

«человека во всем значении слова». Для леди Макбет, для ее мужа, для героической этики доблести крайне характерно это рассуждение: «Ты был человек... и стал бы тем больше человеком». Это значит: ты *должен* стать больше, чем заурядный человек. Императив страсти здесь одновременно личный и идеальный, доблестно категорический. Напротив, голос совести, традиционного общего долга, консервативной верности королю («Я — родственник и подданный ему, прямой защитник») — это реалистический голос благоразумия, голос практически осторожных, скромных целей, — чуть ли не пошлый ум глупцов. В этике доблести эпохи Возрождения акценты переставлены; вернее, они смешаны, спутаны, как в оксюморонных выкриках ведьм, — по сравнению с патриархальной или, с другой стороны, с позднейшей, абсолютистски-цивилизированной, а также с официально буржуазной моралью. Возвращаясь к ситуации Ланселота Гоббо: «Послушайся я совести, мне пришлось бы остаться у хозяина, моего жида, а он, прости господи, своего рода дьявол... Совесть моя, по совести говоря, скверная совесть, если советует мне остаться у жида. Лукавый дает мне более дружеский совет. Удержу!»

Со стороны этической трагедийный театр Шекспира изображает исторический переход от средневеково-патриархальной нравственности к морали Нового времени, еще *героическую* (и демоническую, особенно в «Макбете») форму рождения индивидуалистического, позднее столь «прозаического», сознания — *героическую* форму рождения новой личности. В коллизии «Макбета» сталкиваются два императива: старый долг извечного и еще реального миропорядка, от которого, однако, уже уходит жизнь, к которому уже не лежит душа героя, его «страсть», — и новый, неизведанный, авантюрно рискованный, а потому сугубо заманчивый, страстный «долг свободной личности», но еще «не буржуазно ограниченной», а овеванной «авантюрным духом своего времени» личности Ренессанса. В «Макбете» старая критика часто видела *трагедию совести* с героем, злодеем волевым, — как з «Гамлете» ту же трагедию совести с героем благородным и слабавольным. В обоих случаях это модернизация трагедии Возрождения, цивилизованное смягчение и умаление ее суровой, не лишённой варварского оттенка, героики.

Завязка «Макбета» заканчивается лишь в середине второго акта убийством Дункана (II, 2). Подготавливающая сцена видения кинжала (II, 1), придуманная Шекспиром (Холиншед ее не знает), демонстрирует еще раз своеобразие «трагедии действия». В датской трагедии ей соответствует появление Призрака в сцене объяснения Гамлета с матерью. Но эффект видения каждый раз соответствует характеру (трагической роли) героя. В «Гамлете» Призрак является, чтоб смягчить гнев принца против матери и предупредить — после убийства Полония! — второй

подобный же поступок в состоянии аффекта, вернуть Гамлету рассудок: там Призрак тормозит аффект мыслящего героя. Здесь же кинжал-призрак, «кинжал воображения» — «вожатый на пути»; перед глазами деятельного Макбета, как перед Отелло, задуманное стоит как уже свершенное: «То мой кровавый замысел предстал моим глазам»; призрачный кинжал торопит доблестного героя: «Иду — и кончу».

Завязка в шотландской трагедии, изображающая историю первого преступления героя, таким образом, занимает почти всю восходящую линию действия. Остальные эпизоды восходящей судьбы Макбета — это сцена притворства хозяев замка перед гостями (II, 3) по заранее намеченному плану: «И ложью лиц прикроем ложь сердец»; избрание Макбета на престол, о чем мы узнаем из II, 4; в начале третьего акта Макбет и леди Макбет выходят на сцену уже в королевских одеждах, окруженные свитой, и Банко замечает: «Итак, ты Гламис, Кавдор и король, все, как сказали сестры». Правда, бежали Малькольм и Дональбанн, «но об этом завтра».

Судьба до сих пор еще вместе с героем. Но трон все же унаследуют потомки Банко. «Так, значит, для внуков Банко я запачкал душу; для них зарезал доброго Дункана, для них мой вечный клад вручил исконному врагу людскому — чтоб им царить, царить потомству Банко! Нет, так не будет! Выступай, судьба, и мы с тобой сразимся насмерть». В начале монолога повторяется «гамлетовский» момент рефлексии * перед очередным страшным деянием — но с выводом, характерным для Действующего Человека. История второго преступления уже довольно краткая. При переговорах с наемными убийцами Банко — та же аргументация, что в разговоре леди Макбет с мужем, вплоть до совпадения реплик. На сей раз наставником в доблести выступает сам герой: на замечание Первого убийцы: «Государь, мы — люди», — следует ответ Макбета: «Да, вы по списку числитесь людьми», — и, как у Яго, «звериное» сравнение людей с разными породами собак, «цена» и «чин» которым определяются способностями и делами, мерой доблести (III, 1). Второе преступление — уже вызов самой судьбе — удается лишь наполовину; Банко убит, а сын его бежал (III, 3). Но ответ героя, когда он узнает об этом на пиру — до появления призрака Банко! — еще полон уверенности: «Ладно. *Завтра поговорим*» (III, 4).

Явление тени Банко — это кульминация, перелом действия, переход восходящей линии судьбы Макбета в нисходящую, при-

Сходство этого монолога «Стать — это слишком мало. Стать надо прочно» с гамлетовским «Быть или не быть» (оба монолога в начальной сцене акта кульминации) в тексте оригинала более ощутимо: «to be thus is nothing; but to be safely thus» — буквально: «Так быть — это ничто, так быть надо прочно».

чем во второй половине трагедии действие одновременно развертывается в двух планах: меняется характер героя, его поступков — и положение героя, отношение к нему людей, объективная сторона ситуации.

До появления Призрака доблестному убийце казалось, что его поступки зависят лишь от него самого, что он перед дилеммой, где дано свободно выбирать. Но оказывается, что, убив короля Дункана, надо, чтоб утвердиться на троне, еще убить Банко с сыном, а потом надо убивать тех, кто «малодушно» отказывается вместе с ним убивать. Убивать и убивать, пока не становится ясно, что надо убить всех: «И был бы рад, чтоб мир сегодня пал» (V, 5). Поступки героя больше от него не зависят, поступки становятся событиями, со своей самостоятельной логикой; они вышли из повиновения, они уже диктуют герою — разумеется, если он не ничтожество, если его не покинула «доблесть», — новые кровавые поступки. Судьба Макбета отныне — индийская карма: прошлое деяние автоматически вызывает будущее, а в настоящем — стремление, страсть к новому деянию, очередному преступлению. Дилеммы, выбора больше нет.

Характер Действующего Человека в кульминационном акте определяется во всей демонически аффективной односторонности: «Я так уже увяз в кровавой тине, что легче будет мне вперед шагать, чем по трясине возвращаться вспять» (III, 4, перевод Ю. Корнеева). Преступное дело более любого требует последовательности: «Все начатое дурно крепнет злом» (III, 2). Теперь ясно, зачем в кульминации явился призрак Банко: «Он хочет крови... Кровь хочет крови». Кровь несмываема. Как на руках леди Макбет.

Это значит, что разум не только уже не может, но и *не должен* контролировать «доблестные» поступки. Взвешивать положение, как раньше, в восходящей линии, узнавать — только время терять, против себя работать: «Я должен действовать без долгих дум» (III, 4). Еще в конце сцены пира Макдуф, отказавшийся от приглашения, был заподозрен, надо было немедленно его схватить. Но Макбет пожелал сперва узнать свое будущее, медлил. А пока он советовался с ведьмами, Макдуф, будущий его убийца, бежал. «О время, ты меня опередило! Как только дело отстает от воли, ее нагнать уже нельзя. Отныне да будет каждый плод моей души плодом руки» (IV, 1). Но «время» (объективней ход вещей), с которым Макбет в начале кульминационного акта вступил в битву, а вместе с «временем» и воля (страсть) Макбета, которая должна встретить «время» (судьбу) лицом к лицу, теперь уже всегда опережают героя и его деяния. Отныне каждое его дело («плод руки») меняет, толкает вперед «время», порождая новое желание («плод души»); время всегда впереди героя, всегда *завтра*. Когда вчерашняя цель достигнута, остается прежний разрыв между положением достигну-

ты М, освоенным — уже недостаточным, вчерашним временем — и новым положением, вечно опасным, вечно требовательным к доблестному герою, вечно опережающим и враждебным Макбету, *вечно завтрашним* временем.

Темп действия, динамичный и в восходящей линии, становится во второй половине трагедии лихорадочным. О деяниях Макбета, больше не укладывающихся в тесных рамках сценического действия, мы уже чаще узнаем косвенно — из разговоров придворных, подданных или врагов Макбета (III, 6; IV, 2; IV, 3; V 2). Скрупулезный анализ текста показывает, что в целом действии «Макбета» охватывает не более четырех месяцев, тогда как, согласно летописцу, одно царствование Макбета продолжалось семнадцать лет \ Драматически сжимая время источника, Шекспир создает впечатление непрерывной, лихорадочно неустанной деятельности героя. Ни один шекспировский герой не обнаруживает такого целеустремленного пыла в «доблести», такого ража в борьбе с судьбой. В нисходящей линии это уже деятельность с выключенным сознанием, состояние пароксизма страсти, подобное сомнамбулически расстроенному сознанию леди Макбет, способной во сне «производить действия, свойственные блелю» (V, 1). Предельно доблестный герой действует как автоат, как функционер Судьбы.

Рассудок Макбета теперь лишь регистрирует вечное отставание от «времени», вечные поражения Макбета, и не в силах влиять на его поступки. Иная роль сознания в поведении героя структурно обозначается тем, что проспективные (предшествующе поступку) рефлектирующие монологи восходящей линии меняются — после сцены с Призраком — ретроспективными монологами, констатирующими, произносимыми в те немногие минуты передышки, когда герой еще способен оглянуться, подвести итог своей жизни.

Начиная с убийства Дункана, каждое убийство казалось последним — завтра наступит блаженный покой. И только под самый конец Макбету ясно, что «бесчисленные завтра, завтра, завтра крадутся мелким шагом, день за днем, к последней букве вписанного срока; и все вчера безумцам освещали путь к пыльной смерти» (V, 5). Свобода доблестного героя, власть над судьбой, после явления призрака Банко оказалась призрачной —

¹ Надо различать тройкое значение «времени» в сюжете «Макбета»: 1) объективное время драматического текста, 2) субъективное время впечатления зрителя, 3) историческое время летописного источника. Иллюзорное время театрального впечатления не совпадает ни с временем, указываемым хроникой Холиншеда, ни с объективным, наиболее коротким временем текста, которое опровергается монологом «Я жил достаточно: мой путь земной...» (V, 3). Подобно Гамлету или Ромео, Макбет стареет у нас на глазах. Театральное (субъективное) время охватывает достаточно большой период в жизни героев, как бы приближаясь к длительному времени летописного рассказа — но не совпадая с ним.

вроде «пузырей земли»¹ того же Банко в сцене встречи с ведьмами.

В нисходящей линии параллельно отчуждению от собственных деяний — отчуждение Действующего Человека от людей. Во втором плане перелом тоже происходит — по крайней мере, так кажется герою — в кульминации. До сцены с Призраком Макбет и его жена еще могли играть роль перед людьми, общаться с ними — и требовать также от них притворства. Но в сцене пиршества, в которой Макбет и леди Макбет разыгрывают радушных хозяев, мы в последний раз видим их в обществе. Безумный страх Макбета перед призраком Банко впервые разоблачил его преступления перед всеми; теперь для него остается только открытая тирания, а страх порождает страх. Уже второе преступление, убийство Банко, задумано и осуществлено одним Макбетом, без ведома и соучастия леди Макбет. Страх постепенно отталкивает от него всех. В монологе V, 3 он говорит о полном своем одиночестве, о том, что он лишен всего, что подобает старости, — почета, любви, круга друзей; вместо всего этого «лишь проклятья шепотом и лесть, что сердце бедное охотно отвергло бы, да вот не смеет». Бросается в глаза в последнем акте грубость Макбета в обращении с людьми; крайнее недовольство собой вызывает, как обычно, раздражение против окружающих. Он гонит от себя последних преданных слуг, ему ненавистен и вид человека, он разговаривает только с собой. Вокруг абсолютно одинокого Макбета — пустота.

Но в шотландской трагедии — единственной по диалектике деяния и сознания, по потрясающей психологии деятельного сознания — страх, подобно доблести, двойствен по последствиям. Страх и вызывает и притупляет страх. Страх порождает бесстрашие — и двоякое: благородное бесстрашие подданных Макбета, которые, рискуя жизнью, во имя жизни переходят на сторону его врага, и бесчеловечное, враждебное жизни, демоническое бесстрашие самого Макбета. Дважды, и почти в тех же словах, обрамляя всю восходящую линию, звучал в первой половине трагедии важнейший мотив «Я смею все, что смеет человек»: в завязке, в разговоре с леди Макбет как самозащита перед собой и женой, — и в кульминации как самооправдание перед женой и гостями². Доблесть, для которой человек — это степень, мера дерзания, требует от Макбета быть больше, чем (обычный) человек, она требует сверхчеловеческого, бесчеловечного бесстрашия. *В страхе перед Призраком Макбет *в последний раз еще человек* — в откровенном ужасе, который у него вызывает бес-

Которые так волновали Блока («Едва дойдя до *пузырей земли*, о которых я не могу говорить без волнения». Из цикла «Фаина»).

² И — глухо — также в переговорах с наемными убийцами Банко и словах Первого убийцы: «Государь, мы — люди».

чувственный, безжизненный, бесчеловечно пустой взгляд Призрака:

Я смею все, что смеет человек:
Предстань мне русским включенным медведем,
Гирканским тигром, грозным носорогом,
В любом обличе, только не таком,—
И я не дрогну; или оживи
И вызови меня на бой в пустыню...
Прочь, бредовая нежить!

После сцены с Призраком, после кульминации — в нисходящей линии — страх навсегда покидает Макбета, и он достигает вершины «доблести», апогея бесстрашия духа. В конце предрасветной кульминационной сцены леди Макбет в ответ на замечание героя: «Час, верно, поздний», — говорит: «Ночь спорит с утром, кто кого сильнее». Спор этот в нисходящей линии психологически прекращается: для Шотландии наступает утро, а в душе Макбета — отныне, как никогда, «доблестного» Макбета — побеждают ведьмы, ночь («Горопит руку возбужденный ум — я должен действовать без долгих дум»). «Доблесть» убивает все его чувства, опустошает внутренне. Теперь он окаменел, ему «даже трудно вспомнить вкус испуга», он «пресыщен жутью», свыкся с ужасным — он внешне спокойно принимает и весть о самоубийстве леди Макбет.

Уход от жизни в надчеловечные, бесчеловечные высоты «доблести», отпадение от людей (в какой-то мере — хоть с иными оттенками — характерное для всех деятельных протагонистов поздних трагедий в нисходящем действии) пластически представлено в образе неприступного Дунсинана, построенного на вершине горы, куда удаляется шотландский герой, чтобы там встретить судьбу, — по словам его подданных, уже в состоянии безумия, «доблестного неистовства» («valiant fury», V, 2).

Среди трех трагедий доблести, изображающих деятельные характеры во всей мощи и слепоте страстей, «Макбет» занимает центральное место. Рядом с «Королем Лиром» и «Гамлетом» «Макбет» — одна из трех вершин шекспировской трагедии. Мрачное величие Макбета характернее выступает при сопоставлении с Гамлетом. Вслед за Гегелем и Колриджем в Макбете обычно видели абсолютный антипод Гамлета. Такое слишком резкое противопоставление имеет смысл лишь при романтической, разделяемой и Гегелем, концепции «слабохарактерного» (не «доблестного») Гамлета, в наше время мало кем принимаемой. Но подобно тому, как знающий Гамлет по натуре способен к действию — и трагически бездействует, ибо «знает», деятельный Макбет знает свой мир (особенно по сравнению с Отелло, Лиром и Тимоном Афинским), по натуре способен отдавать себе отчет в последствиях своих поступков (без чего невозможен был бы характер практический), но — в отличие от Гамлета — трагически действует: ибо «не должен» бездействовать. Различие

между Гамлетом и Макбетом, двумя ведущими характерами шекспировской трагедии, — в акцентах. Оно, следовательно, предполагает исходную относительную близость натур *. Протагонист, по натуре идеализированный Всякий Человек, вступая в объективный конфликт с миром, становясь субъектом ситуации, становится и внутренне односторонним, трагическим характером — в каждой трагедии на свой лад.

С Гамлетом Макбета роднит *патетическое* начало, то, без чего нет героико-патетического (трагедийного) действия: постепенное осознание глубокого расстройтва, разлада, зла, разлитого в мире. По натуре нормальные люди, счастливо одаренные от природы (таким был Гамлет, таким мы видели в начале действия Макбета), они приходят к трагическому состоянию. Нормальная натура героя — в обеих трагедиях при соприкосновении с «потусторонним», надличным — переходит в трагический характер, «высокую болезнь» духа. В каждом из них тогда проявляется его личность, характерный для нее пафос (греч. *παθος* — «страдание»), патетически определенная односторонность. Она вызывает нарастающее на протяжении действия одиночество героя — структурно оно выражается, между прочим, в обилии монологов; в «Макбете» их относительно даже гораздо больше, чем в «Гамлете»². С первой встречи с ведьмами не покидает Макбета меланхолия, глубокое — не менее, чем у Гамлета, — недовольство собой и жизнью, вызываемое официальным или полуофициальным ее долгом, диктуемым доблестью, — сметь больше, чем смеет человек, звериным императивом борьбы за «достойное» место в жизни. Став на путь «макьявеля», трагедийный герой явно отличается от Ричарда III и Яго, собой довольных и в минуты торжества счастливых «макьявелей».

К тому же горькому выводу о жизни, к которому Гамлет приходит через размышление и наблюдение, Макбет приходит через действие и личный опыт — среди героев трагедий наиболее страшным путем. Если образ Гамлета (и человеческую жизнь, преломленную через сознание героя) уподобляли алгебраическому уравнению с иррациональным корнем, то в Макбете мудрость жизни открывается — через деяния — геометрическим методом

¹ Близость видна, между прочим, при соприкосновении героев с роковым, со сверхъестественным источником «знания». Когда друзья пытаются удержать Гамлета от встречи с Призраком, он восклицает: «Руки прочь!.. Мой рок вызывает. Пустите. Я клянусь, сам стану тенью, кто меня удержит. Иди, я за тобой» (I, 4). И подобно ему, когда ведьмы советуют не «допытываться о преемниках на троне, Макбет восклицает: «Я должен знать. Посмейте отказать мне, и я вас прокляну навек!» (IV, 1). Оба должны знать, перед тем как действовать.

² По размеру «Гамлет» (около 4000 строк) — наибольшая, «Макбет» (1993 строки) — наименьшая среди трагедий Шекспира. Монологов Гамлета — восемь, монологов Макбета — десять. Реплик «в сторону» у Макбета также больше, чем у Гамлета.

«наложения» и безотраднойшим «доказательством от противного», наиболее мрачным из всех.

В неписанный канон шекспировской трагедии от «Ромео и Джульетты» до «Тимона Афинского» входит заключительное «похвальное слово герою», произносимое — над его трупом — родственниками («Ромео и Джульетта»), друзьями («Отелло», «Тимон Афинский») или посторонними («Гамлет», «Лир»), а во всех «римских» трагедиях — врагом, пользуясь выражением Отелло, — «торжествующим римлянином» («Юлий Цезарь», «Антонии и Клеопатра», «Кориолан»): последний примиряющий аккорд патетической симфонии. В «Макбете» его нет, герой здесь осужден безусловно, в финале нам преподносят на копье Макдуфа голову тирана. Индивидуалистически асоциальное («несоциальное») в этике доблести перешло в самой страшной трагедии доблести в антисоциальное, в абсолютную бесчеловечность, в демоническое безумие. Спор за душу героя, за душу Деятельного Человека, с которого началось действие, формально выиграли силы зла. За сценой «Макбета» — параллельно триумфу правого дела Малькольма — пляшут ведьмы.

7

Оставим на время главного героя и перейдем к другим действующим лицам, добрым и злым, к торжествующему в финале объективному миру.

Как ни в какой другой трагедии, бросается в глаза начиная со списка действующих лиц множество персонажей безымянных, обозначенных лишь функцией в сюжете или местом в иерархии персонажей: Английский врач, Шотландский врач, Придворная дама, Привратник, Старик, Старшина, Первый убийца, Второй убийца, Третий убийца, три ведьмы. Затем — лица, обозначенные родственным отношением к основным персонажам, их нехарактерные дублиеты: Молодой Сивард, Сын Макдуфа, Леди Макдуф, Леди Макбет — единственная среди трагедийных героинь, личного имени которой мы не знаем! Затем другие, уже «именитые» персонажи: Леннокс, Росс, Ментис, Ангус, Кайтнес — шотландские дворяне (двумя этими словами в списке действующих лиц исчерпана их характеристика); среди них достойнейший — Макдуф. Затем — Малькольм и Дональбайн, благородные сыновья законного короля: старший после смерти отца уезжает в Англию, а младший — в Ирландию, вот все, что надо нам помнить лично о каждом. Наконец, полководец Банко, «сам не король, но прасур королей», «не столь счастливый и более счастливый» соперник Макбета, не поддавшийся соблазну; его сын Флинс, о котором больше сказать решительно нечего... Все эти достойные таны ява различимы, кроме Банко и Макдуфа, не запоминаются,

эмоционально они для читателя безразличны. Однообразие примерных вассалов, тождество характеров положительных, скажем, двух принцев, Малькольма и Дональбайна, в шотландской трагедии не менее характерно, чем в датской тождество отрицательно-примерных двух придворных, Розенкранца и Гильденстерна. Кроме короля Дункана, справедливого и достойнейшего (партия которого, впрочем, ограничена небольшими тремя сценами первого акта), судьба этих «функционеров» сюжета оставляет нас довольно холодными.

Среди эпизодических сцен, не подчиненных непосредственно развитию образа Макбета, самостоятельный интерес представляют лишь две — смежные и меж собой связанные — картины четвертого акта; одна посвящена судьбе семьи опального и бежавшего Макдуфа (IV, 2), другая — самому Макдуфу, его встрече в Англии с законным претендентом Малькольмом (IV, 3). В первой, придуманной самим Шекспиром, где леди Макдуф беседует с навестившим ее другом мужа, а затем с маленьким сыном, замечательно представлена атмосфера, воцарившаяся в шотландском обществе после захвата власти тираном («время»). Время, когда в каждом доме подкуплены соглядатаи и страх сам по себе служит изобличением в измене, когда гражданское мужество слывет безумием, а трусость — благоразумием, когда детям говорят про отсутствующего отца, что он умер и так ему и надо, потому что отец — изменник родины; в конце этой сцены подосланные агенты, не найдя хозяина, убивают его детей и жену. В трагедийной сцене тирания изображена не так, как в хрониках, не с собственно политической стороны, не как эпизод шотландской политической истории, а со стороны социально-бытовой — тирания в общественной жизни. Вторая сцена, сюжетно продолжающая первую, демонстрирует утвердившееся в обществе взаимное недоверие: Малькольм, законный наследник трона, опасаясь ловушки со стороны тирана, проверяет искренность Макдуфа, явившегося с предложением возглавить борьбу за свободу отчизны. Несколько дидактичная, своего рода драматизированное поучение на тему о наиболее опасных пороках государя, эта сцена целиком перенесена Шекспиром из летописи и скорее родственна сюжету хроник, чем трагедийному.

В единственной у Шекспира трагедии с героем сознательным злодеем интерес вызывают лишь образы зла. В нефантастическом плане сюжета главный герой безраздельно завладел нашим вниманием. Он отгеснил остальных персонажей на второй план, в фон, лишил их (за исключением своей помощницы, второго «я») самостоятельного интереса, лишил художественной жизни. В этой трагедии-монодраме, где «настоящий человек» — не всякий, кто «в списках числится людей», и где простого права на жизнь нет ни у кого, его надо заслужить, не только фабула, но и архитектура сюжета отмечена в художественной иерархии образов «ти-

ранией», деспотией. Сами по себе, без главного героя, персонажи «Макбета» — театр теней. Живет, действует и, как ему кажется, творит свою судьбу только протагонист-тиран. А когда выясняется, что и его свобода призрачная, а жизнь — «тень мимолетная», герой предпочитает умереть, трагедия закончена.

За объективным ходом событий в «Макбете», за персонажами, за поступками героя и его судьбой — притаились ведьмы. Реальные образы (помимо преступной четы) здесь — бледные тени, зато призрачные — лихорадочно деятельны, резко своеобразны, не менее характерны, чем Яго, почти пластичны. Они-то в шотландской трагедии, в сюжете в целом и играют роль антагониста, роль Яго. Подобно Пэку и эльфам из «Сна в летнюю ночь», образы ведьм коренятся в английском фольклоре — в отличие от Ариэля из «Бури», всецело создания фантазии Шекспира. Как в образе Пэка, сфера ведьм — разного рода кви про кво, непостижимое, иррационально «ночное» в личной жизни. Но в Пэке — как проявление комедийной Природы, «играющей» в алогичных чувствах, в интимно природной жизни людей. А в ведьмах, по тем же народным представлениям, — как источник бед, мучений в практически деятельной и социальной жизни, как демонично «игровая» страсть к жестокости, к мукам ради них самих, как дьявольски извращенная природа. Ведьмы топят моряков в море, морят скот в поле, насылают на людей болезни, вселяют самонадеянные замыслы в души счастливых, чтобы вернее их погубить (IV, 5). В «Макбете» нереальные, фантастические создания как бы оттянули, втянули, вобрали в себя все социальное зло — подобно Яго, «реалисту» венецианского мира. И не оттого ли реальный шотландский мир вокруг Макбета такой благообразный, чистенький — и такой тусклый, невыразительный.

Для субмагистрального сюжета всей первой группы поздних трагедий фантастика «Макбета» играет такую же обобщающую роль антимифа, как фантастика «Сна в летнюю ночь», миф сюжета ранних комедий и ранней («натуральной») трагедии. «Сон в летнюю ночь», сон Природы в пору наибольшего цветения ее сил, их игры, сон «буйной слепоты страстей» — перешел в социальном мире трагедий в извращенный дурной сон, в ночной кошмар.

Время (суточное) действия в фантастической трагедии при внешнем сходстве отличается от времени фантастической комедии не менее, чем место действия. В обеих пьесах картины человеческой культуры чередуются с картинами дикой природы: в афинской комедии дворец герцога Тезея, празднующего свадьбу с Ипполитой, — и волшебный лес близ Афин; в шотландской трагедии суровый Ивернес и Дунсинан, феодальные замки Макбета — и пустынная местность в непогоду, вересковая степь, пещера ведьм. В центре комедийного действия — ночь карнавала с майскими играми влюбленных пар, а затем, по заказу Тезея, сва-

дебное представление, забавная сцена простодушных масок. В центре «Макбета» — ночь преступления с последующей «игрой» преступной четы перед придворными, а затем, по требованию Макбета, вызов духов, мрачная сцена потусторонне зловещих масок.

Что касается времени действия, то в прологе ведьмы улавливаются выйти навстречу Макбету «на исходе дня» (I, 1). Восходящая линия развивается — согласно тщательно расставленным указаниям в репликах — на фоне надвигающейся ночи. При первой мысли о преступлении Макбет обращается к звездам, чтобы они не озарили сумрачные бездны его желаний (I, 4); в следующей сцене леди Макбет в ожидании прибытия Дункана торопит наступающую «густую ночь», чтоб она укрыла ее преступления от неба. Затем — сцена прибытия короля со свитой (I, 6) и разговор Макбета с женой во время ужина (I, 7). Второй акт открывается в замке Макбета вопросом Банко: «Который час?» — и ответом сына: «Полночь миновала». В сцене перед убийством полночный колокол торопит убийцу и звонит по Дункану (II, 1), а убийство совершается под крик сыча, «зловещего ночного стража» (II, 2). Об этой ночи преступления, невиданно бурной, о ее мрачных знамениях только и говорят в следующих двух сценах (II, 3; II, 4). В начале третьего акта Банко (днем) приглашают на званый ужин, а следующая — перед убийством Банко — сцена разговора Макбета с женой уже происходит под вечер («Свет меркнет, вором летит в туманный лес. День благодатный, задремав, затих, мрак на добычу выслал слуг своих», III, 2). При свете ночных фонарей около замка Макбета происходит убийство Банко (III, 3). В конце кульминационной сцены на вопрос Макбета: «Час, верно, поздний?» — леди Макбет отвечает: «Ночь спорит с утром, кто кого» (III, 4).

Для дьявольски «доблестного» злодеяния Шекспир нашел удивительный образ-заклятье: «Не спите больше! Макбет зарезал сон». Отныне не только Макбет не будет спать, не только леди Макбет будет повторять в сомнамбулическом состоянии: «Ложись, ложись, ложись»; в ночь убийства кошмары душат слуг Дункана, не спят отныне и подданные Макбета, дурные сны мучат Банко. О спокойном сне в трагедии Действующего Человека мечтают, как о блаженстве, сон называют: «соль жизни» (III, 4), «бальзам вечных душ», «на пире жизни сытнейшее из блюд» (II, 2). Восстание против тирана подымается с целью вернуть «хлеб трапезам и сон ночам» (III, 6).

Напротив, вторая половина трагедии, история нисходящей судьбы Макбета, а для Шотландии — история свержения тирана, в целом дневная (за исключением V, 1, ночного бреда леди Макбет). Рано утром Макбет отправляется в пещеру ведьм услышать новые предсказания (IV, 1); четвертый, весь дневной, акт заканчивается словами Малькольма: «Пусть ночь длинна, а все же

день придет». В финальном акте при полном свете дня Бирнамский лес идет на Дунсинан, движение леса «в трех милях» от себя видит дозорный Макбета (V, 5), а сам Макбет, отправляясь в последний бой, восклицает: «Поистине, от солнца я устал».

Фантастика вводится в действие «Макбета» не так, как чудесное в сказку — не как сквозной мотив, на котором строится все действие, и не как особое звено в цепи действия, — но параллельно реальному действию, которое (за исключением первой сцены с выкриками ведьм, увертюры *ко всему* демоническому действию) подготавливает нас к фантастической сцене и как бы сублимируется, переводится в ней на язык поэтического символа. Фантастическое в шотландской трагедии напоминает «двойное зрение» гомеровского эпоса: параллельная мотивация происходящего сверхъестественным (распрями богов на Олимпе) — и реальным ходом вещей (распрями героев на земле). Первое появление ведьм при громе и молниях происходит параллельно заканчивающемуся за сценой бою Макбета с мятежниками. В этом прологе к «Макбету», аналогичном беседе Яго с Родриго в экспозиции «Отелло», звучит тема всей трагедии в освещении антагониста: ведьмы ждут *любого* исхода боя, чтобы выйти навстречу *любому* победителю и доказать миру, что «прекрасное — гнусно» всегда. И только после победы Макбета и после заочного награждения его во второй сцене званием Кавдорского тана, когда началось возвышение героя (о чем он сам еще не знает), а значит, осуществление его тайных желаний, — происходит первая встреча Макбета с ведьмами, начало соблазна.

Следующая сцена ведьм — в степи, где Геката предупреждает, что Макбет придет к ним во второй раз (III, 5), — уже после убийства Банко, после явления его тени на пиру и после того, как Макбет принял решение до конца идти по кровавому пути. Общее решение (а также частное — преследовать Макдуфа) принято Макбетом независимо от того, что скажут ему завтра ведьмы, и ведьмам остается лишь подтвердить его подозрение, что Макдуф для него опасен. К ведьмам Макбет отправляется потому, что ему надо «знать любой ценой» свое будущее, но никакие «преграды не смутят» его. Новые предсказания ведьм (IV, 1) лишь укрепляют героя в решении, заведомо принятом еще в начале третьего акта (III, 1), — сразиться с самой судьбой.

Двоякого рода параллелизм, двоякого рода демонизм, ложь в моральном и реальном смыслах — преступных замыслов-деяний и фантастических встреч-предвещаний — продолжается до конца действия. В последнем акте Макбет доходит до предела в отчуждении от людей и жизни. И только после того, как герой построил на горе замок Дунсинан и заперся в нем от своей судьбы, — двинулся на него Бирнамский лес. Это сама Жизнь, ее молодые побеги, ветви, которыми прикрывается наступающее войско юного Малькольма, двинулись на преступное и бесплодное,

на мертвое дело Макбета. И губит героя столько же не рожденный женщиной Макдуф, сколько собственные не женщиной рожденные, «сверхмужественные», доблестные деяния, после того как он вступил в союз с врагами всего живого.

Судьба Макбета разворачивается на фоне неавтономного существования, на фоне прозябания, полужизни персонажей положительных, персонажей-теней — и лихорадочной, опустошающей жизнь, «ночной» деятельности исчадий зла, призраков, марионеткой которых становится доблестно деятельный герой. Итог его жизни, итог всего трагического действия — в знаменитом последнем монологе:

...Так догорай, огарок!
Что жизнь? Тень мимолетная, фигляр,
Неистово шумящий на подмостках
И через час забытый всеми. Сказка
В устах глупца, богатая словами
И звоном фраз, но нищая значеньем.

(V, 5. Перевод А. Кронеберга)

Это центральный монолог «Макбета» и всех «трагедий доблести». Он не в большей мере авторски «субъективен», «вложен в уста» преступному персонажу, чем «Быть или не быть» в уста Гамлету. Действующий Макбет приходит к той же истине, что и знающий Гамлет: настоящая, достойная жизнь, в которой человек, «не скованный необходимостью... сам творит себя, сам выковывает свой окончательный образ», согласно «призванию» — в духе представлений Ренессанса о «дивном и возвышенном назначении человека, которому дано достигнуть того, к чему он стремится, и быть тем, чем он хочет»¹, — лишь сказка в устах глупца; жизнь, воодушевленная доблестью, — тень мимолетная.

В пределах этики доблести мрачный вывод «Макбета» — неопровержим. Героический индивидуализм, бесстрашно примененный и трезво оцененный, приводит лишь к «героическому пессимизму». На более зрелой стадии буржуазного общества тема «Макбета» найдет иное решение в «Фаусте» Гете. (Трактовка Гете магистрального сюжета шекспировской трагедии, приведенная выше, — в ней и собственная концепция трагического у молодого Гете-трагика, — пожалуй, всего нагляднее и естественнее «накладывается» на «Макбет».) Герой поэмы-трагедии Гете, тоже своего рода Всякий Человек — но в понимании иной национально-исторической среды и другого гения европейской поэзии, — йодобно Макбету, целеустремленно и бесстрашно действующий («фаустовский») человек, начинает с «гамлетовского» разочарования в знании, оторванном от действия, чтобы после ряда этапов решить загадку жизни, найти ее смысл в творческой деятельности на благо человечеству. Фауст проходит свой путь,

Дж. Пико делла Мирандола, О достоинстве человека.

находит подобающее его натуре место лишь в союзе с Мефистофелем, «духом всеотрицания», родственном вешим сестрам «Макбета» К. Путь Фауста, преступающего традиционные моральные запреты, особенно на венчающем этапе, пролегает через обман, растление, разорение и гибель невинных, через злодеяния. Жизнь, всецело посвященная деятельности, сохраняет и в поэме Гете трагико-демонический оттенок, но его герой все же находит «последний вывод мудрости земной», достойный Человека: в истине Фауста преодолевается индивидуалистический формализм ренессансного культа великих дел. Гетевский Фауст удостоивается апофеоза, а Макбет Шекспира — подобно ренессансно «доблестному» Фаусту К. Марло — осужден.

В трагедиях второй, в целом более поздней, группы Шекспир уже исходит из конфликта между человеком, существом общественным, и недостойным человека, «бесчеловечным» обществом. Среди трагедий доблести эта эволюция магистрального сюжета сказывается на последней, написанной в годы, когда уже создавались трагедии «социальные», — на «Антонии и Клеопатре»,

8

Когда Шекспир писал свою шотландскую трагедию, перед его сознанием, по-видимому, уже витали образы будущей второй (после «Юлия Цезаря») римской трагедии, насыщенный «временем» контраст доблестного полководца и его более удачливого, хотя и посредственного, противника и победителя. Думая о сопернике, о «благоразумном» Банко, Макбет прибегает к довольно неожиданному для малокультурного средневекового тана сравнению: «Мне страшен он один; пред ним мой гений робеет, как Антониев когда-то пред Цезарем» (III, 1). В «Антонии и Клеопатре» Шекспир посвятил целую сцену этому роковому мотиву: прорицатель дважды напоминает Антонию, что его гений могуч и неодолим, лишь когда нет Цезарева гения вблизи, «но рядом с ним, подавленный, робеет» (II, 3). И Антоний вынужден признать, что прорицатель прав, — даже в любой игре, будь то кости или бой петухов, Антонию не под силу тягаться с удачливым Цезарем. Судьба не на стороне доблестного Антония. Можно поэтому полагать, что, когда Макбет в финальной сцене восклицает, что будет биться до конца и не намерен «подражать примеру римского глупца, на свой же меч бросаюсь», он имеет⁸ виду все того же триумвира Марка Антония, хотя под пример «римского глупца» подходит и самоубийство Катона Утического,¹¹ Марка Брута, и мало ли кого из героев древнеримской исто-

И вместе с тем глубоко отличным от них: Мефистофель — это дух, который «вечно желает зла и вечно творит добро».

рии. Как ни далеки друг от друга мрачный, нелюдимый шотландский тан и жизнелюбивый, общительный римский триумvir, они, жертвы великих аффектов, сходны по «доблестной» судьбе. Время, ход истории — трагедийная «судьба» — враждебны героям доблести.

Показательно, что (вслед за Плутархом) шекспировский Антоний считает своим гением-покровителем и предком самого Геркулеса. В отличие от Плутарха, этот мотив у Шекспира полон высшего смысла и звучит в трагедии неоднократно: «римским Геркулесом» называет Антония Клеопатра (I, 3); конь Антония несет «Атланта полумира» (II, 5) — намек на один из мифов о Геркулесе; после поражения под Александрией Антоний терзается, будто на него надели отравленную «рубашку Несса»; в ярости он готов, подобно мифическому своему предку, «закинуть раба на лунный серп» и «тяжкой палицей» убить «ведьму» Клеопатру, виновницу поражения (IV, 2). Ниже мы остановимся на символической сцене, где Антония покидает бог-покровитель Геркулес, а пока напомним, что в Геркулесе, наиболее деятельном («доблестном») среди мифических героев, римляне видели идеал «действующего человека» (*Homo elficax*). Классический сюжет второй римской трагедии тем самым завершает сюжет трагедий о героях «доблести», подобно тому, как первая римская трагедия завершила сюжет хроник, гибель рыцарской вольницы.

В истории деяний Геркулеса есть эпизод, когда герой — уже после прославленных двенадцати подвигов — должен, во искупление убийства, совершенного в припадке ярости, служить три года лидийской царице Омфале, покровительнице любви и наслаждения в средиземноморской мифологии. Опутанный чарами Омфалы, Геркулес предоставлял ей развлекаться его палицей и львиной шкурой, а сам в кругу рабынь и в женском одеянии, покорный прихотям Омфалы, пряд шерсть у ее ног. С этой героико-комической ситуацией «от любви изнежившегося богатыря», судя по помпейским фрескам, весьма популярной в Древнем Риме, как и позже в изобразительном искусстве XVII—XVIII веков, перекликается сюжет «Антония и Клеопатры»¹ начиная с экспозиции. В существо коллизии Шекспир, как обычно, вводит нас с первых стихов: «Наш полководец вовсе обезумел!.. Один из трех столпов вселенной добровольно поступил в шуты к публичной девке», — негодуют приверженцы Антония. Страсть к Клеопатре здесь еще недавняя, и друзья надеются, что полко-

¹ В II, 5, где Клеопатра вспоминает о былых развлечениях с Антонием, есть прямая реминисценция из мифа о Геркулесе и Омфале:

...А утром, подпоив его, надела
Я на него весь женский мой убор,
Сама же опоясалась мечом,
Свидетелем победы при Филиппах.

водец, подобно мифическому своему патрону, поработен временно, «завтра будет он другим». Но в трагедии страсть переходит в губительный аффект.

Антония в наибольшей степени характеризует черта, свойственная всем протагонистам трагедий, — *безмерность* (героический максимализм). Порицанием героя за безумную страсть, которая «перешла всякую меру» («o'er flows the measure») открывается трагедия. Первые в тексте слова Антония — как бы в ответ соратникам, не только Клеопатре — «Любовь ничтожна, если есть в ней мера». В безмерности — последний раз и в не менее резкой форме эта черта протагониста магистрального сюжета проявляется в дружбе и щедрости, в отчаянии и мизантропии у Тимона Афинского, отличая героя от ничтожных приятелей, — сказывается богатырский масштаб природы римского полководца. В любви к женщине и в преданности друзьям, в честолюбии и в чувственных наслаждениях, в щедрости и гневе, в надеждах и отчаянии, в отходчивости, великодушии — во всем необузданность богато одаренной и широкой природы, подобной в стихийных приливах и отливах самой Природе. И такая же беспечность, бездумность, беззаветная непосредственность порывов, способность всецело отдаться мигу — на этом и основан роковой поступок Антония в кульминации, бегство за кораблями Клеопатры в битве под Актием.

Симпатичным делают человека только его слабости, сказал Филдинг. Это применимо и к трагедийному герою («слабость» героя — в безмерной силе), и на этом основано трагическое «сострадание». Характер Антония у Шекспира так освещен, что и недостатки его (они — лишь «безмерная» степень достоинств) обаятельны рядом с преимуществами безупречного, благоразумно умеренного Октавия Цезаря, его антипода. Продуманное, но часто мелкое тщеславие (например, в переговорах с плененной Клеопатрой, которая должна украсить собой триумфальный въезд Октавия в Рим), деловая — почти как у Яго, но в меру — подозрительность (хотя бы по отношению к перешедшим на его сторону полкам Антония), государственными резонами оправдываемое — почти как у Клавдия, но в меру — бессердечие (по отношению к самому Антонию после победы), благоразумное — в духе Шейлока, но в меру — корыстолюбие (пока «Антоний обжирается в Египте... Октавий Цезарь выжимает деньги», II, 1), холодный, мелочный расчет во всем, во вражде как в дружбе, — это комплекс душевных черт, характерный для антагониста. И читатель склонен заподозрить, что даже сестра, родная и любимая, когда Цезарь выдает ее за Антония, заблаговременно намечена — между прочим — и как повод (в будущем) для войны с нынешним другом и союзником. Проницательный Энобарб предвидит: «Эти узы вместо того, чтобы скрепить их дружбу, окажутся петлей для нее... Антоний вернется опять к своему

египетскому лакомству. Тогда вздохи Октавии раздуют в душе Цезаря пожар. И... тем тяжелее будет разрыв» (II, 6); об этом же вскользь предупреждает Антония в III, 2 сам Цезарь.

Выше было отмечено, что лишь в хрониках Шекспир выдерживает тождество переходящих образов. Беспечный, великодушный Антоний, герой второй римской трагедии, не имеет почти ничего общего с помощником антагониста, искусным актером, который в первой римской трагедии притворством и ловкой игрой на страстях толпы обеспечил победу делу Цезаря, — о том Антонии надо нам теперь забыть. Того Антония почти не помнят, как будто и не знают сами персонажи «Антония и Клеопатры». Они помнят Антония, ближайшего сподвижника Юлия Цезаря, в великой битве при Фарсале (III, 7), Антония, победителя Кассия и Брута при Филиппах (II, 5), великодушного Антония, оплакавшего труп своего врага Брута (III, 2), невероятную стойкость Антония в походах («Ты не гнушался жажду утолять мочою конской и болотной жижей... Ты, как олень, зимой глодал кору», I, 4). Они знают Антония — «римского Геркулеса», а не лукавого демагога на римском форуме.

Наследником Юлия Цезаря в «Антонии и Клеопатре» — не только имени, но и дела Цезаря — выступает Октавий Цезарь. Но это Цезарь без величия, военного и политического, без гения, без личного обаяния, без всего, что делает Цезаря Цезарем; это с именем унаследованное и благоразумно использованное первое место в Риме, верховная должность, чин принцепса («первого»). Напротив, Антоний — не по политической ориентации, а по натуре, по всему стилю жизни — это один из тех авантюрно героических деятелей века гражданских войн, кризисного века Помпея Великого, Каталины, Юлия Цезаря, кто в политической деятельности еще стоял, еще мог стоять перед вольным выбором, кто помог Юлию Цезарю осуществить в Риме переход от республики к принципату, но поэтому-то лично не был и еще не мог быть питомцем принципата — не первый государственный чиновник, а последний из могокан мятежной вольницы (скорее в западноевропейском, рыцарски-доабсолютистском, чем в античном, собственно римском смысле).

Для всех персонажей трагедии, не менее, чем для республиканца Секста Помпея, ясно, что среди триумвиров Антоний «в воинском искусстве вдвое превзошел двух остальных» (II, 1); Октавий у Шекспира несведущ в ратном деле и действует всегда через годчиненных, через аппарат. После поражения под Актием Антоний заявляет, что эту битву выиграли бы военачальники Октавия даже под начальством мальчика; исход борьбы за власть над миром Антоний предлагает решить личным поединком. Но победитель отвергает донкихотское предложение. Он, Октавий, не собирается «мир удивить геройством». Героические поединки, которые решают исходы сражений в «Макбете», о которых еще

помнят в «Гамлете», отошли в «Антонии и Клеопатре» в эпическое прошлое. «Богатырю», доблестно действующему герою, во второй римской трагедии противостоит функционер.

Как обычно у Шекспира, трагедия строится на противоречии между натурой героя, его сознанием (субъективная сторона ситуации), и жизненным положением (объективная ее сторона); здесь — на столкновении двух равновеликих и взаимоисключающих форм долга-страсти, двух безмерностей. Антоний любит Клеопатру и — уже в первой сцене — готов «...миру доказать, что никогда никто так не любил», — его страсти нет пределов. До Рима, до гонцов Августа теперь ему мало дела:

Пусть будет Рим размыт водами Тибра!

Величье жизни —

В любви.

Но и *Антоний-триумвир*, «один из трех столпов вселенной», не должен знать пределов своему честолюбию, страсти политической. И лишь тогда Антоний — триумвир, достойный претендент на господство над миром; этого ждут от Антония мир и Рим — и сама царица Египта Клеопатра. После первого триумvirата, после первой гражданской войны, после принципата Юлия Цезаря — нынешний второй триумvirат не может не быть временным; в Риме возможен лишь принципат, единовластие цезаря. Меньшее, чем власть над всем Римом, над всем миром, Антонию не дано, ему нельзя (как он просит после Актия) просто «в Афинах жить как частное лицо, дышать под небом, на земле ступать», — великому Антонию этого Цезарь никогда не позволит (III, 12). История — и Клеопатра («время» — и «природа»), каждая, не считаясь ни с кем, ни с чем, требует всего Антония — безраздельно, безмерно, безгранично («Границы? Ищи их за пределами вселенной», I, 1). В честолюбии, как и в любви, один из соперников должен уступить, а уступив, исчезнуть из жизни («Один из нас погибнуть должен был — двоим нам было тесно во вселенной», — восклицает Цезарь в последнем акте). Для обоих — «или Цезарь, или ничто!» (девиз «доблестного» Цезаря Борджиа). И величайшей безмерностью Антония, роковым его безумием, было желание совместить страсть к Клеопатре и власть над Римом. Из двух претендентов История (Время) выбрала посредственность, зато того, кто предоставил ей себя безраздельно и действовал *последовательно*.

Среди протагонистов трагедий первой группы, натур деятельных и решительных (*Номо efficax*), Антоний поэтому единственный, кто действует решительно, но непоследовательно. Блистательнейший среди шекспировских героев доблести то и дело впадает в противоречие и с собственными действиями, и с объективным ходом вещей — и как раз тогда, когда стремится

быть верным себе, быть всегда и во всем «великим Антонием». Характер Антония, каким он (характер) выступает в определенных исторических обстоятельствах, практическая воля и разум государственного деятеля Антония не на уровне богатырски широкой натуры, мощных и разносторонних природных даров Марка Антония—время требует от героя не разносторонности, а единства цели, не богатырского величия, а прозаической деловитости. Противоборство безмерных страстей приводит *непоследовательного* (ибо «разностороннего») «римского Геркулеса» к такому же трагическому разладу (притом двойному — с миром и с самим собой), как односторонний аффект венецианского Мавра или шотландского тана, «доблестно» *последовательных*.

Непоследовательность, за которую римский герой иногда сам себя корит, роднит Антония с Гамлетом — против обоих протагонистов стоит историческое Время. Но у принца датского, который, знает и свое время, и свои силы, это вечные препозитивные упреки (*перед* должным поступком), упреки в недостойном бездействии, а у доблестного, деятельного римского полководца—упреки постпозитивные (*после* безрассудного поступка), за безумное нежелание считаться с временем, за порабощенность любовной страстью. В действии «Антония и Клеопатры» и «Гамлета» поэтому композиционно есть формальное сходство «возвращения ситуации к пройденному», топтания на одном месте.

В каждой из трех трагедий доблести характер построения действия соответствует характеру протагониста — в композиции как бы демонстрируется, выносится во вне состояние души. Суrowsое, непреклонное, целеустремленное действие по намеченному плану, выполняемому героем, борющимся с судьбой и тем лишь осуществляющим предначертанное судьбой — в «Макбете». В «Отелло» почти такое же целеустремленное действие, но по сценарию, на ходу сочиняемому антагонистом, с *характерно* неподвижной, «случайной» развязкой, в которой сказалась недооцененная сценаристом, циником-авантюристом, благородная натура героя. В обеих трагедиях доблести, особенно в «Макбете»,— почти никаких событий, одни действия, поступки решительного героя и не менее решительных противников. Напротив, в «Антонии и Клеопатре», особенно в центральном акте, Шекспир применил композицию даже в шекспировском театре единственную — по безграничной («необузданной») свободе построения, по избытку событий, по характерной «безмерности». События тринадцати сцен третьего акта исторически охватывают победу Рима в Парфянской войне, возобновление гражданской войны с Секстом Помпеем Младшим, устранение Лепида из триумvirата, новую гражданскую войну между Октавием и Антонием, весь ход великого сражения при Актии. Место действия — Рим, Сирия, Афины, разные места средиземноморского

побережья и Египта, Александрия, — весь известный тогда культурный мир; время действия — десятилетие мировой истории. || все — в одном акте.

Построение действия в «Антонии и Клеопатре», однако, лишь внешне напоминает безлично эпическую широту («эпическое раздолье») «Генриха VI» или «Генриха IV»; в трагедии тип построения меняется, но всегда соотнесен с личностью и душевным состоянием героя, с его судьбой в данный момент. «Разносторонне» уравновешенное действие первого акта — где страсть Антония к Клеопатре лишь зарождается, где самому Антонию, как и его военачальникам, еще кажется, что он не поработен страстью («Уехать надо мне, и поскорей», I, 2), — протекает *параллельно* то в Риме, то в александрийском дворце Клеопатры, в центре мировой империи и на далекой ее восточной периферии. Во втором акте, когда герой пытается преодолеть любовную страсть, Клеопатра отходит в глубокий фон, лишь одна из семи картин происходит в Александрии; действие, обрамленное сценами в доме и на галере Секста Помпея, посвященное этому авантюрному эпигону республики, вводит нас в гуцу политической борьбы, ее «доблестного» авантюризма: в последней сцене этого акта пирующие на галере триумвиры все на волосок от гибели¹. Наиболее выразительно построение третьего акта, предельно насыщенного, как мы видели, *историческими событиями*. Для образного мышления Шекспира и его персонажей характерны, как известно, персонификации, особенно олицетворения Природы и Времени, как бы участвующих в действии или готовых в него включиться, — в конце «Юлия Цезаря», например, «сама Природа», по словам Антония, сейчас готова, «восстав» над трупом Брута, прославить павшего героя. В кульминационном акте «Антония и Клеопатры» все трагедийное действие (драматизированная летопись Рима), сама История *лично* взывает — на сей раз к самому Антонию! — быть Антонием, а не любовником Клеопатры: накануне решающей схватки, накануне величайшего сражения при Актии, в котором «полумира властелин процеловал все царства» (III, 8, перевод Т. Щепкиной-Куперик).

В нисходящей линии «Антония и Клеопатры» действие, напротив, резко *сжимается* во времени и в месте, не выходя более ни разу за пределы небольшого, для героя рокового, района вокруг Александрии: в четвертом акте оно целиком посвящено последней битве Антония, в которой полководец всего больше проявил доблести, и затем самоубийству героя, «падению его

¹ В репликах Менаса, когда он соблазняет Помпея пойти на вероломство («Лишь согласишься... тебе весь мир я подарю», «Пожелай — и станешь ты Юпитером земным», «Перережем глотки всем трои — и ты властитель мира», II, 7), повторяется «доблестная» логика леди Макбет. Мятежному Сексту Помпею, однако, не хватило «доблести» Макбета.

звезды», величественному «концу времени»¹. И, наконец, в последнем акте две магистрали действия, политическая (римская) линия Антония — Цезаря и любовная (александрийская) линия Антония — Клеопатры, волею Времени сходятся над трупом Антония в спальне фараонов — в занимающей почти весь акт финальной сцене. Сюда проникают агенты Октавия Цезаря, чтобы заставить плененную Клеопатру изменить памяти Антония и украсить собой триумфальный въезд его победителя в Рим.

Среди трагедий 600-х годов «Антоний и Клеопатра» ближе всех к исторической драме. Более чем в датской, шотландской или британской трагедиях, мы ощущаем в «Антонии и Клеопатре» историческое время и место (несмотря на то, что Клеопатра собирается играть в бильярд, просит «бумагу и чернила», чтобы написать письмо, и тому подобные анахронизмы). И не только оттого, что Шекспир на сей раз пользуется колоритным повествованием Плутарха, причем точнее следует за источником, чем когда разрабатывает сюжет Холиншеда. «Сравнительные жизнеописания», по словам самого Плутарха, «призваны служить примером и образцом» — для строго рассудочной морали стоиков. История у Плутарха — школа добродетели, прежде всего государственной, а жизнь Антония — пример того, что «великие натуры могут таить в себе и великие пороки, и великие доблести». Умеренный и рассудительный Октавий поднят Плутархом над «безмерным» и безрассудным Антонием; в моральной арифметике победы первого над вторым нет ничего корящего наше нравственное или эстетическое чувство, никакого ощущения неблагоприятного хода жизни, ничего противоречивого — короче, в идеях великих «примеров» Плутарха нет ничего трагического. Стоическая мораль Плутарха беспристрастно иллюстрируется характером, тогда-то и там-то себя проявившим; сама Мораль при этом идеально возвышается и над характером, и над колоритно описанными временем и местом. Тогда как у Шекспира «мораль» (слово этимологически связанное с латинским *mores* — «нравы») по содержанию тождественна с «временем» (английское *time*)². Меньше всего заботясь о наших чувствах нравственного и благородного, великого и прекрасного, эта «мораль» одерживает в лице более «морального» Октавия победу над более «великим» Антонием лишь потому, что умеренно, благоразумно «приноровилась» — приспособилась к нравам, к историческому времени и месту. Но закономерная (даже «прогрессивная») победа Октавия оставляет у читателя (зрителя) шекспировской трагедии, если он не чужд чувства исторически возвышенного,

¹ В восклицании Третьего солдата: «Time is at his period» (IV, 12), — образ астрономический, но с эсхатологическим оттенком.

² Негодующее «O tempora, o mores!» («O времена, о нравы!») Цицерона, современника — и заклятого врага Марка Антония, — на языке Шекспира тавтология.

оту Ш^{ение} невосполнимой утраты, глубокого неблагополучия в ходе времени, чувство «трагического разлада».

Различие между стоическим возвышением над историей у моралиста и возвышенным проникновением в историю у трагика видно на тех (немаловажных) частностях, где Шекспир отступает от Плутарха — не столько в фактах, как в их освещении. Накануне последней битвы под Александрией часовые Антония слышат таинственные звуки подземной музыки — дурное предзнаменование: «Бог Геркулес, которого Антоний считает покровителем своим, — объясняет Второй солдат, — уходит прочь» (IV, 3) У Плутарха ясно, что Антония покидает бог Дионис, «тот бог, которому он (кутила и пьяница Антоний. — Л. П.) в течение всей жизни подражал и старался уподобиться с особым рвением» (LXXV¹). Высказывалось мнение (в России — известным эллинистом Ф. Ф. Зелинским), что Шекспир «допустил довольно крупную ошибку», не поняв текста Плутарха в английском переводе Нортон. Все те же неизменные ссылки на невежество Шекспира, что и в пресловутых анахронизмах! Но ведь и для Шекспира, не понаторевшего на греках и римлянах, есть предел непонимания. Допустим, хотя это и маловероятно, что Шекспир не понял, не узнал Вакха-Диониса, несмотря на все приведенные у Плутарха ритуально характерные черты вакханалии: «шумное шествие», «звуки всевозможных инструментов», «ликующие крики толпы», «громкий топот буйных сатирических прыжков» (LXXV). Но чем объяснить, что, посвящая этому многозначительному эпизоду о герое, покидаемом богами, целую сцену (Плутарх ему отводит абзац), Шекспир тщательно *вымарывает* из картины все (подчеркнутые выше) *колоритные детали, несовместимые с образом Геркулеса!*

«Дионисовская» версия героя, покидаемого богом-покровителем, продиктована у Плутарха всей его *критической* концепцией Антония, который «происхождение свое возводил к Гераклу» (LX), рисуясь перед окружающими и «стараясь подкрепить и своей одеждой» это родство, что «остальным казалось пошлым несносным хвастовством» (IV), тогда как «укладом жизни подражал Дионису и даже именовал себя «новым Дионисом» (LX), причем «для большинства он был Дионисом Кровожадным и Неистовым» (XXIV). В эпизоде вызова Октавия на поединок презрительный ответ Октавия у Плутарха гласит: «Антонию открыто много дорог к смерти» (LXXV). У Шекспира же Октавий говорит это о самом себе: «Если смерти стану я искать, то к ней найду и без него дорогу». Шекспировский Октавий, таким образом, сам признает, что в поединке с Антонием, в доблестном состязании, он потерпел бы поражение. Принципиальный смысл

¹ Здесь и далее цифры в скобках указывают на главу «Жизнеописания Антония» в кн.: Плутарх, Сравнительные жизнеописания, т. III, изд-во «Наука», М. 1964.

этого расхождения между моралистом и трагиком вырисовывается, когда Плутарх несколько раз приводит «распространенное мнение, что Антоний и Цезарь более удачливы в войнах, которые ведут не сами, но руками и разумом своих подчиненных» (XXXIV). Шекспир относит эту характеристику преимущественно к Октавию Цезарю и влагает авторские слова Плутарха в уста Антонию, как кардинальное различие между героем трагедии и удачливым антагонистом. Вместо чисто морального сопоставления¹ трагедия Шекспира основана на исторически знаменательном *противопоставлении* государственного деятеля нового типа — и последнего из «гераклидов», которого, повинуюсь воле Времени, покидает его предок и гений-покровитель Геркулес. Сами боги не в силах помочь герою. Век героев кончился.

В «Антонии и Клеопатре» время социальное, время как История, более вынесено в действие, чем в природно-поэтической символике дня и ночи «Макбета». По сравнению с прежними трагедиями доблести — и даже с хрониками — историческое время более враждебно герою, а в его лице разносторонней, как сама природа, свободной человеческой жизни. После «Макбета» здесь возобновляется в качестве главного источника действия прежний контраст героя и антагониста, как в «Отелло»; но их вражда, несовместимость в жизни, раскрывается здесь и в культурно-историческом, а не только морально-антропологическом смысле — как в венецианской трагедии. Гибель Антония поэтому строже детерминирована, чем гибель Отелло.

Мы помним, как в «Генрихе VI» предсказания прорицателя и народная вера в божий суд, во вторжение потусторонних сил в ход политических событий трактуется как шарлатанство и невежественные предрассудки, — в согласии с оптимистически рациональным сюжетом ранних хроник, где в конечном счете побеждает справедливое дело. Напротив, в «Антонии и Клеопатре» уже со второй сцены, где прорицатель в Александрии предсказывает судьбу беспечным и веселым прислужницам Клеопатры, а затем в Риме Антонию, что тот в состязании с Цезарем всегда будет проигрывать, — ход Времени для комедийно-жизнерадостных, как и ход Истории для беспечно доблестных, неотвратимо зловещ. Орган Времени в шекспировской трагедии 600-х годов — ведьмы; эпитет к Фортуне с самого начала действия — «шлюха»². Трагедийная судьба героя, его доля, — раз герой не принаровился ко времени, к нравам и порядкам, не удовольствовал-

¹ У Плутарха римлянин Антоний сопоставляется с греком Деметрием: «Свои подвиги Деметрий совершал сам, а наиболее крупные и прекрасные из побед Антония были одержаны его полководцами в отсутствие главнокомандующего» (XCH).

² «And Fortune... a rebel's whore» — «И Фортуна — мятежная шлюха», которая, завлекая и губя, «ухмыляется» мятежному Макдоналду (а впоследствии и его победителю), — в словах Сержанта из I, 2 «Макбета».

я положенной долей, тем, что обычно, безлично отведено, суждено, раз он как личность вызвал судьбу свою на бой, самовольно отклонился, отпал от хода целого,— демоническая. Как в народной песне, где постоянный эпитет к слову «доля» — «злая».

Во второй римской трагедии завершается тема первой группы поздних трагедий, трагедий великих аффектов, источник которых сама доблесть как страсть, неукротимо доблестная натура выдающейся личности. Эволюция протагониста от благородно доверчивого Отелло через демонично авантюрного Макбета к безмерному в желаниях и страстях «римскому Геркулесу» такова, что у доблестного героя все больше уходит из-под ног историческая почва. В венецианской трагедии героическая романтика эпохи Ренессанса — еще в ореоле всеобщего признания, и внутренне собранный Отелло даже убежден, что всегда «послушен времени» (I, 3). В шотландской трагедии она и в демонической форме вызова судьбе (III, 1) еще имеет кажущиеся шансы на успех. В «Антонии и Клеопатре» доблестная героиня с самого начала заведомо обречена как безрассудная (игнорирующая Время), донкихотская романтика. Смерть Антония тем самым как бы сближена — и по форме (самоубийство), и по значению (историческому) — со смертью Брута в «Юлии Цезаре». Но во второй римской трагедии исторический процесс зашел гораздо дальше, чем в первой: объективно (Брут еще возглавлял сильную партию старого Рима, Антоний одинок) и субъективно (триумвир Антоний политически сам уже цезарианец, его свобода — трагедийно *своенравная*, индивидуалистически *личная*, не так, как в эпически гражданском поступке Брута, за которым многовековая традиция, мораль республиканского Рима).

Эпизод с Вентидием показывает, что и триумвир Антоний уже «нередко чужим мечом победу добывает»,— в этом единственный смысл всей сцены III, 1, которая с первого взгляда кажется чисто «хроникальной», оторванной от действия трагедии в целом. Вентидий, один из полководцев Антония, разгромив парфян, отказывается от завершения победоносного похода, которое дало бы ему право на триумф в Риме, эту честь он предоставляет своему «вождю»: дабы не «уязвить» самолюбие начальника, говорит Вентидий — «подчиненный остерегаться должен громких дел», «для солдата полезней поражение, чем победа, которой он начальника затмил». В Риме второго триумvirата, по сути уже императорском Риме, время нередко диктует самому Антонию в политике не доблестный стиль личных «громких дел», а «начальнический» стиль безличных государственных распоряжений.

Вместе с Антонием умерло, ушло в прошлое, время таких натур, навсегда завершился во времени «период» Антония. «Род снизился людской. Ушло геройство, и не на что глядеть теперь луне, взирающей с небес»,— восклицает Клеопатра. «Жизнь и

честь (honor— «доблесть») — нельзя две вещи эти совместить» (IV, 13). В «Антонии и Клеопатре» историческая трагедия в конце переходит в историко-героическую элегию. Весь финальный акт, посвященный смерти Клеопатры, оплакивающей гибель Антония, окрашен в элегические тона.

Но с Клеопатрой в трагедии, названной по имени не только героя, но и героини — впервые после «Ромео и Джульетты» и единственный раз среди трагедий 600-х годов,— мы переходим к «героине» как трагедийной *роли* у Шекспира.

Глава пятая

СЮЖЕТ И ТРАГЕДИЙНАЯ ГЕРОИНЯ

1

Чтобы уяснить себе наиболее сложный среди женских персонажей Шекспира образ Клеопатры, остановимся прежде всего на том, что в дальнейшем будем называть ролью трагедийной «героини» — соответственно роли «героя» («главного героя», «протагониста») среди персонажей мужских. Под героиней в трагедиях условимся понимать только подругу героя, иногда его любимую (Офелия в «Гамлете»), а чаще жену (в остальных рассмотренных трагедиях), причем в «Антонии и Клеопатре» героиня — в начале возлюбленная, а затем и жена героя.

Мы тогда заметим прежде всего, что по значению в действии роль трагедийной героини намного меньшая, чем комедийной. Мы в общем как-то разобрались выше в сюжете «Гамлета» и последующих трех трагедий 600-х годов, останавливаясь только на образах героев и антагонистов, почти совсем не касаясь женских персонажей,— применительно к комедиям это было бы невозможно. В поздних комедиях, в согласии с господствующим любовным сюжетом и карнавально-игровым духом, героиня даже занимает иногда главное место (Розалинда, Виола). В артистических героинях комедий «играющая природа» выступает характернее всего, как в шутках, но более утонченно; «игровую» комедийную интригу поэтому ведет героиня, роль героя менее активная. Обобщая (и несколько огрубляя), можно сказать, что героиня (также трагедийная) и герой соотнесены в театре Шекспира в целом как «природа» и «общество»: представление о женской натуре, унаследованное от фольклора и средневекового народного театра, а у Шекспира, как и в новеллистике и во всем искусстве Возрождения, лишь облагороженное.

Роль героини всего значительнее поэтому в самой ранней («натуральной») ситуации «Ромео и Джульетты», где удельный вес партии Джульетты даже больший, чем Ромео; напротив,

з чисто гражданской ситуации «Юлия Цезаря» роль жены Брута Порции — малозначительная, эпизодическая. В силу того же значение героини еще велико в трагедиях доблести (с акцентом па «природных» страстях), хотя явно меньше, чем героя. В поздних трагедиях второй группы («социальных») «героини», по сути, совсем нет. Причем дочери Лира еще относятся к важнейшим основным образам, также мать Кориолана (жена героя, которая всего лишь произносит несколько малозначащих для действия реплик, в счет не идет), а в «Тимоне Афинском» из женских персонажей остались только эпизодические (IV, 3) образы двух куртизанок, любовниц Алкивиада, «друга героя». Роль героини, таким образом, сама по себе подтверждает обоснованность принятой в этой книге классификации поздних трагедий Шекспира: трагедии первой группы («трагедии доблести», «с акцентом на субъективных страстях») — это, помимо «Гамлета», пролога ко всем трагедиям 600-х годов, — те, в которых, между прочим, большую роль играет героиня К

Функции героини в концепции трагедии, общие черты этой роли отчасти видны уже на образе Порции, занимающей и по значению для действия, и с художественной стороны, как сказано, наиболее скромное место в ряду героинь. Героиня, во-первых, конгениальна герою. Нравственный облик римской матроны Порции весь в II, 1, одной из немногих «домашних» сцен «Юлия Цезаря», где супруга просит Брута, тайно возглавившего политический заговор, открыться перед ней: она — женщина, «но такая, которую избрал женою Брут», она — «дочь Катона», «ужели при таком отце и муже я не сильнее пола своего»; Порция не хочет жить «в предместье души» Брута, она была бы тогда «наложница, а не супруга Брута»; Порция «тайну знать должна». Единственный во всем действии разговор Порции с мужем заканчивается восклицанием Брута: «Боги, пусть буду я такой жены достоин», — суггестивная функция образа героини. Брут обещает открыться жене во всем, и достойная героиня оправдывает доверие мужа: смерть Порции, о которой Брут узнает перед роковой битвой под Филиппами, самоубийство героини, подобно мужу не пожелавшей пережить свободу Рима, выразительно завершает эту роль.

Оттеняет образ героини — а через нее героя — другой, более служебный, женский образ «антигероини», жены (а в «Антонии и Клеопатре» сестры) антагониста («антигероя»), духовный антипод героини, но не враждебный ей. В «Юлии Цезаре» это супруга Цезаря Кальпурния, образ насквозь «домашний», да-

Для трагедий второй группы («социальных») повышенную роль играет социальный фон — в общем смысле (народ в «Кориолане», слуги и «город» R «Тимоне Афинском») или в характерно шекспировском, концентрированном, сублимированном виде (Шут в «Короле Лире»).

лекий от всего гражданского, собственно «римского». Сцене в саду Брута, где происходила беседа героя с Порцией (II, 1), контрастирует смежная (II, 2) во дворце Цезаря, которого жена на коленях умоляет не выходить из дому, не являться сегодня в сенат; ей снился зловещий сон, ей страшно — Кальпурния удерживает Цезаря от того, что завершит его великий образ, что должно венчать его славу в веках. Покорная *первая реплика* в партии Кальпурнии («Я здесь, мой господин» — в ответ на зов мужа в начале I, 2) выразительно перекликается с негодующими *последними словами* римского трибуна о Цезаре, которыми заканчивается предыдущая сцена экспозиции: «Всех нас держать он будет в рабьем страхе» (I, 1).

Трагедийная героиня у Шекспира, во-вторых, человечески слабее героя — в добре, как и во зле, в сопротивлении трагедийной своей судьбе. Сентенция «знающего» героя в трагедии-прологе «Слабость (frailty), имя твое: женщина!» полисемически относится ко всей роли героини в магистральном сюжете трагедий. Но также к специфическому драматизму и обаянию этой роли, — как бы в подтверждение слов героини «Укрошения строптивой»: «Мы только слабостью (weakness) своей сильны». Об этой «природной» слабости несколько раз на протяжении немногословной партии напоминает зрителю «Юлия Цезаря» сильная духом римлянка Порция, дожидаясь вестей из Капитолия, куда уже отправились заговорщики во главе с Брутом: «Не покидай меня, о твердость», «Я при мужском уме слаба по-женски», «Ах, как слабо ты, сердце», «Я слабею» (II, 4). Из пяти героинь после Джульетты, три (Порция, Офелия, леди Макбет) не выдерживают напряжения трагедийного действия и — еще до завершающей катастрофы — сходят с ума. Духовная родственность герою (сопричастность героическому) сказывается в самом желании героини превозмочь женскую («природную») слабость, стать на уровень трагедийных событий, вровень с протагонистом.

В общем, тема героини — что характерно для антропологического искусства художника Возрождения — женская вариация темы героя. Тем самым характер героини в каждой трагедии не менее индивидуализирован — в пределах магистральной роли, — чем героя, судьбе которого ее судьба придает более широкий смысл, оттеняя *силу* мужского характера протагониста и освещая его трагедию в соответствии с данным сюжетом: важнейшая *третья функция* роли героини. В чисто гражданской коллизии «Юлия Цезаря» на сюжет из истории Рима, где женщина была выключена из сферы политической, роль Порции — созерцательная, медитативная, выключенная также из драматического действия. Образ героини «Юлия Цезаря», по существу, растворяется в уходящем за сцену гражданском *фоне* участников заговора — и всего Рима, *сочувствующего* делу Брута.

Первой героиней в собственном смысле слова¹, героиней-участницей действия, является Офелия. Ее образ проходит почти через все действие (с I, 3 до V, 1), в пяти сценах она играет важную для хода событий роль, в других ее судьбу близко принимают к сердцу все персонажи, V, 1 целиком посвящена ее похоронам — и, однако, образ Офелии почти так же загадочен, как Гамлета. Ее реплики, до сцены безумия, всегда краткие, лишь *указывают* на то основное, трагическое, что не досказано, драматически не показано, еще менее вынесено в действие, чем то, что терзает героя; история любви Офелии и Гамлета темна (ср., напротив, достаточно ясную для зрителя историю Дездемоны или Клеопатры), это предмет различных догадок — вплоть до столь же шатких, как и двусмысленных². По-видимому, Шекспир сознательно окружил подругу героя в «Гамлете» атмосферой неясного, двусмысленного — с самого начала ее партии (в I, 3 советы отъезжающего Лаэрта сестре беречь свою честь), с первого обращения к ней возлюбленного («О, нимфа!») до двусмысленных острот Гамлета в сцене «мышеловки» и до столь неожиданных в устах Офелии эротически откровенных народных песенок сцены безумия, в которых для зрителя под конец несколько приоткрывается завеса над ее прошлым, — на темном языке мира подсознательного.

В истории любви Офелии, по-видимому, нормально счастливой истории до сцены завязки, перелом наступает одновременно с началом кризиса в сознании героя (и в связи с этим кризисом, с изменением прежнего отношения к ней принца) — с появления в Эльсиноре Призрака. Лишь теперь и брат и отец напоминают героине, что она не должна думать о Гамлете, так как принц «в желаниях не властен, он в подданстве у своего рожденья, он сам себе не режет свой кусок» (I, 3); отныне и Офелия, дочь канцлера, придворная дама, в желаниях не властна. Подобно герою, героиня теперь одинока среди родных и близких. С ходом действия она окажется в том же положении, что Гамлет с начала действия: ее отец тоже погибает от руки близкого ей человека;

Помимо, разумеется, Джульетты, во всех отношениях законченной героини трагедии, но особого («натурального») типа.

² Но — не говоря уже об общем впечатлении от образа Офелии — достаточно одной сцены похорон, искреннего горя Гамлета в этой сцене (его «сорока тысяч братьев»), чтобы отвергнуть догадки слишком пронизательных критиков о фривольной репутации Офелии, придворной метрессы, «нимфы» порочного двора короля Клавдия. Отравленное сознание героя, разочарование в людях, особенно в женщинах из-за их frailty, само по себе достаточно объясняет обращение с любимой. И естественно, что более справедливое отношение, а быть может, и запоздалое раскаяние наступают после смерти героини.

ть убитого отца навсегда станет между нею и любимым, отравит ее чувство, мироощущение. Подобно Гамлету, в безумии

Все об отце она твердит; о том,
Что мир лукав; вздыхает, грудь колотит
И сердится легко.

(IV, 5)

Трагическое восприятие событий, характерная для героического сознания интуитивная способность — через одно прозреть все, отличает героиню от «антигероини» (Гертруды), тривиально поверхностной, легко мирящейся с происшедшим, непоправимым («То участь всех: все жившее умрет»; Гертруда — Гамлету, I, 2). Большой Механизм датского двора, «Дании-тюрьмы», захватывает и Офелию. Не понимая причин перемены в возлюбленном, она вслед за отцом готова все приписать душевной болезни; помогая усердному канцлеру, которому хочется доказать королю свою проникательность, Офелия, того не сознавая, участвует в интригах Клавдия. Свидание с героем окончательно убеждает Офелию, что ее возлюбленный безумен (единственный в ее партии монолог «О, что за гордый ум сражен... Как сердцу снести!» III, 1). Но после саморазоблачения короля в сцене «мышеловки» и убийства отца перед Офелией впервые приоткрывается смысл событий и невольная ее роль. Нравственный контраст антигероини, вышедшей замуж за братоубийцу, и героини, впадающей в безумие в «бесчувственном (холодном) мире» трагедии — два полюса «слабости» женской, контраст того же порядка, что в главных мужских ролях: малодушная «слабость» Клавдия, у которого не хватает духу отказаться от плодов злодеяния², и «слабость» Гамлета перед Временем.

Параллель героини и антигероини, таким образом, акцентирует духовное родство героини герою — в каждой трагедии в согласии с ее темой. В «Гамлете», трагедии слабости человека перед Временем, герой и героиня равно реагируют на трагедийное действие безумием — притворным (скорее, полупритворным) безумием у мужчины и подлинным безумием у женщины. Безумие трагедийного персонажа—героя, героини, буффона — это и его до болезненного напряженное постижение сложного (Офелия: «лукавого»), больного (Гамлет: «вывихнутого») мира трагедии. То, как окружающие оценивают безумные речи Офелии (Первый дворянин: «В этом скрыт хоть и неясный, но зловещий разум»; Лаэрт: «Бред полноценней смысла», «поучительность в безумии», IV, 5), перекликается с оценкой Полонием «систематического» безумия Гамлета.

¹ Предсмертные слова Гамлета.

² Ср. «гамлетовский» язык угрызений совести у короля в сцене молитвы: «Я медленно и в бездействии колеблюсь» (III, 3).

Сцена безумия Офелии (IV, 5), последняя в ее партии и единственная, где она играет главную роль,— важнейшая для образа героини, конгениальной герою, но иным путем постигающей «лукавый мир» датского двора. Партия Офелии в этой сцене, где король, королева и придворные с напряжением внимают ее речам и странным песенкам, «ее кивкам и странным знакам» («Их толкуют и к собственным прилаживают мыслям»), разыгрываемая героиней монодрама личной ее истории — аналогична и контрастна сцене на сцене, в предыдущем акте поставленной Гамлетом, разыгравшим перед датским двором преступную историю антагониста. «Убийство Гонзаго», для пушей ясности дважды показанное «безумным» Гамлетом — в пантомиме и в архаико-торжественном диалоге, настолько же примитивно и прозрачно, насколько в двух выходах безумной Офелии лирические сцены в прозе и фольклорные песенки загадочны, недосказанно бессвязны. В постановке героя показано случившееся в Вене, факт прошлого. В постановке героини прошлое, настоящее и предчувствия будущего наслаиваются, наплывают в сознании одно на другое. Два образа осаждают больной ум Офелии: преимущественно образ любимого в первом выходе, когда, обращаясь к его матери, она играет давнее свое женское горе, и преимущественно образ убитого отца, свежее горе дочери — во втором выходе, перед ворвавшимся во дворец братом-мстителем. В бреду Офелии они как бы срастаются в двуединый образ — того, кто убит, и его убийцы, который вскоре тоже будет убит (песенка первого выхода, которая начинается словами: «Ах, он умер, госпожа», и заканчивается стихом: «Не оплакан милой», а во втором выходе, при раздаче цветов: «Фиалки все вяли, когда умер мой отец; говорят, он умер хорошо...» — «Веселый мой Робин мне всех милей»). Эти два выхода Офелии обрамляют сцену, в которой король загадочно обещает Лаэрту «совместно утолить» его горе: безумные и юродивые, кроткие сердцем и нищие духом наделены в трагедийном мире Шекспира ясновидением. «Полусмысл» и «бессвязный строй» песенок и речей безумной Офелии в четвертом акте «склоняет к размышлению слушателей» — в том числе по ту сторону рампы, вселяя в зрителей тревожное предчувствие финала. Гибель героя для безумной героини уже свершилась — подобно смерти отца: «Саван бел, как горный снег, цветик над могилой; он в нее сошел навек, не оплакан милой».

Вся партия Офелии — «женский» вариант партии «знающего» героя. Сознание героини так же приковано на протяжении всего действия к болезненному состоянию души возлюбленного, как сознание героя к состоянию общественного целого, к болезни «вывихнутого» века, но у героини путь постижения «лукавого мира» более конкретный, через судьбу близких, а реакция — более сдержанная, стыдливая, внутренняя. Вместе с отцом и дат-

ским двором полагая, что принц душевно болен, Офелия давно уже не разделяет догадки отца, самодовольного болтуна, о причине болезни: на *такое* понимание недуга Гамлета нет и намека ни в единственном монологе, ни в ее репликах при объяснении с Гамлетом (III, 1). За безумием Гамлета героиня интуитивно угадывает нечто более страшное, чем неразделенное чувство. Ужас пред загадочным недугом героя из всех персонажей трагедии (причем с самого начала «болезни») испытывает только героиня (II, 1); Офелия — это как бы сценическое воплощение трагедийного сострадания — и не только протагонисту, но, в отличие от героя, — и другим страдающим персонажам («Да будет с вами бог», — кроткие *последние* ее слова). Вплоть до сострадания антигероине, «светлой властительнице Дании», которая только что — перед первым выходом безумной Офелии — исповедовалась зрителям в недугах «больной души, где грех живет», и «все кажется предвестьем злых невзгод».

Как параллель интеллектуальному («иррациональному») образу героя, в социальный, «цивилизованно» лицемерный мир датской трагедии с образом героини входит начало интимного чувства, начало безотчетное подсознательного мира, а с ним космическое начало страдающей человеку природы, — еще светлой и отзывчивой, как в комедиях, Природы. В главной своей сцене Офелия во второй раз выходит, чтобы раздать придворным на память скромные полевые цветы, а затем вернуться туда, где «ива над потоком склоняет седые листья к зеркалу волны» (IV, 7). Двухзначная аттестация Гамлетом героини при первом обращении («нимфа») раскрывается к концу четвертого акта в ином, не саркастическом, а скрытом до поры до времени и от зрительного зала, и от «знающего» Гамлета возвышенном смысле, — также метафорически, но справедливее, примененном к ее натуре. Иной смысл слова «нимфа» («природный», первичный) звучит в знаменитом описании смерти Офелии, «водяной девы» («Ее одежды, раскинувшись, несли ее, как нимфу; ¹ она меж тем обрывки песен пела, как если бы... была созданием, рожденным в стихии вод») ². Форма гибели Офелии в конце четвертого акта — случайная и вместе с тем *адекватная* натуре героини, «природно» венчающая ее образ — созвучна также случайной (и единственно *достойной*) гибели героя в финале. И оттеняет по контрасту более активный (мужской) образ героя, «социально» трагический.

Внешнее положение Офелии в действии — то, что она не посвящена в тайну героя и его планы, действует не вместе с ним, даже служит (невольно) партии антагониста, — необычно для

¹ mermaid — водяная дева, русалка.

² Описание смерти героини контрастно вложено в уста насквозь «земной» (а не «водяной»), порочно чувственной антигероини, выступающей в роли вестницы.

трагедийных героинь Шекспира и вытекает в трагедии-прологе „з особой концепции протагониста, единственного, кто знает тайну трагедийного мира, кто с завязки обладает ключом к нему, а потому единственного *изначально одинокого* героя. Аналогичное, изначально одинокое положение Офелии (единственной среди героинь без «подруги героини»), отмечено и тем, что она — также единственная среди героинь — лишь возлюбленная героя, прежняя возлюбленная, к которой герой теперь охладел, что он всячески доказывает ей и зрителю на протяжении третьего акта. Первой «героиней-союзницей» в трагедиях 600-х годов является Дездемона.

3

Также и в венецианской трагедии образ героини — женский аналог протагониста. Романтичная Дездемона, второе «я» Отелло, в такой же мере воплощает *идеальное* начало веры венецианского Мавра в достойно награждаемые дела, в свою судьбу, эпохальный культ доблести в венецианской культуре Ренессанса, в какой «реалист» Яго представляет *действительное* положение вещей, индивидуалистическое в этике доблести, антагонистическую борьбу за место под солнцем в торговой республике Венеции. Все движение венецианского сюжета поэтому вкратце дано в сцене кульминации (III, 3) — в переходе героя от героини, которая в восходящей линии царил в его душе как символ идеальной Венеции, к антагонисту, который отныне играет роль «друга героя» («Отныне ты — мой лейтенант», III, 3), входит в душу героя, открывая ему жестокую «правду», — и тогда героиня, мнимый антипод прежней Дездемоны, должна погибнуть. А за нею и герой.

В первой — не трагической, а еще чисто героической — половине действия героиня устремлениями, как и деяниями, *подобна* герою (каким мы видим его сейчас, на сцене) — *настоящему* Отелло. В свое время, по словам Мавра, она «жадным ухом глотала» его рассказы о героической прошлой жизни, и он «стал ей дорог тем, что жил в тревогах»; «лицом Отелло стал мне дух Отелло, и доблести его и бранной славе я посвятила душу и судьбу», — по словам самой героини (I, 3). Романтичная Дездемона — достойная подруга доблестного Отелло, овеванного романтикой эпохи («Все это было дивно, несказанно дивно»; «Меня пленило как раз все то, чем отличен мой муж»). «Мятежный» выбор мужа героиней («О том трубят открытый мой мятеж и бурная судьба») подобен (по-женски!) доблестному вызову, открыто брошенному герою во всей его жизненной истории — происхождению, расовым предрассудкам, традиционным нравам. В духе этики доблести выдержана самозащита героини — вплоть до языка, каким она просит сенаторов не разлучать ее

с мужем («И если он, синьоры, *призван к битвам*, меня же здесь оставят *мирной молью...*»). Не задумываясь, покидает она родной город, чтобы разделить с героем его судьбу, его «бездомную свободу» (I, 2).

Восторженное восклицание Отелло при встрече на Кипре: «О, мой прекрасный воин!» (II, 1) — для Дездемоны публичное признание (со стороны самого «генерала»!), что она выдержала с честью первое испытание судьбы. И фурия, которая в II, 1 за сценой разносит турецкий флот, — не только технический прием драматурга избежать изображения батальных побед (как сказано, заведомо заданных, сценически излишних для образа Отелло, в отличие от образа Макбета), но и поэтический символ стихшей, укрощенной «бури» первого акта, счастливого исхода тяжбы с обществом — благоприятное знамение для будущего¹. Единственная по гармонии в трагедийном театре Шекспира *восходящая* линия в первой после «Гамлета» трагедии построена как бы в опровержение горьких истин датского принца о человеке «шуте природы» (I, 4) и «рабе страстей» (III, 2), — чтобы с тем большей силой подтвердить их в *нисходящей* линии!

Во второй — собственно трагической — половине трагедии образ героини, напротив, составляет рядом с дисгармоническим образом героя резкий контраст: романтике героического мироощущения осталась верна одна Дездемона; из трех героинь трагедий доблести (и в отличие от всех протагонистов) гармоническую верность себе до конца сохраняет только героиня «Отелло». Функция образа нерушимо верной героини в нисходящей линии — напоминание зрителю о прежнем (и единственно *настоящем*) Отелло. Контраст светлой, чистой, наивно непонимающей, «незнающей» Дездемоны рядом с черным, охваченным пароксизмом ревности, «знающим» Мавром напоминает зрителю о чернолицем герое со светлой душой, какого мы видели до того, как в сознание Мавра вошел светлолицый Яго с черной душой. В нисходящей линии действие и язык трагедии насыщены этими черно-белыми, действительными и мнимыми, контрастами личности и лика, «сердца» и «лица», светло высокого и мрачно жестокого: «Ее, как лик Дианы, сиявший образ чернотой сравнялся с моим лицом» (Отелло, III, 3); «Увы, мой Кассьо... Мой муж — не муж мой. Я его бы не узнала, когда бы так лицом он изменился, как сердцем» (Дездемона, III, 4). На возникающих при этом трагических кви про кво основаны диалоги — например, в сцене «платка» III, 4 или в IV, 2, — в которых Отелло не видит прежней Дездемоны за «нынешней», * а Дездемона — нынешнего Отелло

¹ Ср. слова прибывшего на Кипр Отелло, вслед за приветствием жены: «Когда все бури ждет такой покой... пусть ветры воют... и пусть корабль ползет на кручи моря». И далее — после признания, что сейчас он готов умереть от счастья: «Я боюсь, моя душа полна таким блаженством, что радости, как этой, ей не встречать в грядущих судьбах».

за прежним. Ходатайствуя за «милого Кассио», прежнего друга мужа, их общего друга, а ныне мнимого «врага», Дездемона только выполняет естественный долг дружбы, как Отелло в катастрофической развязке — свой жестокий доблестный «долг» мужа под влиянием «честного Яго», нынешнего своего «друга», их общего врага. Двойная трагическая ирония действия, роднящая в самом контрасте образы героини и героя, — в том, что оба невольно участвуют в затеянной антагонистом интриге и, того не сознавая, сами себя губят, она — своими словами, он — собственными руками, «подобно жалкому индейцу, чья рука отшвырнула перл богаче, чем весь его народ» (в предсмертных словах Мавра).

Иначе говоря: тогда как в первой половине действия героико-индивидуалистическая этика доблести освещена в исторической своей истине, опоэтизирована в своем социальном *реализме*, во второй половине действия эта концепция акцентирована в *прекраснодушной* своей романтике, в незнании «хитрости» реальной жизни, всей меры таящегося в человеке зла. В Дездемоне, роль которой возрастает в нисходящей линии действия¹, — когда личные интересы, пружины интриги, выходят из подполья трагедийного действия наверх, — в оставшейся прежней Дездемоне, «не знающей» героине, воплощено по преимуществу это прекраснодушие, а через нее и в доверчивом, обманутом герое. Перемену в муже Дездемона готова объяснить чем угодно, но не ревностью. Может быть, он болен? «Ну, да, ты плохо спал; все оттого». Надо крепче обвязать голову платком (III, 3). Либо причиной тому «какие-нибудь важные дела, известия от сената или здесь на Кипре обнаруженные козни» (III, 4). «О, почему ты плачешь?.. Ты, может быть, считаешь, что отец мой способствовал тому, что ты отозван?» (IV, 2). Или виной всему платок, «должно быть, и вправду это колдовской платок» (III, 4). Но что бы ни было, она — *прежняя* Дездемона, верная жена Отелло (Отелло: «Ты кто такая?» Дездемона: «Я — твоя жена; послушная и верная жена», IV, 2). В нисходящем действии во второй раз — но теперь в устах героини, а не героя, — звучит мотив «прекрасного воина» («Я стыжусь, Эмилия, что, действуя как нехороший воин, его суровость осуждала в сердце», III, 4). Она выйдет с честью из второго испытания, как вышла из первого. Ведь она *не знает* за собой никакой вины (V, 2), она *знает*, что «гордый Мавр высок душой и не такого склада, как мелкие ревнивцы» (III, 4), она *знает*, что «он может жизнь мою разрушить, но не любовь» (IV, 2). И в знании и в незнании Дездемона последних актов подобна *прежнему* Отелло,

Из восьми сцен до III, 3 Дездемона выступает в трех; из последующих шести сцен — в пяти. Более важно, что ее судьба лишь теперь приковывает внимание зрителя не меньше, чем судьба Отелло.

который знал, что его «заслуги перед Синьорией погромче жалоб» врагов (I, 2), но не знал неофициальной, «подпольной» Венеции Яго. Доверие к ходу жизни и к человеческой натуре у венецианской героини, когда она любя выходит замуж за Мавра, того же порядка, что доверие Мавра Венецианской республике, которой он доблестно служит. Но при соприкосновении со сферой личных интересов венецианского мира (с низкой и закулисной сферой Яго) исход беззаветной веры в себя и в стихийный ход вещей, исход этики доблести — у них различный.

Прекраснодушные героини оттеняется образом «реалистичной» антигероини. Рядом с Дездемоной, свободной от растлевающего влияния Яго, а потому нерушимо верной, выступает Эмилия, в которой — как в Яго, одновременно антагонисте и мнимом «друге героя», — совмещаются две роли*. Как «подруга героини», верная служанка Дездемоны *подобна* своей госпоже — по личному положению и развитому чувству долга. Муж Эмилии тоже ее ревнует, и не только к Мавру, но и к тому же Кассио, возможно, тоже без всяких оснований, по крайней мере, так утверждает сама Эмилия (IV, 2), — зритель тут волен верить любой из сторон. Подобно героине, подруга героини, роль которой также возрастает заметно в нисходящем действии, втянута, не подозревая того, в интригу, которая губит ее госпожу и ее самое². Обличив интригана, Эмилия умирает — рядом с Дездемоной и со словами ее предсмертной песни на устах. Первая реплика в партии Эмилии («Ты говоришь без всяких оснований» — по адресу Яго, когда тот изощряется в «похвальном слове» женам в II, 1), указывая на функцию всей роли «подруги героини», призванной в финале защитить героиню от клеветника, как бы относится морально и ко всей жизненной позиции антагониста, его не доверяющей ничему благородному, идеальному, циничной философии.

Но наделенная «реализмом» жена антагониста выступает и в контрастной роли пронизательной «антигероини». О ревности Отелло Эмилия догадывается еще в III, 4, когда Дездемона не хочет этому верить. В уста здравомыслящей антигероини вложено знаменитое определение аффекта Отелло: «Ревность — чудовище, собой же зачатое, рожденное собой же», сентенция, которая в принципе скорее применима к подозрительному мужу Эмилии, чем к доверчивому мужу Дездемоны: тем самым дока-

¹ К характерным для трагедий Шекспира «совмещенным» ролям мы вернемся в главе «Эволюция театрального и трагедийные роли».

² Демоническое искусство «честного Яго», непроницаемое для *всех* окружающих (не только для наивной героини, которая в IV, 2 советуется с Яго, но и для опытной «подруги героини», для пронизательной жены антагониста), должно служить смягчающим обстоятельством доверчивости Отелло, — перед судом зрителя и перед сенатом «в отчете о всем случившемся... как есть, не обеляя и не черняя» Мавра, которому, впрочем, перед смертью мало людского суда.

зывая и *ограниченность здравого смысла в трагедийном мире* (как и ограниченность нарицательной репутации Отелло в общедном словоупотреблении).

Контрастно оттеняющая функция Эмилии в роли антигероини ярче всего выступает в IV, 3, когда Дездемона наивно спрашивает у прислужницы, правда ли, что на свете есть жены столь низкие, что изменяют мужьям, и могла ли бы Эмилия пойти на то «в обмен на целый мир». Ответу наперсницы, что та могла бы («Этакий мешок за маленький грешок»), героиня отказывается верить («Ты просто шутишь... Едва ль найдется хоть одна такая»), после чего антигероиня переходит к красноречивой защите угнетенных жен,— в духе не менее страстной речи Шейлока в защиту его угнетенного народа:

А все ж в изменах жен виной мужья,
Когда они, забыв свой долг, кладут
В чужое лоно наше достоянье
Или впадают в мнительную ревность
И мучат нас; когда они нас бьют
Иль, рассердясь, дают нам меньше денег,
Тогда мы злимся и, хоть сердцем кротки,
Способны мстить. Пусть ведают мужья,
Что и у жен есть чувства: нюх и зреньё,
А в небе — вкус на кислоту и сладость,
Как у мужей. Когда они меняют
Нас на других,— что это? Развлеченье?
Должно быть, да. Иль здесь повинна страсть?
Должно быть. Иль непостоянство? Тоже.
А нам, спрошу я, незнакомы страсти,
Непостоянство *, тяга к развлеченьям?
Так пусть мужья нас берегут и знают,
Что злом своим и нас на зло толкают.

(IV, 3)

Этот разговор женщин перед финалом напоминает разговор мужчин в кульминации (III, 3), когда Яго уверяет Мавра, что все венецианки изменяют мужьям, и реакцию героя (удивленное «Ты думаешь?»). И если за антигероем, за цинизмом «честного Яго», стоит «раскрепощенная» от традиционных нравственных уз личность предприимчивого дельца авантюрной эпохи, реальные корни ренессансной этики «доблести», историческая ее почва, то — в гораздо менее резком контрасте двух женщин — за трезвым «реализмом» антигероини, за апелляцией от имени всех жен к «природе», *приземлены* «мятеж» и «бурная судьба» отважной Дездемоны. В народном голосе критики домостроевской семейной морали наивно предвосхищается аргументация будущих поборниц женского равноправия.

Последнее слово, однако,— при характерном для шекспиров-

¹ В оригинале дважды «frailty» — то же слово, что в sentенции Гамлета о «слабости» женщин.

ской трагедии интересе к высоте человеческой натуры, к идеальному «потолку» свободной личности — остается не за антитетическими (критическими, «отрицательно реалистическими») голосами антагониста и антигероини. Подобно тому, как герой, того не сознавая, опровергает в финале низкие расчеты антагониста (полагавшего, что преступление останется тайным) и, освобождаясь от низких подозрений, умирает *прежним* благородным Отелло, героиня своей смертью, как и всей своей историей, демонстрирует реальность женской природы идеальной — не той, к которой апеллирует «трезвая» антигероиня. В том, что Дездемона, например, в IV, 3, аналогичной III, 3, сцене клеветы, *даже не замечает* двух «услужливых» реплик жены Яго о «красивом Лодовико» (в ответ на два невинных — без всякой задней мысли — рассеянных замечания героини¹), сказывается иная, высшая — в трагедийной иерархии образов единственно «настоящая» — природа героини, как и в кратком, столь естественном для нее, ответе на речь антигероини в защиту неверных жен, их тактики «злом на зло»: «Дай небо, чтобы зло меня не к злу, а лишь к добру вело».

Как в «Гамлете», воплощением трагедийной Природы, ясно-видящей, интуитивно угадывающей, выступает в «Отелло» только героиня. В конечном счете Дездемона не ошибалась, доверяя Мавру, полагая, что ее мужа подменили («Таким он не был никогда, я его бы не узнала...»), отрицая и перед смертью вину героя («Никто не сделал. Я сама»), умирая с «приветом мужу милому» — *прежнему* (и единственно *настоящему*) Отелло. Из всех трагедийных персонажей одна Дездемона (а не здравомыслящая Эмилия, которая в финале обращается к Отелло: «Бес, бес», — не по адресу) прозревает, постигает высшую, подлинную истину всей ситуации, — то, что в душу героя вошла чуждая ему демоническая сила («И вправду это колдовской платок»). «Природное» чутье обмануло героя («Природа не облеклась бы в такое мрачное волнение, не будь тому причины» — перед тем, как он в пароксизме аффекта теряет сознание в IV, 1), но не героиню. По трагедийной роли Дездемона (в первой после «Гамлета» трагедии) внутренне родственна Офелии; в природных мотивах предсмертной песни Дездемоны (ива, ручей, венок) повторяются мотивы смерти Офелии («Есть ива над потоком...»). Ни в одной трагедийной героине магистральный для роли мотив «природной слабости» не дан с таким обаянием, как в образе Дездемоны нисходящего действия, — не как достойное презрения frailty в сентенции Гамлета, но и не как заслуживающее сни-

¹ В сцене раздевания Дездемоны перед отходом ко сну этот, как бы случайный, «проходной» пассаж (в четыре короткие реплики) о «красивом Лодовико» — «ружье, которое не стреляет» для внешнего действия, — чисто шекспировская по утонченности психологическая деталь, адекватная образу героини и по форме.

схождения frailty в защитной речи Эмилии, а примерно как excellent wretch из восклицания Отелло вслед уходящей жене (перед тем, как Яго приступает к клевете), означающее нечто «драгоценное, благородное, деликатное, беспомощное, нуждающееся в бережном обращении»¹, — светлое, утонченнейшее хрупкое создание природы².

Гибель «незнающей», безвинной и безропотной героини, заданная сюжетом новеллы, — а драматург Шекспир материал источника, как некое предание, «факт», никогда коренным образом не меняет, — порой придает в последних актах «слабости» Дездемоны (начиная с «выразительного» имени³) некоторый оттенок мелодраматизма, особенно в репликах финала («О, прогони меня, но дай мне жить», «Дай пожить сегодня», «Хоть полчаса», «О, дай прочесть мне хоть молитву», «Напрасное убийство», «О, я безвинной смертью умираю»). Из-за патетики «покорной жертвы» (для Шекспира патетики исключительной) мнимый оттенок мелодраматизма (в венецианской трагедии, и без того изобилующей мнимыми качествами) ложится и на образы героя, «чудовищного ревнивца», и антагониста, «черного злодея»⁴.

Полностью избег этого Шекспир в следующем, более величественном, до конца трагическом образе героини шотландской трагедии, по построению настолько же аналогичном и противоположном образу героини венецианской, насколько доблестный Макбет в исходной точке развития родствен доблестному Мавру и противоположен ему во всем остальном действии.

4

В демонической диалектике «Макбета», трагедии насквозь антитетической, слияние двух взаимоисключающих вариантов доблести изображается с самого начала действия как внутренний процесс — более драматически, чем в «Отелло». Доблестный долг в «Макбете» формализован (дан в общем «абсолютном» виде — без морального знака) как отвлеченный долг «настоящего человека» («значительной личности»), как асоциальный долг личности перед самой собой, во всем бесстрашии императива, диктуемого делом — герою «великих дел». Перерождение как заложенная в доблестной натуре потенция намечается в «Макбете»

¹ См. выше стр. 171.

² Ср. в монологе Отелло перед убийством: «Но, угасив твой свет, ты высший образ, созданный природой...» И предсмертное сравнение с «перлом», который «отшвырнул индеец».

³ По-гречески: «несчастливая», «злополучная».

⁴ Среди семи трагедий 600-х годов венецианская трагедия — единственная на сюжет из «печальных историй» итальянской новеллистики, которым начиная с «Декамерона» присуща, за редкими исключениями, мелодраматичность.

уже с завязки (I, 3), со встречи с ведьмами, соответствующей в «Отелло» сцене кульминации (III, 3); сознанием шотландского тана ведьмы завладевают лишь в момент высшего триумфа доблести, как Яго — сознанием венецианского Мавра, когда он переживает миг «высшего блаженства» в награду за доблесть. Но в шотландской ситуации, более показательной для доблестного героя (для сознания Всякого Человека в его максимуме), Шекспиру уже не понадобились такие новеллистически заостренные, *особые* обстоятельства, как герой мавр среди белых, романтика предыдущей жизни, незнание нравов цивилизованного общества, феноменальная доверчивость, «африканская» непосредственность страстей, не понадобился и первоклассный интриган, «гениально» пользующийся *особыми* обстоятельствами, чтобы представить белое черным: ведьмы, играющие роль Яго в шотландском кви про кво (но в высшем смысле, прибегая не к лжи и грубой клевете, а к «двусмысленной игре» истиной), не стоят как в «Отелло», неотступно над душой героя, они лишь дважды являются — в начале действия, чтобы указать герою на его великую звезду, поставить на путь, и в нисходящей линии, чтобы укрепить его дух, когда он сам обращается к ним за советом. Независимо от того, верит ли аудитория «Макбета» в мифических ведьм, силы зла всегда окажутся на пути «призванного к великим деяниям», когда он внутренне к тому готов. Классическая трагедия «доблестного сознания» развивается в шотландской ситуации более детерминированно — и вместе с тем более сознательно, менее слепо, со свободой выбора, более героически, чем в венецианской.

И все же для трагедийной реакции, для поразительного превращения Макбета экспозиции, народного героя, в Макбета преступника, народного тирана, требовался — по крайней мере, в завязке, на кризисной стадии — «катализатор реакции». На сей раз, для процесса внутреннего перерождения в роли помощника или вдохновителя преступления не мог выступить *другой*, посторонний, хотя бы и «друг героя» (тем более мнимый, вроде Яго), а только лицо, внутренне родственное и действительно преданное герою, конгениальное ему также с нравственной стороны, до конца связанное нерасторжимо с его судьбой. Такова в трагедиях доблести всегда подруга героя, героиня, женский вариант образа героя, его второе «я». У леди Макбет, как отмечено, нет даже особого своего имени!

В театральном истории и в критике, однако, образ леди Макбет — едва ли не самый спорный среди трагедийных героинь Шекспира. С начала XIX века, особенно под влиянием блистательной игры знаменитой Сары Сиддонс (1755—1831), установилась трактовка леди Макбет как характера гораздо более сильного, чем ее муж, как единственной виновницы преступлений Макбета. Ключом к мрачной, «демонически цельной» леди Мак-

бет, в отличие от колеблющегося в начале действия героя, служила в первом ее монологе фраза: «Я в уши волюю тебе *свой дух*»¹ (с акцентом на «свой»), или первый стих ее партии: «Да, Гламис ты, и Кавдор ты, и *станешь* тем, что тебе предсказано», произносимый как бы «четвертой ведьмой», — для беспощадно требовательной леди Макбет ее муж, которого она «мало любит», лишь орудие честолюбивых ее замыслов.

Против этой концепции, проникшей в обиходное нарицательное словоупотребление, но не более состоятельной, чем «слабовольный» Гамлет или «ревнивец по натуре» Отелло, не раз выдвигались серьезные возражения. Во всем виновная леди Макбет («экстрадемоническая женщина»), во-первых, умаляет величие Макбета, «героя» не только в литературно-техническом смысле слова, снижает интерес к действию в целом (во второй его половине героиня почти не участвует), придает и трагедии, и образу героини мелодраматический характер. Во-вторых, этой трактовке противоречит все нисходящее действие, в котором лишь герой сохраняет непреклонный дух, а героиня внутренне надломлена — противоречие, которое, разумеется, в талантливой интерпретации может само по себе стать источником особого театрального — но не трагического — эффекта. К этим соображениям можно теперь добавить, что образ леди Макбет при такой трактовке оказывается во всех отношениях непонятным исключением из общей *роли* трагедийной героини у Шекспира.

Но, если держаться текста, героиня «Макбета», пожалуй, самый характерный (и самый величественный) образец этой роли. Мы не раз еще убедимся в особой выразительности первых (и заключительных) фраз в партиях шекспировских персонажей, особенно трагедийных (чем, между прочим, акцентируется повышенная «театральность» трагедийного мира, невольно исполняемая персонажами «роль», — но к этому мы еще вернемся). Леди Макбет впервые выходит на сцену, читая письмо мужа, который обращается к «дражайшей сопричастнице своего величия» («*My dearest partner of greatness*»), сообщая ей о предсказаниях ведьм, дабы и она «не лишилась своей доли радости» (1,5) — недвусмысленная и *предельно тонная родовая формулировка роли героини* и одновременно образа *леди Макбет лично*.

В развитии образа шотландской героини четко обозначаются те же два этапа, что у героя: до кульминации и после.

В действие «Макбета», «драматической» по преимуществу трагедии Действующего Человека, героиня включается сразу. Ее партия начинается с самых высоких, напряженно высоких, нот мотива «свершить». Леди Макбет — наиболее драматическая («действующая») из всех трагедийных героинь. То, о чем могла

Характерно повторение одного и того же мотива во всех трех первых трагедиях 600-х годов!

лишь мечтать жена Брута, которую гражданские порядки Древнего Рима обрекли на созерцательную роль — так же, как возлюбленную принца Гамлета придворные порядки в Дании короля Клавдия, — то, к чему «мятежно» устремилась Дездемона, погибнув в начале пути, того достигла лишь героиня «Макбета», «сопричастница» судьбы героя — причем с самого начала действия. Первый и единственный прозелит «доблестной» веры Макбета, она прониклась великим будущим героя фанатически (как обычно новообращенные), с гораздо большей односторонностью, чем тот, которого «рок и неземные силы уже венчали». Еще до разговора с Макбетом она знает: «Ты станешь тем, что тебе предсказано». Ее монологи, реплики, беседы с мужем относятся исключительно к *действию*, к предстоящему действию, которое ждет «настоящего человека», к неотложному должному деянию, к техническим его обстоятельствам, вплоть до надлежащей игры, до манеры держаться на людях, внешнего вида, до парадокса должного, доблестного, неслыханного («не как у всех, кто в списке числится людей») деяния: «Всех обмануть желая, ты должен стать как все» (в оригинале¹ словам «всех», «все» соответствует *time* — «время», «современные права»). Чтобы подчинить себе время, нужно подчиниться времени, приладиться к нему. Время, время действия, *настоящее* (в обоих смыслах) время требует *настоящего* человека, требует от человека действия, человека, стоящего на уровне времени, — все его время. В сценах восходящего действия Макбету и леди Макбет некогда дух перевести! Они загнаны действием, они поглощены временем, *настоящим* временем, в котором кончается и тусклое прошлое, и «бедное» настоящее, и *уже* настало великое будущее («Твое письмо восхитило меня над бедным настоящим, и во мне настало будущее», I, 5). Между предсказаниями ведьм (I, 3) и избранием Макбета королем (II, 4) проходит один день. Восходящее действие — это *их* действие, *их* сегодня, в котором уже начинается *их* завтра — и только *для них*. На слова Макбета, что Дункан уедет «завтра поутру», леди Макбет отвечает страстно: «Вовек не будет утра для *такого* завтра», для завтра Дункана².

Крайне странно поэтому мнение некоторых критиков XIX века, что честолюбивая леди Макбет вряд ли любит мужа, так как «скупа на ласки», «сдержанна в выражении любви своей, как ни одна шекспировская женщина», «приветствует возвратившегося с кровавой битвы мужа не как любимого человека, за жизнь которого дрожала, а как сообщника по давно задуманному делу»,

¹ «To beguile the time, look like the time» (I, 5).

² Трагической иронией над навсегда завоеванным, как полагала героиня, «завтра» прозвучит в конце действия (при вести, что леди Макбет скончалась), этот же мотив в итоговом монологе «героя дела»: «Не до печальной вести мне сегодня. *Так — в каждом деле. Завтра, завтра, завтра*, а дни ползут и... все вчера лишь озарили путь к могиле пыльной. *Дотлевай, огарок...* (V, 5, перевод Ю. Корнеева).

«сердце ей не подсказывает ни одного нежного слова» и т. п. Но ведь это не «Ромео и Джульетта», даже не «Антоний и Клеопатра», а трагедия *деяния*, трагедия героев, для которых наступил заветный момент давно чаемого дела, напряженный момент, когда решается вся их жизнь («Чтоб наслаждаться властью и венцом все дни и ночи мы могли потом», леди Макбет, I, 5) Тут не до пустых нежностей! Чувство любви у жены Макбета *характерно*, оно в согласии с ее (и его) характером. Оно отнюдь не «сдержано в выражении». Напротив, вся партия героини пронизана этим чувством, заботами о герое, каждый раз в соответствии с тем, что требуется сейчас герою, состоянием героя — состоянием дела. С первых слов ее партии («Да, Гламис *ты*, Кавдор *ты*, и станешь тем, что тебе предсказано») слышно одно «ты», ее мысль занята одним, ни единой реплики о себе. Ничего мы не знаем о героине (даже личного имени), кроме того, что непосредственно относится к делу героя, к их делу. И если она сообщает зрителю, что «кормила грудью» и «сладко было обнимать младенца», то лишь для того, чтобы заявить Макбету, что ребенком она, не колеблясь, пожертвовала бы («Сосец мой вырвав, голову ему сама б разбила»), «поклонись я так, как ты» (доблестной клятвой не отступать, когда наступит великий «удобный случай»), чтоб напомнить Макбету его долг доблести. И лишь такое чувство, и такая форма выражения чувства нужны Макбету, достойны жены Макбета, героини трагедии «Макбет».

Обращение к героине, как «сопричастнице величия», которая не должна «лишиться своей доли радости», точно указывает и на место леди Макбет в действии — не главного лица, а «героини», второго «я» главного героя. Выше уже отмечалось, что главный диалог между супругами в I, 7 аналогичен главному монологу Гамлета; попеременно звучащим двум голосам в *сознании* датского принца соответствует спор в *лицах* двух «половин» шотландской четы, причем «сильный» голос (требовательный, активный, «достойный» голос действия в мире трагедии доблести, где «в начале было Дело», а не Мысль) как бы предоставлен героине, а герой лишь обороняется в двух-трех репликах «слабого» голоса благоразумия. Но, конечно, не в этой сцене рождается замысел Макбета, не героиня внушает его герою. Замысел возник еще в первом монологе Макбета, когда «сбылись два предвещанья, два пролога к драме монаршей власти». От столкновения двух несовместимых правд там слышен взрыв, источник всей энергии дальнейшего действия, доблестный («ни добрый, ни злой») «призыв потусторонний», потрясший душу героя — призыв к «убийству» (I, 3). И вскоре — после назначения Малькольма наследником — «мрачное» решение героем принято («О, звезды, с неба не струите света во мрак бездонных замыслов Макбета», I, 4). К началу (I, 7) объяснения с женой нравственный Рубикон — позади. В начальном монологе этой сцены

Макбета уже не беспокоит кара в грядущей жизни, он сомневается в успехе желанного дела лишь здесь, на земле, — ему «решимость припорить нечем». И тут на помощь приходит героиня. Мужество («доблесть») в этой сцене как бы воплощено в женщине. *Она напоминает ему прежнего Макбета*, его «надежду», «прежнюю решительность», то, что прежде он полагал «высшим благом жизни» — когда «был человеком». И он будет большим человеком, «когда посмеет» стать большим; он «сам хотел создать удобный случай», и вот — случай представился. Она говорит ему то, что *ему надо* теперь услышать, что он *сам хочет* теперь от нее услышать, то, что не раз прежде она слышала от пего самого — все пресловутые максимы доблести. Она — это он в другом лице, настоящее («мужественное») «я» Макбета, а не осторожно уклоняющееся от «доблестного» поступка. «Настоящий» Макбет, герой, одержал победу — и, конечно, довольно легкую — над трусливо благоразумным «всяким человеком». Характерный восторг Макбета перед «неукротимой природой», перед мужеством жены («лишь сыновей рожай!») — это радость деятельной натуры, вновь обретенной целостности, без которой невозможно «дело». А женщине тем легче было перейти грань, решиться на все, выступить в роли вдохновительницы преступления, что она действовала не для себя лично — точнее, не только, не столько для себя, как для него, а через него — и для себя: все то же царящее в партии шотландской героини почти самозабвенное «ты», «доблестная» преданность героини герою.

Как в «Гамлете» — с которым «Макбет» почти во всем контрастно сходен, в силу противоположности тем обеих трагедий — среди основных действующих лиц лишь два женских образа: героиня и антигероиня. В демоническом мире трагедии, где царят ведьмы, где формальный характер этики доблести обнажен и протагонист стал злодеем (морально — антагонистом) — нормально трагедийная характеристика ролей вывернута: герою-злодею противостоят благородные антагонисты, а преступной героине леди Макбет — антигероиня безвинная жертва, скромная леди Макдуф. К Функция эпизода с леди Макдуф, как ска-

¹ В сюжете «Макбета» последовательно «вывернута» вся фабульная схема «Гамлета». Герой, *деятельная* натура, тайно и вероломно убил своего (двоюродного) брата, доброго короля доброго времени, и, устранив законного наследника, занял престол. Злодей правит страной, как тиран. Перелом в действии наступает после того, как во дворец к узурпатору *безмолвно* явился призрак одной из его жертв и потряс душу злодея, разоблачив короля перед всеми придворными. В нисходящем действии против морально одинокого, впавшего от своих преступных деяний в болезненную меланхолию, полубезумного героя-злодея восстали верноподанные во главе с прибывшим из Англии благородным юным принцем, сыном покойного короля. В финале один из придворных покойного короля, *примкнувший к принцу-претенденту*, мстя за родных, убивает в *открытом честном* поединке героя (при слиянии в Макбете «героя» с «антигероем» — Гамлета с Клавдием — полное тождество схемы. Подчеркнуты прямо противоположные моменты).

запо выше, антидеспотическая и сатирическая, но сатира образа антигероини и ее судьбы—обоюдоострая, как и тон других «ролей» в насквозь двусмысленном, двусмысленном, ведьмами предсказанном, действии. Антипод героини, «аполитичная» леди Макдуф, лишь один раз показывающаяся на сцене, фигура глубокого фона, порицает политические страсти трагедийного мира в обоих его полюсах: мятежно индивидуалистическом, переродившемся в тиранию, и традиционно легитимистском, формально также мятежном. Жена резко осуждает мужа, отказавшегося служить тирану, «безрассудно» бежавшего в Англию к законному претенденту и за то объявленного изменником («Его побег — безумье»; «Бросить жену, детей, владенья, замок... Он нас не любит, он бессердечен»). Как мать, она тоже благоразумно придерживается терпенья и воспитывает сына в неведении («Отец твой умер») и лояльности («Отец был изменником... Изменник должен быть повешен») — контраст героине и как супруге и как матери. Но «по-женски» благоразумная тактика («Женская защита — клясться, что я зла не делала») не спасают от гибели ни мать, ни сына. Здравый смысл обывательски пассивного «реализма» не более состоятелен в трагедийном мире (даже практически), чем безумное «дерзание» героя и героини; устами младенца, сына Макдуфа, глаголет *активная* истина этого мира («Изменники — просто дураки; ведь их же столько, что они сами могут побить и перевешать честных людей»). Мещанские добродетели антигероини, возвращенный традицией лояльности и покорности, чисто семейный образ жены Макдуфа по-своему оттеняет преступное величие личности жены Макбета, героини «трагедии действия».

Как в первой половине «Отелло», шотландская героиня настолько *подобна* духом герою (под влиянием которого, как в истории Дездемоны, вероятно, складывались ее идеалы, формировалась личность леди Макбет), настолько неотделима от героя, что невозможно говорить о ней, не касаясь его (но не наоборот). Между ними, однако, заметно и различие, благодаря чему и возможны споры первых актов, где героиня играет с виду более активную роль. В согласии с антропологическим методом образотворчества, героиня у Шекспира более эмоциональна по натуре, чем герой; «доблестный» призыв сразу принимает у леди Макбет форму аффекта, когда признается лишь «кратчайший путь» к цели («the nearest way» — в первом монологе, I, 5). Время для леди Макбет сжалось в одну ночь, все деяния — в одном «великом деле предстоящей ночи» («this night's great business»), чтобы «все будущие дни и ночи» стали *их* временем. Гордиев узел власти, если ты Александр, разрубается одним ударом. «Доблестные» дела — однократного и совершенного вида. Тогда как для героя — для опытного полководца Макбета — за всяким делом следуют последствия — в них-то и все дело: лишь этим неотступно занята мысль Макбета — до рокового первого пре-

ступления (монолог «О, будь конец всему концом, все кончить могли б мы разом», I, 7) и после (монолог «Стать королем — ничто, стать нужно прочно», III, 1).

Это значит, что в восходящем действии — когда все дело в том, чтобы *решиться* на роковой непоправимый поступок, — «доблестный дух» преимущественно воплощен во вдохновенной и вдохновляющей, ослепленной честолюбием героине. «Сверши — и все твое» — высший зов, в котором субъективная сторона всей трагедийной ситуации, формулирует героиня, — *до* встречи с мужем, *как бы* независимо от него и *для* него.

Пребывающая в трансе «доблести» леди Макбет первого акта — некая фурия действия; от ее фигуры, как от созданий Микеланджело, веет *terribilita*¹ (монолог перед приходом Макбета «Ко мне, о духи смерти», I, 5). Она готова, если потребует, сама «свершить» («Чтоб нож не видел наносимых ран» — в том же монологе); в ночь убийства, укрепив себя вином, она и попытается упредить мужа, но в последний момент все же не хватит духу («Я положила кинжалы подле слуг... Не будь Дункан во сне так схож с моим отцом, я все б сама свершила», II, 2). Зато техническую сторону «великого дела» она с самого начала всецело берет на себя («И ложись всецело на меня в великом деле предстоящей ночи»); в момент самого «дела» она горда тем, что, хоть ее «руки того же цвета», что у мужа, «но, к счастью, не столь же бледно сердце» (II, 2). Не надо «поддаваться растерянности жалкой», вот и все. Ведь все кончится в эту ночь!

Отрезвление поэтому, как и следовало ожидать, гораздо раньше наступит для импульсивной героини, чем для героя. Первый отрезвляющий удар — убийство Макбетом спальников Дункана; при вести об этом леди Макбет уносят без сознания. Новое, для нее неожиданное, убийство (само по себе оно, конечно, никого не волнует) весьма подозрительно для присутствующих (Банко тут же бросает вызов «вероломным козням безвестного изменника», к нему присоединяются Макдуф и остальные придворные), хотя все делают вид, что поверили объяснению хозяина: ему — это так понятно! — трудно было сохранить хладнокровие, «Кто, кто, в чьем сердце есть любовь и *доблесть*, сумел бы совладать с собой и *делом* любовь не доказать?» (II, 3). Макбет, таким образом, уже сам играет роль леди Макбет первого акта, предпочитая «доблесть» («*courage*») и «дело» благоразумному воздержанию от дела. Первое последствие «доблестного» дела тут же потребовало от героя — и он, конечно, оказался на высоте момента — демонстрации «доблестного духа» во второй раз. Настоящее *дело* — многократного, а его *время*, его настоящее — несовершенного вида («общее настоящее»), оно не кончается в эту ночь, — в этом-то

¹ «Ужасающее величие» — термин эстетики итальянского Ренессанса.

и все дело, вся трудность настоящего дела, то, что Макбет знал с самого начала (монолог «О, будь конец всему конком...»), по чего не признавала, о чем и думать отказывалась леди Макбет. Перед ней теперь впервые приоткрывается (скорее, в смутном предчувствии) вся чертовщина «доблестного» императива, зся нескончаемая, незавершаемая цепь, которая развернется в роковом нисходящем действии. Обморок героини («Ах, помогите!», II, 3) — преддверие ее протрезвления.

Роль «действующего» лица для леди Макбет, по сути, кончается в сценах завязки—в ночь убийства Дункана. Безнадежным отчаянием уже пронизаны почти первые слова новой королевы в кульминационном акте: «Победе грош цена... Милей судьбой с убитым поменяться, чем страхами, убив его, терзаться» (III, 2). Прежняя фурия действия теперь мечтает только о покое, забвении — не для себя, то хоть бы для него («Успокойся, мой милый муж», «Что свершено, то свершено», «Взор свой проясни, будь весел», III, 2). Иначе говоря, для Макбета, который уже готовит новое преступление, так как знает, что «все, начатое дурно, крепнет злом» — и только злом! — жена больше не годится в «сопричастницы» его деяний. До нее уже не доходит темное признание мужа перед убийством Банко, хотя в словах мужа повторяются образы ее же заклинания перед убийством Дункана (полет ворона, ослепляющий мрак, духи смерти, выходящие на деяния слуги ночи),— Макбет, щадя покой жены, не вводит ее в новый свой замысел («Что? Непонятно? Так поймешь потом... Пребывай, родная, в неведение невинном», III, 2). Никак не причастная к гибели Банко, героиня поэтому не видит его призрака в сцене кульминации и ведет себя более «достойно».

Позитивистская критика XIX века обычно усматривала в нежелании Макбета приобщить жену к новым преступлениям — а особенно в том, что он ни разу в дальнейшем не попрекает жену тем, что она «разбила его жизнь и погубила душу», и в том, что он «берет всю нравственную ответственность на себя», некую индивидуальную «симпатичную черту» «редкой нравственной деликатности» в характере шекспировского героя-злодея. В этих суждениях о «деликатности» мужа обнаруживается та же утрата чувства героического, что и в суждениях о «неделикатности» бессердечной жены, «мало любящей мужа». Что касается Макбета, то с таким же основанием можно умиляться «деликатности» античного Эдипа, который ни разу не упрекает дельфийского оракула за то, что он неясным предсказанием способствовал преступлениям Эдипа, и также берет всю нравственную ответственность на себя. Классическая эстетика давно выяснила эту общую, вытекающую из *существа* природы, черту протагониста *героических* жанров (эпопеи, трагедии), черту героического сознания, которое, в отличие от «героев» (главных лиц) негероических жанров (романа, мелодрамы, драмы Нового времени), не

отделяет свою личность — ибо в ней непосредственно выступает лицо Целого — от своих поступков, от свершившегося, лишь им свершенного, а потому никогда не сваливает вину на другого, на «обстоятельства». Так же поступает Отелло (когда судит себя), и так же чувствует Дездемона («Никто не сделал. Я сама»). Как ни оценивать Макбета, он — «злодей с душой великой» (В. Белинский), заблудившийся «герой» — еще в архаико-содержательном, а не позднейшем, литературно-техническом смысле слова К

И это же относится к леди Макбет, *трагедийной героине*, конгениальной герою. Она не отделяет себя от него, она также берет на себя ответственность за все преступления, в том числе и за те, к которым она никак не причастна. В нисходящем действии ее дух окончательно сломлен его, Макбета, преступлениями. И также ни одного упрека мужу за недостойное поведение, саморазоблачение, плохую игру перед гостями (в беседе с мужем, когда они после явления Призрака остаются наедине, III, 4), ни за подготавливаемые Макбетом новые преступления («Будь что будет Я так увяз в кровавой тине, что легче будет мне вперед шагать, чем по трясине возвращаться вспять»): с ее стороны в ответ только слова боли за него, за неисцелимый отныне недуг («Ложись-ка лучше: сон — бальзам природы»), роковой и для нее.

Контраст между лихорадочно деятельной героиней в восходящей линии и полной пассивностью, крушением ее духа в линии нисходящей, где она показывается зрителю лишь один раз и в сомнамбулическом состоянии — из наиболее впечатляющих в грандиозной шекспировской «трагедии действия». По величии эффект сопоставим со знаменитым «трагическим молчанием» эсхилевских образов (Кассандры Б «Агамемноне» или Прометея): в античном театре оно пластически чувственное (зримое), в театре Шекспира, где трагедию «слушают», оно обращено к воображению, к «духовному зору» аудитории. Отсутствующая леди Макбет присутствует на сцене в нисходящем действии духовно, тень ее незримо бродит по сцене. С четвертого акта, где героиня ни разу не показывается и никто о ней не вспоминает, ее

Критику, читателю и зрителю второй половины XIX в. поэтому ближе других протагонистов трагедий Шекспира 600-х годов и «симпатичнее» были Гамлет и Отелло: первый за ту — для шекспировских протагонистов исключительно — роль, которую сам Гамлет отводит в своей судьбе «времени»; второй за не менее исключительную роль «обстоятельств» и «другого» в его преступлении. Одному так же охотно прошали бездействие, как другому злодеяние (хотя Гамлет и Отелло *сами* оценивают *иначе* меру своей ответственности, возлагая ее только на себя). Напротив, Макбет представлялся XIX веку либо закоренелым злодеем, либо нравственно не очень твердым человеком, подпавшим под влияние злодейки жены (и в том и в другом случае — психологически чуждым), а Кориолап — слишком «холодным», «академичным» в своем чисто *героическом* величии.

образ всплывает в сознании зрителя сначала косвенно — сопоставлением с ее антиподом в сцене, посвященной антигероине (гибель семьи Макдуфа, как и другие преступления Макбета в нисходящей линии, не проходит мимо больного сознания леди Макбет; в V, 1 она еще вспоминает в бреду: «У тана Файфского была жена: где она теперь? Неужели эти руки никогда- не станут чистыми? Довольно, государь»). Затем в финальном акте Макбет, надевая доспехи, спрашивает у врача о состоянии больной королевы и нетерпеливо требует от него «выполоть из памяти ее печаль»; нравственное состояние шотландской героини при этом разрастается в символ политического состояния Шотландии («Если б мог ты, доктор, исследовать мочу моей страны, чтоб разгадать недуг и государству вернуть здоровье...»). Дважды сообщаемая зрителю весть о самоубийстве леди Макбет, обрамляя, комментирует последний выход Макбета на безнадежный поединок с судьбой — по сути, тоже на самоубийство («Смерть в доспехах встречу, как солдат», V, 5). Судьба героини конгениальна судьбе героя до конца. Последний, трагичнейший монолог Макбета, где подводятся итог всему («Догорай, огарок»), корректирует паше впечатление от *мнимо* холодного тона его реакции на весть о смерти жены \ как и мертвенно «спокойных» предыдущих показаний о себе лично («Давно я незнаком со вкусом страха, а ведь бывало... Но ужасами я уж так пресыщен, что о злодействе думать приучился без содроганья»). Внешне «бесчувственный» «спокойный» тон продиктован герою все тем же императивом «доблести».

Функция образа леди Макбет в нисходящем действии (как Дездемоны) — корректирующая. Надломленная пассивная героиня рядом с «доблестным» героем, охваченным, как никогда раньше, ражем действия, оттеняет, как в «Отелло» (но в «Макбете» радикально изменилась героиня, а не герой), до конца мужественный, демонически деятельный, вопреки всему непреклонный дух Макбета! Тем самым полисемическая «слабость» («frailty») трагедийной героини раскрывается в «Макбете» как ее *человечность*. Мнимая фурия первого акта, в перенапряженном порыве трагедийного действия «извратившая» свой пол («Измените мой пол... чтоб голосом раскаянья природа мою решимость не поколебала», I, 5), это в самозабвении аффекта перешедшая природно человеческую грань *преданная жена* Макбета. Лишь в контексте всего действия, вместе с потрясающим голосом раскаяния, уточняется образ леди Макбет, выступает подлинное

¹ **Что б умереть ей хоть на сутки позже!
Не до печальной вести мне сегодня.**

Это его последнее «сегодня». Оно саркастически раскрывает деятельному герою значение всех его прежних «завтра»: «Так — в каждом деле. Завтра, завтра, завтра...»

величие женской ее «природы». С другой стороны, образ жены Макбета, родственной по духу мужу, корректирует во второй половине действия наше впечатление и от мрачной «природы» трагического героя, иной, чем у Яго или Ричарда III, не изначально и не до конца демонической, на протяжении *всего* действия не злорадной, а «патетической». Под влиянием ложно осознанного долга героиня извратила свою человеческую (женскую) природу, как и деятельный герой, когда он «мужественно» («доблестно») попытался стать «больше, чем человеком». Больная леди Макбет пятого акта напоминает нам о Макбете первого акта, о только заболевшем Макбете. Героиня-сомнамбула, марионетка подсознательных сил, патетически освещает болезненно отягощенный, несвободный дух героя, ставшего безвольной *марионеткой* враждебных ему сил, освещает ужас Макбета, постепенно осознающего, что с самого начала ему «бес лгал двусмысленной правдой» (V, 5) — трагическую иронию всего сюжета о доблестно непреклонном человеке.

Последний выход душевнобольной леди Макбет аналогичен последнему выходу безумной Офелии. «Должна душа больная хотя б глухим подушкам верить тайну», — говорит Врач в «Макбете» — и это верно для обеих. Обе героини бессвязно играют перед придворными — в своего рода «сцене на сцене» — отрывки из повести своей жизни, открывая перед зрителем раны своей души. Офелия — языком народной песни и цветов, фольклорной поэзии и безличных вневременных иносказаний, с которыми сливается *вся повесть* ее судьбы; леди Макбет — прагматически сухими, фактографически точными, несмотря на внешнюю бессвязность, репликами, то повторяющимися¹, то дополняющими уже известные зрителю обстоятельства *одной страшной ночи* в ее жизни².

В пределах самой шотландской трагедии сомнамбулическое видение героини в начале пятого акта контрастирует с фантастическим видением героя в начале четвертого акта. Для обоих сегодняшний день давно уже не существует. Видение Макбета, поглощенного страстным, безумным желанием узнать *будущее* — собственное и шотландского трона, — настолько же загадочно, внепространственно, необъятно во времени и неотвратимо, насколько видение леди Макбет ясно, замкнуто в стенах ее замка, в пределах одной ночи и непоправимо — кошмарное деяние одной ночи *прошлого*, к которой навсегда приковано ее сознание. В отличие от Офелии и Дездемоны, у шотландской героини, умершей

¹ «Стыдись, супруг! Ты же воин! Чего нам бояться...», «Вымой руки, надень халат...», «В ворота стучат... Что свершено, то свершено... Ложись, ложись, ложись».

² «Пятно не сходит... Довольно, государь, довольно... Если вы не перестанете дрожать, все пропало... Всем благоволиям Аравии не отбить этого запаха».

для настоящего, нет дара предчувствия будущего, как его не было у нее в ту, роковую, ночь. Жизнь ее, по сути, давно кончилась,— задолго до того, как со слов Малькольма, заключающих трагедию, мы узнаем о форме смерти, что она «приняла смерть от собственных злодейских рук»: в один день с мужем, сопричастная его судьбе до конца.

5

Место Клеопатры в эволюции образа трагедийной героини — завершающее. Такое же, как Антония среди «доблестных» героев. И второй римской трагедии среди «субъективных» трагедий — с акцентом на слепоте «доблестных» страстей.

Две сцены второго акта, противоположной тональности, лучше всего подведут нас к *сложному* — среди шекспировских героинь единственно сложному и уже по одному этому «негероическому» — образу Клеопатры. В первой из них (II, 2), после того как триумвиры, примирившись, закрепили в Риме свой союз обручением Антония с Октавией, друг героя Энобарб рассказывает приверженцам Цезаря о том, как Клеопатра «завладела сердцем Марка Антония при первой же их встрече». Уж и до Рима дошли слухи об этой сказочной (в потомстве дважды знаменитой благодаря Шекспиру и Плутарху) «встрече на реке Кидне»:

Ее корабль престолом лучезарным
Блистал на водах Кидна. Пламенела
Из кованого золота корма...

Довольно точно перелагая стихами в рассказе Энобарба XXVI главку «Жизнеописания Антония», Шекспир, однако, опускает характерное, но не лишнее иронического налета, краткое сообщение Плутарха о том, что, когда Клеопатра поплыла вверх по Кидну, «повсюду разнеслась молва, что Афродита шествует к Дионису на благо Азии». Блистательное путешествие Клеопатры «на ладье с вызолоченной кормой, пурпурными парусами и посеребренными веслами, которые двигались под напев флейты, стройно сочетавшейся со свистом свирелей и бряцанием кифар», причем «царица покоилась под расшитой золотом сенью *в уборе Афродиты, какую ее изображают живописцы*, а по обе стороны ложа стояли мальчики с опахалами, *будто зроты на картине*» подобным же образом и самые красивые рабыни были *перодееты нереридами и харитами* и стояли, кто у кормовых весел, кто у канатов» и т. д. — весь этот мифологический маскарад мог азиатской своей роскошью ослепить суеверную толпу («толпы людей провожали ладью по обеим сторонам реки от самого Устья, другие толпы двигались навстречу ей из города», так что «опустела площадь, и в конце концов Антоний остался на своем

возвышении один»), мог вскружить голову «хвастливому» Антонию, которого льстецы «величали Дионисом — Подателем Радостей» (XXIV), но не трезвому историку, который знает, что вся эта затея задумана была царицей Египта с «редким мастерством и хитростью», так как после гибели Кассия и Брута в битве под Филиппами ей приказано было лично явиться к римскому триумвиру, чтобы оправдаться — дать ответ на обвинение в помощи, оказанной последним республиканцам (XXV).

В «Антонии и Клеопатре» Шекспир полностью опускает политическую подоплеку «встречи на Кидне» и распространившуюся в народе «молву» — о маскараде, об иронии и речи быть не может в восторженном рассказе Энобарба, очевидца этой встречи. Сама Природа у Шекспира переживает вместе с народом Киликии доподлинное «шествие Афродиты к Дионису»: ветер, *млея от любви*, льнет к благоухающим парусам; вслед серебряным веслам струится вода Кидна, *влюбленная в прикосновенья эти*: на опустевшей площади Антоний остается наедине с воздухом, который *помчался б сам навстречу Клеопатре, будь без него возможна пустота* (все «оживления» стихий здесь принадлежат Шекспиру); царица же — «изобразить ее нет слов» — была *прекраснее самой Венеры* (а не «в уборе» богини), у ее ложа стояли мальчишки-красавцы, *подобные* смеющимся амурам, а прислужницы над ней склонялись, *подобные* веселым nereидам (а не «переодетые» ими). В этой завязке истории Антония у Шекспира Клеопатра олицетворяет «чары Красоты», власть Природы над человеческим сердцем. В трагедии рассказ о встрече на Кидне, прерываемый восторженными восклицаниями слушателей, дан после обручения с Октавией — в опровержение слов Мецената, что теперь-то Антоний бросит Клеопатру. «Не бросит никогда», — уверенно заявляет Энобарб.

Над ней не властны годы. Не прискучит
Ее разнообразие вовек...
В ней даже и разнузданная похоть —
Священнодействие.

Но у Шекспира «встреча на Кидне» — не сцена пьесы, а вставленный в пьесу рассказ. Не то, что происходит на глазах зрителя и переживается персонажами в драматическом настоящем, а эпизод прошлого из жизни Антония и его друга, египетского прошлого, не столь далекого во времени, как в пространстве, *ifо* все же — как представляется и герою, и его другу во втором акте—отошедшего прошлого. Для Клеопатры пятого акта это уже давний сон («Мне снилось, жил когда-то император по имени Антоний»); готовясь к смерти, она просит в последний раз одеть ее в царские одежды — «вновь плыву по Кидну я Антонию навстречу». Но и для Энобарба второго акта «встреча на Кидне» — уже окутываемая легендой, идеализируемая воспомина-

нием картина **прошлого**, почти религиозное переживание, над которым, как над образом Клеопатры, тоже «не властны годы». За обещанием друзьям «сейчас вам расскажу» следует не эпически спокойное повествование, а проникнутое языческим культом красоты восторженное описание, которое могло бы послужить эпизодом героико-пасторальной поэмы в октавах в манере Ариосто или Спенсера либо сюжетом мифологической картины Высокого Ренессанса. Завязка любовной истории Антония, воспетая Эиобарбом «встреча на Кидне» (очарование гармонической Клеопатры-Афродиты), и завязка трагедии об Антонии, первый его выход с возлюбленной перед ропщущими приверженцами в сцене, где зрителю открывается *коллизия* («чары» трагедийной Клеопатры Египетской), разнятся меж собой, как изображение эпико-пластическое и трагико-драматическое.

Клеопатру трагедийно-характерную, патетическую, не героиню мистерии о богине любви и наслаждения, вечно рождающейся («из воды») на радость людям и стихиям, и, однако, тоже «стихийную» Клеопатру, зритель видит в том же акте, где помещен рассказ Энобарба (II, 5): единственная любовная, с участием Клеопатры, и единственная александрийская сцена, выделяющаяся рядом с остальными шестью, политическими и римско-мизенскими. Клеопатра томится в александрийском дворце, ожидая из Рима вестей об Антонии. Сцена начинается ее просьбой:

**Я музыки хочу, той горькой пищи,
Что насыщает нас, рабов любви,—**

где в трех словах все душевное ее состояние в этой сцене — и вкратце ^ ее натура *K* Она требует музыкантов, но тотчас же от музыки отказывается («Нет, не надо их»); пробует играть в бильярд со служанкой Хармианой, с евнухом («Женщине не все ль равно, что с евнухом, что с женщиной играть?»), но тут же — «Играть я расхотела». Нет, лучше с удочкой пойти к реке, вытаскивать из воды рыб, «воображать их Антониями, приговаривая: «Ага, попался!» При этом вспоминаются бывлые проделки (одна из них, над Антонием-рыболовом — по Плутарху; другая, приведенная выше, где Клеопатра подвизается в роли Омфалы при Антонии-Геркулесе, всецело принадлежит Шекспиру). Является гонец из Рима, но Клеопатра не дает ему слова сказать,

¹ Give me some music, music moody food
Of us that trade in love.

Moody — «прихотливый», «переменчивый», «всецело зависящий от *настроения*» (*mood*), здесь с меланхолическим, угрюмым («горьким») оттенком; *trade* — «ремесло», «занятие», «дело», особенно торговое; *trade in love* — «заниматься любовью» — прозаичнее, чем русское «рабов любви», и не без иронии над собственным состоянием и над *природным «призванием»* к этому занятию.

засыпая вопросами и требуя только хороших вестей. «Он погиб? Раб, скажешь «да» — и госпожу убьешь». — «Хорошо ему». — «Вот золото Еще...» — «Однако...» — «Однако? Вот противное словцо! Однако — смерть хорошему вступленью. Однако — тюремщик... и т. д. Когда гонцу наконец удастся сообщить о браке Антония с Октавией, его сбивают с ног, колотят, угрожают пытками: пусть сейчас же сознается, что это ложь, тогда его простят, озолотят, а нет — горе ему! В ответ Хармиане, которая восклицает: «Остановись, приди в себя, царица! Гонец не виноват», — следует: «А разве молния разит виновных?» (Сбежавшего гонца затем снова зовут к царице — и с проклятиями снова прогоняют за то, что он стоит на своем. Но тут же слугам велено разузнать от гонца все об Октавии: и возраст, и какова она лицом и нравом, и не забыть про цвет волос, и какого роста.)

В этой сцене, как во всем действии (отчасти за исключением финала), Клеопатра — как бы сама стихия чувства в образе женщины: вочеловеченная слепая страсть. Она вся во власти переживания, она поглощена своим состоянием (тоской, горем, ревностью). Беспристрастие полностью для нее исключено — по самой природе страсти. «Другой» неотделим от того, что приносит ей, ее чувству («О! Весть принесший о таком злодействе, сам разве не злодей? Прочь! Уходи!»). Она ни зла, ни добра, а только аморальна, органически несправедлива. В ближайшей же сцене с Клеопатрой, в III, 3, того же гонца щедро награждают — на сей раз он привез из Рима благоприятные сведения о сопернице, сумел угодить ответами царице; в хорошем настроении перед ним даже извиняются («Не обижайся, что так сурова я была к тебе»), хвалят его ум — «Гонец способен отличить истинное от подделки» («Еще бы, — замечает Хармиана, — он на службе у тебя не первый год»), — с тем же царственным (или «стихийным») полным равнодушием к особе гонца.

В «молниеносном» ответе Клеопатры, однако, есть своя логика — та же, что у «доблестного» Макбета, потрясенного тем, что сбылось предсказанье ведьм («Ни зло оно, ни добро»): нравственные оценки — «виноват», «не виноват» — иной системы координат, они неприменимы ни к мощным, как само время, великим делам, ни к стихийным, как сама природа, бурным страстям. У trade of love, как во всяком trade (ремесле), свои законы. «Стихийная» Клеопатра, героиня последней трагедии доблести, конгениальна доблестно «безмерному» — как сама природа — Антонию, этим и пленяет она «римского Геркулеса». Первые — пытливо провоцирующие — слова в партии Клеопатры о единственно важном для нее в жизни («Любовь? Насколько ж велика она?») заведомо рассчитаны на единственно возможный для них обоим ответ («Любовь ничтожна, если есть в ней мера», 1,1).

Но «молния» из первой сцены с гонцом — все же образ локальный, эпизодический, пожалуй, даже слишком возвышенный

ля (не лишенной, впрочем, величия) природы египетской царицы. «Атрибутом» шекспировской Клеопатры, символической ее «стихией», является вечно изменчивая в своих формах-проявлениях (капризных «настроениях») вода. На водах Кидна впервые предстала Клеопатра во всех чарах Антонию пенорожденной Афродитой; вслед судну там струилась «влюбленная вода». Во власти «чар» Клеопатры Антоний в начале действия восклицает: Пусть будет Рим размыт волнами Тибра»; в тех же словах выражается ярость Клеопатры, ее проклятья в первой сцене с гонимой «Пустыней» — «Пустыня в нильских водах сгинет весь Египет»¹. На удочку нильской змейки» (так ее зовет возлюбленный, I, 5) попадает рыба... каждая, как Антоний» («fishes... every one an Antony», II, 5) Перед битвой Антоний называет Клеопатру своей «Фетидой». Страшная клятва Клеопатры — после поражения при Актии — в верности Антонию вся построена на образах воды, льда и града; магия этой клятвы (вернее, заклятья) такова, что ярость героя стихает, он сразу сдаётся («Довольно, верю я», III, 7). Но для славы Антония-полководца стихия воды губительна не менее, чем сама Клеопатра; здесь его покидает и доблесть и удача. При Актии солдат-ветеран и командиры умоляют Антония сразиться с Октавием на суше («Не дело биться в море, император... Пусть финикийцы или египтяне *барахтаются на воде*, как утки, — мы, римляне, привыкли побеждать, ногою твердой *стоя на земле*», III, 7). Но Антоний дал морской бой — вопреки всем деловым доводам, лишь по капризному настоянию Клеопатры. Вода вынесла из страшной битвы малодушную царицу Нила, а вслед за ней, покинув свои полки на произвол судьбы, бесславно помчался герой. Под Александрией Антоний с остатками войск отразил натиск Октавия на суше, но на воде во второй раз ему изменил флот Клеопатры.

Если основные факты (встреча на Кидне, два поражения под Актием и Александрией, совет ветерана) заимствованы у Плутарха, для которого они лишь однозначные исторические факты, то в контексте всего сюжета Шекспир амплификациями придал мотиву «воды» (стихии, родственной природе царицы Египта, орошаемого Нилом, но роковой стихии для римлянина Антония) значение поэтического символа — в духе искусства Возрождения, питающего особое пристрастие к натурфилософской символике, к таинственным связям между натурой человека, его малой природой, и четырьмя первоначальными стихиями космической Природы. Перед самоубийством, своим первым и «под конец мужественным» («bravest at the last», V, 2) шагом, даже по римским критериям актом «доблестной слабости» («noble weak-

¹ В оригинале повтор полнее: «**Let Rome in Tyber melt!**» (I, 1). «**Melt Egypt into Nile!**» (II, 5). К концу сцены, когда гнев несколько стихает: «Пусть *пол-Египта* станет нильским дном».

aess» — слова Цезаря над трупом героини), Клеопатра, возносясь к Антонию, восклицает: «Я — воздух и огонь, освобождаюсь от власти прочих низменных стихий» — воды и земли, которые считались стихиями низшими (ибо тяготеют вниз). И тогда же, прощаясь с жизнью, отрекаясь от прежней Клеопатры: «Ничего нет женского во мне, я — мрамор. Зыбкая луна уж не моя планета больше». Вряд ли надо напоминать, что «зыбкая луна», с которой связаны приливы и отливы, признавалась «женским» светилом, как солнце «мужским»¹.

Мотив «воды» как символ родственной космической стихии и как метонимия «женской» Природы (в отличие от «мужского» Духа) звучит и в партиях «нимфы» Офелии и Дездемоны — в предсмертный час. Но там он венчает образ героини, душа которой перед смертью погружается в родной мир природы, находя облегчение от царящего в обществе горя, сливается со стихийным, «очищаясь» от разлада трагедийных страстей, от безысходного людского взаимонепонимания². Когда в цивилизованной среде «Отелло» и особенно «Гамлета» неожиданно раздаются фольклорные песни героинь с рефренами «Споем про иву», «Ах, ива, ива, ива!» и с настойчивым «Нет, вы слушайте, прошу вас!», «Надо петь: да, да, да!», — вместе с мотивами «ивы», «реки», «воды» в ситуации возникает трагико-пасторальный оттенок противопоставления лживому, жестокому, условному обществу («двору» и «городу») страдающей, благотворной матери-природы — одна из любимых «поэтических» идей искусства Ренессанса, особенно Высокого и Позднего (например, комедий Шекспира).

Такого оттенка нет в образе «стихийной» Клеопатры, ни в коллизии Антония между Клеопатрой и Цезарем, в противопоставлении египетского мира римскому, сферы наслаждения и счастья — политическим обязанностям и заботам («Скорей в Египет. Браком я хочу упрочить мир, но счастье — на востоке», II, 3). Для римского солдата Антония, которому, кроме войны,

¹ Согласно Плутарху, из близнецов, которых Антонию родила Клеопатра, сына назвали Александр-Солнце, а дочь — Клеопатра-Луна. После Актиния Антоний, обращаясь к Клеопатре, восклицает: «Увы! Моя луна земная! Затмилась ты» (III, 13). Клеопатра, оплакивая труп Антония: «Ушло героичество. Не на что глядеть теперь луне, взирающей с небес» (IV, 13).

² Ср. посвященное предсмертным песням Дездемоны и Офелии стихотворение Б. Пастернака «Уроки английского» (из книги «Сестра моя жизнь»):

Когда случилось петь Дездемоне,
А жить так мало оставалось,—
Не по любви, своей звезде, она,—
По иве, иве разрыдалась...

Когда случилось петь Офелии,—
А горечь слез осточертела,—
С какими канула трофеями?
С охажкой верб и чистотела.

Дав страсти с плеч отлечь, как рубищу,
Входили с сердца замираньем
В бассейн вселенной, стан свой любящий
Обдать и оглушить мирами.

доступны были только грубые удовольствия, обжорство да кутежи¹, мир Клеопатры, начиная с встречи на Кидне, предстает как средоточие цивилизованной жизни во всем разнообразии дотоле неведомых интересов и рафинированных наслаждений, предоставляемых роскошью:

Пусть каждый миг несет нам наслажденье...
Вдвоем с тобой мы вечером побродим
По улицам, посмотрим на толпу...

V.1)

По сравнению с утонченной человеческой натурой в цветущей столице Египта, в оправе позднеэллинистической эстетизированной культуры, суровые нормы родного Города (римское «величие души», I, 1) могли казаться Антонию пусть и возвышенной, но слишком узкой, архаически убогой, аскетически однообразной (на языке шекспировской эпохи — невежественной, «готической») этикой, варварски не доверяющей человеку, его обаятельной даже в алогичных, капризных реакциях природе. («Ах, как упряма! Но спорит ли, смеется или плачет — все ей к лицу. Любым ее порывом я только восторгаюсь удивленно», Антоний, 1,1).

Единственная среди послегамлетовских трагедия любви невольно сопоставляется в нашем сознании с «Ромео и Джульеттой». От классической трагедии любви раннего периода она отделена двенадцатью — тринадцатью годами напряженного творческого развития; между 1594—1595, 1606—1607 годами Шекспир создал девятнадцать пьес, половину всего драматургического наследия. Сопоставление тем более оправдано, что римский сфжет, как его засвидетельствовали Шекспиру история и Плутарх, формально сходен, особенно в нисходящем действии, с сюжетом новеллы Банделло, источником веронского сюжета. Внешней основой коллизии, препятствием для счастья любящих, в обеих трагедиях служит официальная вражда — между семьями в одном случае, вражда республиканского Рима к восточной царице в другом; вопреки этой вражде любящие сочетаются: внутреннюю, решающую роль для хода и исхода действия играет слепота стихийных страстей, поступки героев в состоянии аффекта; в развязке обеих пьес герой, поверив ложному слуху

Перед рассказом о встрече на Кидне тот же «доблестный Энобарб», друг-герой и, по совмещению ролей, трагедийный буффон, а значит, по «природному» амплуа Склонный к чревоугодию, хвастает перед римскими друзьями тем, как им, воинам Антония, «неплохо жилось» в Египте, — знакомя зрителей с простецки римским (а заодно с некультурно английским) идеалом блаженной жизни: «Вставали так поздно, что дневному свету становилось стыдно за нас; а бражничали до тех пор, пока ночь не бледнела от смущения». У него затем спрашивают — верно ли, что «к завтраку подавали по восьми жареных кабанов, и это на двенадцать человек» и т. п. (II, 2).

о смерти любимой, пущенному ею самой, в отчаянии кончает с собой, что приводит и героиню к самоубийству.

Тем показательнее различия. В коллизии ранней («натуральной») трагедии любви официально нравственные (семейные) связи героя и героини имеют—как в любовных комедиях—чисто внешний характер («Одно ведь имя лишь твое—мне враг... Так сбрось же это имя. Оно ведь даже и не часть тебя», II, 2); старинная вражда семей, долг Ромео как Монтекки—моральный пережиток, отвергаемый, осуждаемый и обществом и государством Вероны. Тогда как долг полководца Антония—это часть личности героя; римское в триумвире Антонии и чувство Антония к Клеопатре—в непримиримой коллизии: как всегда в трагедиях 600-х годов, где общественное лицо героя неотделимо от трагедийной страсти. Поступки Ромео и Джульетты (в частности, притворная смерть героини и последствия) продиктованы неодолимой страстью и крайними, для любящих случайными, обстоятельствами в природном *настоящем*. В поступках четы из поздней трагедии (непоследовательность Антония, бегство Клеопатры при Актии, пущенный ею слух о самоубийстве) прежде всего сказывается *личность* героя и героини—и вся их *прошлая* жизнь (их «социальная натура»),

Иначе говоря, в «весенней» (для автора, для его героев) классической трагедии любви страсть неотделима от природного возраста, от классического юного «возраста любви», от (еще безличной) психологии «первой любви» во всей непосредственности и наивной цельности «типического» чувства,—как в «осенней» трагедии она неотделима от вполне сложившихся *характеров* героя и героини, от их положения в обществе и от исторического времени, от «возраста» их общества. Меньше всего можно говорить о наивной непосредственности «стихийной» Клеопатры; «природа» страсти, которой отдана вся ее жизнь,—плод длительной «культуры» чувства, культуры восточно-эллинистической—и характерно личной; в этой страсти—личность героини, *своеобразный* ее характер*. Когда-то ее, в возрасте Джульетты, любил сам Юлий Цезарь, персонажи трагедии еще вспоминают, как Цезарю «в мешке с постелью раб принес одну царицу» (II, 6), но тогда она еще не была Клеопатрой («Тогда девчонкой я была неопытной, незрелой», I, 5).

Клеопатра—единственный по *характерности* женский образ в театре Шекспира; прихотливые, «алогичные» в страсти героини любовных комедий лишь отчасти схожи с ней. То, что в них (и в им родственном, но трагически сублимированном образе, в Джульетте) всего лишь временное состояние природы, ее преходящий «сезон», то в Клеопатре постоянный характер, харак-

¹ «Типичность» «Ромео и Джульетты» как трагедии любви (в терминах логики) шире по объему, а «Антония и Клеопатры»—богаче по содержанию.

терно личное своеобразие родового. Ни в одном женском образе Шекспира личный голос природы, ее инстинкта, как и рассудка, так не сведен к женскому, к голосу пола. От первой реплики («Любовь? Насколько ж велика она?» I, 1) до предсмертного движения руки, когда она торопится приложить змею к груди, чтобы умирающая служанка не опередила ее («О стыд! Ее Антонии встретит первой, расспросит обо всем и ей отдаст тот поцелуи, что мне дороже неба», V, 2), иного для нее нет в жизни. Для Клеопатры и «смерть — та сладостная боль, когда целует до крови любимый» (V, 2) К Она всецело во власти собственного очарования, она *поглощена* своими «чарами», ею же возбуждаемой «жаждой», «голодом». Для этих «чар» действующие лица и сама Клеопатра охотно прибегают к гастрономическим образам: «В то время, как другие *пресыщают*, она тем больше возбуждает *голод*, чем меньше заставляет *голодать*» (Энобарб, II, 2); «Когда здесь был лобастый Цезарь, я царским *лакомством* (morsel) слыла» (Клеопатра, I, 5); «Он вернется опять своему египетскому *лакомству*» (dish; Энобарб, II, 6); «Покорный Цезарь мне тебя оставил *объедком* (morsel)... Гней Помпей от *блюда* этого отведал тоже» (Антоний, III, 13); в финале Клоун резюмирует судьбу Клеопатры на свой лад: «Баба, как говорится, была бы *угощением* (dish) для богов, не *состряпай* ее сатана» (V, 2).

«Поглощенность» другим (героем) — общая черта роли трагедийной героини, но в духовном смысле. Женский альтруизм Порции, Офелии, Дездемоны, леди Макбет принимает в Клеопатре чисто сексуальную форму: *другой* (alter)—это мужчина. Сопричастие жизни другого—соучастие в его чувствах, соучастие к его чувствам — мужчины, хотя бы в форме праздных распросов². Задолго до Фрейда, для шекспировской Клеопатры эротическое — главный, если не единственный стимул человеческого поведения, по крайней мере, по отношению к ней, Клеопатре. И если казначей Селевк, не желая рисковать жизнью, отказывается подтвердить ее отчет Цезарю, от которого она хотела утаить часть своих сокровищ, это потому, что «не может внух женщину жалеть» (V, 2).

Пол, грань человеческого существа, заполняет в Клеопатре все ее существо, составляет ее личность, характерный для нее

¹ The stroke of death is as a lover's pinch
Which hurts, and is desired.

В дословном переводе Щепкиной-Куперник: «Смерти удар — любовный щипок: хоть больно, но жаждешь его». Ср. также слова Энобарба в начале Действия: «Она (Клеопатра.— Л. П.) умирала на моих глазах раз двадцать... Она умирает с удивительной готовностью,— как видно, в смерти есть для нее что-то похожее на любовные объятия» (I, 2).

² Ср. I, 5 где она расспрашивает скопца: «Скажи мне, знаешь ты, что кое страсть?» И там же: «Мне внух угодить ничем не может».

угол зрения на жизнь, личность как лицо целого. Одно из лиц многогранного, многоликого человеческого существа, ставшее не просто индивидуальностью, малозначащей «одной из», особью, а *характерной* личностью. «Односторонность» натуры царицы Клеопатры — плод многосторонней, высокоразвитой цивилизации эллинистического Египта, с достаточно дифференцированной сферой личной жизни, с богатой сферой утонченных наслаждений, хотя и по-восточному односторонней («азиатски-деспотической») культуры, лишенной политически самостоятельных гражданских интересов. Стихийная страсть, ставшая личным призванием, «занятием любви» («trade of love»); природное чувство, обостренное личным искусством.

Чтобы чувство стало для любимого — как для нее самой — всем, целым миром, заменяющим ему остальной мир, оно должно быть неисчерпаемо разнообразным («Не прискутит ее разнообразие вовек», II, 2), стать изобретательным «искусством» — чувством в сочетании с расчетом, а единственным предметом, сюжетом этого «искусства» должна быть сама Клеопатра («эго-тизм» ее, «царицы», чувства). В начале 1, 3 Клеопатра посылает слугу узнать, где Антоний и чем он занят:

**Коль он грустит, скажи, что я пляшу,
Коль весел, передай, что я больна**

При этом:

Но помни — я тебя не посылаю.

Резонные, казалось бы, упреки наперсницы Хармианы («Не дразни его») и добрые ее советы («Во всем ему дай волю, не перечь») героиня отводит с уверенностью мастера своего дела («Как ты глупа. Ведь это верный способ его утратить»).

Но если читатель по началу сцены усомнится в искренности чувств Клеопатры и увидит в ее обращении с Антонием только «тактику», он окажется таким же наивным простаком, как Хармиана¹ («Если ты и вправду любишь, мне кажется, не тот ты путь избрала»). Дальнейшее в этой сцене как будто может только утвердить читателя в его «простоте». Является Антоний. Он смущен, не зная, как сообщить Клеопатре о своем решении уехать. Начинается «пытка». Клеопатре, которой известно, что Антоний получил из Рима важное письмо, еще до его слов дурно (ХарШане: «Уйдем отсюда — я боюсь упасть»). За этим — упреки в неверности («Что пишет нам законная супруга?»). Разумеется, она никогда не могла «верить тому, кто предал Фульвию».

¹Реалистическая», народная Хармиана, как обычно у Шекспира, «подруга героини» — голос зрительного зала («фона») на сцене. Подробнее об этом в главе «Сюжет и социальный фон».

Днтоний сообщает о смерти соперницы. Еще хуже! («Так вот я люблю!.. Смерть Фульвии показывает мне, как смерть мою когда-нибудь ты примешь»). Ей «душно» (Хармиане: «Ослабшнуровку»). Она не верит, что любовь его «выдержит все испытания», он лжет («Ну, разыграй чувствительную сцену...», «Неплохо...», «Все же не предел искусства», и т. д.). И когда Антоний, теряя терпение, уходит, она его останавливает: ей надо на прощанье сказать «еще два слова». Но нет слов («Расстаться мы должны... Не то, не то! Друг друга мы любим... Нет, не то! Ты это знаешь»). Сплошная «игра»! Или, по выражению Антония, одно «сумасбродство».

Но от такого мнения тут же придется отказаться. Она находит наконец слова — для того важного, что ему надо знать при расставанье:

И Клеопатре нелегко носить
Так близко к сердцу это сумасбродство.

За этим — совсем другие слова («Прости. Ведь все, чем я наделена, ничто, когда тебе оно немило», и т. д.). И Антоний в последних своих словах, развивая ее тему «близко к сердцу», заключая разнообразную («изобретательную» по тону) «игру» в сцене прощания, дает понять своей подруге, что понял ее стыдливое признание («Прощай! В самой разлуке будем вместе. Оставшись здесь, уходишь ты со мной. Я, отплывая, остаюсь с тобой»). Не было, выходит, никакого холодного кокетства, «тактики» и даже «сумасбродства»: ей действительно — физиологически — было дурно («То вдруг найдет, то схлынет дурнота»). Точнее, любовь и сумасбродная игра, страсть и тактика, искреннее чувство и «искусство» одно в другое переливались, сливались в «капризную», характерной для Клеопатры, характерно «женской» форме выражения чувства.

Когда для Клеопатры наступает час отчета за всю жизнь — перед Октавием, единственным в трагедийном мире лицом, недоступным для ее «чар», — она говорит: «Я признаюсь, подвержена была всем слабостям (frailties), что женский пол пятнают». На исходе эволюции образа героини повторяется слово, которым еще Гамлет «определил» эту роль. В этих словах — не то смиренного раскаянья, не то дерзкого самооправдания — Клеопатра, отождествляя себя со своим полом (our sex), в одном, во всяком случае, права. Другим героиням начиная с Порции было тесно в границах женского их удела, их увлекала норма «человека во всем значении слова», тогда как духовным отцом Клеопатры, по-видимому, был Сан-Берпардино, популярнейший в Италии XV века проповедник, который обращался к своим слушательницам с наставлением: «Женщины! Хотя бог вас создал женщинами, не стыдитесь быть женщинами, женщиной была мать господя нашего, наша заступница». Персонажи трагедии с вос-

хищением говорят о «великой египтянке», «великой чаровнице», «чудо-женщине», «одном из чудес света», но от Юлия Цезаря (в далекой предыстории) до Долабеллы (в финале), последней жертвы ее «чар», который ради Клеопатры изменяет служебному долгу, величие Клеопатры, ее «чары» — это женская «слабость», frailty — во всей полисемии слова. Именно это более всего поражает в Клеопатре, покоряет окружающих:

Раз на моих глазах шагов полсотни
По улице пришлось ей пробежать.
Перехватило у нее дыханье,
И, говоря, она ловила воздух.
Но, что всех портит, то ей шло: она,
И задыхаясь, прелестью дышала.

(Энобарб, II, 2).

То же в бегстве при Актии, ее позоре и высшем женском триумфе, ее слабости, которая стоила Антонию всей его славы: вершина ее «чар». И всего характернее, что никто не вменяет ей в вину ее слабость, — начиная с Антония (после Актии: «Не плачь. Дороже мне одна твоя слеза всего, что я стяжал и что утратил», III, 11) и кончая Энобарбом, который на ее вопрос: кто же виноват во всем случившемся, «Антоний или я», не колеблясь, отвечает: «Один Антоний... Пусть ты бежала от лица войны, лица, которым два враждебных войска друг друга в содрогание приводят, — а он куда помчался?» (III, 13). Ей извиняют эгоизм, неискренность, расчетливость (подсказываемые трезвым сознанием все той же своей слабости), причем все, даже сам Цезарь, когда она пытается утаить от него свои богатства («Клеопатра, не красней. Твоя предусмотрительность похвальна»). У Цезаря та же логика: что всех портит, то Клеопатре идет. И особенно ей к лицу капризы, сумасбродства:

Я счел бы, что в тебе воплощены
Все сумасбродства, если бы не знал я,
Какое сумасбродство быть твоим.

(Антоний, I, 3).

И как бы для доказательства, что в мире Клеопатры зритель тоже становится «сумасбродом», в действие введено воплощение всех достоинств, прекрасная и любящая Октавия, «чье целомудрие и добронравие красноречивее, чем все слова» (II, 2), — в неблагоприятной роли нелюбимой мужем антигероини. При всех достоинствах, конечно, скажем мы, Октавии не хватает очарованья, «шарма» (charm), *неотразимой прелести*¹, которой все дышит

¹ Согласно Плутарху, Клеопатра не была красавицей, не отличалась «несравненной красотой», но «ее облик накрепко врезался в душу» «огромным обаянием, сквозившим в каждом слове и каждом движении», «неотразимой прелестью в обращении» и т. д. (XXIII). Ср. древнерусское значение слова «прелесть» («Избави нас от всякой прелести») с оттенком «соблазна», «чар».

13 Клеопатре, даже когда она задыхается, — все те же проклинаемые Антонием «чары», «колдовство»¹. В заколдованной «сфере Клеопатры» достойная «героиня» становится «антигероиней»; достоинство и порок меняются рангом; сила — это слабость, а слабость — сила. Как в мире макбетовских ведьм.

По сравнению с прежними героинями, особенно с Порцией, Офелией, Дездемоной, тем более с Джульеттой, в образе Клеопатры гораздо резче обозначается эстетика «характерного», которую обосновал впоследствии — опираясь на доклассицистское искусство и на театр Шекспира, приравненный к самой «природе», — молодой Гете, когда он оспаривал рационалистическую эстетику французского классицизма и рококо. «Характерное искусство», конкретно прекрасное противопоставляется у Гете как «единственно подлинное» отвлеченно прекрасному, легко переходящему в «красивое искусство», в пошлую «красивость». Первое — «правдиво», «самобытно», «творчески» свободно, связано с «естественно необходимой» природой *данного* предмета, его *особого* рода натурой; второе — «красиво», «правильно», основано на общих «правилах», выведенных из изучения прекрасных созданий искусства, а потому «искусственно», «несообразно», «неуместно» применяется к иным предметам, иначе говоря, основано на «подражании» образцам. Первое — «целесообразно прекрасное, вплоть до мельчайших частей, как древа господни в тысячах ветвей», как красота в природе; второе — орнаментально-прекрасное, вызванное «потребностью украшать предмет» у «любителей красоты». Первое — динамическая «живая красота» «единого живого целого», в которое переходят органически сочетающиеся части предмета; второе — статическая «видимость красоты... механически соединенных отдельных частей» при «внешнем лоске» целого. «Характерное» — конкретно-содержательно, все в нем «отвечает целому», здесь «все... является формой», «внутренней формой», «одновременно сосудом и материей»; предмет настолько связан с «внутренней формой», что, например, нельзя «каждое трагическое происшествие растягивать в драму, каждый роман перекраивать в пьесу», это «уродство». «Красивое» же — чисто формально и основано на том, что «обычно зовется формой», «в том смысле, в каком это слово употребляет обыватель или ремесленник, а не философ», на внешней форме (скажем, «форме драматических произведений, их единствах, их начале, их середине и конце»), на правильных «пропорциях», на равновесии, симметрии, приятных контрастах — отвлекаясь от предмета (сюжета). Механическая внешняя форма так или иначе «измеряется», а потому вполне доступна рассудку, ее легко «осознать и объяснить», ибо она покоится на вообще «правиль-

¹ Трижды в монологе IV, 10 «my charm», «this grand charm», «ah, thou spell».

ном», само по себе «красивом», отвлеченно достойном; тогда как в органической «внутренней форме» «скрыты таинственные силы» жизни, ее «не схватишь руками», она «хочет быть прочувствованной»; в характерном «прекрасные соотношения можно уловить, но тайну — лишь почувствовать» К

«Прелесть» шекспировской Клеопатры тоже «характерна», «целесообразна»; все черты образа (вплоть до «слабости») подобают назначению целого — у героини, «рабы любви», от природы «призванной» нравиться (и себе и другим): чувствовать, а не действовать. «Природный» инстинкт самосохранения (даже в самих по себе недостойных эгоистических проявлениях) и жизнь для другого, жизнь в другом (*своего рода* «альтруистическая» преданность страсти) «характерно» сливаются как «естественно необходимое» в органическом образе. Переход слабостей в достоинства, не всегда сводимый к сознательному расчету, воспринимается (смутно «улавливается чувством» персонажей, зрителя) как непостижимое обаяние стихийных, «скрытых, таинственных сил» динамической природы: как «чары» жизни, как «чудо жизненного». Характерно прекрасное в Клеопатре не может быть перенесено на другой характер (например, на практический, деятельный), не теряя своей силы, не становясь при этом «несообразным», «уродством». Обаяние человеческой природы сжато в Клеопатре — конкретно определяется в ее характере — как женственно прекрасное, заведомо противоположное «доблестному» (идеально мужскому), противопоказанное ему.

«Чарующий» образ Клеопатры — завершение роли трагедийной «героини» и одновременно последовательное ее отрицание — отрицание «героического» в этой роли, то есть ее души, пафоса. Во второй римской трагедии, в отличие от предыдущих, конгениальность героини герою («стихийно» выходить за пределы своей сферы, своей «меры» равно склонны «безмерный» Антоний и «сумасбродная» Клеопатра) *сама по себе* становится основой трагедийной ситуации и губит их обоих. Подобно родственной «первоначальной стихии», «слабая» Клеопатра с начала действия «растворяет» героизм любимого², уподобляет героя себе, лишая его характера, силы («Не мужественней он, чем Клеопат-

Все завыченные слова и выражения принадлежат Гете в статьях: «О немецком зодчестве» (1771) того же года, что «Речь ко дню Шекспира», цитированная выше в главе о магистральном сюжете трагедий, и «Из записное книжки» (1775). См. Гете, Собр. соч. т. 10, М 1937, стр. 385—394, 397—399.

? «Вода» как поэтический атрибут шекспировского образа Клеопатры — не однозначное иносказание, а полисемичный (формально тоже «текучий») символ: «один из *первоэлементов* всего сущего», «слабость как характерная форма» («форма того сосуда, в котором находится»), «текучесть», «вечная изменчивость», «способность вызывать и удовлетворять жажду», «поглощаться», «растворять другое в себе», «лишать характера», «слабость как сила» и т. д. — то в одном, то в другом смысле.

ра, которая не женственней, чем он», — замечает о «египетском» Антонин Цезарь, 1, 4). Аффект Антония при Актии не случайность, а кульминация в роковом процессе перерождения (дегероизации) «римского Геркулеса» под влиянием его Омфалы.

С первой реплики текста действующие лица иногда называют Клеопатру «цыганкой» (gipsy) * — в связи с прежде распространенным у европейцев мнением о египетском происхождении племени цыган (откуда и этимология русского слова «цыган», как и английского gipsy). Одновременно с «Антонием и Клеопатрой» Шекспира (1606—1607) Сервантес создает знаменитую свою «Цыганочку» (ок. 1610), к которой исследователи обычно возводят популярный в европейских литературах, начиная с романтиков, сюжет о роковой страсти к «вольной в любви», «стихийной» цыганке. Однако «цыганская» тема восходит к новелле Сервантеса только с этнографически бытовой стороны. У идеально благонаправленной, полупасторальной Пресиосы, которая к тому же в гармоническом конце испанской новеллы оказывается мнимой цыганкой, нет ничего общего с образами Кармен или Земфиры, ни с их демоническими ситуациями, но им близка — по психологии чувства и роковым «чарам», по драматизму развития страстей и печальному финалу — ситуация шекспировской «цыганки» Клеопатры.

«Мужественный шаг» героини в финальном акте — несколько неожиданный для зрителя, как обычно в финалах Шекспира. Он иногда давал повод критике говорить о «двух Клеопатрах», совмещенных в одном образе для театрального эффекта, — мнение, для которого оснований не больше, чем для двух Отелло, двух Тимонов или двух леди Макбет, двух Дездемон — «прекрасного воина» перед судом Синьории и беспомощной «бедняжки» в последних актах. Как в комедиях, но в иной тональности, развитие главных образов трагедий строится у Шекспира на психологической метаморфозе, на способности духовной природы личности к «мутации», обнаружению неожиданных — и характерных — задатков богатой природы². К образу Клеопатры в этом смысле структурно более близки Гамлет, энергичный и цельный в заключительной сцене, а из героинь Офелия, которая «откры-

¹ «A gipsy's lust» — «любовный жар цыганки» (Филон, I, 1); «like a right gipsy» — «как истая цыганка» (Антоний, IV, 10). Дальнейшие слова Антония «меня мошеннически обыграла» — также намек на Клеопатру-«цыганку».

² Так же — на характерно неожиданных «мутациях» — строится все развитие образов Дон-Кихота и Санчо Пансы. Динамически единая характеристика у Шекспира и Сервантеса (связанная с гуманистическим «открытием человека» в искусстве Ренессанса) выходит за пределы простого единства характера по канону «Поэтики» Аристотеля. Как известно, трагедии, по Аристотелю, подобает характер героя, неизменно верного себе (на то он — герой), а потому исключаящий «психологическую перипетию», неожиданный поворот в другую сторону.

вается» зрителю лишь в сцене безумия, освобождаясь от прежней придворной сухости К В обоих случаях, как в Клеопатре, зритель гораздо менее подготовлен, чем в других героях и героинях, к внезапной метаморфозе, заключающей образ.

И все же тождество натуры Клеопатры, художественное единство образа — сохраняется. Непосредственный стимул последнего ее поступка, отвращение — прежде всего эстетическое — к отведенной в триумфе Октавия роли («Дышать мы будем смрадом орущих жирных ртов и потных тел... Ликторы-скоты нам свяжут руки, словно потаскушкам... Импровизаторы-комедианты изобразят разгул александрийский. Антония там пьяницей представят, и, нарядясь царицей Клеопатрой, юнец пискливый в непристойных позах порочить будет царственность мою»); сама форма самоубийства, контрастирующая с мучительной смертью героя и подсказанная слабостью героини, слабодушным ее страхом перед болью («Врач ее признался, что она у него выпытывала средство без боли умереть»²), как и желанием остаться и после смерти прекрасной, сохранить свои чары («Как будто спит, и красотой ее второй Антоний мог бы опьяняться»), — во всем видна и в пятом акте прежняя Клеопатра. И как бы для того, чтобы отогнать от себя даже мысль об уготавливаемой ей *безобразной* роли, она тут же — после нарисованной картины предстоящего унижения — просит одеть ее перед смертью в те одежды и уборы, в которых она блистала в роли Афродиты Книдской во время собственного триумфа, когда с ее корабля «лился на берег пьянящий аромат».

В финале существо натуры Клеопатры — это все тот же характерный эгоизм — поглощенность женским своим «я», впечатлением от нее у окружающих, действием своих чар на другого, — единственный в ее жизни «эротико-эстетический» долг, аналогичный этическому долгу других героинь, поглощенных жизнью другого, сопричастных его делам и судьбе. То, что жизнь сулит Клеопатре пятого акта и что для нее уже не жизнь, помогает ей уйти из жизни, превозмочь «слабую» («женскую») свою стихию — в последнем своевольном, характерно «изобретательном», даже для проницательного Цезаря неожиданном поступке, впер-

¹ Напомню первую строфу об Офелии из цитированного стихотворения Пастернака:

Когда случилось петь Офелии —
А жить так мало оставалось,—
Всю суть души взмело и взвело,
Как в бурю стебли с сеновала.

² Ср. также сохраненную по Плутарху, характерно «римскую» стоическую форму самоубийства Порции в «Юлии Цезаре» («Она горящий уголь проглотила», IV, 3). В пределах роли восточно-изнеженная Клеопатра — абсолютный антипод первой (после Джульетты) и наиболее мужественной героини.

вые возвышенном, «царственно достойном» («Она, проникнув в мои намерения, нашла по-царски достойный выход», — замечает Октавий). Но для Клеопатры венчающий ее натуру «мужественный шаг» означает — в отличие от трансформации в натурах Офелии, Дездемоны и леди Макбет — последний шаг; отречение от прежней «слабости» — это отказ от своей природы, от жизни, смерть. Смертью оборванная последняя фраза («Зачем мне жить...») в устах Клеопатры так же характерна, как предсмертные слова «безмерного» Антония («Отходит дух мой. *Больше не могу*»).

6

Как ни интересен сам по себе образ Клеопатры, роль героини в концепции трагедии и здесь — как любого образа рядом с протагонистом — вспомогательная, служебная для образа героя. Лишь в героине характерно воплощена, определена норма «человеческой природы» — на показательном (героико-характерном) своем пределе. Родственная духом героиня освещает натуру героя в том состоянии, которое в данной трагедии составляет *трагический* характер человека «во всем значении слова».

В разное время с судьбой героя «Антония и Клеопатры» связаны три женщины — Фульвия, Октавия и Клеопатра. Из них честолюбивая, воинственная Фульвия, прежняя жена Антония, в отсутствие мужа ревностно защищавшая в Риме его интересы против Цезаря и погибшая в этой борьбе, так же сродни характером леди Макбет, как верная, покорная и всепрощающая Октавия — героине «Отелло»: объяснение Октавии в конце ее партии, когда она, отвергнутая мужем, возвращается к брату («Я так сама хотела. Никто меня не принуждал», III, 6), вполне в духе предсмертных показаний Дездемоны («Никто. Я сама»). Но Фульвия, смерть которой так потрясает Антония в начале действия (монолог «Ушла великая душа», I, 2), связана, подобно героине «Макбета», с восходящей линией судьбы героя, в римской трагедии — с дотрагедийным прошлым Антония, а гармоничная Октавия ненадолго входит в его жизнь в тот момент, когда он хочет освободиться от «чар» египетской царицы, сообразоваться с политическими обстоятельствами, когда он еще пытается стать «послушным времени», как, разлучаясь с Дездемоной, Отелло или как благоразумный брат той же Октавии. Клеопатра, контрастно соотносимая в двух образах соперниц с двумя предшествующими трагедийными героинями, заключает всю эту роль: в трагедийном настоящем она одна конгениальна «безмерному» Антонию, также заключающему образу, последнему в эволюции «доблестного» героя.

В «осенней» трагедии любви завершается субмагистральная тема трагедий первой группы — с акцентом на аффекте героя,

на «природе» Человека Значительных Деяний. В свете «чар» Клеопатры поведение Антония, более безрассудное, чем Макбета, поверившего ведьмам, и Отелло, попавшего под влияние Яго, нагляднее обнажает жизненную несостоятельность ренессансной этики доблести, утопизм героико-индивидуалистической доктрины «действующего человека», — эпохального учения о возможностях личности и ее «природе», месте в мире.

Творчество мыслителей и художников эпохи Ренессанса еще связано с донаучной концепцией мира, восходящей к поздней античности, к неоплатоникам и ученым евреям во главе с Филоном Александрийским и господствовавшей — как показывает новейшее исследование — в западноевропейской культуре на всем протяжении Средних веков, с концепцией так называемой Великой Цепи Бытия. Это натурфилософское представление о вселенной — такое же общепринятое в культурных кругах, традиционное, само собой разумеющееся, как вера в загробное существование в разных религиях или в переселение душ в индуизме и буддизме, — исчезает только в XVIII веке, в эпоху Просвещения, подточенное научными открытиями механистической теории мироздания от Галилея до Ньютона. Вертикальная, внутренне иерархическая Великая Цепь тянется от бога (мировой души), ангелов через человека, животных, растения до неорганических форм материи и первоначальных стихий, некий нерушимый порядок и субординация Бытия как органическая связь космического целого. Нарушение этой (как бы живой) системы в каких-нибудь звеньях, клетках, единицах «болезненно» отражается на всей системе, обозначаясь в окружающей среде возмущениями стихий, знаменами «болеющей» Природы.

Дух этой «натуралистической» доктрины Великой Цепи еще нередко чувствуется у писателей Возрождения в самом типе теоретической аргументации (в способе рассуждения) и художественной демонстрации (в форме изображения).

Примером способа рассуждения может послужить в эпохальном романе Рабле — гротескном эталоне «фантастического» реализма и «натуралистического» мышления Возрождения — похвальное слово Панурга в честь долгов и должников. Старший брат шекспировского Фальстафа Панург, которому известны целых «шестьдесят три способа добывания денег» («из которых воровство — наиболее честный способ») и «двести четырнадцать способов их растратить», впад в долги, доказывает Пантагрюэлю, что долги — естественное состояние всего бытия, некое «связующее звено между небесами и землей», а должники и займодавцы — примерные, «прекрасные и добрые созданыя», а потому,

¹ См. выдающееся исследование американского мыслителя Артура О. Лавджоя «Великая Цепь Бытия». — А.-О. Lovejoy, *The Great Chain of Being*, New York. 1936.

надо полагать, «гора героических добродетелей, описанная Гесиодом, сплошь состоит из одних долгов». «Мир без долгов!» — какой ужас! Планеты знают не знают друг о друге, солнце ни с кем не делится своим светом, луна потемнела, дождь не дождит, ветер не веет, земля ничего не рождает, «между стихиями прекращается всякое общение» — они никому ничего *не должны*. Безобразия наступают и в обществе, где никто не ссужает и не одалживает, никто не приходит на помощь другому в беде, никто *не должен*. Такое же свинство воцаряется в «малом мире человеческого тела»: голова «не ссужает нас зрением», ноги отказались носить голову, руки работать, сердце биться «ради пульса других органов», кровь отказывается разносить другим органам «безвозмездную сосуд желудка»; все члены человеческого тела взбунтовались, «как в притче Эзопа»¹ Сплошной хаос — как до сотворения мира. «И наоборот: вообразите мир, где каждый дает займы и каждый берет в долг» (следует картина «наступления золотого века», всеобщая гармония: в космосе, обществе и в «микрокосме» человеческого тела!»²).

Чтобы по достоинству оценить комический эффект рассуждения «пантагрюэльского» мота, бесподобную, как обычно, раблезианскую игру ума, где мудрость, как в «Похвальном слове Глупости» Эразма, выступает под шутовским колпаком и смех лужит *критерием истины* (игру ума, из которой, между прочим, вытекает и то, что «люди рождены, чтобы содействовать и помогать другим»), не надо забывать, что рассудительный, «положительный» Пантагрюэль, по имени которого названа — уже с заголовка — сама мудрость Рабле в «полных пантагрюэлизма» лигах, отвергая софистические выводы расточителя, находит способности Панурга рассуждать «отличными» и охотно признается, что «прекрасные картины и образы» похвального слова ему «очень понравились». «Естественная» (натуралистическая) аргументация в этом рассуждении со ссылками на анимистические внутренние связи Природы (подобные по духу на всех уровнях бытия) и на «мировую душу, которая, согласно учениям академиком, все на свете оживляет», приводит в восторг и автора, и его «жаждущих» героев в этом парадоксе, для пантагрюэльцев восхитительно развернутом, а для позднейшего читателя — если ему неизвестны само собой разумеющиеся в XVI веке постулаты рассуждения — утомительно растянутом. Читатель этот наблюдает, как иностранец, — популярную игру, правила которой ему неизвестны, а потому наслаждение аудитории мастерством чемпиона недоступно. Так же недоступно было бы этому читателю и остроумие античных софизмов, не будь он со школьной скамьи

¹ Ее в первой сцене шекспировского «Кориолана» рассказывает Менай Агриппа римлянам.

² «Гаргантюа и Пантагрюэль», книга третья, главы III—V.

знаком с постулатами («аксиомами», «законами») формальной логики, в пределах которой неопровержимые эти софизмы по сей день сохраняют свою остроту и философский смысл.

Но в таком же незавидном положении часто оказывается современный зритель и перед *способом изображения* у Шекспира, в частности перед фантастикой «Гамлета», «Макбета», перед соучастием самой Природы в действии «Короля Лира», если он воспринимает подобные сцены как «приемы», оперные эффекты, декорации, красоту, которую надо «тростить» Шекспиру, — чего только мы не прощаем, как детям, порой не без академического ханжества, добрым классикам доброго старого, «детского» времени и их «детскому» искусству. Трагедийная фантастика у Шекспира не декоративна, а экспрессивна, она не столько изображает, как выражает — пронизанное глубокой верой в органические связи космического целого возвышенное и общепринятое мироощущение. В ночь убийства Дункана, короля Шотландии, само «небо, как бы смутясь игрою человека», омрачено, «дню стыдно» начаться, «жеребцы Дункана... перегрызлись, как если бы вели войну с людьми, взломали стойла и умчались...» («Макбет», II, 4). Появление Призрака в Эльсиноре персонажи «Гамлета» сопоставляют с тем, что происходило в Риме «в дни... как пал могучий Юлий», когда мертвецы выходили в саванах с дикими криками из могил, «тусклое солнце» и луна «болела тьмой». Подтверждением слов Глостера, что сама «природа терзается» оттого, что родители и дети «уклоняются от природных склонностей» («falls from bias of nature», 1, 2), служит бурная «тираническая ночь» в кульминации «Короля Лира». Характерно, что фантастику «болезненного» соучастия природы Шекспир вводит в действие только трех величайших своих трагедий, причем в наиболее острые, переломные его моменты: завязка в «Гамлете», кульминация в «Короле Лире», та и другая — в мрачнейшей из всех трагедий, в «Макбете». Для шекспировского трагедийного мира и его зрителей это *единственно* подобающая, закономерная реакция Природы на то, что происходит «против естества» («Tis unnatural», «Макбет», II, 4), не более странная, невероятная, чем крики, судороги всего нашего организма, сопровождающие ранение, простой укол в пальцах конечностей; для них странным кажется отсутствие в природе такой реакции. При вести: «Антоний мертв», — Цезарь восклицает: «Не может быть. Обвал такой громады вселенную бы грохотом потряс. Земля должна была бы, содрогнувшись, на городские улицы швырнуть львов из пустыни», и т. д. (V, 1). Напыщенными эти слова по праву представляются нам в устах черствого, прозаичного Октавия (который, конечно, тайно рад долгожданной и им же вызванной смерти соперника), но не для мира Октавия. И не для шекспировского мира.

Разумеется, и для аудитории Шекспира трагедийная фантас-

тика в известном смысле условна. Но не в большей мере, чем условно всякое искусство (и особенно великое искусство), где в ходе событий мы всегда ждем *должного*, обязательно требуем *положенного* по характеру целого, подобающего, «типического», хотя в жизни менее всего удивляемся случайному [*не* должному, *не* положенному, *не* закономерному) ходу вещей в частном, «не типичном» случае. Художественный сюжет в целом, весь мир искусства, в этом смысле не менее искусствен, чем научный эксперимент, проводимый в отвлеченных (искусственных) условиях лаборатории, а не в естественных — со всевозможными случайными обстоятельствами — условиях конкретного случая. Чем значительнее, «действительнее», «целостнее» (характернее для всей действительности, для целого) трагедийный сюжет, тем он у Шекспира фантастичнее, условнее, что для аудитории XVI века, однако, не умаляет его правды — в пределах привычных представлений о мировом целом. Отвлекаясь от этих представлений, от «естественных» постулатов, условий высшей правды, мы перестаем понимать комическое в рассуждении персонажа Рабле, как и трагическое в фантастическом действии Шекспира, так как мы отвлекаемся от исторического сознания, от языка выражения в старом классическом искусстве К «Органичность» мирового целого была натурфилософией искусства Возрождения или его мифологией, как для древнегреческого искусства народная мифология, которая служила, по известному выражению, «не только арсеналом» условно поэтических, орнаментальных приемов, но и духовной «почвой» античного искусства, в частности трагедийного. Чтобы понять его, надо стать на его почву, знать ее.

Отзвуки концепции Великой Цепи Бытия, либо прямые ссылки на нее часто слышатся в рассуждениях персонажей Шекспира, особенно высокопоставленных, о политической и общественной жизни. Наиболее известна в этом смысле большая речь Улисса в I, 3 «Троила и Крессиды» («На небесах планеты и Земля законы подчинення соблюдают, имеют центр, и ранг, и старшинство, обычай и порядок постоянный... Стоит лишь нарушить сей порядок, основу и опору бытия — смятение, как страш-

¹ И перестаем понимать не только язык сюжета, но и стилистику Шекспира, язык персонажей. «Органические» образы «болезни», «гниения», «вывиха» в языке Гамлета, «зоологические» образы языка Яго и в обращениях персонажей к тому, кто избрал животный вариант «доблести» (кто добровольно «одичал и стал как животное», по выражению Пико делла Мирандола), стихия «воды» для образа Клеопатры — все это, разумеется, метафоры, но не столь условные, не технические, как в клише современного употребления слов «гниющий», «больной», «органически связанный» и т. п. На фоне нашего языка речь персонажей Шекспира современному читателю иногда кажется цветистой и нарядной. Впечатление было бы иное, если бы эти образы — например, в биологических и космических метафорах патетических речей Гамлета к матери — воспринимались не орнаментально, а заключали бы в себе, как теперь говорят, «информацию», — как для *потрясенной* ими Гертруды.

ная болезнь, охватит всех и все пойдет вразброд... и мирная торговля дальних стран, и честный труд... и скипетры, и лавры, и короны... И сразу дисгармония возникнет... Возникнет хаос»). Речь Улисса направлена против раздоров в греческом стане под Троей, против буйного Ахиллеса и дерзкого Патрокла, отказывающих в повиновении царю Агамемнону: «право власти», иерархия культуры противопоставлены своеволию и культу грубой силы. Иной, ортодоксально-христианский, оттенок ощущается в речи архиепископа Кентерберийского («Генрих V», I, 2), когда он сравнивает человеческое общество с пчелиным ульем: пчелы учат людей «порядку мудрому природы» и разделению труда и повиновению; один и тот же порядок царит в мире на разных уровнях — в человеческом обществе и в обществе насекомых. Обосновывая поход Генриха V на Францию, довольно сомнительный с правовой точки зрения, и отстаивая неограниченное повиновение королю, эта речь показательна для истолкования «органической» концепции мироздания идеологами абсолютизма. Но из традиционной теории нетрудно было сделать и иные выводы. И если друг героя Менений Агриппа, рассказывая в «Кориолане» римским плебеям притчу о взбунтовавшихся органах тела, консервативно призывает народ к терпению, то сам герой, свято веря в «органичность» города-государства, приходит к радикальному выводу, что неестественные, недостойные законы и вредные, хотя бы и традиционные, обычаи должны быть искоренены, так как живой организм развивается и обновляется.

Выводы, которые делаются (эпохой, направлением общественной мысли, отдельным человеком) из какого-либо великого учения, характер истолкования, зависят от направления ума, от характера, духовных потребностей выводящего, а потому не однозначны. Как показывает хотя бы история религиозных идей и борьба ортодоксальной церкви на протяжении тысячелетий с «гидрой» смелых, нередко революционных ересей, решающую роль в сфере духовной жизни практически играют акценты — в виртуально богатых акцентами учениях. В отличие от однозначно понимаемых собственно научных теорий, духовные концепции жизни, постижения мирового целого многозначны. Философские, религиозные, художественные концепции так же относятся к специально научным и техническим теориям, как поэтическое «живое слово» — к научному, техническому, строго однозначно-му термину *K* Тем более это применимо к натурфилософской (полупоэтической, полурелигиозной) концепции Великой Цепи Бы-

¹ Многозначно само слово «концепция» — в духе своей этимологии от лат. *conceptio* из *conspicere* — «собирать», «брать», «заключать» (сделать вывод), «вбирать в себя» (всасывать), «зачать» (забеременеть), «дать чему-либо зародиться в себе», «постичь». Постигание «концепции» на добрую половину зависит от того, *кто* ее постиг, *кто* «зачал» от идеи, *кого* она «оплодотворила».

тия, в которой стихийно диалектически постигается взаимосвязь всего бытия — сама форма постижения в этой теории еще синкретически взаимосвязанная. В стихийной диалектике, как не раз отмечалось (в частности, К- Марксом), и заключается преимущество «натурфилософской» мысли от античности до эпохи Возрождения в понимании целого — перед механистически научной теорией мироздания и философией ближайших веков. Традиционная и общепринятая концепция мира тем самым могла стать естественной и общепонятной *формой* сознания, в которой вызревали, — «высиживались, выращивались временем», пользуясь языком Шекспира¹, идеи Нового времени. И между прочим, сама идея исторического (поступательного) времени как «горизонтальная» связь («цепь») Бытия (во времени) — в дополнение к вертикальной Великой Цепи (в «пространстве»). Чуждая, несмотря на развитую историографию, классической эпохе античности, которая придерживалась циклической (у Платона) либо «регрессивной» (у Гесиода, гностиков) идеи времени, эта идея *исторического времени* — в финалистской или эсхатологической форме — унаследована от иудаизма христианством и им развита, особенно в лице Иоахима Флорского и его тайных последователей, еретических «иоахимитов», чаявших эры Третьего Царства Святого Духа.

Из антропоморфической космологии Великой Цепи Бытия, иерархически *подобной* себе (хотя в разной степени) на разных уровнях, из системы мироздания, где макрокосм представлен «по образу и подобию» человеческому, гуманисты Возрождения (в частности, так называемый «христианский гуманизм», связанный с неоплатонизмом) выводили заключения в пользу «микрокосма» человеческой личности, высокого достоинства человека, созданного потенциально по образу и подобию творца мироздания. Уже в силу «*срединного* своего положения в мире» — между чисто земной природой животных, которым суждено навсегда остаться такими, какими они выходят из утробы матери, и чисто небесными существами, которые совершенными сотворены, — человеку (согласно рассуждению Пико делла Мирандола «О достоинстве человека») «дано развиваться по-всякому» — в любом направлении: в сторону растительного прозябания либо животной чувственности — или в сторону духовного совершенства существа небесного; «малому духу» человеческому дано в духовном постижении жизни уподобиться «мировой душе». Натурфилософски, таким образом, обосновывалось представление о чело-

¹ «Become the hatch and brood of time» («Вторая Часть Генриха IV», III, О Уместно здесь отметить, что анимистический язык Шекспира, когда он касается Времени, в частности «беременного» Времени (ср. выше, в главе «Время в хрониках»), — не чисто индивидуальная инвенция, не технически искусный прием «мастерства», а *историческая* (еще поэтическая) форма видения жизни у поэта Возрождения.

веке как творении заведомо не окончательном — в этом его специфика — многосторонне «открытом» для развития, «незавершенном», «произвольно очерчивающем границы собственной природы», способном лично выковать окончательный свой образ.

Философия, социология, этика и эстетика Возрождения, особенно итальянского, в представлении о жизни пронизаны этой идеей. Человеческий дух — не готовая величина, как животная природа, а величина динамическая. Величие личности определяется способностями к саморазвитию, *степенью* приближения к максимальной, идеальной полноте uomo universale («универсального человека»). «Кто развивает личные свои дарования, тот оказывает большую услугу государству», — замечает Леон Баттиста Альберти (по универсальной одаренности своего рода Леонардо да Винчи XV века, но без его гениальности); источником совершенствования Л.-Б. Альберти признает личность, ее таланты и волю.

Отвечая на весьма занимавший умы вопрос о иерархии искусств («какое искусство выше»), Леонардо да Винчи со всей решительностью предоставляет первое место живописи, так как живописец способен все изобразить: «все, что существует во вселенной как сущность, как явление или как воображение, он имеет вначале в душе, а затем в руках»; он «спорит и соревнуется с природой», он «занимается не только творениями природы, но и бесконечно многим, чего природа не создавала»; короче, лишь он «универсальный мастер» \ подобно самому Демиургу, которого Джордано Бруно в конце века назовет «Художником Мироздания». В европейском обществе XVI века с достаточно развитым разделением труда этот идеал всестороннего развития (представленный Рабле в универсальных по интересам, энциклопедически развитых, неутомимо «жаждущих» знания великанах его романа) на деле не мог не сводиться лишь *к всестороннему наслаждению* жизнью и культурой, к тому идеалу *полноты бытия*, который в менее фантастической, чем у Рабле, форме представлен в гармонично развитых героях и героинях *комедий* Шекспира.

Для трагедии важнее другая сторона этики Возрождения — развитие личности не тольковширь, но и ввысь. На внутреннем единстве и подобии бытия в разных его уровнях и на том же постулате особенного («срединного») места человека зиждется пронаданное «героическим энтузиазмом» (Д. Бруно) учение о могуществе природы человека, «виртуально» подобного и в деяниях творцу мира. Из представления, что в микрокосме человека отражается разум мироздания в целом, вытекало, что повиноваться внутренним влечениям природы, голосу своего «малого ду-

¹ Леонардо да Винчи, Избранные сочинения, т. 2, изд-во «Academia», М.—Л. 1935, стр. 53, 61, 88.

ха», воплощать в деяния свои природные способности (духовные «дары») — это и право и долг человека перед людьми, перед обществом, перед мировым целым, это его *призвание* («свыше»), его судьба¹. На вере в голос природы, который никогда не ошибается, во внутренний голос «малого мира человека» как высший императив, одновременно голос естественного инстинкта и нравственного долга, основана этика «доблести» Ренессанса. Характер человека, то, чем он отличается от себе подобных, а значит, и его место в жизни определяется личным «призванием», волей в повиновении внутреннему голосу, а практически деяниями, осуществлением призвания — таково дифференцирующее «доблестное» (деятельное) начало этой этики, в дополнение к интегрирующему началу многостороннего развития. В целом личность — это *степень* приближения (ввысь и вширь) Всемогущего² Человека («на все руки мастера») — ко всемогущему богу. Высокие (идеализирующие) жанры изобразительного искусства Ренессанса, а в поэзии героический жанр новорыцарской фантастической поэмы, имеют единственным своим предметом (сюжетом) личность, неуклонно верную, вопреки временным поражениям, своему призванию, верную внутренней своей судьбе, несмотря на все превратности судьбы внешней. Это магистральный предмет жанра — вплоть до романа Сервантеса, где на вере героя в свое призвание, в безошибочный внутренний голос, на концепции человека-творца своей судьбы и основан весь сюжет — магистральная ситуация, как и эпизодические ситуации — «Дон-Кихота».

Гротескно идеализированным образцом эпохальной доктрины в гуманистической ее интерпретации, эталоном этой веры в ра-

¹ Слово «призвание» («следовать своему призванию»), английское и французское *vocation*, немецкое *Beruf* — в наше время стертые метафоры обиходной речи, сохраняли еще в эпоху Возрождения и Реформации первоначальное, прямое свое значение («призвание от Бога» или «от Природы»), как и слово «одаренность», словосочетание «духовный дар» (вид «благодати» свыше). Еще в средневековых монастырях труд, как призвание, заповедь божья первому человеку возделывать «сад божий», был для монахов приравнен к молитве («*labogare — orare*» — «трудиться — то же, что молиться»). Реформация распространила эту заповедь, «призвание трудиться» и на мирян; накопление «богатства» (от слова «бог», этимологически означавшее также «достояние», «доля») было возведено, особенно кальвинистами, английскими пуританами, идеологами «первоначального накопления», в ранг высшей — и обязательной для всех — заповеди. В согласии с высоким представлением о личности, гуманисты придали «призванию» *дифференцированный*, для каждого человека *особый* (по качеству, по степени) характер. Призвание личности — это ее *личная* форма, путь и степень приближения к норме человека, ее природно нравственный долг. «Ты стал бы тем больше человеком», — говорит леди Макбет мужу; а Макбет убийцам: еще мало «по списку числиться людей» (III, 1).

² Такова греческая этимология имени Панург, придуманного Рабле для героя его романа, реального «всякого человека» во всем его несовершенстве, но и со всеми задатками развивающейся богатой природы — рядом с идеальным образом гиганта Пантагрюэля.

зумную (в большом, как и в малом) природу может служить все тот же роман Рабле, особенно главы, посвященные идеальному — и вместе с тем нормальному, естественно человеческому, «натуральному», достойному человеческой природы — обществу телемитов. «Вся их жизнь была подчинена не законам, не уставам и не правилам», не внешне предписанным нормам, «а их собственной доброй воле и хотению... Их устав состоял только из одного правила: «Делай что хочешь». — «Ибо людей свободных, благородных, просвещенных, вращающихся в порядочном обществе, — поясняет Рабле, — сама природа наделяет инстинктом и побудительной силой, которая постоянно наставляет их на добрые дела и отвлекает от пороков, и сила эта зовется у них честью». Внутренний голос в человеке звучит, по Рабле, в унисон естественному ходу общественного и природного мирового целого. Сентенция итальянского историка Гвиччардини, что «от природы люди более склонны к добру, чем ко злу, и нет никого, кто охотней бы делал зло», что «лишь по слабости природы», по недостатку в личной натуре силы, доблести, «люди, как нередко случается, под влиянием обстоятельств, толкающих их ко злу, уклоняются от добра» — это общее место в рассуждении о природе человеческой в эпоху Возрождения.

Трагедия Шекспира начиная с «Гамлета» *демонстрирует кризис* извечной концепции разумности и единства личной, общественной и космической жизни, осознание «какой-то гнили» в «датском королевстве», в системе всего миропорядка («Дания — это мир»), кризис еще предполагающий и *веру* (веру самого Шекспира, веру его героя, его аудитории) в эту концепцию и *сомнение* в ней, — сочетание взаимоисключающего, кризисный разлад, без которого нельзя ни почувствовать *трагическую* тональность, ни понять логику развития действия. Повинуясь внутреннему голосу («Мой рок взывает, и это тело в каждой малой жилке полно отваги, как немейский лев»), Гамлет следует за Призраком, когда тот манит его за собой, хотя само появление Призрака свидетельствует о «гнили» в системе и друзья благо-разумно удерживают принца от таинственной, противоестественной встречи. На протяжении всего действия Гамлет повинуетс своему призванию Знающего Человека, и внутренний голос его не обманывает — хотя этот голос говорит ему, а действие подтверждает, что «век вывихнут», Великая Цепь «распалась», в датской системе жизни царят порок и болезнь. Так — вплоть до развязки. Вещее предчувствие, безошибочная интуиция Знающего Человека томит героя и накануне финальной сцены, в чем он признается другу («Ты не можешь себе представить, какая тяжесть здесь у меня на сердце»). Но на сей раз — впервые и умышленно — он не повинуетс голосу своего микрокосма: «предвестье» это, «быть может, женщину и смутило бы», но не его. Он принимает вызов Лаэрта вопреки благоразумному со-

вету ДРУ^{га} > ^{он} открыто убивает злодея, когда поспело время; достойный человек взял верх над только «знающим» — он умирает как «человек во всем значенье слова», как трагический герой «больного» мира.

Напротив, в трагедиях доблести герой *зablуждается*. Над сознанием героя властвует античная Ата, богиня ослепления. Что-то произошло в системе Великой Цепи Бытия, из-за какой-то «гнили», порчи, разлада в системе герой то ли не слышит, то ли превратно толкует, то ли просто игнорирует внутренний, по Рабле, безошибочный, голос инстинкта чести, голос доброй природы. Это видно уже в «Отелло». Потрясенный клеветой Яго, Отелло путается; * внутренний голос, отказывающийся верить клевете, не то заглушён, не то подменен голосом «полудьявола», не то голос этот раньше никогда не изменявшей ему интуиции в состоянии волнения превратно истолкован («Я содрогаюсь. Природа не облеклась бы в такое мрачное волнение, не будь к тому причины»). Охваченный ревностью, Мавр не хочет слушать ни голоса души, ни голоса внешней природы (перед убийством: «Так надо, о моя душа, так надо. Не вопрошайте, чистые светила: так надо!»). Ему кажется, что он не мстит, а творит суд («Я действовал из чести, не из злобы»), действует, как всегда — в интересах людей («не то обманет многих»). И когда выясняется заблуждение, трагический исход смиряет его дух («Пустая спесь! Кто царь своей судьбы?»), но не разрушает веры в людей, в мировой порядок (его восклицание, когда Яго изобличен: «Иль у небес нет молний! К чему их праздный гром? О негодяй!»).

Намного трагичней кризис «Макбета». Сотрясение во всем «первичном мире человеческом» («single state of man») при первой мысли о преступлении лишь на время затормозило решимость прежде безупречного тана. Доблестный голос второго «я», голос действия, призвания одержал верх — уже как голос слепой страсти — над резонами разума и совести: сперва как голос личной судьбы, затем как голос личности *против* самой судьбы (III, 1). Внутренний мир (природа «микрокосма»), как и внешний (ход вещей в жизни) в шекспировской трагедии оказались сложнее, чем в извечной концепции Великой Цепи Бытия; их показания герою неясны, двусмысленны. Еще знаменательнее в этом смысле безумное волнение Макбета при появлении призрака Банко. Всего характерней причина волнения Макбета: не смущение, не угрызения совести, не раскаяние — Макбет и теперь не сознается в причастности к убийству («Ты не можешь сказать, что я виновен»), даже не само явление Призрака — герой не боится его, готов сразиться с ним в любом облике («Если стру-

¹ Чтобы передать величайшее волнение Отелло, Шекспир не остановился перед комически путаной речью, достойной мольеровского Гарпагона: «Платок... Сознался... Платок!.. Выслушать его и повесить; сперва повесить, а потом выслушать» (IV, I).

шу, можешь звать меня ребячьей куклой»). Ужас Макбета вызван тем, что Призрак сидит на хозяйском месте *безмолвно*, только загадочно *кивает* кровавыми кудрями («Это хуже, чем само убийство»); всего страшнее в этом знамении судьбы то, что Призрак хранит молчание, не говорит Макбету, *что делать* («Раз ты киваешь, говори»). В «Гамлете» Призрак рассказывает — раскрывая герою, безвинному своему сыну, истину; в «Макбете» Призрак *безмолвствует* — мстит, скрывая от своего убийцы истину, зловеще одобряя *любое* его решение, «конгениально» («доблестно») предоставляя Макбету свободу выбора. Страшнее всего для Действующего Человека *бездействия*, двусмысленная неясность — как тогда, в завязке, когда двусмысленно сбылось предсказание ведьм. Трагедийная кульминация — сублимация всего сюжета о действующей личности, внутренне отпавшей от мирового порядка, предоставленной себе самой. Безмолвное, полночное явление одинокому Макбету тени Банко — тютчевский бой ночных часов среди всемирного молчанья: «И мы, в борьбе, природой целой покинуты на нас самих». Но трагедийный герой сам покинул связи природно человеческого целого. Орган шотландского целого в экспозиции, он сам вступил в борьбу со всей Шотландией. В антагонистической ситуации, где решает сила, а силы неравны, «доблесть» подсказывает Действующему Человеку лишь одно — больше ничего не остается: мужественную *верность себе* до конца, *последовательность* в действиях. Явление Призрака — для любого сознания, не замутненного аффектом, предельно ясный, предостерегающий, порицающий голос судьбы,— звучит для Макбета лишь как призыв к дальнейшему кровавому действию. Первые слова Макбета, когда он остается наедине с женой — без подсказки на этот раз с ее стороны,— потрясают зрителя *глухотой* героя в аффекте: «Он хочет крови. Да, кровь хочет крови». Исход «доблестного неистовства» (*valiant fury*, V, 2) предопределен. Общественное целое победило, личность погибла. Но сама возможность такой дегенерации «первичного мира человеческого», такой слепоты, глухоты личных страстей в их пределе говорит о неблагоприятном состоянии, о разладе, «боллезни» всей системы.

За полвека до трагедии Шекспира, в полдень культуры Возрождения, Рабле во вступительном стихотворении своего романа обращался к читателю со словами: «Освободите себя от всяких аффектов» и с советом врача, духовного врача, смеяться, «ибо смеяться свойственно человеку». Свободные от аффектов, от безмерных страстей пантагрюэльцы следуют девизу Солона «ничего сверх меры». Умеренность, одна из основных, по Платону, добродетелей — залог власти над собой, над внутренней судьбой. В «мере» — дух всей античной культуры, как и гуманистической мысли и искусства европейского Возрождения: мера как залог гармонически всестороннего человека, свободного от разлада и

слепоты односторонних аффектов. «Пантагрюэль... не сердился, не гневался и не огорчался... Ничто не удручало его, ничто не возмущало, потому-то он и являл собой сосуд божественного разума, что никогда не расстраивался и не волновался. Ибо все сокровища, над коими раскинулся небесный свод и которые таит в себе земля... не стоят того, чтобы из-за них волновалось наше сердце, приходили в смятение наши чувства и разум» К Антропологическая мысль Высокого Возрождения, представленная в пантагрюэльских книгах, и раблезианский смех пронизаны несокрушимой верой в способность человека возвыситься над временными страстями, понять их как временное. Но Высокий Ренессанс и одушевлявшая его вера в уравновешенного человека, — лишь кратковременный момент расцвета в истории культуры Возрождения. История искусства Ренессанса, в частности изобразительного искусства в Италии, показывает эволюцию человеческого образа от гармонического, внутренне соразмерного, обаятельно естественного, но для классической эстетики на стадии расцвета *недостаточно мощного*, еще не вполне идеального, не нормативного образа человека в искусстве Раннего Возрождения — через мощные и идеальные образы Высокого Возрождения — до «титанических», напряженно страстных, внутренне беспокойных, *трагически характерных* у позднего Микеланджело (и аффектированно изысканных, рафинированно субъективных образов у последователей Микеланджело, «маньеристов») на пороге принципиально дисгармоничного, патетически напряженного искусства барокко.

В творчестве Шекспира эпохальная эволюция образа обозначается в переходе от юмора любовных комедий, где в освещении коллизий страстей царит «карнавально»-праздничный, радостно беспечный тон свободы от аффектов, иногда мягкая грусть, через охваченного сомнением Гамлета в трагедии-прологе, к ситуациям ослепляющих аффектов, разлада между человеком и миром в поздних трагедиях. Магистральный сюжет поздних трагедий Шекспира начинается в каждой трагедии с еще уравновешенного (гармонически «бесстрастного») духовного состояния героя в качестве предпосылки ситуации. Эволюция сюжета и трагедийного героя сказывается в трагедиях страстей прежде всего в том, когда рождается аффект героя, особая страсть данной трагедии². Всего длительнее уравновешенное, почти «пантагрюэльски бесстрастное», состояние героя, пребывающего в мире с миром, в первой из послегамлетовских трагедий, в «Отелло»; во второй трагедии демоническая страсть и разлад возникают уже в I, 3; начиная с «Антония и Клеопатры» и в следующих трагедиях состояние равновесия перенесено в прошлое, в трагедийную предысторию

¹ Книга Третья, глава II.

² Что, как отмечено выше, при анализе «Отелло», не всегда совпадает с началом действия, с трагедийной завязкой.

Среди протагонистов трагедий доблести Антоний, герой последней, достиг наивысшего: перед нами не воин без рода и племени, мечтающий натурализоваться в небольшой итальянской республике, не полководец, преступлением захвативший престол, а всеми признанный триумвир мировой империи, «атлант полумира» (I, 5), «один из трех столпов вселенной» (I, 1) — зрителю напоминают об этом с первой реплики текста. Еще до начала действия Антоний достиг того, о чем мечтать не могли Отелло или Макбет. Но именно поэтому он пресыщен достигнутым; «доблесть», как любовь, как всякая страсть — ибо доблесть — это страсть трагедийного героя, — «ничтожна, если есть в ней мера». В Египте, в Клеопатре Антоний открывает новый, до того неведомый ему мир. И поэтому:

Пусть рухнет свод воздвигнутой державы!
Мой дом огнь здесь. Все царства — прах.

Новая страсть развивается в том же «доблестном» стиле, не лишенном, правда, некоторой, как бы любовно-игровой, аффектации: «И доказать берусь я миру, что никогда никто так не любил, как любим мы» (I, 1). Достигнув высшего в деяниях, герой возжелал «разносторонности», большей полноты бытия. В новой его страсти, казалось бы, ничего дурного, рискованного, неестественного. Для естественной страсти доблестного героя в поздней трагедии любви, подобно ранней (как всегда в изображении любви поэтами Возрождения), не понадобилось ни такой подготовки зрителя к зарождению *демонической* страсти, как в трагедии ревности, ни столь торжественной (единственной у Шекспира) экспозиции и самой длительной во всем его театре завязки, как в трагедии честолюбия. Начало нормальной, природной страсти в «Антонии и Клеопатре» перенесено впервые в предысторию, подобно возникновению благородных страстей «социальных» трагедий.

В первом акте страсть Антония лишь недавно зародилась, герой еще не потерял голову, внутренний голос подсказывает ему необходимость хотя бы временно «расстаться с чародейкой». Повинуясь ему, Антоний еще верит в возможность совмещения двух страстей, он искренне заверяет Клеопатру, что их разлука временная. Но уже во втором акте мы убеждаемся, что любящий («разносторонний») голос сильнее голоса триумвира. В переговорах с Октавием Антоний добивается только примирения; достигнутого для Антония (в отличие от Октавия) достаточно, роль триумвира его удовлетворяет, для страсти политической «есть мера»; иначе говоря, по логике самого Антония, она уже «ничтожна». Для нас это очевидно на сцене предсказания прорицателя; Антоний, в отличие от Макбета, не смеет спорить с судьбой, из беседы с прорицателем он делает — благогазумыный, но не «доблестный» — вывод: скорей в Египет. Вентидию он предоставляет

все полномочия на поход против парфян, который- в предыдущей сцене собирался сам возглавить (II, 3).

Антоний по-прежнему верит внутреннему голосу, действует инстинктивно, импульсивно, но стихийный голос инстинкта уже ему изменяет. Это голос страсти к Клеопатре, а не разума, как объясняет Энобарб Клеопатре: в кульминационном поступке во всем демонизме сказалось перерождение «малого мира» Антония. По сравнению с Отелло и Макбетом, героически цельными, верными себе, целеустремленными даже в заблуждениях, Антоний непоследователен, воля его в разладе с самой собой. Внутренний мир героя, малый космос¹ потрясен, и этот разлад уже не момент развития образа, а новый характер, постоянное состояние духа. Прежняя героическая аскеза, прославляемая даже соперником способность самоограничения, когда того требует дело, деятельное начало «доблестной» природы — и полнота жизнеощущения, идеал «многосторонности» по самой природе *несовместимы*.

Сложность личного сознания шекспировского героя и героини — разрушение величия, выход личности за пределы героически простой характеристики. Стихийный поступок Антония при Акции — неожиданный для всех, в том числе для Клеопатры, для самого Антония — выходит у Шекспира за пределы действий трагедийного героя, даже совершаемых в состоянии аффекта. В этом поступке сказалась такая же характерная слабость, как и в бегстве Клеопатры (хотя у воина Антония она, разумеется, вызвана не трусостью). Антоний больше не автономен в своем поведении, он «привязан» к Клеопатре, «порабощен» ею (ответ его Клеопатре, оправдывающейся тем, что она не знала, что он бросится за ней следом: «Ты это знала, египтянка, знала — руль сердца моего в твоих руках», III, 11). Трагический невольный «эксперимент»² раскрывает *трогательную*, самим героем признаваемую слабость перед собственными страстями, перед сложной (внешне и внутренне) судьбой, а не трагическую мощь характера, не величие личности. Стихийный поступок «безмерного» Антония в кульминации — просто слабость человеческая, недостаток силы воли: во второй римской трагедии «слабость» (героя как и героини) раскрывается в изначальном, элементарном смысле как антоним «силы». *Функция образа героини в трагедийной концепции «Антония и Клеопатры» — освещение реальной слабости (frailty) человеческой природы вообще, демонстрируемой и на герое.* Иначе говоря — «дегероизация» героя, более радикальное, чем в предыдущих трагедиях, *внутреннее* опровержение героико-индивидуалистической этики доблести.

¹ В первоначальном значении слова «cosmos» — «порядок», «строй».

² Об этом условном для трагедии Шекспира термине — в следующей

Последняя проверка героя в трагедиях Шекспира — последнее испытание качества и высоты натуры после всех испытаний трагедийного действия—духовное состояние героя перед смертью и сама смерть. Величие героя, субстанциональное его единство с целым, как уже отмечено, сказывается и в том, что в своей судьбе он никого не винит, винит только себя (Отелло) или «жизнь» вообще (Макбет). Антоний, напротив, после поражения во всем винит Клеопатру; в монологах IV, 10 и IV, 12 он проклинает «колдунью», «цыганку», «ведьму», «она его «продала мальчишке», он «жертва заговора» и т. д. Перед смертью, когда ничего не осталось, кроме самоубийства,— та же слабость духа; в этой сцене он, по собственным словам, «зыбкий призрак» прежнего Антония. Потребовалась ложная весть о смерти любимой («Раз умерла она, мне жить — бесчестье, я малодушием гневлю богов») и пример его слуги Эроса, не пожелавшего пережить своего господина («Ты дал урок мне, мужественный Эрос»), чтобы найти в себе силы на последний поступок¹. Смерть Антония, как и Клеопатры, не трагична, а трогательна². Трагична (с оттенком «романтического разлада», близком *драме* XIX века) сама дегероизация героя — на протяжении всего действия.

Параллельно процессу дегероизации в «малом мире» протагониста происходит «дедemonизация», ослабление и исчезновение демонического, даже просто преступного в «большом мире», в объективной стороне ситуации. Прежде всего в образах близких герою лиц, невольно способствовавших гибели героя. Во всех трагедиях доблести, а до них еще в «Гамлете», такую роль невольно играет героиня. От полностью безвинной Дездемоны через «демоническую» леди Макбет до аморально «стихийной» и малодушной Клеопатры возрастает прямое влияние героини на трансформацию образа героя, прямая вина героини. С другой стороны, роль антагониста как вдохновителя роковых поступков героя уменьшается — от Яго через ведьм «Макбета» до Октавия — и усиливается значение самонадеянности героя («гибрис»). Во всех трех трагедиях героиня, того не подозревая, помогает антагонисту в его интриге против героя³, но «чары» Клеопатры, «демонические» эпитеты для «ведьмы» в страстных речах Антония, становятся в римской трагедии стилистическими метафорами: от «Отелло» до «Антония и Клеопатры» моральная дистанция между антагонистом и героиней (вторым «я» героя) уменьшается, а

¹ С этим «уроком» герою перекликается в финале урок Ирады героине.

² Но после «очищения» к умирающему Антонию возвращается прежнее величие: ни слова упрека любимой при прощании с Клеопатрой, только забота о ее судьбе.

³ Переговоры Клеопатры с Октавием за спиной Антония, которые так бесят героя, но остаются для него без последствий,— *рудимент* роли Дездемоны, ее заступничества, по совету Яго, за Кассио, а также роли леди Макбет, невольной помощницы ведьм.

демоническое нейтрализуется. Прямая причина гибели Антония, главный источник зла — помимо хода исторического времени — разлад в «малом мире» героя; для ситуации римской трагедии — в пределах антропологического плана — уже не потребовался ни гений злодейства, ни фольклорные духи зла.

Тем самым завершается субмагистральный сюжет трагедий первой группы, намеченный в словах Гамлета о внутренне несвободном «человеке — рабе страстей», кризис гармонического, навивно асоциального «натурализма» ренессансной этики, ее веры в стихийно добрую природу человека (звена Великой Цепи Бытия), веры во внутренний голос личной души, созвучный разуму мирового целого. Шекспир, таким образом, приходит к осознанию исторической закономерности утверждающихся в жизни внешне «организующих» (механически регламентирующих) форм, торжества Большого Механизма, — логически оправданный, но эстетически неприемлемый финальный триумф Октавия (или избрание Фортинбраса в финале, за которое перед смертью свой голос подает и Гамлет). К тому же трагическому кризису, к выводу Гамлета о «вывихнутом веке», распаде «общественного космоса» как основания разлада в «микрокосме» человека, приходит Шекспир во второй группе поздних трагедий, в «социальных» трагедиях, из которых «Король Лир» был создан еще за год до «Антония и Клеопатры».

Возвращаясь в конце этой главы о героинях к образу Клеопатры, нельзя не отметить особого, почти исключительного ее места в театре Шекспира. Этому образу, в котором при всей прелести женская натура обрисована в сексуально акцентированной, *ограниченно* «природной» характеристике, нет аналогичных не только среди предыдущих женских персонажей Шекспира *, но и последующих. В Корделии, Виргилии (из «Кориолана»), Имогене, Гермione, Миранде продолжается линия идеальных, преданных, любящих женщин, представленная в Октавии, а не в Клеопатре, — не в тональности ее «чар», где восхищение смешано с иронией. Характер Клеопатры, «соблазнительно слабой Евы» в театре Шекспира, был для художника Возрождения еще связан, хотя и отдаленно, с примитивным, малокультурным, скептически «резвым» отношением к женщине в средневековой драме и городской повести; иначе говоря, для Шекспира этот образ не годился в роли *нормально* женского образа, «героини». Стихийно-алогичной, чувственной, аморально естественной «природе» Клеопатры по-своему близок среди мужских персонажей Шекспира «природный» Фальстаф, от которого, однако, образ Клео-

¹ Отчасти к Клеопатре близка лишь ветренная Крессида в первой и глубоко кризисной «мрачной комедии», созданной в одном году с «Гамлетом».

патры, даже в наиболее комических эпизодах (например, в двух сценах с гонцом), отличается отсутствием характерно комического, «карнавально» беспечного тона. Стихийная полумифологическая «природа» («богиня любви») переходит в Клеопатре во вполне «реальный» (понятный и для зрителя Нового времени) образ «рабы любви», минуя идеально человеческую, для художника Возрождения нормальную модель. «Критико-реалистическим» оттенком образа Клеопатры, просто «драматическим» (не трагическим, не комическим) его содержанием объясняется то, что роль Клеопатры чаще, чем других трагедийных героинь, удавалась театру Нового времени, была ему яснее и ближе, — в частности, во введенном романтиками амплуа «роковой женщины».

Глава шестая

ВТОРАЯ ГРУППА:

«СОЦИАЛЬНЫЕ» ТРАГЕДИИ СОСТОЯНИЯ МИРА (1606-1608)

1

Три поздние трагедии («Король Лир», «Кориолан», «Тимон Афинский») обнаруживают общность отличительных черт субмагистрального сюжета, особенно при сравнении с трагедиями доблести.

Прежде всего — *страсть героя*, субъективная сторона ситуации. В трагедиях первой группы это личная, для каждого протагониста особая, а потому для него как героя случайная, «порабощающая» страсть, воспринимаемая героем как наваждение, — ревность Отелло, честолюбие Макбета, безрассудная любовь Антония. Все трагедии доблести роднит мотив роковых «чар», в прямом или метафорическом смысле, «пленяющих» героя, порождающих его трагическое состояние, аффект К Страсть в «субъективных» трагедиях доблести приводит к трагическому заблуждению, у каждого героя *особому*, со своей, представляющей особый интерес, психологией страсти. Напротив, в «объективных» трагедиях Лиром, Кориоланом и Тимоном овладевает, по сути, одна и та же трагическая страсть — негодование против людей, против дурного общества; герои становятся никем не

¹ В сюжете «Гамлета» чарам соответствует появление Призрака. Но в «Гамлете» сверхъестественное способствует не заблуждению, а трагическому прозрению героя, перед которым открывается его «время». К этому же роковому «времени» приходят герой «социальных» трагедий (которым Гамлет духовно ближе), где смысл сверхъестественного раскрывается рационально — как «демоническое» (обесчеловеченное, равнодушное, даже враждебное личности) состояние мира. Но, в отличие от «знающего» Гамлета, герои «социальных» трагедий приходят к истине через заблуждение, подобно героям трагедий доблести.

уполномоченными, самозванными судьями общества, но и в самом ослеплении аффектом сказывается во всей мере их правота, мудрость (хотя быв безумной форме), прозрение *действительного положения вещей*. Всем протагонистам Шекспира в трагедиях (но не в ранних, а в ситуациях трагедий 600-х годов менее всего в «Гамлете») присуща некая гордость, переходящая в героическое высокомерие («гибрис» античной трагедии как причина заблуждения и гибели героя); так или иначе оно лежит в основе рискованного поступка, проступка, преступления Отелло, Антония и Макбета, равно как и Тимона, Лира и Кориолана. Но индивидуальная страсть героя «социальных» трагедий не так индивидуалистична, как в трагедиях доблести, ее источником служит человеческое достоинство, попираемое бесчеловечным обществом. В этом смысле страсть «социальных» трагедий бросает новый свет на ситуации трагедий доблести. Трагический аффект по содержанию в «социальных» трагедиях сам по себе общезначим, более *принципиален*, чем в ослепляющих, порой вызванных обманом и даже недоразумением, страстях трагедий доблести.

Затем, огромную, основополагающую роль в *коллизиях* «социальных» трагедий играют объективные материальные интересы. В «Лире» и «Тимоне» бедствия героя начинаются только после того, как он роздал все состояние, в «Кориолане» с первой сцены материальные интересы лежат в основе конфликта героя с обществом. Этого не было в трагедиях доблести, даже в интригах Яго прямая корысть играет второстепенную, производную роль. В моральном плане сюжет во всех «социальных» трагедиях развивается как история чудовищной *неблагодарности* в материальном смысле — со стороны детей, сограждан или друзей: в семье, в государстве, обществе.

Как всегда у Шекспира, инициатива в конфликте невольно или сознательно исходит от героя, тогда как почва конфликта в устоях общества. Но в «Отелло» и других трагедиях доблести — лишь в конечном счете (в морали общества, культивирующего индивидуалистическую доблесть), а в «социальных» трагедиях — непосредственно (в собственнической природе общества, в социальном неравенстве). На *структуре* «социальных» трагедий это обозначается тем, что в роли антагониста выступает не одно лицо, как в трагедиях первой группы, и не против одного-двух направлена месть героя, как в «Отелло», — а несколько, много лиц, по существу, все общество, причем постепенно герой отдает себе в этом отчет, — особенно начиная с кульминации. Немногих «добрых» людей, оставшихся верными герою и в несчастье, Лир, Кориолан и Тимон уже не принимают во внимание; с самого начала конфликта на их жизненном пути стоят не личности, подчас не менее «доблестные», чем сами герои (как в трагедиях первой группы), а строй жизни, *нивелирующий* личное.

Что касается характера *действия*, то в трагедиях с акцентом

на состоянии мира исчезают внешние недоразумения, ослабляется «интрига» в собственном смысле слова, когда герою (Отелло, Макбету) обман открывается лишь в финале. В более поздних трагедиях (в том числе и в «Антонии и Клеопатре») Шекспир тяготеет к типу *открытого действия*, наиболее последовательно проведенного в третьей римской трагедии: величественно простое действие «Кориолана», где обе стороны с самого начала не хуже зрителей знают своих противников и борьба ведется открыто или почти открыто, должно было бы в театре Шекспира более всего устроить сторонников классицизма, тяготевшего к величественно простому действию. Для эволюции трагедийного сюжета у Шекспира с этой стороны показательнее, пожалуй, первая «социальная» трагедия — «Король Лир». Об интриге в собственном смысле здесь можно говорить лишь в сценах завязок основных линий, где старшие дочери Лира лицемерят, «играют» (хотя, кроме героя, никто не верит их «игре»), а Эдмунд ведет себя как интриган — вроде Яго, хотя и примитивнее. Но трагедия Лира и Глостера, их унижение и страдания начинаются лишь после раскрытия интриги, когда выяснилось подлинное состояние вещей, причем для короля Лира еще с конца первого акта — положение прямо противоположное «Отелло». И каково бы ни было значение лукавой «игры» Гонерильи и Реганы, судьба Лира, после того как он отдал свое королевство, развивается — в мире «Короля Лира» — открыто и с неумолимостью объективного закона.

Во всех «социальных» трагедиях герой в кульминации *уходит от людей*. В «субъективных» трагедиях доблести этому поступку соответствует чувство одиночества у венецианского Мавра, охваченного ревностью, у Антония, покинутого друзьями и приверженцами после поражения, а в наиболее острой форме — чувство «отпадения от людей» у Макбета после явления тени Банко (во всех трагедиях — начиная с кульминационного третьего акта). В трагедиях второй группы этот разлад между героем и окружающими уже выливается в фактический разрыв с обществом героя, отныне охваченного желанием мести или насильственного изменения социальных порядков.

Наконец, *форма гибели* героя. В каждой трагедии Шекспира она внутренне связана с темой данной трагедии и с обликом героя. Но в трагедиях первой группы это так или иначе акт личной доблести, последнее деяние в жизни человека, который сам ковал свою жизнь и до конца держит ее в собственных руках, а потому — самоубийство. Для «социальных» трагедий самоубийство уже характеризует иногда антагониста (Гонерилью в «Лире»), а не героя. Главный источник заблуждения героя, а значит и гибели — здесь состояние мира, а не личная вина, слепота; для «Короля Лира», а в конечном счете и для «Тимона Афинского» (где форма смерти неясна), Шекспир избрал более трагическую

и адекватную сюжету форму смерти от надрыва, от безмерности пережитого, — герой позднейших трагедий умирает от недостатка социального воздуха. Кориолан также умирает как римлянин, которому не дано дышать воздухом вольсков, воздухом им же побежденных Кориол.

2

«Король Лир» обычно признается в наше время величайшим созданием Шекспира. Кто задумывался над впечатлением от британской трагедии, не сочтет чрезмерными слова А. Блока из его речи о «Короле Лире»: «Трагедии Ромео, Отелло, даже Макбета и Гамлета могут показаться детскими рядом с этой». «Лира» часто сравнивали с такими вершинами мирового искусства, как «Ад» Данте, «Фауст» Гете, «Страшный суд» Микеланджело, Месса си-минор Баха, Девятая симфония Бетховена, «Парцифаль» Вагнера — чаще всего с музыкой!

Когда доходит до «Короля Лира», более проникательная критика признает недостаточность, неудовлетворительность любых формул, слишком грубую приблизительность конечных выводов, непереваемость этой трагедии на иной язык — в величайших созданиях искусства нагляднее всего обозначается природа искусства. По поводу «Короля Лира», где «простейшим и всем понятным языком говорится о самом тайном, о чем и говорить страшно», тот же А. Блок замечает: «Трудно толковать трагедию Шекспира своими словами». К такому же примерно выводу приходит английский шекспировед Риз в новейшей (1953) монографии о Шекспире: «Пожалуй, никто еще не дал удовлетворительного объяснения этой пьесе... Хотя смысл ее не слишком глубок для понимания, он все же достаточно сложен, чтоб не поддаваться переводу ни на какой иной язык, чем ее собственный...»

И, видимо, сам Шекспир сознавал, что в британской трагедии достигнута в патетике степень несказанного. В заключительной реплике «Лира», когда, согласно неписаному канону, полагается в немногих словах высказать весь смысл завершившегося трагического действия, Эдгар, от имени всех присутствующих обращаясь к зрителям, признается в своем бессилии — единственный случай в шекспировских финалах! — «Speak what we feel not what we ought to say» — «(мы можем) сказать лишь о том, что чувствуем, ноне о (всем) том, что следовало бы сказать». (К слову, ни в одном из лучших русских переводов «Короля Лира» даже приблизительно не передан этот — важнейший для общего смысла и тона — второй стих последнего четверостишия)¹. Взы-

¹ «Без ропота дадим мы волю сердцу» (А. Дружинин); «Предайтесь скорби, с чувствами не споря» (Т. Щепкина-Куперник); «Какой тоской душа» сражена» (Б. Пастернак). Десятью — одиннадцатью слогами русского пятистопного ямба нелегко передать лапидарный стих оригинала.

вая к снисходительности зрителей и читателей, Эдгар заодно предстательствует и за всех будущих «лироведов» (в том числе и за автора этих страниц).

Иррациональность «Лиры» — неперево­димость на язык понятий, прибли­зительность любого перевода — иная, чем преслову­тая загадочность (по А.-В. Шлегелю, «иррациональ­ность») «Гам­лета». В «Гамлете» наш интерес прикован к сложному — наи­более сложному среди всех протагонистов Шекспира! — образу трагедийного героя, к его внутренней драме, которую нам хоте­лось бы понять из сценического действия, самого по себе доволь­но ясного, мотивированного, но недостаточного для раскрытия трагического сознания Гамлета и логики его поступков. В «Коро­ле Лире», напротив, все образы действующих лиц, в том числе героя, отмечены предельной *простотой* характеристики, в частно­сти, моральной,— даже в гораздо большей мере, чем в других трагедиях; их слова, поступки, в общем, вытекают из их положений и хода действия, но само действие — по канве тоже, в общем, ясное, например, при кратком пересказе,— загадочно, мало счита­ется с элементарным «правдоподобием деталей»: высокая правда положений, поступков и всего действия явно выходит в «Короле Лире» за пределы прямого (однозначного) смыс­ла, она поэтически более многозначна и метафорична, чем в дру­гих трагедиях Шекспира.

Образ Гамлета, самое интеллектуальное, высокое' («разви­тое») сознание среди шекспировских героев, всегда был близок поздне­шему (более «развитому») потомству; целые поколения, эпохи и страны узнавали себя, свою ситуацию в духовной трагедии датского принца («Гамлет — это Германия», «Гамлет — это мы», «Я — Гамлет»), они договаривали на свой лад его пред­смертное «остальное — молчание». Трагедия «Гамлет» — и как раз благодаря недосказанности — всегда, так сказать, напраши­валась на современную интерпретацию, а загадка героя на мо­дернизированное решение. Напротив, от загадочности «Лиры» всегда веяло величественным холодком. Режиссеры и критики смутно чувствовали, что здесь речь идет о чем-то более значи­тельном, чем любая современность, о содержании мирообъемлю­щего порядка, в котором прошлое, современное и будущее как бы сосуществуют,— о «мирозданию современному» (Тютчев). Всей идиоматикой своего поэтического языка «Король Лир» сопро­тивляется любой модернизации как упрощению, умалению свое­го смысла.

В «Гамлете» тема и образ героя значительнее сценического действия, монологи и сентенции Гамлета уводят наше воображе­ние, как было сказано, из малого мира подмостков за сцену — к тому, что не показано, но подразумевается, в большой мир как истинную основу трагедии героя. В «Короле Лире», напротив, все необходимое для понимания трагического дано на театраль-

пых подмостках, но сам *театр* «Короля Лира» — лишь малое подобие, символ Театра Мира (средневековое *Theatrum Mundi*). Нашего языка, нашей художественной критики, нашего театра не хватает и на то, что мы чувствуем. И вот почему каждый доволен своим «Гамлетом», но мало кого вполне устраивает собственная трактовка «Лира».

В этой странной трагедии всегда удивляла уже завязка: на старости лет один король задумал разделить государство между тремя дочерьми и для этого подверг испытанию их чувства к отцу; две старшие угодили ему ответом, а младшая, любимая, не угодила, и тогда король в гневе прогнал ее от себя — начало какой-то бабушкиной сказки! Самые страстные поклонники Шекспира отказывали завязке «Короля Лира» в элементарном правдоподобии. Гете находил ее просто бессмысленной, а Колридж — исключительной для Шекспира, гения «природы», естественности, правды душевной жизни: «Лир», — замечает Колридж, — единственное серьезное произведение Шекспира, где интерес и ситуации основаны на явно неправдоподобном допущении». Между этой завязкой и дальнейшим действием всегда возникало непреодолимое противоречие, и, чтобы спасти завязку, выдающиеся исполнители роли Лира прибегали к особым театральным акцентам. Грубо говоря, этих акцентов могло быть три — на выбор. Играли либо *отца* Лира, наивного, доверчивого, умиленного нежными чувствами старших дочерей, потрясенного холодным ответом младшей, любимой, — завязку семейной драмы, мелодрамы; либо *старого* Лира, полувывжившего из ума (вплоть до того, что Лира-Цуккони на сцену выносили на носилках), паразитально точную картину, потрясающую клиническую правду процесса старческого маразма — патологическую завязку натуралистической пьесы; либо *короля* Лира, избалованного раболепием самодура, — завязку «трагедии властолюбия» или, при более «гуманистическом», но все же не без «социологизма», подходе к герою — картину морального развития «от короля до человека».

Возможны были, разумеется, и сочетания этих акцентов в разных степенях. Но во всех случаях — не говоря об упадке трагического, *возвышенно общезначимого*, смысла — с крайней натяжкой достигалось элементарное условие убедительности театральной игры: единство образа. Из завязки не было выхода к Лиру основного действия, мудрому, пронизательному, человеколюбивому, страдающему и сострадающему. Если же театр выводил величавого, негодующего старца с развевающейся седой бородой, «патриарха» Лира во всей трагической правде основного действия, завязка ощущалась мало оправданным, условным Довеском — досадной, портящей впечатление от целого, данью Шекспира источникам сюжета.

Со второй половины XIX века «Король Лир» ставился реже, чем «Гамлет», «Ромео и Джульетта», «Отелло», «Макбет», редко

экранизировался, чаще терпел неудачу в театре К Начиная с Гете и романтической английской критики (Хезлит, Лем), «Король Лир» выдвигался наиболее горячими поклонниками Шекспира в качестве лучшего доказательства для тезиса (довольно спорного!) о принципиальной «нетеатральности» Шекспира, о коренном неодолимом противоречии между представлением поэтическим (воображением) и представлением театральным (зрелищем). Эта сказочно неправдоподобная завязка, этот грохот грозы в сценах кульминации, который должен — и не должен! — заглушить голоса актеров, эти гекатомбы в финале... Все это надо читать, а не смотреть.

Своеобразнейшая, наиболее «шекспировская», трагедия оказалась наименее любимой с эстетикой последующего искусства, с его пониманием правды жизненной, психологической, художественной. Не случайно переделывались, приспособлялись для театра, «улучшались» чаще других именно величайшие пьесы Шекспира («Гамлет», «Макбет»). Но все переделки пережила переработка британской трагедии: сто пятьдесят семь лет (до 1838 года) «Король Лир» шел на английской сцене в неузнаваемой переделке Наума Тейта (1681)—в ней блистали Беттертон, Гаррик (Лир — его лучшая роль), Д. Кембл, Кин. Отчужденность от духа шекспировской трагедии при этом всегда сказывалась у авторов обработок в стремлении придать сюжету и характерам большее «правдоподобие», «благородство» и «типичность». Разбор «Короля Лира», вершины шекспировской трагедии, поэтому потребует от нас нескольких вводных общеметодологических и сравнительных замечаний.

Во-первых, *сюжет* шекспировской трагедии. Реализм XVIII—XX веков в понимании художественно правдивой («типической») истории тяготеет к сюжету повседневному, заурядному, пресному, даже «пошлому» — вплоть до «плесени жизни», по выраже-

¹ «Король Лир» — это «гора, вершина которой никем не была достигнута... а путь к ней усеян останками прежних альпинистов, здесь Оливье, там Лоутон; просто страшно становится», — заметил Питер Брук, постановщик «Лира» с Полом Скофилдом в главной роли. (Цит. по кн. *Mauplagd Mask, King Lear in Our Time*, London, 1966, p. 5.) Самого П. Брука, впрочем, постигла та же судьба. Однако за последние десятилетия, как отмечает М. Мак, наблюдается повышенный интерес к «Королю Лиру», что видно по количеству постановок. В XVIII в. «Король Лир» был поставлен в Лондоне девятнадцать раз (из них пять раз Гарриком), в XIX в. двадцать один раз (главным образом в первой половине века). С 1858 до 1920 г. — всего шесть постановок. Но с 1931 по 1962 г. девятнадцать постановок. В роли Лира выступали в наше время в Лондоне такие знаменитые актеры, как Джон Гилгуд (четыре постановки — 1931, 1940, 1950, 1955 гг.), Уильям Девлин, Рендел Эртон, Дональд Уолфит (четыре постановки), Лоуренс Оливье, Майкл Редгрейв, Чарлз Лоутон, Пол Скофилд (там же, стр. 26—27). Можно вполне согласиться с автором, что «из всех трагедий Шекспира «Король Лир» ближе нашему времени» (там же, стр. 87) — нам, современникам Освенцима и Майданака, Хиросимы и Нагасаки.

нию Флобера. *Острый* сюжет, необычайные происшествия и поступки противопоставлены художнику как проявление дешевого вкуса и пристрастия к романтически-неправдоподобным эффектам. Изобретательная фабула, удивительные события безвозмездно отданы мастерам занимательного чтения, детективным, приключенческим и фантастическим романам, выведенным за пределы высоких жанров поэзии,— или хроникерам вечерних газет. «Художник должен писать только про обыкновенное; не-обыкновенное в жизни — дело журналиста»,— этими словами Джойс удачнее всего выразил тенденцию новейшего («критического») реализма. Принцип бедного действия сюжета как основы подлинно высокого искусства уже провозгласил в конце века классической европейской трагедии Расин («нечто из ничего»), и этот принцип сам по себе исторически свидетельствовал о конце героического жанра трагедии. Событиям и поступкам в сюжете романа и драмы отныне придается наименьшее значение, только характеры и жизнь души составляют достойный предмет искусства,— тенденция, завершившаяся в психологическом театре Ибсена и Чехова. Каждый студент, каждый автор семинарского доклада в наше время, слава богу, знает, что заслуживает такого-то писателя (неясно только, кого — Боккаччо, автора «Фьяметты»? Д'Юрфе? Лафайет? Расина? Ричардсона? Прево?) является то, что он «положил начало психологическому направлению» в литературе или в таком-то литературном жанре, чем и содействовал художественному прогрессу.

С. М. Михоэлс рассказывает, что, когда он задумал поставить «Короля Лира», «кое-кто высказывал сомнения, сможет ли трагедия Лира взволновать сегодня зрительный зал. Подумаешь, экое страдание: старика не уважили!.. Вот поглядите, как едут в трамвае: очень часто молодой человек сидит, а старухи стоят, и ничего такого особенного нет». Замечательные слова! С предельной искренностью в них передано отчуждение от эстетики трагедийного жанра и старого — добуржуазного общества — реализма. Сам Михоэлс вынужден признать, что хотя такое понимание «Лира» «очень элементарно», но «доля правды в этом, конечно, есть». Прямо скажем, немалая доля!

Прежде всего Кое-кто вполне резонно исходит из того, что в *большом искусстве* речь идет о чем-то большом, «общечеловеческом», о чем-то касающемся основы человеческой жизни, а значит, способном задеть, взволновать и сегодняшнего зрителя, то есть о том, что в народном театре средних веков называлось историей Всякого Человека, о чем-то великом и вместе с тем *очень простом*. К существу шекспировской трагедии Кое-кто з общем подошел, но понял трагедию как иностранец, плохо

Вспомним иронию Пушкина над вкусами читателей, недооценивших благородную бедность действия седьмой главы «Онегина».

владеющий чужим языком, то есть очень в общем. Без важнейших, в контексте решающих, оттенков. Шекспировский сюжет обобщен, упрощен до повседневной, даже — в духе новейшего «прозаического» реализма, на котором Кое-кто воспитан, — до тривиальной ситуации: просто «старика не уважили». Взятый как тема — в конечном счете! — сюжет «Короля Лира» обрел всю правду «типического», обыкновенного (того, что, по Джойсу, одно лишь и достойно искусства), но ценою опущения всех реалий — всего «неправдоподобного», начиная с завязки, всего неимоверного, поразительного, например, сцен грозы, соучастия самой природы, битвы народов в финале и т. д. — всего конкретного колорита, идиом трагедийного языка: на все это пришлось Кое-кому закрыть глаза, простить эти напыщенные несуразности, эти дешевые эффекты старому, как его сюжет, почтенному классику. Сюжет неузнаваемо преобразился, он стал повседневно достоверным, правдоподобным, архиубедительным — и неинтересным. Действительно, это *не сюжет трагедии* «Король Лир». Хотя «доля правды» — по части «старика не уважили», — как увидим дальше, «в этом, конечно, есть».

При «критико-реалистическом» понимании *высокого* искусства Шекспиру могли только *извинить* его острый сюжет, богатый действием, необычайными (даже фантастическими!) происшествиями, незаурядными (даже героическими!) поступками. На помощь приходили историки литературы и эрудиты-комментаторы, которые доводили до сведения читателей, что сюжеты все у Шекспира заимствованы, а значит, сами по себе для гения Шекспира малосущественны — просто некая дань традиции, тогдашняя условная орфография искусства. Художественный гений Шекспира проявляется только в том, *как* он оживляет старые легенды введением характерных деталей, созданием характеров — в *психологическом* осмыслении неправдоподобного сюжета. Иногда, впрочем, и Шекспир «пасовал» перед архаичным, явно неблагоприятным материалом — чудесное в «Гамлете», «Макбете» или сказочное в завязке «Лира», в кульминации. Ничего не поделаешь!

Но почему Шекспир обращался к такому неблагоприятному материалу, почему он вливал новое вино в ветхие мехи? Ведь английский театр эпохи Возрождения, свободный от классицистских рекомендаций и запретов, насчитывает немало пьес, в том числе трагедий, на сюжеты из современной или близкой эпохи — тот же Шекспир написал «Отелло» и «Генриха VIII». Позитивистическое шекспироведение знает только два ответа на этот вопрос. Архаичность трагедийных сюжетов, особенно архиархаичный сюжет «Короля Лира», объясняли либо *данью* робкого (или ловкого) художника отсталым вкусам его аудитории: «Зрители, для которых писал Шекспир, были воспитаны на традициях средневековой литературы — на эпосе, легендах, сказаниях», а бед-

ный драматург-актер Шекспир, понятно, дорожил успехом у зрителей; либо *маскировкой*: «Прямо говорить о действительности было опасно: за неосторожное слово в застенках королевской тюрьмы вырезали языки, а то и рубили головы» К Вечный якорь спасения, все та же знакомая, незаменимая методология, по которой во все времена соавтором великих художников, главным творцом, главлитератором была цензура.

Но это значит отвлекаться от *исторического* этапа искусства, к которому принадлежит трагедия Шекспира, и вместе с тем недооценивать *живое* ее звучание (во всем объеме!) в наше время. Сюжет трагедии Шекспира, как обычно в добуржуазном искусстве, тяготеет одновременно к самому общезначимому, общечеловечески типичному — и к достаточно удивительному, необычайному, острому. На типической правде поразительной фабулы основан художественный интерес не только неорыцарской фантастической поэмы Возрождения круга Ариосто — Спенсера (в ее сюжетике, кстати, источник обеих линий сюжета «Короля Лира»²), более или менее мистифицированной *энциклопедии нравов и идеалов* эпохи, но и реалистического романа Рабле и Сервантеса. Стоит сравнить итальянскую новеллистику XIV—XVI веков (другой источник пьес, в том числе трагедий Шекспира) с новеллой Мопассана — Чехова, чтобы убедиться в этом своеобразии понимания художественной правды: новелла Возрождения обычно восходит к устному бытовому анекдоту, необычайному, неслыханному (но засвидетельствованному) происшествию, анекдотически поразительному положению, просто к острому меткому слову, весьма острому ответу³.

В необычайном факте, поразительном проявлении природы художник Возрождения и его аудитория видят редкое, но тем более ценное обнажение природы вещей, обнаружение закона жизни либо сугубо важной новой тенденции современной культуры. То, что мы теперь называем художественно-типическим, это для искусства Возрождения жизнь в ее редком максимуме, вершинной форме — потолок природы. Эстетика эпохи была сродни ее натурфилософии, ее фантастическим и гениально энтюзиастическим поискам, сродни ее научной мысли и духу рождающегося естествознания, которое в лице Бэкона рекомендовало

Цитирую предисловие покойного советского шекспироведа к отдельному изданию «Короля Лира».

² История Лира и его дочерей обработана Спенсером в «Королеве фей», историю Глостера и его сыновей Шекспир заимствовал из «Аркадии» Сиднейя.

³ Известная степень остроты как черта жанра сохраняется и в новелле новейшей. Пересказ «Мадам Бовари» или «Анны Карениной» в объеме, соответствующем размерам новеллы, не даст новеллу: фабула современного романа слишком пресна сама по себе, а тем более в «вываренном» пересказе. Материя современной новеллы ближе, чем романа, к очерку и фельетону — к необыкновенному, выведенному Джойсом за пределы художественного.

ученым не отворачиваться от удивительных (загадочных) явлений природы, в том числе от «чудес», не пренебрегать «аномалиями» природы, так как в них-то часто и выходит наружу (*обнаруживается* — для нас) всеобщий и внутренний закон природы. Чудесная легенда, которую Шекспир находит у летописца Холиншеда, — для него истина жизни, во всей значительности показавшаяся на свет божий только один раз; художника Возрождения она интересует необычайной, загадочной формой проявления, — ее общезначимый, универсальный смысл он и дает в своей интерпретации знаменитого сюжета. Роль летописной легенды, героического сказания в трагедии Шекспира такая же, как мифологии или Библии в изобразительном искусстве Возрождения — тривиально было бы здесь усматривать всего лишь уступку отсталым вкусам массового зрителя или влияние цензуры. Мифологическое и библейское, конечно, в этом искусстве очеловечено, заземлено, но только потому, что земное обожествлено, устремлено, как совершенная Истина, ввысь, идеализировано. Отвлекаясь от этого, мы перестаем ощущать концепцию *идеализирующего* (даже «фантастического») реализма Возрождения как *особого* реализма, особую художественную правду его метода творчества.

Приведенный выше позитивистически-примитивный подход несостоятелен еще и потому, что, извиняя Шекспиру легендарное, чудесное, сказочно необычайное, он отказывает сюжетам трагедий в органичности, а значит, самим трагедиям — в поэтической целостности. Об этой несостоятельности лучше всего свидетельствует сама история Шекспира в веках, популярность Шекспира: нарицательная слава образов Гамлета, Макбета, Лира и их ситуаций неотделима от сцен появления Призрака в «Гамлете», от ведьм «Макбета», от сказочной завязки и натурфилософской Природы «Короля Лира»; шекспировская ситуация конденсирована в них для сознания потомства, как притча, символ, миф — для художественного сознания и образованных и малообразованных читателей, — независимо от всех весьма ценных указаний в комментариях, прилагаемых в конце шекспировского текста, *после* чтения.

Язык трагедийного сюжета Шекспира, оказывается, не так уж безнадежно далек от нас, хотя это своеобразный художественный язык — притягательно темный «язык для всех равно чужой и внятный каждому, как совесть» (Тютчев).

Во-вторых, основные образы, *характеры главных героев* трагедий. Различие здесь — скорее обратного порядка сравнительно с различием в сюжете. Реализм XVIII—XX веков тяготеет к неповторимо своеобразным, глубоко индивидуальным, даже загадочным, во всяком случае, *изначально характерным* образом персонажей — в них-то заключается художественный интерес (поэтизирующий или сатирический) драмы или романа, высокий

эффект необыкновенного в обыкновенном,— великое завоевание искусством Нового времени «прозы» будничной действительности во всей ее сложности. Это избыточные светотенями, противоречивыми оттенками *сложные* характеры во всем богатстве национальной и социальной, профессиональной и местнобытовой, исторической, культурной, возрастной и просто уникально показательной психологии, всегда заданные, хотя и изменяющиеся в своей сложности характеры,— алогично-конкретные, своеобразные, непередаваемые «идиомы» человеческой природы.

В духе этой характерологической эстетики художественная критика и театр еще в XVIII веке, но особенно начиная с романтиков, открывают Шекспира как гения «природы», творца неповторимо индивидуальных, *своеобразных* характеров. Различные теории «Гамлета», оспаривая друг у друга истину, сходились на том, что натура героя задана как *изначально особое* качество. Многогранные образы протагонистов Шекспира и местами до темноты полисемический язык благоприятствовали изобретательности в истолкованиях, неожиданным «открытиям». Публика отправлялась в театр, чтобы увидеть *нового* Гамлета в исполнении такого-то знаменитого актера, Гамлета — прекрасногодушного и непрактичного идеалиста, Гамлета — благоразумного и осторожного эгоиста, Гамлета деятельного, Гамлета нерешительного, Гамлета — рефлектированного энтузиаста, Гамлета — мрачного пессимиста. Макбета можно было играть то как сознательного преступника, прирожденного злодея или маньяка, то как человека благородного, но поддавшегося влиянию демонической жены, а то и просто впечатлительного человека с чрезмерно живым «воображением»¹ (в последнем случае видение кинжала или явление тени Банко, которой никто, кроме героя, не видит, становились ключевыми сценами, особо эффектными в своей психологической правде)². За оригинальной трактовкой Шекспира исчезал шекспировский оригинал, из-за сильного психологического акцента другие гласные редуцировались, и шекспировское слово звучало невнятно: зрители запоминали образ, созданный игрой актера или постановкой режиссера, а не шекспировского героя, и выходили из театра с твердым убеждением, что в текст Шек-

¹ См. A.-C. G a d l y, Shakespearean Tragedy, London, 1932, p. 332.

² Сомнительность чисто психологической (по сути патологической) трактовки кульминационной сцены «Макбета» видна по тому, что Призрак, которого — согласно распространенному поверью! — видит только тот, к кому он явился, фигурирует и в «Гамлете» в сцене объяснения с матерью, хотя характеры Гамлета и Макбета достаточно различны. Один и тот же фантастический мотив в сочетании с развитым воображением, которым *наделены оба героя*, приводит к различным следствиям — в соответствии с характером героя (трагически нормальным, а не болезненно своеобразным); Призрак *то-ропот деятельного* Макбета, отнимает у него способность взвешивать обстоятельства — и *тормозит знающего* Гамлета, охлаждает его гнев против матери.

спира можно вложить любой смысл. Существует ли *шекспировская* трагедия «Гамлет», «Макбет», «Лир»? Или Шекспир оставил только либретто для разных свободных художников — режиссеров, актеров, эссеистов, криминалистов, шекспиристов, философов — «композиторов» всякого рода, у каждого *своеобразный* опус на слова Шекспира?

Можно было в духе той же эстетики пойти несколько иным путем. Так как разносторонние, всесторонние, многогранные натуры героев плохо укладывались в рамки резко акцентированных, твердых формул, так как развитие образа протагониста всегда строится у Шекспира на *переходе* начальной характеристики в ее противоположность (герой нерешительный выступает в конце как образец энергии, доверчивый муж становится чудовищным ревнивцем и т. д., вплоть до истории филантропа, ставшего мизантропом), то можно было, отказавшись от негибкого однозначного акцента, раскрывать своеобразный характер в удивительно тонких переходах взаимоисключающих черт и состояний. Герой британской, наиболее загадочной, трагедии воспринимался тогда как чудо правды душевной жизни, ее *иррациональной сложности*. Вот как Колридж характеризует короля Лира: «Странная, но отнюдь не противоестественная, смесь себялюбия, чувствительности и особой привычки воспринимать мир, порожденной и питаемой исключительностью положения и условий этой личности; горячее желание быть горячо любимым, желание эгоистическое и в то же время характерное для эгоизма натуры любящей и доброй — эгоизм неуверенной в себе, не самодостаточной натуры, ищущей всех радостей на груди у другого; эгоистическая жажда сочувствия, смешанная с величайшим бескорыстием, которому противоречат собственные слова, форма и характер притязаний; страхи, недоверие, ревность, которой в большей или меньшей степени сопутствуют все эгоистические страсти и среди них одна из наиболее противоречивых — вечное требование от любви преданности, что порождает у Лира нетерпеливое желание насладиться безмерными уверениями в любви его дочерей, меж тем как укоренившиеся привычки государя превращают желание в приказ и непреложное право, а несогласие — в преступление и измену; эти факты, эти страсти, эти нравственные истины, на которых зиждется трагедия, все подготовлены заранее, и при ретроспективном взгляде могут быть обнаружены в ней как основные четыре или пять ведущих нитей пьесы» К

Каждое из утверждений Колриджа само по себе как будто убедительно и легко подкрепляется какой-либо реакцией шекспировского Лира, его поступком или словом, хоть тем же путем можно доказать прямо противоположное, — что, впрочем, отнюдь

¹ S. T. Coleridge, Lectures on Shakespeare, The World's Classics, London, 1931, p. 160—161.

не опровергает тонкую и великолепную характеристику, внушаемую читателю. Это неисчерпаемо своеобразный, алогично-прихотливый, сверхдинамичный по своей психологии, удивительно жизненный образ, покоряющий своей правдой. Но это образ героя психологического романа XIX века, а не классической трагедии Шекспира. При всем богатстве и тонкости противоречивых нюансов — вернее, именно благодаря им — образ Лира у Колриджа (как и во всех приведенных выше трактовках Гамлета и Макбета) *лишен величия*, величавой простоты героя; он умален в своей общезначимости, не вяжется с духом художественного целого, с духом *трагедийного* жанра. Пожалуй, его же, Колриджа, цитированное выше предположение (через несколько строк после этой характеристики) о «явно неправдоподобном допущении», которое Шекспир разрешил себе в завязке «Лира», звучит — применительно к трагедии — более убедительно.

«Король Лир» нагляднее, чем любая трагедия, доказывает неприменимость к Шекспиру эстетики своеобразных характеров, романтического открытия иррациональной душевной жизни (а тем более новейшего погружения в микромир души, в «волны подсознательного») как предмета высокого искусства. Все образы действующих лиц британской трагедии характерны *простотой и цельностью* — величавая простота в преступлении, как и в благородстве, в добре и зле, больше всего и поражает в них. Главный герой трагедии по своей натуре *подобен* в этом смысле остальным персонажам, он не уступает, а в отправной момент своей истории скорее превосходит, как бы вмещает их всех в себе — а потому-то впоследствии и может говорить от имени всех, от имени «всякого человека»: лишь поэтому он герой трагедии и всем трагедийным миром ощущается как *человек-герой*. По сравнению с Лиром, каждый из остальных персонажей уже с начала действия дан как особый характер, герой же характеризуется, *становится* характером со своим особым пафосом, отличным от прочих персонажей и от протагонистов других трагедий — в ходе действия. Бесконечногранная («круглая») натура героя вся переливается в ходе действия в одну грань — «знание» для Гамлета, «действие» для Макбета, «достоинство человека» («цена человеку») или просто «человечность» для наиболее всечеловеческого Лира. До остального на свете протагонисту уже нет дела, все для него сошлось, он «тронулся» на этом. Это теперь его неисцелимая болезнь, катастрофически неисправимая односторонность, героически простой, трагически больной его *характер*. В этом трагедия героя, весь эстетический смысл трагедийного действия, его общезначимый смысл. Во всех трагедиях страсть героя, в которой выражается трагический характер, *возникает* в ходе действия как трагическая трансформация его (*не* трагической от природы) природы. *Содержательна и трагична у Шекспира сама форма развития образа трагедийного героя.*

Можно говорить о «пирамидальном» типе этой трансформации, перехода нормальной природы в трагический характер. Структура трагического образа в целом подобна у Шекспира величаво простым пропорциям древнейшей архитектуры, вечным египетским пирамидам. Широкое основание образа — это всечеловеческая, всесторонняя, а значит, неакцентированная, нехарактерная исходная натура Всякого Человека, еще лишенная одностороннего пафоса, в трагедии всегда болезненного. Вершина пирамиды — это катастрофическое состояние трагического характера, в котором поступательно сжимается в ходе действия основание, в каждой трагедии на особый лад, сообразно ее предмету. О высоте возвышенного характера, о трагическом величии героя, мы судим по огромному расстоянию от грандиозно обширного основания до недостижимой узкой вершины пирамиды. Но даже в трагически обостренной, предельно патетической, *характерно особой* форме, в которой мы видим героя в финале, — на площадке вершины пирамиды, где он задыхается от разреженного воздуха (дальнейшее схождение, сжатие граней уже приводит к «точке», к растворению в небытии, к гибели в финале), характер героя еще «подобен» натуре Всякого Человека, трагедийная страсть не алогично-иррациональна, не субъективно-прихотлива; всечеловечески *неоспоримый ее резон* понятен всем персонажам, понятен посторонним «простым людям», порой даже врагам — антагонистам, воздающим должное герою в заключительном торжественном «надгробном слове».

3

Всякая трактовка «Короля Лира», всякий перевод его поэтической концепции с предельно образного («темного») языка поэзии на прозаически ясный язык понятий может начаться только с того, с чего сама трагедия начинается, со сцены завязки.

Среди семи трагедий 600-х годов «Король Лир» — хронологически четвертая пьеса¹, середина и вершина творческого этапа. К 1606 году общая концепция трагедии у Шекспира вполне сложилась. Трагедия, для нас труднейшая, написана для зрителей, которые уже видели «Гамлета», «Отелло» и «Макбета» и понимали эти пьесы, благодаря историческим преимуществам современников в постижении своего искусства, написана для «простых людей» — на общедоступном, не «герметическом», художественном языке². Понять трудный для потомства, воспитанного

¹ Большинство текстологов в наше время полагают, что «Король Лир» написан несколько позже «Макбета», хотя и в том же 1605–1606 г.

² Судя по дошедшим quarto, из трагедий 600-х годов у современников Шекспира наибольший успех имели «Гамлет» (три издания) и «Король Лир» (два издания); остальные трагедии мы знаем только по первому фолио. Не такой уж плохой — хотя, что и говорить, больно строгий! — отбор.

на иных нормах поэтической правды, язык завязки британской трагедии поможет сличение с завязками других трагедий, *контекст* магистрального сюжета, а тем самым уяснение системы художественного языка¹. Мы тогда убедимся, что это самая характерная для Шекспира-трагика завязка, наиболее образный и образцовый зачин — другие трагедийные завязки тяготеют к завязке «Лира» как к норме.

Во всех трагедиях 600-х годов действие начинается с неслышанного события («Гамлет»), поразительного поступка («Отелло»)*, удивительно безрасудного поведения («Антоний и Клеопатра», «Кориолан», «Тимон Афинский»), — с дерзкого нарушения героем общепринятого: трагическая история начинается с *острого* переломного момента в жизни героя. До этого он, очевидно, жил, как все люди; вместе с началом истории из природы Всякого Человека *рождается* трагический характер.

Сопоставляя долировские трагедии (отчасти кроме «Гамлета») с послелировскими, мы замечаем некоторое различие. В первых завязке предшествует экспозиция как момент душевного равновесия героя, отсутствия трагической коллизии, «отсутствия характера»: первые сцены «Макбета», подобные некоей развернутой экспозиции, вся восходящая линия в «Отелло», единственная по длительному изображению гармонического состояния природы героя². Строго говоря, и в «Гамлете» меланхолия героя в первых сценах еще связана с семейным горем, еще не привела к конфликту с миром, а лишь к разладу с близкими — рождение трагического характера происходит лишь *после* потрясения в сцене с Призраком. Напротив, в послелировских трагедиях, начиная с «Антония и Клеопатры», герой (не отдавая себе отчета) уже вступил в конфликт с устоями — *перед* началом действия: в завязках мы слышим, что сподвижники Антония и весь Рим уже обеспокоены связью триумвира с египтянкой (беседа с гонцом, I, 2), плебеи уже возненавидели Кориолана за его «хлебную» политику, Тимон уже стал расточителем; равновесие нарушено, хотя коллизия пока еще в зародыше. «Совершенному виду» действия в начале долировских трагедий, страшному *событию*, непоправимому *поступку* или преступлению соответствует «несовершенный вид», длящееся вызывающее *поведение* в «Антонии и Клеопатре», «Кориолане» и «Тимоне». Иначе говоря, время меж-

¹ Любой формальный (общий) *поэтический* «прием в искусстве, подобно слову в языке, полисемичен. И только в контексте других произведений, а также *данного* содержания и *данного* понимания, выясняется, выделяется из множества возможных единственно подобающее локальное значение.

² И не случайно. Среди всех трагедийных аффектов наименее «достойная» героя страсть венецианской трагедии (ее как бы стыдится сам Отелло, убеждая себя, что он не ревнует, а только чинит правосудие), бурное развитие аффекта, дикая «африканская» форма его разрешения — все это потребовало в первой половине действия *развернутого*, длительного изображения *всечеловечески* *благородной* природы протагониста.

ду началом действия и началом конфликта в координатах будет выражено в долировских трагедиях положительной величиной, а в послелировских — отрицательной.

Завязка «Короля Лира» — *нулевая* отправная точка координат: начало действия здесь совпадает с началом конфликта. Тем самым завязка — в пределах этой пьесы — наименее подготовленная, наименее мотивированная из всех завязок. В зачинах «совершенного вида» рождение конфликта, переход к трагическому состоянию мотивируется у нас на глазах; в зачинах «несовершенного вида» мы в ходе действия узнаем, с чего началась трагедийная история, ее мотивы — со слов героя в «Тимоне Афинском», из рассказа друга героя о первой встрече Антония с Клеопатрой (в «Отелло» и то и другое). В британской же трагедии цель испытания дочерей остается неясной — никто из действующих лиц не касается ее ни в завязке, ни в последующем действии. Иначе говоря, завязка предполагается *сама по себе ясной* всем — ренессансной аудитории, зрителям Шекспира, которые уже видели «Отелло», «Макбета» и бессознательно исходят из популярного магистрального сюжета трагедии, эстетически подготовленные к существованию завязки в «Короле Лире».

Смысл завязки британской трагедии и ее психология ясны лишь рядом с прочими завязками — как абсолютная нулевая точка координат. Сравнение с анонимной «хроникой» о Короле Леире приводит лишь к уяснению отрицательного порядка: того, что сознательно отвергнуто Шекспиром. В анонимной хронике старый Леир, оставшись по смерти любимой жены без сыновей и с тремя дочерьми на выданье, хочет посвятить конец жизни спасению души, ко перед этим он как отец должен найти для дочерей достойных мужей, а как король для Британии — которая будет между ними разделена, — надежных защитников. Вся беда в том, что Корделла, младшая дочь, заявила, что выйдет замуж лишь за того, кого полюбит. Старый король тогда прибегает к хитрости, устраивая перед всем двором испытание дочерей в любви и рассчитывая, что после публичных изъявлений чувств он воспользуется этим и потребует от младшей дочери, чтобы она на деле доказала ему свою преданность: по примеру покорных старших сестер она должна выйти замуж за соседнего короля, которого выбрал отец. Предупрежденная одним из советников короля о ловушке, Корделла заявляет перед всем двором, что чтит Леира как государя и родителя и надеется доказать свою любовь в будущем. Этот, по словам Гонериллы, «безобразный ответ» разрушает все государственные планы короля, и тот в ярости прогоняет свою дочь.

Шекспир, таким образом, отказался от религиозной мотивировки отречения от престола, от «государственного резона» испытания чувств дочерей и от *хитрости* старого Леира — в его трагедии, в полном согласии с магистральным сюжетом, герой

наивно доверчив, а хитро ведут себя антагонистки. Вопросы престолонаследия, заботы о будущем страны, обеспечение покоя ее границ (в анонимной «хронике» совещания Леира по этим вопросам с придворными занимают целые сцены) не играют в трагедии Шекспира никакой роли. Отречение старого короля, сам факт раздела государства не вызывает у окружающих никаких опасений. «Король Лир» Шекспира — трагедия, а не хроника, трагедия Ренессанса, а не «государственная драма» барокко или классицизма XVII века. Шекспир *вернулся к древнему, эпически простому источнику* сюжета, как он пересказан летописцем Холлинshedом, где нет ни религиозных, ни государственных мотивировок зачина. Зато введен новый и важный мотив: Лир отдает в пользование дочерям королевство, правление, но остается королем, за ним сохраняется королевское достоинство, всеобщее почтение со стороны дочерей, зятей, подданных — внешне это выражается в том, что оговорена для короля свита в сто придворных.

В завязке «Короля Лира» звучит, таким образом, магистральная тема трагедий Шекспира — ренессансная тема человеческого достоинства, ценности человека, *цены личности*. Удивительная наивность Лира, убеждение в том, что он и без королевства останется королем, — наивность каждого трагедийного протагониста (отчасти кроме Гамлета) в отправной момент его истории: вера в себя как субъективная сторона гармонии с миром, никакими сомнениями не омраченная вера в окружающих, незнание жизни, изначальное отсутствие трагедийного опыта; Лир первой сцены — норма доверчивого в завязке героя. Ближе всех здесь нему Тимон первых актов, дальше всех, благоразумнее и осторожнее других протагонистов — доверчивый Мавр, когда похищает дочь венецианского сенатора. Абсолютная неподготовленность зрителя к завязке (специфический «прием» Шекспира в <Лире>), наше изумление странным поведением героя само по себе свидетельствует о героической норме гармонической психологии, в которой своя — *героико-психологическая* — правда.

Чтобы почувствовать эту правду, попробуем задать себе вопрос — самый естественный для драмы или романа Нового времени вопрос — какова была предшествующая жизнь Лира, предыстория, подготовившая начало истории? Для всех трагедий Шекспира характерна открытая, публичная, *всему миру известная* предыстория героя, не уходящая корнями в частную жизнь. Мы в общем представляем юность Кориолана со слов его матери, общее настоящее, а значит, и прошлое Макбета до встречи с ведьмами, безоблачные годы учения Гамлета и его любовь к Офелии до душевного перелома, прежнюю жизнь Отелло — по собственному знаменитому рассказу и беглым замечаниям других действующих лиц, не говоря уже о прошлом Антония, — оно не только засвидетельствовано официальной историей Рима, но и освещается Октавием, Энобарбом, Клеопатрой. Про общеиз-

вестное прошлое этих героев открыто и *между прочим* говорят все — это не «информация» для персонажей и для зрителей, как в испанском и французском театре,— и только таким образом (между прочим) о прошлом героя узнаем и мы. В британской трагедии нет и этих, родственных «риторическим напоминаниям», сообщений: о прошлом короля Лира мы *решительно ничего не знаем*. И это тем более удивительно, что Лиру уже восемьдесят лет, жизнь его вся в прошлом. Не станем же мы придавать значения пристрастным свидетельствам ГонериЛьи и Реганы — закулисному обмену мнениями актрис о постановке по окончанию придворного спектакля («Видишь, как он взбалмошен!.. Это у него от возраста... Он и раньше плохо владел собой... Он был сумасбродом в лучшие свои годы. Теперь к его привычному своеволию прибавятся вспышки старческой раздражительности», I, I, перевод Б. Пастернака) — если мы отвергли трактовку «Лира» как трагедию старческого маразма. Слова Кента в завязке, что в лице «великого Лира» он «чтил короля, любил отца и слушался владыку», «имя Лира вспоминал всегда в молитвах» и т. д., или — позднее — слова самого Лира о том, как в былое время все его «ласкали, как собачку», уверяли, что он «сильнее всех», — также ничего нам не сообщают: это не личные, а безлично родовые сведения о *короле* Лире, о *Всяком Короле*. Личной предыстории Лира мы в них не находим.

В «Короле Лире», трагедии всех трагедий, Шекспир не только опустил, как в других трагедиях, все особые частности личной жизни героя, он отказался также от *героических черт выдающейся личности*, — общеизвестных, само собой разумеющихся, выводимых из общего облика героя, художественно нами «дедущимых» или нам сообщаемых о Кориолане, Отелло, Антонии, Макбете. Да нам и думать нечего о предшествующей жизни Лира! До начала действия Лир (подобно другим протагонистам, но в Лире это особо оттенено) *жил, как все*, в идеальном смысле: как положено, как должно жить на своем месте, жил жизнью Всякого Человека, настолько, что и рассказывать не о чем, вспоминать не о чем. То была нормальная, счастливая жизнь — в мире с миром; жизнь Лира не выходила из традиционной колеи. Счастливые страницы истории, сказал философ, суть ее пустые страницы; для художника, для трагика — сугубо пустые, художественно никчемные. И вот откуда наивная вера в окружающих, безрассудная вера в себя — безумно наивная доверчивость Всякого Человека в зачине трагедийной истории.

Истина «из ничего не выйдет ничего», которую полушутливо напоминает в завязке Лир Корделии, в ответ на ее «ничего», не всегда верна. Доказательство тому — сама завязка. Как известно, весь наш прекрасный «мир возник из ничего», и великая трагедия Шекспира — малое подобие великого мира — тоже завязалась из двух ничего, из «ничегошнего» прошлого Лира и от-

эта «ничего» Корделии. В «Короле Лире», таким образом, если годно, есть подготавливающая предыстория, она дана в форме пулевой, *абсолютной* — отвлеченной от всяких «своеобразных» частностей. Надо только помнить, что нуль — тоже величина: чего не знали древние греки, но что уже было известно математикам древнеиндусским и культуры майя.

К тому же выводу мы придем, поставив вопрос несколько иначе. Каковы все же мотивы самого Лира, как бы наивны и странны они и были, *субъективные резоны* вызывающего поведения короля в завязке, из которых он исходит, полагая, что останется для всех королем и без королевства? В трех трагедиях доблести, а также в «Кориолане» это *личные* заслуги героя перед обществом, — как полководца, воина; в «Тимоне Афинском» это долг (даже в материальном смысле) друзей Тимона, многих афинян и самого города Афины *лично* перед ним, Тимоном; он всегда делился с ними своим добром, а потому имеет право рассчитывать в беде на их доброту. За королем Лиром нет таких заслуг, по крайней мере, мы их не знаем; личных заслуг воина мы не предполагаем за *королем* Лиром (хоть бы и «великим» королем в аттестации Кента); сам герой таких заслуг за собой не числит. Что касается того, что он все отдал дочерям, — это не личный (свободный, произвольный) поступок, не заслуга, вроде неслыханной щедрости Тимона, а традиционный повсеместный обычай, долг отца, после смерти которого все достается его детям. Из этого естественного (без личных заслуг) поступка отца и будут в дальнейшем исходить неблагодарные дети Гонерилья, Регана, как и Эдмунд по отношению к своему отцу.

Но эти три общие обстоятельства Лира — то, что он отец, глубокий старик, король — они-то и являются резонами героя в завязке, залогом того, что он останется для других тем, кем был для них всегда. *Безличные*, неперсональные, самые неоспоримые *обстоятельства* героя (который в завязке еще не вышел, а — отдавая себе отчет — только выходит из «колеи») соответствуют *личным заслугам*, особым правам других протагонистов. Исходя из трижды для людей почтенного своего состояния, Лир и надеется, что он останется прежней персоной для дочерей, зятьев, подданных. Среди героев всех трагедий Лир — единственный отец, единственный старик, единственный король; два первых обстоятельства придают его судьбе предельную общезначимость, а третье, как обычно в древней поэзии, масштабность: это черты всечеловеческой судьбы *героя* — в древнем и непреходящем смысле слова.

История Лира тем самым включает в себя судьбу Отелло и Аptonия, Кориолана и Тимона, лично одаренных полководцев, бескорыстных друзей, выдающихся личностей, даже судьбу «доблестного» Макбета — как *частные и особые случаи жизни Всякого Человека*.

Попробуем теперь — в свете магистрального сюжета — прочитать сцену завязки «Короля Лира». Она начинается, как в старину говорили, *ex abrupto*, «внезапно», без подготовки. Это примерно *in medias res*, «с середины дела» классического эпоса: аудитории древних сказителей, в общем, известны герои сказанья, предыдущие обстоятельства истории — Троянская война и ее участники, «многоопытная» жизнь Одиссея, не менее, чем жизнь Всякого Человека и роль в ней различных персонификаций — всякому зрителю средневекового театра. Схема трагедийного зачина у Шекспира, в общем, одна: счастливая звезда героя, герой занял или завоевал в жизни высокое место, взоры всех обращены к нему, его «ласкает» молва, на его «да» и «нет» жизнь всегда отвечает согласием — и *это* должно его погубить. Мифологическому античному сознанию за *этим* чудится неумолимый фатум или воля «ревнивых», «завистливых» богов — они ослепляют героя, порождают у него высокомерие («гибрис») — и смертный забывает место свое. В демифологизированном (в строгом смысле слова) художественном сознании Шекспира фатум перенесен в душу героя (в трагедиях доблести великая личная страсть) и в природу общества (состояние мира в «социальных» трагедиях). Но у Шекспира тоже есть свой «гибрис», горделивая переоценка героической личностью собственных сил, своего значения для людей.

Сцена завязки открывается — после краткой беседы придворных, ожидающих выхода короля, — появлением Лира в окружении дочерей и свиты. За краткой репликой в один стих (приглашение в зал соискателей руки Корделии) — сразу торжественная речь короля, которая начинается многозначительным стихом: «Meantime we shall express our darker purpose» («Меж тем откроем замысел наш тайный»; дословный перевод)¹. Слово *darker* — «темный», «неясный», «тайный» — ключевое слово ко всей речи, ко всей сцене завязки, а через нее ко всему действию. Менее всего оно может означать, как иногда полагают комментаторы, «скрытый» (еще не обнаруженный) замысел разделения королевства: из начала сцены видно, что замысел уже известен двору, как и то, что Альбани и Корнуол при этом получили совершенно равноценные части. Ни у кого из присутствующих раздел сам по себе не вызывает удивления. Не «решенье твердое» переложить «дела и заботы с нашего возраста»², «поручив их

¹ Менее лаконичный перевод Б. Пастернака: «А мы вас посвятим в заветные решения наши глубже», — недурно передает общий смысл стиха, но в поэтическом и многозначном слове «заветные» нет оттенка неясности, загадочности решения.

² Дословный перевод. Речь идет о старости, но не о дряхлости, как обычно переводят: «с дряхлых плеч» (Щепкина-Куперник), «с наших дряхлых плеч» (Пастернак). Эта сцена, как и все дальнейшее действие, исключает *дряхлого* Лира.

более молодым силам», а форма (способ) пожалования может (даже должна) удивить придворных:

Скажите, дочери, мне, кто из вас
Нас любит больше, чтобы при разделе
Могли мы нашу щедрость проявить.

(Перевод Б. Пастернака)

«Темна», неясна *форма* реализации замысла — не только для окружающих, для мира, а в какой-то мере для самого Лира. Ведь она-то и должна венчать весь замысел. Жизнь свою Лир намерен закончить необычно — не традиционным благочестивым способом, как король из «Хроники о Леире», а необычайным деянием, под стать деяниям доблестных протагонистов других трагедий. И это будет первым и последним его деянием, после которого больше не потребуются, как не требовалось и в предыдущей его жизни, никаких особых дел. Для этого и задуман раздел — *так* Шекспир понял популярное древнее сказанье. Не внося в зачин истории Лира никаких новых — например, государственных — мотивов раздела, Шекспир осознал его в духе магистрального сюжета своих трагедий. Это поступок человеческой особи, впервые выступающей как личность, второе рождение в восемьдесят лет, невольное рождение трагического героя. Лир все свое отдаст (своим!) — и все же останется собой. Необычайный — и вместе с тем такой простой, такой естественный! — конец нормальной жизни, ее нормальный, только ей подобающий, королевски торжественный закат.

Форма раздела — испытание в любви — в последний раз явит миру простую и царственно-величавую мудрость «великого Лира». Конечно, он знает людей, знает своих дочерей, их мужей, он *проницателен*. О том, что «король больше благосклонен к герцогу Альбанскому, чем к Корнуольскому», — к благородному, как вскоре выяснится, а не к жестокому из своих зятей, — мы узнаем уже из первой реплики трагедии. Но из второй реплики — что он все же выделил им равные части («Но теперь при разделе королевства положительно нельзя заключить, которого из герцогов он больше ценит»): старшие дочери не уступают друг другу, и *справедливый* Лир не должен обидеть Регабу. Лучшая часть достанется Корделии, любимой дочери, она заслужила ее своей любовью, она покажет, докажет это своим ответом — и с ней он проведет остаток дней, тем самым доказав и свою проницательность, и справедливость, и *благоразумие*.

Сцена раздела королевства протекает в тонах торжественного обряда — перед людьми, перед богами¹ — прощания с тропом, двором, прощания со всей прежней жизнью (по окончании раздела король немедля уезжает к старшей дочери). Но так от-

¹ О значении тональности «обряд» для трагедийного действия — подробнее в главах «Жизнь — театр».

лично начавшийся обряд испортила своим ответом Корделия. Она не только отказалась участвовать, она взяла под сомнение весь обряд и даже искренность его участниц, своих сестер:

Зачем же сестры выходили замуж,
Коль говорят, что любят только вас?

Ее ответ, ее «ничего, милорд» так поражает Лиру, что вначале он, ушам своим не веря, переспрашивает: «Ничего?», после второго «ничего» еще готов принять ответ за шутку, но в третьем приглашении уже звучит и угроза («Из ничего не выйдет ничего. Подумай и скажи»). И лишь после третьего отказа Корделии и после резкого вмешательства Кента, который тоже берет под сомнение искренность старших дочерей, а значит, весь замысел, Лири охватывает «ярость дракона».

Бурное возникновение аффекта в завязке британской трагедии родственно взрывам страстей во всех трагедиях от «Отелло» до «Тимоиа Афинского». Всем героям трагедий в момент *рождения страсти* море по колено. В завязке «Лиры» нечего искать психологии отцовского чувства — это не «семейная трагедия». В момент возникновения аффекта герой поражен в сердце¹, в нем задето все заветное, то представление о людях, о себе, что питало его жизнь, «подобно роднику» (слова Отелло²). Взрыв рождения страсти — источник всей динамики дальнейшего действия, источник великой энергии трагического героя.

В завязке «Короля Лиры» аффект рождается в наиболее показательной для трагедии Шекспира форме, как норма для магистрального сюжета. Но именно поэтому — из-за нулевой предыстории — для «Короля Лиры» потребовалась развитая вспомогательная линия действия. Ни в одной трагедии, как бы Шекспир ни отклонялся от единства действия, нет в завязках такого развернутого параллелизма побочной линии, регулирующего наше впечатление от странного поведения протагониста в главной линии. И все же «темная» (darker) завязка давала повод, как мы видели, для самых различных интерпретаций. Не приходится долго толковать о несостоятельности «трагедии властолюбия»: надо быть особенно пристрастным к королю, добровольно отказывающемуся от власти, чтобы приписывать ему повешенное властолюбие; нас не удивляет в финале полное безразличие бывшего короля к власти, которую победившие приверженцы ему возвращают. Вряд ли можно по поводу завязки говорить о «самодурстве» героя, переживающего состояние трагического аффекта: как бы предупреждая такое впечатление, Шекспир начинает трагедию с двух реплик придворных, свидетельствующих, как мы видели, о *справедливости и беспристраст-*

¹ Лир позже: «Я ранен в мозг» (IV, 6).

² Но взрыв ревности у доверчивого Отелло — в сцене *кульминации*, после длительной подготовки, — разумеется, более понятен современному зрителю, чем взрыв гордости у доверчивого Лиры в неподготовленной *завязке*.

таи Лира. Что королевский сан сам по себе вообще не решает в этой сцене, как завязке последующих несчастий, доказывает завязка побочной линии и судьба доброго, благодушного Глостера: обоих, короля и вассала, после того, как они отдали все детям, —дет одна участь. Роковой оказалась *доверчивость* обоих отцов, характерная доверчивость всех героев поздних трагедий, начиная с Отелло. В побочной линии при доверчивой посредственности Глостера есть и «макьявель»-интриган, но в завязке основной линии Шекспир отказался от искусных интриг антагониста, здесь пег Яго — инициатива полностью исходит от героя, от героически ослепленной веры в себя и людей. Принципиальный (общезначимый) смысл этой доверчивости как веры в других оттенен в британской трагедии повторением, а значит, более акцептирована, чем в венецианской, и слепота, как всечеловечески *социальная* (а не королевская) наивность Лира.

Что это доверчивость, а не старческое слабоумие двух старых отцов, доказывает история *молодого* и достаточно *умного* Эдгара — он тоже, как Глостер, поверил интригану Эдмунду. Каждый из этих трех случаев доверчивости может показаться и не раз казался неправдоподобным, но «три раза подряд — уже не случай, не совпадение, а закон», особый закон героико-доверчивой психологии, которому Шекспир остается верен от первой поел ега мл етовской трагедии «Отелло» до последней, до «Тимона Афинского»: доверчивостью начинается духовная эволюция протагониста во всех поздних трагедиях. Дело здесь не в недостатке ума или проницательности, вся последующая история героя тому доказательство, а в том, что в трагедийном мире Шекспира обман, как правило, легко удается — антагонистам, законченным негодьям. Общезначимо психологическую правду этих положений формулирует антагонист Эдмунд — в конце побочной завязки (I, 2), убеждаясь, что дело пойдет:

Отец доверчив, брат мой благороден;
Так далека от зла его натура,
Что он в него не верит. Глупо честен:
С ним справлюсь я легко. Тут дело ясно.

Единственное, но практически вполне достаточное, преимущество антагониста над героем в ситуациях трагедий Шекспира — полное отсутствие нравственных извилин в мозгу негодяя. Отелло

Тимон, Лир, Глостер и Эдгар судят о других по себе, им и в голову не может прийти возможность такого чудовищного цинизма. В этом — не больно хитрый и тем более страшный — секрет успеха в личной жизни, в общественно политической жизни всех шекспировских монстров, всех «макьявелей», начиная с Ричарда III. А самому герою британской трагедии, трагедийному Всякому Человеку, не потребовалось и Эдмунда — в отличие от средних «простых людей», от Глостера и Эдгара,— достаточно было лицемерных публичных признаний двух дочерей. И в этом по

степени, по форме не обыденная, *особая* (героическая), а по содержанию, по сути *общезначимая* (трагедийно типическая) психологическая правда шекспировской трагедии.

Во всех трагедиях Шекспира, особенно в трех величайших, завязка является вступлением к некоему великому опыту — в конечном счете о предельных возможностях личности: цена человека в человеческом обществе. В «Гамлете» таким вступлением, вызовом на отважный опыт служит появление Призрака в Эльсиноре, а самым опытом — основное действие, особенно кульминационная сцена «мышеловки». В «Макбете» тема мрачного опыта объявлена зрителям в прологе ведьмами и ими же опыт провоцирован, а осуществляется она па протяжении всего мрачного действия Макбетом на самом себе. В «Короле Лире» — ив этом величайший его трагизм—лично никто не провоцировал героя, кроме Жизни и личной его жизни, а предметом невольного «эксперимента» тоже оказался сам экспериментатор. В естествознании Нового времени начиная с Бэкона говорят о так называемом *experimentum crucis* (термин, восходящий к средневековым пыткам): в научном эксперименте, опытным дознании, следствии, *Природу* (единую во всех своих звеньях) *допытывают, распиная на кресте, дабы заставить ее раскрыть* (в «лице» распластанной подопытной лягушки, своего агента), *выдать исследователю свои тайны*. Патетическое действие «Короля Лира» — норма трагического «эксперимента распятием». Сам Лир говорит об «огненном колесе», к которому он «прикован» (IV, 7), а Кент в конце — о пытке, «дыбе жизни», на которую вздернут был Лир.

В завязке «Короля Лира» лишь намечается тема «эксперимента». Чтобы понять его ход и исход, надо перейти к лабораторным условиям, к природе среды, в которой протекает «опыт», к объективной стороне трагедийной ситуации.

4

Обстоятельства, в которых протекает «эксперимент», начатый в завязке,— это трагедийный мир, люди, окружающие Лира, и нравственные нормы их поведения. Ход действия показывает, что в трагедийно кризисном мире «Короля Лира» нет общего языка в представлениях о нормальных («природных» и «должных») отношениях между родителями и детьми, братьями и сестрами, старшими и младшими, королем и подданными, нет гармонического единства, из которого исходит герой в завязке. Трагедийный мир поляризован на «добрых» и «злых»¹—антагонизм между

¹ В какой-то мере во всех трагедиях, но в британской моральная поляризация проведена с четкостью нормативной. Трагедийная характеристика Шекспира не знает школьного (если не попросту пошлого) правила «нет на свете только положительных или только отрицательных людей».

ними и составляет источник энергии трагедийного действия, которое опровергает исходные гармонические представления героя. Природа «добрых» и «злых» уже видна из того, какой смысл вкладывается теми и другими в само слово «природа» (nature).

Сорок девять раз повторяется слово nature персонажами «Короля Лира»: тридцать восемь раз — положительными (из них семнадцать раз Лиром) и одиннадцать раз — отрицательными (из них восемь раз Эдмундом, причем четырежды в лицемерной функции, когда он подделывается под «добрых»); чаще всего — в наиболее важных суждениях. В поэтически многозначной семантике шекспировского языка малый смысл слова (природа, натура персонажа) переходит в большой (Природа, Космос Великой Цепи Бытия); природа человека, натура личности повторяет порядок вещей во всей природе как ее подобие и органическая часть. «О ты, разрушенная часть *природы!* Весь этот мир когда-нибудь вот так же разрушится!» — восклицает слепой Глостер, узнав в сумасшедшем Лире своего короля (IV, 6) ¹. Микроскоп «малого мира человека» (III, 1) — автономное подобие макрокосма Природы.

Для персонажей «добрых» голос природы совпадает с традиционно принятым и нравственным. Для Лира испытание дочерей — публичное «соревнование (дочерней) *природы* с (личными) заслугами»; вмешательство вассала Кента — дерзкий вызов «нашей (личной) *природе* и (королевскому) сану»; за бесчувственность «ее (Корделию) сама *природа* признать стыдится» (I, 1). Французский король отказывается верить в *противоприродную* (unnatural) черствость Корделии и объясняет ее холодный ответ «медлительностью *природы*» (сдержанностью, стыдливостью натуры). Сопоставляя «*противоприродное*» поведение своего сына, «негодяя» Эдгара, со странным поведением «короля, который отпал от *природной* склонности», Глостер заключает, что, видимо, нынче «сама *природа* терзается» от подобных поступков, следствием чего и явились в Британии недавние затмения солнца и луны (I, 2). Ведь лишь тогда мы не исполняем природные свои обязанности, когда (вместе с телесной природой в нас) хвораем — тогда «мы — не мы, *природа* заставляет дух наш страдать совместно с телом» (Лир, II, 4). А первейшие «обязанности *природы*» — это «преданность детей, учтивость и долг признательности» (Лир, II, 4). Поэтому то, что случилось с Лиром и совершили старшие дочери, — это «*противоприродное* горе» (Кент, III, 1), «*противоприродный* поступок» (Глостер, III, 3), «самый дикий и *противоприродный*» (Эдмунд лицемерно, III, 3). «*Природу* так унижить лишь дочери бесчувственные могут» (Лир, III, 4). «Надо исследовать анатомию Реганы», требует

Буквально: «О разрушенное творенье природы! Этот великий мир тоже износится (и перейдет) в ничто».

Лир, узнать, какая там завелась хворь, что там «кишит на ее сердце», «от каких причин в *природе* сердца делаются такими жесткими (Лир, III, 6).

Слово «природа» в речах персонажей означает то личность человека в ее своеобразии («*Природа*, которая презирает свое происхождение, способна на любой поступок», Альбани, IV, 2), а то семейное или общественное состояние человека, его общий с другими людьми долг, например, сыновний («Эдмунд, зажги весь жар *природы*, чтоб отомстить за это злодеянье»,— восклицает в сцене ослепления Глостер, III, 7), или и то и другое («Обо мне станут говорить, что во мне верноподданное чувства взяли верх над *природой*», Эдмунд, III, 5); то отдельный организм в его целостности («Благие боги, исцелите великую рану его *природы*»,— молит Корделия в IV, 7), а то всех родителей и всех детей, весь род людской («Дочь осталась: она спасет *природу* от проклятья, что на нее две старших навлекли»,— восклицает Дворянин в IV, 6; перевод Щепкиной-Куперник) и даже весь космос («Услышь меня, *природа*», Лир, I, 4).

Но персонажи злые также апеллируют к природе, хотя реже, чем добрые: более деятельные натуры (Эдмунд: «В моем же положении важны дела, совсем не рассужденья», V, 1), они показывают свое понимание природы на деле. На сей раз это не добрая природа, согласованная с нравственным долгом, обычаями и законами в семье и обществе, включающая их в себя, не гармоническая и не «интегральная», большая, социальная природа, а (не менее естественная) природа злая, дисгармоническая, противостоящая порядку, обычаю, закону в обществе и семье, исключаящая их из себя, «дифференциальная», малая, индивидуальная, природа особи. Со всем блеском ее заветы декларируются в знаменитом монологе Эдмунда, которым открывается вторая сцена «Короля Лира», завязка побочной линии действия. Монолог начинается, как молитва безбожного «макьявеля» трагедии, ее «природного сына» (английское *natural boy*) к его высокой покровительнице: «*Природа, ты моя богиня. Лишь твоему закону я преданно служу*». Отныне Эдмунд не намерен больше подчиняться «бичу обычая» («*the plague of custom*»), «придирчивым законам рождения», лишающим его, незаконного да еще младшего сына, права на наследство. И что значит «незаконный», «низкороденный»? Разве он хуже сложен, от природы менее одарен, чем «любой, рожденный супругою почтенной»?

Мы — «незаконные»! Мы — «низки», «низки»!
Но нам в *отрадном грабеже природы*
Дается больше сил и пылкой мощи,
Чем на докучной, заспанной постели
Потратится на полчище глупцов,
Зачатых в полусне.

0.2)

Раз отец любит их обоих, любовь отца ему, бастарду, принадлежит не менее, чем законному сыну Эдгару, он хитростью похитит свое (как отец когда-то «в отрадном грабеже природы» взял свое). Если только удастся выдумка с поддельным письмом, низорожденный Эдмунд победит законнорожденного брата.

За братом в свое время наступит очередь отца, Эдмунд и его столкнет с помощью письма, на этот раз не поддельного: «Он пожил — и довольно. Мой черед» (III, 3, перевод Б. Пастернака). Животная природа злых признает лишь силу и ловкость. В глазах старших дочерей вместе с силами жизни старого Лира покидает природа, отныне отец — ничто. «Отец мой, вы стары; *природа* в вас достигла до предела своих границ» (II, 4), — говорит Регана. Если Эдмунд перед смертью пожелал один раз сделать доброе дело, то лишь «своей *природе* вопреки» (V, 3). В отличие от прямодушия «доброй» природы (Корделия в завязке) природа «злых» лукавит, «играет» и лицемерит; прямодушие Кента здесь оценивается как дешевый прием плута, который, играя, «тщится выдать свою личину за свою *природу*» (Корнуол, II, 1).

Стык двух пониманий природы иногда приводит к игровой двусмыслице. «О честный, верный (*природный*) сын мой» (loyal and natural boy — также: «законный и незаконный сын»), — обращается Глостер к Эдмунду. Но для Эдмунда то, что он «незаконный (природный) сын», означает, что он имеет право и должен вести себя *не* как законный, *не* как честный, верный сын Эдгар. Это напоминает двусмысленность заявления Реганы в сцене испытания чувств: «Из одного металла я с сестрою, одной цены» (в оригинале metal, означающее и «металл» и «нрав») К Регана и докажет в дальнейшем свой «металлический» нрав. Лишь в комедиях Шекспира природа так двусмысленна, как в «Короле Лире». Но перед нами уже не комедийная природа лада, а природа разлада, схватка двух «природ».

Две «природы» «Короля Лира» — это «две правды» «Макбета», «правда благая» и «правда злая» — в ключевом первом монологе шотландского героя, после осуществившегося предсказания ведьм, «пролога к торжественному действию». Их конфликт в душе Макбета там, в завязке, «потрясает *единичный мир человека*» («И сердце, как сорвавшись, бьется в ребра назло *природе*», Макбет, I, 3), как здесь, в кульминации, во время бури — «конфликта дождя и ветра» в природе — буря в душе героя, в его «*малом мире человека*» («Лир», III, 1). В обеих трагедиях зло одерживает верх в завязке, царит на протяжении действия — и, враждебное жизни, терпит крах в финале. Злодеяние как некий высший и неуломимый императив «доблестной» личности в «Макбете» свойственно и сознанию аморальных персонажей в бри-танеккой трагедии; отдельные ее сцены напоминают ситуации

¹ В нынешнем английском правописании различаются metal (металл) и mettle (нрав).

трагедии шотландской. Такова IV, 2 — столкновение между Альбани и «дьяволицей»-женой, где Гонерилья прерывает «дурацкую проповедь» супруга теми же доводами и даже в тех же выражениях, что леди Макбет: она стыдит супруга, «труса с молочной печенью», напоминая о долге «чести» (или «доблести» — *honour*), издеваясь над недостатком «мужественности» (*manhood*) — настоящий мужчина в такое время не поддается, как «добродетельный дурень», «подлой жалости»¹. В том же духе «доблести», что и Макбет в переговорах с убийцами Банкб, наставляет Эдмунд офицера, поручая ему казнить Корделию: «Знай, что люди так овы, каково их время. Мечу не подобает мягкосердечие» (I, 3).

Но в отличие от монодраматического «Макбета» «Король Лир» — пьеса многофигурная. Душевному разладу, кризисному личному сознанию шотландского героя соответствует социальный разлад, кризисное состояние общества в британской трагедии. Мораль персонажей спустилась в «Лире» с «доблестных» высот (или поднялась с «адских» глубин), приземлилась, воплотилась в реальных интересах людей, либо отстаивающих прежнее (законное, естественное, «природное») место в обществе, либо добивающихся нового места любыми средствами (Эдмунд: «Для этой цели хороши все средства», I, 2). По сравнению с Яго или Макбетом честолюбцы «Короля Лира» подвижны материальными интересами *непосредственно*, путь к возвышению здесь лежит через наследство, борьбу за него. Коллизии своей британской трагедии, первой среди «социальных», Шекспир придал отчетливо *частнособственнический* колорит — начиная с завязки. Наделяя дочерей, Лир расхваливает свои земли, как помещик свои угодья («тенистые леса», «богатые поля», «полноводные реки», «роскошные луга»). Но, в отличие от «Ричарда II», собственнический дух «короля-помещика» здесь никого не коробит.

Собственническая окраска конфликта в трагедиях второй группы сказалась в упрощении мотивации. Цели «макьявеля» британской трагедии Эдмунда ясны с первых его слов. Они и даны в традиции английского театра, уже известной нам по «Ричарду III», где «макьявель» при первом появлении излагает зрителю в монологе свое кредо негодяя и программу дальнейших действий. Здесь и тени не осталось от «охоты за мотивами» Яго, как и от демонически беззаветной, самоотверженной верности мрачному долгу Макбета. Аморальность бастарда Эдмунда более рациональна, чем у двух его предшественников из трагедий

¹ Ссора Альбани с женой заканчивается (после слов Альбани, что, не будь она женщиной, он разорвал бы ее на части) характерным восклицанием Гонерильи: «Maggy! Your manhood! Mew!» — «Господи! Ну и мужчина! Мяу!» Сохранить кошачье передразнивание «дьяволицы» не решился (что тоже характерно для исторически впитанных нами классицистских норм приличия в высоком жанре трагедии!) ни один из лучших наших переводчиков, включая Дружинина, Шепкину-Куперник и Пастернака.

доблести; она менее принципиальна, не так слепа, не осложнена явной безрассудностью аффектов — в конечном счете она менее демонична». И вот почему, когда «круг колесо свершило» и Эдмунд повержен, он может разрешить себе — в духе все того же макиавеллистского представления о равнодушном и изменчивом времени — тот добрый поступок, который психологически [евозможен (как «измена» доблести, как душевная слабость) для Яго и Макбета, более «демоичных», нежели Эдмунд.

В «Отелло» доблесть дифференцирована морально-эстетическим знаком — благородная, прекрасная, «положительная» в герое, демоническая, безобразная, «отрицательная» в антагонисте. В «Короле Лире» человеческая природа *опосредована* собственностью: «добрые» — это те, кто владел и лишился владения, «злые» — те, кто стремится завладеть, завладевает и затем должен закрепить свое владение. Последние *знают* все значение собственности в жизни — с начала действия; первые *узнают* — в ходе действия. *Поведение* одних (Эдмунда, Гонерильи, Реганы) кардинально и почти автоматически меняется, как только они завладели; и так же меняется *сознание* (знание жизни) других (Лира, Глостера, Эдгара), как только они всего лишились. Более того, собственность, как лакмусовая бумажка, выясняет во всей мере качество (благородство) природы — верность вассала королю, любовь детей к родителям. Бескорыстие Корделии, Эдгара, Кента раскрывается перед всем миром лишь после того, как они экспроприированы, лишены прав, изгнаны и очутились в «бескорыстном» состоянии.

Природа человека в собственническом мире британской трагедии проявляется двузначно, как «прекрасно-безобразная» доблесть в мире «Отелло» и «Макбета». Собственность воздействует на человека в согласии с его природой: на благих как благая, на злых как злая. Натура человека здесь двусмысленна, как речь шута; собственность, как показывает завязка, мистифицирует, путает, скрывает за проявлениями суть, одурачивает людей. И когда Лир в ходе трагедии узнает, что в прежней жизни он не понимал природы вещей, он называет себя «*природным шутом*» («дураком») фортуны» («The natural fool of fortune», IV, 6). В аналогичном положении финала Отелло трижды также называет себя «шутом» («fool»). Но в британской трагедии дул и кость человеческой природы, ее двусмысленность, на которой основано кви про кво трагической ситуации, более детерминирована, менее случайна по форме, чем в искусной интриге, созданной Яго. Эта двусмысленность раскрывается поэтому перед Лиром еще в восходящей линии — и только в меру осознания истины (а не из-за недоразумения) нарастает трагический разлад.

Сама природа-космос (поэтически живая Природа!) двусмысленна в «Короле Лире». Она вначале кажется, «представляется» нам «доброй природой» добрых персонажей, Природой короля

Лири, его грозной заступницей. Первые раскаты грома и «шум бури вдали» мы слышим в конце второго акта, во время разрыва с дочерьми и ухода в степь, тотчас же после слов Лири: «Свершу дела такие... Не знаю, что; но то, что ужаснет вселенную». Природа затем как бы отвечает Лиру в кульминации, как бы подчиняется его заклятьям в самом начале III, 2 («Злись, ветер, дуй, пока не лопнут щеки... Разящий гром, расплющи шар земной! Разбей природы форму, уничтожь людей неблагодарных семья!»). Нам кажется, что это природа Ріша накануне убийства Юлия Цезаря; те грозные ее предзнаменования (или предостережения), о которых вспоминает Горацио в начале «Гамлета»; или что это шотландская природа в ночь убийства Дункана, когда солнце долго не показывалось на небе («против естества, как то, что совершилось», «дно стыдно было за людей», «Макбет», III, 4). Но ведь «злым» в «Лире» эта страшная гроза никак не страшна; Регана, Корнуол и Освальд еще в конце второго акта укрылись в замке; буря, дождь, гром, серный огонь свирепствуют в степи над бездомными Лиром, Кентом и Шутом. Природа «Лири», пожалуй, скорее на стороне «злых» — Кент и Глостер дважды называют ночь третьего акта «тиранической» (III, 4); Лир стыдит стихии, обзывая их «угодливими слугами» его злых дочерей («В помощь злым дочерям вы всей небесной мощью обрушились на голову — такую седую, старую! О стыдно, стыдно!»). Выходит, что и мы, зрители и читатели, вместе с героем оказались «природными шутами» трагедийной судьбы, «фортуны». Вернее, сама природа в британской трагедии пребывает в разладе с собой, она и с добрыми и со злыми, она двулика, если не двулична. Это больная, «вышедшая из сочленений», природа распадающейся Великой Цепи Бытия.

В полной мере значение трагического разлада, распада органических связей раскрывается, когда мы переходим от «природы» к другому основополагающему началу трагедийного мира, к «времени».

5

Слово «время» встречается в тексте «Лири» реже, чем «природа» (около тридцати раз), а главное — обычно употребляется в техническом (не соотнесенном поэтически с идеей целого) смысле. Иногда «время» обретает в устах персонажей и более высокий смысл — примерно как в хрониках *, но собственно тра-

¹ Корделия, прощаясь с сестрами, говорит: «Но злые козни *время* обнаружит» (I, 1); Эдгар надеется выступить, «когда созреет *время*» (IV, 6). Для «злых» время, возвышаясь над людьми, равнодушно к их судьбам: умирая, Кориоул и Освальд жалуются, что смерть пришла «*не вовремя*» (III, 6; IV, 7). Сентенция Эдмунда: «Люди таковы, каково их *время*», имеет для «макьявеля» и обратную силу: время так же аморально, как люди.

гический — в немногих случаях¹. Трагедийное время (в малой форме) раскрывается в «Короле Лире» прежде всего в той роли, которую играет возраст действующих лиц для их характеров, для места и роли в действии, в *возрастной архитектонике* персонажей. И как за малой природой, за личной натурой «малого мира человека» стоит у Шекспира большая Природа социального и космического целого, так за «малым временем» основных персонажей, за их личным возрастом, характером стоит в британской трагедии большое Время истории, «возраст» общества, человечества, состояние («характер») мира.

Значение *малого времени* в «Короле Лире» уясняется при сравнении с «натуральной» трагедией раннего периода. Британская трагедия сходна с «Ромео и Джульеттой» ролью, которую в судьбе основных персонажей играет семья, семейные связи. Архитектоника персонажей «Ромео и Джульетты» дана почти готовой в списке действующих лиц — со всей характерной для уравновешенной эстетики Высокого Ренессанса симметрией. Вот ее схема;

Эскал, герцог Веронский

Монтекки — отец синьора Монтекки	Капулетти — отец синьора Капулетти
Ромео	Джульетта
Меркуцио (родственник и друг Ромео)	Парис (родственник герцога и жених Джульетты)
Бенволио (племянник Монтекки и друг Ромео)	Тибальт (племянник синьоры Капулетти и защитник чести) Кормилица Джульетты
Балтасар, слуга Ромео	Пьетро, слуга Кормилицы
Абрам, слуга Монтекки	Самсон и Грегори, слуги Капулетти
Паж Меркуцио	Паж Париса

Брат Лоренцо

(духовный наставник и советник Ромео и Джульетты)

Пристав

Горожане Вероны

Хор (актер, произносящий Пролог)

В соответствии с действием, чаще происходящим в семье Капулетти, и, как сказано, с большим вниманием к положению

¹ Глостер: «Отжили мы свое *время*» (I, 2); он же: «Таков наш век (дословно «бич *времени*): слепых ведут безумные» (IV, 1); Эдгар в заключительном четверостишии: «Мы должны покорно нести груз этого печального *времени*»; также некоторые реплики Шута.

героини, чем героя, сторона Капулетти несколько перевешивает. Буффон (Кормилица) не имеет пары (если не считать образа Меркуцио, в котором роль «друга героя» совмещается с ролью Шута); как посредница между Ромео и Джульеттой, Кормилица могла бы быть помещена среди персонажей, занимающих примиряющую позицию, подобно герцогу или брату Лоренцо — в середине. Существенного *внутреннего* различия между членами каждой пары, между враждующими домами в целом нет. Все образы остаются на своих местах, не изменяя первоначальным связям, вплоть до финала, до примирения глав домов над трупами любящих (в плане темы хроник — торжество линии Герцог — Лоренцо) в *ходе натурального времени* и при беспристрастном содействии верховной власти, которая вместе с горожанами — «социальная почва» действия — всегда порицала вражду домов, возвышалась над ней.

Сопоставим с приведенной схемой архитектонику персонажей «Короля Лира»:

Король Лир

Корделия	Гонерилья, Регана
Альбани	Корнуол
Француз	Бургундец
Кент	Освальд
Дворянин из свиты Корделии (связан с Кентом)	Куран из свиты Реганы и Корнуола (связан с Эдмундом)
Слуга Корнуола и его убийца, мститель за Глостера	Офицер на службе у Эдмунда, убийца Корделии
	Глостер
Эдгар	Эдмунд
	Шут ¹
Старик, арендатор	Глостера
Лекарь	
Рыцари, придворные, гонцы	

Основные персонажи британской трагедии также принадлежат к двум семьям, но разделены еще дистанцией социально-иерархического порядка. Решающую роль, однако, играют не открытые (публичные) семейные и социальные связи, а *открывающаяся* — в ходе времени — грань морального (внутреннего) порядка: персонажи «добрые» и «злые». Только немногие основные персонажи сохраняют изначальные общественные и семейные связи, прочие им изменяют (или их общественное положение

¹ Значение Шута рассматривается ниже, в главе «Сюжет и социальный фон».

радикально меняется), — *в ходе времени* образуются две партии. Гомерилья — и ее муж, старшие дочери — и младшая, Эдмунд — и его брат, Корнуол — и слуга Корнуола вступают в смертельную борьбу. Отведенное традицией и иерархией место оказывается для многих эфемерным. Король, граф Глостер и его законный наследник опускаются на последнюю общественную ступень, бесправного бастарда возносит па самый верх — пока под конец и для него «круг колесо свершило».

Трагедийное *время* в «Короле Лире» начинается со сцены, в которой почти все ее участники — так или иначе, открыто или тайно — *выходят из повинования*, из иерархии, из положенного благочиния, из традиционного благонаравия. Пока что — даже не столько «злые», не столько старшие дочери, которые с виду ведут себя как подобает при торжественном обряде; не «злой» Корнуол, которого зритель еще не может отличить от «доброго» Альбани; и, конечно, не Эдмунд, еще безупречный «прекрасный плод» (I, 1) Глостера; Эдмунд, как положено ему, — статист в этой сцене. В завязке «природа», аморальная у порочных, прикрыта цивилизованным лицемерием, у благородных она открыто проявляется — личным неповиновением.

Задолго до Достоевского в трагедии Шекспира основная ситуация начинается — без всякой подготовки — со *скандала*; и главным образом из-за «добрых». Верный Кент называет короля «безумным старцем», «послушным лести»; Кент не верит торжественной церемонии Лира, он ни во что не ставит слова Гонерильи и Реганы («Шумит лишь то, где пустота внутри»), он дерзко защищает непочтительную дочь. Изгоняемый, Кент покидает двор со словами: «Раз ты таков, о Лир, изгнание здесь, а там свободный мир», — как бы предвосхищающими высокомерную формулу уходящего в изгнание Кориолана («Я изгоняю вас, живите здесь!»). По нормам патриархальной морали, Лир имеет право назвать Кента «крамольником»; Кент выступает впервые (этому «примера не было», в ярости восклицает король) как *личность*. Он изгнан из патриархального мира, отныне он духовно вступает в свободный мир.

Что Корделия «вышла из колеи», не приходится доказывать. Ее правдивость, прямодушие, ее личный *характер* предстает перед ее отцом впервые; как *личность* она в сцене завязки *рождается* перед миром. Причем (подобно Отелло, Макбету, Антонию, Тимону в момент возникновения страсти) в форме *обманчивой* — не только для Лира, но и для зрителей: «резкость» ее правды, «сухость» чувств, такое — нередко отмечаемое критикой — впечатление о характере Корделии рассеется только впоследствии. Как и обманчивое наше впечатление о деспотическом, черством, падком на лесть, непроницаемом ее отце.

Даже Глостер, покорный вассал, который в завязке не смеет прекословить королю, хотя дома возмущается его поступком,

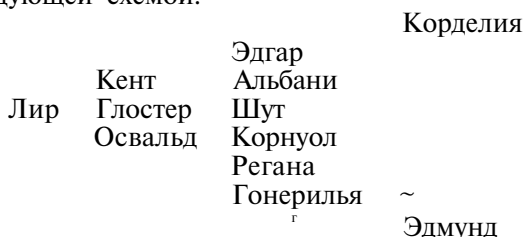
жизнерадостно беспечный Глостер по-своему (как отец) уже «вышел из колеи», но (подобно Лиру, своей параллели как отцу) не отдавая себе в этом отчета. У Глостера, кроме законного сына, есть и незаконный; Глостеру, как он с удовольствием рассказывает Кенту, «часто приходилось краснеть, говоря об этом», но он «теперь уже закалился». С жовиальной беспечностью он замечает о матери Эдмунда: «У нее округлился живот, и она раньше получила сына в колыбель, чем мужа в постель» (и затем игриво: «Чуете здесь грех?»). При этом Кент, честный, прямодушный Кент, не порицает приятеля и даже не жалеет, что «грех» был совершен, раз он «дал такой прекрасный плод». Еще Колридж отметил, что легкомысленные вольности Глостера по адресу юного Эдмунда («Этот плут явился на свет немного дерзко и прежде, чем за ним послали», и т. д.) и его матери должны были глубоко уязвить бастарда. Начало первой сцены подготавливает монолог антагониста в начале второй сцены («Природа, ты моя богиня... Мы — «незаконные»! Мы «низки...»). Замысел против брата и отца, завязка вспомогательного действия, — это выход из повиновения, второе незаконное *рождение* «натурального сына», его вступление в социальную жизнь как *личности*.

Острее и значительнее всего этот процесс *рождения личности* — предмет всей британской трагедии — представлен в короле Лире. По сравнению с анонимной трагедией, где Лир отказывается от власти, чтобы на старости лет, в духе традиции, посвятить остаток жизни спасению души, шекспировский Лир совершает свой поступок свободно. В свободном поступке, как обычно для трагедийного героя у Шекспира, есть оттенок гордости, произвола, высокомерного вызова судьбе. Отказавшись от государственной мотивировки, Шекспир, как сказано, вернулся к древним источникам сюжета, но внес в завязку весьма существенное изменение. В древних версиях Лир делит государство между дочерьми как *будущими* наследницами, оставляя всю полноту власти за собой пожизненно, старшие дочери и зятя затем насильно отнимают у старого короля владения; тогда как у Шекспира (вслед за анонимом) — полное отречение от власти, горделивое искушение судьбы, невольный «эксперимент». Как ни в одной трагедии, герой — ив этом всечеловеческий масштаб рождения личности — здесь рискует всем, чтобы узнать главное: чего стоит человек.

Роль времени в «Лире» яснее обозначится, когда мы сравним архитектонику действующих лиц британской и веронской трагедий по тому, как в ней применен семейно-возрастной принцип. Основные персонажи в обоих пьесах — это родители, дети и близкие им люди. Но в «Короле Лире» различие возрастное более дифференцировано, чем в «Ромео и Джульетте», — не два поколения, а четыре возраста:

- I. Престарелый восьмидесятилетний Лир.
- II. Пожилые: Кент, Глостер — и Освальд.
- III. Достигшие расцвета сил старшие дети и зятя: Эдгар, Альбами — и Гонерилья, Регана, Корнуол.
- IV Юные, лишь вступающие в жизнь, младшие дети: Корделия — и Эдмунд.

Ограничиваясь двенадцатью основными фигурами, можно архитектуру персонажей в «Короле Лире» представить во времени следующей схемой:



В характерах персонажей заметны различия между мужскими и женскими фигурами, всегда свойственные антропологическому методу художника Возрождения Шекспира. Среди «добрых» Кент, Альбани и особенно Эдгар наделены большей склонностью к рефлексии, нежели женственная Корделия; в мире «злых» максимы и программные монологи принадлежат Эдмунду, а Гонерилья и Регана превосходят его эмоциональностью. Не менее очевидны различия во времени, различия возрастны. Благородный, верный Кент — близкий друг «грешного» Глостера, подобно Кенту, верного вассала; но и низменный слуга Освальд на свой лад до конца верен своей госпоже. Гораздо резче разлад, ожесточеннее вражда между «добрыми» и «злыми» в третьем возрасте. Лагерь «добрых» венчают два персонажа четвертого возраста: младшая дочь, юная Корделия, к которой на протяжении действия обращены все взоры, в решающей схватке возглавляет силы «добрых», а мир «злых» в финале возглавляет младший сын, юный Эдмунд. Нравственно культурные контрасты нарастают, дистанции по возрастам увеличиваются, стороны угла во времени расходятся.

Оба отца, средние образы схемы, героический Всякий Человек и заурядный всякий человек — синкретические природы этого мира. В прочих образах «природа» определилась с самого начала и в ходе действия только *проявляется* — «доброй» или «злой»;

Лире и Глостере она существенно *изменяется*, характерность придают ей перенесенные страдания. Человеческая природа поступательно меняется в поколениях по высоте, «добрые» и «злые» в нравственном отношении все более расходятся, архитектура действующих лиц тяготеет в «Короле Лире» к треугольнику, где в углу, вершиной — протагонист. Величайший в трагедийном мире разлад, обостряющийся с ходом действия, сопровож-

дается в душе отцов острым сознанием того, что каждый из них породил и добрых и злых, что они не разобрались в детях, оказались «природными шутами фортуны». Время (в этом плане еще малое, не историческое, а природно-возрастное время) рождает, культивирует и квалифицирует «природу» в ее характерном качестве, знаке — порождая трагедийный кризис в жизни и в личном сознании.

6

Исторический характер, социально-культурный колорит объективной стороны ситуации выступает во всем значении, когда перед нами раскрывается *большой план Времени*.

Начиная с итальянских историков XV века (Флавио Бьондо и др.), которые ввели в обиход термин «средние века», отделяющие «античное» («предыдущее») время от их века, «нового времени», история человечества рисуется европейскому сознанию трехслойной формулой. Для Шекспира древние британцы — современники античных греков. В британской трагедии явно ощущаются несколько пластов сюжета, отделенных друг от друга во времени.

И прежде всего легендарно *архаический*, исконный. Шекспир отказался не только от мотивировки завязки у анонима, но и от христианской эры, приблизившей сюжет к зрителю XVII века, отказался от прямой модернизации — он и здесь вернулся к первоисточникам. Согласно Джофри Монмоуту, автору *латинской «Истории королей британских»* (воспринимавшейся поэтому современниками Шекспира как достоверный историографический труд), а вслед за Монмоутом согласно Холиншеду, древний Леир был сыном Бальдуда, короля бриттов и великого мага (Бальдуд даже умел летать и однажды во время полета упал на храм Аполлона); он и подданных обучал белой магии (образ Бальдуда в какой-то мере ассоциируется с Прометеем, обучившим первых людей разным искусством). Его сын Леир правил Британией еще в те времена, когда в Иудее царил Иоас, а умер Леир в 54-м году до основания Рима, «когда в Иудее правил Урия, а в Израиле — Иеровоам». Архидревнее время *старого* короля Лира, гораздо более древнее, чем в «Гамлете» и даже «Макбете», всегда ощущалось читателями Шекспира. Вот что говорит автор «Легенды веков» об этом времени: «Шекспир обратился к 3105 году от сотворения мира (то есть к VII веку до нашей эры.— Л. П.) ...когда Англией правил король Леир... Новым еще был Иерусалимский храм... Впервые чеканятся золотые монеты... Китайцы впервые вычисляют затмение солнца... Гомеру, если он еще жил, сто лет. Огненная колесница уносит Илью-пророка на небо. Олоферну, Солону, Навуходоносору, Пифагору, Эсхилу еще предстоит

родиться... Не раз цитированные слова В. Гюго образно передают «те баснословные года» британского сюжета. Об этом ощущении позаботился сам Шекспир — Шут короля Лира проществует о Мерлине, прорицателе кельтского короля Артура, «который родится после меня через тысячу лет». Мы не находим в «Лире» прямых следов христианских верований. Начиная с первой сцены, где Лир клянется «тайнами Гекаты и ночи, влиянием светил небесных, что правят нашей жизнью и смертью», и ссылается на «дикого скифа» как своего современника, мы введены в эпоху глубокого язычества. Никаких верований в загробный мир, никаких представлений про справедливое воздаяние на том свете. Человеческая жизнь в «Лире» — как часто в примитивных религиях — вся на земле.

Древность здесь менее всего технический прием, чтобы придать сюжету особую важность («Major longiquo reverentia» — «Уважение возрастает на расстоянии» — аргументация Расина из предисловия к «Баязету» в пользу древности трагедийного сюжета). Древнеязыческое время не только предоставляло Шекспиру «большую свободу в трактовке последних вопросов», как объясняла сюжет «Лира» критика XIX века (Дауден, Вольф), — в древнеримских трагедиях Шекспира, даже в «Кориолане», мы не чувствуем такой седой старины, как часто в британской. Архаический пласт сюжета — это изначальное состояние человеческого общества, как оно представляется Шекспиру, время непосредственного единства человека с природой и космосом, время «магического мышления» степных сцен трагедии. Седая древность престарелого Лира — это доцивилизованное *патриархальное* время, как жизненная основа для баснословно наивного в первых актах сознания героя, — исторически отправной момент для трагедии *рождения личности*.

Не менее ощутим *средневеково-феодальный* пласт сюжета, особенно в колорите политической жизни. Раздел государства — в отличие от «Ричарда II», где «короля-помещика», раздающего Англию фаворитам, все осуждают, — здесь не только никого не возмущает, но даже мотивируется как благоразумное «предупреждение раздоров в будущем» (I, 1). Божий суд в финале «Короля Лира» не звучит преданием иных времен (как в завязке «Гамлета») или донкихотством (как вызов Антония Октавию); время «Лира» в этом пласте родственно средневековому времени «Макбета», в котором действие начинается и кончается героическими поединками. Чтобы закрепить в нашем сознании *средневековую* Англию, Шекспир вводит в британский сюжет соперничество «Бургундца» и «Француза», правителей двух могучих соседних государств, соперничавших в конце средних веков. Отношения между персонажами строятся на основе сеньо-

¹ Victor Hugo, *Oeuvres complètes*, v. XXII, 1953, p. 198.

рально-вассальной иерархии; тотчас же за разделом государства намечаются раздоры между наследниками — только вторжение французских войск заставляет враждующих феодалов объединиться. В демонических образах британской трагедии, особенно в старших дочерях Лира и в Корнуоле, «отрицательная природа» социально окрашена в тона средневеково-партикуляристских, центробежных сил: это *феодалная* стадия «рождения личности».

Современная Англия ощущается чаще, всего: начиная с культуры английского двора XVI века вплоть до намеков на различные современные Шекспиру события, например, слова Глостера: «Эти недавние затмения, солнечное и лунное, не предвещают ничего доброго... Во дворцах измены» К Дух эпохи Возрождения сказывается, главным образом, в монологах и спорах персонажей, предметом которых выступает человеческая личность, ее *нужды*, права, нормы поведения. Достаточно одного примера. В конце второго акта, когда Гонерилья находит, что отцу *не нужны* не то что сто, но и двадцать пять, десять, даже пять рыцарей, а Регана, поддерживая ее, пренебрежительно замечает: «И одного *не нужно*», — Лир восклицает:

Как знать, *что нужно?* Самый жалкий нищий
В своей *нужде* излишком обладает.
Дай ты *природе* только то, *что нужно*,
И человек сравняется с животным.
Вот ты знатна. К чему твои наряды?
Природе нужно лишь тепло прикрыться.
Тебя не греет пышность. *Что нам нулсно?*
О небеса, терпение мне *нужно!*

Это последние слова Лира дочерям, после чего он уходит в степь. В них весь смысл неуступчивости Лира в отношении численности свиты, мотива, как сказано, *введенного Шекспиром в сюжет в качестве принципиального момента*. Спор идет о том, *что нужно человеку* — помимо природных потребностей, об условиях существования человека как человека, о ценности человека, его достоинстве. «Нужно» ли, нормально ли вообще доводить условия существования до самого необходимого, до животного «прожиточного минимума»² («железный закон заработной платы» в позднейшей классической политической экономии Д. Рикардо как естественное для рабочего условие жизни в капиталистическом обществе)? Или, в отличие от животного, человеку много «нужно», такова его, человека, *природа*, потребности *человека* неограниченно расширяются? Это спор между двумя доктринами

¹ В шекспировской текстологии принято оценивать эти слова Глостера как опорные данные для датировки «Короля Лира»: затмение октября 1605 г. и пороховой заговор Гая Фокса, раскрытый в ноябре 1605 г. Так как «Король Лир» 26 декабря 1606 г. был уже поставлен, то, очевидно, написан он не раньше конца 1605 г., а скорее в 1606 г.

² Ср. еще восклицание Лира: «О, острый зуб нужды», — и о системе существования, основанной на «борьбе на коленях за поддержание презренной жизни» (II, 4).

«человеческой природы», между «зоологическими»¹ («человек сравнивается с животным») нормами буржуазной практики и антропологическими теориями гуманизма Возрождения. Это спор о «роскоши» (отсюда у Лира аргумент «нарядов»), ее роли в культурной жизни. В Англии XVI—XVII веков это спор между этикой Ренессанса и враждебной ей буржуазной этикой пуританства, аскетической идеологией эпохи первоначального накопления, осуждавшей «языческую» расточительность аристократии (и — шире — всей «веселой старой Англии»¹). Антагонизм двух доктрин жизни в «Венецианском купце» вошел существенным, хотя производным, мотивом в конфликт британской трагедии. *Ближайший* ход времени в этом споре оказался — как и в трагедии Шекспира — на стороне победоносной *регламентирующей* этики XVII века; на долю сторонников человеческого достоинства (в том числе уже несколько «старомодного» гуманизма Возрождения) пока что выпадало «терпение» — и негодование Лира.

Ощущение разных временных пластов в «Лире», их условное совмещение, достигается пресловутыми шекспировскими анахронизмами. (Об этом я уже писал в связи с комедиями). Полагать, что Шекспир, вводя (уже с заголовка трагедии в квартете 1608 года) «Тома из Бедлама» в сюжет VII века до нашей эры, не заметил анахронизма или «беспечно» к этому отнесся, было бы, разумеется, крайней наивностью. Более или менее сознательные (это уже другой вопрос, как всегда, когда речь идет о степени сознательности, обнаруживаемой в анализе поэтической форманты) анахронизмы Шекспира выполняют поэтическую функцию. В комедиях за внешней, непосредственно данной, малой природой персонажей выступает большая Природа, в том числе — единая человеческая натура. В трагедии за малым возрастным сценическим временем ощущается большое Время, открывающаяся эпохе Возрождения роль истории, бога шекспировского мира в трагедиях, как и в хрониках. *Анахронизмы переводят время из малого в большой план.*

Анахронизмы Шекспира напоминают дантовские, над которыми иронизировал Вольтер, замечая, что, когда Вергилий заявляет у Данте, что родом он *ломбардец*, это примерно как если бы Гомер представился нам *турком*. Перед лицом вечности в «Божественной комедии» проходят синхронно, как равнозначные, деятели истории античной и современной, образы христианско-библейские и язычески-мифологические, фигуры реальной жизни и поэтической фантазии — но ту сторону пространства и времени. Время в «Божественной комедии» вдвинуто в Вечность. Малое время у Данте спит «как младенец... у сонной вечности в ру-

¹ Пуританский налет свойствен в этом эпизоде лексике Гоиерильи, которая говорит об «эпикурействе» («epicurism») свиты Лира. Регана подозревает, что свита Лира склонила Эдгара убить отца, «чтоб вместе промочить его доходы» (II, I).

ках» — в стихах Блока о дантовской Равенне. В отличие от «Божественной комедии» образы «Короля Лира» проходят перед судом Времени, но временем шекспировской трагедии выступает вся история человеческого общества, большое Время, а не одна определенная эпоха, как в хрониках.

Особая поэтичность «Короля Лира» — это (даже для Шекспира необычайная) полисемичность, перерастающая в символику образов и ситуаций, материала и структуры; изображаемое время, персонажи, как и слова, не однозначны. Когда XIX век воспринимал действующих лиц «Короля Лира» только как индивидуальности, живых людей обычных драм — анализ правдоподобия психологии, как мы видели, заводил в тупик неразрешимых загадок. Основные характеры шекспировских трагедий, особенно протагонисты — не только живые индивидуальности, но и «принципы», «начала», важнейшие грани человеческой природы, тяготеющие к поэтическим символам, ощущаемые как большие обобщения человеческого сознания (в том числе *исторического* сознания — в большом Времени), а потому эти образы-характеры как индивидуальности в некоторой мере условны. В такой же мере условно правдивы обстоятельства и положения вокруг персонажей — художественные условности исключают ограниченное восприятие образа в однозначно индивидуальном плане. Условности и здесь (как в анахронизмах) переводят образ из однозначно типического малого времени (и малой природы) в большой план; в этом их поэтически выразительная функция.

Речь идет, иначе говоря, о всем известных, но далеко не всегда сознаваемых *двух правдах* художественного образа, столкновение которых часто повергает читателей Шекспира в такое же смущение, как Макбета «две правды» в «прологе к великому действию»: правда, заменяющая предмет, и правда, знаменующая предмет, правда отражения и правда выражения, правда миметическая и правда экспрессивная, правда воспроизводящая (не что определенное, ограниченное, конкретное) и правда наводящая (на иное, более важное, чем то, что представлено); более внешняя (а потому непосредственная) правда верности деталей — и более содержательная (а потому прибегающая к дополнительным средствам выражения, *к особому языку*, более условная) правда духа целого. Элементарно наглядный пример — проза и стихи, два равно правдивых языка искусства слова: более выразительная стихотворная речь тем самым внешне более условна, хотя бы с метрико-эвфонической стороны (не говоря о всем прочем), чем более правдоподобная речь прозаическая.

Среди художников мировой литературы Шекспир, вероятно, не имеет себе равных по органичности перехода этих двух правд одна в другую. За естественностью индивидуально жизненных образов, за непосредственно данным мы ощущаем (апеллирующую к поэтическому воображению) большую правду первона-

чала, принципа, нравственного или общественно исторического состояния человеческой природы, правду, *наводящую* на иное, большее, чем то, что непосредственно дано. В этом, вероятно, и тайна особой поэтичности (творческой силы) шекспировских образов. Соприкасаясь с ними, читатель — почти как в мифе о даре Аполлона Мидасу — сам становится тЕорцом. «Можно задать себе вопрос, понимал ли сам Шекспир свои образы? Понимал ли он Гамлета аналитически? Часовщик понимает механизм своих изделий. Отец не понимает ребенка, которого он породил. Потому-то множество шекспировских образов, в реальности которых мы ни на минуту не сомневаемся, ускользают от слишком подробного разбора или интерпретируются разными критиками по-разному. Но как бы ни расходились интерпретации образов, неведомое нам искусство сохраняет впечатление их тождества» К

Шекспир как бы не знает (вернее, не считает обязательным, не придерживается) издревле установившегося — тоже условного, по сути, — размежевания двух языков искусства: более правдоподобного (с акцентом на правде отражения) и более условного (с акцентом на правде выражения). Возвращаясь хотя бы к тому же наглядному примеру, у Шекспира стихотворная речь не отделилась от прозаической *заведомо* — не стала условностью внешней формы, в которой (как это принято) выдержан весь текст пьесы, либо целиком партии «благородных» персонажей, в отличие от «простонародных». В той же партии Гамлета, Лира или Шута (даже на протяжении одной реплики) стихи «беспорядочно» чередуются с прозой; вернее, в более важных, более «содержательных», в напряженных, эмфатических местах речь персонажей — как бы уступая внутреннему напору — *становится* ритмической, более выразительной, а потому более условной, стихотворно размеренной. Такое смешение или чередование стихов и прозы — одна из общих особенностей театра английского Возрождения² — имеет для образности Шекспира более принципиальное значение, чем для творчества его современников. Когда в эпоху романтизма драматургии (обычно в исторических драмах, приравниваемых тогда к трагедиям) вслед за Шекспиром смешивали стихи с прозой, они подражали внешней «отрицательной» свободе Шекспира, общей у него с другими елизаветинцами *свободе от правил*, от одного из единств, единства стихотворного или прозаического языка, а не внутренней (и «неподражаемой»), собственно шекспировской свободе органического перехода одного языка в другой.

¹ E. Legouis et L. Cazamian, *Histoire de la littérature anglaise*, I partie, Paris, 1924, p. 433.

² Оно характерно и для Библии, «Тысячи и одной ночи», ирландских саг и других древних, преимущественно фольклорных памятников в лиро-поэтических пассажах.

А теперь другой, более важный для «Лира», образец органического перехода. В европейской, в том числе английской, драматургии (и искусстве в целом) к тому времени, когда выступил Шекспир, уже существовали два типа художественного творчества — и соответственно два языка художественного обобщения, различимые и в народной и в ученой театральной традиции: обычно «реалистическое» искусство и условно аллегорическое искусство — жанр моралите, вставные образы-персонификации, мифологические «маски», особенно вошедшие в моду при дворе Якова I в последние годы Шекспира. Начиная с «Бесплодных усилий любви» и до «Бури», Шекспир вводит в свои пьесы аллегорико-мифологические сцены и «маски», всегда, однако, ощущаемые как вставные пассажи, инородные элементы. В принципе Шекспир не признает размежевания двух языков художественного обобщения. Его образы равно далеки от однозначно наглядной правды бытовых лип и от однозначно отвлеченной правды олицетворений. Его «действующие лица» (persons represented) обладают всей правдой индивидуально жизненных «лиц» (а не «персон» — в изначальном смысле слова: «маска» актера, позднее — «роль», «важное положение в обществе») и правдой собирательно жизненных «начал» (а не «персонификаций»), жизненных (в том числе исторических) состояний человеческой природы; одна правда, разрастаясь, органически переходит в другую. Символическое значение основных образов Шекспира не так условно задано, как в моралите или во второй части «Фауста» Гете, и не так систематически проведено, как в «Божественной комедии» Данте. Более значительный смысл внутренне пронизывает индивидуально живые образы Шекспира и *выходит наружу* в «условностях» выражений.

Два примера, в остальном друг от друга довольно далеких. В конце первого акта, когда Гамлет требует от Горацио и Марцелла клятвы на мече, что они не разгласят его встречу с тенью отца, а Призрак из-под земли поддерживает его требование, читателя (зрителя) не может не удивить, даже коробить реакция Гамлета на трехкратное восклицание Призрака: «Клянитесь!» («Ты здесь, *приятель?*.. Н*ie et ubique?*.. Так, *старый крот!* Как ты *проворно роешь! Отличный землекоп!*») Странно-фамильярный, шутовской тон (вплоть до юмористически характерной для шута латыни) в обращении с тенью отца у сына, которого мы только что увидели потрясенного рассказом «бедного духа» о коварном убийстве, выходит за пределы обычного индивидуально психологического («типического») правдоподобия. Ситуация переросла малую правду отражения, Гамлет — уже больше, нежели юный принц датский, он «рождается» как знающий Гамлет; Призрак — уже больше, нежели тень старого Гамлета, он — орган «Времени, вышедшего из колеи» (подземное перемещение Призрака становится тоже символичным — для «подпольного» хода Вре-

мени, таинственного, незримого), дабы способствовать «рождению» *знающего* героя. В речи Гамлета поэтому возникают трансцендентно-«безумные» шутовские ноты (мысль о маске шута, о своей будущей роли уже возникла у героя; он ведь заклинает друзей молчать и тогда, когда он начнет «странно» вести себя, «в причуды облекаться»). Короче, здесь уже не сын обращается горячо любимому отцу, к его духу, а Гамлет (каким он стоит в сознании веков) говорит со своим временем, с Духом Времени (через две реплики прозвучат знаменитые слова о «Времени, вышедшем из колеи» — как бы лично для него, Гамлета, вышедшем), на выразительно-правдивом, подобающем предмету, на экспрессивно-необычном языке, от «фамильярности» которого — больше, чем от самого появления Призрака в Эльсноре, — веет жутким.

Другой пример — Шут короля Лира, неизменный камень преткновения в постановках британской трагедии *К* Не так просто постичь внутреннюю логику этого образа, не укладывающуюся в рамках правдоподобия индивидуальной психологии. Шут привязан к Лиру, это совершенно очевидно, — и в то же время терзает Лира своими выходками: в них как будто ни малейшего сочувствия герою, которому сострадают все «добрые», все гонимые и обделенные, а сам Шут, бесспорно, из их числа. Какова *тональность* буффонных его реплик? Когда Лир восклицает: «Ох, как больно бьется сердце! (дословно: «О, как *подкатывает* к сердцу») Тише, тише!» («*But down*» — дословно: «Вниз!», или: «*Спокойнее!*»), Шут советует «дяденьке» «прикрикнуть» на свое сердце, «как стряпуха на угрей, которых она живыми запекла в тесто. Она шелкала их палкой по головам («*O'the soxcombs*» — «по шутовским колпакам») и кричала: «Не высовывайтесь, проказники («*Down, wantons, down*», — дословно: «Вниз», или: «*Спокойненько*, стервецы, спокойненько!»). Тут же Шут еще вспоминает брата стряпухи, который «так любил свою лошадь, что кормил ее сеном с маслом» (II, 4, перевод Б. Пастернака). Что это — черствость, чудовищная бессердечность, под стать дочерям Лира? Или феноменальная тупость клоуна — на потеху партеру? Так или иначе, роль Шута как будто никак не вяжется с тональностью трагедии.

Не удивительно, что Н. Тейт полностью выбросил этот образ из своей переработки «Короля Лира», а Гаррик, хотя в своих пяти постановках «Лира» не раз мечтал восстановить Шута, так не решился на слишком дерзкую попытку. Восстановлен был

¹ Мне известно только одно блистательное исключение: В. Л. Зускин — Шут в ГОСЕТовской постановке «Короля Лира». Заведомо эксцентричное, «безумное» амплуа буффона, юродивого Зускин играл в несколько сюрреалистичной, гротескно-автоматизированной тональности, всегда сосредоточенно, как бы *прислушиваясь к кому-то за сценой*, выполняя чьи-то предписания — с неизменной серьезностью, даже когда он (несколько загадочно) улыбался.

Шут лишь у Макреди (1838), причем весьма неохотно; под конец Макреди все же примирился с этим «хрупким, чахоточным, хорошеньким полуидиотиком», которого «может играть женщина» (как он в письме консультировал одного актера). Шут, таким образом, был понят Макреди как жалостная роль одного из тех «несчастливых, нагих, гонимых» (да еще полоумных) «бедняков», о которых сокрушается Лир в кульминации. Безумные юродивые реплики Шута оказались всего-навсего слабоумием — под стать «чепухе» Лира в игре Кина, который, по свидетельству современника, в патетических сценах безумия «с отсутствующим взором нес чепуху». Стоит сравнить Шута «Короля Лира» с незабываемым реалистически бытовым шутом Вамбой из «Айвенго» В. Скотта (для сравнения ситуаций в целом отметим, что в гордом г» упрямом Седрике Саксонце, хозяине Вамбы, есть черты сходства с Лиром, королем Британии, а надменные и жестокие феодалы норманны, враги саксонца Седрика и шута, сходны в этом смысле с Корнуолом, Гонерильей и Реганой), чтобы ощутить *принципиальное* различие между правдой образа из романа XIX века, однозначного ее колорита места и времени, и правдой «места и времени» аналогичного образа в трагедии Шекспира.

Чувства Шута, его личное мнение, и *слова* Шута, его шутовские выходки — у Шекспира совершенно разные вещи, разные «правды». То, что «дурак» лично считает хорошим, правильным (а это никого кругом не интересует, потому что он — «дурак», потому что у него нет личности, нет даже личного имени), и то, что у людей считается хорошим, правильным, хоть об этом не говорят (и о чем «дурак» и докладывает Лиру, потому что он, «дурак», любит Лира), о чем никто другой Лиру не скажет (и о чем, стало быть, только он один может и должен сказать Лиру, потому что он — «дурак»), — никак не совпадает. Шекспировский Шут — голос безличного «времени» и (как обычно шут) голос «природы» (стихийного хода вещей), но в мире трагедий «природы», пребывающей в состоянии внутреннего разлада. Уже в том, что он «горький дурак» — а «дураку» положено быть «сладким» (I, 4), потешать да развлекать, а не терзать, — выражается разлад, и притом двойной в его образе: разлад внутри роли (между тем, что положено «дураку», и тем, как он играет «дурака», тем, что «дурак» себе позволяет), а также разлад между его личностью, личными чувствами (малая правда человеческой индивидуальности Шута) и трагедийной его ролью (цинично жестокая большая правда слов Шута, безличного органа Времени и Природы).

Несовпадение обеих «правд» или «природ» — *естественно* отражающей и *на особом языке* (условном, подчас «безумном») выражающей — показывает разительная контроверза восприятия Шекспира в разные времена: характер шекспировского образа, его структура и время раскрывается вместе с временем. Начи-

лая с Бена Джонсона \ Драйдена² и Александра Попа³, вплоть до середины XIX века, до романтической критики и В. Белинского, при имени Шекспира прежде всего и во всех падежах склоняю-сь слово «природа»; имя Шекспир было синонимом свободной от всяких условностей правды. Те, кто порицал Шекспира за его «дикость» (например, Вольтер), воспринимали его так же, только оценивали иначе. Пожалуй, поучительнее всего буд-т два замечания знаменитого авторитета XVIII века Семьюэля Джонсона. Первое гласит, что «достоинства Шекспира видит каждый не-ученый человек; ученому к этому добавить нечего»⁴; афоризм этот, признаю, меня и восхищает (лапидарной точностью) и *мушает (как подумаю об океане учености, написанной по это-му—все еще неясному! — предмету) Зато второе замечание даст нам исчерпывающий ответ на вопрос, почему Шекспир так поражал ближайше века «природой», свободной от условно-стей: знаменитое, часто цитируемое сравнение у С. Джонсона великих драматургов французского классицизма с «искусствен-ным Версальским парком», а Шекспира с «диким» парком ан-дийского стиля. В наше время можно лишь понять, но вряд ли со всей мере почувствовать восторги читателей XVIII века, воспитанных на сверхцивилизованном, «галантном» искусстве классицизма и рококо, когда они из «версальского парка» всту-пали в девственный, английского стиля «дикий» лес поэзии Шекспира. Их поражала — помимо прочих, нами теперь более ценимых достоинств,— первозданная природа, свободная от привычной искусственности, от цивилизованно-условного языка драмы XVII—XVIII веков. Этот эстетический фон суждения, без которого нельзя понять и само суждение, представить в пер-спективе тогдашнее впечатление от шекспировской картины, для нашего восприятия уже давно не существует.

Во второй половине XIX века трагедия классицизма со всеми своими «правильными» условностями и «приличиями» отошла в историческое прошлое. Требования правдоподобия, естественности, простоты («как в жизни») настолько возросли, что, на-пример, зрелый Ибсен никогда не разрешал себе в пьесах даже

¹ «Сама Природа гордилась его творениями... С тех пор Природа не снисходит до созданий других умов», даже «Аристофан, Теренций и Плавт» теперь «устарели, и их отвергли как не принадлежащих к семье Природы».— Стихотворное похвальное слово Шекспиру, помещенное Б. Джонсоном в фолио 1623 г. (прозаический перевод А. А. Аникста).

² «Все явления Природы были ему открыты, и он их изображал без усилий и с успехом. Он не нуждался в таких очках, как книги, чтобы чи-тать Природу. Он смотрел в свою душу и в ней познавал Природу».— «Опыт о драматической поэзии» Д. Драйдена.

³ «Шекспир не столько подражатель, как инструмент Природы».— Из пре-дисловия А. Попа к изданию сочинений Шекспира 1725 г.

⁴ J.-E. Brown, *Critical Opinions of Samuel Johnson*, Princeton Univer- sity Press, p. 469.

такой условности, как стихотворная форма К И Шекспир теперь предстал кое перед кем в совершенно ином свете. На весь мир прозвучала негодующая статья Л. Толстого «О Шекспире». Непревзойденный мастер правды и простоты, гений реализма, свободного от всякой искусственности (то есть от академических «условностей» старого — до XIX века — искусства), подошел к Шекспиру с точки зрения джонсоновского «неученого человека» — и не нашел в нем никакой «природы» (ни с малой, ни с большой буквы), никакого «дикого леса», а только невыносимые сплошные условности в сюжетах, положениях, характерах, языке². В Англии Л. Толстого поддержал Б. Шоу, заявив, что для неспециальной аудитории (для того же «неученого человека», на которого ссылался С. Джонсон) Шекспир предельно скучен. И не только из-за тою, что язык его устарел «не меньше, чем язык Робина Гуда», а остроты и каламбуры кажутся теперь вымученными, но что и для своего времени то был искусственный, манерно цивилизованный («эвфуистический») язык, ныне совершенно невыносимый, что комедии Шекспира — «романтический вздор», а художественные приемы по части правдивости «крайне смахивают на приемы опер Верди». После великого романиста и после выдающегося драматурга, наконец, свое слово сказали критики-шекспироведы — уже в наше время³. Опираясь на пониженную в XX веке оценку «подражания природе», на возросший интерес к индивидуальному «мастерству», на реабилитацию условного начала в новейшем искусстве и его эстетике, в частности театральной, исследователи Шюкинг, а особенно Столл, Бредбрук, Эллис-Фермор⁴ отвергли романтическую концепцию Шекспира, поэта «природы», психологической правды, сво-

В России в это время Салтыков-Щедрин (который в молодости, воспитываясь в Царскосельском лицее, где в каждом выпуске был свой будущий «преемник Пушкина», сам-грешил стихами) задавал вопрос вполне в духе немецких «штюрмеров» или наших «нигилистов»: «Зачем надо ходить по веревке да еще приседать на каждом шагу?»

² Через сто без малого лет надо иметь мужество признать, что (в плане чисто отрицательного определения) Толстой *увидел* Шекспира — «без очков», как, по Драйдену, сам Шекспир читал Природу, — увидел, как всегда видел Л. Толстой: «остраненно», свежо, убедительно, хотя еще более односторонне, чем поклонники шекспировской «природы» в XVIII в. От этого нашего признания Шекспир пострадает не больше, чем оперный театр после описания впечатления от него у Наташи Ростовой. А для понимания действительного Шекспира — без академических очков — критическая статья Толстого дает больше, нежели сотни ежегодных славословий юбилейного шекспироведения во всем мире.

³ Впрочем, до Толстого и Шоу против «шекспировского суеверия» выступил известный французский критик Ж. Пелисье (в книге под тем же названием).

⁴ L.-S. Schuking, *Die Charakterprobleme bei Shakespeare*, Leipzig, 1919; E.-E. Stoll, *Art and Artifice in Shakespeare*, Cambridge, 1933; M. Bradbrook, *Themes and Conventions of Elizabethian Tragedy*, 1935; U. Ellis-Fermer, *The Jacobean Drama*, 3-d ed., London, 1953.

бодной от всяких условностей, доказав теснейшую связь Шекспира с достаточно условным языком английского театра его времени. Драматургия Шекспира и других елизаветинцев, показанная не через призму романтической эстетики, а глазами современников Шекспира, пронизана, согласно Столлу и его последователям, условностями, составляющими целую систему сознательных приемов, целью которой является не реалистически правдивая (в духе XIX века) картина жизни, а театрально условная иллюзия. Таким образом, как в XVIII веке, отрицатели и защитники Шекспира сходятся в своем *впечатлении*, — но на сей раз от условного, «искусственного», насквозь «театрального» Шекспира К

Не будет парадоксом сказать, что оба восприятия верны, хотя далеко не в равной мере и не одинаково значительны, что истинное ощущение Шекспира безотчетно совмещает оба восприятия. Конечно, «природность» Шекспира вечно будет *поражать* его аудиторию, пока существует «чувство природы», и А Поп прав в более глубоком смысле, чем исследователи «искусства и искусственности у Шекспира», современные и будущие. Действительно: орган (или «инструмент») Природы, иначе не скажешь! Даже примеров приводить не стоит, никакие примеры не помогут, если читатель сам их не помнит десятками наизусть. В определенном смысле прав и С. Джонсон насчет «неученого человека». Через сто лет Тургенев (который, как Толстой рассказывает, очень огорчился отношением его, Толстого, к Шекспиру, но не смог его переубедить), возможно, не зная тезиса С. Джонсона, блестяще иллюстрировал его перед Гонкурами рассказом об овдовевшем петербургском кучере, в прошлом крестьянине². (Рассказ вошел в «Стихотворения в прозе» — и с полным правом. Это действительно стихи, в подражание Шекспиру сочиненные Жизнью и подслушанные Тургеневым.)

Но прав, конечно, и Толстой — можно ли не замечать условностей всей системы шекспировского творчества? Особенно после «Войны и мира» и Чехова. Разумеется, условности Шекспира сознавали Драйден, Поп, С. Джонсон, Гете, Колридж и Пушкин — условности эти все на поверхности! — но для них это никак не умаляло *абсолютной* естественности Шекспира, органа самой «Природы». Попросту говоря, они еще не знали, даже не подозревали, что можно настолько забыть «язык Природы», «язык Натуры», как забыли его в эпоху позитивистского реализма

¹ К концепции условно театрального Шекспира вернемся в главе «Театральность поэтическая».

² Убедившись, что его горячо любимая Маша мертва, он, ударяя по земле, воскликнул: «Раскройся, утроба ненасытная!» Гонкуры приводят рассказ Тургенева как свидетельство того, что в состоянии аффекта «неученые люди порой находят чисто шекспировские выражения» («quelquefois des natures pas lettrées trouvent des notes shakespeariennes». — E. et J. de Goncourt, Journal, t. XI, Monaco, 1956, p. 46—47, Dimanche, 21 novembre 1875).

(«натурализма») второй половины XIX века. Вместе с Тютчевым они бы возразили тем, кто отвергает Шекспира во имя «естественности» и «природы»: «Не то, что мните вы, природа: не слепок», заметив про себя: «Не их вина: пойми, коль может, органа жизнь глухонемой!»

Когда в XIX веке английский романтик У. Хезлит в отзыве на игру Кина (1820) говорит о «гигантских, безмерных скорбях Лиры», о том, что «страсть Лиры *подобна морю* бушующему, свирепствующему, без узды, без надежды, без маяка и причала», что Лир «несется как обломок в обширный *мир печали*» и что «мистер Кин отщипывает то здесь, то там по кусочку характера Лиры, не проникая в субстанцию», так как Кин «не в состоянии даже *сдвинуть с места массу в целом*»; или когда Чарлз Лем, другой романтический критик тех лет, говорит о «грозных взрывах страстей Лиры, подобных извержениям вулкана», что «когда мы читаем, *мы не видим Лиру, а видим себя в Лире, мы — в его сознании*», и что «шекспировского Лиры нельзя представить на современной сцене», ибо «театральная машинерия так же не может представить ужас подлинных стихий, как актер — Лиры, когда тот, отождествляя свой возраст с возрастом небес и обращаясь к ним с упреком за то, что они потворствуют его дочерям, говорит им, что *они, небеса, сами тоже старые*». «Какой же, — восклицает Лем, — возможен тут у актера жест? Какой голос? Взгляд?» «Тейт (обработавший текст «Короля Лиры» для сцены.— Л. П.) забаврил своим крючком ноздри Левиафана», и т. д., и т. п. — то (отвлекаясь от романтических гипербол и выпяченной риторики) оба они, Хезлит и Лем, из тех немногих читателей Шекспира, которые в начале XIX века *еще* чувствуют доклассицистский язык условно обобщенного образа, поэтический «язык Природы» К

В XVI веке этот язык еще был в полном ходу, особенно в комических жанрах², хотя под влиянием рационалистической эстетики классицизма его в это время уже начинают изгонять как средневековую варварскую бессмыслицу из поэзии «культурной», где позднее, в XVII—XVIII веках, он сохранился (в очищенном, упорядоченном виде) лишь в заведомо условных антично-мифологических и аллегорических образах. Поэтически правдивый язык живой Природы, жизненно целостных начал, постепенно вытесняется рационально правдоподобным языком природы живых индивидуальностей — более или менее «типичных». Рабле,

#

¹ У Хезлит и Ч. Лем лучше других английских романтиков (кроме В. Скотта) знали старую английскую поэзию и любили ее. Вдобавок, подобно многим романтикам, согласно которым искусство обращено к поэтическому «воображению» читателя и поэтическое принципиально отличается от зрелищного, они, как Г. Гейне, приходили к выводу, что «театр неблагоприятен для поэта и поэт неблагоприятен для театра».

² См. М. Бахтин, Творчество Ф. Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса, «Художественная литература», М. Ш65.

правда, еще забавляется извлечением комического эффекта из реализованной метафоры большой Природы (то есть из перевода языка Природы на язык природы), из стыка двух языков поэтического обобщения — особенно в «Пантагрюэле», более «народной» (а хронологически первой) книге его полупародного по стилю и лубочного по источнику романа: например, глава XXXII «О том, как Пантагрюэль накрыл языком целое войско, и о том, что автор увидел у него во рту», где он долго путешествовал (глава эта, «кстати, *наглядно* представляет ощущение Лема от образа Лиры: «Мы не видим Лиру, а видим себя в Лире») Образ Пантагрюэля — это прежде всего все «гуманистическое» («пантагрюэльское») человечество или гротеск Человека в идеальнородовом смысле. Но в какой-то (и меньшей) мере Пантагрюэль — также художественно вымышленная живая индивидуальность «типического» гуманиста, «одного просвещенного короля» по имени Пантагрюэль — позднее *только* так его и воспринимает (удивляясь невероятной «странности» Рабле) художественное сознание, воспитанное на правдоподобной малой природе эстетики, начиная с классицизма; Пантагрюэль «малой природы» и «малой правды» может поэтому в конце той же XXXII главы беседовать с Панургом, сидя с ним рядом, как обычный король с придворным или шутком. Сам Панург тоже индивидуально типичен. Но вместе с тем (и даже главным образом) Панург — это «олицетворение Народа» (Бальзак), а не только *один из* «типических» народных образов или «представитель» народа XVI века. По нормам правдоподобия живых индивидуальностей Панург не менее, чем Пантагрюэль, фантастично универсален, условно гиперболичен (имя Панург означает, как сказано, «Все Могущий», «На Все Способный», «На Все Руки Мастер», «Безграницных Изобретательных Способностей Человек»). Народность ренессансного образа Панурга относится к народности (или «третьесословности») просветительского образа Фигаро, одного из далеких потомков Панурга, примерно как архаическая демократия сельской сходки, где прямо участвует вся община, весь «мир», где еще нет «представителей», — к демократии палаты депутатов, «представителей народа».

Не так гротескно, как в реалистической фантастике Рабле, переходят одна в другую, то расширяясь, то сжимаясь, две «природы» в образах Шекспира. Роль Природы и Времени, а с ними и выразительных условностей, неодинакова в разных шекспировских образах (их больше в образах протагонистов, а также буфонов, прямого органа надличного сознания), неодинакова и в разных произведениях Шекспира. Значение условностей возрастает в меру значительности содержания. Анахронистических нарушений правдоподобия меньше всего в хрониках, где простой читатель без указания специалиста редко когда и заметит ту условность, что прошлое изображается через призму современ-

ной политической жизни. Их гораздо больше, их всякий заметит во внешних реалиях и характерах более проблемных и обобщенных трех римских трагедий, где Шекспир, однако, еще связан историческими фактами, засвидетельствованными у Плутарха. В «Ромео и Джульетте» и «Отелло», на почти современные сюжеты, условного нарушения правдоподобия меньше, чем в легендарных сюжетах «Гамлета» и «Макбета». Больше всего условностей для выражения большой Природы в архаичнейшем сюжете величайшей трагедии человеческой жизни, трагедии человечества — в «Короле Лире».

Британская трагедия — единственная у Шекспира по обилию условностей внешних и психологических. Достаточно указать на возмущавшие Толстого «переодевания», которыми Шекспир часто пользуется в «романтически» условных комедиях, но не в высоком действии хроник и трагедий¹. В «Лире» же Шекспир дважды применил этот весьма условный прием к Кенту и Эдгару-крестьянину, а в «вывернутой» форме «раздевания» — к Эдгару — Бедному Тому. Переодевания, после которых и отец родной не способен узнать сына, — общепринятый условный прием театрального языка в искусстве английского Возрождения. Тогдашний зритель так же «не замечал» тут неправдоподобия, как в том, что римские герои свободно изъясняются по-английски, да еще великолепными пятитопными ямбами, в конце сцен рифмованными², или как не замечает русский зритель, что они недурно говорят по-русски. Конечно, было бы правдоподобнее, если бы в «Юлии Цезаре» разговаривали на классической латыни, но тогда никто ничего бы не понял, значит, не оценил бы и самого правдоподобия. Это те условности языка искусства, вроде отсутствия одной стены на сцене, благодаря которым и возможно само искусство, — их больше или меньше в искусстве разных времен и народов, но как общепринятые условности они — условия правды и «природы».

Можно поэтому удивляться самому Бредли, главе позитивистского шекспироведения в Англии начала нашего века, когда, перечисляя изъятия «Короля Лира» со стороны психологической правды (но не ссылаясь, впрочем, на переодевания — их роль ему, ученому, хорошо известна), он удивляется неправдоподобию того, что Глостер поверил подложному письму Эдгара к Эдмунду, хотя братьям, живущим в одном доме, не к чему переписы-

0

Ромео, явившийся под маской на *маскарад* в дом Капулетти — к тому же признанный тут же по голосу Тибальтом и хозяином дома, — конечно, не идет в счет. Как и Родриго в «Отелло», прибывший с «поддельной бородой» на Кипр, — никто здесь его не знает, кроме Яго и Дездемоны, с которой он ни разу не встречается.

² Отметим заодно и удивительную музыку стиха — достоинство, которое не замечает Л. Толстой, но признает за Шекспиром Б. Шоу, полагая, однако, что современная публика уже неспособна оценить такую тонкость.

ваться. На фоне всех неправдоподобных условностей «Ли́ра» — психологически сказочной завязки, неузнавания сына отцом и старого придворного королем (условностей почти *всего* действия), аккомпанемента космических сил в сценах грозы, речей безумного героя и его «дурака», всегда пронизанных высшей мудростью, ни одного «дурацкого» слова и т. д., — на фоне всего этого удивляться недостаточному правдоподобию какой-то *одной сцены*, примерно то же, что не совсем естественному порядку слов (условность инверсии) в стихотворении со сложнейшей и великолепной метрикой.

Если отдельные малозначительные неправдоподобности — лько своего рода «поэтические вольности», оправданные осоконденсированностью драматургического целого, то более значительные условности, выдержанные на протяжении ряда сцпеп или всего сюжета, придают всему действию «Короля Ли́ра» *более экспрессивную*, чем обычно у Шекспира, тональность; вынесенные условности тогда становятся поэтическими средствами особой выразительности, подобно заведомым условностям стихотворной речи. По сравнению с британской трагедией, «язык» действия «Отелло» и трех римских трагедий — всего лишь ритмическая проза, язык «Макбета» и «Гамлета» — проза, чередующаяся со стихами, один «Лир» сплошь стихотворен и потому так часто огорчал поклонников строгого правдоподобия действия («в жизни так не бывает»). Еще позитивистская критика XIX века признавала, что во многих положениях «Ли́ра» обычная повышенная выразительность перерастает в символику: сцены скитания Ли́ра со спутниками по степи; Эдгар в роли Тома из Бедлама; суд трех безумных над дочерьми Ли́ра; шествие слепого Глостера с сумасшедшим поводырем в Довер; три «раздевания» Ли́ра; поединок герцога Корнуола со слугой; «прыжок» Глостера со скалы; пробуждение Ли́ра; заключительный поединок двух братьев. «Метафорический» оттенок ощущается и в королевском звании Ли́ра, и в незаконнорожденности «природного сына» Эдмунда, и в «раздевании» Эдгара тотчас же после того, как он лишился наследства, и в том, что один отец теряет рассудок, а другой лишается зрения, и т. д. Иногда символика, метафоричность тут же раскрываются самими персонажами (Лир: «Король, и до конца ногтей — король»; он же о голом Эдгаре: «Человек без прикрас — только бедное, нагое, двуногое животное, как ты»; Эдмунд: «Природа, ты моя богиня. Твоим законам подвластен я»; Глостер: «Таков наш век: слепых ведут безумцы»).

Выражающая правда требует иного критерия, чем отражающая: не *как* изображен предмет и *почему* с такими, не иными деталями, а *что* он в целом выражает и *для чего* он нужен — в поэтической концепции трагедийного целого; это экспрессивно содержательная, а не миметически формальная правда образа; °на демонстрирует художественную идею, а не техническое ма-

стерство К Здесь неуместен вопрос, почему Глостеру, задумавшему покончить с собой, надо было отправляться в далекий Довер (одна из обычно отмечаемых неправдоподобностей «Лира»). Достаточно любого объяснения, его сам читатель легко придумает, Шекспиру же это странствование — и обязательно с Эдгаром — нужно *для того*, чтобы создать выразительную ситуацию большой жизненной правды (в этом и «мотивировка»), которая будет вечно стоять перед нашими глазами; ее значение («для чего») раскрывает, между прочим, сам Глостер в приведенных выше словах о «веке», когда «слепых ведут безумцы». Незнание сына отцом в трагедии несколько более мотивировано, чем в комедиях (скажем, в «Как вам это понравится», где старый герцог не узнает собственную дочь Розалинду, переодевшую юношей); ведь Эдгар, притворяясь юродивым, меняет одежды, голос, а главное, отец его слеп. Хотя условность, конечно, остается. Странствование *нужно еще и для* дальнейшей сцены «прыжка» Глостера — без Эдгара она опять-таки невозможна.

Сама сцена «прыжка», которая часто казалась такой загадочной и неправдоподобной, многозначна, как всякая поэтическая символика в отличие от однозначной аллегории, от сюжета басни. Это «вкратце» вся трагедия «Король Лир», все патетическое действие, но повернутое к простому «всякому человеку» Глостеру, однократный и заверченный малый «катарсис» Глостера *в одной сцене*, в отличие от всечеловеческого сознания трагедии в лице героя и его «очищения» страданием на протяжении *всего действия*. Тем самым эта сцена вспомогательной линии также оттеняет *иное* отношение Лира к своей судьбе. *Малую психологическую правду «очищения»* Глостера, после которого он больше уже не думает о самоубийстве, подтвердит каждый психолог; так «обычно и бывает в жизни» после неудачного покушения на самоубийство, если натура покушавшегося не патологична. Детали, разумеется, достаточно необычны («условны»), но ведь легендарный сюжет «Лира» весь архинеобычен — об этом тяготении художника Возрождения к необычайному (даже «чудесному») *проявлению* (на поверхность) внутреннего закона жизни уже была речь; а для *необычного* случая мотивировка прыжка *достаточна*.

Наконец, необычность иногда указывается самими персонажами, а значит, она — как к ней ни относиться — сознательна, функциональна, а никак не упущение, не небрежность. То, что Эдмунд мог не согласиться на поединок с темным незнакомцем, не пожелавшим (вопреки законам поединков чести) назвать свое

¹ Надо ли оговорить, что противопоставление двух видов художественной правды относительно? Без минимума отражения (правдоподобия) выражающая правда становится отвлеченной аллегорией, так же как без минимума обобщения (типичности) правдоподобие имеет значение случайного, внешнего факта.

„мя и поднять забрало — одна из отмеченных критикой «неправдоподобностей» развязки, — отмечают перед началом поединка сам Эдмунд, а по окончании — Гонерилья. Согласно Эдмунда при таких обстоятельствах сражаться характеризует его «доблесть», часто свойственную у Шекспира трагедийным злодеям, — это выразительная деталь. Кроме того (помимо *обрамляющей* функции в конце этой истории вражды двух братьев, начавшейся с «темных» интриг — «под забралом»), поединок «с опущенным забралом» — ив этом важнейшая функция всего эпизода — придает гибели Эдмунда и деянию Эдгара опенок рокового, того, что в жизни *должно* произойти, *происходит*, рано или поздно *всегда произойдет*, как восход и заход солнца — безлично и неотвратимо, как естественно исторический процесс: выражающая правда большой Природы.

Здесь мы подходим к важнейшей особенности британской трагедии в целом, к духу ее сюжета. Театральная история «Короля Лира», которого обычно играли, как семейную, историческую или психологическую драму, свидетельствует, что британская трагедия в какой-то мере обладает несомненными чертами малой правды индивидуально живых лиц и их судеб, что она достаточно далека от средневековой аллегорической драмы. С другой стороны, частые неудачи, постигавшие постановки «Лира», в неменьшей мере указывают на *недостаточность* такого понимания его правды, на иные масштабы его мира. Как нигде в трагедиях Шекспира, человеческая жизнь, а через нее судьба личности, судьба общества здесь обобщены настолько, что не вмещаются в пределах того, что «случилось», «случается». Дальше всего с этой стороны по значению от «Короля Лира» собственно исторические (по тогдашним представлениям, летописно «фактографические») драмы Шекспира, его хроники — ситуации прошлого, то, что было, случилось и еще может, того и гляди, повториться, — сохраняя тем самым для елизаветинской Англии актуальность, а для нас собственно исторический интерес. Историческая основа сюжета еще весьма существенна для римских трагедий, а в ином смысле и для ренессансного сюжета «Отелло» — по сравнению с более универсальными (на легендарно условной основе) ситуациями «Макбета» и «Гамлета». А в «Короле Лире» — благодаря сугубо легендарной, крайне условной основе действия во времени, анахронистическим напластованиям реалий разных исторических эр, благодаря обилию всякого рода выразительных условностей, переводящих действие в общий план большой Правды, — время действия в Целом менее всего прикреплено к какой-либо прошлой эпохе, даже к прошлому в целом. Само прошлое здесь сосуществует с настоящим, живет в нем, современно ему — в большом Времени человеческой истории: оно, большое Время, одно и составляет настоящее время действия в «Короле Лире», *условно подавая-*

мое как малое время, давнишнее, отошедшее время легенды. Характеры и положения в этой трагедии чаще, чем в других (чем даже в «Гамлете» и в «Макбете»), достигают того значения и той — предельной — степени выразительности, когда перед художественным воображением стоит не то, что случилось (было), а то, что происходит (*есть, будет и может быть* — потому что *было*), то, что — как гроза «моментальная навек» Пастернака — художественно зафиксировано как вечно актуальное — высшая жизненность поэтических образов по формуле:

Все тот же ропот Андрوماхи
И над Путивлем тот же стон.

Вместе с тем, хотя в британской трагедии Шекспир нередко прибегает к характерным для комедий приемам (в частности, к «переодеваниям» и на них основанным неузнаваниям), даже порой к сказочности — так как для этой трагедии потребовались необычные выразительные средства, — «Король Лир» по всему материалу и тону полярно противоположен романтике комедий, натуральным ситуациям «общего настоящего», независимым в существе от исторического времени. В «Лире» *исторический процесс в целом* и составляет содержание трагедии, выступающее под покровами легендарного сюжета о древнем Лире и его дочерях. Мы убедимся в дальнейшем, что основные характеры (от Кента до Корделии и от Освальда до Эдмунда) насыщены *исторически* характерным содержанием: прежде всего сами по себе, в своих отношениях к другим персонажам и к главному герою, а также по той роли, которую они играют в его духовном развитии. Но эти образы, порожденные определенной фазой исторического прошлого, принадлежат не только прошлому; подобно классам, видам, типам животного мира, возникшим на разных фазах «древа жизни» (согласно новейшим эволюционным теориям), они, перестраиваясь, но не изменяя своей природе (своему характеру), приспосабливаются к другим эрам, они живут и в настоящей эре и поэтому проходят до конца действия (например, Кент, Альбани или Эдгар), а если умирают (например, Корделия, Эдмунд или Освальд), то как особи, а не как типы человеческой природы. Поэтому они, живые индивидуальности, сосуществуют как действующие лица сюжета, его малого времени, драматизированного предания.

Антропологический художественный метод Шекспира придает столкновениям и судьбам действующих лиц объективность холодного, неумолимого естественно-исторического процесса — Шекспир скрыт за своими образами, как беспристрастная, «равнодушная» природа за своими созданиями. С этой стороны «наивная» *природа* Шекспира почти так же поражала и корбила его читателей эпохи классицизма и Просвещения, как и «дикая» *свобода* от «правил». С. Джонсон признавался, что смерть Кор-

делии, с которой не мирится нравственное чувство, настолько отравляла ему наслаждение от «Короля Лира», что он не перечитывал-трагедию вплоть до того, как должен был приступить к изданию и комментированию Шекспира. В Германии Шиллер, для которого Шекспир был образцом «наивной», «природной», объективной поэзии (в отличие от поэзии «сентиментальной», нравственной и субъективной, к которой Шиллер относил и собственное творчество), сознается, что в молодости его коробил холод Шекспира, «сухая правдивость в обращении с предметами, которая нередко кажется бесчувственностью. Объект владеет им целиком... За своим произведением он стоит, как бог за мирозданием»¹. Несравненная объективность и беспристрастность Шекспира, неподкупного художника, чуждого какому бы ю ни было смягчению зла и ужаса жизни, свободного от уступок морально-эстетическим условностям и историческим пред-рассудкам, уступок, смягчающих впечатление от сурово правдивой картины, — особенно близка нашему сознанию во второй половине XX века. Задолго до того, как социально-исторические пауки освободились от морализующего взгляда на жизнь и историю, в значительной мере еще присущего веку Просвещения, Шекспир-художник изобразил ход истории как стихийно-естественный процесс. Больше того, сама стихийность процесса общественной жизни становится в трагедиях (а во *всеисторическом* масштабе — лишь в «Короле Лире», и в этом своеобразии сюжета *величайшей* трагедии) предметом «процесса», поэтического суда над недостойным, зоологически «естественным» состоянием общества, его прошлым и настоящим.

Забегая несколько вперед и касаясь общего впечатления от трагедии, можно сказать, что зритель присутствует на спектакле «Король Лир», как на идеально беспристрастном судилище, которое прежде всего занято выяснением истины: как и при каких обстоятельствах совершались злодеяния и какова мера ответственности каждой из сторон. На этом весьма необычном — если угодно, условном — процессе нет специального судебного аппарата, кроме разве незримого секретаря суда. Обвиняемые («злые») отчасти сами поддерживают общественное обвинение, но против своих обвинителей (они же — пострадавшая сторона, жертвы), а в свою защиту ссылаются на существующие законы, которые обвиняемые блюли, и порядки, которые они поддерживали. Пострадавшие («добрые» — они же общественные защитники) в ходе судебного признания признают во многом свою вину и каются. Глава пострадавших даже сознается, что в свое время в бытность королем, он, того не замечая, был связан с обвиняемыми, поощрял их, а значит, во многом повинен в происшедшем. Кончает он тем, что — уже в качестве главного

¹ Ф. Шиллер, Собр. соч., т. VI, Гослитиздат, М. 1957, стр. 405.

общественного обвинителя — возбуждает дело против самих судей и присяжных заседателей (они же по совместительству — публика зала суда) за ими изданные законы и установленные порядки. Как главный истец он заявляет, что в этом деле вообще «виновных нет, никто не виноват», он «оправдает всех»,¹ иначе говоря, в ходе процесса он становится и главным защитником, и судьей. Приговор обвиняемым все же выносится суровый. Но публика расходится, убежденная в его недостаточности, в необходимости коренного пересмотра действующего уголовного кодекса и радикального изменения ныне существующих порядков — в соответствии с природой вещей.

Секретарь суда все время тщательно и *беспристрастно* — «с сухой правдивостью», сказал бы молодой Шиллер — вел протокол.

7

В большом плане времени процесс рождения личности в обоих противоположных вариантах изображается у Шекспира исторически — стихийно историческое видение жизни (поэтический историзм) свойственно Шекспиру в трагедиях не менее, чем в хрониках, а в «Короле Лире» в наиболее грандиозном масштабе. За возрастными поколениями и за характером каждого из основных образов (кроме синкретичных, о которых речь будет особо) стоят, как уже говорилось, три эры общественно-культурного развития человечества. Характеристику этого процесса, как он рисуется Шекспиру в «Короле Лире», лучше начать с отрицательного варианта — со «злых», где процесс выступает в форме самообособления личности как самостоятельного атома, а потому более наглядно.

Первая — архаическая — ступень отрицательного формирования личности представлена в Освальде, дворецком Гонерильи. В древнем обществе неразвитая, скорее предвозвещающая, «предыдущая» («античная» — от ante) форма асоциального сознания изображена в патриархально безличном *домашнем слуге*¹. В трагедии возраст Освальда прямо не указан, но, судя по тому, что он старший над слугами Гонерильи и через него передаются приказания остальным слугам (I, 2), что он особо доверенное лицо и советник Гонерильи (со слов Реганы, IV, 5), Освальд скорее принадлежит к пожилым персонажам; тем более что в важнейших для этой роли двух сценах Освальду противостоит верный слуга Лира Кей, которому сорок восемь лет (I, 4), а с Кеем Освальд ближе всего соотнесен в нравственном плане. «Нельзя быть ненавистнее друг другу, чем я и этот плут», «Сама

¹ Освальд ближе других персонажей (кроме Шута) к безымянному, безличному фону. В кварто перед его репликами вместо имени стоит «Слуга».

природа от тебя отказывается» (Кент, II, 4) — крайнее отращение Кента, после Корделии самого чуткого среди «добрых», к Освальду (которого он в припадке раздражения дважды избивает) полно особого значения.

Во всех сценах, где выступает Освальд, он поглощен интересами своей госпожи, неподкупно предан Гонерилье (в IV, 2 Рсгана тщетно пытается выведать от него что-либо о своей сопернице), предан до предсмертного вздоха, когда он сокрушается лишь о том, что смерть помешала ему выполнить важное поручение; умирая, он молит своего убийцу сделать это за него. Мной, чем у Кента, характер верности Освальда, однако, виден уже с первой стычки с Лиром. На вопрос бывшего короля: «Кто я такой, сэр?» — основной вопрос протагониста, вопрос, па котором проверяется «природа» каждого персонажа трагедии, — Освальд просто и невозмутимо отвечает: «Отец миледи», — чем повергает Лира и Кента в ярость¹. Из действующих лиц дворецкий Гонерильи первым — еще до появления Шута — дает понять герою, какова настоящая цена человеку, за душой у которого ничего нет. Благодаря подчиненному положению слуга раньше других доходит до *реального* понимания того, что личность еще не признана в архаическом обществе. Чего стоит личность сама по себе, об этом напоминают Освальду именно «добрые» Лир и Кент (с обычным для него беспристрастием Шекспир не раз это показывает) своим грубым обращением с ним; в Освальде они видят только слугу, обязанного быть почтительным.

В обществе патриархальном, основанном на прямой и всеобщей зависимости человека от человека, трезвый «реалист» Освальд, со своей стороны, сочетает преданность вплоть до угодливости власть имущим с презрением и холодной жестокостью к нижестоящим, к тем, кто «создан, чтобы Освальд возвысился» (IV, 6). В форме более низменной, рабской, предельно некультурной характер Освальда морально сродни антагонисту Эдмунду, вплоть до беззастенчивого карьеризма. Осознание реального положения человека в собственническом обществе выражается у Освальда в принципиальном неуважении к личности Другого, в отсутствии представления о человеческом достоинстве, в искреннем почтении лишь перед властью, силой. В трагедийном театре Шекспира Освальд — единственный по законченности образ холуя. Через всю историю проходящий процесс разложения извечного архаического уклада непрерывно порождает этот тип низменного сознания, столь же бессмертный, как и верный слуга Кент: он на все способен, так как ни за что не отвечает (Гонерилья: «Я за это отвечаю», I, 3). В более цивили-

Напомним приведенные слова А. Блока по поводу британской трагедии, где «простейшим и всем понятным языком говорится о самом тайном».

лизованных условиях Освальд становится функционером, вроде состоящего на службе у Эдмунда офицера, палача Корделии которого в развязке убивает Лир, как Освальда перед тем убивает Эдгар.

Образом Освальда открывается ряд персонажей решительных, деловитых, «свободных от предрассудков», который завершается Эдмундом. Шекспир склонен оттенять *ограниченность* этих дельцов, даже с чисто деловой стороны: ограниченность, тупость моральная и интеллектуальная, низость и глупость в конечном счете (в большом счете жизни) где-то смыкаются. Освальд, например, отказывается понять Альбани, которого радует *невыгодная* для его интересов весть о высадке французов в Довере (IV, 2). Эта моральная близорукость, склонность Освальда судить о других по себе, сказывается и перед смертью — в поручении «выгодном», а потому передоверенном другому, что и оказывается роковым и для его госпожи Гонерильи, и для Эдмунда.

Более развитую — средневековую — ступень процесса формирования личности представляют старшие дочери Лира и его зять Корнуол. Человеческие отношения здесь опосредованы социальной иерархией, за которой стоит владение землей. Личность уже официально признана, но лишь с того момента, как вступила во владение (любым способом — наследованием, пожалованием, насилием), и в меру владения. Перед этой реальной — общественной, а не природной — основой значения личности (*реалисты*, «злые» это сознают) отступают на второй план иные (в том числе кровные, семейные) связи между людьми.

Еще в сцене завязки вырисовывается историческое различие между патриархально-наивным сознанием Лира и феодально-реалистическим — его дочерей. Лир к ним обращается «синкретично»: как король и старый отец («Наша старшая дочь, говори первая», «Что скажет наша вторая дочь»), тогда как в ответах дочерей звучит только почтительность подданных во время феодальной церемонии пожалования владением: реплика Гонерильи начинается словом «государь» (*sir*) — и словами «ваше величество» (*your highness*) заканчивается реплика Реганы. В завязке старшие дочери не выступают открыто как личности, по феодальным нормам они еще не имеют права лично открыться, они цоворят то, что положено подданным, — как «персоны» (в первоначальном значении слова), под маской. Личные суждения о происшедшем — и верные суждения, порицающие Лира за неблагоразумное обращение с Кентом и французским королем, — Гонерилья и Регана выскажут друг другу наедине по окончании церемонии; и тут же они осудят Корделию за то, что она нарушила «послушание», выступила как личность преждевременно. В этом придворно цивилизованном, примитивно грубоватом двуличии — чего никак не понимает архаичный Лир —

выражается средневековая форма рождения личности. Причем у каждой сестры в форме выражения обозначается ее личная степень силы и самостоятельности: в ответах отцу, как и на совещании сестер в конце сцены, средняя (во всех отношениях) сестра только повторяет, слегка развивая, реплику старшей сестры. Регана дублирует Гонерилью также в сцене разрыва с отцом, а позже во всем следует за своим мужем, более сильным по характеру Корнуолом. Технические детали образа, вроде старшинства (от рождения) Гонерильи перед Реганой — как в другом (историческом) смысле перед Корделией,— часто выполнят у Шекспира особо выразительную функцию.

Принцип личности является в средние века привилегией. На охрану личного достоинства в рыцарском обществе стала рыцарская *честь*. В старших дочерях и в Корнуоле честь осознана реалистически как личные интересы и права рыцаря, опирающиеся на материальное владение. Честь обязывает личность отстаивать свое владение как единственное объективное основание человеческого «я». Гонерилья возмущена капризными претензиями Лира на прежнее значение («Старик пустой! Сам отдал власть — и хочет всем владеть по-прежнему»). Она презирает мужа, «труса с молочно-бледной печенью», за то, что он не думает о своей чести, владениях, интересах — в отличие от Эдмунда, «настоящего мужчины» (IV, 2). Сословно локализованный характер личности, феодального принципа чести, который не распространяется на простых людей, обнажен в сцене, где слуга Корнуола, заступаясь за Глостера, вызывает — в чисто рыцарской (личной) форме защиты справедливости — на поединок своего господина. С негодующим восклицанием: «Крестьянин посмел восстать!» — герцогиня Регана поражает его мечом в спину (III, 7).

По сравнению с архаическим (рабски-угодливым) «реализмом» личного сознания Освальда, домашнего слуги, преданного своей «естественной» госпоже (единственно реальному для него воплощению силы), вне службы которой он — ничто, средневековая рыцарская честь, признанная официально, предоставляет личности больше инициативы и автономии. С другой стороны, по сравнению с позднейшими всеобщими «правами человека», «свободного от рождения», правами формальными, за которыми часто ничего не стоит, права средневекового рыцаря, обеспеченные землями, более *реальны*. Небо средневековой личности всецело опирается на землю — и не слишком возвышается над ней. Честь рыцаря, даже преследуя идеальную (общесловную, общегосударственную) цель, открыто проявляется в силе: перед сражением с французами Гонерилья призывает Эдмунда и Альбани идти заодно против чужеземного врага, повинувшись долгу и отложив на время личные счеты (V, 1). За личным правом стоит личная сила, и сила — каковы бы ни были юридические регламенты

ее употребления — окружена ореолом признанного права. Отважным применением силы и, если нужно, насилием, выходом из повиновения общим порядкам личность демонстрирует перед миром доблесть и породу. Беззакония (II, 2, где на Кента надевают колодки), чудовищная жестокость (сцена ослепления Глостера) Корнуола и Реганы имеют принципиальный характер — «законные формальности», без которых нельзя казнить Глостера, должны склониться перед «гневом» герцога Корнуола: «Нас можно порицать, но удержать нельзя» (III, 7).

Личное сознание Гонерилы, Реганы и Корнуола аналогично по «знаку» политике мятежных феодалов в хрониках. Подобно миру хроник, но не в политической, а в общественно-личной сфере, когда развитие центробежных сил достигает апогея, на передний план действия, пожиная плоды, выступает циничный «макьявель».

В Эдмунде асоциальный вариант процесса рождения личности достигает наибольшей законченности. Нова здесь не жестокость, бесчеловечность, а с самого начала концептуальная форма сознания, отвергающего любой моральный долг как предрасудок, как формальные «придирки» (I, 2) со стороны общества, как рогатки для личной инициативы. В борьбе с обществом незаконный «природный сын» опирается на «закон природы». Религиозно-культурные обращения («Природа, ты моя богиня», «На помощь незаконным, боги») — лишь образы речи в устах трезвого атеиста, «макьявеля». «Природа» Эдмунда — это впервые последовательно демифологизированный механистический космос на пороге научного естествознания XVII—XVIII веков, «природа» и «время» Н. Макиавелли. Из всех законов природы, по сути еще неизвестных и науке XVI века, Эдмунд, обращаясь к «Природе» с «молитвой», знает только один (он и употребляет форму единственного числа *thy law* — «твой закон»), и чисто негативный: невмешательство природы в социальные и человеческие дела, полное безразличие к человеку, его законам, его судьбе, его обществу, закон абсолютной аморальности «равнодушной природы». На место архаической Великой Цепи Бытия, органически живой Природы, «страдающей», как верит Глостер, от «нарушения ее связей», и на место средневекового мира Эдгара, управляемого справедливым божеством (и то и другое — «изумительная человеческая глупость», Эдмунд I, 2), стала обездушенная и обезбоженная «атомизированная» природа. В атомизированном космосе человек-атом находится в чисто внешних отношениях с другими людьми и с общественным целым. Он зависит, правда, от стечения обстоятельств, от фортуны¹, но от природы ему дан ум, чтоб им пользоваться, особенно когда

¹ Эдмунд в завязке: «Когда мы болеем из-за фортуны» (I, 2), в развязке: «Круг колесо (фортуны.— Л. П.) свершило» (V, 3).

имеешь дело (business) с «честными глупцами» — морально неразборчивый ум дельца:

Тут дело есть (I see the business).
Пусть не рождение — ум мне даст наследство.
Для этой цели хороши все средства.

(1.2)

Своеобразие Эдмунда — историческое содержание его характера, символически простого, как у всех персонажей британской трагедии, — выступает при сравнении с диахронно предшествующими образами в ряду «злых». Старшие дочери и Корнуол совершают беззакония под влиянием раздражения, гнева, ревности — под влиянием животно-необузданных страстей *привилегированно-своболтных* натур, привыкших (подобно средневековым персонажам хроник) действовать прямым путем насилия. Эдмунда, «нового человека» в этом ряду, Шекспир наделяет хладнокровием, осторожностью, развитым умом. Характер Эдмунда, между прочим, раскрывается в любовной интриге с двумя сестрами, где нет ни тени ослепления страстью, он не идет на рискованное предложение Гонерильи убить ее мужа во время сражения. Великолепное самообладание не покидает Эдмунда до последних минут жизни.

В ряду отрицательных характеров Эдмунд — первый прирожденный притворщик и «актер». Слуга Освальд еще не играет, он действительно предан своей госпоже; Гонерилья и Регана играют в завязке неуклюже, в навязанной роли и временно — пока не вошли в права, когда можно больше не играть. Один Эдмунд играет на протяжении всего действия, сам придумывает себе роли и заставляет играть других. Он последовательно выступает в ролях преданного сына, любящего брата, образцового верноподданного, влюбленного юноши и, наконец, в роли государственного мужа — и только таким образом развивается вся история возвышения непривилегированного члена трагедийного общества.

Для художественной объективности Шекспира показательным, что демонические натуры «Короля Лира» наделены физической красотой: не только Гонерилья, законное детище своего мира, но и бастард Эдмунд, нравственный урод К Раскованная в человеке энергия, раскрепощенная в личности зоологическая природа переживает в Эдмунде абсолютно — отвлекаясь от направления и цели, от «знака» — расцвет и сознание своего расцвета («Я расту, я крепну», в конце первого монолога-манифеста Эдмунда). По-своему великолепно его «Он (отец.— Л. П.) пожил, и довольно. Мой черед!» (III, 3, перевод Б. Пастернака), неопровержимое в «природной» своей логике. Повинуясь инстинкту

¹ Одно и то же слово «прорег» («красивый», «ладный») употребляют Кент по поводу внешности Эдмунда (I, I) и Альбани о своей жене (IV, 2).

самосохранения, животное поступает, как должно для сохранения рода через особь-индивидуальность. Ничего нет естественнее, как известно, эгоизма детей. Но предел «противоположностей» — в плане человеческом, этическом — предстает не в сынах Глостера, а в дочерях Лира: «Природу так унижить лишь дочери бесчувственные могут» (Лир, III, 4). В законных дочерях эгоизм чудовищней, чем в незаконном сыне («*proper deformity*» — «красивым чудовищем» называет Гонерилью муж). Но по-своему Регана права, наставляя престарелого отца в духе «природной» этики Эдмунда: «Отец мой, вы стары, природа в вас достигла до предела своих границ» (II, 4). Малая «природа» семьи в «Короле Лире» — модель большой социальной «природы» зоологических нравов собственного общества на высшем его этапе, этапе расцвета. Контраст телесной красоты и нравственного безобразия в детях британской трагедии не формально технический эффект, он исторически содержателен, социально выразителен.

Эдмунд Глостер, социальный «макьявель» трагедий, и Ричард III, тоже Глостер, политический «макьявель» хроник, поэтому достаточно различны и изображены не в одинаковых тонах. Как актеры-виртуозы, со всеми преимуществами хладнокровного мастерства, оба Глостера выходят на передний план арены лишь к концу игры. Но для законного сына герцога Йоркского средневековая природа была «мачехой», которой он мстит, а для незаконного сына графа Глостера природа Нового времени — родная мать и «богиня», которой все поклоняются. Ричарда III мы видим глазами мира хроник, для которого (для Йорков как и Ланкастеров) он — моральная загадка, выродок, исключение; Эдмунда, напротив, трагедийный мир (Корнуол, Гонерилья, Регана, даже «добрый» Кент в первой сцене) встречает с первых шагов приветливо: выходы Эдмунда все своевременны¹, исторический ход вещей («природа» и «время») на его стороне; внутренне подготовленное к появлению Эдмунда общество охотно усыновляет бастарда. «*Макьявель*»-урод рекомендует себя в первом монологе как личность уникальную в своем мире, он — патологическое явление, вызванное затяжным политическим кризисом. «*Макьявель*»-красавец с первого монолога предъявляет обществу счет уже от имени неких «мы» («Мы незаконны, мы низки»), от имени несправедливо обойденных, он — принцип новой исторической эры. И вот почему, уступая с художественной *Стороїби* образу Ричарда III демоническим величием, Эдмунд намного превосходит его значительностью социальной символики; для жизни Эдмунд страшнее, чем Ричард III. Человеческая натура пребывает в Эдмунде не в «компенсированно неполноцен-

¹ Мотив явления «вовремя» или «не вовремя» многократно звучит в «Короле Лире» с особой выразительностью.

ной» исключительной форме, как болезнь особи, а в буйном расцвете — как в комедиях, но с социально отрицательным знаком — отчужденных от общества человеческих способностей, как раковая болезнь общества, «зоологическое» перерождение его клеток. Разрастаясь и выйдя в нисходящей линии за пределы семьи, свободный от всяких нравственных норм, чисто «природный» принцип Эдмунда («Он пожил, и довольно. Мой черед!») приводит к тому, что в финале над каждым персонажем трагедийного мира и над всем обществом витает смерть.

От древнего Лира до юного Эдмунда — на одной стороне угла в архитектонике персонажей — процесс рождения личности, ее раскрепощения по историческим эрам, выхода из природных связей, осознания своей самостоятельности, автономии, — во всей демонической односторонности «дифференциального» развития. Всех «злых» от Освальда до Эдмунда отличает принципиальная невосприимчивость личности к нравственным ценностям, к возрастающим в ходе истории внутренне интегрирующим связям с человеческим целым; процесс духовной культуры как нравственный прогресс проходит мимо них. Наличие особого рода тупости, «этической тупости» натуры, подобно любой другой, не исключаящей ни ум, ни энергию, или одаренности иного рода, мы должны принять как антропологический постулат, когда входим в шекспировский мир, в частности, в мир трагедий — и особенно в мир «Короля Лира».

От древнего Лира до юной Корделии — на другой стороне угла в архитектонике персонажей — также процесс рождения личности, ее выхода по историческим эрам за пределы природных и социально локализованных рамок, ее внутреннего облагораживания, утончения, духовной интеграции, нравственного прогресса.

Первую — архаическую — ступень воплощает верный Кент.

Призвание Кента — «служить», и служить тому, кто так же призван природой и традицией повелевать, как Кент служить: тому, в чьем лице светится «власть», «авторитет» (authority, I, 4). Служа Лиру, Кент служит олицетворенному общественному целому. Все детали предельно выразительны в этом законченно патриархальном образе. Среди двенадцати основных образов Кент принадлежит к тем трем (Шут, Освальд, Кент), у кого в сюжете нет семьи. В «царственном Лире» для Кента слились «король», «отец», «хозяин» и «заступник» К Изгнать Кента из общества Лира неспособен поэт и сам Лир. Защищать Лира,

¹ Начальная реплика Кента в сцене стычки с Лиром: «Царственный Лир, кого я всегда чтил как моего *короля*, любил как моего *отца*, за кем следовал как за моим *хозяином*, вспоминал в своих молитвах как моего великого *заступника*» (дословный перевод, I, 1). «Король» (king) — согласно легенде; остальные эпитеты (father, master, patron) характерно патриархальны, причем последний — с *античным* (древним) оттенком.

если нужно, то против самого Лира, это значит для Кента «быть не меньше самого себя», быть «человеком» (I, 4: «Л и р. Кто ты такой? Кент. Человек»). Натура Кента неотделима от архаичной общественной структуры, сохранившей всю конкретность натуральных, лично человеческих связей.

С другой стороны, благородный вариант архаически личного сознания, идеал «доброе старого времени», как и низменный вариант в лице Освальда — уже *результат* известного исторического развития. Между примитивным «материализмом» Лира в завязке, его «щедрой наградой», которая тут же ждет «достойную природу», и «добрым Кентом», который на вопрос Корделии, чем наградить его за все, что он сделал для ее отца, отвечает: «Признательность — самая щедрая плата» (IV, 7, дословный перевод), пролегает долгая многотысячелетняя полоса нравственного развития. Древний Лир — исходная точка этого процесса — еще неспособен понять Кента (скандал завязки), в возрастной архитектонике малого времени действующих лиц восьмидесятилетний король намного — на целое «поколение» — старше своего верного слуги, в плане большого Времени — на целые тысячелетия.

Но для трагедийного мира и для ренессансного сознания Шекспира и его аудитории Лир на уровне завязки и Кент — оба принадлежат «предыдущей» (античной, архаичной) эре. У Кента здравого смысла больше, чем у короля, и меньше прекраснодушия, чем у других «добрых»; он рассудительнее и Лира и Глостера, притворство старших дочерей не сбивает его с толку, он ближе к земле. Кент чутьем узнает негодяя Освальда, всегда готов вступить с ним в драку за дело Лира, но мир Кента, радиус его ориентации в жизни, ограничен. Тщетно пытались бы мы получить от него вразумительный ответ на смысл трагического действия, участником которого он является. Чудовищные события и натуры Кент, подобно Глостеру, готов объяснить влиянием небесных светил (III, 1; IV, 3) или колесом фортуны (II, 2). Характернейшие для партии Кента сцены все относятся к первым двум актам (I, 1; I, 4; II, 2) — до сцен грозы, до завершения в протагонисте кризиса натурального мироощущения. Позже фигура Кента становится служебной, а с выходом на авансцену Эдмунда и Корделии Кент отходит в фон, откуда вновь появляется в финале лишь для того, чтобы присутствовать при последних минутах короля. Он затем отклоняет предложение герцога Альбани «разделить с ним бремя власти: Кенту не угнаться за молодыми, за новыми распорядителями жизни, его зовет за собой старый «хозяин». Последние слова Кента *исторически* завершают его образ:

Не смею, герцог, сборами тянуть,
Меня король¹ зовет. Мне надо в путь.
(Перевод Б. Пастернака)

¹ Master — хозяин.

Во всех коллизиях жизни Кент будет с «добрыми» и в первых рядах, но в роли служебной — «предыдущей», а не ведущей.

Начиная со сцен грозы, *средних* во времени сцен действия, паше внимание переносится среди «добрых» на Эдгара.

По сравнению с Кентом, образ которого не меняется и в роли слуги Кея, Эдгар в характерных своих преобразованиях многолик. В отличие от жизненных ролей Эдмунда, для которых не требуются переодевания, театрально условный язык ролей Эдгара, его масок социально выразителен. Но во всех облициях — как одержимый бесами Бедный Том, как исцеляющий отчаявшегося Глостера набожный крестьянин, как отважный рыцарь, победитель Эдмунда на божьем суде, — это все тот же *благочестивый* Эдгар, религиозно-моральное сознание трагедийного мира в формах, характерных для низов и верхов *средневекового* общества.

Среди «добрых» Эдгар единственный, кто способен подняться до осмысления трагедийных событий — в религиозном духе. Показательно, что в речах Эдгара — а он более других склонен проповедовать и поучать — ни разу не употреблено слово «природа», на которую так часто ссылаются действующие лица, нет и имен античных богов¹. Религия Эдгара — христианская (множественная форма «боги» — условная дань «малому времени» легенды), а не натуральная религия древнего мира, не культ сил природы первых актов. Природа, которая в трагедийном действии скорее на стороне сильных и «злых», уже не удовлетворяет развитое нравственное сознание, не может дать ему утешения. Для социального акцента «Короля Лира» показательно то, что в народно-средневековом христианстве Эдгара, как и в древнейших формах всех религий, мало интереса к тому, «какие сны приснятся в смертном сне» («Гамлет»), ни слова о награде или возмездии в «грядущей жизни» («Макбет»). Предмет веры Эдгара — верховное существо как судья в делах земных.

Первая реакция религиозно-нравственного сознания на средневековый мир прямого и открытого насилия — отречение от несправедного мира. Сцены с Бедным Томом разворачиваются на фоне злодеяний третьего акта, который начинается скитаниями в степи бездомных Лира, Кента и Шута и заканчивается ослеплением Глостера и изгнанием его из родового замка. В ответ на разгул звериной природы «злых» — обуздание «добрыми» собственной природы, нравственная победа над ней, укрощение внутреннего зверя, умерщвление плоти. Старший сын Глостера, моральный антипод старших дочерей Лира, став безумным нищим, спасает себя не только физически, но и нравственно. В этом выразительность (странного, самого по себе, а как способ спасения

¹ Языческими богами (Юпитером, Юноной, Аполлоном, Гекатой) клянутся только Лир и Кент. И лишь в первых двух актах — на «Кентовом» или «додзгаровом» этапе действия.

мало правдоподобного) *раздевания* Эдгара. Раздевание не только следствие предыдущего действия, вынужденное состояние, оно не только *изображает*, как спасся объявленный вне закона Эдгар, оно и добровольно поставленная цель; реализованная метафора *выражает* новое состояние духа, нравственное преобразование графского сына. Эдгар освобождается внутренне от того, чего родные лишили Эдгара материально, обобрав, «раздев» его. Нагой Эдгар третьего акта — воплощенный укор «злым» и путь спасения, нравственная модель «добрым». '-

В духе дуализма средневекового христианства человеческая жизнь представляется Эдгару ареной борьбы между богом и врагом рода человеческого. Бездомный Бедный Том — символ человеческого существования в бесприютном мире. Тому холодно, голодно, в тело Тома, терзая его, вселились бесы; потребности его природы, голос тела — их голос; Том близко знаком с ними, знает каждого из них по имени, они и в нем — и везде кругом («И тут... и тут... и тут...»). Но Том боится бога и борется с бесами, твердя заповеди («Слушайся родителей, не клянись, не соблазняя чужую жену, не губи душу погоней за роскошью», а главное — «берегись нечистого», III, 4).

В этих сценах кульминационного акта происходит отмежевание «добрых» от «злых», отделение оводов от козлиц. У шалаша Тома — Эдгара сходятся Лир, Шут, Кент и Глостер — «добрые» впервые узнают своих, свою общность со всеми обобранными, «несчастливыми, нагими бедняками». Происходит интеграция нравственного сознания, его выход за пределы архаических общинно-племенных («природных») связей. Развитие универсального чувства человечности, христианское открытие братства всех людей происходит в сценах Бедного Тома через предельное унижение человека — но и через возведение нищеты и страданий в ранг святости как всеобщий принцип, удел человеческой жизни. Признание бессилия жалкого человека перед собственническим миром и собственной природой, царством нечистого, а потому и жалость к ближнему как высшая заповедь, осуждение богатых и сытых, обличение неправедности избытков, почитание блаженно-го Бедного Тома (III, 4; IV, 1). Сын графа Глостера по необходимости раньше других приходит к этой моральной-концепции («Как Том — я что-то, как Эдгар — ничто», II, 3) и в третьем акте поэтому может служить моделью человеческого существования^ а затем выступать духовным наставником для «всякого человека», впавшего в отчаяние, — для Лира, Глостера.

Во второй роли мы видим Эдгара в четвертом акте. Путешествие в Довер, когда «безумец ведет слепого» (ибо «таков наш век»), перерастает в символ, высший смысл которого, особенно в сцене «прыжка со скалы», трагически ироничен. Отчаяние ведет Глостера к самоубийству — но через отчаяние, через безмерные смертные муки Глостеру надо было пройти, дабы обрести силы

жить. И когда Эдгар, инсценируя «чудо», уверяет отца, что в Довер его вел «злой дух», под святой ложью набожного крестьянина таится высшая истина всей ситуации. Тот, кто сам прошел через отчаяние, кому «злой дух... подкладывал ножи под подушку, веревки на скамью, крысиный яд к похлебке», подбивая на самоубийство (III, 4), прежний Бедный Том, одержимый злым духом, он-то и вел Глостера в Довер, провел за последнюю черту жизни, чтобы утолить жажду смерти и научить терпеть горе. Под руководством сына отец проходить путь сына, чтобы впоследствии найти сына и кончить свои дни примиренным с жизнью.

Ситуация, в которой дети наставляют родителей словом или примером, нередка у Шекспира, особенно в трагедиях: «Ромео и Джульетта», «Гамлет» (сцена с матерью), «Отелло» (Дездемона против Брабанцио перед судом Синьории)*; в «Короле Лире» она начиная с завязки повторяется много раз. Древнего Лира здесь учат чаще всего — так или иначе его учат все, — и только к концу действия он «догоняет» молодых и сам способен всех учить. Дети у Шекспира старше родителей — человеку столько лет, сколько его веку, за ним весь опыт исторического прошлого. Из этого — древнему миру неизвестного, лишь для Нового времени характерного — счета, где седая старина — это детство сознания, на свой лад исходит и Гонерилья, замечая про отца: «Старики — что дети» (I, 3). По одному этому счету видно, как далек Шекспир в британской трагедии (при всей архаичности фабулы и родственной моралите символикe) от патриархального понимания времени, от старинной мудрости в формах наставлений младшего старшим, сына отцом («Притчи Соломоновы», «Disciplina clericalis» — «Почтения младшему» и т. п.²).

Страх божий (а он — «начало всякой веры») поддерживает силы Эдгара-Тома. Упование на помощь свыше — девиз Эдгара-крестьянина; «прекрасная молитва» исцеляет от «соблазна врага» рода человеческого, от греховного отчаяния, смертного греха (IV, 6). Благочестие в обеих формах подсказывает только покорность ниспосланной провидением судьбе. Но выводы, которые человек делает из доктрины, характер ее применения к жизни, зависят от характера человека, его личности — и от характера самой жизни. Уже в IV, 6, которая начинается «чудом» спасения Глостера, Эдгар-крестьянин в конце сцены после бунтарских ре-

¹ Но не в «Буре», драме-эпilogе, гармоническом «конце времен», где положение обратное.

² Применяя это представление к «Макбету», следовало бы загадочное Третье Видение из сцены с ведьмами четвертого акта («Дитя в короне») понимать как образ всемогущего и вечно юного Времени; лишь оно может двинуть Бирнамский лес на Дунсинан (в духе Гераклита: «Время — это играющий мальчик... Ребенку принадлежит господство»). О роли образа «играющего мальчика» как символа Времени в неофициальном народном искусстве средних веков и Возрождения см. цит. соч. М. М. Бахтина, стр. 92, 158, 213, 474.

чей Лира (и не под их ли влиянием?) отказывается от прежней резиньяции; заступаясь за беззащитного отца, он — что и говорить, с христианской точки зрения не очень последовательно — убивает подлого насильника. Когда за сценой на поле сражения решается дело Лира, на сцене в благочестивых наставлениях Эдгара отцу появляется новая нотка: «Готовность — это все» (V, 2). В следующей — финальной — сцене Эдгар уже выступит в третьей, впервые деятельной, роли. Над телом поверженного Эдмунда Эдгар-рыцарь торжественно провозглашает трагедийному миру, что «боги справедливы». Но весь ход действия, в частности, ужасная судьба его отца (которую благочестивый Эдгар готов оправдать как «расплату глазами» за «темное рождение бастарда») и особенно последние события — смерть безвинной Корделии и затем Лира, — плохо вяжется со справедливым промыслом божьим. И не потому ли у Шекспира именно Эдгар заключает действие скорбным четверостишием, начинающимся словами: «Нам остается только покорно нести груз этого печального времени» (дословный перевод) — как бы невольным признанием того, что на «последние вопросы» человеческой жизни религиозная вера не дает нравственному сознанию Нового времени достаточно убедительного ответа.

Последние две роли Эдгара приходятся на то время, когда в действие впервые после завязки включается Корделия — на иную нравственно-историческую атмосферу заключительных двух актов. Лишь в Довере Бедный Том преобразается-внешне и внутренне. После собственного религиозного спасения в третьем акте сын приступает в IV, 6 к спасению отца — моральному в начале сцены, а в конце физическому спасению. В этой эволюции роль Корделии особо оттенена Шекспиром беседой Эдгара с Дворянином в IV, 6 — для действия, казалось бы, излишней сцене. Из этой беседы Эдгар узнает о приближении французского войска — и вот, оказывается, почему «дерзкий крестьянин» посмел «открыто вступить за государственного изменника», ввязаться в драку с послом самой герцогини Гонерильи, что так поражает Освальда. Выступлением Корделии открывается третий, и завершающий, этап действия: выхода «добрых» из кризиса третьего акта, из мира неизбежного страдания и унижения, из состояния увековеченного разлада между человеком и «греховной» его природой — из мира Бедного Тома.

Каждый из основных образов «Короля Лира» соотнесен прежде всего с Лиром. Среди персонажей «добрых» роль каждого в большом Времени — всечеловечески историческая функция образа — обозначается моментом, когда персонаж входит в жизнь героя, когда он нужен (физически и морально) герою, когда герой способен его оценить. И только с этого момента, на который приходятся наиболее характерные для персонажа сцены, способен его оценить и зритель. Раньше всех — верного Кен-

та, отчасти еще с завязки, по которой, однако, легко переоценить личную независимость графа Кента, особенно судя по словам, с которыми он уходит в изгнание. Со всей ясностью вырисовывается, уточняется образ Кента, когда при следующем выходе Лиры (I, 4) Кент, несмотря на изгнание, неожиданно для зрителя возвращается к своему «хозяину», без которого не мыслит жизни. Тема Эдгара всего характернее звучит в кульминационном среднем акте, когда его судьба, уподобляясь, сошлась с судьбой героя («Он — от детей, я — от отца», III, 6); до этого довольно бесцветный образ законного графского сына, Эдгар в дальнейших своих ролях уже не оставляет того неизгладимого впечатления, что Бедный Том. Всех позже после завязки вступает в основное действия Корделия (IV, 4). И в одном этом, в максимальной дистанции во времени между Лиром завязки и первым явлением Корделии-королевы, внешне обозначается историческая функция ее темы в большом Времени.

В завязке, подобно музыкальному вступлению, звучали синхронно — как заданные темы — будущие *диахронные* голоса¹ (во второй раз все действующие лица сойдутся лишь в финале); зритель, подобно Лиру, тогда еще не был способен вполне их оценить, тем более как исторические голоса Времени. Выступление каждого персонажа в первой сцене понятно только в связи со всей его партией, с трагедийным действием в целом. Подобная манера для первого знакомства зрителя с персонажем, которую в других трагедиях Шекспир применяет лишь к протагонистам (Отелло, Макбет, Кориолан, Тимон), применена в завязке «Короля Лира» не только к Лиру, но и к Корделии и Эдмунду², к трем архитектурно «краеугольным» образам — этим они особо выделены из всех остальных.

Корделия завязки — существо иной, от Британии древнего Лира слишком далекой культурной среды: натура ее может раскрыться в завязке только негативно («Ничего»). Потому-то и ответы дочери, подобно поступкам отца, давали повод для разноречивых оценок — в них усматривали слишком резкую правдивость, недостаток такта, пуританский ригоризм, даже упрямство «дочери, достойной своего отца». Но при подобных освещениях, как из приведенных выше трактовок Лира завязки, нет выхода к роли персонажа в основном действии, нет единства ее образа.

Состояние Корделии в завязке — это прежде всего характерная внутренняя *заторможенность*, лучше всего выраженная ею

¹ За исключением Эдгара (и, понятно, слуги Освальда). Эдгар, наследник графа Глостера и крестник короля, надо полагать, присутствовал при церемонии раздела королевства, но в качестве статиста.

² Эдмунд, как положено антагонисту-«макьявелю», традиционно «открытой» роли, открывается зрителю во вступительном монологе следующей же сцены, I, 2.

самой — тотчас же после двукратного ответа «ничего» — словами: «Увы, не в силах в уста вложить я сердце». Лишь после этого признания следуют традиционные для легендарного сказания, безличные, подобающие «всякой дочери», а потому без труда произносимые, не специфичные для нее лично слова: «Я люблю вас, как долг велит,— не больше и не меньше». В сцене испытания чувств неодолимый внутренний голос не разрешает Корделии выносить на публичный разбор чувства интимные, личный мир. Из всех присутствующих вполне понимает ее только более культурный француз («Природное смущенье \ что высказать не смеет иногда намерений своих»). Прощаясь с сестрами, Корделия говорит (с иронией, удивлением или грустью) об их «*professed bosom*», «выставленных напоказ чувствах» (дословно — публичном «обнажении груди»).

Нельзя не заметить в партии Корделии еще одного (на сей раз бессловесного) «ничего» — ни слова о своих чувствах к французскому королю, затем мужу. Начиная с «Укрощения строптивой», женские натуры раскрываются у Шекспира в чувстве любви. В британской трагедии Шекспир прибегает к этому лишь в образах Гонерилы и Реганы; индивидуальные их различия выступают в отношениях не к отцу, а к мужьям и к возлюбленному; чудовищным исходом любовного соперничества, в котором более демоничная старшая сестра устраняет среднюю, завершается временный их союз против младшей. Для Корделии, чья любовная история как будто намечается, как полагает по привычке зритель, еще в завязке, где ее руки добиваются два претендента, Шекспир исключает такой способ раскрытия образа,— в отличие от анонимной пьесы, где любовь французского короля и изгнанной Корделии занимает видное место в действии (а также и от переделки шекспировской трагедии Н. Тейтом, в которой роль Француза передана галантному придворному Эдгару, влюбленному в принцессу Корделию). У Шекспира нам, зрителям, остается только вообразить, что должна испытывать всеми покинутая Корделия, когда Француз ей предлагает стать его супругой и королевой Франции; об этом ни слова с ее стороны, когда она дает согласие; ни слова и в сценах Довера о супруге — кроме фразы, что «великий Француз», вняв ее горю, согласился выступить за права ее отца (IV, 4). Своего рода гамлетовское «остальное — молчание», не менее выразительное, но в ином смысле: нормально «нулевая» форма характеристики персонажа, подобно тому, что *ничего* не сказано о прошлой «нормальной» жизни Лира. Эстетический такт не позволяет Шекспиру поднять завесу; интимные чувства Корделии, в согласии с внутренней формой образа,

¹ У Шекспира «*tardiness in nature*» — «медлительность натуры» в смысле внутреннего сопротивления тому, что от нее требуют, а не растерянности или робости. И как личная черта характера.

не должны быть «выставлены напоказ». Тема Корделии существенно иная, чем трагедийных любящих «героинь» от Джульетты до Клеопатры, женских вариаций темы героя (Всякого Человека) в трагедиях страстей. Корделия не «героиня», роль ее в концепции трагедии больше, а главное, *самостоятельнее*, чем «героинь». В положении, сходном с положением Дездемоны, представшей перед судом венецианского совета, натура Корделии в завязке проявляется только негативно («Ничего»). Ее аргументация («Вас люблю и чту... Но если выйду замуж — супругу отдам я часть любви») с виду та же, что у Дездемоны («Мой долг двойся... Я ваша дочь всегда, но здесь мой муж»), но ссылка на извечный порядок вещей на сей раз никак не удовлетворяет «судью». Ответ действительно слишком общий, холодный, неточно выражающий личность, лично ее чувства — не того ожидал от нее отец (а быть может, и зритель).

Заторможенное, стесненное состояние Корделии в завязке — это *стыд* за всю эту комедию, которую понимают все, кроме любимого отца; в негативном чувстве *стыда* молчаливо — в нулевой форме — сказывается утонченность души. Ни разу, однако, в трагедии Корделия не произносит этого слова, в котором все ее состояние в завязке и вся натура — непроизнесенное, оно безмолвно внушается сознанию зрительного зала. В этой связи показательна и *немногословность* всей партии Корделии: сто стихов из 3334 строк текста для одной из главных ролей трагедии. Музыкальный ее образ — в согласии с внутренней формой — присутствует во всем действии, всплывая в сознании зрителя чаще *бессловесно*.

Но также — *стыд за других*, за их фальшь. Стыд как индикатор душевной жизни, показатель внутренней автономии личного мира, до конца невыразимых и внутренне нерасторжимых связей с человеческим целым. Глубоко *интимное* — и чисто *социальное*, специфически человеческое, животному миру совершенно неизвестное чувство, развивающееся, утончающееся в ходе прогресса человеческой культуры, как наиболее верный и самый высокий показатель ее уровня. Интуитивно ориентирующее в сфере нравственной — и в этой сфере двояко показательное, подобно *истине* в сфере познания, согласно Спинозе: «Показатель себя и лжи». *Стыд за других* нарастает в душе Корделии с каждым ответом сестер, достигая наибольшей остроты, когда очередь доходит до нее и отец с патриархально грубоватым добродушием

Слово «стыд» (shame) встречается двенадцать раз в тексте трагедии: Десять раз в репликах «добрых» (три раза у Лира, четыре раза у Кента — из них два раза о том, что *стыд* перед Корделией испытывает Лир, — один раз у Альбани, один раз у Шута, один раз у Дворянина, когда он рассказывает, что Корделия *стыдно* за сестер) и два раза в репликах Гонерильи: пусть люди это сочтут *постыдным*, но она заставит отца сократить свиту (I, 4), Лиру должно быть *стыдно* за свою свиту (там же).

напоминает ей особо цель и значение испытания («**Что** скажешь, чтоб долей превзойти сестер? **Что** скажешь?»). Она не может, не хочет, не должна участвовать в этой «игре» (про себя: «О бедная Корделия! Нет, я *не бедна!*»), она скажет то, что думает обо всем этом, «от сердца» скажет, что «рада не иметь льстивых слов», что этот «недостаток» — ее «богатство». И французский король подтверждает: ей не надо приданого, «она сама — богатство». Как норма нравственно культурного сознания, образ Корделии положительно раскрывается лишь в сцечах Довера — при сопоставлении с другими образами, зрителю к тому времени уже ясными. Ее образ покоряет не резкими светотенями, парадоксальными переменами, неожиданными и крутыми переломами, как обычно в динамике главных шекспировских образов, в том числе женских (леди Макбет, Клеопатра), а мягкостью переходов, напоминающей создания изобразительного искусства итальянского Ренессанса, поэзию гармонического совершенства натуры.

Когда Корделия появляется во французском лагере около Довера — после семнадцати сцен без ее участия! — вся в заботах о больном Лире, она все та же Корделия первой сцены, которая некогда, прощаясь с сестрами, в слезах оставила на их попечение отца, предчувствуя будущее («Я знаю, кто вы...»). Но теперь она не стеснена, она в своей сфере. Как и в музыкальной сцене (для которой еще не найдено адекватных слов художественного разбора) пробуждения Лира, которому кажется, что он все еще в аду, «прикованный к огненному колесу», и перед ним предстал «светлый дух». В центральной реплике Корделии этой сцены, в ее (испуганно или стыдливо) поспешном двукратном «Нет! Нет!» — в ответ на слова отца, что она вправе считать себя обиженной — повторяются два «Ничего» завязки. В этой сцене исцеления Лира Корделия — как бы оправдывая свое имя — олицетворение *сердечного такта*.

В целом это единственный образ «Короля Лира» — кроме самого Лира на «этапе Корделии» — духовно современный Шекспиру, культурно современный Новому времени и его сознанию. Отношение Корделии к людям, к жизни — это все еще *наше*, людей XX века, отношение, наши нормы человечности: с первой сцены и до последнего обращения к Лиру, когда их ведут в тюрьму, из которой она уже не выйдет.

**Из-за тебя скорблю, король несчастный,
А мне не страшен гнев судьбы ужасной,—**

это не иерархически благоговейная скорбь о горестной судьбе великих мира сего у *нижестоящих* Кента, Эдгара, Глостера (у «спасающегося» Эдгара — не без оттенка самоутешения: «Когда на скорби высших мы взираем, то горести свои позабываем», IV, 6) и даже не столько горе дочери, как чисто *человече-*

ское сострадание к чужому горю, когда и не думаешь о себе, но без самоумаления, без архаического самоуничужения¹.

В этике Корделии преодолен средневековый культ лишений и страданий как пути к блаженству и духовному спасению; исцеление отца дочерью в IV, 7 знаменательно контрастирует с исцелением отца сыном в предыдущей сцене. И напрасно критика удивлялась тому, что Эдгар так долго не открывается Глостеру,— это входило в суровую методику благочестивых «наставлений сына отцу». В нравственном сознании Корделии преодолено п аскетическое недоверие «добрых» к «одержимой бесами» собственной природе, самообуздание внутреннего зверя. Гуманность стала второй натурой человека, в ходе культуры личность достигает, наконец, *своей*, нормально человеческой природы. Человек «возвращается к природе», его поведение внутренне регулирует социальное природное чувство стыда, бессознательный *такт*.

И вместе с тем Корделия — высший плод культурного развития в историческом времени — пребывает в любом времени (становящемся, несовершенном, преходяще настоящем времени) как в незрелом, недостаточно культурном, недостаточно человеческом, недостаточно *своем* времени. С конфликта первой сцены зрителя не покидает ощущение *незащищенности* Корделии от ее — и не ее — времени (оно же и время Эдмунда). Тревога не оставляет нас и перед сражением финального акта — накануне роковой развязки.

Образ Корделии, нравственный идеал Homo pudens («Стыдящийся Человек») — антропологический художественный метод Шекспира подсказал ему, что то должен быть *женский* образ, хотя по значению он, в отличие от образов героинь, выходит за пределы только женского характера,— стоит в шекспировском театре в одном ряду с высшими обобщениями-гранями человеческой природы: с «играющим» Фальстафом, «государственным» Юлием Цезарем, «вольнлюбивым» Брутом, «знающим» Гамлетом, «действующим» Макбетом, «гражданственным» Кориоланом.

С ходом времени дистанция между «добрыми» и «злыми» — между сторонами архитектурного угла — возрастает, антагонизм становится невыносимым. Между пожилыми верными слугами, между Кентом (Кеем) и Освальдом, споры-стычки еще ведутся па кулаках — самыми древними и, по Лихтенбергу,

Это яснее в дословном переводе: «О тебе, угнетенный король, я скорблю; что до меня, то я сумела бы встретить с презрением коварную с\д\б\» (буквально: «перехмурила бы хмурость лживой судьбы»). Показательны также, *формы обращения* Корделии к Лиру — в завязке обычная вежливая форма «милорд» (четыре раза) и два раза «ваше величество»: 1) при *холодном* «Я люблю, ваше величество, согласно долгу,— не больше " не меньше»; 2) в последнем обращении, когда ее лишили всего,— как *официальное* прошение королю. В сцене пробуждения — только с королевскими титулами (все шесть обращений). За глаза она называет его просто «отец».

«самыми крепкими доказательствами для человека, который не признает иных». Между господами — Альбани и Гонерильей, Глостером и Реганой — завязываются ожесточенные споры с взаимными обвинениями в измене долгу и «природе», заканчиваясь, впрочем, той же физически убедительной аргументацией. Между юными членами трагедийного мира спор уже невозможен; Корделия, попав в руки Эдмунду — единственная их встреча во всем сюжете, — будет без дальних слов тут же «ликвидирована». Решение принято Эдмундом еще до сражения (V, 1). Независимо от позднее приводимых Эдмундом «государственных» соображений (V, 3), сказалась идиосинкразия высшего порядка: столкновением кардинально противоположных и *жизненно несовместимых* двух натур завершается все действие «Короля Лира».

От Лира до Эдмунда и от Лира до Корделии — картина двойственности процесса рождения личности, двойственности прогресса человеческой природы. Проблема общественного прогресса, которая возникает одновременно с самой историей общества, с выходом человечества из патриархально природного состояния (патриархально-пессимистической реакцией на этот выход было мифологическое учение Гесиода о деградирующих «четырех веках», четырех поколениях — ступенях рода человеческого), проблема, значение которой особенно возрастает с великого кризиса эпохи Возрождения (вместе с утверждающейся сознательной ориентацией на Новое время, на движение истории), а в наше время стала проблемой самого существования человечества и жизни на земле — нашла в Шекспире, вершине искусства Возрождения, своего *трагического поэта*. И с единственным даже для Шекспира величием — в «Короле Лире».

Концепция социального прогресса в британской трагедии свободна от любой односторонности: правда звериная и животная сила одних, правда культуры и нравственная высота других — две стороны одного процесса. Человек, его натура и угол зрения, его знания и нравственные оценки — итог мировой истории; человеческая «природа» разворачивается во времени, творится, самотворится исторически. *Трагическая* позиция Шекспира в «Лире» возвышается и над беспечностью (если не циничным безразличием) оптимизма и над малодушием (или принципиально безысходным отчаянием) пессимизма¹ — обе односторонние точки зрения, по сути, *исключают собственно трагическое* чувство жизни, *тревожное* чувство ее разлада. Нет основания

¹ Среди персонажей «Короля Лира» *оптимистически* настроены беспечный (в завязке) Глостер и его младший сын Эдмунд — с начала действия («Я расту, я крепну», I, 2) до конца (самоудовлетворенный итог жизни: «Да, был Эдмунд любим! Из-за него сестра сестру сгубила», V, 3). К *пессимизму* приходят отчаявшийся Глостер (четвертого акта) и — порой — его старший сын Эдгар (скорбно-иронический итог: «О, сладость нашей жизни! Мы умереть готовы ежечасно, чтоб раз не умереть», V, 3).

для безысходного отчаяния, если прогрессу, и только ему, человечество обязано Корделией. Но высший уровень духовного сознания — наиболее хрупкий, ранимый, от природы наименее защищенный. Сама ранимость сознания — вплоть до травмированности (Эдгар-Том), до отчаяния (Глостер), до безумия (Лир) — следствие великого процесса «очеловечения» природы, нравственной интеграции, а с нею и дифференциации личного сознания, рождения и обострения у человека, «животного общественного», некоего «шестого чувства» жизни, духовного (нравственного) чувства культурного целого.

В ходе трагедийного времени и порождаемой им культурной дивергенции (расхождения «сторон угла») поэтому нарастает разлад, глубокая тревога за его исход, за само существование человеческой культуры. Жовиально оптимистическая (Глостер отправной точки сюжета), как и пессимистическая позиция (Эдгар нисходящей линии), лишь ценою непоследовательности совместимы с вмешательством в стихийный («природный») процесс, порождающий и Корделию и Эдмунда. Трагическая позиция, по «Королю Лиру», — единственно *реалистическая* по отношению к ходу вещей и *жизненно важная* концепция человеческой истории. Она опровергает — уже с первых актов — прекраснотушные (и традиционные — в духе Великой Цепи Бытия) представления о «природе» и «времени», с которыми протагонист приступал в завязке к своему «эксперименту».

Мы таким образом вернулись к синкретическому Лиру первой сцены, к *субъективной* стороне трагедийной ситуации, ее всечеловеческому сознанию. Ощущение *сказочности* образа героя и всей ситуации в завязке — как обычно первое (смутное, безотчетное, эстетически цельное) впечатление от произведения искусства — нас не обмануло. Этот сверхпростодушный Лир, который еще не способен разобратся ни в «цивилизованно» грубой лжи старших дочерей, ни в благородно сдержанной искренности младшей, этот допотопный Лир, который еще не различает между словами и чувствами, этот фантастически грандиозный Лир, который разговаривает с небесами, как с равными: вы ведь сами старые, вы ведь требуете от людей почтения к старости, так спуститесь же, заступитесь за меня! — этот мифически древний, «магический» Лир, сын мага Бальдуда, кельтского Прометея, — шагнул в мир Гонерильи и Реганы, в эпоху Корделии и Шекспира, в нашу с вами эру прямо из глубы тысячелетий, из сказочно доисторической древности¹. Ему не восемьдесят, не восемьсот, а

¹ По сравнению с анонимной пьесой о Лире, где все три дочери Лира на выданье, Шекспир усилил архаическую сказочность завязки: старшие дочери уже замужем, они недолюбливают младшую, любимицу отца, который собирается с ней провести старость, — как полагается в сказках на мотив любимого младшего из детей. Французский король играет роль Принца из сказки о Золушке.

все восемь тысяч лет. Возраст престарелого Лира не менее выразителен символически, чем его отцовство и королевский сан. Сказочность сцены завязки «Короля Лира», в которой, как в увертюре, синхронно звучат все дальнейшие диахронные голоса Времени, три эры исторического бытия человечества, более величественна, поэтически более выразительна, чем коренящаяся в наивной вере в привидения и ведьм, для нас ныне *только* условная, фантастика «Гамлета» и «Макбета». Без условности зачина, без этого грандиозно-анахронистического смещения, была бы умалена величайшая правда британского сюжета, его смысл в большом Времени. Само человечество в тысячелетиях нравственного культурного развития проходит перед нами в пяти актах, охватывающих события *нескольких месяцев* в жизни Всякого Человека. Трагический смысл человеческой жизни сосредоточен в «Короле Лире», как и во всех трагедиях Шекспира, преимущественно в протагонисте, его духовном развитии и судьбе.

8

Почти каждый из основных образов британской трагедии таит захватывающую драму человеческой жизни — чего стоит, например, в четвертом акте одна фраза Гонерильи о «воздушном замке» ее «постылой жизни» с нелюбимым Альбани. Все эти образы-драмы соотнесены с всечеловечески эволюционирующим героем, одновременно образом особи и рода, с образом, чье развитие в историческом времени, перманентная драма «рождения», сопоставимы с видением-путешествием в потустороннем пространстве дантовской «Комедии» или с духовно-историческими этапами Нового времени в эволюции гетевского Фауста.

Лира мы в завязке оставили в наивной гармонии архаикособственнического сознания («Даю, дабы ты дал»), внушающей старому королю и замысел раздела государства, и «темную» (darker), рискованную форму его осуществления. В королевском звании для Лира наглядно воплощена природная нерушимая святость единства особи и общественного целого; звание и с ним связанное владение доказывают, что особь призвана — и достойна — владеть, пользоваться, распоряжаться: размер владений свидетельствует о природе особи, ее породе, добротности. Каждая дочь признаниями своими миру покажет меру своего достоинства, природное качество особи, а значит, и чего заслуживает — особым своим отношением к нему, Лиру, королю и престарелому отцу. При этом король передает дочерям и зятям собственность, а не сан, не природное достоинство, столь же неотделимое от его персоны, как возраст или звание отца; напоминая о сани Лира и будет служить оговоренная при разделе

свита. И только выказывая прежнее, традиционно положенное почтение к королю, новые владельцы докажут миру свое право на владение.

Лир, таким образом, еще не сознает, что, отделяя сан государя от государства, желая стать королем без королевства и отцом без наследства, отделяя душу от тела, он преступает природу, нарушает порядок вещей в собственническом обществе, восстает против него. Приступая к «эксперименту», предметом которого, по сути, является цена человека, его достоинство, особь не сознает своего рождения как *личности*. Наивное отождествление особы короля с королевством, личного желания Лира с волей общества уже выражено в *самоличном* произвольном решении, и самоуверенном тоне, каким обнародована форма раздела (у анонима король Леир по этому ответственному вопросу долго совещается с придворными), в грамматической форме первого лица множественного числа личных и притяжательных местоимений, в которой последовательно выдержана вся первая речь короля (девятнадцать раз на протяжении восемнадцати строк «мы», «нас», «наши»). В конфликте при разделе государства форма множественного числа в языке героя чередуется с формой единственного числа — вторая в гневных репликах («О, лучше б не родиться тебе на свет, чем мне не угодить» — Корделии), а первая, когда спокойная уверенность к королю возвращается («Ты нас склонил нарушить наш обет... чего наш сан и нрав не переносят... Пять дней тебе даем» — Кенту). Как обычно в трагедиях Шекспира, «я» героя рождается, выделяется из коллективного «мы» в аффекте *ярости*, — с этого начинается трагедийное действие.

Дальнейшее развитие образа — это поступательный выход «я» из первичного, натурального «мы», эволюция индивида через разлад с миром к собственно человеческой *личности*, к осознанию бесчеловечности общества, его недостойного состояния. Путь этот последовательно обозначается тремя спутниками героя.

На первом, архаически извечном, а потому наиболее длительном этапе (охватывающем всю восходящую линию и сцену кульминации) спутником Лира, не считая Шута, является верный Кент (I, 4; I, 5; II, 4; III, 2). Сознание Лира этих сцен не выходит за патриархальные пределы семьи, отношений отца с дочерьми и их мужьями. Для позднейшего читателя здесь, пожалуй, всего удивительнее не столько поведение Гонерильи и Реганы, по-своему не лишенные «естественных» резонов, как само *удивление* Лира неблагодарностью дочерей. Предложение Гонерильи сократить свиту, ее нареkania на поведение рыцарей Лира, тон разговора с отцом даже не то что возмущают Лира, а повергают в крайнее изумление, в полное оцепенение. Он не узнает своей дочери, объяснение с дочерью кажется ему сном («И это —

паша дочь?», I, 4), он не узнает самого себя — ведь король привык судить о себе по отношению к нему других:

Кто знает здесь меня? Нет, я не Лир!
Да разве Лир так говорит? Так ходит?
Но где его глаза? Иль ослабел
Его рассудок? В летаргии ум?
Как? Я не сплю? Кто скажет мне, кто я?

Прибыв к Регане, Лир не верит, что дочь с мужем могли отбыть из замка, зная о его, короля Лира, приезде (II, 4). Он глазам своим не верит при виде своего гонца, закованного в колодки: «Ведь это хуже убийства», и т. д. Степень удивления Лира такова, что читатель чуть ли не готов присоединиться к Гонерилье, полагающей, что само удивление отца — одна из старческих его «новых причуд». В этом удивлении — вся *архаичность* законченно «природной», наивно «материалистической», почти «физиологической» этики Лира. Ведь это его дочери, «плоть и кровь моя» (II, 4, дважды об этом). Трижды он напоминает дочерям, что он все им отдал. Отказаться от «такого доброго отца» (I, 5)! Неблагодарность сама по себе чудовишна, а в детях она страшней чудовища морского (II, 4). Позднее, в степи, придя в себя, он найдет точную формулировку: «Ведь это все равно, как если б рот кусал его питающую руку» (III, 4, перевод Б. Пастернака)

В отправном моменте развития сознание Лира гораздо архаичнее сознания Кента, на чем и основана в завязке стычка между королем и верным слугой. Кент, тот уже знает роль притворства в поведении людей, — честный Кент, враг лести, цивилизованной лжи, придворных манер, которые он пародирует в сцене с Корнуолом (II, 2). Кента уже не удивляет, что за правду его посадили в колодки. А в общем оба, Лир и Кент, принадлежат одному всечеловеческому этапу, одной эре нравственного сознания. Отстаивая свои привилегии, Лир один только и способен оценить Кента за то, что тот, как он заявляет королю, поступая к нему на службу, «различает людей» по достоинству и умеет на свой лад научить уму-разуму наглого Освальда.

И вместе с тем трагедийный герой неизмеримо выше верного слуги — в самом удивлении перед реальной жизнью. Как всегда у Шекспира, протагонист, принадлежа к привилегированным кругам, доходит через личную судьбу до универсальной судьбы личности, социальной ее цены. Удивление шекспировского протагониста — и не только Лира — мать его трагической мудрости. Удивление переходит в негодование, выливающееся в страстные проклятия дочерям (а в устах древнего героя, не вполне различающего между словами, чувствами и делами, тем более в устах отца, слова еще обладают *магической силой заклятий*, его слова — это его дела). Обращением к небесным силам заступиться

за него заканчивается второй акт — разрыв Лиры с дочерьми — и этим же начинается партия Лира в кульминационной сцене третьего акта («Злишь, ветер, дуй, пока не лопнут щеки... Разящий гром, расплющи шар земной! Разбей природы форму, уничтожь людей неблагодарных семья!», III, 2). *Магически натуральное* мироощущение в этих знаменитых заклетьях выражено в предельно напряженной форме. Но это также *кризис* извечного натурального мироощущения, осознание двойственности природы вещей, природы, ставшей на сторону злых дочерей, а не его, слабого старика. Это кризис — самый значительный во всей эволюции образа, самый потрясающий кризис — *выхода* человеческого сознания из многотысячелетних патриархальных природно-этических связей, осознания их несправедливости, нечеловечности, недостойности, *кризис разрыва с ними* («Вот я здесь, ваш раб, старик несчастный, презренный и слабый... О, стыдно, стыдно!»).

На втором этапе (сцены третьего акта после кульминации) спутником Лира становится благочестивый Эдгар. Неблагодарность дочерей по-прежнему терзает сознание героя; когда он видит Бедного Тома, ему кажется, что перед ним тоже отец, выгнанный дочерьми после того, как тот все им отдал. Но теперь Лиру, который все отдал, родными становятся все те, у кого все отняли. Горе расширяет его сердце, он впервые видит других таких же бездомных, как он. Лишь теперь Лир увидел Шута как бездомного бедняка. Перед шалашом Эдгара-Тома Лир произносит знаменитый монолог:

Несчастные, нагие бедняки,
Гонимые безжалостною бурей,—
Как бесприютным и с голодным брюхом,
В дырявом рубище, как вам бороться
С такою непогодой? О, как мало
Об этом дума*ю*. я!

(III. 4).

Формально с Лиром происходит как будто **то же, что** с Эдгаром при виде несчастного короля («Когда на скорби высших мы взираем, то горести свои позабываем. Кто одинок в страданье — страдает вдвое, повсюду видя счастье чужое. Но дух страданий многих не заметит, когда товарища в несчастье встретит. И легок мне моей печали гнет, когда король такую же несет», III, 6); по сути же здесь ход обратный. Благочестивому духу Эдгара страдания других, особенно «высших», приносят возвышенное утешение, тогда как у Всякого Человека личное горе разрастается в осознание горя всечеловеческого, вызывая раскаяние в прежней слепоте к чужому горю; оно приводит не к смирению, а к *предъявлению счета* людям — и прежде всего «высшим» («Лечись, величие: проверь ты на себе все чувства нищих, чтоб им потом

отдать свои избытки и доказать, что небо справедливо», III, 4). И хотя монолог III, 4 не выходит за пределы христианского сострадания малым сим, он составляет иную, гораздо более высокую ступень нравственного сознания, чем архаический этап. В религиозной форме сознания несправедливость жизни впервые осознана как ее неправедность, нечестивое себялюбие богатых и сытых, забвение завета любви к ближним. Христиански религиозная форма сознания тем самым и первая всечеловечески социальная форма гуманного самосознания личности.

К «эдгаровской» позиции протагонист подготовлен пережитым в конце второго — начале третьего акта кризисом «натуральной религии». Благочестиво-гуманные настроения охватывают Лира еще у входа в шалаш Эдгара — *перед* встречей с Бедным Томом («Иди, дружок, вперед,— говорит он Шуту.— Я помоюсь и тоже лягу»). Эдгар-Том становится теперь закадычным его другом, «благородным философом», с которым Лир ни за что не желает расставаться (III, 4). Вслед за Эдгаром он готов исповедовать концепцию христианского дуализма: стихийный ход жизни («природа») и человеческие нормы справедливости (гуманность) отныне для Лира в разладе.¹ Природа поворачивается к Страдающему и униженному Всякому Человеку аморально жестоким («дьявольским») ликом. Для бесчеловечной, животной природы теперь найден характерный образ, которым заклеены дочери, выгнавшие отца: «Что ж, поделом! Ведь это он родил подобных пеликанам дочерей», III, 4 (согласно поверью пеликан кормит птенцов кровью из своей груди). Силы природы, языческие боги, которыми раньше клялся Лир \ стали в средневековом христианстве нечистой силой, вселившимися в Бедного Тома бесами. Это они терзают человека, внушая ему грех, и «всячески вредят бедным созданьям». Но бесов изгоняет святой Витольд (III, 4).

На этой ступени развития трагизм человеческого существования воплощен для Лира в образе Бедного Тома, в двойственности натуры человеческой, природно чувственной и духовно моральной, хотя и слабой, жалкой, за которую борется с самим богом «князь тьмы» во главе «злых». В Бедном Томе, безумном в глазах людей и мудром перед господом, Лир готов найти выход из переживаемого разлада,— средневеково-христианская (а также² в философии киников²) апология нищеты как возвышенной формы независимости духа от «недостойных» потребностей и лживой роскоши. Нагой Бедный Том для Лира третьего акта —

¹ С третьего акта подобных клятв больше нет.

² Отсюда в репликах безумного Лира прозвания Тома: «философ», «мудрый фиванец», «добрый афинянин» (III, 4). Ср. в «Тимоне Афинском» философа-кинника Апеманта, обличающего лживых друзей Тимона.

модель истинного мудреца: «Человек — не больше, чем вот это! Посмотрите на него хорошенько. Ничем никому ты не обязан: ни шелком — червю, ни мехом — зверю, ни шерстью — овце, ни духами — мускусной кошке! Так! Мы все трое поддельные; а ты — то, что есть. Человек без прикрас — только бедное, нагое, двуногое животное, как ты. Прочь, прочь все чужое! Расстегивайте же скорей!» (III, 4).

В этих так часто цитируемых словах о «бедном, нагом, двуногом животном», как и в предыдущем гуманном монологе о «несчастных, нагих бедняках», критика, однако, напрасно усматривала высшую мудрость, последнее слово трагедии. Это даже не вся мудрость Эдгара (образа более сложного, чем Бедный Том, то есть *роль* Эдгара в третьем акте), а еще менее Лира. Между Бедным Томом и королем Лиром третьего акта, между эпохально-историческим мировоззрением и становящимся всечеловеческим сознанием, для которого религиозная доктрина средних веков лишь этап, не может быть тождества. Между христиански смиренным Эдгаром, вынужденным «обратить необходимость в добродетель» (пользуясь популярным в позднем Ренессансе выражением), и «королевски» требовательным, нравственно ищущим Лиром, между сыном, лишенным наследства, и отцом, отдавшим наследство, — огромное различие даже в этой сцене добровольного раздевания Лира, его отказа от роскоши. В «отречении» Лира звучит греховная для христианской мысли гордыня личности («смирение паче гордости»), повторяется горделивая завязка гуманистической трагедии человеческого достоинства.

Апология нищеты, страдания, самоунижения, самоотречения означает для Эдгара утешительную веру в высшее правосудие, в справедливых, хоть и непостижимых богов, в победу (трансцендентную или земную) добра над злом, вечного над временным — с ходом времени либо «в конце времени», в конечном счете. Человек не должен отчаиваться, но покорно ждать благоприятного, провидением ниспосылаемого часа: «Опять дурные мысли? — укоряет Эдгар своего отца. — Человек не властен в часе своего ухода и сроке своего прихода в мир, но надо лишь всегда быть наготове» (V, 2, перевод Б. Пастернака).

Различие между Эдгаром, *одним из* основных персонажей, и *протагонистом* британской трагедии (эволюционирующим Всяким Человеком) выступит яснее, если мы сопоставим Эдгара с другим протагонистом, также образом Всякого Человека, с Гамлетом. В Эдгаре формально повторяются многие основные мотивы гамлетовского образа: 1) наследственные права персонажа узурпированы интриганом-антагонистом; 2) при этом пострадал отец персонажа; 3) антагонист — их близкий родственник; 4) персонаж спасается, притворяясь безумным; 5) перехватывает письмо, свидетельствующее о тайных кознях антагониста;

б) в финале, вступая в поединок, разоблачает интригана и убивает его. Наконец, в жизненном девизе Эдгара «Ripeness is all» («Готовность — это все», V, 2) повторяется формула Гамлета «Readiness is all» («Готовность — это все», V, 2). У Гамлета, как и у Эдгара, девиз связан с переживаемым в пятом акте благочестиво-фаталистическим спокойствием («Нас не страшат предвестья, и в гибели воробья есть особый промысел»), у обоих — перед финальным поединком, высшим моментом активности, долгожданным исполнением сыновнего долга.

Эти два образа, однако, по своему пафосу скорее противоположны: один выражает принцип *веры* (средневековохристианской, рыцарски неколебимой), другой — принцип *знания* (принцип культуры Нового времени). Оба принципа, односторонне последовательно выдержанные, неблагоприятны для действия, для вмешательства в (предопределенный, закономерный) ход вещей, обрекая знающего Гамлета, как и верующего Эдгара, на пассивное выжидание, на одну безрадостную «готовность». Из этого состояния оба выходят в финальном поступке — под влиянием живого негодования, повинуюсь голосу жизни. Не очень, правда, последовательно, что и говорить — Гамлет хоть отдает себе в этом отчет, — но сама формула была теоретическим компромиссом между непрактичным (в своей односторонности) принципом и благородной деятельной натурой персонажа, пока не назрел момент деяния.

Более существенно различное значение выжидательной формулы для каждого из них. Благочестивая покорность провидению — это основное в образе Эдгара, его *характер*, постоянное качество *одного* из основных образов, способное проявиться и в страдательной и в деятельной форме. Тогда как у Гамлета покорность судьбе в V, 2 — лишь преходящий момент кризисного состояния. Позиция главного героя во всех трагедиях 600-х годов развивается через отрицание предшествующей позиции. В особенности «ищущий» образ Лира, для которого общение с Бедным Томом, благочестивое сострадание и самоотречение составляет лишь этап развития.

Иной, чем у Эдгара, пафос Лира поэтому уже виден в заключительной сцене «Эдгарова этапа», где Лир учиняет суд над дочерьми (III, 6). Формально еще в духе Эдгаровой веры в справедливых богов Лир приступает к безотлагательному человеческому суду, который правят над знатными и богатыми трое безумных — профессиональный безумец Шут, мнимый безумец из Бедлама и действительно безумный герой, выступающий в роли прокурора. Эта сцена, где Лира еще не покинула вера в справедливость существующих законов, заканчивается обличением «подкупленного судьи-изменника», который дал скряться Регане (обвинением, подготавливающим суд над судьями и власть имущими, как и над их законами-порядками в «проповеди» четвер-

того акта). Смысл этой сцены суда выясняется в связи со следующей — со сценой ослепления Глостера, где слуга, заступаясь за беззащитного старика и выходя из повиновения, убивает его мучителя и своего господина Корнуола, заодно как бы напоминая Эдгару о сыновнем его долге.

К концу третьего акта спящего Лира переносят в Довер, куда стягиваются британские силы и где уже высаживается французская армия во главе с Корделией, чтобы сразиться за дело Лира. Последние два акта, нисходящая линия действия, это третий этап духовного развития Лира — под знаком образа Корделии.

С каждой новой победой — а успех вплоть до финала в общем на стороне «злых» — страсти ожесточаются. Дело идет уже не о том, чтобы все отнять, всем завладеть, а о том, чтобы уничтожить тех, кто владел и все отдал. Через все четвертое действие проходит фигура Глостера с кровавыми пустыми глазницами, но теперь оказывается, что «безумно было Глостеру оставить жизнь; где б ни был, возмутит он всех против нас», — Эдмунд поэтому решил «из сострадания сократить жизнь» отцу (Регана, IV, 5). По той же сострадательной причине дочери и зять решили убить Лира. Смертельная взаимная вражда охватывает и победителей. Гонерилья умышляет на жизнь мужа за то, что он сочувствует Лиру и Глостеру, сестры-соперницы ненавидят друг друга из-за Эдмунда. И лишь теперь, когда в мире «Короля Лира» восторжествовал принцип Эдмунда, когда все связи распались и над каждым членом общества витает смерть, — этот мир возглавляет Эдмунд.

Местность близ Довера — *пограничный пункт*: в жизни каждого персонажа, в ходе всего действия, в судьбе трагедийного мира в целом. Довер — порт, край земли, за Довером море, дальше идти, отступить некуда. К Доверу, единственному шансу на спасенье, давно уже обращены взоры Кента. В Довер приходит отчаявшийся Глостер, чтобы броситься со скалы в море, загасить «фитиль постылой жизни». Лишь в Довере во всей мере раскрывается низость Освальда, в Довере он бросается с мечом на слепого безоружного старика («Славно! Ждет меня награда! Безглазая башка, ты создана, чтоб я возвысился»). В Довере сестра отравит сестру, братья вступят в смертельный поединок и Альбани перед всем миром огласит свой позор, замыслы своей жены. Действие «Короля Лира» начинается и заканчивается, как в романах Достоевского, семейно-общественными «скандалами».

В Довере весь трагедийный мир на краю бездны. Речь уже не о собственности, а о жизни и смерти, о существовании человеческого общества. Первое распоряжение Эдмунда в пятом акте, после того как ему передано право всем распоряжаться, показывает, что Эдмунд на все способен и ни перед чем не остановится. Нисходящее действие поэтому отмечено и активизацией «любрых»: она возведена еще в конце третьего акта отважным

деянием слуги Корнуола. До сих пор занимавший выжидательную позицию Альбани (II, 4) «стал неузнаваем» (IV, 2); Альбани предвидит, что, если так пойдет дальше, «люди станут пожирать друг друга, как чудища морские». Благородный Эдгар в Довере больше не безумный Том — переодетый смердом, он убивает Освальда, узнает тайну Гонерильи, сообщает о ней Альбани, а в конце раскрывает перед всем миром подлинное лицо Эдмунда. Высшее выражение этой активизации лжЗдей доброй воли, к которой призывает жизнь, — долгожданное выступление Корделии, под знаком которого теперь развивается все действие.

Состоянию трагедийного мира соответствует сознание протагониста на третьем этапе духовного развития.

Между королем Лиром, всечеловеческим сознанием действия, и всяким другим участником действия есть одно в высшей мере показательное различие — в том, как до них доходит действие, информация о том, что произошло без их участия. Когда дело касается Эдмунда, Реганы или Кента, Шекспир, как всякий драматург, если это важно, особыми пассажирами дает понять зрителю, что персонажам известно случившееся. В III, 7 убит герцог Корнуол, и уже в IV, 2 гонец сообщает об этом Альбани и Гонерилье, а в конце IV акта об убийстве герцога, которого будет замещать в предстоящей войне Эдмунд, беседуют Дворянин и Кент. В IV, 6 убит Освальд; в начале пятого акта Регаия выражает беспокойство, что со слугою сестры что-то случилось, и ее тревогу разделяет Эдмунд; его это живо касается.

Напротив, для Лира — в этом особое значение его образа — Шекспир считает такие сообщения излишними. События третьего-четвертого актов протекают без участия главного героя, ни разу ему о них не сообщают, да он и не в состоянии кого-нибудь слушать, он поглощен собственным горем, он безумен — и все же до Всякого Человека *как-то доходит все*, что случилось в его мире. Мы в этом убеждаемся, когда в саркастической речи (IV, 6) Лир сравнивает законных своих дочерей с незаконным сыном Глостера, который «добрей к отцу». В том же тоне он призывает всех распутниц плодиться — ведь королю нужны солдаты; он указывает на чопорную леди, с виду холодную, хотя «в сладострастье не жадней ее хорек иль молодая кобылица»; «ниже пояса — они кентавры, хоть женщины вверху!»: Лир как бы осведомлен о том, что мы уже знаем по *предыдущей сцене* (IV, 5), о любовной страсти обеих старших дочерей к Эдмунду, как и о том, что мы узнаем в *конце этой сцены* IV, 6, где Эдгар читает тайное письмо доблестно-решительной Гонерильи («кентавра» трагедии) к Эдмунду, — то самое письмо, посланное через Освальда, которое в предыдущей сцене Регане так хотелось прочитать.

Протагонист действия знает все или почти все, что происходит в действии, — таково существенное условие всемирно-чело-

материального действия «Короля Лира» \ вытекающее из особого масштаба образа. Сознание Лира всегда (кроме, разумеется, завязки, синкретической во времени сцены) на уровне своего мира, "на уровне переживаемой исторической эры. Отвлекаясь от этой условности, мы перестаем понимать в той же IV, 6 патетические тирады героя о царящем в мире беззаконии, неправде, пафос речей Лира (как и монологов Гамлета) тогда выпадает из действия, технически «правдоподобно» он невыводим из личной истории Лира в четвертом акте.

К моменту встречи с Корделией сознание Лира уже свободно от магического натурализма архаического этапа, никаких следов природно-социального мышления ни в действии, ни в речах героя четвертого-пятого актов. Гроза третьего акта была для сознания Лира «очищением» от архаически примитивного духовного рабства. Стихийный ход вещей безразличен к человеку, его нравственному сознанию; «природа» трагедийного мира на стороне тех, кто не брезгует ничем, на стороне «делового» Эдмунда («I see the business»). Образ животного бесстыдной природы выступает для Лира в сладострастных корольках и мошках, хорьках и кобылицах, в «зловонных» картинах, от которых он хотел бы освежить свое воображение аптекарскими снадобьями. А в последний раз — в предсмертном восклицании о собаках, лошадях, крысах, которые живут, а Корделия мертва.

Само слово «природа» постепенно исчезает из языка персонажей, особенно Лира. В финальном акте оно только один раз употреблено Эдмундом — и то, когда он заявляет, что на сей раз хочет делать доброе дело, «вопреки моей собственной природе»².

В Довере безумный герой еще узнает Глостера, но уже не замечает его поводыря — Эдгар, прежде любимый его «мудрец», теперь не интересует Лира. Протагонист больше не уповает на помощь свыше, не полагается на то, что «небо справедливо» (III, 4), действие никак не подтверждает утешительную веру Эдгара. Вся нисходящая линия обрамлена двумя пронизанными трагической иронией параллельными положениями. Четвертый

Тем же «трансцендентным» даром, что и безумный Лир, наделены в трагедиях безумные буффоны. Об этом в главе «Сюжет и социальный фон».

² Не лишено интереса употребление слова nature по актам и лицам. В первом акте 16 раз, во втором — 13, в третьем — 11, в четвертом — 8, в пятом — 1 (упомянутое заявление Эдмунда). В речах Лира первого акта — 6 раз, второго — 6, третьего — 3, четвертого — 2; один раз как метонимия — «природа» (в смысле рожденный дар.— Л. П.) в этом деле выше искусства; второй раз саркастически о себе — «Природный дурак судьбы». Характерно и употребление по персонажам: Лир — 17 раз, Глостер — 9, Кент — 6, Француз — 2, Корделия — 1, Альбани — 1, Доктор — 1, Дворянин — 1, Эдмунд — 8, Корнуол — 2, Регана — 1. Ни разу не встречается обобщающее слово «природа» в репликах «малокультурных» персонажей (Шут и Освальд), мрачной и нерелефтирующен Гонерильи, а также, как сказано, в речах христиански-благочестивого Эдгара.

акт открывается монологом Эдгара, прославляющим долю бедняка: перемены судьбы пусть опасается богач, бедняка она не страшит, хуже быть не может. За монологом ремарка: «*Входит Глостер, которого ведет старик*».

При виде слепого отца Эдгар вынужден признать, что «худший миг еще не наступил, пока сказать мы в силах, что он худший». В конце финальной сцены после сообщения Эдмунда, что он приказал повесить Корделию, Альбани восклицает: «Храни ее, о небо». За этим ремарка:

«*Входит Лир с мертвой Корделией на руках, Эдгар...*»

Глостер и Эдгар пребывают до конца при благочестивой вере, она все еще дает им утешение. Но два упоминания Лира о богах в пятом акте (в тюрьме вместе с Корделией они будут «судить о тайной сущности вещей, как божи соглядатаи»; и его же восклицание: «Подобным жертвам боги возносят сами фимиам») — всего лишь поэтические тропы. Религиозные образы, умирая, становятся арсеналом бессмертного искусства.

В Довере сознание Лира секуляризуется. Оно освобождается, как и сознание человечества с великого кризиса Возрождения и Реформации, равно от архаически натуральных верований и от средневеково христианских упований: Лир Довера — современник Шекспира, духовно наш современник. Человек впервые со всей остротой осознает свою бесприютность, бездомность — и неустроенность, недостроенность, иедостоинность мира, в котором он живет. Тем самым личность впервые во всей мере осознает *свою* ответственность за все, что происходит кругом (патетическое восклицание Лира Глостеру: «Ты видишь, что творится на свете?», IV, 6). Возлагать, как добрый, верный Кент, ответственность на ход светил, на природный, от нас независимый порядок вещей, на «космос» Великой Цепи Бытия — равно недостойно, как и наивно; современный Эдмунд с йолным правом насмехается над подобным «вздором» старого Глостера (I, 2). Но масштабы зла в жизни плохо согласуются и с верой во всемогущее и всеблагое провидение: знаменитое восклицание отчаявшегося, хотя все еще верующего Глостера в его устах сугубо впечатляюще (IV, 1);

Мы для богов — что мухи для мальчишек:
Им наша смерть — забава.

Человечество впервые осознает, что в борьбе за достойную жизнь ему не на кого надеяться, кроме себя. Личности — быть может, впервые в истории человечества — становится *стыдно* за себя и за других, за целое, за свой — и не свой — дом. В развитии Лира, в ходе трагедийного сюжета в большом Времени это *этап Корделии*.

Знаменательно, как вводится в действие — впервые после завязки — музыкальный образ Корделии. Ее появлению (IV, 4) в качестве 'интродукции' предшествует короткая беседа Кента с

дворянином из свиты Корделии (IV, 3) — сцена для действия, казалось бы, малосущественная, даже излишняя, но в ней трижды звучит мстив *стыда*. Дворянин рассказывает Кенту, как во Франции Корделия встретила весть о положении Лира. Первые слова Корделии были об отце — и восклицание (дословный перевод) «Сестры! Сестры! *Стыд* женщин» (характерно двузначное «shame of ladies»: 1) «Стыдитесь!», 2) «Стыд женщинам!» — в том числе и ей, Корделии). В свою очередь, Кент сообщает, что Лир, временами приходя в себя и зная о цели прибытия в Довер, за что не хочет свидания с дочерью: «Великий *стыд* гнетет его... Жгучий *стыд* мешает ему обнять Корделию».

Три чувства последовательно охватывают протагониста на протяжении действия, три формы начальной реакции Всякого Человека на постыдную правду жизни: крайнее удивление (обычная реакция на невероятное, поразительное) в начале кризиса архаичного этапа; *сострадание* — в начале христиански-гуманного; *стыд* — в начале гуманистически-нравственного. Чувство стыда господствует на протяжении IV, 7 — встреча отца с дочерью, — глубочайшего стыда и раскаяния со стороны Лира, но также стыда, боли за Лира — со стороны Корделии (ее восклицание: «Никакой! Никакой!» — в ответ на его «У тебя есть причина не любить отца»).

И каждый раз удивление, сострадание, стыд переходят в негодование, возмущение, бунт, в характерный для всех протагонистов трагедий 600-х годов суд над жизнью, трагическую тяжбу с миром. Наиболее значительный образец этого перехода — последняя речь безумного Лира в IV, 6, высшее выражение его трагической мудрости.

Когда на сцену, изображающую местность близ Довера, входит Лир, «причудливо убранный полевыми цветами» \ реплика Эдгара дает нам понять, что рассудок полностью покинул короля. Но это и момент лихорадочного возбуждения, болезненного подъема сил — перед усыплением и исцелением в следующей IV, 7: активизация сознания как самоосознание личности, обострение чувства личного достоинства. Он опять король, он готовится к войне с врагами, вербует солдат, обучает их, лично показывает, как надо стрелять, обходит, проверяет часовых («Скажи пароль»). Затем — воспоминания о блаженных годах былой гармонии с миром. С ним все и всегда соглашались («Да», «нет» гово-

Традиционная ремарка, восходящая к комментарию XVIII в. Кеппеля (в тексте фолио: «Входит Лир в безумном виде»), вполне в духе сцены. «Причудливо убранный полевыми цветами Лир» (давно освободившийся от наивного культа природы и обличающий в этой сцене «противоприродную», недостойную систему жизни) вводит нас в тональность предстоящей «проповеди», где все — вплоть до причудливого убора проповедника, до наивной природы полевых цветов «и до конца ногтей» — все двусмысленно и саркастично.

рили на все, что бы ни сказал!»). А ведь угодливые, лукаво одновременные «да» и «пет», согласно Евангелию, от Лукавого, и это «плохая теология!»

Тон дальше — при переходе от личной судьбы к поведению «лукавых» — становится сугубо лукавым, саркастическим (подобно тону безумного Шута, которого — в этой сцене *впервые* — нет около Лира и который, исчезая, как бы завещал свой тон безумному «дяденьке»): тон трагического разлада — в обнажении правды жизни, двусмысленной, как самб'слово «правда»: правда-истина — и правда-справедливость; правда того, что есть, но чего быть не должно, — и того, что должно быть, но чего нет; правда существующего — и правда действительного. «Нет» выступает теперь в форме «да», безнравственная правда язвительно оправдывается, все нормальные представления перевернуты: в мире морально извращенном, зверино-«естественном», в мире правды животного инстинкта надо все перевернуть вверх ногами — для того, чтобы мир стал нормально человеческим, чтобы все стало на свое место. Да, он — король. Он волен казнить и миловать. Прелюбодеи теперь будут оправданы. Они повинуются природе. Животные и насекомые у него на глазах тоже блудят. Плод блуда Эдмунд не хуже законных дочерей, а те не хуже других леди — все женщины «дьяволу принадлежат»: «Там ад... там серный дух... зловоние».

Тема семьи (семьи Лира — и вообще семьи) перерастает, как во всем британском сюжете, в тему состояния общества. Саркастический тон уступает открытому негодованию: «Ты видишь, что творится на свете?» Вот суд, где судья издевается над мелким воришкой, а вот фокус: пусть поменяются местами — раз, два, три — а ну-ка угадай, кто вор, а кто судья вора?

Обманщика повесил ростовщик.
Сквозь рубище порок малейший виден;
Парча и мех все спрячут под собою.
Позолоти порок — копье закона
Сломаешь об него; одень в лохмотья —
Пронзит его соломинка пигмея.
*Виновных нет! Никто не виноват!
Я оправдаю всех!*

Обличение суда и закона переходит в обличение неправого государства и «политика гнусного»: дворняжка лает на нищего, а тот убегает от пса — «вот тебе и доподлинный образ власти».

Не*раз отмечалась конгениальность социальных воззрений «Короля Лира» и «Утопии» Томаса Мора, опубликованной за девяносто лет до трагедии Шекспира. Знаменитый английский гуманист на раннем этапе переходной культуры Возрождения — и ее художественный гений у исхода эпохи приходят к одинаковому выводу о рождающемся обществе Нового времени и его государстве как «заговоре богатых против бедных?». Перед Мо-

ром и Шекспиром открылась та трагическая истина, что в ходе социального переворота Ренессанса рождается не свободное, достойное человека, а более законченно частнособственническое общество, что раскрепощение человеческой инициативы и естественных творческих сил осуществилось как рождение капиталистически естественного мира, обернулось против человечности, против человеческой личности — оказалось царством Эдмунда, раскованной бестии. Перед сознанием трагедийного героя в четвертом акте открылся источник, питающий зло в человеке, корень силы злых в жизни, основа социальной болезни. Исцеления нельзя больше ждать от паллиатива благочестивой филантропии (взывание Лира в третьем акте к богатым «отдать свои избытки и доказать, что небо справедливо»; или еще в начале четвертого акта уравнильская мечта, но уже не протагониста, а среднего «всякого человека» Глостера, чтобы «излишки устранила справедливость и каждый был бы сыт»), а от радикального преобразования самой системы жизни, уничтожения корней зла в человеческих отношениях, до сих пор еще основанных на имущественном неравенстве. Вместо суда над порочными на средневеково христианском этапе (III, 4) — суд над судом, суд над семьей, государством и обществом в четвертом акте.

Магистральная идея, пафос речей Лира в IV, 6 — это логически неопровержимый и нравственно невыносимый парадокс:

Виновных нет! Никто не виноват!

Там, где достояние, имущественный ценз определяет достоинство человека, его ценность, духовный потолок, — нет виновных! Невиновен нищий, невиновна собака, когда лает на нищего, — а за это получает, обретает ценность: «Собака исполняет служебные обязанности». Нет виновных, значит, нет и достойных — материальная собственность нивелирует собственно духовное качество личности, ее достоинство. Незаконный Эдмунд, завладев собственностью, становится достойным, всеми уважаемым графом Глостером — не хуже благородного Эдгара. Только «политик гнусный» может «притворяться, что видит то, чего не видит», чего на свете нет: общий «человеческий» интерес. Речи о «достоинстве человека», о его высоком предназначении — любимая тема гуманистов Ренессанса, особенно итальянцев XV века — иллюзии прекраснодушных и лицемерие власть имущих.

Трижды звучит в трагедии мотив «саморазоблачения», «растегивания» героя — освобождения от иллюзий, от покровов неведения. Первый раз — перед шалашом Бедного Тома («Прочь, прочь все чужое! *Расстегивайте* же скорей!», и ремарка: «*Срывает с себя одежду*», III, 4), когда Лир предоставляет свое нагое тело всей ярости стихий — не надо ему ничего ни от жестокостью природы, ни от лживой роскоши, когда он освободился от архаического самодовольства богатых и знатных, постиг, что «человек

без прикрас — только бедное, нагое двуногое животное». Второй раз — близ Довера («Ну, *тащи с меня сапог* \ Покрепче... Так!», IV, 6) — освобождение от культа бедности, от иллюзий благотворительной филантропии. Третий раз — перед смертью {«*Прошу тут растегнуть...* Благодарю!»}. К предсмертному освобождению от иллюзий и трагической иронии финала мы еще вернемся. «Раздевание» четвертого акта — это очередное второе разгримирование жизни:

Родясь, мы плачем, что должны играть
В театре глупом.

Вслед за этим безумный Лир видит какую-то «шляпу», он намерен ею воспользоваться «для военной хитрости»: обернуть войлоком подковы лошадей, подкрасться к зятьям — «И бей, бей, бей, бей, бей!». Гнев, назревающий на протяжении всего действия, созрел, «а зрелость гнева есть мятеж» (А. Блок).

В начале пятого акта выздоровевший Лир участвует в сражении Корделии с Эдмундом.

Трагедийный «эксперимент», казалось бы, закончен. Само поражение в войне с Эдмундом ничего нового не могло бы принести *сознанию* Лира, обретенному *принципу* — за поражением новая война, война ведь эта «до победного конца». Или, если угодно, конец тут (по Тютчеву) и есть победа:

Кто, ратуя, пал, побежденный лишь роком,
Тот вырвал из рук их победный венец.

От архаической «натуралистической» гармонии в начале завязки — через первое рождение личности, утрату гармонии, величайший кризис тысячелетней духовной веры в кульминации, — через второе, всечеловеческое, рождение, открытие братства всех людей на христиански гуманном этапе среднего акта, — через третье рождение, осознание источника социального зла и соединение с Корделией на гуманистическом третьем этапе: таков путь Лира. Конечный вывод трагедийного «эксперимента» отрицателен, таким образом, лишь для наивных представлений отправного пункта. Развитие привело протагониста к высшей истине: достойная человека жизнь еще должна быть создана, она вся в будущем, она всегда в будущем. Это задача, где сама борьба за решение эквивалентна для личности решению.

Вначале образ синкретический, король Лир в ходе действия становится *синтетической* личностью трагедийного мира: нравственный пафос «добрых» сочетается в нем с «реализмом» понимания жизни у «злых». Иначе говоря, реальное понимание жизни личностью становится в герое положительной силой общества. По сравнению с другими протагонистами Шекспира Лир — образ «открытый», принципиально незавершенный, развивающийся через перманентное самоотрицание. Для него всегда есть завтрашний день, отличный от сегодняшнего («безграничные воз-

возможности развития»). Больше, чем другие герои, Лир — личность «во всем значении слова», меньше любого из них — характер в определенном качестве, грань человеческой природы. Лир — Всякий Человек (как Личность), а не грань, Лир вмещает в свой личный жизненный опыт всех остальных трагедийных героев Шекспира. Среди семи протагонистов 600-х годов хронологически средний, четвертый по порядку Лир отличается от остальных средних членов этого ряда (Отелло, Макбет, Антоний и Кориолан), от собственно *доблестных* героев, людей великих дел: дела престарелого Лира суть его слова, постижение жизни человеческой, ее осознание, до которого он доходит *страданием*, — и его протест. Лир — это Страдающий и Протестующий Человек, трагедийный герой по преимуществу: «С плачем мы рождаемся на свет», духовно рождаемся как человеческая личность, а не животная страдающая особь. Деяния Лира — его негодование; его личность — в обличении. Ближе Лиру с этой стороны крайние члены этого ряда, наиболее обличающие, наименее «доблестные» Гамлет и Тимон, от которых образ Лира отличает титанизм масштаба Всякою Человека, роднящий его с мощными натурами трагедий доблести. Во всех отношениях протагонист величайшей трагедии Лир — *самый синтетический* образ трагедийного героя у Шекспира, *трагизма жизни* личности в человеческом (и недостаточно личностном, а потому и недостаточно человеческом) мире \ как Гамлет, протагонист трагедии-пролога — *синкретический* образ *трагизма знания жизни* (мыслящее сознание как сознание трагическое).

И все же мера страданий, а через них знания и освобождения от иллюзий в четвертом акте еще не достигнута — ни Лиром, ни его сторонниками «добрыми», ни зрителем. Она обретена в трагичнейшем из всех актов — в финале «Короля Лира».

9

Но перед анализом финала — несколько резюмирующих замечаний о существе образа Лира как нормы трагического героя.

Героический характер Лира лучше всего выясняется при сопоставлении с его параллелью, с характером Глостера, — на котором мы до сих пор особо не останавливались, так как функция образа Глостера и сводится к тому, чтобы служить парал-

Не столько смерть Лира — независимо от ее причины и смысла предельных слов, о чем ниже, — вызывает у нас трагедийный страх и страдание (подобно смерти Ромео, Джульетты, Гамлета, Отелло, Макбета, Кориолана), как жизнь Лира, перенесенные им страдания и унижения. Эту особенность Шекспир дважды акцентирует в конце финала — словами Кента о «дыбе жизни» Лира и словами Эдгара: «Всех больше старец видел в жизни горя», — которыми трагедия заканчивается.

лелью к герою, оттенить иной масштаб человеческого характера. Параллелизм в первой половине действия истории двух отцов, начиная с завязок основной и побочной линий, сходящихся затем во второй половине трагедии, настолько очевиден, что непоследовательностью было бы со стороны Шекспира не довести параллелизм до конца обеих историй — внешне как фон для внутреннего противопоставления.

В XX веке многие критики поэтому полагают (и я бы к ним присоединился), что внешний параллелизм образов Глостера и Лира полный — вплоть до причин смерти. «Надорванное сердце не вынесло, увя, такой борьбы меж радостью и горем и разбилось с улыбкой», — рассказывает в финальной сцене Эдгар об отце, которому, отправляясь на поединок с братом, он решил открыться. И подобную же *блаженную* смерть, по-видимому, даровал Шекспир Лиру, которому в последние мгновения — как и перед тем, когда ему почудилось, будто у губ Корделии колеблется перо, — второй раз показалось, что губы Корделии шевельнулись, и сердце отца не выдержало нахлынувшего счастья. А иначе — как объяснить предсмертные восклицания Лира (тотчас же после просьбы: «Прошу тут расстегнуть...»):

Вы видите? Взгляните на нее!
Смотрите ж... Ее усга... Смотрите...
Смотрите ж...

(Умирает.)

Слово «смотрите» (look) в оригинале повторено *четыре* раза.

Если так понимать смерть Лира, то слова Кента, когда он удерживает Эдгара (полагающего, что король лишился чувств):

Не мучай дух его. Дай отойти
Ему ты с миром! Только враг захочет
Ему продолжить Пытку жизни, —

приобретают дополнительный трагический оттенок: лучше ему умереть, чем, очнувшись, *убедиться, что он ошибся* и Корделия мертва.

Кроме этих двух соображений (параллелизм историй и странные предсмертные слова), в пользу такого понимания можно выдвинуть еще соображение психологическое. Природа страданий, как и всего в жизни, такова, что к ним привыкаешь. Но опаснее всего, так как всего неожиданней для «надорванного сердца», — резкий переход к огромному счастью. «Немыслимое» в жизни, подлинное чудо, часто сопровождающееся припадками судорожных рыданий, — это исполнение заветного, того, чем жизнь меньше всего балует, о чем и мечтать не надо. Истинность этого соображения, а она всякому известна из повседневных и художественных переживаний, доказывает история «всякого человека» Глостера, который все вынес, кроме неожиданного перехода к величайшему блаженству. Поэтому трудно поверить, чтобы Лир,

чья мера перенесенных страданий кажется Кенту «чудом», трагедийный Всякий Человек, о котором Эдгар говорит: «Всех больше видел старец в жизни горя», — оказался перед горем слабее Глостера. Мы видели, как Лир перенес ужасную смерть дочери и еще сохранил духовные силы, ясность ума; он беседует затем

Кентом, хотя все ему уже безразлично. Но переход к блаженству — более невыносимому, более чудесному, чем у Глостера, который не присутствовал при казни сына, — оказался чрезмерным. Для такого испытания не хватило даже сердца Лира.

Еще одно соображение в пользу «блаженной» смерти Лира мы приведем позднее в связи с темой финала.

С другой стороны, в пользу традиционного понимания как будто свидетельствует реакция окружающих, в которой нет явных указаний на подобную иллюзию Лира¹

Как бы то ни было, соотносительность образов Лира и Глостера без того несомненна — с первых сцен. Контрастный параллелизм «всякого человека» Глостера, среднего «доброего малого», одного из многих, — и Всякого Человека Лира, трагедийного героя, всечеловеческой личности мира трагедии, начинается с двух завязок (I, 1 и I, 2) Даже с завязки главной линии. Как уже сказано, легкомысленные признания Глостера Кенту, оскорбительные для присутствующего Эдмунда, подготавливают негодующий первый монолог побочного сына, завязку побочной линии. Оба отца в первой сцене «выходят из колеи», но Глостер — всего лишь нарушая приличия, элементарный такт по отношению к бастарду, тогда как Лир (невольно, как и Глостер) задевает основу основ общества, бросает вызов судьбе. Поэтому различна реакция Кента на признание друга — и на деяние короля, на легкомысленные слова добродушного жуира — и на скандальное поведение высокомерного героя.

Контраст выдержан вплоть до смерти обоих отцов — независимо от того, какова действительная причина смерти Лира: смерть одного, который, умирая, нашел сына и примирился с ним, нас умиляет; смерть другого, на глазах которого только что повесили дочь, нас потрясает. Смерть Глостера трогательна, Лира — трагична.

На протяжении всего действия у обоих отцов различна реакция на ужасную судьбу, на человеческую неблагодарность. Глостер: «Мы для богов — что мухи для мальчишек: им наша смерть — забава» (IV, 1). Лир: «Услышь меня, природа» (I, 4); к богам: «Меня зажгите благородным гневом» (II, 4); и особенно при появлении Гонерилы в замке Глостера — это изумительное (даже у Шекспира единственное!) обращение к небесам: «Вы ведь сами старые, так спуститесь, заступитесь за меня!» Когда

¹ К тому же в тексте кварто вместо четырех «Смотрите» стоит четырехкратное «О-о-о-о», крики отчаяния умирающего Лира.

слепой Глостер берет в поводыри Тома из Бедлама, он в беспросветном отчаянии восклицает: «Таков наш век: слепых ведут безумцы» (IV, 1). Лир от горя сходит с ума, но и в безумии не слепнет, он духовно прозревает, сам ищет и находит выход — для всех, для жизни.

Всего отчетливее различие между слабым перед судьбой средним человеком и всечеловеческим героем — в том, что Глостер с того часа, как его ослепили и он узнал о страшном своем заблуждении, думает только о самоубийстве, о скале Довера; богов он просит простить ему слабость, он не в силах больше, покаясь их воле, страдать. После «прыжка», вразумленный Эдгаром, Глостер готов и дальше терпеть, но по-прежнему жаждет смерти (Освальду, когда тот заносит на него меч: «Дружеской рукою ударь сильнее», IV, 6); и еще в пятом акте во время битвы: «К чему бежать? И здесь могу я сгнить». Тогда как королю Лиру, упавшему с большей высоты, более униженному, ни разу не приходит в голову мысль о самоубийстве: с каждым унижением растет негодование — оно только и поддерживает его.

Все это — лишь частности основного различия между *пессимистической* позицией Глостера (к ней порой приближается и благочестивый Эдгар, что вытекает из концепции греховности человеческой, слабости человека перед ходом жизни) и *трагической* позицией Лира. Есть принципиальное различие между безысходным отчаянием Глостера в сцене покушения, на самоубийство и знаменитой «проповедью» Лира — в той же сцене:

...с плачем мы являемся на свет;
Едва понюхав воздуха, вопим мы
И плачем...
Родясь, мы плачем, что должны играть
В театре глупом...

(IV, 6)

Тон этой «проповеди» — трагико-саркастический («Ты, Глостер, потерпи!.. Проповедь скажу я, слушай»). Трагедийный герой больше не намерен «играть в театре глупом»: на этом и основана вся его история с того момента, как он узнал, что жизнь — «театр дураков». «Проповеди» предшествует патетическое обличение жизни — речь о том, что «виновных нет, никто не виноват»: расправа со всей бутафорией и декорациями, разгримирование актеров. За проповедью IV, 6 возобновляются безумные приготовления к войне — мотив «И бей, бей, бей, бей, бей!».

Когда над трупом Лира в ответ на восклицание Эдгара: «Умер!», Кент замечает: «Чудо то, что так долго выносил он: он жил вопреки своей жизни» (или, еще более дословно: «*Он незаконно продолжал жить*»), — то — как бы развивая мысль Кента «жил вопреки» — Альбани приказывает:

Возьмите мертвых! Нам же надо думать
Об общих горестях,—

о есть «Нам (*подобно покойному королю*) надо помнить о ма-
шем *долге перед государством*» (вслед за этим Альбани предлага-
ет Кенту и Эдгару совместно с ним править, «залечивать раны
государства»). Но Альбани несколько огрубляет благоговейные
лова Кента о «чуде» жизни его «хозяина». Лир никогда не гово-
рил ни о *долге* перед государством, ни даже о *долге жить* К За-
долго до Шиллера шекспировский герой знает — вернее, не ре-
флектируя, чувствует, что в подлинно достойном мире «человек *не*
должен долженствовать». Шиллеровский маркиз Поза пережи-
вает свой «лучший миг» (ибо «впервые собой доволен я»), когда
выполнил долг, пожертвовал собой ради друга, ради наследника
испанского престола — как «гражданин веков грядущих», когда
наконец-то счастливый человек больше не должен будет должен-
ствовать, жертвовать собой. Перед шекспировским героем еще
не стоит эта излюбленная в трагедии барокко и классицизма
антиномия личного интереса и аскетически нравственного долга,
требующего жертвы жизнью — или жизни как перманентного
самопожертвования (долга жить). Испанский трагедийный герой
чести, который в финале остается жить, несет и дальше свой крест
в неразумном мире, где честь — бесчеловечный долг, или класси-
цистский герой Корнеля — оба ближе к шиллеровскому герою,
оба довольно далеки от шекспировского Лира.

Но к Лиру близки «индивидуалисты» и «максималисты» тра-
гедий доблести, даже когда они кончают с собой, не желая *дол-*
оуженствовать (перед кем и чем бы то ни было *внешним* личности),
так как для них это не жизнь «во всем значении слова». Ради
настоящей жизни отважные воины Отелло, Макбет и Антоний
всегда готовы ставить на карту собственное существование — в
этом для них и (личный) интерес и (нравственный) долг челове-
ка «во всем значении слова». Для всех них Лир — *норма герои-*
чески цельного сознания. Из этих протагонистов первой группы
внешне ближе к Лиру Отелло, который до кульминации пребы-
вает в том же состоянии гармонического неведения, что и перво-
начально Лир, а затем «судит» Дездемону (как Лир своих дочер-
ей и общество) и в конце судит самого себя — судит и от соб-
ственного имени, от имени прежнего Отелло, убившего турка,
когда тот оскорблял Венецию, и от имени Венеции, им, Отелло,
оскорбленной. (Но предметом суда Лира является *действитель-*
ная порочность жизни в лице его дочерей, а не мнимая — в лице

¹ У Шекспира оттенок долга («надо») меньше чувствуется, чем в при-
водимом переводе Шепкиной-Куперник. Дословно: «Нам теперь предстоит
заняться общим горем залечивания ран государства». Еще дальше от ориги-
нала перевод Б. Пастернака: «Наш ближайший *долг — оплакать их* (?)»,
Слова Альбани, возможно, имеют другой оттенок: «Нам (далеко до покой-
ного, а потому *нам*) теперь предстоит...», и т. д. Особенно если считать
вслед за кварто, что последнее четверостишие трагедии, в котором подчерк-
нута дистанция между ними, «молодыми», и «старцем», произносит не
Эдгар, как в фолио, а мало чем отличившийся Альбани.

Дездемоны). А по существу ближе всех протагонистов к Лиру Гамлет, который с первой сцены думает о самоубийстве, о том, «быть или не быть», но живет, чтобы еще и еще раз убедиться в горькой своей истине,— это его *страсть и долг одновременно*.

У всех протагонистов личное, не переставая быть личным, разрастается во всечеловеческое, в судьбу Всякого Человека, универсальная грань которого представлена в особом трагическом характере, особой страсти, составляющей отныне пафос их жизни; одна эта страсть и поддерживает,—питает их жизнь — вопреки жизни. Но в особенности — у *короля* Лира, у которого личным делом становится отношение к нему как королю, после того как он лишился королевства, у короля, который на своей судьбе узнает цену личности, всякой личности в его (бывшем) королевстве, и который (как король) имеет право судить от имени личности свое общество,— «один из всех, за всех, противу всех» (М. Цветаева). Тогда как подданный Глостер, один из многих, средний всякий человек, которому не хватает героического (универсально человеческого) пафоса, пережив (в масштабе семьи) аналогичную драму, не в силах дальше сносить свою жизнь, и только вразумленный Эдгаром, открывшим отцу, что «то дьявол был», кто привел его к скале Довера, кротко соглашается *терпеть* жизнь, благочестиво нести свой крест.

Но всего характернее различие между Глостером и Лиром в том, как каждый из них осознает свою судьбу, *роль в ней личной вины*, личного заблуждения — и *роль жизни*, системы вещей. Когда в сцене ослепления Глостер узнает всю правду о двух своих сыновьях, он восклицает: «О, я беумец! Так Эдгар невинен! Простите, боги, мне. Его — спасите» Отныне Глостер, поняв чудовищное свое заблуждение, мечтает об одном: о том, чтобы встретиться с «милым сыном Эдгаром», «ярости отца безумной жертвой», чтобы тот простил отца. Дожить бы до этого мига — а там можно и умереть. Лир, разумеется, тоже полон раскаяния за свою несправедливость к Корделии (хотя об этом он мало говорит), но его позиция полнее, характернее всего выражена в словах кульминационной сцены:

**Я — человек, перед которым грешны
Другие больше, чем он грешен.**

(III, 2)

Это одно из самых удивительных и показательных — я бы сказал, невольно декларативных — заявлений шекспировского героя во всем трагедийном театре Шекспира. *Все* герои трагедий 600-х годов могли бы то же сказать о себе — от Гамлета до Тимона Афинского эта черта лишь нарастает в самосознании героя и в его отношении к миру: *предъявление счета к миру в первую очередь*, независимо от степени собственной вины. Для всех шекспировских героев их дебет — пустяк сравнительно с кредитом: виновен главным образом человеческий мир, а не человеческая

личность (откуда и конечный вывод: «Виновных нет», то есть виновны *все*, виновно *всё*, а следовательно: «Я оправдаю всех»). Вся эволюция трагического героя в театре Шекспира заканчивается историей Тимона, который все перенес на кредит и которому (на сей раз буквально) *все должны*, в том числе и родной город Афины; историей человека, преисполнившегося отвращением к человечеству, неблагодарному и несостоятельному личному должнику.

Удивительно, как редко, как мало и невразумительно герои Шекспира говорят, думают о собственной вине — если они вообще о ней думают. Макбет — и тот подводит итог своей истории в том же духе счета к «жизни», к миру («Так догорай, огарок! *Что жизнь?* Тень мимолетная, фигляр...»). Трагический топ финального монолога — он-то в последний раз и роднит Макбета с другими трагедийными героями Шекспира. Тогда как проницательные антигерои (Яго, Эдмунд) знают с самого начала, что «жизнь — фигляр», «жизнь — театр», их тон злораден, театральное существо жизни служит для них оправданием собственных беззастенчивых интриг. Единственное исключение — Отелло, только он принимает перед смертью вину полностью на себя, не предъявляя никакого счета Венеции. В венецианской трагедии это вытекает из особого характера интриги, внешне основанной, как нигде более, на недоразумении: когда оно рассеивается, тогда в глазах героя оправдана и Дездемона и Венеция — при таком (с внешней стороны случайном) характере коллизии и самой страсти — счет обществу для Отелло невозможен, а малодушно переложить вину на Яго герой не должен.

Исторически эта черта в образе главного героя магистрально-го сюжета вытекает из переходного, промежуточного места трагедий, героико-драматического жанра, и ее протагониста — между героем (в архаическом значении слова) эпоса, еще не переживающим драматического разлада с системой общественной жизни, с «состоянием мира», и «героем» (в литературно-техническом значении слова) романа, у которого этот разлад уже не имеет героического характера².

¹ Отвлекаясь от этой — характерной для всех трагедийных героев — черты *разлада с жизнью*, либерально позитивистская критика XIX в. удивлялась тому, что Шекспир «вложил в уста» *злодею* такой патетический монолог, достойный Гамлета или другого *благородного* героя. «Шекспир иногда невольно отступал от законов художественной объективности и влагал в уста своих героев свои собственные воззрения на жизнь. По крайней мере, я иначе не могу себе объяснить пессимистическую тираду в пятой сцене пятого действия: «Догорай же, догорай, крошечный огарок...» Далее дается наставление Шекспиру, что «подобное философское обобщение неуместно в устах героя легендарной эпохи». См. Н. Сторожеико, статья «Макбет» в его книге «Опыты изучения Шекспира», М. 1902, стр. 147.

² Об историческом месте века классической трагедии между «эрой эпоса» и «эрой романа» см. статью «Трагическое начало у Шекспира» в моей книге «Реализм эпохи Возрождения», М. 1961.

Условимся определять эту черту (предъявление счета обществу) как *трагический индивидуализм*, переходящий в *трагический максимализм*. Менее всего она еще присуща Ромео и Бруту, более всего вынесена у героев трагедий «социальных». Трагический индивидуализм поздних героев — изнанка органической социальности их сознания; социальный счет и выражается в уходе героя от людей. Но резче всего, поразительней всего, надо признать, эта черта — в Лире, особенно в кульминационной III, 2 и в «проповеди» IV, 6: перенесение личного счета к своей семье на все общество, отождествление двух порочных дочерей и одного зятя со всем родом человеческим («Разящий гром, разбей приходы форму, уничтожь людей неблагодарных семя»). Постичь величие, поэтичность и покоряющую логику шекспировского протагониста можно только в связи со второй героической чертой, *трагической принципиальностью* сознания.

Чтобы раскрыть ее, я поставлю вопрос, пусть несколько наивный. Почти в каждой трагедии 600-х годов можно найти одну-две фразы (чаще это слова героя), в которых вся ситуация как в фокусе; это душа трагического целого. Фразы эти давно выделены потомством, стали крылатыми: «Быть или не быть», или: «Распалась связь времен» («Время вышло из своей колеи») Гамлета, выкрик ведьм: «Прекрасное — гнусно, гнусное — прекрасно», или последний монолог Макбета; «Любовь ничтожна, если есть ей мера» — Антония; «Я изгоняю вас — живите здесь» — Кориолана. А в «Короле Лире»? Для британской трагедии это: «С плачем мы рождаемся на свет», или: «Нет в мире виноватых», но особенно: «Король! Король от головы до ног!»¹ Для внутренней формы образа Лира и для концепции трагедии в целом королевский ранг героя настолько важен, что Шекспир вынес его (в отличие, например, от «Цимбелина») в заголовок, как «афинство» Тимона, «венедианское мавританство» Отелло и имена героинь рядом с именами героев в обеих трагедиях любви, ранней и поздней. Характерно, что и в словоупотреблении потомства тоже осталось: Король Лир (как Дон-Кихот, Дон-Жуан, где «Дон» срослось с именем и не склоняется²).

Рассмотрим этот центральный мотив из наиболее важной для партии Лира IV, 6. Королевский ранг в этой сцене то утверждает за особой героя, то отрицается — с логикой шутовской, безумной. Партия Лира здесь начинается словами: «Нет, они не смеют запретить мне чеканить монету: *ведь я сам король*». За-

¹ Все три фразы — по наиболее популярному старому переводу Дружинина. Ближе к оригиналу, а главное, резче, характернее — что немаловажно для *безумной* речи! — перевод Пастернака: «Король, и до конца ногтей — король» («Ау, every inch a king» — дословно: «Да, (и) каждый дюйм — король»).

² Ср. названия двух повестей Тургенева: «Гамлет Шигровского уезда», — «Степной король Лир».

тем — ирония и над былым рангом, и над собой: «Уверяли, что У меня седая борода, когда у меня и бороды-то не было». То есть он теперь *не король*. Теперь-то он знает цену себе и «цену их словам»: «Говорили мне, что я сильнее всех; это ложь: лихорадка оказалась сильнее меня». Нет, все же он *король*: «Король, и до конца ногтей — король». «Дарую жизнь ему. В чем он виноват?» Дальше — суд над судьями, который вправе вершить только *король*. «Никто не виноват. Я оправдаю всех: да, друг, я властей всем рты зажать, кто станет обвинять». И тут же: «Ну, тащи с меня сапог»... Он разоблачается, он больше *не король*, он не должен «играть в театре глупом»... Тем более какой он король, если его ловят люди Корделии: «Пленник я?», «Природный дурак судьбы?», «Ну, что же, я буду весел! *Я король*—не знаете вы разве, господа?» И когда придворные хором соглашаются — конечно, он *король*, конечно,— партия заканчивается шутовской выходкой — наподобие партии безумного Гамлета с придворными в IV, 2, отнюдь *не королевской*: «Коль хотите меня поймать — ловите! Ну, ну, ну!» (*Убегает.*)

Вся партия безумного Лира в IV, 6, как и роль в целом, проникнута трагической иронией — королевское величие Лира, эмпирически взятого человека (*одного из королей*), реалистически отрицается (в нынешнем *жалком* состоянии), чтобы тут же утвердить это величие — в другом, *высшем* (метафорически «королевском») смысле. Центральная горделивая фраза: «Король, и до конца ногтей — король» — это апогей и утверждения и глумления над реальным своим *положением* и над обычным людским *представлением* о «настоящем короле», что особо подчеркивается следующей саркастически утрированной фразой: «Взглянуть мне стоит — все кругом трепещут!»

Конечно, *какой он там король*! Он теперь — один из многих отверженных. Вроде слепого Глостера — «Ни глаз во лбу, ни денег в кармане. Глазам трудно, зато кошельку легко». Да он и не способен и не собирается вновь стать королем. Впоследствии, в финале, он, исцеленный, с полным равнодушием выслушает решение победителей, сторонников короля, вернуть ему корону. («Напрасно мы обращаемся к нему», — замечает Альбани. «Бесцельно», — подтверждает Эдгар). Ведь теперь он знает, что такое величие, всю меру справедливости власть имущих, а король — первый среди них, «гнусных политиков», которые «притворяются, что видят то, чего не видят». Нет, *именно теперь он король*, так как только теперь он видит то, чего никто не видит, чего он сам раньше не видел. Как отдельная эмпирическая особь «всякого короля» (даже того меньше — *бывшего* короля) он — ничто. Но как личность он — особый король (какого на свете еще не было), он лично побывал на дне жизни и лично все увидел. Он не Глостер, он способен учить и слепого Глостера, который в ответ на «Ты видишь, что творится на свете?» вздыхает: «Я не вижу,

я ошупываю». «Что ты, с ума сошел? — восклицает безумный король. — Человек может видеть и без глаз то, что творится на свете. Смотри ушами!»

Король Лир поэтому имеет право говорить с целым обществом как равный с равным, больше того — как его, Лира, суду подлежащим обществом. Ведь вся его история началась не так, как история человека частной жизни Глостера. Глостера опутал интриган, у Лира не было никакого интригана, не было; по сути, никакой чужой интриги, старшие дочери пели по его же нотам, он сам сочинил либретто, не было и подложного, антагонистом сочиненного письма. У графа Глостера *отняли* графство, король Лир *отдал* королевство. «Антагонистом» была вся предыдущая жизнь Лира — она его обманула, Эдмундом была *система* общественной жизни. А главное — цель у него с самого начала была не та, что у Глостера, не наказать одно и наградить другое лицо, а показать миру собственное лицо, личность, цену человеческой личности — и он узнал ее, цену. Только теперь Лир — личность.

Лир и мир отныне сопоставимы, равновелики. Лир поэтому прав, когда мало вспоминает о собственной вине, о вине перед Корделией (до встречи с дочерью об этом — редко, глухо и косвенно). Как частный человек, он совершил проступок или даже преступление — и воздали ему за это сполна, с лихвой. Тут все ясно, не о чем толковать. Но он узнал большее, чем то, — какая из дочерей его сильнее любит, узнал то, что и надо было ему, королю, знать: до завязки, до столкновения с Корделией и Кентом. Он прошел весь путь от особи до личности, повторил вкратце путь рода и ныне он на уровне состояния общества, состояния мира, он представляет важнейший принцип современного состояния человечества — *принцип личности*. Как особь, индивид он — ничто перед обществом, но как воплощение принципа личности он само *сознание* или *дух* современного общества. Нет и быть не может у общества иного органа рождения истины, чем личность; все рождается в личностной форме сознания, чтобы стать, если оно того заслуживает, общепринятым, общественным сознанием. И Лир судит общество, предьявляет ему счет как его король — Король Лир.

Лир сам разъясняет, почему он, несмотря на все, «до конца ногтей король». В самом начале его партии в IV, 6, предупреждая возможные возражения (хотя никто из присутствующих не собирается ему возражать) против его права чеканить монету и вербовать солдат, Лир объясняет: «Природа в этом деле выше искусства». «Природа» здесь — природные права человека в отличие от «искусства», общественных установлений, условных законов, формальностей: суть дела выше формальности. Во внешнем плане сюжета («малое время») это означает, что его право от рождения быть королем важнее его формального отре-

чения (тем более что и формально он не отказался от ранга), важнее акта, бумажки. На уровне четвертого акта (эры Нового времени) это означает, что личность (природа современного человека, суть дела) выше отживших, недостойных институтов («искусства», формальностей) и имеет право бороться с ними, *должна* бороться с ними, а если надо — то и с обществом. Принцип личности равновелик принципу общества, это два взаимопроницающих, нерасторжимо поляризованных начала *человечески* общественной (а не как у насекомых) жизни. И особенно когда в обществе к власти приходит Эдмунд, зрелый, отрицательный, демоничный — для людей, для общественного целого, — аморальный вариант личности. Темное рождение и тому подобные условности уже не мешают в нынешней жизни эдмундам продвигаться до самой вершины общественной лестницы и у корнуолов всегда есть «нужда в людях верных», «доблестно-покорных» (II, 1), мастерски приспособляющихся к любому пониманию «природы» вещей, к любому языку — своего рода нравственных полиглотов. Когда к власти приходит Подонок, — и это в силу *развития* принципа личности, его зрелости! — правам личности (Подонок не признает их за другими), достоинству человека, самой жизни человеческой, существованию общества, всей жизни на земле грозит катастрофа, конец. В такое время, когда «виновных нет» и достойных нет, когда человек подавлен и личность нивелирована, борьба за человеческое достоинство, за принцип личности становится высшей, жизненно важной — единственно героической — борьбой и для человека и для общества. Это и составляет пафос образа Лира.

Всем протагонистам трагедий, особенно поздних, свойственно высокое сознание личного достоинства — это характерная *общезстетическая* (не только у Шекспира) *черта героя*, которому могут быть присущи любые человеческие добродетели, кроме скромности, добродетели «бедняка» *, маленького человека, «героя» мелодрамы. Все протагонисты 600-х годов так или иначе через личную судьбу доходят до судьбы личности, до принципа. Но для героя британской трагедии это *непосредственный и изначально единственный* вопрос. Лир и с этой — важнейшей — стороны норма для протагонистов: как воплощение принципа личности, он их король, Король Лир. В этом словосочетании — если угодно, метафорическом — вся трагедия существования личности, куда более важная, чем пресловутая трагедия ее смертности — трагедия ее жизненности, ее роковой связи с жизнью Целого, трагедия жизни Всякого Человека в конечной форме особи-личности.

Отсюда одно специфически структурное отличие сюжета «Ко-

¹ «Только бедняк скромн, — говорит Гете». К. Маркс и Ф. Энгельс, Сочинения, т. 1, (1929), стр. 112.

роля Лира» — несовпадение конца трагедийного заблуждения с концом трагедийного действия. За исключением «Гамлета», где герой в какой-то мере с самого начала, но особенно с последней сцены первого акта, знает свой мир и где, следовательно, нет места трагическому заблуждению в собственном смысле слова, во всех трагедиях вместе с концом заблуждения — фактического в долировских трагедиях («измена» Дездемоны, непонятое Макбетом предсказание ведьм) или иллюзий (переоценки реальных своих сил) в послелировских — кончается действие трагедии. В «Короле Лире» заблуждение героя — и того и другого порядка (Лир в завязке заблуждается насчет чувств дочерей и не знает реальных своих возможностей как особи), но к концу второго акта Лир уже знает своих дочерей, как и то, что сам он всего лишь «слабый старик»; заблуждение, следовательно, кончилось, а действие дошло всего лишь до кульминации, до начала величайшего кризиса. Ибо на этом действие британской трагедии не может остановиться, Лир втянут в решение вопроса куда более важного, чем чувства его дочерей и собственное значение как короля и человека. Это вопрос, который герой (невольно) поставил в завязке. Действие поэтому продолжается, пока — к концу четвертого акта — не найдено решение. Не хватает в нем акцента для одной лишь черточки (а она на деле может стать решающей) — она и составит тему финала.

Третья характерная черта сознания Лира, нормы трагедийного героя, неотделимая от первых двух и особо акцентированная в финале, — это *трагическая тревога*. Она связана у героя с повышенным *чувством ответственности* («Ты видишь, что творишь на свете?»), повышенным чувством долга у личности, осознавшей себя как личность — во всем универсальном значении слова, — воплощением принципа.

Ближе всех театральным героям в этом смысле к Лиру Гамлет («Иду. Судьба меня зовет. И горе тому, кто станет на моем пути»). Между ними, однако, то различие, что Гамлет *знает*, а Лир перманентно *узнает*. Гамлетовская ситуация как состояние духа — лишь момент развития образа Лира и его ситуации. Когда Лир *узнал* истину и убедился, подобно датскому принцу, в своем бессилии как особи, эмпирической личности, короче, когда Лир *знает*, тогда он Гамлет. Но Лир выходит из этой ситуации, так как он — *Король Лир*: король *не имеет права* — в отличие от всякого человека, в том числе и принца — долго колебаться. Король обязан распоряжаться, властвовать¹ (Тем самым лиров-

¹ Стилистически различие это обозначается в том, что для языка Гамлета характернее интонация вопросительная («Быть или не быть?») или трагическая констатация («Человек — квинтэссенция праха»), а для языка короля Лира интонации повелительная и распоряжения («О, войте, войте!») — вплоть до предсмертных слов протагонистов («Гамлет: «Остальное — молчание»; Лир: «Смотрите!»).

екая ситуация развита более драматически, чем гамлетовская, — мы видим на сцене ее основания в жизни, переход объективной стороны ситуации в субъективную, в сознание героя — ситуация поэтому и более сценически потрясающая, более пластическая.) Из остальных протагонистов ближе к Лиру Макбет, герой ложно понятого долга, Действующий Человек, который в трагической тревоге проходит весь свой страшный путь — до конца, как герои. (Из трех величайших трагедий Шекспира «Макбет» — наиболее драматическая.) Дальше всех с этой стороны от Лира — внутренне спокойный, доверчивый, малодраматичный Отелло первой половины трагедии. Но когда ситуация — благодаря величайшему трагедийному антагонисту Яго — созрела, когда Отелло охвачен подозрением, когда ревность требует любой ценой узнать правду о Дездемоне, о венецианских женщинах, о Венеции, о мире, в котором он пребывает, — это теперь его долг героя! — тогда венецианский Мавр, охваченный трагической тревогой, близок к Лиру.

Жизнь героя в неправом и неустроенном мире, пронизанная пафосом ответственности — если он «человек во всем значении слова» — за человеческий мир, жизнь личности, пронизанная сознанием недостойных человека условий, превращается в жизнь-страдание, в трагическую жизнь. В «Короле Лире» человеческая *жизнь* (а не одна ее грань, сознание, как в «знающем» Гамлете) дана, как нигде более у Шекспира, с патетической (собственно трагической) стороны — истина достигается ценою величайшего страдания. Кент говорит о «дыбе жизни»¹ Лира, а Эдгар в заключительном четверостишии: «Всех больше старец видел в жизни горя». Отказ от иллюзий, хотя бы и блаженных (от «нас возвышающего обмана») — вопрос чести для протагониста; адогматизм — его первый завет. Иллюзии подстерегают Всякого Человека всюду, они заложены в природе личности, и как раз в благородных («добрых») чертах его природы, в доверчивости, вере в людей, вере в себя, в ограниченности знания жизни у эмпирического «я», в аффектах, в жажде покоя, хотя бы временного, но также объективно — в сложности хода жизни, ее «хитрости», в хитрости «злых» и т. п. Трагическая тревога означает одновременно сознание силы зла — и того, что человек способен укротить, обуздать эту силу, сознание того, что человечество в целом, как и человеческая личность, может и *должно* управлять своей судьбой, так как отвечает за нее.

Трагическая тревога шекспировского героя по тону жизни диаметрально противоположна чисто комическому сознанию, комической беспечности, «божественно» невозмутимому спокойствию духа «пантагрюэльского» сознания героев Рабле. Сам Рабле определяет пантагрюэлизм как «глубокую и несокрушимую

жизнерадостность, пред которой все преходящее бессильно». Пантагрюэль «во всем видел только одно хорошее... ничто не удручало его, ничто не возмущало. Потому-то он и являл собою сосуд божественного разума, что никогда не расстраивался и не волновался (курсив мой.— Л. П.). Ибо все сокровища, над которыми раскинулся небесный свод и которые таит в себе земля... не стоят того, чтобы из-за них волновалось наше сердце, приходили в смятение наши чувства и разум». В литературе эпохи Возрождения, да и во всей мировой литературе нет художников более противоположных по жизненному тону, чем Шекспир-трагик, автор «Лира» и «Макбета», и автор «пантагрюэльских книг». И однако, молодой Шекспир, комедиограф и творец Фальстафа, еще достаточно близок раблезианской «божественной» беспечности, а с другой стороны, в последних частях романа Рабле (особенно в не вполне аутентичной «Книге Пятой») беспечность уже часто уступает место глубокой тревоге. Рабле, гений «чисто комического смеха», так же характерен для расцвета культуры Возрождения, для полдня Высокого Ренессанса, когда тени всего короче, как трагик Шекспир для ее осенней, более зрелой и плодоносной стадии.

Противоположность тональностей комического и трагического в их абсолютном (нормативном) виде великолепно схвачена у Ф. Шиллера в его отрывке «Трагедия и комедия»: «Комедия переносит нас в *высшее состояние*, трагедия приводит к *высшей деятельности*. Наше состояние в комедии спокойно, ясно, свободно, радостно, мы не чувствуем себя ни активными, ни пассивными. Мы созерцаем, и все остается вне нас; это *состояние богов*, которых не заботит ничто человеческое... которых не касается никакая судьба, не связывает никакой закон. Но мы — люди, мы подвластны судьбе, мы живем в подчинении законам... мы должны победить, а значит, нам нужна сила. *Трагедия не делает нас богами*, так как боги не могут страдать; она делает нас героями, то есть божественными людьми, или, если угодно, страдающими богами, титанами. Прометей, герой одной из прекраснейших трагедий, есть в известной степени символ трагедии»¹

Среди трагедийных героев Шекспира таким «символом» патетического жанра можно считать Страдающего Человека Лира, вздернутого на дыбу жизни (и сына «кельтского Прометея») ².

¹ Ф. Шиллер, Собр. соч., т. VI, Гослитиздат, М. 1957, стр. 68—69.

² В стилистике «Короля Лира» знаменательны с этой стороны переключки с мифом о Прометее: образ «пеликана», которому уподобляет король себя (III, 4) и вообще (отмеченное еще К. Спарджен) преобладание в языке образов *терзаемого тела*, в особенности знаменитое «Я прикован к огненному колесу» — почти первые слова Лира, когда он в IV, 7 приходит в себя. Но «Зевсом» у Шекспира выступает система жизни.

Не останавливаясь подробно на сопоставлении двух вершин античной и новоевропейской трагедии, отметим только, что, по Шиллеру, в отличие от божественной беззаботности комедийного состояния, трагедия, требуя от нас «силы», призывает к «высшей деятельности», взывает к нашей человеческой, лишь «полубожественной» («героической») натуре. Теснейшим образом с этим связана гуманистическая арелигиозность британской трагедии — па высшем «послеэдгаровском» этапе сознания Лира. Что из Шекспира вряд ли вообще можно сделать выводы в пользу какого-либо вероисповедания и даже христианства в целом — это доказали споры вокруг «Короля Иоанна», «Генриха VIII» и «Гамлета»; католики и протестанты с разным успехом обнаруживали в них конфессиональную свою доктрину. Такие выводы, во всяком случае, невозможны из «Короля Лира». Трагическая ирония, которой пронизана вся британская трагедия, лишена даже черт богоборчества, кризисной формы религиозного сознания. Граничащую с кошунством богоборческую (в духе Иова) сентенцию о богах, для которых мы — «что мухи для детей», пронесит здесь кроткий и благочестивый Глостер, а не мятежный герой. Мильтон, творец богоборческого Сатаны, еще связан пуританской религиозной мыслью, с эпохой, когда библейские образы вдохновляли свободолюбивых и мятежных деятелей великой революции, штурмовавших небо абсолютизма. Творец «Лира» гораздо ближе, чем Мильтон, ведущему течению мысли Нового времени, которое, начиная с эпохи Возрождения, в целом развивается скорее под знаком свободомыслия, переходящего в арелигиозность, — под знаком веротерпимости, то есть почтительного равнодушия к религии. Вопросы веры становятся «частным делом» — то, что более всего возмущало Ламмене, христианско-социального деятеля Франции романтического периода, кануна революции 1848 года (арелигиозное отделение церкви от государства представлялось Ламмене более возмутительным и нетерпимым, чем любые древнеязыческие или новейшие гонения на христианство). Свобода совести для нашего времени — одна из многих форм свободы личности, наряду с другими зафиксированная во всех современных конституциях.

«Король Лир» — *трагедия человеческого достоинства, трагедия перманентного «рождения личности», ее непрерывного в ходе истории патетического «самотворения»*. Современное сознание склонно толковать древний миф о творце человека и мира «иронически», придать ему обратный смысл: человечество постепенно отчуждается от образа, в котором тысячелетиями само было отчуждено, оно впервые осознает свое значение, свою свободу (или, пользуясь ныне модным, хотя не очень-то «достойным» выражением — свою «обреченность на свободу»), свой *долг* творить — «по образу и подобию» Творца — *свой* мир. Оно знает одного творца — пока что далеко не всезнающего, не всеблагого,

не всемогущего, не всесвободного, а кое-что знающего, чаще, пожалуй, благого, весьма относительно могущественного, но обязательно свободного — *долженствующего быть свободным*, чтобы быть собой и творить себя и свой мир. Человек «творится» в ходе всемирной истории, в ходе времени самим человечеством; «бог» выступает в самом конце, а не «в начале» дней творения — *своего* мира.

Отношение человеческого сознания к религии имеет прямое касательство к *трагической* концепции «Короля Лира». Камнем преткновения, как известно, во все времена для религиозного учения о всемогущем и всеблагом промысле было могущество зла в жизни; иначе говоря, сознание человека, не мирящееся — в меру *нравственного* своего развития — с господством зла¹. Все «добрые» и «синкретические» персонажи «Короля Лира» — Корделия, Шут, Эдгар, Глостер, Кент, Альбани — охвачены острым (до травмированности) сознанием чудовищных масштабов зла в жизни. Это патетическое сознание, кульминирующее в протagonисте, всечеловеческой личности трагедийного мира, оно-то и охвачено состоянием *трагической тревоги*.

10

Здесь мы подошли к финалу и заключительному мотиву британской трагедии, к последнему слову Лира, самому трезвому, важному, решающему, которое даже в речах IV, 6, высшей мудрости трагедии, еще не было сказано *во весь голос*.

Для современного неконфессионального («свободомыслящего») религиозного сознания на Западе характерно тяготение к ереси гностического типа (различение между «всеблагим» богом — и «полублагим» или даже «злым» демидургом, творцом мира), либо к концепции признания в той или иной форме «ограниченного» могущества бога — ради спасения более важного атрибута всеблагости божества (Э.-Ш. Брайтмен, Н. А. Бердяев, С. Л. Франк). По словам Франка, «вера (гностического типа.— Л. Л.), которая некогда, на склоне античной эпохи, так привлекала к себе человеческие сердца, как бы вновь разлита в духовной атмосфере современности». Это «вера без упования», «гордый индивидуалистический героизм», «своеобразный сплав из веры и неверия». Ибо «надо откровенно признать, что... современному человеку лишь с трудом дается вера во всемогущество божье». «Надо иметь мужество сказать, что это понятие всемогущего божества в его обычно* массовидной и наивно традиционной форме стало в каком-то смысле действительно неприемлемым... Не так-то легко поверить, что всеблагий бог, с бесстрашием всемогущего владыки, заранее уверенный в благотворности и разумности своих действий, избрал Гитлера орудием своей воли, чтобы через муки удушения невинных женщин и детей в газовых камерах повести человечество по заранее им определенному пути». «Как совместить факт мирового страдания и зла со всемогуществом всеблагого бога? На этот вопрос нет и не может быть рационального ответа» (С. Франк, Свет во тьме, Париж, 1949, стр. 73, 74, 81, 83).

Финал «Короля Лира» (V, 3) вызывал почти такую же степень недоумения, упреки в «несовершенстве», как и завязка. Важнейшие моменты действия даны прочим, не показаны, вскользь рассказаны, скомканы, *допущены* (как в сказке), а не пережиты нами, — вопреки природе драматургии. Смерть Глостера, одного из главных персонажей, пересказана между прочим в шести стихах сообщения Эдгара, — реакции Кента на эту смерть и то уделено больше внимания (одиннадцать стихов); испанский или французский драматург XVII века, по крайней мере, вставил бы тут большой рассказ, в котором актер блеснул бы, потрясая сердца, искусством декламации. Самоубийству Гонерильи (за сценой) вместе с предсмертным признанием в отравлении сестры — немаловажному для этого образа и для всей трагедии обстоятельству — пять строк. Вообще, Глостер, Регана, Гонерилья, Эдмунд, Корделия, Лир погибают на протяжении одной сцены один за другим в темпе скорее киноленты, чем драмы, в темпе, как в старину говорили, «не соответствующем важности предмета». Существенные обстоятельства — предсмертные признания Эдмунда и Гонерильи и то, что она участвовала в предписании повесить Корделию, — драматически не подготовлены. Обилие неожиданной «информации» — говорят нам сторонники психологической правды — скорее оглушает, чем потрясает зрителя; мало помогают и зрелищные эффекты окровавленных мечей и ножей, трупов (Реганы и Гонерильи, затем Корделии), выносимых на сцену, где только что пал Эдмунд и вскоре ляжет рядом с мертвой Корделией Лир. Затем долгожданная решающая битва между англичанами и французами — важнейшее, казалось бы, событие всего действия — скомкана, она происходит во время небольшой сцены из одиннадцати строк, диалога Эдгара с отцом, не участвующих в сражении, мы только слышим «за сценой шум битвы»; в начале следующей, финальной, Лира и Корделию уже ведут пленниками Эдмунда. Наконец, эти неясные предсмертные слова Лира... Сплошные небрежности! Остается только согласиться с Бердли, что «Король Лир» великое, но для сцены слишком *несовершенное* произведение.

В каком-то смысле — так. Величайшие произведения искусства вообще редко бывают (если бывают) совершенными, то есть абсолютно *законченными*, ничего не прибавишь, не убавишь — великий древнеиндийский эпос, гомеровские поэмы, «Комедия» Данте, в потомстве прозванная «Божественной», «Дон-Кихот», «Фауст» не составляют исключения. Они часто и оставлены незаконченными, недописанными («Гаргантюа и Пантагрюэль», «Человеческая комедия», «Мертвые души», «Братья Карамазовы») — и это мало им вредит, мы, как ни странно, даже как бы не замечаем этого. «Фауст» Гете окончен, но *законченный* ли он? Не закончены величайшие трагедии Шекспира даже текстологически: «Гамлета» мы читаем в позднейшей контаминированной —

и довольно спорно — редакции, которую при постановках сокращают, придают ей законченность, большее совершенство (но не большее величие — такого самонадеянного режиссера, кажется, еще не было) — в меру сил и разума постановщика; «Макбет» дошел до нас в сценически сокращенном — вероятно, более «совершенном», но вряд ли более великом, нежели первоначальный текст, варианте. Зато «Комедия ошибок» — бесспорно, одна из наиболее совершенных пьес Шекспира. Единственный недостаток совершенного произведения (правда, непосредственно не ощущаемый, заметный только при сопоставлении с иными, с более великими созданиями, за пределами эстетически непосредственного восприятия) — это его законченность, ограниченность (относительно *малое* «содержание»), обуславливающая совершенство. В этом контрасте — скорее несовместимости, антиномии — «великого» и «совершенного», мы, если уж выбирать, все же предпочитаем великое — «как сама жизнь». Довлест великому величие его.

«Несовершенство» Шекспира, особенно величайших его драм, всегда сознавали и об этом писали — обычно отдавая должное «величию» *. Особенно в XVII—XVIII веках, в эпоху классицизма, добивавшегося (слава богу, не всегда достигавшего) художественного совершенства — «правильности», «ясности», «законченности» — во всем, даже в великом. Наибольшие споры и упреки, часто не без резона, в несовершенстве замысла и исполнения вызывали именно великие, в потомстве наиболее знаменитые, трагедии классицизма — от «Сиды» до «Федры». Новая оценка Шекспира, новое отношение к его, гения «природы», несовершенству, начинается с преромантизма — в связи с иным отношением к природному, великому («как сама жизнь»), безмерному, к нескончаемой Истории и бесконечному Времени как высокому предмету искусства. О Бальзаке (прошедшем романтическую школу), создателе грандиозной (и незаконченной) «Человеческой комедии», творце целого мира образов, целого «бальзаковского государства», сопоставимого с реальными государствами, Анатоль Франс заметил, что недочеты «Человеческой комедии» — а они всем бросаются в глаза — возмещаются поразительным величием; нет творения, продолжает Франс, более великого, чем прекраснейший мир, в котором мы живем, — что и говорить, далеко не совершенный; но в защиту творца верующие возразят, что при таком величии приходится как-то мириться с отсутствием совершенства.

Это не просто остроумная аналогия — для аналогий, как способ аргументации, есть более чем достаточные внутренние резо-

* Мы могли бы пройти между его ногами, не задев некоторых частей» (Дидро).

ны там, где речь идет об отношении между жизнью и искусством в самом великом смысле, о *великом* искусстве, о целом мире, сотворенном по образу и подобию того мира, где «жизнь без начала и конца», об искусстве, где начала и концы и не должны слишком ощущаться, а иначе выступит *только* искусство, а не жизнь — пли жизнь, *обедненная* искусством, конструкцией, мастерски условными рамками, без которых нет законченности и совершенства. К «Королю Лиру» аналогия А. Франса применима даже с большим правом, чем к «Человеческой комедии». И по двум причинам. Форма драмы неизмеримо менее экстенсивна, чем романа (особенно такого огромного цикла романов и рассказов, как «Человеческая комедия», которая автором мыслилась как одно произведение), а значит, в великой драме, в драме о самом великом, мирообъемлющем, «незаконченность» (неразвитость отдельных элементов, скомканность, отсутствие желательных деталей) более оправдана масштабом предмета. В силу того же Бальзак смело пользуется в обобщающих его мир произведениях («Шагреновая кожа», рассказы «философского» отдела «Человеческой комедии») условностями прямой фантастики, легендами «мифами» как рамками для магистральной темы. И, подобно ему, Гоголь — в довольно условной (допущенной, а не «типичной») фабульной рамке для целого мира «Мертвых душ». Затем, роль однозначного «малого времени» у реалистов XIX века, у Бальзака и Гоголя, несравненно большая, чем у Шекспира, у которого — в «Короле Лире» больше, чем в других трагедиях, — символика обобщающих образов и ситуаций более вынесена, а потому требует опущения малосущественных, маловыразительных деталей. Большое Время (история человеческого сознания и бытия как основной сюжет «Короля Лира»), представленное в сжатом малом времени (условном внешнем сюжете легенды о Лире) дано как *общее настоящее* время, которое — в искусстве, как и в грамматике, — *не имеет совершенного вида*, так как *не выражает законченного*, полностью отошедшего в прошлое, завершившегося действия.

Возвращаясь к перечисленным выше недостаткам или «небрежностям» финала «Короля Лира», рассмотрим все же, насколько состоятельны эти упреки. Дело в том, что, хотя великие создания искусства, по-видимому, действительно несовершенны, точно определить, в чем их несовершенство, так же трудно (и рискованно), как — в чем их величие, тайна обаяния. Почему-то и на сей раз — ни прибавить, ни убавить: «несовершенства» органически связаны с достоинствами. Что это так, доказано всеми опытами «усовершенствования» Шекспира, когда за это брались даже такие большие таланты, как Драйден. Упомянутая выше талантливая переработка «Короля Лира» Тейтом, вытеснившая на полтора века оригинал и удостоенная одобрения са-

мого С. Джонсона — техническое ее мастерство несомненно, — теперь кажется нам мелодраматически галантной пародией на «Короля Лира». Здесь тоже применимо замечание А. Франса в приведенной выше аналогии Бальзака с Творцом — надо много знать, чтобы менять, совершенствовать (бесспорно несовершенный) наш мир, требуется большая осторожность суждений и распоряжений, чтобы при этом его не испортить. Педанты текстологи, которым дорога каждая запятая Шекспира, — весьма полезные работники. Чаще всего суждения о несовершенстве Шекспира со временем оказываются несовершенством суждений потомства. Лучше всего это понимали в XVII—XVIII веках по отношению к классическим (античным) памятникам искусства — в силу великого и подлинно культурного пиетета перед античными классиками в эпоху классицизма. Эти рационалисты-классицисты, как ни странно, были — по отношению к древним, которых они защищали (в знаменитом «споре о древних и новых») против тогдашних «модернистов», — куда более осторожными, робкими и скромными критиками, чем историко-культурная критика XIX века, несмотря на ее историзм; а в известном смысле именно благодаря ему — из-за псевдоисторического (чаще бессознательного) высокомерия XIX века по отношению к старому искусству, из-за переоценки современных эстетических норм и художественного «прогресса».

О «гекатомбе» финала речь может идти только в связи с характером трагического начала у Шекспира. Но что касается смерти Глостера, то особая сцена только задержала бы существенно важную динамику, катастрофический темп финального акта. А главное, для блаженной смерти доброго и несчастного отца, которой он вознагражден за чрезмерные муки, — о такой смерти Глостер мог только мечтать — не могло быть места в великой британской трагедии: у трагика Шекспира нет вкуса к сладостной растроганности, к умиленности мелодрамы (к тому же, как мы дальше убедимся, для финальной сцены нужен был именно *рассказ* Эдгара о смерти отца и о встрече над его трупом с Кентом). По той же причине — в силу характера целого — битва дана вскользь и за сценой, не она в конечном счете определила *трагедийную* катастрофу, это не хроника. И разве заранее не ясен исход битвы, если одна сторона сражается за родину, а другая вмешалась во внутренние распри чужой страны, для французской армии достаточно безразличные. Шекспир косвенно дает понять, каков* дух армии Корделии: не выведен ни один из ее воинов, только назван какой-то «маршал Лафар», который замешает отсутствующего французского короля (тогда как у анонима, у которого война заканчивается победой французов, доблестный супруг Корделлы сам возглавляет войну за права ее отца). Конечно, умный Эдмунд сумеет воспользоваться моральными выгодами своего положения, как затем, в начале финала, он же до-

кажет — исходя из высших государственных интересов — необходимость на время отложить суд над королем и Корделией. Битва пятого акта для Шекспира — всего лишь частности, деталь, подготавливающая развязку *трагедии*. Вообще, надо сказать, все перечисленные выше упреки исходят из самих по себе рациональных, но внешне формальных, отвлеченных (а по сути, лишь для драмы вообще, особенно для драмы XIX века, уместных) резонов, они игнорируют внутреннюю форму и дух британской трагедии Шекспира.

Финал «Короля Лира» принадлежит к величайшим сценам мирового театра. В развязке сошлись — впервые после сцены завязки — все, кто остался жив из участников действия: все четыре члена партии «добрых», трое из пяти «злых» (Корнуол и Освальд убиты), из трех «синкретических» фигур — только Лир (Глостер умер, Шут исчез). Почти все в финале — «на пределе» своих сил. Страсти Гонерильи превосходят все, что мог от нее ожидать зритель, хотя он и видел ее в сценах с изгоняемым отцом и ссоры с мужем. Куда более слабая ее «дублерша» (такова роль Реганы, начиная с завязки), а теперь соперница, должна будет пасть первая; Гонерилья отравляет сестру, на это она *решилась лишь теперь*, в финале, — и тут же исполнила: взвешивать, колебаться она неспособна, у нее нет другого выхода, раз Эдмунд не выполнил ее требований (в письме), не воспользовался «одним из многих удобных случаев» (во время боя), не убил ее мужа, и теперь Регана уже объявляет Эдмунда своим женихом. Энергией Гонерильи намного превосходит леди Макбет, преступление она совершает ради себя лично, она — «антагонистка» высшего класса, а не «героиня», не партнерша героя, и покончит она с собой не из-за угрызений совести, а потому что проиграла игру жизни. Мрачному, трагедийно *простому* величию образа Гонерильи, неспособной советоваться ни с другими, ни с собой (рефлектировать), внутренне противопоказаны подготавливающие диалоги или — как у расчетливого «макьявеля» Эдмунда — монологи, а только редкие и отрывочные страстные реплики «в сторону», из которых мы и узнаем необходимое.

Во весь рост встает в финале фигура Эдмунда, когда обе линии действия слились и из сферы семейно-домашней Эдмунд восходит на государственную высшую ступень. Демоническое честолюбие, ни перед чем не останавливающаяся решимость в сочетании с осторожностью и хладнокровием (составляющими контраст рядом с образом Гонерильи) только теперь становятся угрозой для всего трагедийного мира. Чудовищная *низость* — «отрицательное величие» — главного антагониста выступает и в том, что он отдает приказание не открыто казнить Корделию, а повесить — «там, в тюрьме» — хотя бы и на глазах у отца: того требует государственная целесообразность, надо распустить слух, что Корделия «от отчаяния покончила с собой».

И все же Гонерилья, Эдмунд, Регана, которая в III, 6 рвет бороду у старика Глостера, Корнуол, вырывающий его глаза, не столь демоничны, как Яго, переживающий высшее блаженство, когда Отелло корчится в припадке у его ног. Разница, конечно, не в степени жестокости — антагонисты «Лиры» на все способны, — а в стимулах зла, в мотивациях. Яго важно доказать (прежде всего самому себе) истинность своего принципа, он более последователен и патологичен в зле, чем страстные честолюбцы «Лиры». Яго в зле *фантастичен* (как сказано, ему полностью адекватны в «Макбете» ведьмы), в своем мире он не менее уникален, чем единственный (в обоих отношениях — расовом и духовном) в Венеции Мавр, и потому загадочен для всех персонажей, хотя и (патологически) воплощает реальный принцип той же венецианской культуры Ренессанса. Тогда как антагонисты «Лиры», представляя принцип чисто практически, пользуясь системой жизни в своих интересах, составляют уже целый сектор трагедийного мира (около половины всех действующих лиц). Более опасные как группа, чем уникальный Яго, карьеристы «Лиры», однако, совсем не обязаны быть «принципиальными» в применении принципов зла; и когда игра проиграна, Гонерилья открывает свои карты, а хладнокровный Эдмунд даже «растроган» рассказом брата; оба, особенно Эдмунд, перед смертью делают весьма ценные для хода действия признания.

К финалу трагедийный мир на краю пропасти, над каждым персонажем витает смерть, все «по краешку ходят», все висит на волоске. Если бы не случайность — нападение Освальда на беспомощного старика, смерть Освальда, перехваченное Эдгаром и переданное Альбани письмо, разоблачение Гонерильи и Эдмунда¹ — возвышение Эдмунда было бы обеспечено. Ни в одной трагедии Шекспира случайности не играют столь многозначительной роли. Случайно потерянный платок в «Отелло» лишь формально близок к случайной встрече Освальда с Глостером в «Лире»: там случайность подкрепляет интригу Яго и заблуждение героя, здесь она разоблачает интригу, раскрывает лицо интригана. Случайности (их немало вплоть до случайной победы Эдгара на поединке) повышают напряженность нисходящего действия, усиливают лихорадочный темп, особенно в финале, усугубляют чувство *трагической тревоги* — важнейшее спасительное чувство, покидающее «добрых» в наиболее ответственный момент, что и приводит к катастрофе.

¹ Трижды в действии «Короля Лира» повторяется мотив перехваченного письма — Эдгара, Глостера и Гонерильи. С этой стороны к «Лиру» близок только «Гамлет» (дважды тот же мотив). Но в «Гамлете» первая перлюстрация исходит от органов абсолютистского Большого Механизма, а вторая с заменой подложным письмом — от героя в борьбе с ним же. В «Лире» же чужими письмами (одним подложным, другим перехваченным) пользуется в личных интересах интриган, а третий раз и в борьбе с братом-интриганом — Эдгар.

Чтобы уяснить этот *лейтмотив финала* — жизненно важную роль трагической тревоги в трагедийном мире, — установим прежде всего центральный пункт финальной сцены. Это, конечно, как он ни эффектен, не поединок Эдгара с Эдмундом, не последняя решающая победа «добрых» над «злыми» — она ослабляет, если не сводит на нет тревогу, она успокаивает, умиляет (и персонажей и зрителей), как и последующий рассказ Эдгара, «узнавание», приход Кента — исчезновение тревоги и оказывается роковым. Центральный (кульминационный) пункт финала — это второй и последний выход протагониста:

«Входит Лир с мертвой Корделией на руках, Эдгар...

Гибель Корделии влечет за собою и смерть Лира.

Но почему Корделия погибла? Не из-за поражения в войне, не из-за того, что попала в плен к Эдмунду и даже не из-за (отдаваемого у нас на глазах) тайного приказа Эдмунда казнить Корделию. После всего этого Корделию еще можно было спасти. Герцог Альбани в начале сцены требует передачи ему пленных, Лира и Корделии, Эдмунд ему отказывает, Альбани больше не настаивает и затем просто *забывает* о пленниках — это и решило участь.

Нам теперь надо перейти к образу Альбани, единственному двенадцати основных образов (не считая Шута), которого мы до сих пор не рассматривали, так как Альбани только в финале выдвигается на первый план действия рядом с Эдмундом, своим противником, в роли вершителя судеб персонажей. В сцене завязки мы мало замечали Альбани: подобно Глостеру (который, правда, при «испытании чувств» и столкновении с Кентом отсутствовал), он почти не реагировал на безрассудное поведение короля; «доброе» Альбани в этой сцене не отличить от «злого» Корнуола, обоим принадлежит только одна совместная реплика («Остановитесь, государь») — они удерживают Лира, когда тот хватается за меч, чтобы броситься на Кента. Не будем подозревать Альбани в корыстности — полагая, что он заинтересован был в половине, а не трети королевства. Его характер яснее проступает в I, 4 во время разрыва отца со старшей дочерью, когда Лир покидает дворец Альбани и уезжает к Регане. Альбани не одобряет поведения супруги и говорит ей об этом, но и не сопротивляется решению Гонерильи избавиться от отца; позиция Альбани вся — в характерной последней реплике сцены, в его словах: «Ну, *пождем* развязки». Следующий выход Альбани только в IV, 2, в сцене его ссоры с супругой. От Освальда мы узнаем, что Альбани в последнее время «стал неузнаваем», он радуется вторжению французского войска, высадке врага, сочувствует Глостеру, не одобряет Эдмунда, короче — во всем думает «наоборот», чем Гонерилья и ее дворецкий («Дурные вести радуют его, хорошие — гневят»). В этот момент действия Альбани единственный раз на высоте действия и трагической тревоги: он пред-

видит, что, если не обуздать «злых», «настанет время, что люди станут пожирать друг друга, как чудища морские». Весть об убийстве Корнуола слугой он воспринимает как знамение свыше («В небесах есть судьи, что наши преступления земные карают быстро»). Он дает обет отомстить за Глостера.

В начале финального акта, перед решающей битвой, Альбани, однако, еще «полон колебаний и сомнений», и Эдмунд требует «окончательного ответа», на чьей он стороне. Ответ Альбани гласит, что ему неприятно вторжение французов в Британию, но за врагами короля он не видит «правды», а потому в нем «нет смелости», он требует созыва старейших в войске, чтобы решить, что делать. После битвы, в начале финальной сцены Альбани поздравляет Эдмунда с победой, отмечая выказанную Эдмундом «доблесть» (армия Гонерильи, конечно, участвовала в сражении — возможно, без Альбани), но требует выдачи пленных (чтобы обеспечить «и их права») лично ему, герцогу Альбани, старейшему в войске. Завязывается ссора, в которой герцог оскорбляет «полукровку» Эдмунда, бросает ему перчатку, объявляет низким изменником. После поединка Альбани показывает сраженному Эдмунду и Гонерилье их письмо, Эдмунд во всем сознается — *вся власть теперь в руках Альбани*. За этим следует «узнавание» Эдгара, большой рассказ о его прошлом, явление Кента, весть о смерти Реганы и самоубийстве Гонерильи, распоряжение Альбани вынести их тела на сцену... И только когда Кент спрашивает, где король, Альбани восклицает: *«О, мы важнейшее забыли!»* — и обращается к Эдмунду с вопросом о короле и его дочери; лишь тогда Эдмунд «своей природе вопреки» (рассказ Эдгара растрогал даже Эдмунда) сообщает, что приказал умертвить Корделию и Лира, и он же, Эдмунд, торопит Альбани отменить приказ. Но уже поздно..

Входит Лире мертвой Корделией на руках, Эдгар...

Самое характерное для образа Альбани в целом — его реплика в середине рассказа Эдгара:

Когда еще, еще грустней,— не надо!
И так готов слезами изойти я,
Тебе внимая.

На что, продолжая свой рассказ, Эдгар с горькой иронией замечает:

”
Да! И это много
Для тех, кто скорбь не любит.

В этом — вся суть. Альбани — хороший человек, один из очень многих, из «тех, кто скорбь не любит». Среди всех персонажей Альбани тот, кому *менее всего, реже всего присуще чувство тревоги*. Даже Эдмунд, которого Эдгар «сумел растрогать» («и может быть, к добру», добавляет Эдмунд), просит продолжать

рассказ, но для Альбани «когда еще, еще грустней,— не надо». у Альбапи, одного из «добрых» и, слава богу, человека вполне здорового, не какого-нибудь неврастеника, много единомышленников в зрительном зале, еще больше — за залом. Зачем зря расстраивать себя? Еще грустней — не надо!

В свое оправдание Альбани, конечно, мог бы сказать, что он и *представить себе не мог* со стороны Эдмунда такого приказа и чтобы в приказе участвовала сестра казнимой, а главное, чтобы все это незамедлительно было приведено в исполнение. К тому же Эдмунд приводил соображения государственного характера — не лишённые резонанса — в пользу заточения короля и Корделии, которых сейчас «неуместно» судить: возраст и сан короля, обаяние Корделии могут привлечь сердца народа — не время сейчас судить пленников, когда все устали и подавлены понесёнными потерями. Конечно, Альбани знает характер жены, он присутствовал при ее разрыве с отцом, он читал письмо Гонерильи к любовнику, они умышляли на его жизнь, он многое знал и об Эдмунде. Но такая чудовищная жестокость — этого *и представить нельзя было...* Этого оказалось слишком много для тех, кто скорбь не любит и думать об этом не любит, тревожиться, расстраиваться. Да и можно ли было такое предусмотреть?

В этой сцене Альбани не исключение. Этого не ожидал и Эдгар. Ведь «боги справедливы». Лир — тот, вероятно, как-то заслужил свою судьбу. И также отец Эдгара и Эдмунда:

За темное рождение твое
Глаза отец твой отдал.

Но боги никогда не допустят смерти безвинной Корделии.

Меньше всех присутствующих повинен Кент. Первый его тревожный вопрос при приходе был о короле. Но вряд ли и он мог ожидать такое от Эдмунда.

Не предвидел такую чудовищность сам Лир, многострадальный герой трагедии. Он утешает Корделию в начале сцены — будущее заточение ему не страшно, они будут петь песни, «как птицы в клетке», петь вдвоем:

Чтоб разлучить нас, им пришлось бы с неба
Пылающую головню достать
И, как лисиц, нас выкурить...
Раньше
Они подохнут. Ну, идем!

Сбылось только, что «раньше они подохнут». Отца с дочерью разлучили. Умиленность тем, что в тюрьме он будет с Корделией, притупила духовное зрение Лира, прежде ясновидение ему изменило. Он забыл, что лжи и коварству меры нет.

Из всех персонажей одна Корделия предчувствует события. В немногих ее словах, обращенных к отцу, звучит обреченность; она скорбит только за «несчастливого короля», свою судьбу она

готова встретить с презрением. Не потому ли она предлагает отцу вызвать сестер? Это была бы предсмертная их встреча. *Последние слова Корделии* («Не повидать ли нам моих сестер») *полны стыда за других*.

Когда в начале финала Лира и Корделию ведут пленниками Эдмунда, сердца зрителей охватывает щемящая тоска. Вряд ли кто-либо надеялся на победу армии Корделии. Настроение зрителей косвенно подготовлено драматургом: глубокий старик и женщина — вот кто представляет силы, выступившие против Эдмунда! Дальнейший ход событий, однако, может только успокоить зрителя: колесо фортуны свершило полный оборот, все развивается на благо «добрым»; Регаиа отравлена, сестра ее удаляется со зловещими (на этот раз — для нее самой) словами, Эдмунд повержен, безвестный его победитель снимает шлем — и перед нами уже не Бедный Том, а Эдгар в подобающем для нового графа Глостера уборе. Скоро войдет и граф Кент, а пока граф Эдгар рассказывает о *былых* бедах, о примирении с отцом, о последних минутах старого Глостера.

Этот рассказ Эдгара — *странное*, во всем трагедийном театре Шекспира по форме *единственное* «узнавание». Приемом узнавания Шекспир часто пользуется в комедиях, но начиная с «Комедии ошибок» заключительную «информацию» для действующих лиц о злключениях «узнаваемого» (скажем, переодетого) персонажа Шекспир обычно выносит за сцену: зрителям и без того все известно. Здесь же, в трагедии, сообщения, интересные для одного Альбани (смерть Глостера, единственная новость для зрителя, занимает в рассказе Эдгара, как уже отмечено, несколько строк), вкратце вновь сообщаются зрителю, которому они совершенно не интересны. Рассказ Эдгара — в самый напряженный момент действия — явная *трагическая ретардация*. За это время, пока длится малоинтересный для нас рассказ, Корделия, которую мы еще видели в начале сцены живой, — повешена! Судьбу Корделии решили не дни, часы, а минуты. Растроганный — победой правого дела на «божьем суде», рассказом Эдгара о кончине графа Глостера, возвращением графа Кента, гибелью злых дочерей Лира — Альбани «важнейшее забыл». И когда под влиянием рассказа о смерти отца Эдмунд сообщает о чудовишном своем приказе, Альбани восклицает: «Боги, храните ее!» Но —

«Входит Лире мертвой Корделией на руках, Эдгар...»

Всеблагое не сохранили Корделию, а «природа» (стихийный ;од вещей) безразлична к человеку. Это не природа Великой Цепи Бытия. Человечеству в борьбе за достойный человека мир не на кого надеяться, как только на себя. И прежде всего на знание себя, двойственной своей природы, чудовишной власти зла в нашем — и не нашем — мире, на свою нравственную культуру. Для человека, человечества это вопрос жизни, вопрос существования самого человечества.

В финале в какой-то мере повторяется ошибка завязки — еще более роковым для Корделии образом! «Добрые» (Альбани, Эдгар, всех менее, как и в завязке, повинен Кент) и Лир (хотя на этот раз от него ничто не зависело) сбросили со счетов зло жизни, недооценили его, судили о людях, о других людях, по себе, повторили Лирово простодушие, прекраснородушие. Они *не могли себе представить*. В важнейший трагический момент они не оказались на его уровне.

Финал трагичнейшей из трагедий лишен пессимизма — «Король Лир» свободней от него, чем любая трагедия 600-х годов, кроме разве «Отелло». Несмотря на чудовищную жестокость «злых», шансы «добрых» на победу были достаточными. Зло не всесильно. К тому же, победив, «злые» приступают к взаимоистреблению — в силу своего же звериного принципа. *Они и погибли все* один за другим. Но никакая смерть «злых» не искупает гибели Корделии — из-за блаженного самоуспокоения, граничащего с бесчувственностью, с бесчеловечностью, из-за того, что «добрых» в решающий момент покинуло чувство трагической тревоги.

Отсюда — в последнем выходе — крик Лира, с трупом Корделии на руках:

О, войте, войте! Вы из камня, люди!..
Чума на вас! Изменники! Убийцы!

К кому обращается Лир? Кто эти «люди»? Не «злые» — все «злые» погибли, два трупа сейчас внесены на сцену, третий только что унесен, Корнуол и Освальд давно убиты. «Люди» — это *добрые люди*, и только они. Забудем о гиперболе эмфазы, всегда свойственной трагическому герою Шекспира в состоянии аффекта. Один из «*добрых*» — он менее всех виновен — сейчас на коленях перед своим «господином» (master), но Лир не хочет видеть верного Кента («Прочь отойди!»). Люди, *добрые* люди, благородные, гуманные люди забыли элементарную алгебру нравственной жизни: на каждое число положительное — такое же с обратным знаком. Исходящее от природы Всякого Человека, прогрессирующее во Времени расхождение сторон угла означает, что рядом с Кентом всегда возможен Освальд, с вечным Альбани — зверино-жестокий Корнуол, а современником Корделии *обязательно* будет «свободный от предрассудков» передовой Эдмунд. Только прогресс высвобождает, раскрепощает асоциальное в человеке, «животном общественном». За все в жизни надо платить — чем дороже приобретение, тем страшнее возможная цена. Эдмундами общество обязано великому *прогрессивному* процессу *роождения личности*. Зрелый гуманизм и трезвая «вера в человека» требует трезвого понимания демоничного, безграничного «гуманизма вниз», столь же безмерных низменных возможностей отрицательной природы человека. В ответ-

ственнейшие моменты истории подлинный гуманизм проникнут трагической тревогой за судьбу человека и человеческой культуры, за нравственную, в жизни решающую натуру человека, за его «сердце», за Корделию.

После эмфатического: «Чума на вас! Изменники! Убийцы!»— начинается угасание старого Лира. Он отвечает на реплики не впопад (подобно Отелло, Лиру почему-то вспоминается голос любимого существа: «У нее всегда был тихий, нежный, милый голос — большая прелесть в женщине»). Он приходит в себя только при мысли, что все же отомстил палачу: трижды в тексте слово «убил» («Убил я раба, который вешал дочь мою». О ф и ц е р. Да, он его *убил*. Лир. *Убил*, не правда ли?») Были дни, когда его «острый меч заставил бы их поплясать», но теперь он стар, ослабел от страданий, он плохо видит («Здесь так темно. Как будто Кент?»). Его мысль упорно возвращается к Корделии:

Повешена, бедняжка... Нет, нет жизни!
Зачем живут собаки, лошадь, крыса —
В тебе ж дыханья нет? Ты не вернешься!..
Никогда, никогда, никогда!

Начиная с «Отелло» и вплоть до «Тимона», ведущий образ трагедийной стилистики Шекспира — это «животные». В конце XV века, в годы расцвета гуманизма, в Италии Пико делла Мирандола, прославляя х<достоинство человека», восклицал: «Тебе дана возможность пасть до животного, но также — подняться до существа богоподобного — исключительно по своей лишь собственной воле». На исходе Возрождения, в начале XVII века, в Англии Шекспир знает, что человеку не дано пасть до животного, до невинного и прекрасного творения природы, а гораздо ниже, непременно ниже — изнанка того же «достоинства человека», которому дано не то, что неразумному животному. Накинув петлю на шею, тащить к виселице, чтобы казалось, будто сама с собой покончила — на целесообразную низость способен только Homo sapiens.

Сердце Лира сдает («Прошу тут расстегнуть... Благодарю»), Затем — приведенные выше странные предсмертные слова: «Вы видите?», и про «уста» Корделии, и настойчивое четырехкратное «смотрите». По-видимому, Лиру все же кажется, что Корделия оживает. Лир (при таком понимании) умирает, как Отелло, примирившись с жизнью, но Отелло — в том же блаженном сознании единства с миром, которое всегда «питало, как родник», жизнь венецианского Мавра и которое теперь вернулось к нему; Лиру же, переживающему на протяжении всего сюжета трагический разлад с миром, Шекспир дарит только блаженную *иллюзию*. Тем самым — и это еще одно (жанровое) соображение в пользу «блаженной» смерти героя — в последний раз выступает характерный контраст смерти протагониста и смерти Глостера.

Для Глостера еще возможно было действительное возвращение Эдгара, заветное примирение отца с сыном, Глостера с миром; для Лира, по масштабу всей его истории, всего «эксперимента», примирение с миром было невозможно, а только воскресение— вторичное, пусть иллюзорное, обретение Корделии. И эту иллюзию, самую невинную из всех в истории героя, которая началась с величайшей и трагедийно необходимой иллюзии, Шекспир дарует Лиру в конце, перед смертью. Предсмертное «Смотрите!» Лира проникнуто, таким образом, *трагической иронией*, как и все в этой классической трагедии начиная завязки, где затеян опыт, давший отрицательный результат — вместе с тем положительный ответ на другой, неизмеримо более великий и *невольнo* поставленный Лиром вопрос. Иллюзии, *обрамляя всю историю о Лире, трагически характеризуют ее протагониста*, который трижды духовно «раздевается», на протяжении всего действия мужественно борется со своими иллюзиями, преодолевает их, перманентно «рождается» — и умирает иллюзией.

Но ирония не только в этом относительно малом смысле. В Шекспира предсмертные слова персонажа, особенно протагониста, сугубо характерны и значительны: «Остальное — молчание» Гамлета, загадочное, как и весь его образ; заключительный и наиболее доблестный вызов судьбе, мрачно величавое, как весь шотландский сюжет, восклицание Макбета, уходящего за сцену (уже не защищенным магически) на последний, безнадежный поединок, на верную смерть:

Я испытаю все. Мой славный щит,
Закрой меня! Макдуф, сражаться надо!
Будь проклят тот, кто закричит: «Пощада!»

Также последние слова Отелло, Антония, Кориолана. Но в «Лире» последнее слово наиболее выразительно, наиболее показательно для героя, иллюзии которого (трагически) *нужны* жизни, сопровождая ее в пути самопостижения, пути к истине. Сам Лир не до конца себя понимает: его поступки и его слова (точнее — слова как поступки) мудрее его самого, ибо личность, сознание героя — орган сверхличного всечеловеческого сознания, орган целого.

Последнее слово короля Лира намного значительнее прямого смысла,— даже если принять версию иллюзорного оживания Корделии. Многократное, напряженное, экстатическое «Смотрите!» слишком настойчиво, чтобы относиться только к Корделии. Пронизанное высочайшей трагической иронией, оно выражает не только иллюзию Лира-отца, но и *великую истину*, выстраданную протагонистом, *невольнo* провозглашаемую личным органом всечеловеческого сознания трагедийного мира. *В односложном экстатическом «look» сконцентрирован весь смысл трагедии*, осо-

бенно финала. Предсмертное трагико-тревожное «Смотрите!» (или «Смотри»: look по-английски форма повелительного наклонения для обоих чисел одна) перекликается с патетическим «советом» Лира в IV, 6 Глостеру «видеть, что творится на свете», причем смотреть особым (театральным) способом: «смотри ушами» («look with the ears») — не забудем, что шекспировскую пьесу слушают, а не смотрят, то есть смотрят ушами — и духовными глазами. «Look» Лира обращено в зрительный зал, который «слушает трагедию». Жизнь — театр, театр — малое подобие и великая модель жизни. Последнее слово Лира — как бы театрально-рекламный требовательный крик, трагически настойчивое приглашение «смотреть ушами» и запомнить жизненно важное зрелище, смотреть на сцену, где лежит труп Корделии, а рядом с ним сейчас ляжет и Лир. *Содержание трагедии и ее театрально зрелищная форма слились в четырехкратно повторенном повелительно тревожном патетическом крике «look!»*. Это предостережение, напоминание, духовное завещание нашего древнего, вечного отца и короля, Короля Лира, зрительному залу — всех времен.

Глава седьмая

ТРАГЕДИИ СОСТОЯНИЯ МИРА

(Продолжение)

1

Среди трех «социальных» трагедий «Кориолан» наиболее характерен для субмагистрального сюжета этой группы, как «Макбет» — для трагедий доблести. Средние (хронологически) пьесы обеих групп внешне сходны между собой уже по фабульной канве, основанной на демоническом перерождении сознания: народный герой, твердыня родины против врагов внешних, а в «Макбете» и внутренних, ее надежда и гордость, сам становится врагом родной страны, величайшей всенародной ее бедой. Предает трагической страсти г, третьей римской трагедии, как и в шотландской, — и только в них, — чисто политический: трагическая страсть не осложнена, как в других трагедиях 600-х годов, чувствами сына («Гамлет»), мужа («Отелло»), отца («Король Лир»); любовника («Антоний и Клеопатра»), друга («Тимон Афинский»); страсть не вырастает из задетых или обманутых в частной жизни чувств. Характеру страсти соответствует фабула, чисто публичный характер действия. Все сцены обеих трагедий — либо прямая драматизация знаменитого эпизода из истории, как он засвидетельствован Холинshedом, Плутархом, либо сто эхо, обсуждение (основными персонажами или народным фо-

ном) создавшейся тревожной *политической* ситуации. *Внешне* «Кориолан» поэтому настолько же близок гражданскому сюжету «Юлия Цезаря», «римской хроники» на сюжет античной междоусобицы, насколько «Макбет» — феодальным междоусобицам пьес из английской истории (в особенности «Ричарду III»)

Тем показательнее на фоне видимого сходства выступает коренное *внутреннее* отличие «социальной» трагедии «благородного римлянина» (как обозначен в списке действующих лиц Кориолан) от трагедии «доблестного» шотландского тана. Оно скажется, как мы дальше увидим, и на экспозиции, и на завязке, и на кульминации, а в последний раз и в высшей степени — в финалах, в гибели протагонистов.

Над всем действием «Кориолана» висит — в качестве «мифа» третьей римской трагедии — притча о взбунтовавшихся органах человеческого тела, благодаря которой хитрому Менению Агриппе в начале действия удастся успокоить голодный римский плебс, восставший против патрициев и сената. В Плутарховом жизнеописании Гая Марция, источнике трагедии, эта притча играет роль не большую, чем в новелле Джиральди начальная ремарка автора о Венецианской республике, где лучше, чем в других краях, награждают человека за доблесть, — малозначительная, как сказано, фраза, ставшая у Шекспира ключевым мотивом ко всей концепции венецианской трагедии. Читая Плутарха, мы также не вспоминаем больше притчу об органах тела, тогда как у Шекспира ее идея то и дело всплывает в «органических» образах речи персонажей. Вот примеры из двух сцен. В I, 1, прерывая Менения (и «детализуя» его басню), Первый горожанин спрашивает у рассказчика: что же ответил живот «венценосцу голове», «бдительному глазу», «советнику сердцу», «бойцу руке», «горнисту языку», «коню ноге», и «прочим помощникам и слугам тела» («our fabrick» — дословно: «нашего сооружения»). Вожака толпы Менений называет ее «большим пальцем»; к плебеям Кориолан обращается: «Эй вы, охвостье!» («You fragments» — дословно: «Вы, обломки» — римского сооружения). В III, 1 Кориолан величает трибунов «горлом черни»¹, а также ее «устаи» — и Первый горожанин подтверждает: «Трибуны — уста народа, мы же руки их». В этой же сцене Кориолан спрашивает: «Как понял доброту сената желудок черни» (дословно: «Как *переварила* слепая масса любезность сената»). Имея в виду отмену должности трибунов, Кориолан взывает к сенаторам: «Немедля вырвите язык толпе, чтоб не лизала сладостной отравы». О самом Кориолане в этой сцене спорят Сициний и Менений:

Сициний

Он язва. Надо вырезать ее.

¹ В оригинале еще характернее: «the tongues o'the common mouth» — «языки народного рта».

М е н е н и и

Он член, который язва поразила,
Лечить его легко, отсечь смертельно...
Разве могу,
Служившую нам верно, мы не ценим,
Когда ей омертветь случится?

Из других сцен только отметим характерное для *фона* рассуждение горожан в II, 3 (сцена выхода Кориолана к избирателям):

«Третий горожанин. Неблагодарность чудовищна; значит, неблагодарная толпа (*multitude* — «множество», «масса», «толпа») — это толпа-чудовище. А раз мы — члены толпы, то мы станем тогда чудовищными членами» (*monstrous members*),

Первый горожанин. ...Он сам, не стесняясь, называл нас многоголовой толпой (*many-headed multitude*)»¹.

Для третьей римской трагедии функция анимистичной (в духе Великой Цепи Бытия) притчи о взбунтовавшихся органах тела подобна магической партии ведьм в шотландской трагедии. Между прочим, и структурно: в обеих пьесах трагедийный «миф» занимает наиболее эффектное — «настраивающее» зрителя — место в сценах зачина², непосредственно перед первым появлением ^протагониста. Но в «трагедии доблести» — демонически возвещая неотвратимое будущее превращение, метаморфозу в *нравственном сознании* «доблестного» героя, а в «социальной» трагедии — саркастически оценивая роковое настоящее, *социальное состояние* Рима, состояние мира вокруг героя-гражданина. На сей раз «миф» — а в нем вкратце вся трагедийная ситуация,

¹ Не вдаваясь в более детальный анализ языка «Кориолана», как, впрочем, и других пьес Шекспира, в этой работе (иначе пришлось бы обращаться к английскому тексту чаще, чем позволяет характер книги и ее читателя), отмечу только относительную «бедность» языка третьей римской трагедии «природной» образностью. С этой стороны ее превосходит прозаичностью разве только текст многих сцен «Тимона Афинского». Более строгий и скупой на метафоры язык «Кориолана» ближе к суровой («классической») простоте «Юлия Цезаря». Даже в предельно страстных речах Кориолана, уходящего в изгнание, нет живописного богатства «космического» языка Гамлета (например, в сцене с матерью), нет патетически темных, наплывающих образов речей и клятв Отелло, охваченного аффектом, или — неожиданно расширяющего всю ситуацию! — сравнения Макбетом себя с уходящим со сцены актером, не говоря уже о космической эйдологии языка Ромео и особенно Лифра. Между прочим, это одна из причин, почему «Кориолан», не уступая двум другим римским трагедиям и намного превосходя «Отелло» трагическим величием, никогда не имел их успеха не только в театре, но и у читателя. На фоне бедного природно-космическими образами словаря третьей римской трагедии, в которой господствует «площадь и город», тем значительнее и суггестивнее звучат *телесно космические* образы в духе «органической» притчи Менения Агриппы.

² У Плутарха притча Менения дана в конце шестой главки — после общей характеристики Гая Марция и повествования о предыдущих его подвигах.

судьба героя и трагическая ирония его судьбы¹ — заведомо дан в форме поэтически условной, в форме басни-притчи, и не приходится задаваться вопросом, «верила ли» аудитория Шекспира (и сам Шекспир) фантастике спорящих органов тела. И однако, не только традиционно гилозоистский язык басни, но и архаическая концепция человеческого организма — с высшим жизненным центром не в голове или сердце, а физиологически, в *животе* (как в древнерусском языке, где слово «живот» означает «жизнь») — не в меньшей мере уходит корнями в «первобытный материализм», чем образы ведьм из «Макбета» и их магические заклятия коренятся в фольклорно-архаическом «спиритуализме».

Эффект этой притчи в трагедии намного более велик, чем в жизнеописании. Согласно Плутарху, подняв бунт и «*собравшись все вместе*», плебеи покинули Рим и расположились на *Священной горе*; выслушав притчу Менения, народ примирился с сенатом, но лишь «предварительно добившись» от него политической уступки, должности народных трибунов (VII)². У Шекспира же бунт стихийно возникает в *разных местах* Рима; та толпа, к которой на сцене обращается Менений, *не знает о том, что происходит за сценой* («Это что за шум? Видно, и по другую сторону Тибра восстание», 1,1). Притча Менения полностью покоряет, завораживает слушателей-плебеев. Те, кто только что единодушно решил убить Гая Марция («Да что там толковать — убьем его, и все. Идем, идем!»), теперь покорно выслушивают предельно оскорбительную речь («Мятежный сброд, зачем, чesотке умыслов своих подавшись...»), с которой, впервые появляясь, обращается к ним Марций. «Горланы присмирели... Расходятся они», — иронически замечает лукавый Менений. И только после этого на его вопрос: «Но что с другой толпой?» — Марций раздраженно сообщает, что «чернь там одержала победу, ей дали народных трибунов». Недоумение и досада Менения («Странно, странно») вполне понятны. Сценический ход событий в экспозиции великолепно подтвердил идею его притчи, отождествление человеческого общества с организмом — по магическому воздействию на «тело» римского общества притча сравнялась с выдающимся историческим завоеванием римского народа — и тут же за сценой блистательно ее опроверг, свел весь эффект притчи на нет: нет и не может быть у человеческого организма «трибунов», особого органа самозащиты организма от собственных членов. Гай Марций, будущий *Кориолан*, уже предвидит роковые последствия противоестественного появления в «оргаииз-

¹ Ход действия (трагедийный «эксперимент»), особенно развязка, как и в других трагедиях Шекспира, одновременно *опровергает* и (в подвигах героя) *подтверждает* трагедийный миф: в «Кориолане» притчу Менения.

² Здесь и далее римские цифры в скобках указывают главку «Жизнеописания Гая Марция» в кн.: Плутарх, Сравнительные жизнеописания, т. I, Изд-во АН СССР, М. 1961.

ме» Рима инородного тела, некоего органа *отчуждения* народа от государства, превращения народа в «чернь» — «теперь она (чернь. — Л. Я.), войдя с годами в силу, еще наглее станет».

Экспозиция — наиболее могучая наряду с макбетовской во всем театре Шекспира¹ — закончена. В ней вся коллизия предстоящего действия: столкновение между теми, кто верит (либо притворяется, что верит), и теми, кто начисто отказывается верить в миф органического единства города-государства, для кого это всего лишь *миф*. Трагедийная борьба («агон»), вся дальнейшая судьба протагониста и финал, *агония* героя, покажет миру и Риму меру величия и заблуждения героя. И меру реального и иллюзорного в самой притче Менения.

Ибо, кроме римского народа (социального фона), который *верит* в традиционную притчу (верит *архаической* ее логике, понятной народу, верит на свой лад, с детским непостоянством шекспировского народа — и только так по социальному своему положению в *кризисном* мире трагедии и может верить), из всех действующих лиц в притчу верит только римский герой, верит страстно и беззаветно, со всей силой и непреклонностью героической природы. Архаическая концепция общества в притче (натуральный миф), она-то и составляет натуру Кориолана, мироощущение, призвание, судьбу героя, роковое заклятье его судьбы, в которую и вводит нас притча перед первым появлением «благородного римлянина». Подобно роковым заклятиям ведьм перед первым выходом «доблестного» шотландского тана.

Шекспир-трагик поэтому кардинально изменил прирожденный характер (натуру) Кориолана, по сравнению с тем, как он представлен у Плутарха, у историка-моралиста, — сохраняя, как обычно, событийную (фактическую) основу исторического предания, его материал. У Плутарха Гай Марций от природы наделен «характером тяжелым, неуживчивым» (I), «необщительным, чересчур надменным и самолюбивым» (XLIII). Главные пороки этого отважного и бескорыстного воина (отнюдь не связанные органически с его достоинствами, а значит, сугубо поучительные для стоической морали «Сравнительных жизнеописаний») это «честолюбие... не останавливающееся ни перед чем» (I, XLIV), и крайнее «самоумнение... спутник одиночества» (XV; XLII), — извинением чему служат, впрочем, обстоятельства его детства; рано осиротев, Марций был «лишен родительского надзора» (I). А в общем, *доблестного* Гая Марция сограждане «уважали, но не*любили» (XLII) — из-за «неприятного, неуступчивого нрава» (I). «Обаяние... было качеством, совершенно чуждым Марцию» (XLII). Плутарховский Гай Марций, таким образом, на-

¹ Не она ли вдохновила республиканца и непримиримого демократа Бетховена в негодующей героической увертюре «Кориолан», написанной для одноименной и давно забытой трагедии современника Бетховена, немецко-го драматурга И. Коллина (1778—1811)?

поминает скорее мрачного героя «доблести» Макбета, чем шекспировского Кориолана. И как раз при переходе к «Макбету» и характеристике этики доблести приводилось выше замечание Плутарха о характерном отождествлении древними римлянами фавственного величия с отвагой, доказываемом латинским словом *virtus*. Этого рода варварским величием доблести, «не смягченной науками и воспитанием», доблести в некультурной, необщительной, неприятной для окружающих форме, равно наделены Гай Марций Плутарха и суровый шотландский таи Шекспира. Но с этой стороны, из четырех отважных героев-полководцев, протагонистов четырех поздних трагедий, Макбет дальше всех отстоит от Кориолана, образа не менее *обаятельного*, чем доблестные Отелло и Антоний.

С единственной выразительностью среди главных героев трагедий натура Кориолана выкроена из того материала, название которому «героическое». В последней — не считая завершающего и переходного «Тимона Афинского» — великой трагедии Шекспир достиг в образе героя и его ситуации предельной чистоты трагического тона. Впечатление от шекспировского Кориолана, мера обаяния образа — вернейший показатель чувства героического (чувства, для человека Нового времени возможного лишь с *трагическим* оттенком, как и для творца «Кориолана»), индикатор «вкуса к героическому» у шекспировского зрителя, читателя, критика *К В* мире самой трагедии «Кориолан» ее герой Марций — критерий истины героического, «истины, мерила себя» и противоположного себе², критерий для других римлян, их чувства Рима как целостности. Нравственно-эстетическое величие Кориолана — в отличие от доблестного Макбета — уже не только формальная величина, хотя и враги Кориолана признают необычайную его отвагу, величие как воина; на сей раз величина имеет направление, положительный знак, она *содержательна*.

Не может быть, следовательно, и речи об *изначальном*, как у Плутарха, одиночестве Кориолана, ни о страсти — как ее ни

¹ Ср. замечание М. Мака о том, что «среди шекспировских героев Лир ближе всех нашему современному сознанию, питающему *патологическое недоверие к героическому*» (цит. соч. стр. 84) Справедливость этого суждения была бы приговором для «Кориолана», а заодно и убедительным объяснением того, почему в наше время, как и в прошлом веке, «Кориолан» так редко ставился, несмотря на исключительно высокие *сценические* качества — для автора «Короля Лира» и «Гамлета», доставляющего столько хлопот режиссерам. Разумеется, «Отелло», «Гамлета» и даже «Лира» легче переработать п мелодраму, чем «Кориолана» и его героя, «до конца ногтей» героя. Впрочем, приговором и для всего жанра трагедий, как-никак, по самому духу жанра, «драм героических»; в том числе, конечно, и для «Короля Лира».

Справедливость суждения М. Мака об эстетических вкусах современного сознания я, однако, не решаюсь оспаривать.

² «Veritas est index sui et falsi» — «истина — мерило себя и лжи». — Б. Спиноза, Краткий трактат о боге, человеке и его счастье, гл. XV Об истинном и ложном.

определить — «спутнике одиночества». Характерно, что в партии Кориолана почти нет монологов и реплик «в сторону»¹; страсть героя развивается сценически открыто, разгорается в спорах с друзьями, в стычках с врагами, чаще всего на форуме, на поле битвы, среди военного лагеря — в классически *открытом* (почти без интриги), чисто *публичном* действии последней римской — наиболее «римской!» — трагедии. С партией героя внутренней формой связано все действие «Кориолана» и его текст: ни одного монолога в партиях прочих персонажей и лишь одна реплика «в сторону» (коварная реплика Авфидия в IV, 4). С этой стороны дальше всего от «Кориолана» отстоят трагедии «Макбет» и «Гамлет» — с «двойной жизнью» *глубоко одиноких* двоимирных героев, а потому и с действием, изобилующим монологами и «внутренними» репликами.

Вплоть до изгнания и до сцены прощания с близкими (IV, 1) мы всегда видим шекспировского Кориолана в окружении лучших людей города, друзей, родных, которые его высоко ценят и любят, которым и он предан, перед которыми открыта вся его душа. В насквозь «римской», общественно-политической, гражданской трагедии ни одной сцены, рисующей «благородного римлянина» в частной жизни. И тем выразительней скупые слова его обращений к родным и друзьям в двух сценах встреч с близкими: «Идет... ведя с собою маленького внука, та, что служила благородной формой для лепки этой плоти» (о матери, V, 3); «Привет, молчаливица прелестная моя! Что ж ты на мой триумф глядишь сквозь слезы?» (жене, II, 1); «Ты жив; дружище?.. Всегда во всем все тот же он Менений» (Менению, II, 1). Показательно, что Менений, о котором Плутарх упоминает вскользь и лишь один раз в связи с притчей, так как у Плутархова Марция нет друзей, стал у Шекспира постоянным «другом героя» (одной из основных «ролей» театра Шекспира, особенно трагедий) и другом его семьи, заменяющим Кориолану отца (V, 1; V, 2; V, 3); как отца, впрочем, почитает герой и Коминия (V, 1), и других патрициев («отцов» Рима). Во всех этих личных связях сквозит римская традиция, городская культура, органическая связь героя с городом-государством; Кориолан в этих связях — лишь «Один из Всех», Всякий Римлянин (в идеальном смысле), а не *своеобразная* личность, не характер. В концепции насквозь «гражданского» образа Кориолана личные связи (как и личное его прозвище — эпизод римской истории) призваны *отрицательно* корректировать наше впечатление от личного характера, от трагической страсти, отнюдь *не* порождаемой личным одиночеством, хотя оно (незаметно для самого героя) назревает с ходом действия и во всем трагизме обозначается в кульмина-

¹ Кроме двух монологов в IV, 4, где изгнанный Кориолан, впервые одиокий, входит к вольскам.

ции (II, 3). Напротив, само одиночество сценически *возникает* «на наших глазах — в ходе развития трагической страсти, как ее следствие».

Эта страсть — что для концепции трагедии крайне важно отметить с самого начала — *не честолюбие*. Шекспировский Кориолан не честолюбив¹. У Плутарха после победы над вольсками «некоторое время спустя Марций решил домогаться консульства» (XIV); он *выполнил, как положено*, предписанный традицией обряд выхода кандидата без туники и пояса к народу, которому под тогой соискателя «видно было множество шрамов, оставшихся после многочисленных сражений». Но, опасаясь ярого приверженца аристократии, «граждане голосовали против Марция», а тот «отнесся к случившемуся без надлежащего спокойствия и сдержанности», так как «привык уступать пылким и честолюбивым движениям своей души» (XV). У Шекспира же мысль о консульстве *всцело принадлежит матери героя* и дважды звучит в партии Волумнии из сцены триумфа ее сына: первый раз, когда римляне вышли встречать возвращающееся после победы над вольсками войско во главе с Кориоланом («Теперь у него достаточно шрамов, чтобы показать народу, когда он будет добиваться консульства», II, 1); второй раз во время самого триумфа, хотя ее сыну эта мысль явно не по душе:

Волумния

Мне удалось дожить
До исполнения всех моих желаний...
Осталась у меня одна мечта,
Но и ее исполнит Рим.
Кориолан

Нет, лучше
По-своему служить ему, чем править
Им так, как хочет чернь.

Также из слов Брута в этой сцене зрителю ясно, что сам Кориолан не хочет быть консулом, разве если патриции того потребуют; он не собирается, унижаясь, «домогаться вонючих голосов» плебса (II, 1). Но уже разнесся слух, что Марций будет консулом, а в следующей сцене (II, 2) сенаторы об этом объявляют герою. Очевидно, он уступил настояниям матери и патрициев.

Назначение консулом, однако, еще подлежит утверждению народом. По двум сценам, введенным в действие самим Шекспиром, видно, что конфликт с плебеями менее всего вызван честолюбием

¹ Для «Кориолана» это суждение еще более важно, чем для «Отелло» то, что Мавр *от природы* не ревнив, а доверчив. С III, 3 «доблестный» Отелло все же становится ревнивцем, но *гражданская* страсть Кориолана даже при демоническом перерождении после кульминации не переходит в честолюбие: увод вольсков из-под стен Рима — всю рискованность этого решения Кориолан вполне сознает, — а значит, и трагический исход всего действия психологически невозможен для честолюбца, охваченного аффектом; ни Макбет, ни даже Антоний так не поступили бы.

кандидата. В первой из них, в характернейшей сцене выхода героя в «одежде смирения» (II, 3), Кориолан, который еще перед этим заявлял сенаторам и трибунам, что он не в силах «хвастать» (to brag) своими заслугами и «обнажать зажившие рубцы» (II, 2), отделяется шутками и сарказмами при встречах со своими избирателями; он открыто *уклоняется* от обряда. Он как бы привязан к позорному столбу в этой сцене и готов тут же отказать от злополучного консульства («Не лучше ль, чем шута играть, отдать и должность и честь тому, кто ради них все стерпит»). В конце сцены граждане с полным правом докладывают трибунам: «Ему мы дали голоса», но «нас о них с издевкой он просил». Ибо (не так, как у Плутарха!), вопреки обычаю, «никто не видел его шрамов».

Что касается второй сцены, одной из «принципиальнейших» в трагедии Шекспира, на нее в тексте Плутарха нет и намека. После того, как трибуны объявили, что оскорбленный народ отменил прежнее утверждение, стычка Кориолана с врагами перешла в общую схватку (III, 1). Патриции и Волумния теперь дома убеждают Кориолана выйти к народу и попросить прощения — «всего два слова ласковых» (III, 2). В этой домашней сцене между двумя публичными III, 1 (улица в Риме) и III, 3 (форум), — в которых при столкновении с чернью кульминирует гордость героя, в высшей мере показательна скромность, почтительность Кориолана при споре со старшими, с Волумнией и сенаторами; ни тени высокомерия, когда он умоляет их не понуждать его «изменить своей натуре» («false to my nature»), «позорить ложью доблестное сердце»: «Я никогда не справлюсь с ролью, навязанной вами». Не менее характерна в конце сцены *уступчивость* Кориолана («ну, полно бранить меня. Утешься, мать. Я выйду на рыночную площадь») — *второй раз он уступает* старшим — патрициям и родной матери, ее мечте римлянки видеть сына консулом. К *третьей* уступке матери в знаменитой сцене посольства римских женщин мы еще вернемся, а пока отметим, что у Шекспира роковая уступка финального акта тем самым психологически подготовлена двумя предшествующими и *характерна* для героя, тогда как у Плутарха она не вяжется с честолюбием, упрямством и высокомерием Марция и должна быть принята читателем как исторически или преданием засвидетельствованный факт.

В этой III, 2 содержание спора, резоны Кориолана, когда он отказывается «унижаться», «льстить» «черни» (гордость и непреклонность героя) и форма спора, поведение Кориолана (почтение к старшим и скромность послушного сына и гражданина) — две стороны той же природы, которую Кориолан изменить не в силах и в которой непосредственно отражается натура целого, «природа» общества, это *не две своеобразные* черты индивидуа: общественное целое обретает в личности героя свое наглядное гражданское лицо; личность — лицо общественного целого.

В гордости и в скромности Кориолана равно воплощена нравственно культурная традиция Рима; и та и другая поэтому проявляются *одновременно* — с момента вступления героя в трагедийное действие (почтительное «благодарю» по адресу его приветствующего Менения и надменная инвектива по адресу «мятежного сброда», 1,1).

Красной нитью через всю трагедию проходит мотив величайшего отращения героя к лести в любой форме — на этом строится вся восходящая линия, разрастание конфликта вплоть до изгнания героя из Рима. Гневными словами — «Кто скажет слово доброе тебе, тот мерзкий лстец» — начинается первая речь Кориолана к толпе. Враги Кориолана не хуже друзей знают эту черту его натуры, не менее коренную, чем отвага па войне; вернее, отращение к лести, прямодушие — та же отвага героя, но в сфере политической жизни, та же «богоподобная» (и «богоборческая»), *бессмертная* натура героя:

Он слишком прям, чтоб в мире с миром жить.
Нептун трезубцем и Юпитер громом
И те его польстить им не принудят.
Мысль у него со словом нераздельна:
Что сердце скажет, то язык повторит.
Позабывает он в минуты гнева,
Что значит слово «смерть».

(II, 1)

Отращение к лести, благородное прямодушие — родовая, «эпически наивная» черта трагедийного протагониста в магистральном сюжете Шекспира в противоположность *лукавому* антагонисту (и *льстивым* приличиям «цивилизованно» антагонистического мира трагедии). Она присуща всем героям трагедий, — за исключением, да и то лишь отчасти, Макбета: в той *..иере* и в тех сценах, в каких «герой»-протагонист и «злодей»-антагонист сходятся в Макбете¹. Роль лести в тактике антагонистов более заметна также в двух других «социальных» трагедиях с акцентом на состоянии мира, а среди остальных героев ближе к Кориолану этой чертой Гамлет в окружении льстивого, «цивилизованного» двора. Но в образе героя последней римской трагедии отращение к лести играет, как ни у кого другого, *принципиальную* роль. Это его гражданское чувство, его пафос, долг, аналогичный пытливому разуму, «долгу знать» у Гамлета. У Кориолана эта родовая черта — в отличие от Лира и Тимона — поэтому обострена с начала действия, она (как и «долг знать»

¹ Наставляя мужа *в злодействе*, леди Макбет советует ему *льстить* гостям: «Всех обмануть желая, ты должен стать как все: придать любезность взору, жестам, речи». Первый акт заканчивается ее девизом в намечаемой тактике: «И ложью лиц прикроем ложь сердец», — в оригинале варьируется высшая формула ведьм («fair is foul»; «mock the time with fairest show»). С другой стороны, ведьмы, духи антагонистического мира, завлекая Макбета, *льстят* ему, о чем суровый герой Макбет, попадая в сети лстецов, подозревает не больше, чем Лир или Тимон.

у Гамлета) *задана* в образе, а не возникает, даже не обостряется с ходом действия.

Отвращение к лести не меньше, чем воинская доблесть, служит Кориолану преимуществом в борьбе с противниками, оно (как развитый ум у Гамлета) предохраняет героя от вражеских козней: прямодушный Кориолан в *своем* мире, в столкновениях с римлянами поэтому ни разу не становится жертвой обмана (двуличия), как Отелло, Лир, Тимон, даже (в финале) Гамлет — в известном смысле — честолюбивый и осторожный Макбет, жертва лстивых ведьм. Хорошо зная эту черту характера у героя, антагонисты «Кориолана» не прибегают в своих интригах к примитивной лжи, они не в состоянии, как в других трагедиях, побудить героя лестью к ложному шагу; они, напротив, собственной *откровенностью* провоцируют его правдивость, прямодушные — и лишь таким путем, *открыто*, губят героя. Среди поздних протагонистов Кориолан поэтому единственный, кто с начала действия *знает* подлинное лицо своих врагов*, подобно Гамлету, хотя, в отличие от него — в первой половине действия еще заблуждается насчет «состояния мира», природы своего общества. Потому Кориолан не прибегает к маске, действует открыто до конца, чем и создается особое величие единственной среди трагедий 600-х годов драмы классически *открытого* (почти без интриги) величественно простого действия. Менее, чем где-либо в трагедиях Шекспира, действие «Кориолана» уходит, корнями в закоулки частной жизни, в глухие тупики случайного, — даль-

¹ За исключением отчасти Авфидия, коварства которого в финале Кориолан никак не предвидел. Но уместно заметить, что характер Авфидия не до конца ясен не только Кориолану, но и читателю (мне, по крайней мере). В начале действия аналог героя и достойный его *прямодушный* соперник в стане вольсков («Когда б я не был Марций, только им хотел бы стать... Он лев», I, 1), Авфидий после поражения з поединке с Кориоланом переходит от тактики льва к более характерной для антагониста тактике «лисы» («Не силой, так хитростью возьму», I, 10). Но в IV, 5, когда изгнанный Кориолан, отдаваясь в руки заклятого врага, появляется в его доме, перед нами прежний Авфидий: как и у героя, у зрителя нет оснований заподозрить искренность великодушия хозяина. В IV, 7 Авфидий опять завидует, подобно Яго, популярности героя и упоает на «день сведения всех счетов». В V, 3 он «тоже растроган» встречей сына с матерью и не возражает против заключения мира. Но из коварной реплики «в сторону» читатель здесь узнает, что для Авфидия это лишь повод «вернуть удачу прежних дней», — повод, которым он воспользуется для вероломного убийства в финале. Но после того, как гнев прошел, Авфидий готов вместе со всеми вольсками почтить «славную память» героя... Сбивчивость и непоследовательность, как мне кажется, характеристики Авфидия (а тем самым и некоторое *отклонение действия* последних сцен *от открытого типа*, зачаток «интриги»), возможно, не казались Шекспиру столь существенными, так как с момента изгнания судьба римского героя среди чужих, среди врагов Рима, предreshена (что тут же после убийства особо оттенено холодным заключением Второго сенатора: «Быть может, лучше, что все случилось так»). Роль вольска Авфидия в *римской* трагедии служебная. Но в целом его образ, как ни трактовать, исключителен и выходит за пределы нормальной у Шекспира характеристики трагедийного пнтагониста.

ше других трагедий от него с этой стороны наиболее сложная интрига «Отелло».

Отвращение Кориолана к лести выливается в форму болезненной идиосинкразии. Он не выносит «присутственных похвальных слов», он покидает заседание сената, когда Коминий приступает — перед выдвижением героя в консулы — к перечислению заслуг кандидата. Не только лесть для него личная обида (Бруту: «Ты мне не льстил, поэтому меня ты не обидел», II, 2), но любая громкая хвала. Он «не стерпит» ее от родной матери. Не надо после боя докладывать воинам о его подвигах («Чтоб рапы не заныли, не надо вспоминать о них», I, 9). Трубы «осквернены» звучаньем в его честь, «если льстят они на поле боя» (I, 9). Ведь он — воин: «Я делал то, что делали вы все» (I have done as you have done, I, 9). Он — «рука-боец» римского организма. Хвалить его за то, что он сражался, все равно, что за то, что он ест, пьет, спит, или хвалить ногу («ногу-коня») за то, что нога бегают.

Болезненная (и совсем не «римская», но об этом после) реакция Кориолана на всякое чествование как на «лесть» не «скромность паче гордости», как может показаться, как казалось порой критике с поверхностного или пристрастного взгляда: источник ее не поверхностное, а «субстанциональное» в натуре героя, не скромность как сублимированное тщеславие — в духе «Ларошфуко»¹. Как никто, Кориолан проникся тем, что знают *все*, тон «старую сказкой, что с детства нам всем натвердили» (Г Гейне) — притчей-басней об органах тела. (Менений: «Вы ее, быть может, и слышали, но я отважусь еще разок ее напомнить», I, 1). Для Кориолана это не басня, не притча, не сказка. Каждый член общества делает то, что «по природе» (от Природы) может делать, чего *достойн* как личность, к чему «призван» свыше («Любой, кто, жизни не шадя, сражался, делами равен мне», I, 9) — и все! Эпитет *достойный* (worthy) крайне характерен для языка Гая Марция Кориолана, для официального языка кориолановского Рима, для всей трагедии «Кориолан»². В социальной иерар-

¹ «Мы отклоняем похвалы из желания вторично их услышать».

² Несколько примеров: «достойнейший Менений Агриппа» (I, 1); «достойный Марций» (I, 1); «беззаконное вы считаете достойным» (Кориолан — толпе, I, 1); «о, Марций наш, достойный из достойных» (I, 5); «мой достойный Менений» (дважды в II, 1); «мой достойный Гай» (II, 1); «достойный Коминий» (II, 2); «будь он с народом помягче, не было бы человека достойнее» (народ о Кориолане, II, 3); «достойный человек» (Менений о Кориолане, II, 2); «достойнейшие люди блюли этот обычай» (II, 2); «на тысячу которых нет и двух людей достойных» (о «толпе», II, 1); «я приведу вам доводы достойней, чем их голос» (III, 1); «заставь молчать достойный гнев» (III, 1); «судейские скамьи заполните достойными мужами» (III, 1); «не приходилось слышать слов достойней этих» (IV, 1); «достойный Марций» (IV, 5); «Человек-то он достойный». — «Нет, достойный человек — это наш вожь» (часовые про Менения и Кориолана, V, 2) и т. д. В оригинале везде слово worthy. Кроме того, значение «достойный» часто передается в «Кориолане» словами good, noble и др.

хии Рима царит естественная («органическая») справедливость. Под Кориолами *благородные* патриции, как и следовало ожидать, сражаются, как достойные «отцы» («Лишь нобили сражались»,— докладывает Марций Коминию, I, 6), прочие же ведут себя, как «сброд» («Плебеи же — чума на них! — бежали»). «И вот таким еще дают трибунов»,— негодует Кориолан (I, 6). Многого ли стоит «большой палец», большой в глазах черни, «затем, что всех дрянней и ниже»? — спрашивает Менений в экспозиции. Кориолан идет дальше: мятежный член общества — отрезанный палец, он ничего не стоит; «низкие рабы», набивающие свои мешки награбленным, когда бой еще не кончен и Авфилий рядом режет римлян (I, 5), плебеи, в свое время «не пожелавшие и за ворота выйти... на войну с врагом», неспособные ни править, ни повиноваться, «не заслужили» бесплатной раздачи хлеба (III, 1), они «недостойны» ее.

Мы подошли к тому, что больше всего коробит современного читателя в Кориолане,— не больше, впрочем, чем «самодурство» короля Лира в завязке или дикая ревность Отелло (к *правильной* оценке которой мы — во второй половине действия! — гораздо лучше подготовлены). Ключом к «демофобству» Кориолана служат его обращенные к трибуну Бруту слова: «А твой народ и я люблю — настолько, насколько стоит он того» (II, 2),— все тот же критерий «стоит», «достойн». Уже *болезненная* страстность, с какой выражается ненависть героя к плебеям, говорит о чем-то ином, чем патрицианская кастовая своекорыстная ограниченность. Только за эту *неблагоразумно* страстную и несдержанную форму выражения чувства друзья, патриции и мать порицают Кориолана, но каждый раз — как будто коснулись душевной его язвы. Проницательнее, чем патриций, судит о герое народ — как обычно у Шекспира, лишь иногда, спорадически. В II, 2, сцене назначения Кориолана консулом, слуги Капитолия толкуют о новом кандидате, причем один из них находит, что Кориолану «все равно — любит его народ или ненавидит, а так как человек он благородный и прямой, то он этого и не скрывает»; на что другой слуга возражает: «Будь ему все равно, любит его народ или не любит, он держался бы в стороне и не делал ему ни добра, ни зла Но он словно *старается заслужить* народную ненависть и прямо из кожи лезет, чтобы *показать это* своим недругам». То есть, по его, Кориолана, логике, он и здесь поступает, «как должно», *достойно*.

Страстная и единственная в Риме ненависть героя к римской «черни» — изнанка его заслуг, его *пафоса*, единственной в Риме преданности героя Риму, «органической» связи с городом-государством героической природы, требовательной к себе и к другим («Кому милей опасность, чем бесславье, и доблестная смерть, чем прозябанье, кому дороже родина, чем жизнь...— за Марцием!»— клич Кориолана в бою, I, 6). И только в этом и заключается

личность Кориолана, единственная в Риме, как сам Рим в мире. Мучительный характер этой патетической «любви-ненависти» (почти как в хрестоматийно известном двустишии Катулла) ¹ к римскому народу формулирует — в той же сцене, откуда только что были приведены слова героя к Бруту и беседа служителей Капитолия, — Менений, «друг героя» и по совмещенной роли «шут», здравый смысл трагедийного мира, когда он замечает Бруту про Кориолана: «Он любит твой народ, но с ним в одной постели спать не станет» (II, 2) Это, если угодно, «платоническая любовь» к народу *римскому* — не к окружающему, реальному, «ближнему», а (чего сам герой еще не подозревает) к исчезающему, идеальному, «дальнему». Болезненно-страстная форма чувства героя свидетельствует о болезни общественного целого, о кризисном состоянии римского «организма».

Но это значит, что — *как всегда* в начале трагедийного действия — *наивное* сознание римского героя (субъективная сторона трагической ситуации) *ниже реального положения* вещей, объективного состояния Рима. В ходе действия наивность эта должна быть преодолена.

2

Действительное состояние кориолановского Рима открывается перед зрителем еще до первого выхода героя. «Органическое» единство города-государства—героическое заблуждение Кориолана, «нас возвышающий обман». Уже в первой сцене, в экспозиции, народ бежит по улицам Рима с криками: «Убьем Гая Марция, злейшего врага народа». Ибо патриции сыты, бедняки умирают с голоду, а Марций против бесплатной раздачи хлеба народу *Проза* страстной речи вожака толпы о хлебе — это Шекспиром предусмотренный мощный контрфорс к негодующей патетике *стихов* первого обращения Кориолана к плебейам, к его, казалось бы, неопровержимой (*дальнейшим ходом действия лишь подтверждаемой*) «гражданской» логике: что бы впредь ни произошло, нам не забыть и резонов голода. Рим Кориолана разъедаем классовыми противоречиями — и народ осознал это. Народ голодом дошел до понимания того, что нет единого Города, малого подобия единого Мирового Космоса, что нет Рима-организма, что «органическая» притча Мепепия не миф, а блеф: у органически единого Города и классово расколотого Рима слишком мало общего. Народ отказывается умирать под стена-

Да! Ненавижу—и все же люблю. Как возможно, ты спросишь? Не объясню я. Но так чувствую, смертно томясь. (Перевод А. Пиотровского.)

ми Кориол за *патрицианский* Рим, он оставляет Гая Марция одного за захлопнувшимися воротами осаждаемого города («Нет, я не спятил: не пойду! — Я тоже», I, 4): пускай лезет, как безумный, умирать за свою органическую фикцию. «Достойными нас никто не считает», — прерывает Первый горожанин Второго, когда тот, заступаясь за Марция, обращается к восставшим: «*достойные* сограждане» — «Достойными нас никто не считает, ведь все достояние у патрициев»¹. Это, по сути, то же, что «виновных нет» (а значит, и «*достойных нет*») 'Ли́ра, — и король Лир тоже приходит к выводу, что остается одно: «бить, бить, бить» сытых. До «недостойного» состояния («без достояния») плебеи доведены отцами города — «патрициями». На фоне негодующей правды народного вожака, его речи, в которой «голод говорит» (I, 1), «гражданственная» требовательность Марция к народу звучит как бесчеловечность. И это несмотря на буффонную, не без трагического оттенка, непоследовательность (обычную у Шекспира для простодушного языка народа, языка безыскусной природы, «некультурной» правды), как бы невольно саркастическую правду, в «кольце» последних фраз народного вожака: «*Отомстим-ка* им нашими кольями, пока сами не высохли, как колья. Богами клянусь, во мне голод говорит, а *не месть*».

Кориолан, который не за страх, а за совесть служит *этому* миру, тем самым защищает классовый Рим патрициев и выступает демофобом. Но нет у него — и не может быть — единомышленников и среди реалистов-патрициев. Идеальный *органический* мир и реальный *классовый* Рим сойдутся в сцене кульминации (III, 3) в судьбе героя — и Кориолан, возненавидев родной город со всеми его порядками, недостойным «псевдокосмосом», пародией на организм, уйдет в изгнание: по настоянию плебса и при благоразумном попустительстве патрициата. Самосохранение классового Рима неумолимо диктует «отцам» города тактику компромисса с «детьми», тактику уступок мятежным «порослям» (*proles*) общего дерева, — уступок «пролетариату» со стороны патрициата как дань *официального* благоговения Рима перед «органическим» «надклассовым» мифом. Начиная с учреждения должности народных трибунов, лукавая *политика* (от греческого слова «полис» — «город») входит важным началом в искусство управления городом. Лишь за неумение *политически* «притворяться», «польстить улыбкою хоть раз» попрекает Волумния сына (III, 2), а с нею сенаторы — «любимого всеми» воина (III, 1). За неумение «Скрыть намеренья свои» (III, 2), а не за презрение к черни («Кориолан. На виселицу чернь.

¹ В оригинале игра на словах *poor* — «бедный», и двузначном *good*: 1) «добрый», «достойный», 2) «зажиточный», «состоятельный», у кого есть «добро», «достояние».

Волумния. И даже на костер... Но сперва облечься надо в пурпур власти», III, 2). И чтобы убедить сына пойти на уступки, Волумния прибегает к аналогии — для него, солдата, казалось бы, сугубо убедительной:

Ты говорил мне сам,
Что хитрость и отвага¹ на войне —
Подруги неразлучные. Зачем же
Им ссориться в дни мира?

(III, 2)

Патрицанка Волумния реалистически исходит из классово расколотого Рима: в римском обществе у плебса и патрициев *общих* интересов не больше, чем у двух исконно враждующих — как-то сосуществующих — соседних племен. Но для ее сына это чудовищная, кошунственная аналогия, — при всем почтении к матери он резко прерывает речь Волумнии возмущенным «Молчи!». Непримирымый воин «органического Рима» отвергает беспринципную, «бесчестную» римскую тактику лести и хитрых уступок, тактику *policy*: Кориолан — никудышный «политик». (Вспомним, что при жизни Шекспира во Франции периода религиозных войн, расколотой на принципиально непримиримых католиков и гугенотов, «политиками» называли партию *государственного компромисса* во главе с будущим Генрихом IV.)

Что касается *народа* (слово, раскрывающееся в этой трагедии, как нигде более, во всей своей полисемии, — на столкновении различных значений слова основана в известном смысле сама трагическая коллизия «Кориолана», само заблуждение героя), что касается отношения римского народа к Риму, римской политике и римскому герою, то он, народ, дан в трагедии на двух уровнях.

Это, во-первых, народ Рима как единственно реальная основа *римского*, хранитель целостной нравственно-культурной традиции Рима, в духе которой и воспитан герой матерью, подлинной римлянкой. Народ, из которого изначально все исходит и к которому все, в том числе и герой в конце действия, приходят, социальная почва (исторически скорее даже «подпочва») *не до конца* размытого историей, не вполне исчезнувшего, издревле органического («народно-человеческого») города («What is the city, but the people? The people are the city» — «Что такое город, как не народ (люди)? Народ (люди) есть город», III, 1). Невидно

В оригинале *honour* (честь, отвага, доблесть) и *policy* (политика, хитрость, ловкость). Слово *policy* у Шекспира обычно включает некоторый оттенок «макиавеллизма», аморальной хитрости, диктуемой обстоятельствами, «голосом нужды» («when extremities speak» — в той же реплике Волумнии). Нет «политики» без «нужды».

димая субстанция всего действия римской трагедии (как и всех событий римской истории), лишь спорадически проявляющаяся в выступлениях безымянных (*нумерованных*) «горожан». Народ трансцендентный сценическому действию в своих — нередко буффонно загадочных — суждениях, не зависимый (ибо бездействующий) *ни от кого* из «действующих лиц», в том числе и от «народных» трибунов. «Многоголовый» (*many-headed*, II, 3) вечный спорщик, который, однако, к концу спора каким-то образом («чудом») приходит к одному, неоспоримому (притом *просто*, как сам народ) решению, к *народному мнению* о происходящем. И как раз тогда, когда никто не спрашивает его мнения, не слышит его, в тех «подпочвенных» сценах, где народ выступает как случайное, постороннее (а потому и всестороннее, беспристрастное) лицо — в накаленной односторонними страстями и партийными пристрастиями ситуации; чаще всего в тех сценах, где народ попросту «болтает» («праздно», свободно, без «нужды», без «политики», а потому и верно судит), в пассажах для хода действия абсолютно несущественных — их-то при постановках и сокращают в первую очередь, как «эпически» тормозящие драматически сжатый темп действия. К этому «эпическому» народу, пронизательному и великодушному (II, 2), детски доверчивому (II, 3), полному восхищения перед героем (сцена встречи римского героя-триумфатора римским народом: «На улицах так шумно, как если б некий бог, его хранящий, вошел в него», II, 1), трезво оценивающему недостатки героя, как и собственные недостатки (II, 2; II, 3), к этому, что ни говори, всегда несколько загадочному, как обычно великий образ в искусстве (то есть образ великого в жизни), шекспировскому народу, из глубокого *фона* показывающемуся иногда на сцене, мы еще вернемся в связи с анализом трагедийного *фона*.

На другом — и гораздо отчетливее изображенном — уровне перед нами драматический (буквально: «действующий») римский плебс. На сей раз речь уже идет не о народе исторически «подпочвенном» («субстанциональном»), закулисном, а потому незримо безличном. Перед нами теперь народная масса, тоже безличная, индивидуально «пронумерованная», а не лично охарактеризованная, но все же действующая, время от времени *являющаяся* — в отдельных сценах-явлениях — как перманентный орган «времени» на сцене, материальная его сила. Это народный коллектив как «действующее лицо», не вполне самостоятельный, а потому представленный во враждебных герою «руководителях», — хотя, как обычно, между народной массой и ее главарями, между рядовыми плебеями, «малосознательными», часто непоследовательными, и вождями плебса, тоже «политиками», не может быть полного тождества. При такой оговорке зна-

¹ Беседа служителей в начале II, 2 или горожан в начале II, 3,

чение действующего народа на этом уровне сводится на деле к функции римских трибунов, *главных* (помимо неримлянина Двфидия) *антагонистов* действия, представителей основной — рядом с римским патрициатом — *объективно исторической силы* того мира, в котором выступает герой.

Переходя к историческому Риму в «Кориолане», надо прежде всего отметить, что в третьей римской трагедии Шекспир гораздо больше, чем в первых двух, *модернизирует* заимствованную у Плутарха материю. Дело тут не в обычных для Шекспира анахронистических *небрежностях*—вроде того, например, что римляне начала V века до нашей эры цитируют Катона Старшего (III—II века до нашей эры), сравнивают Кориолана с Александром Македонским (IV век до нашей эры) или толкуют о римском водопроводе, сооруженном во II веке до нашей эры одним из *потомков* того же рода, что и герой (а не его предком),— и не в анахронистических *вольностях*, когда в античную древность переносятся колоритные обычаи или характерные английские идиомы *, а в том, что существо самой ситуации в «Кориолане» исторически характерно не для античного, а для Нового времени.

Уже благодаря архаичности сюжета, наиболее древнего среди трагедийных после сюжета «Короля Лира», и полуполюгендарности протагониста Шекспир в «Кориолане» был менее связан в трактовке римского героя и его мира, чем в «Юлии Цезаре» и «Антонии и Клеопатре»—со всемирно знаменитыми историческими деятелями и общеизвестными обстоятельствами их жизни. Чем древнее, темнее, неопределеннее «время» (нравы, социальные условия) сюжета, тем благоприятнее оно у Шекспира для условно обобщенной, общечеловеческой, *трагически правдивой* (а не фактически достоверной, как в хрониках) ситуации человеческой судьбы — и тем эта ситуация ближе и роднее современному сознанию, тем *современнее*, «актуальнее», стало быть, ее высокий смысл, а потому она, воплощаясь в образы, модернизируется. Архаичные сюжеты «Гамлета», «Короля Лира» в большей мере, чем «Отелло», извечные истории Всякого Человека и мифы современной жизни, как и старинная судьба Макбета по сравнению с недавно жившими доблестными героями хроник. Соответственно и анахронизмы — сдвиги, наложения во времени — в трех величайших трагедиях более броские и художественно сознательные, чем в венецианской трагедии или хрониках. Что касается фабулы «Кориолана», то еще античные историки расходятся в сообщениях об этом полуисторическом герое на заре Римской республики; согласно Титу Ливию, который следует свидетельству древней летописи, Кориолан благопо-

¹ «Кориолан. Зачем прошу я у Дика с Хобом голосов?» (II, 3). Дик (уменьшительно-презрительная форма от «Ричард») и Хоб (от «Роберт») означало в шекспировской Англии «чернь».

лучно дожил у вольсков до глубокой старости. По отношению к такому темному сюжету Шекспир был не более связан, чем античные трагики (и логаэды), свободно пользовавшиеся различными взаимоисключающими, но равно законными версиями мифа, — скажем, об Ифигении или Елене Спартанской.

Модернизован, осовременен (и одновременно обобщен в духе общешекспировской концепции и личности и народа) прежде всего исторический и действующий римский народ «Кориолана». У Плутарха это те плебеи наиболее славного периода древнеримской истории, которые проявили поистине беспримерную сплоченность, сознательность и упорство в многовековой борьбе с патрициатом за уравнивание в гражданских правах, те плебеи героического века, которым Рим главным образом и обязан возвышением, выходом на арену мировой истории в роли гегемона Средиземноморья. Достаточно сказать, что в трагедии Шекспир опустил легендарно знаменитый уход плебеев на Священную гору в 494 году до нашей эры, вынудивший патрициев дать санкцию на должность народных трибунов, особа которых впредь была законом объявлена священной, — первый великий триумф плебеев в их великой гражданской борьбе. Для Шекспира, который хорошо знает об уходе на Священную гору хотя бы по тому же «Жизнеописанию Гая Марция», это событие, пусть и великое, но исключительное, не типичное для роли народа («вообще») в политической истории.

Вот как об этом рассказывает Плутарх. Все началось с того, что «сенат, защищая богачей, вступил в столкновение с народом, который жаловался на бесчисленные и жестокие притеснения со стороны ростовщиков. Граждан среднего достатка они разоряли вконец удержанием залогов и распродажами, людей же совершенно неимущих хватали и сажали в тюрьму — тех самых людей, чьи тела были украшены шрамами и которые столько раз получали раны и терпели лишения в войнах за отечество, между прочим, и в последней войне против сабинян, когда богачи обещали умерить свою алчность, а консул Маний Валерий, по определению сената, в этом поручился. Народ дрался, не щадя сил, и одержал победу, но ростовщики по-прежнему не давали должникам ни малейшей поправки, а сенат делал вид, будто не помнит об уговоре, и безучастно взирал на то, как бедняков снова тащат в тюрьму и обирают дочиста, и тогда в городе начались беспорядки и опасные сборища». Затем рассказывается о том, что Марций был среди тех, кто предлагал сенату не уступать, а «задушить неслыханную наглость черни» (V). И тогда «бедняки неожиданно, собравшись все вместе и призвав друг друга не падать духом, покинули Рим и расположились на горе, которая теперь зовется Священной; они не чинили насилий, не принимали никаких мятежных действий и только восклицали, что богачи давно их выгнали из города, что Италия повсюду даст

м воздуха, воды и места для погребения, а разве Рим, пока они были его гражданами, дал им что-нибудь, кроме этого». Сенат, «испугавшись», послал к ним Менения Агриппу, и тот притчей мятежных органах тела склонил плебеев к примирению, которое, однако, состоялось лишь после того, как им были обещаны народные трибуны. И тогда *«народ сразу же взялся за оружие, полный желая сразиться с врагом»* (VI—VII), — начинается война с вольсками и осада Кориол.

Мы увидим в дальнейшем, что такое же гражданское благо-разумие обнаруживают плебеи у Плутарха и при отказе Марцию в консульстве, и в суде над Марцием, голосуя за его изгнание; парод исторического источника ни разу при этом не нарушает законность, не прибегает к насилию. В наиболее критический момент, когда Марций во главе вольсков двинулся на Рим, рассудительность и политическую трезвость проявляют у Плутарха именно плебеи («народ выразил намерение отменить вынесенный Марцию приговор и пригласить его вернуться», чему «воспротивился сенат»); «перемену... в мыслях, более странную и уж совсем неожиданную» обнаруживают кастово кичливые патриции, быть может, «не желая, чтобы Марций вернулся по милости народа» (XXIX). И только при гораздо худших условиях, когда Марций вплотную приступает к осаде Рима, в городе прекращаются раздоры, ибо *«все поняли, насколько прав был народ, склонившийся к примирению с Марцием, и какую ошибку совершил сенат, поддавшись злопамятству и гневу»* (XXX). Если временами Плутарх несколько идеализирует — в духе архаизирующей романтики эллинистической мысли после утраты политической независимости — «золотой век» республики («в ту пору римский форум был еще в руках золотого, не знавшего пороков поколения», в отличие от нынешнего «государства единовластия», XIV), все же нет сомнения, что народ «Жизнеописания» намного ближе к историческому римскому плебсу V века до нашей эры, чем шекспировский «римский» народ «Кориолана».

Перед автором «Кориолана», когда он создавал потрясающую «массовую» сцену, с которой начинается трагедия, стоял, конечно, не столько народ древнеримский — в экспозиции Шекспир просто отвернулся от Плутарха, ни в настоящем, ни в прошлом Англии он не находил ничего подобного уходу римских плебеев на Священную гору, — перед его воображением, как модель, в этой сцене стояло экспроприированное аграрным переворотом крестьянство, *доведенный до жалкого состояния народ английский*: иные время и место, иные — более великие, всенациональные — масштабы социального зла. За «мятежным сбродом» на улицах Рима в экспозиции выступают толпы бродяг, наводнявшие улицы Лондона в конце XVI века, достигшая размеров национальной катастрофы народная нищета в связи с

процессом огораживания, хлебные бунты, в частности восстания голодных крестьян 1607—1608 годов (годы создания «Кориолана»!) в средних графствах Англии. Лидеров парламентской оппозиции, резко критиковавших при Якове I экономическую политику абсолютизма за антинародность и бесчеловечность, представители короля иногда величали «народными трибунами». За древнеримской гражданской борьбой часто ощущаются у Шекспира социальные страсти предреволюционной эпохи; за неизвестной Плутарху формулой: «Что такое город, как не народ (люди)?» — современные требования, чтобы социальная политика королевской власти и законы национального английского парламента были *народными*, более человечными.

У Плутарха конфликт возникает на антично гражданской основе римского классического права (составляющего всемирную славу древнеримской культуры); на стороне плебеев общее благо, право города-государства (официальный, как и реальный источник всякого права в античном полисе), благо Рима, своекорыстно, противозаконно попираемое богачами-ростовщиками и пренебрегаемое сенатом. Гражданской демонстрацией, политической угрозой отколотья и основать новый город — наглядным «доказательством от противного» — плебеи вынуждают патрициев примириться с новым политическим органом, гарантирующим интересы плебеев как полноправных римских граждан. В этой чисто *политической* борьбе римского народа за гражданские права в римском полисе не было — отвлекаясь от отдельных патетических эпизодов — ничего трагически неразрешимого; ко времени Плутарха борьба эта давно закончилась полной победой народа, на стороне которого были и античная Природа («состояние мира»), и античное Время (ход истории). У Шекспира же конфликт между богатыми и бедными возникает из-за цен на хлеб, на *экономической* основе, на извечном, но во всей остроте лишь в Новое время вставшем, *социально-материальном* неравенстве; на стороне голодного народа в трагедии лишь официально признаваемая, на деле попираемая *человечность*, «гуманность»; шекспировскому народу, которого не «выгнали из города», а согнали с земли, некуда податься, уход на Священную гору исключен, нигде Англия, то бишь Италия, ему не «даст воздуха, воды и места для погребения», вся земля у богатых, все достояние (good) в руках «достойных»; у отчаявшегося трагедийного народа есть только одно средство — колья; состояние его более жалкое, чем исторического римского плебса, его средства не конструктивные; против него — на заре капиталистической эры — и Природа и Время; его цели, если это не

¹ «Отдай они нам объедки со своего стола, пока те еще не протухли, мы и то сказали бы, что нам помогли по-человечески (humanly)», — говорит вожак толпы в I, 1.

жалкие податки «гуманности», а человеческое идеально-нормальное достоинство гуманизма — в век Томаса Мора и Шекспира исторически недостижимы, утопичны, а исход борьбы, если это борьба непримиримая, принципиальная, — неизбежно трагичный.

Значение «органической» притчи Менения и ее эффект поэтому не одинаковы в источнике и в трагедии. У Плутарха, который сухо и вкратце пересказывает притчу как нечто само собой разумеющееся, притча иллюстрирует действительную общность интересов двусловного античного полиса, «двуетелого» республиканского Рима. Выслушав со вниманием притчу о теле и закрепив ее гражданскую идею еще одним гражданским «органом», горожане-плебеи сразу же берутся за оружие, чтобы, как и прежде, сражаться за свой — отныне сугубо *свой* — Рим. В трагедии же «органическая» басня иллюстрирует неизбежность существующего порядка вещей, официально общественного «космоса», и рекомендует народу постно благочестивую покорность («Голод не сенатом ниспослан, а богами, и не руки, лишь колени вас спасут»). Некогда жизненный великий миф полисного (или племенного) единства, в применении к более развитому и более антагонистическому классовому обществу Нового времени, становится охранительной «пошлой басней Менения Агриппы»¹, рассчитанной на архаические пережитки в сознании отсталого народа, который с увлечением слушает эту басню. Что касается учреждения трибунов, то сценически действующий народ у Шекспира встречает эту весть с полным равнодушием, безмолвно: шекспировская масса неспособна самостоятельно оценить политическое значение этого события, она и вышла на улицу не как политически сознательная сила, в политическом ее сознании ничего не изменилось. Лишь там, «по другую сторону Тибра», народ, руководимый Сицинием и Брутом, — встретил, как мы узнаем от вошедшего Марция, свое политическое завоевание «в восторге, кидая шапки» (I, 1).

Действующий (сценический) народ выступает в третьей римской трагедии, и это видно уже по экспозиции, двояко. Либо как простодушный, доверчивый, не по летам наивный, большой и «дюжий ребенок» (Гоббс), который, затаив дух, слушает сказку хитрого Менения (в глазах народа он «достойный Менений Агриппа — тот самый, кто всегда любил народ... Вот если бы остальные были такими», I, 1); ему не терпится узнать, что же дальше было («Да говори же, что им чрево ответило», «ты слишком долго тянешь!»); это легко поддающаяся влиянию, возбудимая и отходчивая, переменчивая, «индуцируемая» человеческая масса (II, 3: трибуны внушают избирателям взять обратно только что отданные Кориолану голоса; также сцены кульминации); полностью покорная своим заступникам-три-

¹ К. Маркс и Ф. Энгельс, Сочинения, т. 23, стр. 373.

бунам, политически *безответственная* масса¹ Либо голодный народ как некая природная стихия, или, вернее, как тот же «дюжий», но еще и «злокозненный ребенок» (puer robustus, sed malitiosus Гоббса), подымается против сытых на бунт бессмысленный и беспощадный, например, в экспозиции («Да что там толковать — убьем его, и все!»), причем легко впадает в психоз отчаяния, в панику (V, 4: толпа волочит трибуна по улицам Рима, клянясь, что разорвет его в куски, если посольство женщин кончится неудачей). И в том же и в другом случае политически несамостоятельный исторический народ нуждается в особых «политиках», народных трибунах, функционирующих «от имени народа» (III, 3) как опекуны несовершеннолетней «массы», «толпы», «множества» (multitude; дважды сам народ так себя величает в II, 3, но чаще всего Кориолан).

Модернизованы также народные трибуны. Менее всего это прославленные гражданские вожди плебеев на восходящем фазисе Римской республики, защитники полисной демократии, общегородского социального «космоса», но отнюдь не охранители существующих порядков, не косные консерваторы, а реформаторы, знаменитые революционеры: от первых трибунов Сициния и Брута, вдохновителей ухода на Священную гору, до великих Гракхов, — а в известном смысле даже до последнего вождя народной партии (и «народного трибуна») Юлия Цезаря, осуществившего величайшую в истории Рима реформу, переход от республики, народу уже недорогой, к принципату и империи; последовательными консерваторами римского общества (а потому и последними республиканцами, врагами Юлия Цезаря), как известно, были патриции. В «Кориолане» же, и мы к этому вернемся, с *новыми* политическими идеями выступает главная личность трагедии, внешне связанный с патрициями протагонист, а антагонистами, противниками героя и охранителями традиций — трибуны; на этом и основан трагедийный конфликт. Шекспировские народные трибуны — упорные ретрограды; и не только по фразеологии при отправлении должностных своих обязанностей, «на вольности старинные ссылаясь» («insisting on the old prerogatives», III, 3), но по существу своей деятельности, по ее духу в целом.

Существо шекспировских трибунов во всем человеческом и историко-социальном значении их образа — столь же важным для *социально-трагедийного* мира «Кориолана», как «доблест-

¹ Ср. IV, 6; в начале сцены горожане приветствуют изгнанных Кориолана трибунов: «Да охраняют боги вас обоих», «Мы и наши семьи должны за вас молиться на коленах». В конце сцены, когда до Рима доходит весть о приближении вольсков во главе с Кориоланом: «Я-то сам, сказав: «Изгнание», — прибавил: «Жаль». — «Я тоже». — «Мы хоть соглашались его изгнать, да в душе-то были с этим несогласны». — «Зря мы его изгнали, я же всегда это говорил». — «Все мы говорили то же самое».

ны» образ антигероя Яго для «Отелло», — это отождествление функционером своей личности со своею должностью — должностью отведенными, «местом» возложенными функциями — и отчуждение от общественного целого, как и от отдельных людей, от элементарной человечности. В этой отрицательного порядка определенности (предел интересов) — главное своеобразие трибунов. Остальные участники действия, другие римляне, даже безымянные горожане или слуги (например, в II, 2 перед заседанием сената слуги, обсуждающие во время уборки Капитолия городские дела, предстоящее выдвижение консула) выходят за пределы своего места в жизни, за пределы своего «дела» и его интересов, хотя бы праздно «болтая»; и лишь постольку — как горожан, римских граждан — мы их и знаем. Тогда как Сициний и Брут во всех своих словах и делах, помыслах и оценках, всегда ведомственно подсказанных, — это «должностные лица» действия, «народные магистраты» («the people's magistrates», как рекомендует себя Брут в III, 1 при первом столкновении с героем). Народные трибуны этим решительно отличаются от «благородных», как и «народных», от «сознательных» патрициев, как и от «многоголовой толпы» плебеев *, от действующих, как и пассивных *граждан Рима*. И лишь в этом существеннейшем — для «природы человека», как существа общественного — народные трибуны и *модернизованы* Шекспиром.

Примером может послужить хотя бы стычка трибунов с матерью героя в IV, 2. Патрицианка Волумния, один из блистательнейших образов «Кориолана», во всех шести сценах своей партии выступает и как мать и как римлянка: когда она с гордостью рассказывает невестке и ее подруге о детстве своего сына, только что отправившегося на войну (I, 3); когда при триумфальном возвращении сына из похода она переживает счастливый свой день (II, 1); когда в кульминации вместе с другими патрициями, правителями города, убеждает сына выйти к народу с покаянием (III, 2); в сцене печального прощания у ворот Рима с сыном, уходящим в изгнание (IV, 1), и — прямое продолжение — в сцене возвращения с невесткой домой (IV, 2); но особенно в главной для ее роли, бессмертной сцене финального акта (V, 3). Эти два начала (мать и гражданка) в образе Волумнии органически неразличимы — настолько, что мы и не замечаем внутреннего нарастания «коллизии», выступающей лишь в последней, наиболее патетической сцене (V, 3), где суровый (и вместе с тем глубоко человеческий) образ матери-гражданки разрастается в величественный символ Рима, живого,

¹ Шекспир — что показательно для интуитивно последовательной модернизации сюжета — избегает слов «патриции» и особенно «плебеи» (всею лишь восемь раз). Вместо первого обычно nobles («благородные»), для второго чаще всего people («народ», «люди», шестьдесят два раза), нередко multitude («масса», «толпа») или commoners («простые люди»).

целостного и — вопреки всему предыдущему действию — «органически единого Рима», перед которым герой, ее сын и Рима сын, должен сдаться и признать: «Как плохой актер, я сбился с роли... Во всем репертуаре европейского театра Нового времени, включая Корнеля, едва ли найдется равный *по естественности* величия — ни малейшей взвинченности в героической эмфазе — образ «римлянки», в котором вся высокая истина, историческая и поэтическая, «легенды веков» *о добродетелях Древнего Рима*, прежде всего «гражданских добродетелях». В пяти из шести сцен рядом с матерью жена героя *, не столь сильная духом, но не менее благородный образ скромной, малозаметной Виргилии, а также ее подруги римлянки Валерии, — почти образы-статисты, созвучный фон для героического образа матери героя. Но именно это, существенно «римское» во всех женских образах третьей римской и по преимуществу «гражданской» трагедии Шекспира — то, что мать и жена героя, того даже не замечая, выходят за пределы женского своего «места» в жизни, за пределы положенной им домашней доли, — кажется римским трибунам чем-то сомнительным, женщине не подобающим, смешным. Стараясь — после изгнания Кориолана из Рима — сохранить сдержанность («Теперь держаться надо скромней, чем раньше», IV, 2), Сициний при встрече с Волумнией, возвращающейся домой после проводов сына, не без иронии замечает на ее проклятья: «В тебе, я Еижу, много от мужчины». И та ему отвечает как истая «римлянка»:

А что же в том позорного, глупец?
Нет, посмотрите, как он глуп! Да разве
Я родилась на свет не от мужчины,
В отличие от тебя?

Место определяет для трибунов суждение, поведение, направление деятельности, все *значение* человека. Другие действующие лица — Коминий, после того как кончился срок его консульства, Менений, Волумния, не говоря уж о Кориолане, — сохраняют прежнее значение, свою *личность* на протяжении всего действия (деятельность героя в нисходящей линии меняет лишь свой «знак», для Рима уже отрицательный). Но Сициний и Брут с концом срока их должности перейдут в разряд безымянных, «нумерованных» горожан, где они и пребывали до начала действия, до избрания их в I, I трибунами. Избрание для трибунов то же, что призвание для героя. Их конфликт с героем и начинается с триумфального возвращения героя, с выдвиг-

¹ Но, в отличие от Порции из «Юлия Цезаря», не «героиня» (в условленном выше значении), без дидактического оттенка, от которого не свободен образ «дочери Катона и супруги Брута». Весь образ Виргилии в этих словах **Кориолана из сцены его триумфа: «Привет, молчаливица престелная моя! Что ж ты на мой триумф глядишь сквозь слезы?»** (II, 1).

жения его личности, а тем самым с угрозой, нависшей над должностью, властью трибунов, над всем их значением в Риме, если героя изберут консулом («Иль мы его свалим, иль наша власть падет», II, 1). Можно, пожалуй, и не сомневаться в искренности их заявлений Волумнии при упомянутой стычке: от всей души оба желали бы, чтоб ее сын «служил отчизне так, как начал», «не порывал узла заслуг», связавших героя с Римом (IV, 2); то есть, оставаясь Кориолан по-прежнему воином или будь надежда на то, что в должности консула герой не выйдет за пределы своего «места», должностных своих функций,— они ничего не имели бы против пего. Бдительность трибунов не обманывает, надежды на это действительно не было никакой. Сами же они, трибуны, не в свои дела никогда не вмешиваются. Когда, скажем, обсуждаются вопросы войны (I, 1, где принимается решение выступить против вольсков), голосов шекспировских трибунов не слышно. Это чужое ведомство.

В социально-политическом плане характер «функционера» виден по его отношению к народу и правящим кругам, а в плане социально-культурном — по отношению к человеческой личности, к герою. К римскому народу «пастыри плебейского стада» (Менений, II, 1) относятся свысока — с высоты своего места в Риме,— как к существу по самой природе несовершеннолетнему, беспечному, неисправимо «несознательному», а потому вечно нуждающемуся в опеке, в опытных наставниках-руководителях. Характерная «римская» картина триумфального вступления войска в Рим во главе с триумфатором-героем (II, 1) дана у Шекспира двояко: чисто сценически — и в описании трибуна Брута. Римские трибуны единственные в Риме, кого не трогают всеобщее ликование, кто резко порицает — такое естественное, такое для всех времен современное, шекспировски вечное — все-народное празднество, кто отчужден от «общего дела» из-за потенциально опасных для «места» («our office», Брут, II, 1) последствий триумфа: «Все лишь о нем толкуют. *Нацепили слепцы очки*, чтобы на него взглянуть. О нем *стрекочет нянька*, позабыв про малыша орущего; *стряпуха, на шею грязь прикрыв* холщовой тряпкой, в окошке пялится, ларьки, прилавки и двери от людей черны; на крышах *торчит народ*; *зеваки* на коньках сидят верхом. Везде пестреют лица, все лишь его глазами жадно ищут. Затворники жрецы и те сегодня с толпой смешались и *пыхтят, пытаясь пролезть вперед*. На улицах *так шумно, как если б некий бог, его хранящий, вошел в него*». Не зная, кто говорит, можно подумать про кичливого патриция. А дело в том, что, как поясняет тот же Брут (в ответ на слова Сициния: «Ручаюсь, скоро будет он консулом»): «При его правлении одно останется нам — спать».

Характерны также II, 3 и сцены кульминационного акта III, 1 и III, 3. В II, 3, насквозь «политической» (policy в шекспи-

ровском смысле) сцене, трибуны журят избирателей, отдавших Кориолану голоса («Как могли вы быть настолько глупы... Так по-детски доверчивы... Что ж не могли вы ему ответить так, как вас учили... Вот если б ему вы наши речи повторили...»), и наставляют плебеев, как выйти из положения, как отменить собственное «избранье безрассудное» («Скажите, что был избран он не добровольно, а по приказу нашему... Не шадите нас... Скажите, как часто мы втолковывали вам... что постоянно мы твердили вам...», а теперь «вы поняли, что он ваш враг». «Да посильней при этом напирайте на то, что вы без наших настояний его бы не избрали»). Трибуны — ибо это диктуется «местом»! — *культивируют* в римском народе политическую *безответственность*, убеждение народа в том, что без руководителей ему шагу не ступить. (В следующей сцене поэтому, когда Сициний сообщает Кориолану, что плебеи против его кандидатуры, тот восклицает: «Кто ж тогда голосовал? Мальчишки?», III, 1.) К тому, как народ «готовят» к народному суду в III, 3, мы еще вернемся.

Что касается патрициев, отношение трибунов к ним видно из беседы с Менением в первой половине II, 1. На грубоватые, откровенно издевательские замечания патриция Менения по их адресу трибуны реагируют в благодушно-примирительном тоне («Что там ни говори, мы тебя все равно хорошо знаем... Ты отменный балагур»). По лицу Менения, по «карте его микрокосма» (II, 1) они давно прочли, что для их «места» он не опасен. В отличие от доверчивых горожан, трибунам, конечно, ясно, какой Менений «друг народу», но в схватке III, 1 они охотно уступят Менению, ходатайствующему за Кориолана; «благородному Менению» Сициний даже поручит быть посредником, убедить Кориолана выйти на площадь и предстать перед судом трибунов; Менения он просит «действовать от имени народа». Порождение народного восстания, функционер — не революционер, а консерватор. Он на страже компромиссом установленной системы, в которую звеном входит его место. К тому, чтобы народ «подбить на бунт», трибуны прибегают лишь как к крайнему средству — «во избежание другого мятежа, во много раз страшней» — и лишь в том случае, ежели «это может польза нам принести» (II, 3).

Органическая неприязнь трибунов к герою — характерное отношение по преимуществу массовизованного сознания («*multitudinous tongue*» — «язык массы», «множественности», III, 1) к характернейшей личности трагедийного мира. В наиболее социальной во всем театре Шекспира трагедийной ситуации своеобразии антагонистов выступит при сравнении трибунов с Яго, нормой трагедийного антагониста. Во всей Венеции, вероятно, не было другого Яго, как не было другого Мавра; ничтожный Родриго, другой враг Отелло — не «второй антагонист», а — в

плане ролей-амплуа^х «помощник антагониста», призванный своей ничтожностью контрастно оттенить благородное величие героя и преступную «доблесть» антигероя. Но для роли антагониста-функционера Шекспиру понадобились *два* персонажа², неразлучимых и неразличимых, некий «двутелый» вариант роли (подобно Розенкранцу и Гильденстерну, которых путает сам король,— придворным функционерам в приличиями обезличенной придворной среде «Гамлета»). «Двутелостью» роли выражается *принципиальная* ее обезличенность. Слова и дела Спичиния и Брута определяются не личным характером, а официальным местом. Поступки или реплики одного могли бы принадлежать другому, без авторского указания нам не разобратся, кто из них выступает; в одних случаях активнее Сициний, в других Брут, значения это не имеет. Не в пример антагонисту-индивидуалисту Яго, исповедующему культ аморальной *духовной силы*, в отличие от венецианского авантюриста, действующего от собственного имени, лично отвечающего за свои деяния, антагонисты-функционеры относятся в принципе с недоверием к характерно личному, к духовной силе, к самостоятельному суждению, не подкрепленному «местом», правом «места», к деянию, самовольно апеллирующему к благу целого. Самовыделение из массы — самозванство, личное мнение — самомнение, а собственное суждение, то есть осуждение общего мнения,— возмутительная надменность, отсутствие скромности, добродетели бедняка (К- Маркс). Духовный выход за пределы «одного из» членов трибы, за пределы положенного каждому, из «множества», подозрителен в глазах трибунов сам по себе. «О людях ты смелешь отзываться так, *как будто ты не такой же слабый человек*, как каждый из них»,— с негодованием бросает Кориолану Брут (III, 1, дословный перевод). Личное мнение, которое расходится с общепринятым,— это «измена налицо», за которую «изменника» надо сбросить с Тарпейской скалы (III, 1).

Первая реплика в партии трибунов — слова Сициния: «Есть ли на свете человек надменнее, чем Марций?» (ответ Брута: «Нет», I, 1). Первая беседа трибунов в экспозиции, когда они остаются наедине,— суд над центральной личностью трагедии, предвосхищающий суд всенародный в кульминации и изгнание римского героя из римского общества. В этой беседе Сицинию непонятно лишь одно: «Странно, что он, гордец, согласен подчиняться Коминию» (отправляясь в только что предпринятый по-

¹ О них — в главе «Эволюция театрального и трагедийные роли».

² У Плутарха после ухода на Священную гору народ избирает *пять* трибунов (что как рудимент сохранено и у Шекспира в I, 1), из которых в дальнейшем четырежды упоминается «самый дерзкий из трибунов» (XVIII) Сициний и один раз Брут, но обычно все трибуны действуют сообща. Их роль в целом гораздо менее значительна, чем у Шекспира,— в соответствии с иным освещением древнеримских плебеев,— а начиная с суда над Марцием о трибунах у Плутарха больше нет ни слова.

ход). Непонятна дисциплинированность, гражданская скромность этого «опасного сумасброда», надменного честолюбца, «тирана», каким только что показал себя герой в обращении с народом,— обвинения, предъявляемые впоследствии Кориолану на суде, уже как «доказанные». Характерно найденное Брутом и удовлетворяющее их обоих объяснение «странного» противоречия: это *хитрый расчет* со стороны того, кто «алчет славы»; в армии второе место выгоднее, за промахи и неудачи отвечать будет полководец, а победу молва припишет своему любимцу.

Подобно «критическому» Яго, когда он объясняет выбор Дездемоны извращенными вкусами или когда он надеется, что после убийства жены муж, защищаясь, будет настаивать на ее измене, «реалисты» трибуны признают реальность лишь за низменными мотивами («прекрасное гнусно» в магистральном сюжете—основной постулат практической мудрости антагониста), да еще за игрой случая, благоприятной фортуной. Но в высоком действии шекспировской трагедии — где речь идет о человеческой натуре на пределе, о достоинстве личности, ее ценности, о самой высокой, *настоящей* цене *настоящего* человека — низкие расценки личности всегда оказываются заниженными, недействительными, нереальными, всем действием опровергнутыми — во всей очевидности и всенародно в финале, в гибели героя \ Применение «реалистической» логики низких мотивов к гражданскому сознанию Кориолана демонстрируется во всей ограниченности, тупости уже с первой сцены. Бдительность трибунов, подсказанная отождествлением интересов должности с общеримскими интересами, обнаруживается с ходом действия как политическая близорукость функционеров², из-за которых в нисходящем действии родной полис оказывается на грани гибели.

Исторический процесс дифференциации человеческого сознания, рождения личности в относительно *развитом* обществе (а таково состояние кориолановского Рима — и всегда у Шекспира трагедийное «состояние мира») протекает в «Кориолане» двояко и антагонистически. Дело общественного целого и соб-

¹ Даже Клеопатра, самая «слабая» из героинь, смертью своей опровергает низкий расчет антагониста, основанный на «природной» ее слабости, что признает в финале и Октавий. Относительным исключением из этого правила являете только действие «Макбета», где *формально* победили ведьмы, так как в протагонисте, сознательно ставшем их союзником и орудием, морально сошлись «герой» и «антагонист». "По существу же, ведьмы оказались правы лишь применительно к диалектике «высокого» и «низкого» в *формальной* доблести, но не к высоте человеческой личности. Не только смерть Макбета, но и вся история его трагического заблуждения не укладывается в рамках «низкого» интереса, примитивного эгоизма самосохранения.

² «Ликургами вас, конечно, не назовешь»,— замечает по их адресу трагедийный буффон в II, I.

ственное дело личности на свой лад сочетаются, *по-разному* сливаются в сознании и героя и антагониста как справедливый «долг» — и вместе с тем личное «право». У римского героя — в форме личного долга (перед своим обществом, Римом), который в то же время прямое его гражданское право; у римских трибунов — в форме личного права, которое вместе с тем их прямой *должностной* долг (перед коллективом, а через него и перед Римом). Между Римом и трибунами как римскими гражданами встало «место», заслонив, подменив собой благо Города, — а с ним и интересы римского народа, поскольку они связаны с политической общностью. Еще в первой беседе трибунов о войне Марций Брут выражает страстное желание: «Пусть на войне он сгинет. Стал он слишком от храбрости надменен» (I, 1). Мы уже видели в сцене триумфа отчуждение народных трибунов от римского народа, его радости; предвидя выдвижение популярного Кориолана в консулы, трибуны в этой сцене *уповают* на «высокомерие» героя, на то, что Марций — как он клялся — не станет соблюдать обычая выпрашивания голосов («Одного желакУ; пусть клятве не изменит», Сициний, II, 1) Все же не мешают на всякий случай «науськать Марция на чернь... Разом вспыхнет народ, как куча хвороста, и дымом его навеки закопит» (II, 1). И когда во всеобщей схватке III, 1 трибуны осуществляют свой план, то *высшая формула всей трагедии* (в ответ на возмущенный голос Сенатора по адресу Сициния: «Безумец, ты разрушить город хочешь!»): «Народ есть город», — /го-лицемическая истина, дважды провозглашаемая и трибуном и горожанами, — в устах Сициния означает, что его, должностного лица, касаются лишь «права и интересы простого народа» («the right and strength o'the commons», III, 1), лишь за них он и отвечает как трибун; до всего прочего — до города Рима, до гражданских заслуг и гражданских прав отдельных римских горожан, в том числе и римского героя, — трибунам мало дела; на то есть консул, сенат и прочие ведомства.

Здесь — все различие между народом и народными трибунами. В беседе избирателей-плебеев перед выходом Кориолана в «одежде смирения» Третий горожанин в ответ на слова Второго: «Захотим, можем отказать ему», — замечает: «Это, конечно, наше право, но ведь правом этим мы воспользоваться-то не вправе» *К Неофициальный* представитель народа сознает всю

«We have power in ourselves to do it; but it is a power that we have no power to do» (II, 3): в одном случае — power — «естественное право», «сила», а также «правю формальное», «полномочия»; в другом — «нравственное право», «моральный долг», «право-справедливость». Примерно то же противопоставление формального права, интересов Шейлока — праву-справедливости, содержательному началу «человечности», отстаиваемой на суде Порцией, ренессансным миром «Венецианского купца», на стороне которого и Шекспир.

сложность ситуации и различает между формальным правом плебеев и высшим правом-справедливостью, оно же и высший интерес; вместе со всеми плебеями, отдавшими Кориолану голоса, он склоняется в пользу нравственного голоса — ведь «неблагодарность — чудовище», и они, *римские граждане*, в противном случае оказались бы «чудовишными членами» (II, 3). Зато официальные представители народа (для которых под углом зрения должности долг намного проще) попрекают в конце этой сцены плебеев в «детском» неблагоразумии и убеждают их прибегнуть к лжи, притворству и политической игре (policy), чтобы отменить собственное решение.

Особое — единственное — положение антагонистов-функционеров в гражданской трагедии отличает их морально от антагонистов-индивидуалистов, будь то последовательно аморальные «макьявели» (Яго, Эдмунд), преступник, иногда кающийся (Клавдий), или заурядные ничтожества (друзья Тимона); те так или иначе знают настоящую цену личному своему поведению, а потому *лично отвечают* за него. В гражданской трагедии, напротив, личный интерес и общий долг «гармонически сочетаются» даже у антагонистов — сливаясь в их «должности». С высоты «места» народные трибуны прибегают к низким интригам, лжи, клевете — в духе роли антагониста в магистральном сюжете, его этики, где все дозволено, так как цель оправдывает средства, — но цель эта в «Кориолане» не личная, а должностная, как бы лично незаинтересованная, «народная»: «интересы народа (плебса)». В случае неудачи трибунам не в чем морально себя упрекать...

И Шекспир особой сценой обнажил специфическую *безответственность* антагонистов в третьей римской, в *гражданской* трагедии К Когда к Риму приближается во главе вольсков Кориолан и в городе начинается паника, когда во всей мере сказалась наконец ведомственно близорукая пронизательность трибунов, за которую Коминий и Менений теперь их упрекают («Славное вы дельце смастерили»), *оба трибуна*² с невинным видом восклицают: «При чем здесь мы?!» («Say not, we brought it», IV, 6)³. И в самом деле они тут ни при чем. Они только блюли должность, ревностно выполняли долг заступников народа; пожалуй, несколько переусердствовали; но ошибку допустил весь народ, голосовал весь народ — и они вместе с ним. Не только масса в «Кориолане» политически и морально безответственна (и безответственность ее *культивируется*), но и ее орган — без-

¹ Вряд ли надо особо отметить, что у Плутарха на эту сцену нет и намека.

² Указание Шекспира. Это единственная *безличная* (совместная) в их партии реплика; все предыдущие лично произносились кем-либо одним.

³ Ср. иное поведение в развязках разоблаченных Яго и Эдмунда.

^{ли}цный, а потому безответственный, бессовестный орган без-
ги много — массовизованного — коллектива.

В силу моральной безответственности (так как внеположен-
ный голос должности заменил внутренний, лично ответственный
голос совести) антагонист-функционер (чиновник) в принципе
способен на величайшую бесчеловечность. И даже тогда, когда,
как в «Кориолане», решительно нет никаких оснований подозре-
вать мирных (IV, 2) и вне своих функций довольно благодушных
трибунов в «демонической» жестокости «доблестного» Яго или
нравственного уroda Ричарда III. При этом в «Кориолане» по-
вторяются, но характерно варьируясь, положения, известные нам
по прежним трагедиям, например, момент злорадного торжества
антагониста. Таково в конце кульминационной сцены (у Плутар-
ха, разумеется, также отсутствующее) распоряжение, отдавае-
мое трибунами народу — вослед уходящему в изгнание герою —
проводить его улюлюканьем, криками. По предельной низости
сцена эта напоминает IV, 1 «Отелло», торжество Яго над про-
стертым у его ног в обмороке Мавром. Но для римских трибунов,
действующих, в отличие от Яго, через исполнителей, безлично
(еще до их распоряжения эдил, помощник трибунов, подал тол-
пе условный знак: «Уходит он! Уходит враг народа!», по его при-
меру горожане кричат: «Он уходит! У!..»), Шекспир особым
стихом резервировал возможность того же «При чем здесь
мы?!»: из распоряжения трибунов («Последуйте за ним...
а мы пройдем со стражей через город») видно, что в этих устро-
енных толпой «проводах» представители народа не участво-
вали.

Начиная с «Гамлета» — как одна из иллюстраций патологи-
ческого мотива «вывихнутого времени» — в трагедиях Шекспира
(но эпизодически и не в главных ролях) возникают «функцио-
нерские» образы и пассажи. Пожалуй, даже начиная с «Юлия
Цезаря», но, конечно, не в лице самого Цезаря, сублимации все-
мирно-исторического Времени, не в его *предельно личном* (даже
в «раздвоении» личности) образе, до конца, до смерти своей лич-
но ответственным, а в образах — отнюдь не «демоничных» — про-
должателей дела Цезаря Антония и Октавия (например, ужас-
ная сцена составления проскрипционных списков, IV, 1). В «Гам-
лете» — не король, а исполнительные помощники Клавдия —
Полоний и особенно Розенкранц и Гильденстерн. В «Короле
Лире» черты «протофункционера» (на патриархально домашней
основе) проступают в Освальде, а более характерно в эпизоди-
ческом офицере, которому Эдмунд поручает повесить Корделию.
В «Антонии и Клеопатре» — не столько Октавий, как его свете-
ники и приверженцы, особенно Прокулей, единственный в свете
Цезаря, кому советовал Клеопатре доверять умирающий Анто-
ний и кто, обманув надежды Антония, оказался на высоте долж-
ностного долга перед Октавием (антипод функционера Прокулея

в этой трагедии — человеческий Долабелла, который, преступив должностной долг, раскрыл Клеопатре планы Цезаря). В «Тимоне Афинском» — афинские сенаторы, сухие законники, изгоняющие из Афин Алкивиада. Но во всем значении — ив основной роли главного антагониста — функционер по самому существу образа мог предстать у Шекспира лишь в политическом действии республикански гражданского мира «Кориолана». Функционер у Шекспира—это *перерождение* гражданского сознания, воплощенного в герое, рядом с которым и против которого он и действует.

Среди трагедийных характеров Шекспира этот образ, как мы видим, выступает, за исключением «Кориолана», лишь во второстепенных или мало заметных ролях. Социальным его прототипом в современной жизни могли послужить Шекспиру английские исполнительные чиновники развитой бюрократической системы абсолютизма, либо представители парламентской оппозиции, которых, как отмечено выше, сторонники короля насмешливо величали «народными трибунами», или фанатические вожди пуританских религиозно-социальных сект \ которых Шекспир и современные ему английские драматурги обычно выводят бесчеловечными формалистами, своекорыстными лицемерами и демагогами. Но каковы бы ни были жизненные модели — для начала XVII века, несомненно, эмбрионального порядка,— создание этого образа, хотя и второстепенного для театра Шекспира в целом, свидетельствует о той «провидческой» мощи художественной интуиции у творца прообразов-типов, «которые... находились еще в зародышевом состоянии и... достигли полного развития» уже позднее¹, о том предвосхищении социальных типов будущего, о чем обычно говорят в связи с творчеством Бальзака, Достоевского, Кафки. Мы невольно ассоциируем шекспировских трибунов — перерождение вождей народа («демагогов» в античном смысле) в «демагогов» (в современном смысле) — с такими нынешними социальными типами, как, скажем, лидеры так называемых «рабочих» или «народных» партий, профсоюзные «бонзы» и тому подобные функционеры демократии капиталистического мира. Модернизация полулегендарного сюжета — как условный прием для трагедийной ситуации «патологии» прогресса — обретает в образах трибунов, как и в образе самого Кориолана, свое художественное оправдание лишь в плане большого Времени.

Ибо модернизован в римской трагедии — даже более всех осовременен — и сам герой как римлянин. Не римское в шекспировском Кориолане прежде всего — обостренное отвращение ко всякому публичному чествованию, общественному признанию

¹ Язык трибунов заметно богаче, чем у других персонажей «Кориолана», религиозной фразеологией.

² Маркс о Бальзаке по воспоминаниям П. Лафарга.

гражданских заслуг. Для гражданского сознания римлянина личный триумф, всенародное признание «героем», как бы приравнение к полубогам, прижизненный апофеоз мог быть лишь пределом мечтаний. Волумния в сцене триумфального шествия рядом с сыном-героем, блаженно счастливая мать («Мне удалось дожить до исполнений всех моих желаний, воображеньем смелым порожденных», II, 1)—подлинная римлянка. Античному гражданину при этом и в голову не может прийти мысль о лести, скверне. («Пусть трубы оскверненные умолкнут! Уж если льстят они... Довольно!», Марций, I, 9). Даже мудрец Сократ в последнем слове подсудимого «присуждает» себя (у Платона) к почетному «обеду в Пританее», самим философом, хоть не без иронии, предложенному личному триумфу, признанию гражданских заслуг философа Сократа перед афинянами. Античный человек вряд ли бы и понял шекспировского Кориолана, когда в ответ матери на ее: «Осталась у меня одна мечта, но и ее исполнит Рим», замечает: *«Нет, лучше по-своему служить ему»*. В словах этих вкратце вся шекспировская *новая* трагедия, а именно, трагедия нового — не полисного — гражданского сознания.

Черту эту в характере своего Кориолана Шекспир лишь частично заимствовал из источника. Плутархов Марций — надменный патриций, который презирает и плебеев, и популярность у плебеев, советует сенату во всех общеполисных делах не уступать плебеем, а сословная его вражда лишь возрастает, после того как плебеи отказали ему в консульстве, чего — не так, как у Шекспира! — *честолюбивый* Марций всячески «домогался» (XIV). Но у Плутарха и речи не может быть о равнодушии, тем более отвращении к всенародному чествованию у этого типичного древнеримского патриция. Когда после подвига под Кориолами отмечалась перед войском его исключительная отвага, «Марций, выйдя вперед, заявил, что... *радуется похвалам начальника*», но от щедрой материальной награды отказывается, «ибо это уже не награда, а плата», ему, богатому патрицию, ненужная (X). При соискании консульства Марций Плутарха вышел в одежде смирения на форум к избирателям, которым «под тою Марция видно было множество шрамов, оставшихся за семнадцать лет непрерывной службы в войске» (XV), — Марций, стало быть, охотно выполнил обычай для него достаточно лестный и, во всяком случае, никак не унижительный. Мы не знаем, как вел себя Марций в Риме при чествовании сенатом, но, если оно происходило — в «Жизнеописании» об этом нет ни слова, — вряд ли надо было напоминать ему, римлянину, что «хвалу своим деяньям не стыдно слушать» (II, 2), и, уж конечно, он не уходил из Капитолия, когда народу докладывали о его подвигах. **Так же, как под Кориолами во время присвоения прозвища, Марцию Плутарха не пришлось выслушивать от Коминия, что**

Скрывать твой подвиг, обойти молчаньем
Того, кто хочет скромно в тень уйти,
Хоть всех похвал превыше он,— преступней,
Чем кража, и предательству равно.

...Помни, если

Себя ты поносить не перестанешь,
Тебе скуем мы руки (как безумцу,
Себе вреда желающему), чтобы
Спокойно говорить с тобой. Итак,
Пусть знают все...

(I, 9)

Болезненная шепетильность Кориолана настолько важная для Шекспира черта его героя, что, иллюстрируя ее в восходящей линии чуть ли не в каждой сцене, Шекспир счел нужным еще раз напомнить о ней зрителю в кульминации, в наиболее патетический момент действия, причем именно она вызывает в этой сцене последний и высший взрыв негодования героя. Еще в начале суда, когда Менений напоминает народу о ратных заслугах подсудимого («Народ... припомни, что на теле у него не меньше шрамов, чем камней надгробных на кладбище священном»), Кориолан нетерпеливо его прерывает: «Пустяки! Царапины ничтожные!» После обвинительной речи, в которой перечислены все «преступления» Кориолана, Сициний приступает к приговору («Все это столь преступно, что повинен он в явной государственной измене и смерти подлежит»). За этим;

Брут

Но так как Риму
Служил он честно...

Кориолан

Что болтать о службе!

Брут

Я говорю о том, что знаю.

Кориолан

Ты?

Менений

Послушай, ведь ты матери поклялся...

Коминий

Прошу, припомни.

Кориолан

Не хочу я больше
Ни вспоминать, ни слушать. Пусть объявят,
Что буду сброшен я с Тарпейской кручи,
Что голодом меня в тюрьме уморят... и т. д.

(III, 3)

Мы оценим *действительно исторический* колорит и психологическую правду загадочной идиосинкразии трагедийного героя

(для всех остальных римлян просто непостижимой: герой как бы перенесен в исторический Рим из иного мира, о «не римском»¹ о характере дважды говорит Кориолану родная мать¹), если сопоставим эту черту с другой, не менее важной — она-то и порождает его обостренное отвращение к лести. На сей раз эта черта — бескорыстие Кориолана — *полностью перенесена с Марция Плутарха*. Именно поэтому в отношении к ней обнаруживается историческая основа двух концепций героя (и различное значение бескорыстия для гражданского сознания) — у античного автора и у художника Нового времени, у моралиста-стойка и драматурга-трагика. Бескорыстие Марция в «Жизнеописании» — одна из многих (и благородных) индивидуальных черт сложного, как у всякого человека, характера. Сопоставляя в наизидание юношеству (и «юношеским» векам Нового времени, когда так чтили Плутарха и лишь у него находили высокие примеры для всех гражданских ситуаций) двух знаменитых честолюбцев, римлянина Марция и грека Алкивиада, Плутарх, как обычно в «Сравнительных жизнеописаниях», не отдает *в целом* предпочтение никому. А что касается бескорыстия, то «сообщают, что Алкивиад без стыда и совести брал взятки», дабы «ублажать свою разнузданность и страсть к роскоши», а Марций «воздержанностью и бескорыстием заслуживает сравнения с благороднейшими и честнейшими из греков, но, клянусь Зевсом, никак не с Алкивиадом». Зато «Алкивиад умел быть любезным и обходительным с каждым встречным», а «Марций был ненавистен народу»; *его бескорыстие лишь усугубляло народную ненависть*: ибо «все утверждали, что он... поносит неумищих не по сравнению с корысти, но глумясь над ними и презирая их». И вот почему из двух политических деятелей «первого сограждане не в силах были ненавидеть, даже страдая по его вине, второго — уважали, но не любили»².

Бескорыстие, личная «незаинтересованность» для античного писателя Плутарха, хотя и благородная черта, отнюдь не главная добродетель гражданина, не существо гражданского в человеке. Сознание античного гражданина «полисно корыстно» и лично заинтересовано в процветании родного города-государства, от которого *непосредственно* зависело его личное благосостояние. Разгром родного города означал для каждого гражданина разграбление имущества, а то и плен, рабство; победа над соседним полисом — между прочим, личное обогащение каждого воина (что видно и из шекспировской трагедии — в силу античного ее сюжета, но во всем историческом колорите предстает лишь в рассказе Плутарха). Усматривать в «заинтересованности»,

¹ «Ты с молоком моим всосал отвагу, но гордость приобрел ты сам» (III, 2); «Этот человек на свет от Вольской матери родился, жена его, наверно, в Кориолах, и внук мой на него похож случайно» (V, 3).

² Гай Марций и Алкивиад. Сопоставление. Главы XLII—XLIV.

в личной материальной выгоде что-то заведомо недостойнее, низменное, «эгоистическое» античному сознанию так же чуждо, как стыдиться своего тела, цветущего своего здоровья. «Небо» нравственного сознания античного гражданина еще достаточно «низкое», лично достигаемое, оно не очень-то высоко подымается над «землей», над собственными интересами горожанина, неотделимыми от общеполитической собственности. Нормы гражданской этики классической античности — долг перед отечеством, справедливость, самопожертвование — никак не распространяющиеся на чужезмцев, варваров, рабов, на человека вообще \ представляются поэтому моральному сознанию Нового времени слишком натуралистическими, «наивными», слишком «естественными» («прирожденными»), ограниченными природным местом рождения, — короче, недостаточно идеальными, слишком «реальными» — для подлинных (абсолютных) норм нравственного долга².

Абсолютное бескорыстие шекспировского Кориолана («Награду за подвиги он видит в их свершенье», Коминий, II, 2), повышенная чувствительность ко всякого рода награде, чествованию как «низменной награде», «обидной» лести («Ты мне не льстил, поэтому меня ты не обидел», Кориолан, II, 2) свидетельствуют о более позднем, *национально* гражданском, или всечеловеческом, более широком по объему человечности идеале Нового времени, для *наглядности* выведенном на фоне — овеянного легендами классически гражданского сознания — античного полиса. Без малого через два столетия *существо* нравственного, в частности, гражданского, долга будет заключаться, по Канту, прежде всего в «незаинтересованности», в отсутствии любого личного «интереса» (как «инобытия» материально личной корысти буржуа), даже личного наслаждения от нравственного акта: пресловутое суровое «с отвращением делать то, что долг велит». Небо национального и всечеловечески гражданского сознания личности Нового времени, его долг никак *не должен*, по Канту, сойтись с землей, низменной корыстью: ибо в самой жизни *не очень-то видно*, чтобы они сходились; гражданское благо уже не ощущается непосредственно за личным; скорее одно подавляет, исключает другое. Между нравственностью шекспировского тра-

Идеи «человека», «человечности», «рода человеческого», «космополитического гражданина» (Марк Аврелий Философ) возникают — помимо христианства — только у стоиков в связи с исчезновением полисной культуры, утверждением эллинистических деспотий — в противовес официальной морали этих деспотий.

² Подобно этике, античная метафизика (все еще «натуралистическая») также не доходит до такой поляризации духа и материи (рассматриваемой как «инобытие», самоотчуждение духа — или наоборот), которая характерна для «основного вопроса» в новой философии; классическая античная мысль не знает ни «абсолютного идеализма» (даже в лице Платона), ни последовательно механистического материализма (даже в лице Демокрита или Эпикура).

гедийного героя, в особенности гражданского Кориолана, и кантовской абсолютной («категорической») этикой исторически и психологически стоит герой трагедии классицизма (верноподанный, человек «порядка», светский «порядочный» человек трагедии XVIII века, «гражданин» просветительской трагедии) и ситуация борьбы (нравственного) «долга» и (природной) «страсти» в душе героя: по сути близкого к кантовски нравственному человеку, от которого шекспировский Кориолан (в духе более целостного человеческого идеала трагедии Возрождения) отличается в двух отношениях. Во-первых, гражданский римский долг Кориолана есть и его, «римлянина», единственная личная страсть; этого рода личный интерес, «заинтересованность» в глазах Шекспира, художника Возрождения, не принижает гражданского сознания героя. Иначе говоря, это и его гражданское право выступать от имени Рима, защищать свой город и от внешних и от внутренних врагов, его право вмешиваться во все гражданское, право на личное мнение; только антагонисты-функционеры могут оценивать благородное право героя, ставшее его «страстью», как порок, предосудительную надменность. И, во-вторых, что вытекает из предыдущего, коллизия тем самым заключается не в конфликте в душе героя двух начал, более достойного (долга) и менее достойного (страсти), как в трагедии классицизма, а в конфликте достойного (гражданственного) героя с недостойной (корыстной) «чернью». Как никогда в античной трагедии (и не в сублимированной форме, как в любовной трагедии Расина), на заре Нового времени трагедийный конфликт возникает у Шекспира непосредственно на основе общественно *материальных* интересов — во всех трех «социальных» трагедиях, но наиболее драматически в чисто гражданской трагедии «Кориолан».

Явно модернизован герой еще в одном отношении. В том же монологе из сцены с избирателями, откуда был приведен стилистический — и явно сознательный — анахронизм, Кориолан восклицает: «Зачем прошу я, стоя здесь в лохмотьях, у Дика с Хобом голосов? Да потому, что так велит обычай! Но повинуйся мы ему во всем, никто не стал бы пыль веков стирать и горы заблуждений под собою похоронили б истину» (II, 3). Римский обычай выпрашивания голосов при выборах в консулы не мог быть древнее учреждения самих консулов в связи с отменой царской власти — за четырнадцать лет до момента, с которого начинается действие «Кориолана». Коминий напоминает у Шекспира народу о подвигах юного Марция в сражении против последнего царя Рима Тарквиния Гордого — вслед за Плутархом (от себя Шекспир добавляет *личный поединок* Кориолана — в духе старого Гамлета или Макбета: «Сойдясь с самим Тарквинием, свалил он с ног его», II, 2). Выход в «одежде смирения», таким образом, для Кориолана никак не мог быть «обычаем», чем-то традиционным, древним («пыль веков»). Все дело в том,

что у Шекспира трагедийный герой *всегда нарушает обычай, традицию*: собственным доблестным актом (Отелло, Макбет, Антоний) либо — в социальных трагедиях — не менее отважным «экспериментом» в сфере материально-собственнической (Лир, Тимон). И вот почему, предлагая сенату отменить институт трибунов, шекспировский Кориолан, в отличие от консервативного патриция Марция у Плутарха, апеллирует не к традиционным привилегиям знати, не к реакционерам-восстановителям старины, а к гражданскому мужеству, государственному новаторскому уму и личному достоинству сенаторов («Молю я вас, людей не столько робких, как осторожных; вас, кто больше любит порядок, чем боится перемен; вас, для кого *важней прожить достойно, чем долго*», III, 1). У художника Возрождения Шекспира *новые идеи, дерзания* исходят — за исключением «Макбета», всегда *открыто* исходят — от протагониста, от свободной личности, а хранителем обычаев, традиций — того нравственно святого и неприкосновенного, что заключает в себе традиция, — является народ («Макбет», «Король Лир», «Кориолан», «Тимон Афинский») К

После всего сказанного о модернизованном герое, антагонисте, народе надо все же признать, что античный сюжет шекспировского «Кориолана» не в такой степени условен, как в классицистской трагедии, как в «Андромаче» или «Федре» Расина, где каждая фраза, каждый стих текста пронизаны духом светских приличий XVII века и исключают иллюзию исторической достоверности, — в расиновской трагедии такое правдоподобие архаически грубых нравов заведомо не входит в творческую концепцию действия. Ситуация современной жизни условно «перенесена» у Расина и его последователей в подобающий высокому жанру трагедии антично-мифологический или антично-исторический, идеально «цивилизированный» убор — «самого просвещенного народа Греции»². У Шекспира же, в доклассицистской его трагедии, при всех анахронизмах — языка и быта, психологии и идей, — которых никогда не разрешил бы себе драматург XIX века, иллюзия исторически реального Рима то и дело нарушается, но лишь потому, что в какой-то мере тут же снова восстанавливается, ибо (условно) ощущается.

Этот мятежный народ во главе с народными трибунами и хитрые, но, когда требуется, отважные патриции, эти стычки на улицах и форуме Рима, страстные, республикански открытые споры под небом родного Города, по поводу Города и его блага, блага римского народа и его прав, эта насквозь «городская», ха-

¹ Этому не противоречит то обстоятельство, что сознание героя в *начале действия* — особенно в «Лире», «Кориолане» и «Тимоне Афинском» — более наивно и архаично, чем у окружающих.

² Ж. Расин, Предисловие к «Ифигении».

рактенно полисная атмосфера действия вокруг героя, беззаветно («органически») преданного родному Городу,— во всем этом перед нами Рим, овеянный легендами «Гражданский Рим», каким он представлялся современникам Шекспира, эпохе Ренессанса, ближайшим векам и — после всех «приземлений» исторической науки XIX—XX веков — в значительной степени еще представляется и в наше время культурному сознанию. Наше воображение при чтении «Кориолана» витает между Римом легендарно древним, республикански гражданским, и Римом императорским, мировым городом с беспокойным, паразитирующим за счет города люмпен-пролетариатом,— и кое в чем ему аналогичным в социальных светотенях современным Шекспиру беспокойным Лондоном. Анахронизмы, невольные и вполне сознательные, придают полисемическому «времени» «Кориолана» большую динамику и значительность, переводят ситуацию из малого времени древнеримской «хроники» века Кориолана в большое Время трагедии человеческой жизни, трагедии человека-гражданина. Для героической, чисто гражданской, но свободной от искусственного напряжения ситуации, для *естественного* звучания трагических страстей полисная древнеримская жизнь составляла — в глазах Шекспира, как и трагиков классицизма XVII—XVIII веков — художественно наиболее благоприятный исторический фон, на который проецируется позднейшее, более развитое личное сознание и современная драматургу политическая жизнь.

Так возникает в развитии магистрального сюжета классическая трагедия Гражданственного Человека «Кориолан». Как и в «Юлии Цезаре», ее предмет — политическая свобода, но в ином, для Нового времени более существенном и более драматическом, смысле. Не смена республиканской формы правления автократией, принципатом, не диктуемая Временем примитивно открытая узурпация одной личностью политических прав всего общества, а тем же Временем порожденный, но характерный для более развитого общества, внутренний и более утонченный процесс узурпации учреждением, безличным механизмом (*за которым, однако, стоят необеспеченные интересы народной массы*) гражданских прав личности: при видимом сохранении республиканской формы и «демократичности» правления. Иначе говоря,— и это та же трагическая двойственность (антагонистического в классовом обществе) прогресса, что и в «Короле Лире», те же два варианта «рождения личности», но в применении к сфере гражданской — конфликт в «Кориолане» основан на таком же непримиримом, как в британской трагедии, столкновении протагониста, личность которого плод многовекового процесса интеграции общественных связей, процесса формирования гражданского человека как существа политического, сознательно общественного — столкновении с антагонистом, в котором кульминирует изнанка процесса, патология ракового перерождения в личности общественных

связей, подмена их, в ущерб интересам целого, функциями «места», несоответственно разросшегося — из-за какой-то общей «болезни» социального «организма».

Отсюда иное наше отношение в «Кориолане» к трагедийному конфликту.

Ни в одной трагедии Шекспира позиции обеих сторон в конфликте, их девизы не подняты на такую *принципиальную* высоту, как в «Кориолане» (откуда, между прочим, и классически открытое — публичное, гражданское — столкновение, минимальная роль интриги). Начиная с «Гамлета», даже с «Юлия Цезаря», во всех трагедиях наше чувство справедливости, хоть мы и отдаем должное резонам антагонистов, всецело на стороне героя, на стороне Гамлета, Отелло, Антония, Лира, Тимона и на стороне приверженцев героя (отчасти, за исключением «Макбега», где в образе протагониста сошлись абсолютное чувство долга у героя и абсолютная аморальность применяемых средств у антигероя). В «Кориолане» этого нельзя сказать с такой решительностью. Ниже, при разборе суда над Кориоланом, мы остановимся на «истине» героя; здесь же, где речь идет о состоянии трагедийного мира, важно отметить, исходя из объективной стороны ситуации, во всей значительности «истину» антагониста. Уже в силу того, что «болезнь» римского полиса со всеми приступами лихорадки трагедийного действия и весь конфликт коренятся в неудовлетворенных материальных интересах народа, его человеческих правах, наша оценка антигероев — как всегда в шекспировской трагедии «материалистов», интриганов, не брезгующих никакими низкими средствами, — наша нравственная оценка *социальных* антагонистов в чисто гражданской ситуации иная, чем своекорыстных антагонистов всех остальных трагедий. В ситуации с обездоленным народом материальные интересы впервые выступают не как «низкая корысть», но с этически положительным знаком, а гражданская «бескорыстность», возводимая героем в нравственный императив, в принцип, впервые становится принципиально уязвимым началом его «идеалистических» позиций. Тем самым обозначается и преимущество — в трагедийной ситуации впервые с нравственной стороны — позиций антагониста.

Трагедийный конфликт в «Кориолане» поэтому более чем где-либо у Шекспира, обоюдоострый; с ходом действия все резче обозначается моральная односторонность каждой из сторон. Город РТш как идеальная целостность (истина «органического» мифа) — и римский народ, реальное тело Рима («Что такое город, как не люди?»). Справедливое право «достойного» — и не менее справедливое право «недостойных» (отверженных, ибо отвергнутых), когда они хотят стать достойными («имеющими достоиние») Человек как *степень* настоящего (должного, подлинного) общественного человека, его высота и возможности в личности — •

и человек как *состояние* настоящего (*нынешнего*) общественного человека, его широта и объем в «простом народе» (common people). «Гуманизм без гуманности» в суровом герое, бесчеловечное отношение его к народной массе,— и «гуманность без гуманизма», без уважения к личности в народных трибунах, бесчеловечность их отношения к герою. Недоверие к культурному подъему народной жизни, корпоративная узость *элитаризма* — и столь же враждебная культуре, нивелирующая ограниченность *эгалитаризма*. Незаменимое значение одного в деле всех (принцип «личности») — и незаменимость дела всех в судьбе одного (принцип «народности»). Наше трагическое «сострадание» в «Кориолане», как нигда более у Шекспира, двойственно. И каждый раз в ходе конфликта при победе, моральной или реальной, одной стороны во всей трагической остроте обозначается «истина» другой (Кориолан и народ, I, 1; изгнание Кориолана, III, 3; Кориолан под стенами охваченного паникой Рима, V, 2; капитуляция Кориолана — и апофеоз героя в финале). В гражданской трагедии «болезнь» трагедийного мира острее всего сказывается в болезненном состоянии духа героя-гражданина. Патология римского «организма» — не только в отчуждении римского народа, особенно в лице трибунов, от Рима; болезнь «заражает» и героя, она всего трагичнее в отчуждении римского (и народного, если «народ — это город») героя от римского народа.

Есть в экспозиции «Кориолана» один мотив, даже одно лишь слово, в котором Шекспир выразил (метафорически) всю меру «бесчеловечности» (вполне сопоставимую с образом ведьм в «Макбете») и взаимного отчуждения между «благородным римлянином» и массой римского народа. В «Жизнеописании» Плутарх рассказывает, что после взятия Кориол римский сенат по просьбе одного опустошенного чумой соседнего города решил отправить туда колонистов, дабы заодно «избавиться от самых горячих голов, бунтующих вместе с вожаками,— так сказать, от подонков и отбросов города, болезнетворных и сеющих смуту». Так как плебеи, возбуждаемые трибунами, наотрез отказались переселяться в зачумленный город, туда отправился Марций во главе своих клиентов и немногих добровольцев. Через некоторое время они вернулись в Рим с захваченной в войне с анциатами богатой добычей,— на зависть и досаду остальным гражданам (XII—XIII).

Шекспир полностью опустил этот эпизод, но глухим его отзвуком в экспозиции дважды звучит саркастически выразительный мотив «крыс». Непосредственно *перед первым появлением* героя на сцене Менений заключает свою притчу — урок мятежной толпе — словами: «*На Рим напали крысы, и кому-то несдобровать*»; *покидая сцену*, перед тем как отправиться на войну с вольсками, Марций обращается к присмирившей толпе: «Богаты

вольски хлебом; к ним в амбары *мы пустим крыс*. Почтенные смутьяны... прошу за нами!» (I, 1). Навешанный архаическим Римом Плутарха (его «болезнетворными подонками и отбросами города») шекспировский мотив «крыс» исторически точнее применим не к раннереспубликанскому, а к императорскому Риму, к позднеантичному пролетариату, который (как и допромышленный люмпен-пролетариат Лондона времен Шекспира), по известному выражению, паразитически жил, за счет города, в отличие от капиталистического города Нового времени, который живет за счет своего пролетариата¹. Образ многозначного большого Времени в «Кориолане», этот характерный мотив, *обрамляя первый выход героя*, первое в действии столкновение героя с народом, недвусмысленно показывает собственное *отношение Шекспира* к бессердечно односторонней, неумолимо «гражданской» позиции Кориолана.

Когда речь идет о таком объективном («как сама природа») искусстве, как трагедия Шекспира, несостоятельны ни противопоставления героя драматургу, демиургу художественно творимого мира, ни их отождествление. Трагедийный протагонист, порой преступный — конечно, не отрицательный пример, не авторское назидание, но и не «автогенный» образ, не «рупор» взглядов или страстей Шекспира (первого рода трактовкой нередко грешила старая академическая критика, во вторую впадает критика модернистская — при свойственном ей субъективно психологическом, авторски личностном понимании искусства). Образ Макбета, скажем, не в большей мере «отрицательный образ» честолюбца, либо паразитично правдивая «психология преступника», чем «Тимон Афинский» урок благоразумной умеренности и экономии в филантропии (подобного рода «мораль» из трагедии Шекспира склонна была извлекать начиная с Гервинуса школьная немецкая критика второй половины XIX века). С другой стороны, политические взгляды героя дают нам не больше оснований судить о взглядах самого драматурга, чем аффект Отелло или горести и радости Лира-отца — о ревнивом или чадолюбивом характере Шекспира. Гений драматического — объективнейшего — рода поэзии, Шекспир вполне удовлетворяет идеалу художника по Дидро: он, как бог в своем мире, вездесущ (он — во всех

Введенный Шекспиром — едва ли не впервые — в высокую литературу мотив «бродячих крыс» приобретает поэтому в поэзии XIX—XX вв. — от Г Гейне до М. Цветаевой — иной, чем у Шекспира, саркастически *антибуржуазный* смысл — панический страх мещанства перед социальной революцией:

Государства морального существо
В опасности страшной — имущество.

*Гейне, «Бродячие крысы»
(Перевод Ю. Тынянова)*

своих созданиях) и невидим. За голосом *каждого* персонажа трагедии, за сентенциями циника Яго и самодовольного болтуна Полония, за эстетическими оценками Гамлета и профессиональными суждениями Поэта и Живописца, гостей Тимона Афинского, равно слышен личный голос их творца. Некоторые изречения отнюдь не самых мудрых персонажей (например, «безумие систематическое» Полония) стали крылатыми, как бы формулами мудрости самого Шекспира. Величайший артист мировой поэзии Шекспир умеет сказать за всех — и при этом сказать *истину*. С известным правом мы всего охотнее усматриваем лично авторские мысли («отношение Шекспира») в речах всечеловеческого протагониста, *первого лица* действия, нормы человеческой природы (поставленной перед зрителем под тем углом, который составляет предмет, сюжет данной трагедии); особенно там, где звучит голос благородной страсти, еще не перешедшей в ослепленный аффект, либо уже освобождающейся от него (последний монолог Макбета). Иногда, однако, мы находим высшую мудрость трагедии («отношение Шекспира») как раз в речах *безумного* героя или профессионально безумного шута, второго «я» героя (и то и другое в «Короле Лире»), но и это единство трагедийного героя и трагика — не тождество, даже в «Гамлете» и «Короле Лире». Пожалуй, всего адекватнее, даже точнее, чем в монологах первого лица действия (без поправки на личность), «идея» трагедии сквозит в спорадических замечаниях *безличных*, случайных персонажей фона, *последних лиц* действия — в репликах какого-нибудь часового Марцелла в «Гамлете», безымянных солдат в «Антонии и Клеопатре» или горожан-избирателей, а то и слуг Авфидия в «Кориолане»: безличный глас шекспировского народа — личный голос трагедийного творца. В кризисном мире трагедии, на свой лад мире вверх дном, последние становятся первыми — прямо по Евангелию. Но, разумеется, и здесь далеко не всегда.

Как же нам судить о пресловутом «отношении Шекспира»? Цитаты, сколько их ни приводи, сами по себе мало что доказывают: цитатами из Шекспира — это слишком хорошо известно! — можно доказать и доказывалось что угодно. Любые цитаты — в драме это характерные высказывания персонажей — легко оспорить в полемике не больно глубокомысленным соображением, что «нельзя отождествлять Шекспира с его героями»: незаменимый прием отвода свидетелей в суде над Шекспиром и его героями, после чего можно тут же перейти к иным (то есть к собственным) цитатам — без которых и впрямь не обойтись! Но слова персонажей, даже наиболее ответственные, сами по себе — «слова, слова, слова»; да и поступки героя, даже самые чудовищные — герой убил из ревности жену, зарезал ночью в своем замке гостя-короля, намеревается стереть с лица земли родной город, — обретают трагический смысл лишь в партии героя, в контексте образа в целом, а его образ (всегда спорный!) — в контексте

трагедийного сюжета в целом (тоже спорного), а подлинный смысл сюжета — в контексте магистрального сюжета трагедий (конечно, архиспорного!), а затем всей драматургии Шекспира — его стиля, мироощущения, эволюции — как целостности высшего порядка; не говоря уже о связи с современниками английскими и европейскими, о национально-эпохальном «контексте» творчества. Истинность нашего понимания отдельного слова, фразы, реплики, характера, ситуации, пьесы, жанра, убедительность нашего перевода — всегда приблизительного — поэтического мышления Шекспира (а тем самым и «отношения Шекспира») на логический язык художественной критики зависит от развиваемой концепции целого, от того, насколько непринужденно, естественно (текстологически, историко-культурно и т. п.) при таком понимании входят элементы в целое, а целое составляется без натяжек, убедительно из понимания отдельных элементов. Элементы, компоненты театра Шекспира, в частности отдельные драмы, раскрытие которых всегда спорно, комментируют друг друга, корректируя «контекстом» наше понимание в каждом отдельном случае. «Истина» элемента — целое. И наоборот. Другого критерия нет.

На протяжении XIX века — от романтической критики (Хезлит) до критики позитивистической (Брандес) — утвердилась, а затем перешла в наше время «аристократическая», «демофобская» (в морально-культурном смысле, как и в социально-политическом) репутация не только героя, но и автора «Кориолана» — сближаемого с героем примерно так же, как обычно в «Гамлете». Эта репутация, или концепция, не в малой мере повлиявшая на сдержанное отношение театра и читателей к одной из самых великих трагедий Шекспира, несостоятельна. И по двум кардинальным соображениям.

Во-первых, концепция эта крайне невероятна «в контексте» трагедий Шекспира 600-х годов. Она казалась бы более убедительной, если бы не дошло до нас больше ни одной пьесы Шекспира тех лет, когда был создан «Кориолан», или будь у нас основания подозревать какой-то духовный кризис, творческий перелом (как, например, в год создания «Гамлета»), подтверждаемый последующими пьесами. Но как мог Шекспир за год-два до «демофобского» «Кориолана» (1607—1608) создать глубоко демократического «Короля Лира» (1605—1606) с его покаянными мотивами и орциально-уравнительскими идеями, а затем после «Кориолана», но в том же году, написать «Тимона Афинского», где только в среде социально обездоленных и отверженных трагедийный герой находит понимание, сочувствие, бескорыстную пре-

¹ Тем самым видна и относительность любого освещения текста — ведь исторично само понимание «естественности» в искусстве! — что доказывает историю Шекспира в веках.

данность¹, — это неразрешимая «творческая загадка», вернее, психологический нонсенс.

На самом деле в «Кориолане» нет ничего исключительного для магистрального сюжета трагедий 600-х годов. История трагедийного Всякого Человека у Шекспира *всегда* начинается с мифа, в самом начале действия формулируемого в «Кориолане» с предельной наглядностью притчи — или поэтически подразумеваемого, с *мифа*, слова двузначного, двусмысленного: обозначение самого высокого в верованиях общественного человека, в представлениях общества и человека о себе, о (*реальном* и *должном*) положении человека в мире и о состоянии его мира («миф» как социальная вера, «идеал»); и обозначение *ходячих представлений* о человеке и мире, официально проповедуемых лживых истин, выгодных, особенно на кризисной фазе общества, лишь власть имущим («миф» как презренная «пошлая басня»). На стыке этих двух значений слова и основан весь трагедийный сюжет, конфликт между *благородным* героем и *низменным* (зато «реалистичным») антигероем. Сюжет начинается с того, что Всякий Человек, *как никто другой* в его мире, верит в высокий миф: в миф «доблести» — в человека — творца своей судьбы, в предначертанный ход «времени», в свою «звезду» — в трагедиях «доблести»; в миф достойного общества, где достоинство личности не зависит от внешнего достояния — в «социальных» трагедиях. Сознание Всякого Человека настолько пронизано этой верой («без нее и жить не стоит»), что он, нарушая приличия, обычаи («стирая пыль веков», «Кориолан», II, 3), невольно («Антоний и Клеопатра») либо более или менее сознательно (в позднейших трагедиях) отважно идет на «эксперимент», в глазах всех окружающих безрассудный («Король Лир», «Тимон Афинский»), проводя его с чудовищным упорством, как свой долг («Макбет»), или с таким же донкихотским упорством проповедуя, навязывая его обществу («Кориолан»). С этого момента, с дерзостью личной проверки мифа, рождается личность, начинается осознание человеком того, *чего стоит* человек («природа» человека) и *на чем стоит* его мир («природа» общества).

За исключением Гамлета, который еще до «эксперимента» знает настоящую цену официальному мифу и высоким словам, а потому до финала ни разу не ошибается, все трагические протагонисты в ходе реализации «эксперимента» вступают в союз с «реалистичным» антагонистом, либо работают на его «низкую» трактовку мифа. Нагляднее всего Макбет, который в ведьмах видит «вещих сестер», своих союзниц, открывающих перед ним его доблестный долг; Отелло вместо прежнего друга Кассио прибли-

¹ Да и в «Кориолане» объективную и достойную оценку, свободную от сословно пристрастных оценок у друзей и врагов, герой находит лишь в среде народа («первого уровня»), только она адекватна «отношению Шекспира». Об этом в главе «Сюжет и социальный фон».

жает к себе «честного» Яго; Лир в начале «эксперимента» прогоняет «добрых» и находит поддержку только у «злых»; Кориолан уступает реалистическим доводам «политиков»-патрициев, пытаясь вопреки своей натуре лукавить. В кульминации перед героем открывается во всей бесчеловечности настоящее положение вещей, пошлая изнанка мифа. В реакции героя, однако, во взрыве его страстей начиная с «Отелло» не отказ от высокого мифа, а *гордость* оскорбленной, униженной личности.

В этой гордости, как ни ослеплен герой аффектом, нет ничего от сословных или классовых представлений о благородстве и достоинстве. *Все* протагонисты, как и Кориолан («Я изгоняю вас. Живите *здесь*»), охвачены в кульминации предельной гордостью, глубоким презрением к обществу. Но когда Отелло в кульминации начинает жалеть о том, что связал себя узами брака, когда он говорит о язве «высоких душ», неведомой душам заурядным, представление его о благородстве — морально-культурного порядка, а не социально-классового, национального, расового и т. д.; на этом и основан весь сюжет о благородном Мавре. Надо ли приводить сентенции гуманистов Возрождения начиная с Петрарки и Боккаччо об «истинном благородстве», которое «дается не цветом крови», не привилегиями от рождения, а только делами? Есть внутреннее родство между Мавром, героем трагедии Возрождения, когда он как личность судит мир и Дездемону, — и безродным актером, разночинцем-Шекспиром, художником Возрождения, который в своей трагедии лично судит всех. Принцип личности не закреплен за какой-либо частью общества, он не менее универсален, чем природа дарования, — и так же демократичен, он равно враждебен элитарности и эгалитарности. «Аристократизм» личности у Шекспира — в этимологически древнем смысле слова как «власть лучших», преимущественное «право лучших» судить всех и обо всем, — он же и демократизм личности, в том же древнейшем смысле приоритета народа, «всех» перед особью: *всякий* человек — личность, *всякий* человек (в этом *мера* человеческого достоинства) в своей жизни, делах (подобно верующему перед лицом божества) предстоит перед Всем и всеми: критерий один для всех. Демократизм личности, чувство *равенства* всех, личная скромность героя перед лицом величественного общественного целого, перед «делом всех» классически формулирует у Шекспира не кто иной, как «аристократ» Кориолан, когда, отклоняя личное чествование, обращается к римским воинам:

Совершил я
Для родины, *как вы*, лишь то, что мог.
Любой, кто, жизни не шадя, сражался,
Делами *равен мне*.

Между «демократическим» Лиром и «аристократическим» Кориоланом, протагонистами двух — почти одновременных — «со-

циальных» трагедий, как и между всеми главными героями в *отправной точке трагедийной концепции*, нет кардинального различия, как и в принципе между «отношением Шекспира» к про-тагонисту каждой трагедии: Шекспир всегда в «трагическом единстве» со своим трагедийным героем—от Гамлета до Тимона Афинского. Гордость («аристократизм») *короля* Лира («Король, до конца ногтей — король») того же порядка, что и гордость *благородного римлянина* Кориолана в ключевой фразе всей его трагедии («Я изгоняю вас. Живите здесь») ¹. Но в каждой трагедии *свой* пафос и *свой* герой. И Лир в кульминации, и Корио-лап, и Тимон, охваченные аффектом, готовы уничтожить «недо-стойное» общество. Но Лир, в наиболее универсальном смысле *Всякий Человек* среди трагедийных героев, с *самого начала* «эксперимента», предметом которого является самое универсальное— достоинство человека,— лично сталкивается с материальной основой основ несправедливости в обществе, с интересами — и поэтому доходит, как никто иной, до высшего (и подлинно реалистического) понимания вещей; принцип личности здесь до-веден до интереса всех («Я оправдаю всех») против интересов немногих, а потому до *непосредственно* народного, подлинно демократического содержания. В *гражданском*, более частном сю-жете «Кориолана», напротив, «незаинтересованный» герой—граж-данин с самого начала действия, с экспозиции, сознательно *от-влекается* от материального начала, от «интересов» мятежного народа. Для него — это диктуется мифом! — нет «интересов», есть только «достойные» («граждане») и «недостойные» («чернь»); *настоящий* человек начинается *после* собственных интересов, в отрешении от них. Органический миф требует безусловной «ве-ры в правомерность» своего мира (К. Маркс), а иначе не стоило бы самоотверженно служить ему, быть «гражданином». Богатые патриции — это «достойные» люди, полноценные кирпичи рим-ского здания; голодные плебеи — «недостойные», неполноценные люди, щебень Рима ². Нерушимая вера в органический миф, самозабвенная преданность целостному Городу означает тем са-мым и преданность его «отцам», патрициям, как своей стороне в великом гражданском конфликте. Высокий миф тогда обра-чивается пошлой стороной, официальным самодовольством. В классово расколотом мире принцип личности, в «гражданской

¹ Сходство Лира и Кориолана проведено вплоть до портрета. Авфидий, не узнавая явившегося к нему в дом Кориолана, спрашивает: «Кто ты?.. На твоём лице читается привычка к власти» и т. д. Также в этой сцене беседа слуг Авфидия о Кориолане: «В его лице есть что-то такое... как бы это сказать... что-то такое, словно он... поважнее, чем нам казалось» (IV, 5) Ср. в «Короле Лире», когда Кент занимается слугой к Лиру. «Кент. В лице у вас есть что-то такое, что покоряет. Лир. Что же это такое? Кент. Власт-ность».

² «Гражданственную» бесчеловечность Кориолана характерно передает его обращение к толпе в I, 1: «Эй вы, обломки!» («You, fragments!»)

трагедии» принцип гражданской личности, практически может стать сословно заинтересованным принципом. Язык Кориолана тогда не отличается от языка кичливого патриция Марция у Плутарха *.

Нисходящая линия действия в магистральном сюжете — это осенняя фаза развития страсти, ее зрелость. Герой и теперь не отказывается от своего пафоса, хотя разлад с миром резко обострился. В британской трагедии — это поступательное расширение сердца Короля Лира до *всечеловеческого* органа. («Я заступлюсь за всех», IV, 6) В «Отелло», «Кориолане» и «Тимоне» трагедийная страсть после кульминации, напротив, обретает отрицательный знак, становится демоничной, в «Макбете» — во всей бесчеловечности принципа («Кровь требует крови»). Но именно з нисходящей линии, когда гордость Кориолана перешла в аффект мести, как раз *на пределе* трагического заблуждения, во всей очевидности вырисовывается внесловный пафос Кориолана: от союза — с самого начала формального союза — с «политическими» патрициями, заставлявшими его изменять себе, лукавить, теперь ничего не осталось; недостойность *системы* римской жизни, ложь, пошлость официального «римского» мифа лишь теперь ясны бывшему римскому герою. Как в «Макбете», истина открывается герою в «Кориолане» трагичнейшим методом «доказательства от противного»: герой в одиночестве «доблестно» прошел почти весь демонический свой путь — и у самого конца остановился. Ибо, в отличие от «доблестного» Макбета, перед Кориоланом никогда не стоял *формальный* долг верности себе. И поэтому после «выхода из себя», изгнания из Рима, а затем величайшего ослепления аффектом для Кориолана еще возможно «прийти в себя», опомниться, притом, в конечном счете, *не изменив себе*: через «очищение» последним поступком вернуться перед смертью — подобно Отелло, а не Макбету — к тому, чем герой всегда жил. И смертью своей доказать высокую истину гражданского мифа

«Контекст» магистралью сюжета поздних трагедий, стало быть, исключает «аристократическую» концепцию «Кориолана» — не только трагедии (и «отношения Шекспира»), но и ее протагониста.

Во-вторых, такая концепция героя (и отождествление с ним автора) несостоятельна, так как исключается — сколько ни приводить отдельных «демофобских» цитат — образом героя в *контексте самой трагедии*, анализом эволюции сознания Кориолана, субъективной стороны ситуации. К этому анализу мы теперь и перейдем.

«Сначала пусть зубы вычистят себе и рожи умоют» (II, 3); «Подлые мастеровые Рима» (V, 3) и др.

Начиная с заголовка («Жизнеописание Гая Марция») Плутарх ни разу не называет Кориолана знаменитым — единственно запомнившимся потомству — именем-прозвищем. Рассказав о битве под Кориолами и о том, что «с тех пор Марций носил третье имя—Кориолан», Плутарх поясняет читателю, что, кроме собственного, даваемого при рождении, первого имени и родового второго, римляне присваивали человеку еще прозвище: «Третье имя получали не сразу, и оно отвечало какому-нибудь поступку, удачному стечению событий, внешнему признаку или нравственному качеству» (XI). Из приводимых далее примеров видно, что для Плутарха значение прозвища Кориолан не выходит за пределы *одного из* «нравственных качеств» Гая Марция, проявившихся благодаря «удачному стечению событий» в «поступке» под Кориолами. Иначе говоря, взгляд Плутарха совпадает с мнением шекспировского трибуна Брута, когда тот после изгнания героя, в атмосфере успокоившегося Рима самодовольно подводит итог действию: «Был Гай Марций отважен на войне, но слишком дерзок, заносчив, полон спеси непомерной и самомнения... Но промыслом благих богов он изгнан — и счастлив Рим» (IV, 6). Для Плутарха прозвище слишком лестно и односторонне освещает характер Гая Марция, оно не указывает на роковые его пороки, а потому оно не вполне характерно и не годится для стоической — но отнюдь не трагической — концепции «Жизнеописания».

Напротив, для Шекспира в прозвании Кориолан — вкратце весь характер, личность, а значит, и трагедия героя. Не в *индивидуально* собственном (лат. *praenomen*) имени Гай, произвольно данном (при рождении, в отличие от прочих ему подобных), и не в наследственном родовом общесобственном (*nomen*) имени Марций¹, а в имени-прозвании (*cognomen* или *agnomen*) Кориолан, не данном, а *лично* завоеванном и оставшемся в веках, знаменитом, ибо единственно выражающем пафос всей жизни: в трагически роковом *прозвище-призвании героя*. В тексте трагедии Шекспира перед репликами героя оно с середины 1,9, с момента присвоения прозвища, навсегда заменяет прежнее, еще не личное, имя Марций. Значение прозвища раскрывается — зрителям, персонажам, самому Кориолану — только в ходе трагического действия, каждый раз в новом смысле (восторженном, саркастическом, ненавистном для вольсков, для римлян, для самого героя), а в наиболее возвышенном и патетическом смысле — только в развязке, в гибели. То, какое имя для героя предпочитают в сво-

¹ Имя Марций в трагедии иногда обыгрывается заменой на «Марс» как признание формальной доблести героя на войне: «Знай, Марс» — в восторженном обращении Авфидия, IV, 5, с чем перекликается в финале: «Ты слышишь, Марс?» — самого Марция, когда тот же Авфидий публично обвиняет его в малодушии.

их репликах персонажи (друзья, родные и народ в восходящей линии — славное прозвище, которого они же после изгнания героя обычно избегают, трибуны — чаще наоборот, Авфидий всегда — Марций), каждый раз локально и красноречиво окрашено. В двух сценах (в III, 3, где героя приговаривают к изгнанию, и в IV, 1, прощание с близкими), в которых героя никто ни разу не называет ни по какому имени, пользуясь лишь местоимениями — как бы по всеобщей суеверно молчаливой договоренности — роковое «третье имя» безмолвно и угрожающе нависает над действием; в других сценах (V, 1; V, 6) прозвище, неосторожно или, напротив, с особым умыслом произнесенное, вызывает взрывы страстей, прозвище само движет действие. В прозвище-призывании сконденсирована для Шекспира вся трагическая ирония сюжета: римлянин, победитель Кориол, перешедший на сторону Кориол против Рима — ив Кориолах единолично погибший за Рим. Судьба личности, фундаментальное неблагополучие ее мира, трагическая коллизия между личностью и обществом.

Завязка трагедии, стало быть, начинается лишь с I, 4, со сцены подвига Марция под Кориолами, за который он удостоен прозвища, не менее двусмысленного, нежели предсказание ведьм в «прекрасный и гнусный» день Макбета. Предыдущие три сцены I, 1 (восстание римского плебса), I, 2 (кориольцы во главе с Авфидием готовятся к войне с Римом), I, 3 (родные обсуждают натуру героя) лишь подготавливают нас к правильному пониманию подвига в завязке, — не только героического, но и трагического (в будущем) его оттенка. Для героя со столь спорной репутацией — вплоть до отрицания иногда за Кориолоном каких бы то ни было черт героя¹, — для протагониста, так далеко зашедшего в демоническом аффекте, Шекспиру потребовалась наиболее развернутая и наиболее разнородная (вплоть до исключительной для чисто публичного действия домашне-семейной сцены I, 3) экспозиция, — с противоположными, но не менее, чем в «Макбете», ответственными аттестациями протагониста со стороны друзей и врагов. Наше отношение к герою, страстно преданному Риму, но врагу римского плебса, двойственно, — как в «Макбете» после двух прологов, светлого в королевских эмпиреях и мрачного в аду ведьм.

В экспозиции «Кориолана» наше внимание, как в «Макбете», тревожно напряжено, разрешение наступает лишь в завязке, но

¹ Из новейших работ этого типа отмечу «ключевую» статью: Michel P a r t, Cles pour Coriolan, «Europe», Mars, 1958. Автор полагает, что этот «испорченный мальчишка» (enfant gate), «нарциссист» (отсюда «вялое отношение к супруге»), этот «кровожадный робот, управляемый Волумнией», «тупой истерик», «почти клоун» — самим Шекспиром задуман, вплоть до сцены гибели, как «пародия на героя»; потомство лишь «по недоразумению усматривает трагедию в этой сатире». Чего только не писали о Шекспире, о его героях!

в направлении обратном, чем в шотландской трагедии. Там уже о сцены завязки верх берут ведьмы, прежний верный тан становится вероломным царевубийцей; здесь же «благородный римлянин» лишь в завязке впервые предстает во всем величии своего призвания. Семь сцен завязки (I, 4—10), как в шотландской трагедии, исключительно развернутой, опровергают неблагоприятное прежнее наше впечатление от героя. Различие между «Макбетом», трагедией доблести (с субъективным акцентом), и «Кориоланом», трагедией «социальной» (с акцентом на состоянии мира), обозначается по способу изображения в том, что в завязке шотландской движение образа дано как коллизия в душе героя, поставленного перед *формальным* долгом доблести,— в монологах, в спорах с женой, своим вторым «я», а в завязке римской как борьба на поле боя, в действиях против враждебных Риму вольсков, когда — во второй раз после начальной сцены — проверяется истинность «органической» притчи Менения Агриппы и самоотверженным героем движет *содержательный* долг члена общества перед общественным целым.

В завязке Кориолан великолепен. В этих сценах зритель видит — в первый и последний раз! — героя в родной стихии, на своем месте, «у себя дома». Как никогда впоследствии, он счастлив. Он — само *common weal, res publica*, «общее дело» Рима, ничего от особи, от обособленного индивидуума (в I, 4 под стенами Кориол: «О Марс, молю, дай нам быстрее с врагом покончить, чтоб мы с еще дымящимся оружием пришли к друзьям на помощь»; везде самозабвенное «мы», там, где у Макбета всегда эгоцентрическое «я»). Он — сама воинская честь (под Кориолами: «Они выходят: значит, расхрабрились... Тит, вперед! Враги посмели к нам питать презренье! От гнева жарко мне», I, 4). Он воодушевляет воинов, увлекая за собою, личной доблестью решая исход битвы. Он — воплощенный *furor bellicus*, воинский пыл, дух войны, бог войны («Марций — Марс»). «Вот бранный конь, мы — лишь чепрак на нем», — говорят о нем командиры (I, 9); «Ты... тверже, чем твой меч... Он гнулся, ты же нет... Ты не одним ударом страшен был, твой грозный вид и голос твой громовый врага бросали в дрожь, как если б бился мир в лихорадке» (I, 4). В I, 6, после подвига под Кориолами, он забываем, когда весь в ранах, но все еще не утолив боевой пыл («Я даже толком не разгорячился,— скорей полезно, нежели опасно, мне кровь пустить»), спешит — «окровавленный, как будто с него кожа вся содрана», — на помощь другой армии во главе с Коминием, которого умоляет об одном: поставить его на самое опасное место, позволить ему решающий поединок с Авфидием. Дерзания Кориолана, победы Кориолана в сценах завязки — на грани сказочного («Когда б о том, что ты свершил сегодня, тебе я рассказал, ты б не поверил», I, 9).

Мы еще вернемся к этой — *по степени* единственной во всем

театре Шекспира — физической и нравственной идеализации героя как воина, к этой хоть и опирающейся на легенду, но достаточно условной гиперболике, временами роднящей фигуру Кориолана скорее с образами богатырского эпоса, нежели трагедии. А пока отметим, что благодаря этой условности во всем трагедийном театре Шекспира не найти другой такой мажорной (с виду!), героически триумфальной завязки, как нет более мрачной, чем в «Макбете». Завязка «Кориолана» — это апофеоз человеческого призвания, характернейший для идеализирующего искусства Ренессанса восторг перед «безграничными возможностями» личности, — когда она на своем месте, а мир на ее стороне. В батальных сценах завязки, где римский герой *вместе* со своим народом против внешнего врага, образ Кориолана предстает в совершенно ином свете, чем в гражданской смуте экспозиции, где он *противостоит* своему же народу.

К источнику сюжета Шекспир с фактической стороны гораздо ближе к завязке, чем в экспозиции (где он, по сути, опустил знаменитый легендарный уход римских плебеев на Священную гору!), а также чем в кульминации или в финале. Тем показательней для шекспировской концепции образа Кориолана сознательные, хоть сами по себе малозначительные с виду, отступления в сценах завязки от Плутарха: они *героизируют* и одновременно *очеловечивают*, смягчают *суровый* (почти как у Макбета) характер протагониста. У Плутарха Марций вместе с немногими другими воинами ворвался в Кориолы, где, «тесно окруженный своими», сражался, «дав тем самым Ларцию возможность беспрепятственно войти в город» (VIII), у Шекспира он врывается в Кориолы *один*, за ним запираются ворота, римляне некоторое время полагают, что он погиб, и лишь затем * врываются в город ему на помощь. Коминию на помощь герой в трагедии также приходит *один*; у Плутарха — «во главе немногих» (IX) В стане Коминия шекспировский Марций обращается к вызвавшимся сражаться рядом с ним смельчакам: «Коль вы не хвастуны, то каждый... может сойтись с самим Авфидием могучим, щитом к щиту» (I, 6), — то есть совершить то, что в I, 8 совершит он сам. Ибо «любой, кто, жизни не щадя, сражался, делами равен мне» (Марций, I, 9). На поле брани больше нет высокомерного Марция экспозиции. Или, точнее, в завязке мы понимаем, что само высокомерие Кориолана проистекает от того, что он, как литературный его однолетка Дон-Кихот, мерит других по себе, по высокому своему духу. И если он требует от других самопожертвования, то в бою сам готов пожертвовать собой не только за Рим, но за каждого римлянина: в следующем акте Коминий напоминает гражданам, что шестнадцатилетний Кориолан, впервые

¹ Согласно ремарке, когда перед ними на мгновение показывается одинокий «Марций, облитый кровью» (I, 4).

участвуя в **сражении**, заслонил своею грудью раненого воина, за что «получил, как первый меж мужами, венок дубовый» (И, 2).

Показательны в завязке иные детали в пассаже о пленном кориольце, за которого герой заступается. У Плутарха это *давний друг* Марция («Был у меня среди вольсков друг-гостеприимец... Ныне он попал в плен, из богатого и счастливого сделался рабом», X); у Шекспира: «Один бедняк *когда-то* в Кориолах мне *оказал гостеприимство*»; причем вводятся новые детали: Кориолан даже не может вспомнить его имени («Забыл, клянусь Юпитером. Усталость отбила память. Нет ли здесь вина?»). В источнике заступничество за пленника дано в сравнительно спокойных условиях, назавтра после сражения, *перед* награждением героя; в трагедии тут же по окончании сражения и *после* награждения: безумная усталость, опьянение победой, чувствованьем все же не вытеснили из сознания героя горестный образ «бедняка» и долг благодарности. На *возмущении неблагодарностью* людской будет основана в значительной мере вся судьба шекспировского Кориолана.

И однако, в завязке перед нами та же личность, что в экспозиции, с теми же достоинствами и недостатками. Та же «доблестная кровь», то же мужество, прямотушие, резкость, отвращение к лести,— но в иной обстановке, под иным углом зрения. И то же до грубости нетерпимое отношение к «черни» (в I, 4 при отступлении римлян: «О, стадо Рим покрывших срамом трусов! Пусть язва и нарывы вас облепят», и т. д.), то же отвращение к «низким рабам», которые «тащат подушки, ложки, лом железный, тряпки», предаются грабежу, когда надо спешить на помощь Коминию («Перебить мерзавцев!», I, 5). То же негодование «достойного из достойных» (I, 5) против «недостойных» (в отчете Коминию о сражении под Кориолами: «Лишь нобили сражались, плебеи же — чума на них — бежали... Не удирали так от кошки мышки, как этот сброд от худших, чем он сам...», «И вот таким еще дают трибунов!», I, 6). Трещина в «организме» Рима между героем и народом, зиявшая в экспозиции, в завязке не засыпана, а только с виду прикрыта общеримской победой над врагом. Наша трагическая раздвоенность все же ослаблена,— чувство тревоги уходит на дно сознания. Под звуки труб и барабанов, при всеобщих криках воинов: «Кориолан — Гай Марций!» — хотелось бы и нам в сцене присвоения прозвища верить вместе с Коминием в состоявшееся примирение народного героя с народом, в то, что впрямь «носить он будет прозвище со славой» (I, 9). Он и сам это обещает...

С первой сцены завязки тем самым начинается *трагическая ирония* всего действия: подвиг под Кориолами, завоеванная популярность, присвоение почетного прозвища, личный триумф героя — завязка трагической доли героя как личности. Как в «Мак-

бете», исходные победы, награды, поощрения — на сей раз со стороны народа, не короля — это уготованная судьбой герою волчья яма. И подлинно символична, по-шекспировски пластична главная сцена завязки I, 4, когда за героем запираются вражеские ворота и он, всеми покинутый, *один* в Кориолах сражается за родной Рим. Это дух «органического» города-полиса — Кориолан его трагический Дон-Кихот — отделяется от реального, материального народного тела: магистральный образ сюжета. Содержание этого пластического образа дважды — и в противоположном смысле! — откроется трагедийному миру и зрителям лишь в кульминации и в финале.

Трагическая ирония продолжается во втором акте. Второй акт в «Кориолане» — это то, что в классической поэтике называлось «перипетия»: по Аристотелю, «перемена происходящего к противоположному», неожиданное осложнение «ситуации новым мотивом, мнимоблагоприятным для героя, с виду как бы отклоняющим действие от уже наметившегося неблагоприятия, а на самом деле лишь усугубляющим роковое, ускоряющим трагическую катастрофу. В классической пятиактной драме перипетия обычно приходится либо на второй акт — после *тревожного* акта завязки (в «Отелло» переезд любящих — после бурной коллизии первого действия — на предоставленный Мавру в полное распоряжение Кипр, где для них отныне не опасен никакой Бранцио; в «Антонии и Клеопатре» римский период в истории страсти Антония, брак с Октавией), либо на четвертый акт — после *патетического* акта кульминации (вторая встреча Макбета с ведьмами после видения Банко и благоприятные для героя новые предсказания; высадка армии Корделии в Довере, выздоровление Лира, примирение отца с дочерью). В композиции «Кориолана», во многих отношениях одной из самых совершенных, Шекспир благодаря особой драматичности материала в самом источнике симметрично развил обе перипетии — во втором акте (для восходящей линии) и четвертом (для линии нисходящей), создав классический образец зигзагообразного, сугубо неотвратимого движения трагедийного сюжета¹.

Второй акт весь посвящен выдвижению Кориолана в консулы, на самую почетную в Риме должность, которой добиваются для героя друзья и мать, — с виду еще одна ступень «восходящей» его судьбы. Зритель, который в конце акта завязки еще не был

Обе перипетии намечены — но лишь слегка, также в «Гамлете»: приезд актеров во втором акте и в связи с этим замысел «мышеловки», в четвертом акте герой благополучно возвращается на родину, избежав козней антагониста. Более отчетливо в «Ромео и Джульетте»: тайное венчание во втором акте, мнимая смерть героини в четвертом; в обеих перипетиях — с помощью монаха, благорасположенного к влюбленным и невольно способствующего их гибели.

в состоянии оценить наметившуюся в последней сцене угрозу (I, 10: Авфиций, в пятый раз побежденный, заявляет, что отныне намерен в состязании с Марцием перейти от «былого благородства» к иной тактике: «Не силой, так хитростью возьму», смысл этих слов раскроется лишь в начале последнего акта, в реплике Авфиция «в сторону» из сцены посольства римских женщин), этот зритель в акте перипетии может только вместе с Волумпией и Менением радоваться за героя: триумфальное возвращение в Рим — при всеобщем ликовании народа, за исключением трибунов (II, 1); чествование в Капитолии и возведение сенатом в звание консула (II, 2); подтверждение кандидатуры избирателями-плебеями (первая половина II, 3). В середине II, 3 Сициний с досадой признает: «Достиг он цели», — а второй трибун даже спрашивает, не распустить ли народ. В отличие от «Отелло», среди двух (или трех, считая и Авфиция) антагонистов этой трагедии нет ни одного столь демонического, как Яго, который с самого начала действия вселяет в «ас тревогу за героя, а в акте перипетии уже успел посорить Отелло с Кассио.

Но этот акт «восхождения» Кориолана одновременно и процесс трагического обострения ситуации — и как раз из-за консульства, к которому вопреки натуре и призванию близкие люди толкают героя, — из-за связанного с соисканием унижения; трижды в трех сценах второго акта Кориолан признается — матери, сенаторам, самому себе, — что никогда не справится с «ролью» просителя. При выходе к избирателям в «одежде смирения» он превращает традиционный обряд в издевательство и над обрядом и над народом¹ — первый *своевольный поступок* трагедийного героя в первой перипетии — и тем предоставляет антагонистам оружие против себя. В унижительной для него сцене вымогания голосов, обнажения рубцов семнадцати сражений, негодование Кориолана нарастает, подготавливая аффект кульминации (проницательный Сициний по окончании обряда злобно замечает: «Он взбешен изрядно»). Как в «Макбете» и последовательней, чем где-либо еще, ведущие импульсы действия исходят в «Кориолане» от протагониста, «главного действующего лица», — даже там, где действие как будто ведут антагонисты. И после того, как во второй половине II, 3 трибунам удалось подбить плебеев на бунт, убедить их взять свое избрание обратно, зритель уже понимает, что выдвигение в консулы лишь обострило отношения между героем и народом, что перипетия углубила коллизию. С чувством крайней тревоги мы переходим к волнующему центральному акту кульминации.

¹ Как уже отмечено, в этом важном для всего действия пункте Шекспир существенно отступил от Плутарха.

Начинается третий акт в самых спокойных тонах. Ничего не подозревая, консул Кориолан (*так* обращается теперь к нему Коминий) приступает к своим обязанностям, отдавая срочные распоряжения. Шекспир существенно изменил повод к главному столкновению героя с народом, содержание акта кульминации, драматически (внутренне) связав его с предыдущим действием,— по сравнению с чередованием самостоятельных происшествий в повествовательном источнике. У историка главное столкновение происходит не из-за консульства, а из-за прибывшего с Сицилии хлеба; Марций, кандидатура которого в консулы еще до этого провалилась, мстя народу, предлагает сенаторам поставить условием бесплатной раздачи хлеба отмену должности трибунов, что и приводит к побоищу между сторонниками Марция и народом. Шекспир перенес «хлебную» политику Марция, как *основание всей ситуации*, в экспозицию (у Плутарха ей соответствует уход плебеев, по другим причинам, на Священную гору), а в начале III, 1 сказываются последствия все того же злополучного выдвижения в консулы. Является Сициний со словами: «Ни шагу дальше»,— Кориолану «опасно» выходить на площадь, «иль бунта не миновать» (провокация демагога). «В чем дело?..— спрашивают сенаторы.— Ведь *он избран* знатью и народом». — «Нет». — «Кто же тогда голосовал? — спрашивает Кориолан.— Мальчишки?» — «Народ кричит, что ты над ним глумился, что порицал раздачу хлеба даром». «Кориолан. *Давно известно это всем... Хлеб он вспомнил!* Да, так я говорил и вновь скажу...» В перепалке и взаимных оскорблениях (трибуны еще в конце предыдущего акта условились «взбесить Марция») Кориолан высказывается со всей прямоотой: да, он прав был в свое время, раздавать бесплатно хлеб «черни» — значит «вскормить непослушанье»; сегодня «стадо» плебеев, всегда «от слов своих готовое отречься», еще раз доказало неспособность править государством; трибунов, учрежденных, «когда не долг законом был, а сила», следует отменить. «Измена налицо!» — восклицают трибуны, приказывая эдилам схватить Кориолана и сбросить его с Тарпейской скалы. За него заступаются патриции. Общая схватка... Дело идет уже не о консульстве, а о жизни героя.

В ходе разрастающегося конфликта обе стороны в III, 1 обвиняют друг друга в нарушении законов — и обе охотно прибегают к насилию; суть, однако, не в этом. Драматизируя Плутарха, сам Шекспир анахронистически «непоследователен» и «нарушает», если исходить от древнеримского правосознания, формально законную сторону конфликта, когда влагает в уста беспристрастного Коминия слова: «Он (Кориолан.— *Л. П.*) избран знатью и народом». По римским законам, Кориолан в III, 1 еще не избран, он не консул, так как на высшую в республике должность — с царскою властью после отмены в Риме монархии — кандидат выдвигался сенатом, после чего, выполнив обряд хо-

датайства у избирателей, утверждался лишь на всенародных собраниях К Но для англичанина Шекспира утверждение на последней инстанции — всего лишь формальность. Для Шекспира, его героя и его сенаторов римский народ в кульминационной сцене «Кориолана», подобно соответственной сцене «Юлия Цезаря», лишь демонстрирует свое непостоянство, политическую незрелость.

Суть конфликта в III, 1 заключена в ответе Сициния Сенатору, когда тот напоминает трибуну, что возбуждение народа против героя может привести к разрушению города. «А что такое город? Народ есть город». Здесь вкратце вся *принципиальность* столкновения III, 1. между «реалистами» существующего *классового* города, «слугами народа» — и героем, слугою города идеального («органического», «целостного»), города «достойных», а потому героем — врагом «недостойному» народу. Но это, по сути, означает также, что сам герой «недостойн», «не должен» стать консулом такого народа, что герою не место среди «политиков» классово расколотого полиса. И если демагоги трибуны прибегают к низким средствам борьбы, то уже с первых слов этой сцены — как всегда у Шекспира особенно выразительных («Итак, вновь поднял голову Авфидий?», начало III, 1), — до последних в сверхкороткой роли консула («Я хотел туда б к нему (Авфидию.— Л. П.) пробраться, чтоб ненависть его опять сломить»), видно, в чем *истинное призвание Кориолана*, а по всему дальнейшему поведению, что он менее всего годится в осторожные государственные «советники»², куда его толкает ход действия, трагедийная его судьба.

Первая сцена третьего акта заканчивается «великодушной» уступкой, более «человечным решением» трибунов: пусть Кориолан выйдет на площадь, предстанет перед судом народа и «ответит на грозные обвинения»: Менений ручается, что Кориолан выйдет. Следующая, III, 2, средняя среди трех,— это как бы «малая перипетия» внутрикульминационного действия. После бурных столкновений III, 1 — всего лишь домашний спор Кориолана со своими, но не менее волнующий. Патриции и Волумния уверены, что еще «можно все исправить», даже «облечься в пурпур власти», ведь всем известно, что «чернь на прошение щедра». От героя требуются лишь «два слова ласковых» да еще маленькая политическая «игра», а главное, нет ведь иного исхода — «иль город наш погибнет». «Он должен — значит, сможет», —

¹ Ср. в самой трагедии — и это рудимент исторического источника — в сцене с избирателями: «Ты выполнил обряд. Народ согласен, чтоб консульство ты получил, но прежде твое избранье нужно утвердить» — всенародным голосованием (Сициний, II, 3). Также восклицания избирателей в конце этой сцены: «Он еще не утвержден».

² Consul этимологически от *consulare, consultare* — «совещаться», «совещаться», «консультироваться с кем-либо».

говорит мать. И Кориолан сдается, он отправляется на площадь со словами: «Пароль мой — кротость». Но с виду благополучный поворот внутренне еще более обострил ситуацию: в ходе спора III, 2 впервые со всей остротой обнажилась—перед зрителями, перед самим героем — идейная грань, отделяющая его даже от «своих», от родной матери и патрициев, защищавших его в предыдущей схватке. Слова уходящего Кориолана («О да, конечно, кротко, очень кротко») звучат поэтому как бы двусмысленно.

Заключительная, наиболее патетическая сцена среднего акта — кульминация в собственном смысле слова—сочетает насильственный конфликт III, 1 с формой спора идейного III, 2. Внешне III, 3 протекает без прямого применения силы, с виду это судоговорение, с обвинителями, защитниками, последним словом подсудимого, с речами еще более страстными и резкими, чем в предыдущих сценах, и с судебным приговором, а по существу она заканчивается центральной для всего сюжета и роковой для всех римлян насильственной акцией: изгнанием Кориолана, разрывом римского героя с Римом. Смирение, «кротость» Кориолана в первых его репликах III, 3 при появлении перед народом уже не вызывают у нас никаких иллюзий; еще до его выхода нам стало известно, что плебейская масса организована против него трибунами, мобилизована ярость масс и пущена будет в ход испытанная тактика («Ты сразу же взбесить его попробуй... Он начисто забудет осторожность и выложит нам все, что есть на сердце тяжелого. А там его довольно, чтоб... хребет переломать»). В центральной сцене, столь отличной по ходу и исходу от аналогичного суда в «Отелло» — суда Венеции над венецианским героем, нарушившим традиционные запреты,— Шекспир всего дальше отошел от античного источника. Сравнение с Плутархом показывает, что в трагедии Шекспира вместе с судом над непокорным героем-гражданином в кульминации возникает новая тема, производная от главной, античному писателю неизвестная, но для художника Возрождения особенно важная.

Сцене III, 3 с фактической стороны соответствуют в «Жизнеописании» провал выдвижения Марция в консулы (XV), а также суд над Марцием и изгнание его из Рима (XX), независимые два эпизода, в трагедии связанные *непосредственно*. У античного республиканца Плутарха граждане республиканского Рима действуют в обоих эпизодах «со всей рассудительностью», в полном согласии с римскими обычаями и законами. При выборах консула плебеи вполне самостоятельно (трибуны в этом эпизоде даже не упомянуты) «голосовали против Марция», «ярого приверженца аристократии, пользующегося таким влиянием среди патрициев» (XV). Что касается суда и изгнания, то приговор был вынесен по всем правилам — после «подачи голосов по трибам», по наиболее демократической форме, на этом настаивали трибуны, причем весьма ответственное — это сознавали и

плебеи — изгнание доблестного Марция было принято всего лишь «большинством в три голоса». А главное, «отбросив заведомо недоказуемое обвинение в тирании», трибуны предъявили на суде Марцию, помимо нынешних его позиций в вопросе о хлебе, «новое обвинение»: прежний самовольный «раздел захваченной в антийской земле добычи... между товарищами по оружию», хотя он «должен был внести ее в казну». «Последнее и смутило Марция более всего, — рассказывает Плутарх, — он не ожидал удара с этой стороны» и на суде так и не смог оправдаться (XX). В трагедии же, как при отказе в консульстве, так и при изгнании Кориолана, инициатива конфликта и решение исходят от враждебного герою трибунов, действующих, разумеется, «от имени народа». Масса используется как слепая материальная сила для подавления инакомыслящего противника и поступает согласно подробной, доведенной до уровня ее понимания инструкции — через агитатора эдила, помощника трибунов («С и ц и н и й. Сзывай народ и растолкуй ему, чтоб он, как только я провозглашу: «Да будет так во имя прав народных» — и крикну: «Пеня!», «Смерть!» или «Изгнание!», — подхватывал за мною хором: «Пеня!» — при слове «пеня», «Смерть!» — при слове «смерть», на вольности старинные ссылаясь К Брут. Пусть, крик подняв, не умолкают более плебеи, покуда этим шумом не заставят наш приговор исполнить. Сициний. И пусть, как только знак мы подадим, без колебаний действуют»). В республиканском Риме «Кориолана», как в монархической Англии «Ричарда III», при «выборах» тирана, волеизъявление народа — жалкая инсценировка.

Но еще характернее содержание официального обвинения, о чем предварительно трибуны между собой условились (с этого начинается III, 3, сцена суда): «Доказывай особенно ретиво, что он хотел тираном стать, а если он это опровергнет, напирай на давнюю его вражду к народу, из-за которой он еще не роздал добычи, отнятой у анциатов». В трагедии мотив «добычи» резервный, к тому же чисто рудиментарный, зрителю малопопытный², эта «добыча» так и останется в дальнейшем неиспользованной — за ненужностью. Обвинительная речь Сициния начинается: «Тебя мы обвиняем в том, что ты пытался стать тираном, ниспровергнув законы и правопорядок в Риме. Поэтому тебя мы объявляем изменником народу»³. Тактика «взбесить его» клеветой вполне себя оправдала. За восклицанием: «Я — изменник?!» и тщетной попыткой Менения удержать Кориолана («Спо-

¹ Характерно средневековый и английский — восходящий к Великой хартии вольностей — выразительный анахронизм.

² Плутарх ему посвятил две главы (XII—XIII), у Шекспира на него до сих пор не было и намека.

³ «You are a traitor to the people», III, 3; до доказательств он уже объявлен изменником.

койней! Вспомни, что ты обещал нам!») иступленный взрыв: «Испепели народ, о пламя ада! Изменник? Я? Трибун, ты — клеветник!», и т. д. Марций у Плутарха осужден за *деяние*, за незаконное и сугубо серьезное (в связи с политическим обликом обвиняемого) превышение власти; Кориолан у Шекспира — за высказанные *личные убеждения*, клеветнически подмененные незаконными действиями, демагогически представленные как «попытки стать тираном».

Оценивая вину героя *объективно* — в 'связи с интересами народа и города,— мы у Плутарха видим в лице Марция главу аристократической партии, которого по вопросу об отмене трибунов «восторженно» поддерживают «молодежь и почти все богачи» (XVII), хладнокровного политика, который со «спокойствием в осанке, лице и походке выслушивает приговор об изгнании» (XXI), опасного честолюбца, впоследствии не брезгующего ни «клеветой», ни «хитрыми уловками» (XXVI—XXVII), чтобы «вызвать еще большие раздоры» для личного возвышения. Тогда как трагедийный герой популярен — и всенародно — лишь как воин, политики он никого не возглавляет, его открытая «органическая» политика не находит никакого сочувствия даже среди патрициев, он заведомо неспособен да и не стремится к собственно политической карьере, предпочитая «по-своему служить» Риму, «чем править им» (II, 1). Его политические — донкихотские, как *все понимают*,— личные *мнения* более чем сомнительны в качестве политической программы и не представляют угрозы обществу.

Переходя к художественно более важной *субъективной* оценке вины — в связи с личностью героя,— надо прежде всего отметить, что эта сторона вопроса, для трагедии Нового времени важнейшая, перед Плутархом еще не могла встать так, как перед Шекспиром. Античная демократия не знает (а тем более еще не признает нормой) «неограниченного развития» личности, ее безусловных прав — в силу архаической структуры античного полиса (а значит, и его политики, права, нравственности и т. д.), при которой развитие личности исторически несло полису лишь распад и гибель. Античная демократия официально знает только свободу политического коллектива, его неограниченную суверенность, свободу от внешней зависимости, а внутри коллектива — «свободнорожденных», в отличие от рабов, и правовое равенство всех граждан перед государством. В силу консервативности своего «базиса» античный полис косо смотрит на *новаторски творческое* (хотя бы лишь в сфере сознания, духа) развитие личности; он присуждает к смерти Сократа за *новые, личные*— в самом ответственном смысле слова,— а потому сугубо опасные, подлинно «демоничные», этические идеи, разлагающие священную общность традиционных, для жизни полиса единственно важных устоев.

Культура античной демократии с нескрываемым подозрением относится к *чрезмерному* возвышению человека над прочими, над средним уровнем граждан, к выходу индивида за положенный для всех удел, за пределы извечной доли «одного из нас», ее меры — как таинственной Мойры; ¹ подозрительность эта осыщена древним — столь важным для античной трагедии! — верованием в «ревнивых» богов, «завистливых» к славе смертного, не в меру вознесенного, а тем самым стоящих на страже полиса, его «золотой середины» («ничего сверх меры» мудрого афинского законодателя Солона). Победителей на традиционных физических играх, прославивших родной город, воспевали в эпиникиях (победных одах) как полубогов, прекрасным гетерам воздвигали статуи, а великих философов — от Анаксагора до Аристотеля, обвиняемых в безбожии, развращении умов, — не раз присуждали к смерти либо к изгнанию из города. Прямое отношение к судьбе шекспировского Кориолана имеет такая специфическая для античного правосознания мера предупреждения «тирании», как остракизм ². Остракизму могли быть подвергнуты лица вполне безвинные, но *потенциально опасные* — по своим связям, влиянию, а то и всего лишь *чрезмерной личной* популярностью. По словам Плутарха, «люди порочные и ничтожные никогда не поддавали этому наказанию» («Жизнеописание Алкивиада», XIII). Изгнанию подвергся бескорыстный, честнейший — имя его стало нарицательным для справедливого политика — Аристид, участник Марафонской битвы, популярный, подобно Кориолану, воин, но, в отличие от Кориолана, благоразумный политический деятель, умевший приспособляться к обстоятельствам. В Афинах, где для остракизма достаточно было шести тысяч поданных за изгнание голосов, к этому законному средству иногда прибегали в борьбе с соперниками, и, например, Алкивиад — греческая параллель к Кориолану в «Сравнительных жизнеописаниях» Плутарха — применил остракизм к своему противнику Гиперболу, после того как тот неудачно пытался применить это средство к Алкивиаду.

В пределах античного правосознания шекспировские «демагоги» (в первоначальном, греческом смысле слова: вожди народной партии) с полным правом и с самого начала — со сцены экспозиции, с первого дня избрания их в трибуны — относятся с неприязнью к Кориолану за демофобские *убеждения*, вдвойне

Русское «мера» и греческое «мойра» (судьба) этимологически родственны.

² Этой формой борьбы с социально опасными лицами пользовались не только в Афинах, но и в других полисах — в Милете, Эфесе, Мегаре, Сиракузах, где ее называли «патализм», так как вместо глиняных черепков (остракон), на которых в Афинах граждане писали при голосовании имя подлежащего изгнанию лица, в Сиракузах пользовались оливковыми листьями (пактала).

опасные во втором акте в связи с триумфом героя («Все лишь о нем толкуют... как если б *некий бог* вошел», II, 1), но особенно когда патриции выдвигают его в консулы. С удивительной интуицией Шекспир нашел для их обвинения исторически точные религиозные формулировки (их и в помине нет у Плутарха): «Озлясь, богов он *выбранит способен*» (I, 1) \ «О народе ты смеешь отзыватья так, как будто ты не такой же слабый человек, а божество карающее» (III, 1)—религия, этика и политика полиса слились в этих доводах. *Высокомерного* героя надо — в его же интересах и в интересах Города — *унизить*, научить скромности, хотя бы видимой, это общеполитское мнение (с этим в перипетии, среднего акта согласны и патриции). А если отказывается, то за кощунственные идеи — как в суде над «безбожником» Сократом или над его учителем Анаксагором²— за желание лишить общество свобод, за антидемократические, «тиранические» *взгляды* он по справедливости достоин чисто полисной формы наказания, остракизма. И, однако, исторически не менее выразительно то, что в словоупотреблении Нового времени появился иной, противоположный античнодемократическому оттенок в выражении «подвергнуть кого-либо остракизму»: подвергнуть «*незаслуженному* изгнанию из общества», несправедливому насилию — обычно духовному — со стороны «общества», «света», безличного «множества» (шекспировское «multitude») над личностью и ее духовной свободой. В античном мире остракизм — *предупреждение тирании* со стороны личности. В Новое время остракизм — *проявление тирании* над личностью.

С субъективной стороны ситуация «Кориолана» во всех моментах развития (в частности, в конфликте кульминации) порождается *личностью* «римского» героя—с такой же трагической неизбежностью, с какой объективная ее сторона неотвратимо вытекает из нецелостного, расколотого состояния «римского» общества, причем модернизованы и герой, и его мир. Ни в одной из четырех трагедий Шекспира 600-х годов с протагонистом-воином «наивность» героя (как ни у кого в его мире нерушимая вера в трагедийный социально-«органический» миф) не вытекает так непреложно, как в «Кориолане», из *занятия* героя, его *призвания*, личности — в самом возвышенном и чисто общественном смысле слова. Все четыре протагониста-воина заблуждаются, запутываются, лишь когда выходят за пределы сферы своего призвания, никогда им не изменявшего. Но в отличие от героев трагедий первой группы, охваченных любовными страстями или

¹ Одна из начальных реплик (третья) в партии Брута.

² Анаксагор был вначале присужден за безбожие к смерти, после яркой защитительной речи его друга Перикла замененной — как в шекспировской версии суда над Кориоланом — изгнанием. Уходящему в изгнание Анаксагору приписываются слова: «Не я лишился Афин, а Афины лишились меня», аналогичные: «Я изгоняю вас. Живите здесь»,— шекспировского Кориолана.

честолюбием, «дерзкое», на взгляд трибунов, вмешательство Кориолана не в свои дела, вторжение в политическую жизнь Рима — прямое продолжение его гражданской службы Риму. «Профессия» воина — это его *profession de foi*, гражданское кредо деле, постоянное, повседневное подтверждение — ценой жизни, если требуется, — реальности «органического» мифа. Тот, кого на теле двадцать семь ран, полученных в восемнадцати сражениях за родину, для кого самопожертвование ради Рима стало ремеслом, не может, не должен и в мирногражданской жизни бы это ему ни угрожало, стоять в стороне, когда дело касается блага Рима. Об этом неоднократно говорит сам Кориолан «В боях, где кровь за родину я пролил, врагов я не страшился — теперь не утрашусь, пока есть сила в легких клеймить словами», III, 1), а в последний раз — в сцене суда над ним («Пусть объявят, что буду сброшен я с Тарпейской кручи, что голодом меня в тюрьме уморят... что кожу с меня сдерут, что буду изгнан я... — я не смирюсь за все блага на свете», III, 3). О том, что язык Кориолана, «прямое сердце», неумение льстить, отсутствие «политики» в политических выступлениях, что все эти черты связаны с занятием, призванием, личностью Кориолана, напоминает трибуна и народу Менений, *здравый смысл* трагедийного мира¹.

Заблуждение героя («аристократическая» его политика), его иллюзии (гражданский идеализм, презрение к материальным потребностям) — в известном смысле даже необходимые (не только ему, но и Городу) *гражданские* иллюзии его личности, его призвания, — того, что составляет славу Рима. Негуманность его политической программы подсказана суровым пафосом воина, воинского дела, «патетически-негуманной» природой самой войны, которая требует от всякого человека всего — если нужно, то и жизни, — вызывая к гражданскому идеализму личности. Заблуждение Кориолана — ограниченность конечной личности Всякого Человека, особи, которая, подвизаясь в *одной* сфере, несет на себе особый отпечаток ее специфики. Оно заслуживает поэтому снисхождения со стороны общества как всего лишь личное заблуждение, личное право человека на свое особенное мнение о своем мире — со всеми возможными при этом заблуждениями, — если это бескорыстно «незаинтересованное», гражданское искреннее убеждение, связанное с «пафосом» жизни.

Последний раз в восходящей линии и с величайшей силой гражданский пафос Кориолана характерно звучит в наиболее патетический момент первой половины действия — в обращении перед уходом в изгнание к своим судьям:

¹ «Но вспомните, что на войне он рос с тех пор, как мог поднять рукою меч, что выбирать слова он не приучен», III, 1; также обращаясь в сцене суда к народу: «Пойми, что хоть в речах он гражданин плохой, зато в бою твой самый верный воин; не принимай за злобу резкость. Он не враждебен, а просто по-солдатски груб с тобой», III, 3.

О, свора подлых псов! Я ненавижу,
 Как вонь гнилых болот, дыханье ваше,
 Любовью вашей дорожу не больше,
 Чем смрадной грудой незарытых трупов.
 Я сам вас изгоняю. Оставайтесь
 Здесь сами со своим непостоянством!
 Пусть каждый слух тревожный вас пугает!
 Пусть колыханье грив на вражьи шлемах
 Навеет вам отчаянье! Держитесь
 За власть, чтоб слать защитников, своих
 В изгнание, покуда ваша глупость
 (Которая беду тогда лишь видит,
 Когда беда придет) защиты всякой
 Вас не лишит (ведь вы враги себе!)
 И не отдаст вас в рабство иноземцам,
 Которые без боя победят!
 Я презираю из-за вас мой город
 И становлюсь к нему спиной отныне:
 Не замкнут мир меж этих стен.

Ни слова в этой речи о том, из-за чего возник весь конфликт, что составляло содержание двух актов, ни слова о злополучном консульстве. Безмерное презрение к «черни» — и в последний раз тревога за грядущую судьбу Города, трагическая тревога, возвышающаяся — подобно предсмертным словам государственных героев хроник или в речах трагедийных героев, пребывающих в экстазе либо в безумии, — *до ясновидения*, подтверждаемого всем дальнейшим действием.

«Гражданская трагедия» по форме кульминации прямо противоположна центральной «трагедии доблести». Там суд над героем — и только над ним — вершит призрак Банко, видимый одному герою; здесь — открытый, перед глазами всего Рима, гражданский суд над героем — и над его миром. Кульминация каждой трагедии соответствует ее экспозиции (прологу к трагедийному недугу); там, в глухой пустоши, танец ведьм, тема мрачной диалектики страстей в человеческой душе, здесь взрыв социальных страстей на улицах мирового города, антагонистическое состояние человеческого общества. От кульминации в обеих трагедиях ретроспективно ложится зловещий отсвет на завязку: лишь теперь, в кульминации, открывается Макбету весь ужас славы, предсказанной ему ведьмами в «прекрасный и гнусный день» его победы над Макдональдом («Кровь хочет крови»); и точно так же подвиг Кориолана под Кориолами, когда за ним закрылись йорота вражеского города и он один, отрезанный от всех, сражался за всех, демонически раскрывается лишь теперь, когда за ним навсегда закроются ворота родного города. Не от того ли имя героя в кульминации, в момент суда над героем, ни разу никем не произносится, даже когда — в ущерб юридическому «правдоподобию»! — обвиняемому выносится приговор; ни разу оно не будет произнесено и в следующей IV, 1, «перед воротами

р„ма», когда герой уходит в изгнание; *личное* имя-прозвище зловеще оборачивается теперь — и к герою, и к его миру — саркастически двусмысленным своим значением.

Четвертый акт и первые две сцены пятого образуют послекульминационную перипетию нисходящей линии, симметричную предкульминационной во втором акте линии восходящей. Вторая перипетия начинается печальной сценой, в которой герой, прощаясь с родными и близкими, напоминает матери былые ее уроки мужества («Твердила ты, что бедствия большие для сильных духом служат пробным камнем, а заурядный человек способен сносить лишь заурядные несчастья») и заверяет Волумнию и друзей в том, что сумеет «сохранить невозмутимость под злейшими ударами судьбы». Переодетый бедняком, он в IV, 4 входит в Анциум, главный город вольсков, а в IV, 5 появляется в доме Авфидия, заклятого своего врага: сцены предельного унижения героя во второй перипетии перекликаются со сценой «переодевания» II, 3, унижительным выходом в «одежде смирения» первой перипетии. Переодетый герой в обоих случаях совершает акт *своеволия*, чреватый последствиями вызов обществу, но на первых порах и с *виду благоприятный* для судьбы героя. За радушным приемом в доме врага еще более стремительное второе вознесение звезды героя у вольсков, предоставляющих ему командование армией. При приближении Кориолана к Риму, охваченному трепетом, трибуны униженно просят друзей героя выступить посредниками. Последние слова возвращающегося в Рим Менения — после второй неудачной попытки примирения, — обращены к часовым, перед этим не пускавшим его в стан вольсков («Вы же оставайтесь такие, как есть... Прочь с глаз моих», V, 2), пародируют кульминацию, слова изгоняемого из Рима Кориолана. Завершая вторую перипетию и возвращая нас к отправному ее моменту, выходка трагедийного «буффона» показывает на масштаб произошедшей перемены к лучшему — во внешнем положении героя.

Но также — с внутренней стороны ситуации — и на чудовищную перемену в сознании героя, от которого теперь отшатнулся самый близкий друг («Пусть ваш вождь творит свое черное дело», в той же реплике Менения). В духовном плане вторая перипетия — постепенное перерождение граждански самоотверженной страсти в демонически всеистребляющий аффект. Еще в сцене прощанья у ворот Рима ясновидение героя («Когда исчезну я, меня оценят», «Верь... что над толпой возвысится твой сын, коль хитростью ее не будет сломлен») и его нерушимая вера в себя («Пока топчу я землю... никогда не скажут вам, что стал иным, чем раньше был») отмечены трагической иронией. Героический максимализм — свойственный всем трагедийным протагонистам, но в Кориолане и с самого начала действия суровый к окружающим, не терпящий компромиссов—до крайности

обостряет аффект героя. В изгнании Кориолан переоценил «достойных» патрициев; прежние, еще в сцене прощания, «друзья чистейшей, лучшей пробы» для него теперь — «подло трусливая знать», покинувшая его в беде. Трагедийная страсть меняет в нисходящей линии знак на отрицательный: как в «Отелло» и «Тимоне», как в «Короле Лире» (но в британской трагедии лишь временно, в начале этой фазы) и — во всей безумной принципиальности — в «Макбете». Верность трагедийному мифу означает в «социальных» трагедиях, что прогнал весь социальный «организм», прогнило все. Но на сей раз с иным, чем в «Короле Лире», выводом: виновны все, осуждены все («перебирать прогнвшую мякину, разыскивая два иль три зерна, и ради них трухи зловонной кучи не сжечь — нелепо», V, 1). Основанный на мифе нравственный императив диктует Кориолану единственно оставшуюся для него форму справедливости — справедливую месть. Отныне его девиз — безумный девиз императора Фердинанда I: «Fiat justitia, pereat mundus» («Да свершится правосудие, хотя бы весь мир погиб»).

Изгнанный Кориолан четвертого акта — это воинский дух Рима вне Рима, душа вне родного тела, злой дух Рима, в самом преступлении заложный дух возмездия: античный Аластор, враждебный живому (преступно все еще живому!), неумный демон мести, роковой и для мстителя. Как никогда до этого или позднее, Кориолан во второй перипетии близок «доблестно безумному» («valiant fury», V, 2) Макбету на той же фазе действия; эта близость особо оттенена в страстных словах героя при объяснении с Авфидием (их в помине нет у Плутарха): «Поставь себе на службу жажду мщенья, которой я пылаю, ибо буду с остервененьем злых подземных духов я биться против родины прогнившей» (IV, 5). Демонический отныне портрет Кориолана дан в описании Менения после их свидания в стане вольсков: «Марций из человека стал драконом: у него выросли крылья... От его хмурого вида спелый виноград киснет. Он ходит, как осадная башня: под его шагами земля дрожит. Взглядом он, кажется, панцирь пробить в состоянии. Голос у него вроде набата, каждое слово громче пушечного залпа. Он сидит в кресле под балдахином, словно статуя Александра. Не успеет он отдать приказ, как тот уже выполнен. Дайте ему бессмертие да трон на небе — и будет настоящий бог...» (V, 4).

Здесь мы подходим — во второй раз после сказочных подвигов первого акта — к единственной во всем театре Шекспира идеализации личности протагониста, физической и нравственной. Масштабы образа, чары, исходящие от героя, популярность, с такой быстротой завоеванная у прежних врагов («Он их кумир», IV, 6; «В нем что-то колдовское есть. Солдаты лишь про него толкуют. Имя Марция им служит предобеденной молитвой», и т. д., IV, 7), оцепенение, в которое впадает весь Рим при одной

вести о приближении Кориолана: в четвертом акте образ Кориолана-воина еще в большей мере, чем в первом, ассоциируется с героями богатырского эпоса (откуда и до сказочного утрированного в описании «буффона» портрет героя). Идеализацию Кориолана-воина менее всего можно объяснить «героическим взглядом на историю», в рационалистической форме свойственным Макиавелли, но для Шекспира исключенным всей его концепцией политической жизни, всем магистральным сюжетом хроник (да и к более наивному мышлению архаического эпоса не вполне применимым). Такой взгляд исключен и всем контекстом шекспировских трагедий, их магистральным сюжетом, пронизанным *трагической* концепцией жизни, также и жизни политической.

Победа, которая неизменно следует по пятам Кориолана, чаша весов, на поле битвы всегда клонящаяся в его сторону,— в конечном счете такая же *выразительная условность* («идеально реальная правда») сюжета «Кориолана», как анахронистические смещения «вывихнутого века» в сюжете «Гамлета», вторжение демонического извне в человеческую жизнь в «Макбете», ход Большого Времени за малым временем в «Короле Лире», соучастие Природы («природы космического целого»), сопричастие Великой Цепи Бытия почти во всех сюжетах. Это высокие условности высокого жанра трагедии, каждый раз в соответствии с сюжетом данной трагедии и особым его героем. Выразительно условная правда идеализации Кориолана-воина — как бы *поэтический постулат*, опирающийся на легендарно-исторический факт и положенный в основу трагедийного действия, художественно покоряющая сила которого служит доказательством жизненной правды, универсального значения исходного допущения.

Постулат «Кориолана» (как всегда в шекспировских трагедиях, основа его — достоинство личности) заключается в великой силе *одного*, незаменимости «настоящего» *одного*, несводимости ни к какому количеству качества *одного*, — того, в ком, как ни в ком другом, живет целое, «лицо» целого в определенной сфере жизни, творческий и побеждающий общественно-человеческий дух в этой сфере. Истина идеализации героя в «Кориолане» противостоит примитивному эгалитаризму трибунов («Как буд-то ты не такой же слабый человек», III, 1). Резон постулата — в восторженном восклицании трагедийного буффона, когда до Рима доходит «благая весть» о счастливом исходе посольства женщин: «Больше стоит одна Волумния, чем целый город патрициев, сенаторов почтенных и консулов, чем целый мир таких, как вы, трибунов» (V, 4). Сказанное о матери героя в первую очередь, хоть и косвенно, относится и к герою, главной личности трагедии: весь сюжет *многократно* подтверждает эти слова Меления. С другой стороны, постулат демонстрирует трагическое заблуждение героя, несостоятельность элитаристской подмены

личности индивидом, перерождение ее духа, когда она действительно противопоставлена социальному своему субстрату. Нерасторжимая связь римского героя с Римом демонстрируется в нисходящем действии отрицательным образом и дважды: не только Рим без Кориолана — не прежний победоносный Рим, но и Кориолан без Рима — не прежний благородный герой.

И все же изгнанный Кориолан, радушно принятый и возведенный вольсками Кориолан, не может стать «кориольцем», Кориоланом вольсков. Разрыв с Римом у шекспировского Кориолана более глубокий и болезненный, чем у Марция Плутарха, который в качестве полководца вольсков отказывает римскому посольству в уступках, но «как римский гражданин — а он еще сохраняет это звание — настоятельно советует» соотечественникам принять условия вольсков *К* Для трагедийного героя Шекспира, для *более раннего личного сознания* Нового времени, «в Рим возврата нет» (V, 3) даже после спасения им Рима: каждый камень в Риме напоминал бы Кориолану о некогда униженной им родине, о страшном былом его заблуждении. Перейдя к вольскам, он хотел бы впредь «честно служить отчизне Авфидия» (IV, 4); дважды при этом звучит мотив имени-прозвища, отныне ему ненавистного: при встрече с Авфидием («Я тот Гай Марций, что нанес так много вреда и ран твоим собратьям вольскам... — и был за это Кориоланом прозван. Мне дала моя неблагодарная отчизна за пролитую ради Рима кровь... одно лишь это прозвище в награду... Оно одно осталось у меня», IV, 5) и при переговорах с Коминием («Он крикнул, что нет Кориолана, что отрекся он от своих прозваний и пребудет без имени, пока себе другого в огне пожара гнущего Рима не выкует», V, 1). Но всей жизнью, натурой, личностью — а она сильнее его рассудка и воли — Кориолан слишком связан с Римом. То, что так просто для *одного из тех*, кто только родом из Рима, для какого-нибудь Никанора, лазутчика вольсков в Риме, — невозможно для римского героя? При всей популярности у солдат, доверии со стороны сената вольсков, при всех предоставленных ему неограниченных полномочиях в его действиях проскальзывают — столь чуждые прежнему Кориолану — нотки неуверенности в отношениях с теми, кому он верно служит и от которых *невольно* себя отделяет

«Жизнеописание Гая Марция», гл. XXXI. Античный остракизм, как правило, был временным изгнанием и не влек за собою ни лишения гражданского звания/ни конфискации имущества.

Для концепции личности характерно также, что у Плутарха Марций уходит в изгнание «с тремя или четырьмя клиентами» (XXXI), а шекспировский Кориолан — одиноким.

² Не для того ли — как контраст заурядного изменника герою-гражданину даже в демоническом перерождении — и служит эта, сама по себе крайне незначительная, а для хода действия совершенно излишняя, сцена IV, 3 встречи Римлянина с Вольском на дороге меж Римом и Анциумом? За нею сцена появления переодетого Кориолана в Анциуме! (IV, 4).

(Менению: «За мною месть, а право на пощаду за вольсками», V, 2; Авфиديو: «Прошу я донести сенату вольсков, что вам я верен был», V, 3): между Кориоланом и нынешними его союзниками стоит все прошлое Кориолана, его личность. Внутреннее состояние героя, пожалуй, всего выразительнее прорывается в «локальных» сравнениях при встрече с женой: «Твой поцелуй, как мшенье, сладок, как изгнание, долог!» (V, 3); он не натурализовался у вольсков, он все еще в изгнании. Нынешняя *мстительная* вражда к Риму, как и прежняя *требовательная* вражда к римскому народу,— все по той же формуле «Люблю настолько, насколько стоит он того», II, 1,— все то же, коренящееся в трагедийном мифе, лишь принявшее отрицательную форму возмездия «недостойным», трагическое заблуждение героя, изнанка все еще неизжитой, лишь вывернутой «органической» связи с гражданским целым.

Во второй перипетии, стало быть, судьба героя не может быть закончена. Трагедийная развязка сюжета о Кориолане свободна от легендарно исключительного и притчеобразно назидательного оттенка, присущего последнему поступку Марция в «Жизнеописании». Уступив Волумнии, Марций, согласно Плутарху, скорее «поступил недостойно, ибо не ради матери следовало пощадить родину, но вместе с родиной — и мать». А «причина всего этого — необщительный, чересчур надменный и самолюбивый нрав»¹ — *индивидуальные* недостатки могучей природы в сочетании с баснословно исключительным послушанием сына. У Шекспира же патетическое действие не может завершиться, пока во всей полноте и *адекватно* не завершилось развитие трагедийного мифа, того основного, чем жил герой и что составляет пафос его личности, его трагедию. Ибо, к началу V, 3, после отказа Коминию, а затем Менению, пафос непреклонно сурового Кориолана (а вместе с ним и трагедийный миф) выступает, напротив, лишь во всей бесчеловечной односторонности, а не в том, чем действительно всегда жил «благородный римлянин». В высокой, подлинно принципиальной ситуации гражданской трагедии, как уже сказано, каждый раз победа одной стороны одновременно обнажает ее жестокость, бесчеловечность, неправоту, а тем самым — именно в унижении — истину противоположной стороны: имманентный источник всего движения сюжета «Кориолана». Именно теперь, когда Кориолан приступает к осаде Рима (V, 3), для которого — это ясно всем — нет спасения, когда всему трагедийному миру с предельной наглядностью доказана незаменимость личности (великое значение «одного») — действие как бы подтверждает правоту предельно униженных народных трибунов, низкую их истину о «высокомерном», честолюбивом и «тираническом» «изменнике», а значит,

¹ Сопоставление, XLIII.

трагедийный миф теперь выступает всего лишь глупой ложью, «пошлой басней». И в этот момент — как нельзя более вовремя — на сцене показывается посольство римских женщин во главе с Волумнией.

Финальный акт «Кориолана» — в точном смысле, — таким образом, начинается лишь с V, 3¹. С первого стиха («Итак, с рассветом войско Рим обложит») видно, что герой в апогее демонического аффекта. Два отказа посланцам Рима лишь ожесточили его сердце. Впредь он и внимать не станет просьбам друзей и даже — при виде процессии женщин в траурной одежде — мольбам матери и жены («Да распадутся узы прав природы!»). Отныне его девиз — непреклонная верность цели, верность себе («Пусть будет добродетелью моей неумолимость»). Герой гражданской трагедии в заблуждении аффекта приходит к той же логике, что и герой «доблести» Макбет, к идеалу демонически мужественного властелина своих дел («Не подчинюсь я, как пленец, влеченью, но твердость сохраню, как если б сам я был своим творцом, родства не зная», V, 3). И это незаметное для самого героя перерождение страсти в ее противоположность — в отличие от Макбета, измена самому себе, прежней страсти всей жизни — станет для Волумнии основным доводом, чтобы вернуть Кориолана к самому себе.

Речь Волумнии состоит у Шекспира из двух частей, разделенных репликами Виргилии, маленького Марция и Кориолана. Сперва мать героя, в полном согласии с источником, *просит*, взывая к *жалости* сына, супруга, отца («Мы пришли тебя просить...», «все же попросим мы...»). Нет в Риме женщин несчастнее их, им закрыт даже путь к молитве, — победа любой стороны равно сулит им только великое горе. И если он не уступит, заключает Волумния, «знай, что прежде, чем двинуться на Рим, тебе придется ногою наступить на чрево той, что жизнь тебе дала».

Но о том же, о жалости к прежним соратникам, друзьям, к тому, кто любил его «сильнее, чем отец», Кориолана просили и Коминий и Менений. Он подымается, чтоб уйти («Чтоб неженкой, как женщина, не стать, глядеть не надо на детей и женщин, я засиделся тут»). За исключением Лира третьего акта на «Эдгаровом этапе», ни один протагонист от Гамлета до Тимона не отличается жалостливостью. Отелло в припадке ревности, Тимон, проклинающий род людской, все трагедийные герои, кроме разве Антония после Актя, в пароксизме аффекта убеждены, что поступают сурово, но как должно. И менее чем кому-либо, подобает жалостливость Кориолану, римскому воину, тому, кто ни к дру-

Деление на акты во всех трагедиях Шекспира, как известно, появляется лишь в посмертных изданиях, начиная с фолио 1623 г., где оно еще проведено лишь частично. Актов нет в изданных при жизни Шекспира quarto. Деление это, как не раз отмечалось, не всегда вполне удачно.

им, ни к себе никогда не знал жалости, чувства для него сугубо исключенного: трагедийным мифом и личным призванием. В бесчеловечно суровом, холодном («harsh», «Гамлет», V, 3) мире трагедии герой желает быть справедливым, «достойным» («Что благороднее?» — Гамлет), а не жалостливым.

Во втором (более независимом от Плутарха) обращении Волумния становится на единственно верный путь. Снова звучит личное имя-прозвище героя, у Шекспира ключ ко всему сюжету: «Ведь он Кориолан, а это имя не жалости, а гордости сродни». Теперь Волумния не просит, а *требует*, взывая не к жалости, а к чувству *долга* — перед собой, всем своим прошлым, а тем самым перед Римом — *великого* ее сына («Мой сын великий, ты знаешь...», «Отвечай мне, сын!», «Что же ты молчишь?»). Имя его станет в веках проклятием; о нем скажут: он *был велик*, но родину сгубил, за что навек покрыт позором. Ведь она хочет только мира между Римом и вольсками; если просьба эта несправедлива, пусть ее прогонят, «а если справедлива, ты *бесчестен*». «Разве *достойно* благородного человека быть злопамятным?», «Все на колени: пристыдим его!». Та же неотразимая логика, тот же безотказный довод, что в III, 2, когда надо было убедить его выйти к народу на площадь: «Он должен — значит, сможет».

У Плутарха Волумния под конец также апеллирует к чувству долга — сына перед матерью; убедившись, что он глух к ее уговорам, она обращается к «последней своей надежде», падает вместе с его женой и детьми к ногам Марция — и тот не в силах выдержать этой противоестественной сцены и уступает. У Шекспира Волумния еще в начале сцены опускается на колени, и дважды затем повторяется это положение; герой растроган, но не уступает самой «природе» («Мне кричит всевластная природа: «О, сжался!»), он не должен повиноваться природному влечению (to obey instinct). На природу в трагедийном мире часто ссылаются и «недостойные» антагонисты. Что до Волумнии, то в наиболее значительной для ее партии сцене мы уже не помним патрицианки III, 2, которая учила своего сына «политике» и готова была отправить «чернь» «на костер». Перед нами опять *римлянка* Волумния третьей сцены экспозиции («Будь у меня двенадцать сыновей... я легче бы смирилась с доблестной смертью одиннадцати за отечество, чем с трусливой праздностью двенадцатого», I, 3). В сцене, венчающей образ Волумнии, мать героя и родина героя слились в одно лицо матери-родины, что придает некоторым словам Волумнии особую значительность («Мой воин, ты создан мною») и без чего их смысл был бы иногда даже непонятен («О, ты всегда был с матерью неласков, ни в чем не уступал ей, хоть она, клохча, как одинокая наседка, жила тобой...» — слова в однозначно прямом их смысле, как слова обычной женщины-матери, никак не подтверждаемые действием).

Последний и высший довод Волумнии, которым наконец ей удается сломить упорство сына, иной, чем у Плутарха, и чисто гражданский:

Идем. Довольно. Этот человек
На свет от Вольской матери родился,
Жена его, наверно, в Кориолах,
И внук мой на него похож случайно.
Что ж ты не гонишь нас? Я помолчу,
Пока наш город пламя не охватит,
А уж тогда — заговорю...

Заключительная фраза переключается с приведенным выше заключением первого обращения Волумнии. Но там — вслед за Плутархом — говорила Волумния-мать и предложение было закончено. Здесь же — и этого нет в источнике — оно угрожающе обрывается: «А уж тогда — заговорю» — *от имени Рима с чужаком*. Волумния указывает сыну, куда завел его аффект мести: из врага отчужденной от города римской черни, из мстителя за поруганный «органический» Город он, того не замечая, сам стал врагом Рима, чужеземным, внешним врагом родного Рима. И перед лицом *внешнего врага*, смертельной опасности для всех римлян, кончился социально расколотый Рим, реально возродился идеальный единый Город, которому герой всю жизнь был предан, как родной матери. Волумния финального акта — воплощение античного полиса, полисной — а для времени Шекспира национальной — общности, воплощение социального мифа в его высоком значении, вечной реальности единого — несмотря на антагонистическое, кризисное состояние, несмотря на все — человеческого общества.

В отличие от сцены посольства женщин, где Шекспир часто лишь перелагает Плутарха в белые ямбы, финальная сцена трагедии вполне оригинальна. Для Плутарх? после уступки матери и самовольного увода войск судьба Марция бесповоротно решена; смерть героя, убийство Марция не представляли для моралиста самостоятельного интереса. Тем более что, «зная красноречие Марция» — который, как и положено античному политическому деятелю, «был одним из самых замечательных ораторов», — заговорщики, не дав ему на собрании защититься, «разом набросились на него и убили» (XXXIX), — конец жизнеописания лишен драматизма. В трагедии после уступки Риму обреченность героя еще более несомненна; поворот действия в V, 3 никак не перипетия, никаких иллюзий в отношении судьбы протагониста он не вызывает. И не только из-за зловещего — вслед за Плутархом — восклицания Кориолана, когда он уступает матери («О мать моя! Счастливую победу для Рима одержала ты, но знай, что сына грозной, может быть, смертельной опасности подвергла»), но и оттого, что читатель Шекспира еще с IV, 6 знает, что Авфидий давно ждет благоприятного момента, а после реплики Авфидия «в сторону» в V, 3 ясно, что этот момент наступил.

Но для трагика Шекспира важно не только чем, но и как завершилась история. Во всех трагедиях Шекспира накануне финала гибель героя предreshена, даже в какой-то мере еще после кульминации, в «нисходящей» — к неминуемой катастрофе! — линии. И все же начиная с «Гамлета» и «Отелло» все трагедийные исходы неожиданны по *форме гибели* героя. Финальная сцена у Шекспира всегда принадлежит к наиболее характерным, пластическим, театрально впечатляющим во всем действии. Развязка, как отмечено при разборе магистрального сюжета, это «конец — всему делу венец» на трагедийный лад, а потому в каждой трагедии на подobaющей ее герою, его личной истории лад гибель «в стиле» героя. Развязки «Кориолана» и «Макбета» в этом отношении, пожалуй, наиболее замечательны.

Финальная сцена «Кориолана» — это как бы сжатый репетиориум всего восходящего действия, но в *Кориолах*, где и происходит действие заключительной сцены¹. В чужом стане, там, где во второй раз и так стремительно вознеслась звезда героя, *вкратце повторяются*, хоть и в ином порядке, вершинные моменты восходящей линии, протекавшей начиная с экспозиции в родном Риме, — на чужой земле повторяются с более суровым исходом, причем перед смертью герой *повторяет подвиг*, за который получил свое прозвище.

Действие финальной сцены разворачивается вначале на фоне народного ликования в связи с победой над Римом, соответствуя II, 1. О триумфе героя мы и на сей раз узнаем со слов врагов героя, антагонистов, которые осуждают вольсков, «многогерпеливых глупцов», за то, что те — за сценой — «надсаживают глотки» и «встречают громом приветствий» «того, кто убивал их сыновей» (о популярности Кориолана у солдат неоднократно уже докладывали Авфидию его сторонники). Закулисный, незримый народ вольсков в финале, подобно народу римскому во втором акте, незлопамятен, беспристрастен и великодушен к герою, но народ этот непосредственно вне трагедийного действия. На вопрос Авфидия: «За кого народ», — Третий заговорщик отвечает: «Раз можно выбирать ему меж вами, он будет колебаться, выжидая, чтоб пал один из вас». Зато в официальных верхах, хотя и нет полного единства в отношении к Кориолану, герой еще более одинок, чем в Риме, здесь у него нет ни родственников, ни друзей, а военные его успехи вызывают только зависть. На сей раз в вину

¹ У Плутарха убийство Марция происходит в Анциуме, столице вольсков, что технически больше подobaет для отчета, который собирается принести Марций сенату, и для суда над Марцием. В первых изданиях «Кориолана» место действия финала не обозначено. Но, судя по тому, что Авфидий в этой сцене отказывается величать Марция «Кориоланом в Кориолах», а также по выкрикам родственников тех, кто пал от руки героя при взятии Корнол, Шекспир, пренебрегая мелочным правдоподобием, перенес действие в тот город, с которым связаны *слава и прозвище* Кориолана.

ему вменяется не только популярность, но и большая, чем в Риме, сдержанность, самообладание! «Он даже обуздал... свой нрав, когда-то столь неукротимый и суровый», — с раздражением замечает Авфиций (V, 6). Завистник и «реалист», антигерой, конечно, и здесь приписывает эту перемену *низким мотивам*, козням Кориолаиа, тщеславию... Сопоставление Авфиция с заговорщиками в начале сцены повторяет сопоставление трибунов о Кориолане в восходящей линии, — и там и здесь подготавливается коварная расправа с героем.

Переходом к центральной части сцены служат ремарка: «Входит Кориолан с барабанами и знаменами, за ним толпа горожан», — и речь Кориолана. Уже в этой речи, по сравнению с II, 1, где о подвигах триумфатора сообщал глашатай (к неудовольствию героя: «Довольно же! Не по сердцу мне это. Прошу...»), видно, насколько положение героя изменилось к худшему. Теперь у вольсков сам Кориолан вынужден перечислять свои заслуги, заверять «отцов» сенаторов в том, что он «не заражен любовью к отечеству», а по-прежнему покорен вольскам и заключил выгодный для вольсков мир. Развязка в трагедии происходит не так, как в «Жизнеописании»: перед смертью герой, защищаясь, сказал все, что мог, а затем, спровоцированный, — и все, что у него было на сердце. Злобным ответом Авфиция начинается центральная часть сцены — суд вольсков над Кориоланом, аналогичный суду римлян над героем в кульминации. Подобно римским трибунам, антагонист вольск применяет тактику клеветы («Коль разозлить его, он выложит нам все», III, 3) — он предъявляет герою неожиданное и самое позорное для Кориолана обвинение в измене. И та же реакция: «Я — изменник?!» * Но среди чужеземцев и при более правдоподобном с виду обвинении Кориолан, овладевая собой, только переспрашивает: «Марций? Я?» И тогда антагонист, давая понять судьям, будто герой задет формой обращения, пускает в ход, чтоб окончательно вывести его из себя, прозвище, тому давно (V, 1) ненавистное: «Да, Марций, Гай Марций. Неужели ты думал, что тебя назову я Кориоланом в Кориолах, где ты похитил это имя?» (дословный перевод).

Чтобы оценить прием Авфиция, надо обратить внимание на то, что в обеих сценах суда над героем, в финале, как и в кульминации, имя героя — ни одно из трех — ни разу не произносится, херя все только о герое и говорят, и заменяется местоимениями (для сравнения отметим, что имя Тулла Авфиция названо в этой сцене четырежды), — за исключением этого места, где оно само «играет». Вольски отказываются называть Кориолана позорным для них прозвищем, но и не могут, не в силах забыть прозвище, пользуясь другим именем. *Трижды*, таким образом, и во всех главных сценах (помимо других эпизодов) прозвище

¹ В III, 3: «How! Traitor!»; в V, 6г «Traitor! How now!»

героя роковым образом «играет» в его истории: *героически* в заявках, где оно звучит, навеки связывая личность Кориолана со славой Рима; *демонически* в кульминации, где сограждане из суеверного страха перед «реализацией» — ныне уже двусмысленного прозвища, на которую они толкают героя, ни разу его произносят, *трагически* в финале, напоминая Кориолану, что вольскам никогда не забыть его прошлого, призывая героя вернуться к славному римскому своему прошлому, подготавливая последний предсмертный подвиг героя.

И все же за минутным гневом — лишь против одного Авфилия — Кориолану еще удастся во второй раз овладеть собой. Ведь своего слова не сказали сенаторы и народ. Он просит «отцов» простить ему вспышку, пусть они сами судят «собаку эту», «клеветника». Им ведь должно быть известно, что он, Марций, заключил мирный договор, лишь посоветовавшись с Авфидием, с согласия Авфилия, Авфилию ли твердить об «измене»?¹ И только после холодного окрика со стороны Первого сенатора, сторонника Авфилия («Молчите оба! Слушайте меня!»), чаша терпения переполнилась. Последние надежды обрести другую родину рассеиваются. Та же неблагодарность и со стороны вольсков, лишь ему обязанных первой своей победой над Римом, то же подлое равнодушие к заслугам, то же вечное унижение — его ставят в один ряд с жалким завистником, интриганом, клеветником. Впереди ничего другого. Для вольсков Гай Марций Кориолан всегда останется инородцем, наемником². И тогда — как не раз прежде, в Риме, в ответ на подлое унижение, в ответ «шлюхе судьбе» («Макбет», II, 2), в ответ Жизни — *взрыв гордости*:

Меня рубите, вольски, на куски!
Мужи и юноши, мечи омойте
В моей крови! Мальчишка?³ Лживый пес!
Коль летописи ваши пишут правду,
То вы прочтете там, что в Кориолы
Я вторгся, как орел на голубятню,
Гоня перед собой дружины ваши,
Я это совершил один...

За этим — обращение Авфилия к сенаторам: неужели они позволят, чтобы «хвостун безбожный» «превозносил свое слепое

¹ У Плутарха, в отличие от Шекспира, Марций отводит войско самовольно, так как Тулл не участвует в походе Кориолана на Рим. Но в шекспировском каноне — от «Гамлета» до «Кориолана» — герой всегда погибает так или иначе из-за благородной доверчивости, прямоты и из-за низкой интриги антигероя.

² Этот мотив появляется несколько раньше в словах Авфилия о Кориолане: «Я для него не сотоварищ, а слуга, наемник, которому он милостивым взглядом за помощь платит». Авфилий демагогически приписывает герою свое, вольска, отношение к нему.

³ К этому оскорблению со стороны Авфилия, для Кориолана наиболее болезненному, к обвинению героя в том, что он, «как плаксивый мальчик», «прохныкал победу», мы вернемся ниже, в главе «Сюжет и социальный фон».

счастье» и их позор? (В образе третьего антагониста Шекспир повторяет «макьявелевскую» апелляцию к «фортуне», а также религиозное осуждение римскими трибунами личности, отстаивающей свое достоинство; как и для Брута и Сициния, для Авфидия герой — надменный «хвастун», своими многократными победами над ним, Авфидием, обязанный «слепому счастью».)

Затем в голосах из толпы («Разорвать его на части! Чего там ждать!») и выкриках заговорщиков («Убить его! Убить!») повторяется — и теперь осуществляется — начало *экспозиции* («Так убьем его... Да что там толковать — убьем его, и все», I, 1), а в гибели героя, добровольной, в последний раз «самовольно» вызываемой, — подвиг Кориолана в *завязке*. Но для трагически безысходной, до конца «обоюдоострой», скорбно «уравновешенной» гражданской ситуации «Кориолана» показательное, что и в катастрофе финала — как нигде более у Шекспира! — наше трагическое сострадание двойственно: и к герою, и к народу вольсков, у которых он разбередил незажившие раны (крики горожан: «Он убил моего сына!», «Мою дочь!», «Моего брата Марка!», «Моего отца!»). Но — также и шире: из всего, что завистливый Авфидий сказал в этой сцене, наиболее достоверны слова, которыми он (*после* убийства) оправдывает вероломное и публичное свое преступление: ссылка на «великую опасность, которой грозила жизнь его», Кориолана, для вольсков. Это настолько несомненно, что Шекспиру не понадобилось дать возможность Авфидию обосновать свою мысль.

Выразительны также холодные * слова Второго сенатора — единственного среди вольсков, кто перед этим пытался возвыситься над схваткой, быть к герою справедливым, судить «беспристрастно» (*judicious*); над трупом Кориолана Второй сенатор замечает: «Он был строптив... Быть может, лучше, что все случилось так». Разумеется, вольски Авфидия оправдают. После этого нас, пожалуй, не должно удивлять, что и у Авфидия вдруг «гнев прошел», он тоже «скорбью потрясен» и вместе с «тремя лучшими вождями» — тоже, вероятно, убийцами — подымает труп: «Почтить мы память славную должны».

Но почти одновременно — и *такого* параллелизма не найти более ни в одном шекспировском финале — в Риме везде зажжены праздничные огни, сенаторы, патриции и народ чествуют возвращающихся «спасительниц Рима», усыпая перед ними дорогу цветами. «Кричите все: «Привет достойным женам!», «Пусть крик, изгнавший Марция, заглушат приветствия в честь матери его»: триумф — не так, как в «Макбете», — пристыженно благодарных земляков, друзей, родных Кориолана, в момент смерти — триумф самого Кориолана. И не для того ли непосредственно пе-

¹ Как часто в «холодном мире» (Гамлет) трагедий Шекспира похвальные слова — над трупом героя.

ред финальной V, 6 — и дана триумфальная V, 5, маленькая Особая сцена из шести стихов, которые легко можно было присоединить к предыдущей, римской, сцене V, 4¹ (в конце которой² а кулисами уже начинается ликование римлян в связи с радостной вестью, что «Марций уводит вольсков»), но от которой сцена триумфа отделена *местом действия* («Улица близ городских ворот», где происходила печальная IV, 1, прощание с изгоняемым героем), дабы зрители знали, что Рим, хоть слишком поздно, признает свою вину, склоняется перед римским героем, перед погибающим в это время — за всех римлян, за Город — в Кориолах Кориоланом.

Предсмертные слова Кориолапа — особую их выразительность Шекспир никогда не забывает — это его призвание, личность («My lawful sword!» — «Мой праведный меч!»). Нет более у Шекспира столь трагического апофеоза — в жизни и смерти — личного призвания, как в «Кориолане». На протяжении всего действия друзья, как и враги, — одни восторженно, другие негодуя против кощунственного высокомерия — говорят о «богоравной», богоборческой личности героя («Нептун трезубцем и Юпитер громом и те его полстить им не принудят»), — в образе Кориолана как бы возрождается первоначальное мифологическое значение слова «герой»: «полубог», «смертный бог» («Дайте ему бессмертье — и будет настоящий бог», Менений о Кориолане, V, 4). Нет более у Шекспира ни столь возвышенной формы смерти героя, ни такого абсолютного «очищения смертью». В финалах «Макбета» или «Гамлета» смерть протагонистов *венчает трагедийное действие*, трагический вызов судьбе (в «Гамлете» этот вызов в завязке: «Мой рок взывает...»; в «Макбете» с полным сознанием — лишь в начале акта кульминации: «Выходи, судьба...», III, 1), причем в пластически характерной форме — для призвания героя, для пафоса трагической роли, для героического характера, грани Всякого Человека — лишь в финальном выходе на поединок с судьбой в трагедии Действующего Человека. Но в «Кориолане» смерть адекватно венчает не только действие, трагедийную историю с момента рождения страсти, но и всю жизнь Гражданственного Человека. Он за Рим всегда был «рад расточать свою жизнь, кончить ее»². В самой форме смерти — «внутренней форме», перерастающей в символ, — то, для чего он родился, его призвание, судьба, доля: один за всех, против всех. Умер, как жил. Та смерть, на которую бессмертные, по Тютчеву, «глядят завистливым оком»³.

¹ В некоторых изданиях «Кориолана», где пятый акт состоит из пяти, а не шести сцен, эти шесть стихов чествования даны в конце V, 4.

² «...He... is content to spend the time, to end it» (Коминий, II, 2. Дословный перевод).

³ Или — не менее «кощунственными» — словами Лиры: «Подобным жертвам боги возносят сами фимиам» (V, 3).

Глава восьмая ТРАГЕДИЯ-ЭПИЛОГ

«Тимон Афинский» — трагедия «конца времени»: в социальном смысле и творчески художественном. Сугубо кризисная и «эсхатологическая».

Помимо трагического кризиса, порождаемого стихийным движением исторического времени (особенно в «Юлии Цезаре», «Антонии и Клеопатре», но с единственным величием времени всеисторического — лишь в «Короле Лире»), кризиса, порождаемого современным «вывихнутым временем» (особенно в «Гамлете»), столкновением в нем двух правд (в «Макбете», а в ином смысле — в «Кориолане»), помимо того разлада, что так или иначе входит объективно в ситуацию каждой из трагедий зрелых лет, в их магистральный сюжет, в существо трагического у Шекспира, предметом «Тимона Афинского» служит — и в этом его своеобразие — трагический разлад с миром, возведенный самим сознанием героя в высший, окончательный принцип — *субъективно кризисное* мировоззрение. После предела трагического, достигнутого в «Макбете», «Лире» и «Кориолане», недоставало лишь этого оттенка, более спокойного в своей мудрости и как бы уточняющего — для *завершения* магистрального сюжета. Афинская трагедия, хронологически последняя (1607—1608), согласно наиболее принятой в наше время датировке, по всему своему духу также — пьеса завершающая, прощание Шекспира с трагедией, трагедия-эпилог. А по тому, как в ней трансформирован или деформирован магистральный сюжет, в последний раз вырисовываются — порой с гротескной резкостью — характерные его черты.

В этом специфический интерес последней и — не считая спорного по аутентичности «Тита Андроника» — более слабой (для Шекспира, как часто казалось, даже удивительно слабой!) трагедии. Общепризнанное несовершенство «Тимона», анемичность многих сцен, если не целых актов, написанных «без вдохновения», конечно, нельзя отнести за счет упадка таланта, если непосредственно перед «Тимоном» созданы «Антоний и Клеопатра» и «Кориолан», а в ближайшие годы все три «трагедии со счастливым концом», новый и синтетический для всего театра Шекспира драматический жанр, венчающийся «Бурей». В завершающей трагедии — чем и объясняется впечатление художественной незавершенности, когда ее оценивают самое по себе, — Шекспира интересует не зарождение и драматическое развитие трагедийной страсти, даже не столько правда трагического мироощущения, жизненно важная правда трагической тревоги (и то и другое для автора «Тимона Афинского» уже на разные лады разработанная, *старая* тема), как *отношение* к трагическому мироощущению,

Б своей односторонности чреватому безысходным разладом
с жизнью, болезненным разладом, доходящим до человеконена-
б истничества. Этот мотив болезненного разлада, сопровождав-
ший и ранее трагедийную ситуацию,— начиная с трагедии-про-
лога, ее героя, разочарованного в человеке, «квинтэссенции пра-
ха», затем в отпавшем от людей, демонически угрюмом Макбете,
по особенно в протагонистах «социальных» трагедий, охваченных
аффектом безмерной ненависти к испорченному обществу, все
более нарастая, приводит Шекспира в конце эволюции маги-
стрального сюжета к образу афинянина, само имя которого ста-
ло в веках нарицательным для патологически безнадежного че-
ловеконенавистника.

В афинском обществе трагедийный мир Шекспира переживает
свою *старость*. Афинами управляют черствые, полувывжившие из
ма старцы. О «старческом слабоумии» сенаторов-ростовщиков
в лицо им дважды говорит Алкивиад (III, 5). И об этом же в
II, 2 — Тимон, утешая слугу, когда тот, посланный к сенаторам
за займом, явился с пустыми руками («У этих *старцев* наслед-
ственный порок—неблагодарность! Створожилась и охладела
кровь их, едва-едва струящаяся в жилах. Живительным теплом
они бедны, а потому и злы. *Чем человек к могиле ближе, тем гру-
бее он*»). Не расставшийся во втором акте со своим прекрасно-
душием герой еще не сознает, что аттестация эта применима и к
его друзьям, ко всему афинскому миру. Но о том, что их «мир
ветшает» — и это уже общеизвестная *старая* истина,— говорят
гости Тимоиа — Поэт и Живописец, художественное сознание
афинского общества («П о э т. Ну как наш мир? Ж и в о п и с е ц.
Растет, но и ветшает ом. П о э т. Старо!»). *С этого начинается
афинская трагедия.*

Характерная экспозиция! Кроме «Макбета», первые реплики
в трагедиях Шекспира вводят нас всегда конкретно в фабулу,
в отправное фактическое состояние вещей, а в «Макбете» выкри-
ки ведьм — во вневременный высший смысл предстоящего дей-
ствия, в *общую оценку* природы человеческой — на ее «доблест-
ном» максимуме. Напротив, в последней «социальной» трагедии
вступительные и как бы шутивно малозначащие светские сужде-
ния гостей, обобщая состояние, всецело относятся к переживае-
мому трагедийным миром историческому моменту, к «возрасту»
афинского общества. Экспозиция с самого начала подготавли-
вает нас к особой тональности *трагедии-эпизода* и, в частности,
к единственной по законченности в трагедийном театре Шекспи-
ра социально-эсхатологической развязке.

Сюжеты обеих предыдущих «социальных» трагедий как бы
слагаются в сюжете «Тимона Афинского». Основная линия, исто-
рия «знатного афинянина», который, раздав свое богатство не-
благодарным друзьям, возненавидел человеческое общество и,
проклиная людей, ушел жить в пещере, повторяет сюжет «Короля

Лира», главным образом, восходящее действие и кульминацию* во вспомогательной же линии, в истории благородного афинского полководца, который, мстя за несправедливое изгнание, осаждают родной город и вступает в него победителем, повторяется, но с иным исходом, нисходящее действие «Кориолана». В упрощенной до схематичности, несмотря на эту внешнюю сложность, ситуации афинской трагедии, особенно в финале, с предельной отчетливостью звучит *социальный* акцент субмагистрального сюжета второй группы — и тем самым демонстрируется духовная родственность, конгениальность всех трех протагонистов. «Друг героя» Алкивиад, афинский Кориолан, не раз заявляет, что призван мстить родному городу, дурному обществу и за себя, и за «достойнейшего», «благороднейшего» Тимона, афинского Короля Лира.

С другой стороны, творческая история «Тимона Афинского» приводит нас к «Антонию и Клеопатре». У завершающих трагедий обеих групп прежде всего общий источник — «Жизнеописание Антония» (в дальнейшем мы еще не раз убедимся в более существенных чертах сходства по содержанию и структуре) В LXIX главке Плутарх там рассказывает, что после поражения при Акции Антоний, покинув общество, «проводил свои дни беглецом от людей, говоря, что избрал за образец жизнь Тимона, ибо судьбы их сходны: ведь и ему, Антонию, друзья отплатили несправедливостью и неблагодарностью, и ни единому человеку он больше не верит, ко всем испытывает отвращение и ненависть» (в следующей главке Плутарх в связи с этим приводит «немногие из бесчисленных рассказов о Тимоне»). Антоний у Плутарха одно время жил, как Тимон, Тимон у Шекспира почти всю жизнь прожил, как жизнерадостный, великодушный, безмерно щедрый, беспечный *шекспировский* Антоний. Вспомогательная линия афинской трагедии также навеяна «Антонием» Плутарха, который сообщает, что человеконенавистник Тимон дружелюбно относился лишь к юному Алкивиаду, объясняя это тем, что «предчувствует, сколько зла причинит Алкивиад афинянам». О том же злорадном пристрастии афинского мизантропа к афинскому полководцу Шекспир, создавая «Кориолана», мог во второй раз прочитать в «Жизнеописании Алкивиада» (анекдот о предсказании Тимона там повторяется), которое у Плутарха служит параллелью к «Жизнеописанию Гая Марция».

, К сюжету о мизантропе, в котором достигает апогея кризис отправной для концепции ренессансной трагедии «веры героя в себя и людей», Шекспир, надо полагать, пришел лишь после «Короля Лира» и «Кориолана», после осознания в «социальных» трагедиях — чего еще не было в трагедиях первой группы — основополагающего значения системы материальных отношений для судьбы личности в обществе, возможностей человека в социальной жизни. Частнособственнические интересы определяют непри-

миримый антагонизм между «добрыми» и «злыми» в «Короле Лире», как и гражданскую ситуацию «Кориолаба». Во всей примитивности материальные блага гротескно вынесены лишь в сюжете о щедром, «благо-дарящем» Тимоне и черствых «неблагодарных» его друзьях. Соответственно нарастает в трагедиях второй группы и мотив разрыва героя с обществом: временный уход от людей в степных сценах «Короля Лира» (как и в истории Антония у Плутарха), окончательный уход от своих в «Кориолане», окончательный уход от людей вообще, неисцелимая мизантропия в «Тимоне». Острое заболевание героя становится в конце развития магистрального сюжета состоянием хроническим, а трагическое сострадание как бы принимает форму «соболезнования» больному.

Но для того, чтобы фигура неисправимого мизантропа стала в одном ряду со всечеловеческими протагонистами трагедий, заключала этот ряд, Шекспир должен был в корне переосмыслить отталкивающий образ чудака человеконенавистника у Плутарха. Не только облагородить Тимона, но в его истории (а в трагедии Шекспира сюжет всегда строится на *истории* сознания героя, на наших глазах *рождающегося* как трагический характер) представить еще один своеобразный вариант трагической диалектики страстей, показательный для конца эволюции. Тимон у Шекспира должен был *стать* мизантропом в ходе действия. Если бы от афинской трагедии до нас дошли только название пьесы, принадлежность ее Шекспиру и, примерно, время создания, то, зная тем самым имя главного героя (в трагедиях 600-х годов оно обязательно вынесено в заголовке) и на основе поэтики магистрального сюжета, где некогда жизнерадостного юношу охватывает черная меланхолия, доверчивый муж из ревности убивает безвинную жену, а верный вассал становится цареубийцей и узурпатором трона и т. д., мы могли бы, реконструируя содержание, с достаточной уверенностью утверждать, что у Шекспира пресловутый античный мизантроп либо перед завязкой, либо в начале действия еще был завязтым «филантропом».

Шекспира должно было поразить в «Сравнительных жизнеописаниях» то, что из всех героев Плутарха мизантропом одно время стал не кто иной, как общительный, великодушный и жизнелюбивый Марк Антоний. Если для моралиста Плутарха, уделившего этому эпизоду в жизни римского триумвира лишь несколько строк, здесь сказалась все та же органически лишенная чувства справедливости, «безудержная в порывах», «разнуданная» натура, то для автора «Антония и Клеопатры», при кардинально ином понимании этой природы, превращение Антония в мизантропа само по себе таило целую трагедию, не менее потрясающую мрачной диалектикой страстей, чем то, что римский «Геракл, околдованный Клеопатрой, бежал, словно Парис, из сражения и спрятался у ее ног, упустив из рук победу» (Плу-

тарх). Но героем новой трагедии нельзя было вывести самого Антония; в сознании веков, как и шекспировских зрителей «Антония и Клеопатры», судьба Антония связана была с коллизией иного рода. Протагонистом трагедии мизантропии стал не властелин полумира, а один «знатный афинянин», частную жизнь которого Антоний — по непреложному свидетельству того же Плутарха — одно время «взял себе за образец». Иная, чем обычно в трагедиях 600-х годов, сфера жизни. Вместо центров мировой политики и бассейна всего Средиземноморья арена действия суживается до апартаментов богача, приемных его друзей или пустынных городских окрестностей; вплоть до кульминационного перехода в аффект трагедийная страсть развивается на фоне повседневного, празднично-беспечного быта античного полиса, модернизированного под городской быт ренессансного города (примерно как в самой ранней, веронской, трагедии, но на этот раз не без иронического налета), на фоне званных обедов, пиршеств, состязаний в остроумии, маскарадов.

Щедрости, одной из производных черт широкой природы Антония, придана в образе афинского героя Антониева «безмерность»; щедрость у Шекспира стала впервые трагически-характерной, всепожирающей страстью Всякого Человека. Безмерная щедрость, перешедшая в неслыханную расточительность, «бесстрашие» Тимона в сфере материальных отношений — того же масштаба, что доблесть Антония на поле боя, того же характера, что всегдашняя *радостная* готовность Кориолана «расточать свою жизнь» («to spend the time») за Рим, та же граждански самоотверженная (и дерзостная по отношению к общественным устоям), героическая отвага, но впервые в сфере повседневного быта. Удельный вес «бескорыстия» героя (черты не существенной для трагедий до «Лиры») в эволюции сюжета второй группы трагедий возрастает. От «Лиры» (где конфликт возникает на почве отношений семейных) через «Кориолана» (отношений политических), до «Тимона» (повседневных отношений в «обществе»), *бескорыстие* героя становится все более обостренной чертой конфликта. В прекраснотуши Тимона оно становится «пафосом», патетически *принципиальной* страстью. И только поэтому субъективная страсть способна в завершающей трагедии с гротескной наглядностью обнажить состояние мира, объективное положение вещей.

В *освещении* афинского мизантропа Шекспир решительно отошел от традиционной репутации Тимона в веках. Вернее, впрочем, говорить о двух традициях этого нарицательного образа в литературе Возрождения, равно восходящих к античности и порой соприкасающихся: в одной, более ранней, Тимон — безрасудный, безумный объект сатиры, в другой — ее здравомыслящий и остроумный субъект. Вслед за Плутархом, который сообщает, что Тимона еще современники Аристофан и Платон (комедикограф) «осмеивали как врага и ненавистника людей», новелли-

сгы Возрождения (например, в Англии Уильям Пейнтер, автор борника «Дворец наслаждения» 1566 года, где одна из новелл посвящена Тимону), моралисты и ораторы в излюбленных эпохной речах о «достоинстве человека» трактуют Тимона как озлобленного клеветника на человеческую природу, «угрюмого женоненавистника», «отвратительное чудовище», человеческое лишь с виду, «скотоподобное существо», даже «хуже скотины, так как отверг свой род, до чего не доходит ни одно животное».

Другие, особенно комедиографы, не находя у Плутарха достаточно материала для связной фабулы о Тимоне, обращаются к Лукиану, автору диалога «Тимон, или Мизантроп». У Лукиана мы впервые видим Тимона, ушедшего от людей и покинувшего Афины¹, мизантропию пластически представленную. Копая землю у жалкой своей хижины и проклиная неблагодарных друзей, лукиановский Тимон находит клад — это Зевс, вняв его проклятьям, постарался хоть чем-нибудь ему пособить, так как покарать неблагодарных бог не в силах: у Зевса сломался громовержущий жезл, когда он пытался поразить философа-безбожника Анаксагора. За лукиановской насмешкой над богами — сатира пороков людских: к Тимону, нашедшему клад, вновь стекаются лицемерные друзья, и он, вдоволь поиздевавшись, прогоняет льстецов камнями; отныне «единственным другом Тимону будет Тимон, все люди — врагами».

Автор «Влюбленного Роланда» Матео Боярдо переложил диалог Лукиана в терцины пятиактной «Комедии о Тимоне» (1487), поставленной при феррарском дворе; его несколько облагороженный Тимон, изгнав друзей, с презрением вновь закапывает клад в будущую свою могилу, не желая зависеть ни от богатства, ни от людей; впредь он собирается жить в дупле дерева или в пещере. На ту же тему написал пьесу «Грек Тимон» маркиз Галеотто дель Каретто (1497).

В обеих традициях, таким образом, Тимон, в отличие от шекспировской трагедии, познав человеческую порочность, остается жить — среди людей или в лесу — «жизнью волка» (Лукиан). Как правило, в словоупотреблении и назидательных примерах литературы XVI века господствует первая — отрицательная, Плутархова — версия отталкивающего, «брутального» Тимона, но, как у Лукиана, Тимона-пустынника. Асоциальный чудака был неприемлем равно для культурного и общительного идеала секуляризированной мысли гуманистов, как и для христианских моралистов — из-за безумной «языческой гордыни».

Несколько особую трактовку Тимона выдвинул Монтень в «Опытах». В 50-й главе первой книги под названием «О Демокрите и Гераклите» — параллель весьма традиционная для гума-

¹ Намек на это, впрочем, есть и у Плутарха, так как его «беглец от людей» Антоний подражает «жизни Тимона». Но в приводимых Плутархом анекдотах Тимон еще не покинул Афины.

нистов и даже живописцев Возрождения — Монтень признается, что «настроение первого» («смеющегося и насмешливого» Демокрита) ему «нравится больше», чем второго («печального», «плачущего» Гераклита), «у которого тот же удел человеческого вызывал жалость и сострадание». Аналогично Монтень отдает предпочтение Диогену, который, равнодушно презирая людей, «был судьей более язвительным и жестоким и более справедливым, чем Тимон, прозванный человеконенавистником... который страстно жаждал нашей гибели». «Ибо раз мы ненавидим что-либо, значит, еще принимаем это близко к сердцу», но люди достойны скорее презрения, чем ненависти, так как «в нас меньше зла, чем безрассудства, и мы не столь мерзки, сколь ничтожны»¹. Диоген и Тимон, по Монтеню, в утрированной форме повторяют «комическую позицию Демокрита и «трагическую» Гераклита. Со всей категоричностью осуждая Тимона, автор «Опытов» *противопоставляет* «страстного», отчаявшегося мизантропа Тимона спокойному и самоудовлетворенному мудрецу Диогену, «зверино-естественной» этике киников (к которым обычно относили «собаку» Тимона), и вопреки традиции возводит мироощущение «человеконенавистника» к трагически высокому умозрению Гераклита, хотя и доведенному односторонне до неразумного отчаяния.

Забегая несколько вперед, отметим, что у Шекспира Тимон на протяжении всего действия — в отправной гармонии с миром, как и в отчаянии разлада,— также *противопоставлен* кинику Алеманту, «грубо язвительному философу» (a churlish Philosopher— как он обозначен в списке действующих лиц). Диогену Монтеня, «презирающему людей, язвительному и жестокому судье», соответствует у Шекспира не герой Тимон, а, в духе Монтеня, его антипод, антигерой и киник Алемант. Контраст Тимона и Алеманта — средоточие афинской трагедии в собственно философском ее плане. Шекспир был внимательным читателем «Опытов». К монтеневскому оттенку образа Тимона, к противопоставлению отчаявшегося мизантропа язвительному кинику (причем в симпатиях трагик занял позицию противоположную скептику-эссеисту) Шекспир пришел лишь в конце периода трагедий, когда перед ним встал в принципе вопрос об отношении к трагической тревоге, перешедшей в безысходное отчаяние. Но вывести Тимона, фигуру традиционно комическую, героем трагедии все же было вызовом не только обеим многовековым репутациям образа, но и традиционным представлениям о трагедийном герое— ранее Шекспир никогда их не нарушал. «Трагический Тимон», вероятно, воспринимался современниками Шекспира как парадокс, гротеск. Замысел *трагического* мизантропа сам по себе свидетельствовал о кризисе трагедийного жанра.

Однако в трагедиях (как и в хрониках) новаторство корен-

¹ М. Монтень, *Опыты*, кн. I, Изд-во АН СССР, М.—Л. 1954, стр. 378.

ных изменений Шекспир разрешает себе (да и то в известных пределах) лишь в *освещении* легендарного или исторического предмета, а не в основных фактах фабулы, где он избегает свободы художественного вымысла. Генетически сюжет Шекспира в трагедиях — традиционный «сюжет-фабула», а не художественно вымышленный «сюжет-ситуация», но для фабулы «Тимона Афинского» Шекспир не имел такого единого авторитетного источника, как для остальных трагедий — Плутарх, Холинshed или итальянские новеллисты и народно-анонимные старые пьесы, приравниваемые к легендам. Здесь также сказывалась гротескная необычность самого замысла *трагедии* о Тимоне.

Фабула афинской трагедии поэтому кантаминирована из нескольких источников обеих традиций, вероятно дошедших до Шекспира большей частью косвенно, возможно, и в устном виде. В нисходящем действии, мизантропическом и собственно трагедийном, основные мотивы восходят к Плутарху: 1) озлобленный против людей Тимон, 2) «добрая услуга», которую Тимон готов оказать согражданам, предоставив свое дерево для тех, кто пожелал бы теперь повеситься (V, 1), 3) параллельный образ Агеманта в IV, 3, 4) встреча Тимона с Алкивиадом (IV, 2), 5) осада и капитуляция Афин: осуществление злорадного предсказания Тимона, 6) обе (соединенные Шекспиром) Плутарховы эпитафии Тимона — последний штрих в образе закоренелого мизантропа. Но Тимон-отшельник и место действия последних двух актов восходят к тому, что вошло в Плутархову традицию из лукиановской еще до Шекспира.

Что касается восходящей линии действия, неясно, насколько известна была в тогдашней Англии комедия Боярдо. Но основные мотивы лукиановской традиции (помимо диалога самого Лукиана, который Шекспир мог прочесть во французском переводе) были представлены по-английски — и даже в более расширенной версии — в анонимной комедии «Тимон» из репертуара ученого театра Возрождения, поставленной еще в конце XVI века (но опубликованной лишь в 1842 году) — степень знакомства с ней Шекспира остается еще вопросом спорным. Кроме мотивов, общих для всей лукиановской традиции (уход мизантропа из Афин, найденный клад, изгнание друзей, явившихся к отшельнику), в анонимной пьесе есть положения и образы, достаточно сходные с трагедией Шекспира и больше нигде не встречающиеся: 1) сцены роскошных пиров и щедрости Тимона в первых двух актах анонима, соответствующие восходящей «филантропической» * линии действия в трагедии, столь важной для шекспировской диалектики трагедийной страсти, 2) издевательский, как у Шекспира, последний пир в кульминации, 3) верный

¹ Еще у Лукиана Гермес докладывает Зевсу о «добrote и филантропии» Тимона, из-за которых он разорился. См. Лукиан, Собр. соч., т. II. Academia, М.—Л. 1935, стр. 237.

слуги (вместе с ним Тимон анонимной пьесы уходит в лес). Но тональность действия здесь чисто комедийная, сочетающаяся с лукиановской сатирой на человеческие пороки. Разумеется есть и любовная интрига, без нее для театра Возрождения, как и для Шекспира, нет комедии: Тимон ухаживает за дочерью бедного афинянина, лживой Калимелой, она обещает ему свою руку — и, подобно друзьям, больше не хочет знать Тимона, когда в третьем акте приходит весть, что его корабль утонул (!) и он разорился; вместе с лицемерными друзьями Калимела тщетно пытается затем вернуть себе благосклонность Тимона, нашедшего клад. Для фабульной канвы лукиановская традиция больше, чем Плутархова, снабдила Шекспира фактами, но комический порядок. Трагический Тимон принадлежит всецело Шекспиру.

Душою афинской трагедии, особенно первой, восходящей половины действия, служит программное обращение Тимона к гостям в I, 2: «Добрые друзья мои, нет сомнения, что самими богами вам предназначено когда-нибудь меня поддержать... Я уверен в вас!.. Мы рождены для того, чтобы творить добро. Что же в таком случае мы можем назвать своим добром, как не богатство друзей? О, какое дивное утешение — знать, что множество людей может, подобно братьям, располагать имуществом друг друга».

Эта декларация истинной дружбы («Ведь иначе вы не звались бы моими друзьями!»), там же) — миф афинской трагедии, аналогичный «органической» притче Менения в «Кориолане». В «Антонии и Клеопатре», трагедии любви, ему соответствуют патетические признания Антония в начале действия перед любимой: «Пусть рухнет свод воздвигнутый державы!.. Все царства прах... Величье жизни — в любви. И доказать берусь я миру, что никогда никто так не любил, как любим мы», — «нормальные», почти банальные, «безрассудные» слова Всякого Человека в состоянии «настоящей» страсти. В обеих трагедиях действие («жизнь») подтверждает высокий миф «настоящего» чувства в лице героев — и там и здесь к моменту кульминации роковые слова сбываются — и опровергает его «реальность в жизни» (в тривиальном смысле), подтверждая низкий антими́ф в лице *ничтожных* антигероев, пошлых друзей Тимона (их чувство было только «слова, слова, слова») и «слабой» Клеопатры. *К* Иначе говоря, в обеих трагедиях и в «природах» обоих чувств двояко *подтверждается* декларация «безмерного» Антония — «любовь (и дружба. — Л. П.) ничтожна, если есть ей мера». Трагедийная истина Шекспира двузначна: жизнь, двуликий Янус, открывается «героям» и «антигероям» (как и зрителям) в согласии с их лично натурой, с ее лицом. В «Отелло» и «Макбете», где действие строится на несовпадении видимости и существа вещей (в

В двух изменах ее флота делу Антония. Но в развязке «героиня» Клеопатра смертью своей подтверждает «высокий миф» трагедии любви.

«Макбете» — в более глубоком смысле), на «интриге», задуманной антигероями-интриганами, душой интриги является низкий антимиф, исходящий от Яго и ведьм и ими формулируемый в начале трагедии, — причем он также по-своему подтверждается и опровергается исходом действия.

Заметны, однако, и различия между завершающими двумя трагедиями, показательные для субмагистрального сюжета каждой группы. В «Антонии и Клеопатре» миф относится к природе «доблестной» страсти, ее «потолку», к предельным возможностям человеческой личности («И доказать берусь я миру...»), тогда как в «Тимоне Афинском» — к природе общества, состоянию мира: герой верит в достойное «общество друзей». Во-вторых, патетическая декларация влюбленного Антония в известной мере условна, любовно-игровой ее тон не лишен некоторой рисовки перед Клеопатрой; «Пусть рухнет свод воздвигнутой державы» — беспечные в этой сцене, полущутливые, хоть и роковые для героя слова; уже в следующей сцене триумвир благоразумно решает вернуться в Рим; за этим следует брак Антония с Октавией, «перипетия» римского второго акта. Подобно Антонию, вначале еще сопротивляются аффекту Отелло и особенно Макбет, не желая «выйти из колеи» мира с миром. Совсем другой тон в растроганных словах Тимона о дружбе — речь идет о самом важном, о жизненном кредо, ставшем страстью Всякого Человека как существа общественного. На декларации героя афинской трагедии, на высоком «мифе дружбы» основано все восходящее действие. К своему разорению Тимон идет сознательно и радостно, как гражданственный Кориолан к самопожертвованию ради Рима. Об этом он говорит и гостям в I, 2 («Ах, как часто *желал я потерять богатство*, чтоб еще больше сблизиться с вами»), и преданному слуге несколько раз в конце второго акта, когда выясняется, что все роздано («Я даже *рад своей нужде* — в ней благо! *Друзей я испытую...* Почему ты плачешь? Неужели способен думать ты, что у меня друзей не хватит?... Друзья — мое богатство! Я полагаюсь на них и *рад* тому, что обстоятельства вынуждают меня обратиться к ним... Молчи и даже в мыслях не таи, что мне позволят пасть друзья мои»).

Восходящее действие в «Тимоне Афинском», таким образом, строится на *почти сознательном эксперименте* — точнее, на завершении эксперимента, да еще начатого, причем, подобно Лиру, Тимон не сомневается в положительном исходе. Через девяносто лет после «Утопии» Томаса Мора — некое осуществление гуманистического идеала в виде «общества друзей», где люди «подобно братьям располагают имуществом друг друга», триумф социальной природы человека в сфере материально-экономической. Утопия афинской трагедии Шекспира напоминает гротескную утопию афинской комедии Аристофана, брызжущие весельем «Ахарняне», где афинянин Дикеополь («Справедливый гражда-

нин») во время Пелопоннесской войны единолично заключает мир со Спартой, сепаратный мир лично для себя и своих домоладцев, — и, на зависть землякам, утопает в блаженстве в карнавальном финале действия. Утопию «Тимона Афинского» английский критик Александер назвал «мечтой о золотом веке — среди гадюк». В трагедии это мечта донкихотская; речь Тимона перед гостями еще безумнее, чем речь о золотом веке, которую держит Рыцарь Печального Образа перед простодушными пастухами. Ни один трагедийный протагонист не доходит у Шекспира — и еще до начала действия — до такой слепоты. Гипертрофированная вера в людей Тимона гротескно — на грани комического — обнажает отправное наивное («природное») сознание героя во всех ситуациях трагедий Шекспира, — тем самым свидетельствуя о кризисе героического жанра, подобно роману Сервантеса в эволюции новорыцарских героических поэм и романов Возрождения.

В «Отелло» ревность героя возникает под влиянием антагониста, в «Макбете» ведьмы *втягивают* героя в свою интригу, в «Антонии и Клеопатре» такую роль, подзадоривая охваченного страстью Антония *, играет — скорее невольной — «волшебница», «ведьма» Клеопатра, полугероиня-полуантагонистка, орган «аморальной» природы, наподобие леди Макбет: в трагедиях доблести *герой втянут в свой сюжет*, трагедийный эксперимент над ним же, затеянный антагонистом, тогда как в афинской трагедии, как и в британской, герой действует добровольно, сам замышляет и свободно осуществляет эксперимент (и, подобно Лиру и Тимону, Кориолан, но для конфликта в «Кориолане» достаточной оказалась сама идея политического эксперимента, выдвигаемая героем²). Речь Тимона о дружбе и все восходящее действие — это лучший комментарий — комментарий самого Шекспира — к тому, что протагонист его величайшей трагедии называет своим «заветным (или «темным») замыслом» («our darker purpose»), к спорной, «темной» в шекспировской критике завязке «Короля Лира». Завершающая трагедия раскрывает *существо магистрального сюжета*, особенно в трагедиях второй группы: так или иначе это основанный на мифе героический (либо демонический) эксперимент над человеческой природой и обществом. Для каждой трагедии в различной мере и на свой лад. Меньше, чем другим трагедиям 600-х годов, характер эксперимента свойствен сюжету «Гамлета» и «Антония и Клеопатры» — в целом. Но в отдельных сценах он ощущается и в них, особенно в «Гамлете»,

¹ В первой же сцене в ответ на декларацию Антония («И доказать бегусь я миру, что никогда никто так не любил») реплика Клеопатры: «Блестательная ложь! Не тот ли, кто любовь так славословит, на Фульвии женился, не любя? Не так глупа я», и т. д.

² «Молю я вас... Вас, кто больше любит порядок, чем боится перемен» (Кориолан — сенаторам, III, 1).

где кульминационная сцена «мышеловки» — это эксперимент¹, причем, как и подобает трагедии «знающего человека», вполне сознательный со стороны героя и решающий для его сознания и дальнейшей судьбы.

2

Приступая к ходу эксперимента, движению действия — причем действие завершающей трагедии будет интересовать нас не столько само по себе, сколько гротескным выявлением (в трансформации или деформации) содержания, структуры и развития магистрального сюжета, — начнем с момента возникновения трагедийной страсти. Мы уже отметили в связи с «Королем Лиром», что рождение трагедийной страсти происходит в долировских трагедиях *после* завязки, или в середине действия, на наших глазах (ревность Отелло в середине третьего акта — после похищения Дездемоны; преступное честолюбие Макбета — после встречи с ведьмами), а в послелировских — до начала действия, в предыстории сюжета (встреча Антония с Клеопатрой на Кидне, конфликт Кориолана с народом из-за раздачи хлеба). В «Короле Лире», хронологически средней (четвертой) среди семи трагедий 600-х годов, эти два момента совпадают: в «темном замысле» завязки рождается трагедийная страсть как дерзкий по отношению к социальным устоям выход героя из колеи.

В «Тимоне Афинском» нет ни того, ни другого! Нет никакой завязки действия, и неизвестно, когда началась расточительная щедрость героя, его страсть в восходящем действии; когда и в связи с чем сложилась у Тимона утопия «общества друзей», мы не знаем. В эволюции магистрального сюжета, таким образом, возникновение страсти занимает все меньше места в самом действии, даже отодвигается в предысторию, причем в «Антонии и Клеопатре» оно еще вполне фиксировано во времени и блистательно рассказано другом героя; в «Кориолане» мы знаем о нем лишь по нескольким отрывистым выкрикам мятежных плебеев в экспозиции; в афинской же трагедии нет и этого, нет ничего. *Начало* трагедийной страсти становится для Шекспира *все менее характерным*, а стало быть, драматически малосущественным моментом и *без того понятным* в связи с образом героя в целом, его жизнью, местом в жизни, все труднее отделимым, а под конец невиделимым из прошлой его жизни. Другими словами, «момент» возникновения страсти Тимона — это *вся* прошлая его жизнь, *нормальная* жизнь Всякого Человека. Тимон всегда был добрым и щедрым афинянином; естественная отзывчивость благородной натуры постепенно, может быть, даже незаметно для него самого — прямо противоположно возникновению аффекта

¹ Но не над героем, а только над датским придворным обществом во главе с антагонистом.

Отелло или Макбета — перешла в безрассудную, безмерную щедрость, губительное мотовство.

К тому же выводу, но в более принципиальной для магистрального сюжета форме, мы придем, сопоставляя трагедийные страсти по их характеру и в хронологическом порядке. Ревность, честолюбие, повышенное чувство личного достоинства («гордость»), любовь к женщине, гражданская страсть, щедрость. Трагедийная страсть все в большей мере становится нормальной чертой благородного сознания Всякого Человека, *естественной по самому характеру*, а не только по источнику (доблесть, *переродившаяся* в ревность или честолюбие), страстью, поэтому одобряемой в трагедии-эпilogе людьми, поощряемой обществом. Действие «Тимона Афинского» начинается с всеобщего (кроме разве «злой собаки» Агеманта) восхваления «достойнейшего», «великого», «счастливого» Тимона, такого «приветливого», «доброего», «великодушного», «что всех к нему влечет без исключения» (I, 1). Тогда как о Кориолане — еще с экспозиции — римляне, в том числе и плебеи, судят разное, а «обезумевшего» Антония порицают — тоже с начала действия — соратники и весь Рим, как и все «добрые» осуждают Лиру за испытание дочерей. Отелло стыдится своего аффекта и, ревнуя, убеждает себя, что повинуетя нравственному долгу («Так надо, о моя душа, так надо... чистые светила, так надо», V, 2), Макбету требуется «ложью лица прикрыть ложь сердца» (I, 7), Лир свой «темный замысел» вынашивает тайно от всех, тогда как «доблестная» любовь Антония, гражданская страсть Кориолана, щедрость до расточительства Тимона протекают открыто: героям нечего таиться. Как ни у кого из прежних протагонистов (даже у самоотверженного, но сурового к людям Кориолана), *благорасположенная ко всем людям* и всеми превозносимая страсть Тимона, страсть Человека Общественного, не может иметь, не имеет личной истории, *своеобразно характерных* обстоятельств зарождения. Атрофированная завязка и опущенный момент зарождения страсти в завершающей трагедии с предельной наглядностью раскрывают — в «нулевой» форме — предысторию трагедийного героя во всем магистральном сюжете: наивно гармоническое единство с обществом, ничем не омраченный мир с миром — *предпосылка и основа возникновения дисгармонической трагедийной ситуации*, героического конфликта с миром. В этом основной парадокс трагедийной ситуации у Шекспира и ее героического протагониста Всякого Человека («Человека во всем смысле слова»).

В конце развития магистрального сюжета — как в «Отелло», в первой из трагедийных страстей, в начале его развития — блаженное состояние героя в предыстории поэтому продолжается во всем восходящем действии, вплоть до середины кульминационного третьего акта. Но в «Тимоне» — уже как гротеск прекраснодушного сознания протагониста: наивная утопия афинянина Ти-

мона далеко не то, что наивная доверчивость Мавра, незнакомо-го с цивилизованными венецианскими нравами. Вернее сказать, страсть Тимона, *до ослепления* благорасположенного к миру, его блаженная щедрость (в первой половине действия Тимон для окружающих, как и для зрителей, — своего рода «блаженнейший») — это и есть *исходное состояние*, отсутствие трагической страсти, состояние внутреннего и внешнего равновесия, веры в себя и людей, *всех* трагедийных протагонистов Шекспира, но уже *в гротескной форме крайнего прекраснотушия*. Из этого состояния Тимон и Отелло, наиболее счастливые среди трагедийных протагонистов в восходящем действии, выходят лишь в кульминационном — только у них двоих *моментальном* — взрыве страсти, мгновенном переходе гармонического состояния в демонический аффект, когда перед героем впервые открылся «низкий миф» антагониста. И вот почему так поздно начинается — лишь с середины действия, не так, как в других трагедиях, — «трагедия мизантропии», как и «трагедия ревности».

Ибо «природно-человеческая», «нравственно-законная» (на языке высокого мифа) страсть Тимона в восходящем действии вступает в резкое противоречие с частнособственнической системой, объективной природой общества, под углом зрения которой (на языке неофициального низкого мифа) страсть Тимона выглядит как безрассудное мотовство, противоприродная, незаконная личная прихоть. И лучше всех эту двусмысленность основных понятий формулирует пронизательный Апемант, главный антигерой, устами которого во всех трагедиях Шекспира говорит *реальное* состояние общества, объективная сторона ситуации. Когда, изложив свою утопию, Тимон от умиления плачет, восклицая по поводу своих слез: «О радость, умершая еще до своего рождения», — а льстецы гости подхватывают — довольно искусственную — метафору хозяина («Да, радость родилась в глазах у нас и, как ребенок, залилась слезами»), Апемант хохочет: «Ха, ха! Ребенок-то побочный, видно» (a bastard). Та же двусмысленность, вызванная стыком двух «природ» (nature), двух «правд», двух «законов» (в нравственно-человеческом смысле — и зверином), что и в «Короле Лире», когда Глостер взывает к Эдмунду, своему «loyal and natural boy» — «верному («законному», или «законопослушному») и природному (также — «незаконному», «побочному») сыну», — невольные каламбуры Глостера, на которых «играет» антагонист-бастард.

Во всех трагедиях 600-х годов — во всем магистральном сюжете — действие строится на *двусмыслице*, на том, что герой под влиянием «антигероев», их клятв, обмана, лести, официальной лжи принимает видимость за сущность, — на этом и основана трагедийная интрига. Но при эволюции от первых «субъективных» трагедий доблести до последних «социальных», двусмыслица становится все более *объективной*, высоко трагической по

самому существу жизни — роль интриги в магистральном сюжете поэтому все более умалется, вплоть до полного исчезновения в «Тимоне Афинском».

Из этой двусмысленности, источника трагедийного заблуждения, выводит протагониста только трагедийное действие. Обычно (за исключением «Отелло» и отчасти «Макбета») к концу восходящего действия, в кульминации, перед героем раскрывается истина. В «социальных» трагедиях это лицемерное расхождение между официальными истинами высокого мифа, словами, — и делами, неофициальной практикой, низменными «нравами» (на языке Шекспира — «временем»), что и приводит к взрыву аффекта.

Но в афинской трагедии нет (или почти нет) не только завязки, но и восходящего действия. По крайней мере, трагедийного (героико-драматического), а строго говоря, даже просто драматического, такого, как в хрониках или комедиях: поступков (или событий) не совсем обычных (или даже весьма необычных), достаточно характерных, памятных (ранее ни разу не случавшихся, более не повторяющихся) и между собою связанных (как основные факты сюжета), в которых развивается, нарастает драматический конфликт, приближаясь к кульминации, а после нее — в нисходящем действии — к развязке.

Вот содержание первых двух актов. Перед выходом хозяина в доме Тимона гости превозносят его «неистощимую» щедрость. Как бы для иллюстрации, Тимон при появлении первым делом оплачивает долги Вентидия, своего друга, посаженного кредиторами в тюрьму, и щедро одаряет Луцилия, своего слугу, влюбленного в афинянку (лишь на этом условии отец согласен выдать за слугу свою дочь). Поэт, Живописец и Ювелир преподносят Тимону свои создания, и хозяин приглашает их остаться на обед; он сегодня же «докажет на деле, что восхищен их талантами». Входит Апемант и тут же вступает в перебранку с лживыми гостями, является Алкивиад с двумя десятками приятелей, а затем двое вельмож — Апемант грубит им. Все уходит на обед Тимона, где ожидаются различные развлечения. Во второй сцене — некоторое время спустя, судя по тому, что Вентидий, получив наследство, хочет вернуть Тимону долг, но тот отказывается («Кто все обратно получает, себя назвать не может давшим»), — опять пир у Тимона. «Ворчливому» Апеманту, «на зло всем» явившемуся «для наблюдения», накрывают стол отдельно. Тимон излагает свою утопию «общества друзей». Являются дамы-амазонки во главе с Купидоном, чтобы прославить хозяина маскарадом, музыкой и танцами. На прощанье Тимон раздает гостям драгоценности. Домоправителя Флавия, когда тот собирается сообщить, что сундуки давно пусты и все земли заложены, Тимон не хочет и выслушать. Затем, после ухода гостей, — упреки Апеманта хозяину за «греховное» мотовство. Второй акт тоже протекает во время обеда Тимона с друзьями (за сценой) — между двумя

выездами на охоту. Предвидя близкое разорение Тимона, кредиторы посылают с векселями своих слуг к должнику; над ними и над почтенными их хозяевами по-прежнему изощряется в грубостях Алемант. Тимон, выслушав наконец Флавия, с изумлением узнает о состоянии своих дел, но он «даже рад своей нужде». «Открывая кран в сосуде дружбы», он рассылет слуг во все стороны, уверенный, что друзья его выручат. Словами Флавия: «Кто щедр, тому все кажутся подобными ему», — заканчивается второй акт.

За исключением последнего «события» (недаром герой так изумлен: разорение — единственная в действии «новость» и для зрителей и для него), на протяжении двух актов ничего *не произошло* — в драматическом смысле слова. Материальная помощь другу, благодеяния нуждающимся, подарки гостям, надо полагать, повторялись в прежней жизни так же часто, как обеды, конечно, званые, — без гостей, вероятно, Тимон за стол не садился — или меценатство, без которого для художника Возрождения пет просвещенного вельможи. Характерно, что вместо Тимона, в анонимной пьесе влюбленного в Калимелу, у Шекспира в горожанку влюблен слуга: единство напряженной страсти, всегда выдерживаемое в трагедиях Шекспира начиная с «Ромео и Джульетты», исключает иную страсть у героя, иные интересы (не то, что в любовных комедиях). Но нигде оно не проведено с такой чуть ли не аскетической строгостью, как в завершающей трагедии. Единство страсти продиктовало и характер преобразования мотива: герой-филантроп, между прочим, благодетель бедных влюбленных.

Восходящее действие — это некий «список благодеяний» Тимона: даже не список, а несколько примеров в пределах двух дней из необъятного списка всей жизни. Друзья в этом списке фигурируют рядом со слугой, поэтом, художником, гостями — вообще афинянами: «дружелюбие» Тимона¹ не страсть как таковая (в восходящем действии Тимон в известном смысле «бесстрастен», беспристрастен, безразличен в выборе людей, предмета страсти), а синекдоха («часть вместо целого») *общеафинской* щедрости Тимона Афинского: совсем не то, что страстный (и пристрастный) Кориолан, даже не то, что до ослепления патетичный еще в первой сцене Лир, который лишь впоследствии дойдет до любви ко всем убогим и гонимым — в страстной, трагически

¹ Нет ничего неудачней, чем когда «Тимона Афинского» называют «трагедией дружелюбия», ставя ее в один ряд с другими «трагедиями страстей». К «Тимону» это еще меньше подходит, чем «трагедия отцовской любви» к «Королю Лиру». В гротескном аффекте афинской трагедии нечего искать художественного проникновения в психологию страсти, непревзойденной трагедийной правды. Всякого Человека, охваченного любовью, ревностью, властолюбием, и т. д., которая покоряет у Шекспира, в том числе и в некоторых сценах Лира-отца. Что «всеобщий друг — не друг», знал еще мизантроп мольеровский.

характерной форме, — до «Я оправдаю всех. Виновных нет». И, конечно, Тимон — благодетель не только всех афинян, но и Афин! В отличие от Плутархова, шекспировский Тимон некогда «оказал отечеству немалые услуги» (II, 2), «отчизну выручал своим богатством и своим мечом» (IV, 3). Но об этом — между прочим и глухо: «Тимон Афинский» не гражданская трагедия; гражданская тема «Кориолана», как и тема «Короля Лира», входит между прочим в более широкую — до аморфности синкретическую — «человеколюбивую» ситуацию завершающей «социальной» трагедии. Широта сферы Тимоновой щедрости и природы Доброго Человека из Афин, напоминают — с иным акцентом — «широкую природу» Антония, но образу Тимона не хватает колорита, *характерности*, «богатырского» образа всестороннего Антония. И именно поэтому бесстрастно благорасположенный ко всем людям «филантроп» Тимон восходящего действия *представляет* в наиболее обобщенном виде и на пределе героя магистрального сюжета в предыстории — состояние всех протагонистов трагедий Шекспира до возникновения страсти. А потому начиная с кульминации Тимон-мизантроп в состоянии *характерного* аффекта также будет представлять в наиболее обобщенной форме и на пределе трагический разлад между личностью и обществом во всей безысходности: сублимацию болезненного в трагическом.

Но это потом. А пока в первой половине трагедии странная страсть и странное, со стороны драматурга как бы намеренно педрамматическое действие. Показательно уже то, где дана речь Тимона о дружбе, *миф*, на котором основан трагедийный эксперимент: не, как обычно у Шекспира, в самом начале действия (выкрики ведьм в «Макбете», первые слова Антония, изложение Лиром своего «тайного» замысла, притча Менения), а между прочим, в середине второй сцены. Как и все благие дела Тимона, как этот пир или тост за здоровье гостей, которым заканчивается его речь, так и эта «исповедь» перед друзьями повторялась, конечно, не один раз и ранее. Не раз они это слышали, ничего нового он им не сообщает, Тимон не собирается удивить, подобно Лире или Антонию, мир своими делами, чувствами, в изъяснениях чувства он даже предпочитает быть «скромным», скромным, как его друзья («Не раз я сам себе говорил больше, чем вам позволила бы сказать ваша скромность... Простите, друзья, мою слабость»). Щедрость Тимона, его поступки, стало быть, же претендуют на доблесть, в них, как ему кажется, скорее сказывается его «слабость» — но зато самая *естественная* слабость человека перед другими людьми, перед друзьями, которым «самими богами предназначено когда-нибудь поддержать» Тимона («Иначе вы не звались бы моими друзьями»). Действие, основанное на самой удивительной в трагедийном мире Шекспира, самой безумной утопии, происходит, в отличие от всех трагедий — и это всего удивительней и всего естественней, — в повсе-

дневном, заурядном быте (где ему только и место — по самому характеру страсти). А потому действие не «происходит», оно не должно «происходить», а только «протекать» — скромно и незаметно, без драматических происшествий — до конца дней Тимона.

Источник *такого* действия, особый его тон, Шекспир указывает зрителю в самом начале «Тимона Афинского». Вернемся к разговору Поэта и Живописца перед выходом Тимона к гостям. Поэт отверг «старую» тему светских разговоров о «нашем мире» («Растет, но и ветшает он»). «Нет ли поновей чего-нибудь — такого, что стоустая молва не повторяла б вновь и вновь». И, указывая на толпу гостей Тимона, Поэт восклицает: «Как магия богатства всемогуща! Она любую душу в плен берет и заставляет всех служить себе». Поэт затем знакомит собеседника с содержанием оды, которую он сейчас преподнесет хозяину с личным посвящением. Он изобразил в оде «любимца мира, баловня судьбы, кто свой досуг проводит в изысканных и тонких развлечениях», и высокий холм, где на троне восседает своенравная Фортуна, а внизу множество людей, тех, кто живет ее милостью. Среди них «один с Тимоном схож». Он обласкан богиней, «все равные ему, и даже те, кто выше был... бегут за ним, в его тениятся доме... Все в нем боготворят». Но «внезапно своенравная Фортуна толкает вниз недавнего любимца», он катится — и теперь «не поддержит его никто». Живописец, похвалив оду (она могла бы «стать сюжетом и моего искусства»), дает понять, что ее смысл достаточно ясен: «Мудро вы напомнили Тимону, что люди низкие уже не раз падение великих наблюдали» (I, 1).

Это как бы *пролог* к афинской трагедии. В духе актера-Пролога народного театра (для эпохи Шекспира приема уже старомодного, но со стилизованным оттенком несколько раз встречающегося и у Шекспира) Поэт вводит зрителя в драматизированную притчу-картину Человеческой Жизни (*moral painting*, I, 1) «О жизни Тимона Поэт и Живописец судят со стороны, с посторонней, односторонней, даже поверхностной точки зрения. Конечно, это не вся история Тимона, даже не все в восходящей ее линии. Все — без личности человеческой, трагедийной личности. Все — приписано капризной Фортуне: для шекспировского трагедийного антигероя обычная, начиная с Яго и Эдмунда, концепция человеческой жизни, примитивно прозаическое («рационалистическое») объяснение успехов и падений Всякого Человека. Нет понимания натуры Тимона, а значит, и подлинно трагического в человеческой жизни. Вельможа, вознесенный Фортуной, *один из многих* у ее холма, «с Тимоном схож» — только лицом. В оде Поэта нет души шекспировской трагедии. «Проницательный», трезвый антагонист всегда у Шекспира близорук: Тимона-мизантропа, вторую, более характерную часть истории, он так и не предвидел.

Вместе с прочими гостями Поэт и Живописец входят в состав персонажей объективной стороны ситуации, возглавляемой Апе-

мантом. Шекспир, однако, выделил их из всех гостей-друзей, приблизил к главному антагонисту тем, что им предоставлено первое слово, а в нисходящем действии из всех друзей Тимона лишь они двое — вслед за Апемантом — являются, согласно традиционному мотиву Лукиана, к ушедшему от людей герою, когда он найдет золото. Подобно философу Апеманту (но в более мягкой форме), Поэт в своей оде-притче вразумляет, предостерегает Тимона против льстецов. За суждениями о Всяком Человеке всех трех представителей «культуры» Афин слышен и голос творца драмы человеческой жизни (в частности, в «профессиональных» суждениях Поэта и Живописца о художественном творчестве), примерно как за теми, кто спорит о рыцарских романах с Дон-Кихотом, голос Сервантеса. Действие афинской трагедии часто приближается к донкихотской ситуации (особенно в первой половине). Резон здравомыслящих антагонистов начиная с Яго, — это *определяющая* (ставящая предел) роль материально-социального начала, а в частнособственническом обществе — роль богатства; сознанию прекраснодушного героя, человеческому духу в лице Тимона, не хватает, как Дон-Кихоту, «такта действительной жизни».

Резон притчи о «магии богатства» — это определяющая и *определенная* (имеющая предел), количественная природа богатства: величина, которую можно взвесить и смерить. «Он богат несметно», — замечает Поэт, объясняя жизнь Тимона (а заодно и то, почему нечего спрашивать, *когда* возникла страсть героя). «До Лакедемона простирались мои владенья», — сообщает в II, 2 сам Тимон. Пределы богатства Тимона Афинского — вся земля афинская. Но и афинской земле есть предел, всякому богатству и тратам — своя смета. Образом «своенравной» Фортуны передается случайность богатства, *внешний* характер «собственности» Тимона, не связанной с натурой собственно Тимона, с его личностью. Вместо колесницы и традиционного «колеса Фортуны» богиня собственнического мира восседает на *холме*-, богатство, материальная основа щедрости Тимона, «стекает» (вниз с холма) па протяжении нисходящего действия, а с богатством — постепенно, без происшествий, незаметно для самого «баловня судьбы» — исчерпывается и значение Тимона для окружающих.

В конце той же первой сцены, в реплике Второго вельможи, отправляющегося на обед к Тимону, появляется и «бог злата Плутос» (он «в рабы годится нашему Тимону»), ипостась или слуга Фортуны. В «Тимоне» богатство выступает в обобщенной, чисто *количественной* форме денег — не так, как в «Лире» и «Кориолане», где оно как источник действия опосредствовано социальной и политической иерархией: титулами, обычаями, человеческими законами. Отвлеченная, бескачественная форма источника усугубляет автоматичность движения действия, дегуманизацию действия. К тому же характер «эксперимента», в котором

собственность не передается целиком сразу, одним поступком, как королевство в британской трагедии, а постепенно раздается, расточается, обуславливает не происходящее (с «происшествиями»), а равномерно механически *стекающее* «вниз» действие. Когда к концу второго акта «иссякло» богатство Тимона, а в третьем акте выясняется, что «не поддержит его никто», — иссякает и щедрость героя, история Тимона-филантропа исчерпана. Эксперимент дал отрицательный результат. Миф опровергнут.

В прологе зрителя предупреждают и о другом отличии афинской трагедии, о необычности ее «действующих лиц». «Растет, но и ветшает он», — отвергаемая Поэтом «старая» концепция роста «нашего мира», его возраста — это в прежних трагедиях концепция самого Шекспира, двустороннего, морально двузначного, трагически поляризованного развития человеческой природы: формирование двух взаимно враждебных, но резко характерных вариантов доблести в «Отелло», вызывающее глубокую тревогу за «наш мир» поступательное расхождение сторон угла в «Короле Лире». Вместо этого «стоую молвою» затасканного «антропологического» подхода Поэт, указывая на толпу гостей, предлагает подход «экономический», безлично «социологический»: «Смотрите, как *магия богатства* (magic of bounty) всемогуща! Оно *любую душу* в плен берет и заставляет *всех* служить себе». От «полудьявола» Яго и магии макбетовских ведьм через Эдмунда с его союзниками до Октавия и Сициния с Брутом — а в общем, при переходе от трагедий доблести к «социальным» трагедиям — масштаб (величие), как и характерность личности антагониста, уменьшается, роль «зла» в действии становится функцией не характера, а места в социальной иерархии, за которым (особенно в «Короле Лире», а в ином смысле в «Кориолане») стоят *бескачественные* материальные интересы. В «Тимоне» эволюция антагониста в магистральном сюжете завершена: в друзьях Тимона (помимо Алкивиада и Апеманта, о них речь впереди) уже несущественно даже их место в обществе; стать другом Тимона, разорять Тимона Афинского может всякий афинянин (I, 1; II, 1). По сравнению с Яго, единственным во всей Венеции, обобщенный образ антагониста наглядно слился в завершающей трагедии с самим обществом. «Роль» антагониста при этом настолько же количественно расширилась, насколько качественно измельчала, потускнела. Характер демонического лжедруга Яго разменен в друзьях Тимона на мелочь.

Нивелированность, ничтожество антагонистов-друзей в завершающей трагедии явно заданы — с беспримерной у Шекспира резкостью. Начиная со списка действующих лиц, где восемь слуг (Тимона и его друзей) — в других трагедиях обычно персонажи безымянные, — имеют индивидуальные имена, а из множества лжедрузей Тимона — только четыре. Из них роль Вентп
д и я — д_ве малозначительные реплики в начале I, 2, остальные

трое выведены у себя дома, когда отказывают Тимону в помощи,— один за другим в трех небольших сценах третьего акта: все тот же подчеркнуто количественный, нивелирующий принцип. Различить друзей-антагонистов, хотя в ссуде они отказывают под разными, но чисто случайными, нехарактерными предложениями, зрителю невозможно. Поименованные «друзья» неотличимы от безликих «нумерованных» «гостей», «сенаторов», «вельмож». В кульминационной сцене пира (III, 6), кроме героя,— одни «нумерованные» гости. По сравнению с колоритно бытовыми «паразитами» новоаттической комедии, пошлые «паразиты» шекспировской «афинской» трагедии лишены даже колорита комизма. Сама форма, в которой эти «действующие лица» губят героя, драматически ничтожна — воздержание от «действия». Афинская «имущая масса» гостей лишена даже характерности и мощи римской «неимущей массы» народной из предыдущей трагедии.

Подлинная, если не единственная, сфера Шекспира — значительное, характерное и великое, а не пошлая «плесень жизни» — в отрицательной форме (как предел, как «историческая ограниченность» идеализирующего искусства Возрождения), быть может, нигде не обозначилась с такой, я бы сказал, наивной непосредственностью, как в ремарке I, 2 (после пассажа с Купидоном и амазонками, изображающими в пантомиме «пять Чувств, признавших Тимона своим властителем»): «Гости встают из-за стола и *окружают Тимона, лстя ему*» \— своего рода «обнаженный прием», признание самим драматургом своего «творческого бессилия»: Шекспир попросту пасует перед изображением еще одной невыносимо пошлой сцены светской лестии.

Последний — и символически обобщающий — штрих для характеристики «бесхарактерной» человеческой природы — в сцене разрыва с обществом. В анонимной пьесе, откуда, по-видимому, заимствовал Шекспир сцену издевательского пира, гости, садясь за стол и снимая по приглашению хозяина крышки с блюдов, обнаруживают в них камни, раскрашенные под артишоки². Камни Шекспир заменил тепловатой водой: «Тепленькая водичка и пар (дословно «дым») — вот сущность (дословно «совершенства») ваша» («Smoke, and lukewarm water is your perfection»), — в ярости восклицает Тимон, брызгая в лицо бывшим друзьям, «любезным убийцам», «шутам судьбы», «жалким паразитам», «флюгерам» (дословно «автоматам башенных часов»: «minute-jacks») и т. д. «Камни» — образ британской трагедии («Вы из камня, люди!»*, Лир в финале) — уже не годились для жалких афинских

¹ Ремарка в духе сценария комедии дельарте.

² Рудиментом раскрашенных камней анонимной пьесы, каким-то образом оказавшимся в тексте Шекспира (а может быть, и независимой от нее метафорой речи), возможно, являются заключающие сцену и не совсем ясные слова убегающего Четвертого гостя: «То нам дарил, то в нас швыряет камни».

антагонистов (камни поберег Тимон только для злого и нелюбимого Агеманта в IV, 3, в кульминационной сцене Агеманта нет среди гостей). После этой сцены мы больше ни разу не видим любивой массы друзей, она «испарилась»: для Тимона, для зрителя и — вероятно, не без чувства облегчения,— для самого Шекспира.

Недраматичность действия, гротескная безликость антагонистов умаляют трагический интерес и к их жертве, к герою, наименее «героичному» среди трагедийных протагонистов Шекспира К

Сцены восходящего действия в афинской трагедии резко выделяются во всем театре Шекспира нетрагедийной обыденностью человеческого материала, переходящей в пошлость. Вот как В. Белинский пересказывает содержание «Тимона Афинского»: «Эта пьеса так проста, так немногосложна, так скудна путаницей происшествий, что, право, невозможно и рассказать ее содержание. Люди обманули человека, который любил людей, надругались над его святыми чувствованиями, лишили его веры в человеческое достоинство, и этот человек возненавидел людей и проклял их: вот вам и все тут, больше ничего нет»². Хотя здесь «рассказано содержание» лишь первых трех актов, вряд ли удалось бы *так* пересказать три первых акта любой иной шекспировской трагедии, не искажая существенно ее содержания.

Но в восторженной оценке «Тимона» из этой ранней (1835) статьи Белинского, в которой заметно преувеличена и художественная ценность, и степень показательности этой пьесы для трагедий Шекспира, удачно передано даже в языке пересказа («Люди обманули человека, который любил людей... и этот человек возненавидел людей») своеобразие «Тимона Афинского», особая близость первой его половины по фабуле, характеру действия и действующих лиц к средневековым моралите, к главному предмету моралите — судьба Всякого Человека среди Людей,— к общающему стилю человековедческих персонификаций в «философском» жанре народного театра средневековья. В завершающей трагедии проступают — гротескно и утрированно, как в старости,— родовые, в том числе генетические, черты трагедийного жанра Шекспира (в особенности трагедий более поздней группы), хотя бы и в ущерб художественности.

Интерес в первых актах «Тимона» поддерживается не действием или характерами — сатирический подход и количественный

¹ В ряду трагедийных протагонистов 600-х годов два крайних — «знающий» Гамлет в восходящем действии и утрированно «незнающий» прекраснородушный Тимон менее всех, других «герои» в извечном, содержательном (а не литературно-техническом) смысле слова: «человек великих дел». Но интерес к образу Гамлета компенсируется несравненным богатством и сложностью характера, чего про образ Тимона в первых трех актах никак нельзя сказать.

² В. Г. Белинский, Собр. сеч. в 3-х томах, т. I, Гослитиздат, М. 1948, стр. 131.

принцип разьедают трагическое качество,— а характерным диалогом, грубым остроумием пикировок и «бестиальной» топикой. Здесь царит язвительный Апемант. В искусстве диалога у антагониста-философа, «диалектическом» искусстве, уловлен в какой-то мере и колорит места и времени — кризисный дух конца классического периода афинской культуры на исходе века первой софистики. Вот образец диалога из первой сцены: «Как тебе нравится эта картина, Апемант?» — «Нравится, потому что она безвредна». — «Ну разве не искусен человек, написавший ее?» — «Тот, кто сделал самого живописца, еще искуснее, хоть это и была грязная работа». — «Ты пес!» — «Твоя мать одной породы со мной; кто же она, если я пес?» — «Будешь обедать со мной, Апемант?» — «Нет, я не ем вельмож». — «И не надо, не то ты разозлишь наших дам». — «Вот они-то и едят вельмож; оттого у них и животы пухнут... Ну что скажешь, поэт?» — «А что ты скажешь, философ?» — «Все врешь?» — «А разве ты не философ?» — «Философ». — «Значит, я говорю правду». — «Разве ты не поэт?» — «Поэт». — «Значит, ты врешь. Загляни в свое последнее произведение, где ты изобразил Тимона достойным человеком». — «Это не ложь: он действительно достойный человек». — «Да, он достоин тебя... Кто любит лести, достоин льстеца!» и т. д.

Во всем искусстве конца Возрождения кризис ренессансного гуманизма ознаменован расцветом антигероических «бурлескных», «низких» жанров, с саркастическим изображением быта обывательского общества и низменных пороков человека, его *животно* эгоистической природы: иначе говоря, торжеством в искусстве XVII века *чисто сатирического* («отрицательно антропологического») реализма, рядом с идеализирующими на новый лад «цивилизованно» искусственными тенденциями в высоких жанрах барокко и классицизма. Аналитический разум философов и моралистов XVII века выводит общество, государство, законы из первобытного «естественного состояния», волчьей «войны всех против всех» (Гоббс); за всеми добродетелями цивилизованного «порядочного человека» «разум» XVII века вскрывает эгоистический притаившийся расчет (Ларошфуко). Анималистский жанр басни обнаруживает в это время, как никогда впоследствии, возможности для сатирической энциклопедии цивилизованных нравов (Лафонтен). В «Тимоне Афинском» чисто сатирическую, последовательно разоблачительную позицию в отношении к лстивым друзьям Тимона, к афинскому культурному обществу и человеческой природе в целом занимает «грубый» философ кинической школы Апемант, рассудок трагедийного мира; Апемант усматривает и в прекрасодушном поведении Тимона лишь пошлую любовь к лести, глупое себялюбивое тщеславие. В грызне с Апемантом обе стороны охотно прибегают к животным образам; гости Тимона то и дело честят Философа «псом»: бестиальная метафора, восходящая к образу Яго («спартанского пса»), дала

в избилующей «животными» образами стилистике афинской трагедии многочисленное потомство.

«Гастрономический» язык не менее характерен для «Тимона Афинского», все восходящее действие которого протекает во время обеда, а если обедают за сценой, то непременно об этом извещают зрителя («Господа, сегодня обедаем все вместе», I, 1; «Обедайте со мной... Пообедав, посмотрю картину», I, 1; «Мы, пообедав, снова на охоту», II, 2; «Погодите до конца обеда», II, 1). Гости Тимона — «сладчайшие плуты» (I, 1); Купидон приветствует всех «вкушающих от милостей Тимона» (I, 2); у лживого друга сердце «скисает за ночь, как молоко» (III, 1), друг «отворачивается от Тимона, когда в желудке у него обед Тимона еще не переварен» (III, 2). В любезностях и шутках обыгрываются те же пищеварительные образы, нередко в каннибальском вкусе: «Тимон, как жадно я насыщаюсь вашим видом!» — восклицает Алкивиад (I, 1); «Ты бы, конечно, предпочел, — шутит Тимон, — быть на завтраке у врагов, чем на обеде у друзей». — «Нет яств, — подхватывает Алкивиад, — которые могли бы сравниться с истекающим кровью врагом. Такого угощения я готов пожелать своему лучшему другу». — «В таком случае, — вмешивается Апемант, — ты бы убил их (гостей Тимона. — *Л. П.*) и пригласил бы меня откусать» (I, 1). Сам Апемант, впрочем, «не ест вельмож», он на обед к Тимону отправляется, чтобы «посмотреть, как яства питают мошенников» (I, 1). В столовой Тимона Апемант приходит в ужас: «О боже, какая тьма людей Тимона жрет... Орава эта не яства поглощает — кровь Тимона... Гостям к столу ножи дают напрасно... Вдруг кто-нибудь пырнуть меня захочет в глотку», и т. д.¹ Когда слуги заимодавцев предъявляют Тимону векселя («Вот мой счет, господин». — «А вот мой». — «Вот мой». — «Вот и наши». — «Все наши счета»), он в ярости кричит: «Ну, убейте меня ими! Разрубите меня до пояса!² Вычешаньте из моего сердца деньги.. Сосите мою кровь... Разорвите меня на части» (III, 4, перевод П. Вейнберга).

В первых двух актах Тимон пирует, как Вакх, а друзья Тимона его «едят», в третьем акте героя «рубят на части». Когда на кульминационном пиру выясняется, что друзья растерзали Тимона, как в орфических сказаниях титаны Вакха-Загрея, и начисто сожрали³, со сцены вызывает уже призрак прежнего Тимона — Тимон-человеконенавистник.

¹ Ср. в прежних «социальных» трагедиях образ «пеликанов-дочерей», питающихся кровью отца в «Короле Лире» (III, 4), а в «Кориолане» слов; героя, что от прежнего Кориолана осталось одно прозвище, «все остальное пожрано народом» (IV, 5).

² Игра на слове bills: 1) «векселя», 2) «топоры», «алебарды».

³ Трагедии доблести завершаются дегероизированным «природным» образом *лакомой* для мужчин героини, «героини-яства», а трагедии «социальные» — образом альтруистического героя, «пожираемого» обществом.

И только теперь перед нами — Тимон трагический. Первые три акта, точнее, вся восходящая линия до III, 4, до «Разорвите меня на части», за которой кульминационная сцена пира — лишь конец предыстории трагического Мизантропа.

И здесь уместно остановиться — в связи с гротескной природой трагедии-эпилога, в которой с утрированной резкостью проступают черты шекспировской трагедий; в том числе формальные, — на часто употребляемых нами структурных терминах: «кульминация», «восходящая» и «нисходящая линия действия». Речь идет не о «восхождении звезды», не о внешних успехах героя в обществе; о восходящем действии в этом внешнем смысле можно говорить лишь применительно к первым актам «Отелло», отчасти «Макбета» (кульминационный третий акт которого начинается резюмирующими словами Банко: «Итак, ты Гламис, Кавдор и король, все, как сказали сестры») да еще к «Кориолану», но не к «Гамлету» и «Антонию и Клеопатре» и никак не к «Лиру» или «Тимону», в которых уже с первого акта явно обозначается «нисходящая линия» благополучия, завершаясь к кульминационной сцене полной катастрофой.

В отличие от композиции в школьной теории классицистской трагедии, внешний канон которой задан независимо от данной трагедии и данного драматурга, построение действия у Шекспира в духе «внутренней формы» неотделимо от трагического эксперимента, от существа сюжета, характерно модифицируясь в каждой трагедии в зависимости от темы. «Кульминация» — это конец эксперимента, отрицательное (для состояния «микрокосма» в «субъективных» трагедиях, для состояния мира в трагедиях «социальных») показание эксперимента — во всех трагедиях 600-х годов, кроме «Гамлета», где «мышеловка» трагически подтвердила худшие ожидания экспериментатора, «знающего» героя. «Восходящая линия» — это ход самого эксперимента (в послелирических трагедиях начатого, как сказано, еще в предыстории действия). «Нисходящая линия» — последствия отрицательного показания эксперимента: духовная опустошенность, демоническая фаза трагической страсти, приводящая героя к гибели. К Момент перехода восходящей линии в нисходящую, центральный момент всего действия, сцена кульминации драматически изображает *существо трагического кризиса*; в ней вкратце вепь сюжет данной трагедии. Почти во всех трагедиях Шек-

¹ В многоэтапном развитии «Короля Лира», трагедии всех трагедий, демоническое в аффекте героя сосредоточено в начальных сценах бури третьего акта (кульминация), изображающих кризис извечного патриархального мироощущения. В нисходящей же линии действия, сплошь кризисной, демоническое, очищаясь, поступательно переходит в «критическое» отношение к обществу (чередясь с иллюзиями и освобождением от них).

эпира переломная кульминационная сцена принадлежит к наиболее многозначительным и театрально впечатляющим¹. В «Тимоне Афинском» это эффектная сцена последнего пира, на котором прежний Друг Всех Людей объявляет себя Врагом Всех Людей.

Действие о *трагическом* Тимоне — самое короткое во всем трагедийном театре Шекспира, лишь четвертый акт и с двух сторон к нему примыкающие III, 4, III, 6 и V, 1 — лишь кульминация и нисходящее действие, да и то без финала: подобно Антонию, Тимон не дожил до финала, единственным героем которого является Алкивиад, «друг героя», как там Клеопатра, «героиня». Зато в пяти собственно трагических сценах, особенно в трех поледних (IV, 1; IV, 3; V, 1), образ Тимона дан на пределе — с чисто шекспировской мощью в трагически безумной мудрости; к ее пониманию нас и подготавливала первая половина действия.

Уилсон Найт², наиболее тонкий и оригинальный критик Шекспира в XX веке³, заметил, что «Тимон Афинский» — это архетип и норма всякой трагедии». Оценочное слово «норма» в этой формулировке менее точно, чем «архетип»: *прообраз*, формально содержащий в себе в зачаточном или потенциальном виде все то, что воплощено в позднейших различных образцах того же рода коллективных верований, душевных переживаний, созданий искусства. Среди семи трагедий 600-х годов ближе всего к «архетипу» трагедия-пролог и трагедия-эпилог. Вернее сказать, *развивающийся и становящийся* в 600-х годах магистральный сюжет шекспировских трагедий («архетип») представлен в «Гамлете» и «Тимоне» двумя своими полюсами. Между ними все развитие трагедийной ситуации и вся история героя, но отчасти в обратном порядке: от нетрагического Тимона первых трех актов (каким был и Гамлет в предыстории и какими выступают в экспозиции другие герои) через трагические действия и переживания остальных героев, через трагическое знание Гамлета — к трагическому Тимону последних актов.

И у Гамлета и у Тимона трагическое состояние наступает в момент узнавания, осознания действительной природы их мира («времени»). Но у Гамлета — *перед* трагедийным действием как предчувствие, предвидение *предстоящего* опыта (первый монолог «О, если б этот плотный сгусток мяса» — о самоубийстве — еще в I, 2, до встречи с Горацио, сообщающим про ночные явления Призрака, и до собственной встречи с тенью отца, до рассказа

¹ Кроме «Антония и Клеопатры», где о роковом поступке Антония, о его бегстве под Акием, мы узнаем из беседы его полководцев в III, 10.

² И наиболее парадоксальный. Порой эпатазирующие парадоксы У Найта более, чем любые иные исследования, содействовали преодолению тупика шаблонов академического шекспироведения начала века, возрождению живого чувства шекспировского слова. Цитирую его книгу: G. W. Knight, *The Wheel of Fire*, 1949, p. 220.

Призрака в I, 5, монолог «Быть или не быть» в III, 1 до эксперимента «мышеловки» в III, 2), а у Тимона — *после* невольного эксперимента, после действия, в котором герой пребывал в блаженном неведении жизни, в прекраснородушной гармонии с миром. Перед Гамлетом трагедийное действие предстает в настоящем — он как бы думает за всех протагонистов; для мизантропа Тимона вся жизнь в прошлом, он болеет за всех — и нет меры безумному невыносимому отчаянию.

Все остальные протагонисты 600-х годов — где-то между Тимопом и Гамлетом. Они *переходят* — в самом действии, через свои действия и переживания — от изначального тимоновского незнания, жизненной предпосылки их трагического заблуждения, к гамлетовскому трагическому знанию, впадая на некоторое время в тимоновское отчаяние. Норма трагедийного действия — по величию и характерности единственная, как обычно идеальная норма, — это британская трагедия, начинающаяся с предельного («тимоновского») незнания своего мира протагонистом, который затем многократно (перманентно) переходит от иллюзий незнания через узнавание, отчаяние, мятеж к новым иллюзиям, новому узнаванию, отчаянию и т. д., к более глубокому постижению жизни — и к возрастающей гамлетовской тревоге за ход ее. Начиная с I, 4 (первое появление переодетого Кента, ссора с Гонерильей), с этапа Кента, трагическое сознание Лира всегда на уровне трагедийного действия, трагедийного момента, как — антропологически — этапа сознания Всякого Человека, а исторически — всего человечества: на уровне всечеловеческого момента действия. По преимуществу патетическое действие «Короля Лира» — норма *трагического пути* к истине, патетического (через страдание) способа обретения истины. И Гамлет и оба Тимона, филантроп и мизантроп, — лишь точки, моменты трагического пути Страдающего Человека.

И теперь понятно «несовершенство» трагедии-эпилога как драмы: «недраматичность», «вялость» действия и характеров в первой половине трагедии — и необходимость именно такого действия, таких характеров *для магистрального сюжета*. Первые акты афинской трагедии до возникновения собственно трагической формы страсти — это (кроме «Отелло», ни разу еще не представленный Шекспиром) «архетип» дотрагедийного состояния *всех* протагонистов, предыстория страсти, состояние, о котором сши (а иногда «друг героя», его второе «я», или другие персонажи) вспоминают — иронически, восторженно, элегически, саркастически — уже охваченные трагической болью. Это Гамлет виттенбергского периода («Что за мастерское создание — человек!», II, 2); Макбет, в честь кого «всюду» слышны были только «золотые похвалы» (I, 7); Антоний, «один из трех столпов вселенной», еще не «поступивший добровольно в шуты» к Клеопатре; Кориолан до начала конфликта — по свидетельству Во-

умнии, Коминия; и, конечно, Лир, дотрагедийный Король Лир в окружении ^{льстивого} двора («Да» и «нет» говорили на все, что ^{бы} ни сказал», IV, 6). Блаженно гармоничное, для трагедии нехарактерное, «доличностное», хотя — по степени — индивидуально особенно прошлое Всякого Человека, когда герой при всем благородстве природы — и как раз благодаря ему — исторически ^{слу}е не на уровне реального своего «времени», сложного, кризисно развитого трагедийного времени, когда сознание героя еще бы идеализированный пережиток «доброе старое времени». В III, 1, где друг Тимона отказывает Тимону в суде, слуга Тимона восклицает: «Возможно ли, чтоб мир так изменился, а мы остались теми же, кем были?» Именно на этой возможности, на диспропорции, на духовном отставании Всякого Человека от социального своего бытия, на магической власти официального «высокого мифа» над сознанием героя всегда строится у Шекспира начало трагедийной истории: в трагедиях доблести, где герой верит в себя, в справедливый свой мир, в достойно награждаемые дела, конечно, в «Кориолане», но всего поразительнее в завязке «Короля Лира», где «героическое неведение» дано на пределе — и без какой бы то ни было подготовки зрителя.

Ибо трагик Шекспир, как правило, избегает *изображения* этого недраматического, дотрагедийного, пресно гармонического прошлого, предпочитая *сообщение* — в той или иной недраматической форме (беглые признания самого героя, аттестации, характеристики и рассказы других персонажей о прошлом героя)* дотрагедийное прошлое (к которому не лежит душа Шекспира-трагика) зрителю задано, а не дано. Из этого состояния — для героя нехарактерного и не очень-то «достойного» состояния «нас возвышающего обмана» — протагонист должен выйти (хотя бы ценою нового заблуждения) и выходит: уже в трагедийном зачине, в завязке, в которой и зачинается трагический характер Гамлета, Макбета, Лира, Кориолана. В сознании зрителя (читателя), в его художественном воображении не должны стоять рядом, как равные, две ипостаси образа, виттенбергский Гамлет и Гамлет трагедийный, счастливый Король Лир и Лир униженный, Макбет — примерный вассал и Макбет — преступник-тиран, это умалило бы пафос образа, его трагическую характерность.

И только в «Тимоне Афинском» Шекспир единственный раз должен был отступить от этого правила ¹ трагедия Мизантропа,

¹ Исключением из него *формально* является и восходящее действие первой из послегамлетовких трагедий. Но уравновешенный, гармоничный Отелло первых актов с его нерушимой верой в себя и доверием к людям, как и вся удивительная предыстория венецианского Мавра, окутанная романтикой доблести, еще слишком исключительна для трагедийного Всякого Человека — не менее, чем источник героического доверия, незнание Мавром цивилизованных нравов венецианского общества. Завершающая ситуация «Тимона Афинского» — в родном городе, своем и не своем мире — по трагедийной универсальности скорее гротескно противоположна ситуации венецианского Мавра.

как никакая иная, требовала «гармонического» введения, сценически развернутого изображения. И трагик-Шекспир на это пошел — как сказано, явно нехотя — ценою гротескной утрировки ситуации. Без этого нельзя было бы затем оценить и патологическую односторонность героя-мизантропа как болезненную изнанку беззаветного филантропа — и как психологически типичную историю трагедийного героя, героя-максималиста. Нетрагический Тимон первой половины трагедии, как бы представляя в своем лице всех трагедийных протагонистов в предыстории их страсти, тем самым заодно оказался и существенным восполнением «архетипа», заполнением лакуны в магистральном сюжете.

Со всеми протагонистами 600-х годов поэтому соотнесен в трагедии-эпilogue и Тимон трагический, — подобно герою трагедии-пролога. Как последний герой «социальной» трагедии — прежде всего с Лиром. Речи безумного Лира в IV, 6, в особенности главная тема «в безумье разумных» речей («Ты видишь, что творится на свете... Позолоти порок — копые закона сломишь об него...»), на все лады варьируются Тимоном, нашедшим золото: монолог «Тут золота достаточно вполне, чтоб черное успешно сделать белым» и монолог «О ты, приветливый царевубийца». Первый монолог цитирует К. Маркс в первом томе «Капитала», а оба монолога у Маркса привлекаются с подробнейшим разбором-комментарием в «Экономическо-философских рукописях 1844 года» в доказательство того, что «Шекспир превосходно изображает сущность *денег*», в которых стираются всяческие различия, сущность денег как «отчужденную, отчуждающую и отчуждающуюся *родовую сущность* человека»¹. В язвительных инвективах Тимона, в «проповеди» перед разбойниками «Все в мире — вор...» (IV, 3) резюмируется субмагистральный сюжет трагедий второй группы, в котором такую важную роль играют частнособственнические интересы. Пафос этих речей — *количественная, нивелирующая* человеческий характер роль золота — демонстрируется в афинской трагедии многочисленными и ничтожными друзьями-антагонистами, начисто обезличенными персонажами ситуации, в которой с самого начала звучит мотив «всемогущей магии богатства».

Но в монологах трагического Тимона тему Лира сопровождает — а подчас и заглушает — демонический мотив Макбета, уходящего в последний и безнадежный — после того, как Бирнамский лес двинулся на Дунсинан, — поединок с судьбой: «Спасенья нет. Мне опротивел этот свет... О, если б мир разрушился со мной» (V, 5, перевод А. Кронеберга). Это мотив возвращения предвечного «хаоса», которого страшится Отелло («Если разлюб-

¹ К. Маркс и Ф. Энгельс, Из ранних произведений, Госполитиздат, М. 1956, стр. 618, 619,

;но, вернется хаос», III, 3), и жаждет в сценах бури, с заклятиями зовет Лир, мотив, свойственный в пароксизме величайшего отчаяния всем трагедийным протагонистам. Среди них Тимон единственный, кто из этого состояния не выходит до самой смерти — кульминационной сцены («Мой город, провались! Сгори, мой дом! Тимон людскому роду стал врагом», III, 6) до последних, эсхатологических проклятий («Затмись, о солнце, больше не свети, конец приходит моему пути», V, 1).

И тут мы подошли к тому, что так отличает трагического Тимона от Лира, Макбета, Антония, от всех прежних героев трагедий. *Момент* кульминации, отправная точка нисходящей линии, отчаяние героя, когда перед ним открывается жизнь, становится у Мизантропа состоянием — постоянным, патологически безвыходным. Нисходящее действие в трагедии-эпilogе подобно восходящему: никакого хода действия, ничего не происходит, ряд почти однозначных сцен-диалогов, — к Мизантропу приходят то один, то другой из прежних друзей, и каждый такой приход, каждый разговор безумно его раздражает, ему ненавистен и вид человека, он гонит их прочь — и «...опять здесь человек. Чума! Чума!» (IV, 3). Пока не приходит смерть — «как лучшая награда» (V, 1). Нисходящее действие — сплошное отчаяние протагониста, неистовые крики боли, ярости, омерзения: агония, а не действие. Действия Тимона трагического — квазидействия, издевательство над действием: камни, которые он швыряет в посетителей, советы любезным землякам поскорей повеситься на его дереве, пока оно не срублено, золото, которое он с проклятием сует разбойникам: «Грабьте грабителей... И пусть и вас оно в конце концов погубит». Действие в последней трагедии — кризис трагедийного, кризис любого действия, отвращение к действию, переход действия в абсурд, подобный самой жизни: невозможность действовать.

В частности это сказалось на развязке. Для «Тимона Афинского» Шекспир считал невозможной, по внутренней форме исключенной любую из прежних форм гибели протагониста. Ни поединок с противником или его помощником, как в «Макбете», «Кориолане», «Гамлете» — форма технически невозможная, так как у Тимона нет *личного* противника, — ни (сценический) акт самоубийства, психологически неподобающая форма. И та и другая смерть — «достойная героя», с оружием в руках, последний жизненный акт на глазах у зрителей, в торжественной финальной сцене — прозвучала бы напыщенно, лживо в ситуации с героем, изнемогающим от отвращения ко всему на свете, ко всякому деянию, ко всему, что почитается «достойным», как и к достойному концу. Самоубийство, некая разрядка, разрешение аффекта в деянии, умалило бы, исказило бы впечатление от безмерного, ни в каком действии не разрешимого отчаяния. Характером всего действия «Тимона Афинского», особенно нисходящей

линии, был исключен громкий последний акт героя, как бестактный диссонанс.

Ибо в трагедиях Шекспира лично характерна не только форма гибели протагониста, но и мера ее сценичности. В «Макбете», например, по характеру сюжета и личности героя требовалось, как нигде более, довести трагедийное действие, судьбу Действующего Человека, доблестного героя номер один до конца перед глазами зрительного зала. Но по тем же основаниям вызов безличному противнику («Выступай, Судьба, и мы с тобой сразимся насмерть!», III, 1), единоборство Макбета с судьбой не могло адекватно разрешиться гибелью *на сцене* — в единоборстве с Макдуфом. Смерть героя от руки *одного из* шотландских дворян художественно не согласовалась бы со всем предыдущим действием начиная с экспозиции, с образом никем (кроме Судьбы) не побежденного Макбета. И для единственного в своем роде сюжета Шекспир нашел лишь ему подобающую — пи разу более не повторенную! — *полусценическую* развязку. Пусть Бирнамский лес пошел на Дунсинан и перед Макбетом стоит «не рожденный женщиной» противник, но Макбет вступает — на сцене — в безнадежный последний свой поединок («Я дерзаю до конца. Я поднял мой ратный меч»), а исход поединка *тайнственно* решается — Судьбой! — за сценой (куда «оба уходят сражаясь»); оттуда к концу этой сцены, к концу всего действия возвращается с головой Макбета Макдуф, техническое орудие Судьбы.

Но в трагедии-эпilogе технически была исключена не только смерть-деяние, как в «Макбете», но и смерть-событие, как в «Короле Лире», тоже единственная у Шекспира лично характерная развязка действия от Страдающем Человеке, предельно насыщенного и деяниями и событиями. *Протекающее* нисходящее действие «Тимона», где после кульминации уже ничего нового для героя не происходит, исключало (сценически) моментальную смерть-событие, наподобие смерти героя британской трагедии — от душевного надрыва, после убийства дочери на глазах у отца, после всех непомерных потрясений финала. Герой трагедии-эпilogа смертельно заболевает еще в кульминации — с того момента, как друг всех людей «Тимон людскому роду стал врагом», он умирает — на наших глазах — во всех сценах нисходящего действия; Тимон в них уже пишет себе надгробную надпись, «ее увидят завтра» (V, 1) ибо «наступает конец моим страданиям», «конец царству Тимона» («Timon hath done his reign», V, 1) — последние его слова. Сама же смерть — единственная у Шекспира, та, что наступает под конец жизни, которая, по Блоку, «не зная истребления, так — только замедляет шаг», — выходит за пределы возможностей сценического представления; в «Тимоне Афинском» она предоставлена полностью воображению зрителя.

Все, что мы знаем о смерти Тимона, — это в сцене надгробного камня слова Воина, посланного Алкивиадом к другу с донесе-

нием: «Это что? Тимон окончил жизнь. Должно быть, штуку эту построил зверь: здесь нет живой души. Да, умер он — и вот его могила» (V, 3, перевод П. Вейнберга). Недоумение Воина не может не разделять зритель. В самом деле, откуда надгробный камень, да еще с пространной эпитафией в таком безлюдном месте? Как скончался Тимон? Кто его похоронил? Домоправитель Флавий? Но в конце четвертого акта Тимон категорически запретил верному слуге попадаться ему на глаза («Если проклятья ты не любишь, удались. Дай бог, чтоб ты избавлен был судьбой от встреч с людьми, а я — от встреч с тобой»). Может быть, Флавий ослушался хозяина и поселился где-то вблизи, навещая его тайком? Но это уже догадки зрителя... Видимо, по самому творческому замыслу в нашем представлении о кончине Тимона некоторая неясность должна сохраниться. Ясно одно: у Тимона не хватило сил сносить «пытку жизни» \ и он пал под бременем *безличной* судьбы: это и смерть Лира, и смерть Макбета — и пи то, ни другое. Источник неисцелимого скоротечного недуга трогательно указывает, а с ним и характер смерти («угасание») предвидит сам Тимон еще в сцене у пещеры при встрече с Алкивиадом, когда на вопрос друга: «Но как ты мог так измениться?» — он отвечает:

Да так же, как луна, когда нет света,
Который отражать она могла бы.
Но, как луна, светиться неспособен —
Нет солнца у меня, чтоб свет занять.

(IV. 3).

Ниже мы остановимся особо на том, как у Шекспира устами простых людей глаголет высшая истина ситуации. Воин Алкивиада, случайный безымянный персонаж фона, как обычно у Шекспира «трансцендентно» безличный голос народа, невольно попадает в точку: «Здесь нет живой души». В этом весь смысл маленькой — из одной реплики — и многозначительной сцены, Над могилой Тимона безответно звучит: «Эй, жив человек, откликнись!» Третий протагонист «социальных» трагедий, последний герой трагедийного мира, умирает как Всякий Человек — в самом общем и бесспорном, классическом, почти триюстическом аристотелевском определении: зоон политикой, «животное общественное». Он умирает от асфиксии, от недостатка общественного кислорода — в мире общественных зверей: штуку эту построил зверь. «Протекающее» действие, с самого начала сводившееся к *общению с себе подобными*, завершается кризисом общения, смертью от нехватки общения, кислорода, от удушья. Удивительная смерть (никто еще, кажется, не умирал из-за такого пустяка) выразительно, во всей неправдоподобной правде трагедийно-героической природы, завершает образ Всякого Человека, пред-

¹ «The rack of this tough world» («Король Лир», V, 3).

ставленного в ситуации, где все поставлено на карту общности, общения с людьми — и карта бита.

Выражаясь языком Ригведы, Тимон — «это все герои трагедий»: ¹ трагедийный (изначально «нехарактерный») Всякий Человек под самым общим — родовым — углом зрения, олицетворенное социальное первоначало человеческой природы, но в повседневном быту: Общественный Человек как Общительный Человек. В отличие от Отелло (с которым позитивистско-психологическая критика иногда сравнивала — в плане «трагедий страстей» — Тимона, героя «трагедии дружбы»), в отличие от человека больших дел, столкнувшегося с чуждой ему сферой, с дразгами быта, Тимон с самого начала эксперимента — в своей сфере, в той, где жизнь его баловала, всегда «ласкала» (IV, 3); действие поэтому в трагедии-эпilogе протекает с неоспоримой закономерностью, без той роли случая, которая снижает трагизм в трагедии венецианской. Младший протагонист трагедий 600-х годов поэтому *наиболее слабый* из всех; перенести то, что в кульминации переживает каждый из них, трагический Тимон не в силах. В завершающей эволюцию сюжета трагедии Шекспир впервые поставил акцент во «всечеловеческом» образе на слабости человеческой. И в двояком смысле: бессилие, как в других «социальных» трагедиях, перед своим «временем», состоянием мира, природой общества — и бессилие перед охваченной аффектом собственной природой, перед микрокосмом личности, как в трагедиях доблести. Оба субмагистральных акцента совпали в ситуации афинской трагедии и ее герое, в личности которого родовое, социальное начало *впервые стало страстью, изначально единственной личной страстью*, такой же стихийно необорной, поработавшей и опустошавшей, как в «субъективных» трагедиях Отелло, Макбета, Антония или гражданская страсть Кориолана.

Оба варианта магистрального сюжета, таким образом, завершаются в «Тимоне Афинском», ретроспективно освещая к концу эволюции его целостность: фамильное родство всех протагонистов, органическую социальность трагедийного Всякого Человека во взлетах и падениях его судьбы. Трагедия человека — как симптом состояния социального, как болезнь общества.

Если сказанное верно, то очевидна несостоятельность весьма распространенного в психологической критике преимущественного сближения «Тимона Афинского» с «Королем Лиром». Оно восходит к Колриджу (односторонне развитому позднейшей позитивистской критикой), который назвал «Тимона Афинского»

Например, «Агни — это все боги» в гимне Агни: архаическая логика перехода «одного» во «все», перехода «бога» в «божество», «божественное первоначало» природы всех богов. Тот синкретизм натуралистической религии, который Макс Мюллер назвал «генотеизмом» Вед.

«Лиром домашней повседневной жизни», «отголоском» («an after vibration») британской трагедии К Согласно Бредли, сходство обеих трагедий по необыкновенной доверчивости героя, по характеру сюжета (последствия людской неблагодарности), по ужасному исходу аффекта (безумие Лира, самоубийство Тимона), а также сходство стилистическое (настойчивые сравнения людей с животными) столь разительно, что, как полагает Бредли, «Тимон Афинский», несомненно, написан «непосредственно после «Короля Лира» и перед «Макбетом»². Но зачем Шекспиру понадобилось после «Короля Лира» тут же повторить его тему в более слабой вариации? (К тому же маловероятно, чтобы в одном году — по Чемберсу, в театральном сезоне 1605/06 года, — кроме «Лира» и «Макбета», была написана еще третья трагедия; тем более что Шекспир, как известно, писал непосредственно для сцены, а в 1606 году театры в Лондоне из-за чумы были закрыты до 9 апреля и с июня по декабрь³.) Необыкновенная доверчивость героя — с различными оттенками, в зависимости от сюжета, — это *общетрагедийная* начиная с «Отелло» черта шекспировского протагониста, особенно в трех «социальных» трагедиях. Бестиальные сравнения в языке, обычно в связи с ролью антагониста, также восходят к «Отелло», к образу «спартанского пса» Яго; в резюмирующей трагедии поэтому их функция сугубо суггестивная.

Стилистически, однако, именно афинская трагедия (а также предыдущая, «Кориолан») заметнее других отличается от трагедии британской. Природные (животные, гастрономические) образы в языке «Тимона Афинского» — еще в большей мере, чем «органические» образы в языке «Кориолана», связанные с трагедийным мифом, с притчей-сравнением Менения Агриппы — это уже в основном либо бранные, либо только поэтические *сравнения*: почти как позднее в новоевропейской поэзии, заметно ослабленные в *архаико-космическом* своем значении. «Солнце — первый вор», «ворующий океан», «луна — нахалка и воровка тоже», «земля — такой же вор» из речи Тимона к разбойникам в IV, 3 — это саркастически аргументирующие трагико-парадоксальную мысль фигуры, ораторские эффектные аналогии: рудименты космических «элементов» (первозлементов Природы), которые пронизывали сознание персонажей и даже принимали участие в ситуации от «Гамлета» (и ранних трагедий 90-х годов) до «Антония и Клеопатры». Природа, солнце, луна и земля, к кото-

Колридж, таким образом, все же сознат деградацию, приглушенность космически социальной темы «Короля Лира» в повседневной бытовой, домашне-социальной ситуации «Тимона Афинского».

² A. C. G a d l e y, *Shakespearean Tragedy*, London, 1932, p. 246, 445.

³ Ё. К. C h a m b e r s, *W. Shakespeare, A Study of Facts and Problems*, V, I, Oxford, 1930, p. 78.

рым обращается, проклиная людей, мизантроп-отшельник в IV, 1 и IV, 3, безучастно молчат в «Тимоне Афинском» — на фоне девственной природы четвертого акта сугубо выразительно молчат. Социальное «время» и социальная «природа» отгеснили и заслонили в двух последних трагедиях — третьей римской, «гражданской», и афинской, «общественно-бытовой» — натур-философски космические силы. С этой стороны «Король Лир» — также вершина всего трагедийного театра Шекспира по органичности и величию космически социального пафоса.

Что же касается аффекта, его хода и особенно разрешения, то Лир и Тимон, протагонисты хронологически средней трагедии и трагедии последней, антропологически скорее образы противоположные. Среди героев Шекспира престарелый король Лир поражает зрителя, как и персонажей трагедии, не только мерой перенесенного («Да, чудно, что так долго выносил он»; «Всех больше старец видел в жизни горя»), но и характером воздействия страданий на дух Страдающего Человека. Процесс духовного преобразования Лира — это, как уже сказано, норма движения трагического сознания и его своеобразия, норма трагического («патетического») пути к всечеловеческой правде, поступательного расширения духа героя, освобождения от официальных иллюзий. Все другие протагонисты, каждый по-своему, но тем же путем, приближаются к этой норме трагического прозрения и «очищения», достигая ее лишь к концу действия, перед смертью — Кориолан, Отелло, Антоний, в известной мере даже Макбет: все, кроме Тимона.

В *сюжетах* «Лира» и «Тимона» — ив этом действительная их близость — нагляднее, чем в других, обозначается существо трагедийного действия как невольный эксперимент; лишь в двух этих трагедиях эксперимент не внушен, не спровоцирован интриганом, а всецело задуман самим героем, как опыт лично над собой, своей ценой у людей, социальной ценой личности. Когда в кульминации выясняется отрицательное показание эксперимента, обоих героев охватывает негодование, безмерное и универсальное, но противоположного знака — Лир: «Винowych нет. Я заступлюсь за всех»; Тимон: «Все — воры» и «Гибни, род людской!». Обе позиции с противоположными знаками равно максималистские, для рассудка «безумные» — Лирово возмущение от имени «всех» против общества, против системы и Тимоново отвращение ко всем, к пошлым нравам как системе — сочетаясь, входят так или иначе начиная с «Гамлета» в качестве положительного и отрицательного заряда трагического, его тона, в пафос каждого героя, в том числе в пафос самого Лира (Тимоновы проклятия Короля Лира всему человеческому роду в начальных речах из сцен в степи) и пафос Тимона (Лирова пронизательность Мизантропа в инвективах о власти золота). Но воздействие страдания на дух героя в двух этих образах в целом

противоположно: «мудрость в безумии» (IV, 6) Ли́ра, безумие в самой мудрости Тимона¹.

Две позиции трагического мироощущения (к жизни — и от жизни, *за* людей — и *против* людей) переходят, как вдох и выдох, друг в друга, составляя его ритм, динамику которого можно проследить в монологах героев, в отдельных сценах, в фазах действия — вплоть до сюжета в целом, но наиболее выразительно и значительно в многоэтапном сюжете британской трагедии, где Тимонов уход от людей становится формой возвращения Ли́ры — уже не через парадный ход — к людям. В «Тимоне», напротив, трагедийный ритм предельно упрощен, динамика сведена к одному резкому переходу крайней филантропии в предельную мизантропию, к одному сплошному «выдоху» («вдох» прекраснодушных первых актов лишен трагического); в нисходящем действии окаменевшего отчаяния — один мотив «конца», страстное его ожидание («Всему конец», III, 6; «Тимон, готовь себе могилу», IV, 3; «Конец моим страданиям», V, 1; «Конец моему пути», V, 1). Для нового испытания, нового «вдоха» нет сил. В завершающей трагедии, и в этом ее своеобразии, — при общетрагической силе демонической страсти, при всей пронизательности суждений героя в состоянии аффекта, — впервые акцентировано не только ослепляющее, но и *необратимо обессиливающее*, мертвящее воздействие патетического. В «Тимоне Афинском» трагический кризис перешел в кризис трагического.

Что болезненное состояние духа Тимона неисцелимо, что Тимон первый из героев, кто не может, даже не желает выйти из этого состояния и в самом отчаянии находит единственное утешение, мы убеждаемся при первой встрече Мизантропа-отшельника с человеком:

«Ал к и в и а д. Благородный Тимон, чем я могу доказать тебе свою дружбу?»

Тимон. Ничем, разве только подтвердив мой взгляд на человека.

Ал к и в и а д. А как это сделать, Тимон?

Тимон. Обещай мне дружбу и не исполни ее долг: если не хочешь обещать, да покарают тебя боги за то, что ты человек; если хочешь исполнить, проваливай отсюда, так как ты человек» (IV, 3, дословный перевод).

В плане антропологического художественного метода — предмет которого «человеческая природа» — старого классического искусства (то есть примерно до конца Просвещения, до романтического «открытия времени», как исторически характерного, до обращения к *современной* психологии «сына века», «героя нашего времени»), на фоне богатырски непреклонных натур героев

¹ Вместе с тем меньший по масштабу образ Тимона помогает постичь, приближает к нам «мирообъемлющий» образ Короля Ли́ры.

трагедий начиная с Отелло, в особенности по сравнению с почти мифологического масштаба натурой Лира, воспринимаемой окружающими как «чудо» («the wonder», Кент, V, 3), благородный и слабый¹ перед жизнью Тимон кажется невзрачным, как бы предвосхищением у Шекспира слабонервного героя новейшей литературы, целиком поглощенного безысходными коллизиями своей «экзистенции». В XIX веке сознание, охваченное романтически «прекраснодушным» разладом со средой, нередко находило созвучное себе умонастроение, помимо Гамлета, в шекспировском Тимоне: в Германии начиная с Шиллера (напротив, «олимпиец» Гете утверждал, что шекспировский мизантроп — «субъект комический», в отличие от подлинно трагического мизантропа мольеровского), а в России начиная с Николая Полевого, автора известного «субъективно-романтического» перевода «Гамлета» и незаконченного перевода «Тимона»². А. Блок, в наследии которого немалую роль играют мотивы шекспировских трагедий³, перечисляя в поэме «Возмездие» болезни современного сознания («...пришли чуме на смену *нейрастения*, скука, сплин»), заодно как бы формулирует и ритм Тимонова безумия («И отвращение от жизни, и к ней безумная любовь») — сравнительно с ходом афинской трагедии, в обратном порядке.

Весьма показательны в этом смысле изменения, внесенные Шекспиром в лукиановский мотив мести Мизантропа лжедрузьям — центральная для нисходящего действия сцена IV, 3. У Лукиана и его продолжателей к Мизантропу, нашедшему клад, стекаются те же приятели, что ранее с ним пировали, а затем покинули в беде. В соответственной сцене Шекспира среди посетителей отшельника нет ни одного из тех, кого Тимон в первых актах одарял, вроде Вентидия, ни тех, кто в III, 1, III, 2 и III, 3 отказывал ему в ссуде, и никого из кредиторов, предъявлявших ему в III, 4 векселя. Проклятия Тимона-пещерника обрушивают-

Но слабый только при таком мериле: в ряду мощных фигур других протагонистов. Критик Тимона всегда должен помнить об опасности оказаться в компании Апеманта.

² «Это был субъективный романтический перевод-самовыражение... в стилистическом ключе романтической мелодрамы... Полевой выражал в страданиях датского принца трагическую судьбу своего поколения... ужас перед действительностью... после разгрома декабристов; переводчик воплотил в нем и собственную духовную драму разночинца-демократа... Гамлет Полевого явился родоначальником «русских Гамлетов»... Незадолго до смерти Полевой принялся за новый перевод «Тимона Афинянина» (1840), созвучный его мизантропическим настроениям (перевод остался незавершенным)». См. Ю. Д. Левин, Шекспир в русской литературе XIX в. Автореферат докторской диссертации, Л. 1968, стр. 28.

³ Кроме лирики, см. также «Заметки о «Гамлете» (1901) и речи «Тайный смысл трагедии «Отелло» (1919), «Король Лир» Шекспира» (1920), осознание шекспировской трагедии у Блока всегда под углом зрения *безысходного* «страшного мира», «дряхлающего мира» и тимоновского мотива «Тайно сердце просит гибели».

я на тех, кто менее всех причастен его разорению: на полунищего солдата Алкивиада, искренне сострадающего Тимону, готового ним поделиться скудными средствами; на спутниц Алкивиада, хотя Тимона они видят впервые; на Аеманта — тому и теперь от Тимона ничего не нужно, а в свое время он пытался открыть расточителю глаза на приятелей; на бездомных солдат, которые просят Тимона пособить им в нужде. В следующей, V, 1, к отшельнику приходят наши старые знакомые Поэт и Живописец; этим беднякам (правда, здесь у них более жалкий вид, чем в первой сцене), для которых искусство единственный источник существования (причем Поэт некогда указывал осторожно Тимону на его безумие), достается хуже всего, хотя, казалось бы, менее всего должна коробить Тимона былая щедрость мецената: вдоволь поиздевавшись, их прогоняют с побоями.

Ожесточенность Тимона, патологическая несправедливость к людям — специфический акцент Шекспира в трагедии-эпilogе — резко обрисованы в сцене с верным домоправителем Флавием, особенно при сравнении с анонимной пьесой, откуда этот образ, по-видимому, заимствован. Там мизантроп намерен оставшуюся жизнь прожить с этим честным слугой; в шекспировской трагедии верному Флавию категорически запрещено (ведь «бесспорно он женщиной рожден») ¹ попадаться на глаза, дабы одним своим видом не ставить под сомнение универсальность показаний «эксперимента» ².

Начиная с Гамлета всем героям трагедий временами присуща в состоянии разлада с миром нечуткость, грубость в обращении с нравственно близкими герою людьми. У героя-мизантропа это переходит в принципиально ослепленную позицию: «Ты — человек... а честных я не знаю» (IV, 3). Трагический путь к истине — с неизбежными блужданиями, заблуждениями из-за переживаемого духовного распутья — заводит последнего протагониста в безысходный тупик.

4

Для завершения магистрального сюжета особый интерес среди посетителей пещерного Тимона представляют двое: главный «антагонист» Аемант и «друг героя» Алкивиад.

¹ Своеобразная перекличка с «Макбетом».

² Верному Флавию соответствует в «Короле Лире» Кент. Конец начального монолога Флавия в этой сцене («он — господин мой («my lord»), и я хочу служить ему как прежде») и первое обращение к Тимону, выходящему из пещеры («My dearest master!» — «Мой дорогой хозяин!») — язык Кента. На отношении к верному слуге видно коренное различие в выводах из эксперимента у Страдающего Человека и у страдающего человеконенавистника: патетически расширяющееся сердце — и патологически сжимающееся.

Из «бесчисленных рассказов о Тимоне» Плутарх приводит в «Жизнеописании Антония» следующий: «Апемант, такой же человеконенавистник и ревностный подражатель Тимона, был единственным, кого он (Тимон.—Л. П.) изредка допускал в свое общество. В Праздник Кувшинов они сидели вдвоем за обедом, и Апемант сказал: «Какой славный у нас пир! Верно, Тимон?» — «Да, если бы еще тебя здесь не было...» — ответил Тимон». Между анекдотически закоренелым человеконенавистником и более заурядным его подражателем, понадобившимся лишь как мерило для образца, здесь разница лишь в масштабе страсти. В трагедии отношение обратное, мизантропом абсолютным стал Апемант, но в зачаточном виде Шекспир нашел в анекдоте Плутарха первоэлементы своего сюжета. 1) Две реплики, которыми обмениваются Апемант и Тимон, разрослись в трагедийный агон, в проведенный через все действие спор. 2) Указание, что Апемант был единственным, кого Тимон «изредка допускал в свое общество», развито у Шекспира в парадоксальную черту сюжета, источник острых пассажей в довольно пресном действии первых актов, а также в черту характерологическую: мизантроп Апемант, допущенный в *общество*, собирающееся у гостеприимного Тимона, поносит и гостей, и слуг, и самого хозяина, а тот лишь мягко ему замечает: «Ах, Апемант, когда бы не был ты столь ядовит, к тебе я, верно, лучше б относился» (I, 2). 3) Параллель двух с виду схожих мизантропов-друзей — как подобны в глазах общества два римских триумвира Антоний и Октавий, два шотландских тана Макбет и Банко, два доблестных венецианских воина Отелло и Яго — переросла в резкий контраст и непримиримый антагонизм «героя» и «антигероя»; в начале действия они у Шекспира нередко друзья, соратники. 4) Неприязнь, которая у Плутарха сквозит в ответе Тимона «подражателю», подсказала Шекспиру идею последней и наиболее принципиальной их стычки в IV, 3, где Апемант уже физически невыносим для Тимона; жизненная несовместимость, как тела и антитела, основных двух персонажей, выступает как раз тогда, когда трагедийному миру и зрителю кажется, что они полностью сошлись во взглядах К

Наконец, 5) обед или пир на фоне афинского Праздника Кувшинов — это в зародыше весь празднично пиршественный фон восходящего действия. Независимо от того, знал ли Шекспир о дионисийском характере античного весеннего праздника, когда состязались, кто раньше выпьет кувшин молодого вина, дар Диониса Щедрого, причащаясь животворной «крови бога», трагик придал щедрости протагониста дионисийскую безмерность, а интуиция художника смутно уловила в беспечном рас-

¹ Ср. в IV, 3 первую реплику Апеманта («*Меня сюда послали. Ходят слухи, что стал ты жить и поступать, как я*») и реакцию Тимона («*Проваливай... Ты теперь мне более противен... Горжусь, что я — не ты*»).

точительстве, торжественном самопожертвовании героя ради друзей и всех земляков оттенков древнего культового действия, язвительно комментируемого рассудочным «грубым философом» как пиршество каннибальское: гости «едят» хозяина, пьют его «кровь». Празднично пиршественные пассажи на сцене либо за сценой встречаются и в прежних трагедиях Шекспира — начиная ненавистного Гамлету разгульного пира Клавдия в акте завязки, несколько раз в «Антонии и Клеопатре», появление Призрака па пиру в кульминации «Макбета»; тональность трагедийных пиров, не в пример комедийным, празднично веселым, чаще злобующая. В «Тимоне Афинском» переход от пиршественного и *мнимого комедийного* — с нарастанием тревоги за судьбу героя — действия первой половины трагедии ко второй, чисто трагической, осуществляется в форме *мнимого пира*, — прощального, саркастически разоблачительного («А теперь, собаки, снимайте крышки и лопайте»). Под конец эволюции, в сугубо кризисном афинском сюжете, смутно обозначаются сакральные, известные уже эпохе Возрождения, генетические черты патетического жанра, культурно-обрядовые истоки древнеаттической и всей европейской трагедии.

Самого антагониста, до этого постоянно разоблачавшего гостей Тимона, нет, однако, на кульминационном пиру; может быть, потому он и не был приглашен, что на сей раз, став мизантропом, сам Тимон как бы взял на себя язвительную роль Алеманта. Их встреча в IV, 3, отвращение героя к антагонисту в этой сцене поэтому неожиданна для зрителя, не чаял такого приема и Алемант. Трагедийный агон, эмбрионально восходящий к Плутарху, спор между двумя мизантропами, протагонистом и антагонистом, достигающий в IV, 3 апогея, — один из наиболее важных для магистрального сюжета. Протекая *на пределе* дисгармонического мироощущения, в двух полярных его вариантах, завершающий спор вносит последние уточнения в магистральный сюжет трагедий.

Роль антагониста в трагедии-эпilogе не менее трансформирована, чем роль героя. Характеристика Алеманта в основном восходит к норме «критической» и «отрицательной» роли, к Яго, а через Яго к мифическому прототипу самой нормы, к макбетовским ведьмам, прокурорам человеческой природы. Первая реплика в партии Алеманта, когда он, входя в гостиную Тимона, отвечает на приветствие хозяина («Т и м о н. Привет тебе, любезный Алемант. А п е м а н т. Привет попридержи, покада я любезным стану, а случится это, когда ты станешь псом своим, а эти мерзавцы честными», I, 1), созвучна декларации Яго, когда он отказывается быть любезным, подвизаться в комплиментах прекрасному полу («Я умею только критиковать», II, 1). Сатирическая позиция «грубого философа» конгениальна «простецкому» прямодушию грубого «солдата», женоненавистничество антигероя в

трагедии любви — человеконенавистничеству антигероя в «трагедии дружбы». У философа нежелание быть любезным, «льстить», более последовательно и распространяется с любезных гостей на гостеприимного хозяина («Тот, кто любит лести, достоин лестца», 1,1): критический подход Яго доведен антагонистом-мизантропом до принципиально пессимистического взгляда на человека и общество («Род человеческий выродился, видно», 1,1).

Назойливое проповедничество, страстные обличения окружающих во лжи, мрачные прорицания, нетерпимость к инакомыслящим, неуживчивость, «колючесть» в быту и при этом явное самодовольство, плохо скрываемое наружным смирением (ведь все люди, в том числе и он, Алемант,— «псы»), даже сознание своего избранничества¹ — у современников Шекспира, у английской театральной аудитории предреволюционной эпохи этот комплекс черт обязательно ассоциировался с достаточно актуальной фигурой проповедника-пуританина. В этой связи характерны и религиозный язык Алеманта («Запру я вход тебе на небеса», I, 2; «Поспешно убегаешь ты и от милости богов», II, 2), и невозможность: приступая к трапезе, Алемант громко читает молитву в пику остальным гостям («Я возношу моление к небесам, хоть на пирах мы забываем часто о богах», I, 2). Наконец, демонстративная умеренность в пище («честная вода», «скромная трапеза из масла и корней» и в конце предтрапезная молитва: «Аминь! Богатый пусть грешит, а я и кашей буду сыт»), а главное, пафос всех речей Алеманта, подлинный ужас, который вызывает у него «безумье жизни трескучей и пышной», «греховное» мотовство Тимона (I, 2), не оставляют сомнений насчет историко-культурного и национально английского смысла этого образа². Антагонистом-мизантропом завершается в театре Шекспира линия пропуританских антигероев, восходящая еще к комедийным аге-ластам, врагам «наслаждающегося богатства» (Шейлок, Мальволио) — в последний раз представленного Шекспиром в образе жизни просвещенного вельможи Тимона. Не без гротескной утрировки в обоих главных образах заключительной трагедии.

С другой стороны, от предыдущих антагонистов философ Алемант отличается личной «незаинтересованностью» — в делах, как и в словах (его, сатирика, и суть его дела): с этой стороны роль антагониста, в магистральном сюжете своекорыстного интригана, перешла к концу эволюции в свою противоположность. «Грубый философ» Алемант (как он рекомендован чита-

¹ Это замечает и прекраснотушный Тимон первого акта: «А ведь ты гордец, Алемант». На что тот отвечает: «Больше всего горжусь тем, что не похож на Тимонаэ (I, 1).

² Назидательностью, религиозным языком и внешним благочестием чаще отмечены у Шекспира образы антагонистов и их помощников — начиная с «Гамлета» (сцена короля на молитве, образ Полония) и до «Кориолана» (образы трибунов).

лю со списка действующих лиц) в этом смысле моральный типод «честному Яго»; главный антагонист афинский на свой ад и впрямь честен, он непримиримый враг лжи и лести в лживом и льстивом обществе, он единственный гость Тимона, кто искренне и настойчиво пытается вразумить героя, он действительно «сатирик», а не «играет» эту роль, как Яго. Тем самым Алемант во многих отношениях — «антагонист навыворот». И если в других трагедиях антигерой-интриган — главная пружина интриги и прямой виновник гибели героя, то в «Тимоне Афинском» ничто не изменится в ходе сюжета и судьбе героя, если полностью изъять из действия партию Алеманта. «Агону» заключительной трагедии в «протекающем» (без интриги) действии под стать «хор» *бездействующих*, пошлых антигероев (безымянные, безличные гости-паразиты) и его «корифей», страстный, грубый, но чуждый интригам *проповедник*, он же главный антигерой. «Время» (нравы) само (безлично) доводит трагедийный эксперимент до надлежащего исхода.

Эволюция магистрального сюжета показывает, что в меру возрастания роли *объективного* основания трагедийной ситуации (детерминированный ход политической истории в «Антонии и Клеопатре», материально экономическое начало в «социальных» трагедиях, особенно двух последних), возрастает и «идеализм», прекраснотушие сознания героя (высокого сознания Всякого Человека, воплощения субъективной стороны ситуации), а значит, возрастает и *принципиальная истина* позиции антагониста (низкого «реалиста» трагедийного мира, воплощения объективной стороны ситуации): стоит в этом плане сравнить государственные резоны хитрого, но лояльного триумвира Октавия с аналогичными резонами трусливого и преступного короля Клавдия, социальную правду народных трибунов в «Кориолане» с «прокурорски» односторонней истиной макбетовских ведьм и с начисто клеветническими аргументами Яго. Эта эволюция завершается *принципиально* «злым» антагонистом афинского сюжета, «псом», который, однако, в своей «злости» прав и «лает» бескорыстно, «незаинтересованно». В гостиней Тимона Алемант — обличительный голос «времени».

Другими словами (в плане «антропологического» искусства), в центре магистрального сюжета трагедии Шекспира — великий спор о «человеческой природе», о человеческой личности, обществе. Антагонист, начиная с Яго, отчасти даже с Клавдия, трезвый «реалист», прав — и чем дальше, тем больше прав, под конец эволюции роли один лишь он и прав! — в отрицательной («критической») оценке общества, особенно социально привилегированных, репрезентативно человеческих верхов, в отношении неофициальной (фактической) бесчеловечной *системы жизни*: он прав относительно «времени» (*настоящего*, нынешнего времени) трагедийного мира. И он всегда не прав, он популист, вуль-

гарно ограничен в оценке натуры героя (природы «настоящего» Всякого Человека: «во всем значении слова»), в том числе грубо заблуждается и «философ» Апемант, усматривая в поведении Тимона лишь дешевое тщеславие, любовь к лести,— судя о природе Тимона Афинского по природе *своего* афинского общества, *своего* «времени». В развязке поэтому выясняется не только заблуждение прекрасногодушного героя (*впервые* выясняется для него самого), но и вся ограниченность «трезвого реализма» антигероя, *окончательно* выясняется для зрителя, а в других трагедиях в какой-то мере для самого антагониста.

В силу человекооцеивающего («антропологического») характера трагедийного спора развитие магистрального сюжета 600-х годов в целом обрамлено двумя трагедиями с более явно выраженным «философским» оттенком: в трагедии-прологе философом выступает меланхолически «знающий» герой-студент, в трагедии-эпilogе пессимистически «знающий» антагонист-киник, «грубый философ», проповедник зверино-«естественного» состояния, враг цивилизованной лжи, враг лести — не в меньшей мере, чем сам Гамлет. (Трагедийный мир на протяжении эволюции сюжета тем самым раскрывается и перед трагиком, «узнается» самим Шекспиром, но он не переходит на позицию Апеманта.) Пессимистическая правда антигероя — временная, историческая; трагическая правда Всякого Человека — всевременная, всечеловеческая. Истина «злого пса» Апеманта, которой он всего более дорожит, выше всего цена свою «злость» — это антагонистическая природа собственнического «зверино» мира, которая в Апеманте находит свое *самосознание* — искреннее, суровое и неподкупное, как и подобает философу. Ряд трагедийных антагонистов, всякого рода дельцов-практиков, завершается у Шекспира философом-моралистом, бескорыстным теоретиком. При всем презрении к своему обществу Апемант его идейный представитель, классовый «идеолог» трагедийного мира — в той классической формулировке лично незаинтересованного сознания, которую мы находим у К. Маркса, когда он характеризует «политических и литературных представителей класса». «По своему образованию и индивидуальному положению они могут быть далеки от них (лавочников.— Л. /7.), как небо от земли. Представителями мелкого буржуа делает их то обстоятельство, что их мысль не в состоянии преступить тех границ, которых не преступает жизнь мелких буржуа, и потому теоретически они приходят к тем же самым задачам и решениям, к которым мелкого буржуа приводит практически его материальный интерес и его общественное положение. Таково и вообще отношение между *политиче-*

¹ Ср. в I, 1: будь он, Апемант, богатым вельможен, он «ненавидел бы вельможу всем сердцем... ненавидел бы самого себя... за то, что, сделавшись вельможей, утратил свою злость».

скими и литературными представителями класса и тем классом, который они представляют К Таково же отношение антагониста Апеманта, афинского язвительного сатирика и «критического реалиста», к своему—не только по месту рождения и жизни — афинскому обществу, в отличие от «героя», от Тимона Афинского.

Спор между Тимонем и Апемантом в первой половине действия «композиционно» пронизан иронией, в которой отражается ирония всего «восходящего» действия: полагая, что осуществляет свою мечту, герой, как обычно для трагической иронии, не юнмает, что устремился к своей гибели. Подобно этому, обе спорящие стороны в первых актах не понимают реального своего положения в афинском обществе, в котором (и с которым) ведется спор; не понимают действительного расположения сторон и гости Тимона, и непроницательный зритель. Тимон полагает, что спорит лишь с Апемантом, что он, гостеприимный хозяин, вместе с любезными гостями отстаивает человеческое достоинство и честь Афин против одного «грубого философа»; а па самом деле всем поведением и «экспериментом» покушается, хотя п донкихотски, на основы общества и на жизненную систему Афин, тогда как любезные его гости вместе со своим «идеологом» мизантропом, при всех взаимных поношениях, находятся, того не сознавая, в одном лагере — против одного Тимона. Ирония продолжается в IV, 3, в заключительной встрече двух мизантропов, в центральной сцене нисходящей линии: ирония здесь кульминирует и впервые выходит наружу.

Крайности в IV, 3 сошлись, причем с виду именно Тимон «пришел» к Апеманту. С виду ученик даже превзошел учителя, он стал практически действенным мизантропом, он снабжает афинских проституток и разбойников золотом, чтобы те заразили болезнями, разрушили Афины до основания и сами после того подошли. Прежде любезный Тимон усвоил у «грубого философа» даже «собачий» его язык: не всегда теперь можно сказать по стилю полемики, кому принадлежит реплика («Т и м о н. Любой мерзавец в сравнении с тобою — чистый голубь. А п е м а н т. Нет злей заразы, чем твои слова. Т и м о н. Прочь, наглец докучный! *(Бросает в него камень.)* Мне жаль и камень на тебя потратить. Апемант. Ты скот! Тимон. Раб! Апемант. Гад! Тимон. Подлец, подлец, подлец!»). Но сходство это лишь с виду. Во всей резкости обнаруживается в IV, 3 противоположность двух натур и двух мизантропии — относительной, временной (к «времени» относящейся) и безусловной, «природной» (к человеческой природе возведенной). Потому они и сошлись, что двигались с противоположных позиций (точнее, «двигался» лишь Тимон, Апемант в этой сцене на той же позиции, что и в первых актах).

В IV,3 они стоят лицом к лицу, впервые во всей взаимной лютой ненависти.

Пафос мироощущения (духовную истину, живой процесс, а не готовую данность) нельзя оценить вне его мира, жизненных истоков, как нельзя понять движение мысли, логическое построение, вне постулатов, порой скрытых от мыслящего субъекта. Обе стороны в последней стычке апеллируют к прошлому, к своей позиции в начале действия, каждая сторона настаивает на том, что осталась верна себе,— не только Апемант,*что зрителю и без того ясно и с чем соглашается и Тимон, но и Тимон, хотя Апемант в этом видит лишь пустое хвостовство. Тимон-отшельник — не так, как у Лукиана! — по-прежнему безрассудно щедр (золото, которое он в эпизодах, обрамляющих спор с Апемантом, бросает пригоршнями Алкивиаду, куртизанкам, разбойникам), город Афины по-прежнему «родной мой город» («my country»), и он проклинает их будущего покорителя¹. Но неразделенная любовь к людям стала на безлюдье демонической любовью-ненавистью: как у Кориолана во главе вольсков, у Лира в кульминации, у ревнивого Отелло. В сугубо кризисном афинском сюжете не только незаинтересованный антагонист — антагонист навыворот, но и отчаявшийся герой — тот же благородный трагедийный герой, но возненавидевший людей бывший филантроп, протагонист наизнанку. Соотношение между Апемантом и Тимоном в IV, 3 прежнее — «Апемант. Горжусь, что не был расточителем. Тимон. А я — что им остался»². В трагической метаморфозе страсти художественный образ сохраняет у Шекспира субстанциональное единство природы даже при переходе в свою противоположность — наиболее гротескно в трагедии с филантропом-мизантропом. Динамику человеческой природы, ее самодвижение, трагическую ее жизнь демонстрирует в парадоксальной форме не образ антагониста, а образ героя, модель Всякого Человека.

Как обычно для исхода коллизии по норме магистрального сюжета, но в афинской трагедии *впервые на протяжении спора, проведенного через все действие*, герой в IV, 3 превосходит антигероя уже не только морально, но и интеллектуально. Изначаль-

¹ «Тимон. Пусть боги их убьют твоей победой, а после них тебя. Алкивиад. Меня? За что? Тимон. За то, что, убивая негодяев, ты был рожден мой город победить». Злорадным у Плутарха предсказаниям Тимона Шекспир придал *трагический* оттенок. В этой связи и ответ Тимола в V,1 сенаторам, когда они умоляют его возглавить защиту Афин от нависшей гибели («Дела нет до этого Тимону»), как и саркастический и тоже заимствованный у Плутарха «добрый совет» землякам, пронизаны в трагедии все тем же отчаянием.

² Переключка с первым актом («Тимон. А ведь ты гордец, Апемант. Апемант. Горжусь тем, что не похож на Тимона», I, 1). Но в нисходящем действии, где утверждение в верности себе парадоксально только со стороны мизантропа-героя, упрек в гордости уже исходит от более «скромного* мизантропа-антагониста— «Апемант. А ты и до сих пор гордишься? Тимон. Да, горжусь, что я — не ты».

пое человеконенавистничество Апеманта лишено в этой сцене прежней — на фоне пирующих гостей Тимона — язвительной меткости суждений; в столкновении с мизантропией героя мизантропия антигероя выглядит пошло самовольной («Таким ты нравишься мне больше, чем прежде», но «на меня похожим быть не-туман»). Отчаяния ухода от людей Апемант не понимает, не одобряет («Раньше ты был сумасбродом, а теперь стал совсем дураком»), вульгарно объясняет (это «постыдно мелкое унынье, рожденное превратностью судьбы», «ты — трус»), восхваляя «золотую середину» и смирение («нищета довольствуется малым», «горделивый нрав сломить весьма похвально»). Тогда как Тимон в этой сцене *понимает* Апеманта — того мизантропа, который все же остается жить в человеческом обществе, охотно ищет компанию¹, так как, по собственному признанию, находит особое удовольствие в том, чтобы «бесить» людей, вести себя откровенным «зверем среди зверей». «Вот животное честолюбие!» — замечает на это Тимон сатирическому идеологу «животного» общества.

Высший момент в стычке IV, 3 — это речь, в которой герой доходит до осознания жизненной (исторически и антропологически) основы различия между производной, безусловной отчаянием своей мизантропией и изначальной, безусловной мизантропией Апеманта, различия между выразителем духа «времени» и трагической жертвой «времени»: причину он находит в различии жизненных обстоятельств. Для него, Тимона, «вселенная кондитерской являлась»², Тимона «Фортуна ласковой рукой с любовью обнимала», в его распоряжении было все и были все, услугами со всех сторон Тимон «покрыт был, как дуб листвою». «Но дунул зимний ветер — и листья разлетелись. Одиноким, нагой оставлен я». А Апемант — «ты начал жизнь с лишений и закалился в них»; Апеманту только и остается, что клясть, но не людей, а разве лишь своих родителей, «грязного оборвыша» и «попрошайку», за то, что они, нищие, «в час дурной сошлись и соорудили наследственную голь». «Не родись ты худшим из людей, ты тоже был бы плутом и льстецом»³. Характерное для всех «социальных» трагедий Шекспира постижение роли «условий» для личного, как и общественного, идеала «человеческой» жизни, осознание несостоятельности индивидуалистически-доблестной, асоциальной концепции героев «субъективных» трагедий. С ролью объективных условий как «почвы» жизни столкнулась мысль гу-

Выразительно до символичности то, что антагониста мы *ни разу* не видим наедине, как часто в сценах четвертого акта — героя.

² Все тот же гастрономический язык трагедии, в которой общество «сожрало» и «кондитера».

³ Тимон сознает духовную «неполноценность» «злого пса» Апеманта и связь антикультурной, откровенно звериной философии афинского киника (а в «Отелло» «неполноценного» «спартанского пса» Яго) с «собачьей жизнью».

манистов Возрождения на кризисном этапе. Эта «нищенская» генеалогия философии Алеманта, несмотря на ренессансный «аристократизм культуры», даже благодаря ему — историческая *charta pauperitatis* (официальное «удостоверение о нищете» для побирающихся нищих), выданная художником Возрождения Шекспиром ¹ *своему времени*, блестящей эпохе Возрождения.

На свой лад — и в последний раз — эволюция трагедийного сюжета у Шекспира демонстрирует в эпилоге жизненную несовместимость трагического начала с безусловным пессимизмом: абсолютным пессимистом (в отношении самой «природы человека») выступает в «Тимоне Афинском» трагедийный и *нетрагический* антагонист. Законченный пессимист остается у Шекспира (как и у Плутарха) жить в обществе, находит в Афинах свои особые радости, а Тимону с наступлением пессимизма и мизантропии остается только умереть. Есть психологически тонкая, неопровержимая, шекспировски всечеловеческая правда в невыносимом отвращении Тимона к обществу Алеманта именно в IV, 3², когда их пути сошлись, когда Тимон стал внешне так похож на присяжного мизантропа, даже «злее», — именно теперь он не высит общества того, кого раньше мы часто видели в его гостиной, с кем некогда он так мягко и терпеливо спорил.

Художественная функция образа антагониста — служить эстетическим фоном для гротескно-трагического протагониста, продемонстрировать зрителю истинную природу и породу впавшего в отчаяние Общительного Человека. Самодовольный мизантроп косвенно служит оправданием для смертельно больного мизантропа — даже как-то побуждает нас полюбить прежнего прекраснородушного «филантропа».

5

Ту же функцию, но в прямой форме, предстательства за протагониста выполняет и «друг героя» — характером роли в целом, а также в отдельных репликах. Обращение Алкивиада к подруге («Прости ему, любезная Тимандра, его рассудок беды помутили») в IV, 3, где Тимон с ним так груб, как бы относится и к зрителю; во всей этой сиене образ Алкивиада пронизан глубоким соболезнованием к Тимону. Заключительная траурная речь «друга героя» («Мне ясно, что ты чувствовал перед смертью... Ты умер, благороднейший Тимон, и мы тебя еще не раз помянем...») звучит несравненно искреннее в трагедии-эпилоге, чем в трагедии-прологе речь случайного для судьбы Гамлега Фортинбраса.

¹ Разумеется, начиная с Томаса Мора, не одним Шекспиром.

² «Общество мое укрась своим уходом» — вариация реплики в анекдоте Плутарха, но в трагедии *просьба* Тимона сложнее по тону и значительнее по смыслу, чем высокомерный ответ подражательно в «Жизнеописании Антония».

Что не менее важно, речь Алкивиада среди положенных финалу «похвальных слов» покойному герою *звучит обязывающе по отношению к будущему Афин* — со стороны счастливого триумфатора и единственного достойного друга, в прошлом столь обязанного Тимолу, ныне герою прошлого; она, стало быть, важна и для образа самого оратора, нынешнего властелина Афин, от которого, после того как улеглась трагедийная тревога, мы столько ждем; доверия Алкивиад достоин скорее, чем бранный Фортинбрас.

Роль «друга героя» восходит в магистральном сюжете к Горацио¹. Сопоставляя «друзей героя» в «субъективных» и «социальных» трагедиях, мы замечаем поступательную активизацию этой роли. Беспомощный Кассио в «Отелло» уже с третьего акта — мнимый счастливый соперник героя; Банко, друг Макбета в первых актах и действительно «более счастливый в грядущем» соперник, убит в акте кульминации и становится злым духом героя; малодеятельный Энобарб в кульминационном акте осуждает Антония, переходит на сторону более благоразумного антагониста и, раскаявшись в неверности, умирает с горя; тогда как Кент, Менений и Алкивиад проходят через все действие деятельными и до конца верными «друзьями героя», причем значение этой роли заметно возрастает. Причина такого различия — отчасти в значении *кви про кво* для действия первых двух «субъективных» трагедий, но главное в том, что прямой вызов несправедливым устоям в трагедиях «социальных» и самоотверженность протагониста в самом заблуждении побуждают «друга героя» сохранить ему верность до конца. От Горацио, «пассивного конфиденанта», до Алкивиада, победоносного мстителя за героя, — такова амплитуда этой роли на протяжении эволюции магистрального сюжета, причем в трагедии-эпilogе ее значение уже перерастет норму роли второстепенной. Полководец Алкивиад становится в финале неким духовным наследником Тимона, чуть ли не вторым героем — единственным в трагедиях Шекспира благоразумным «героем-практиком».

В малом масштабе, в пределах сюжета афинской трагедии, в образе самого Алкивиада — такое же возрастание значения этой роли. Всего лишь несколько коротких реплик в двух сценах первого акта, где веселый и любезный Алкивиад почти теряется в толпе льстивых гостей Тимона (но лишь к нему одному герой обращается фамильярно по имени, лишь у него одного есть *личное* — и громкое в античной истории имя); мы здесь узнаем, что он воин и любит свое ремесло. Во втором и во всех сценах, кроме одной, третьего акта Алкивиада нет на сцене, и никто о нем не вспоминает; к бедному солдату, разумеется, нечего было обра-

¹ Образы Меркуцио в «Ромео и Джульетте» и особенно Кассия в «Юлии Цезаре» показывают, насколько еще не установилась концепция этой роли в ранних трагедиях 90-х годов, как и поэтика шекспировской трагедии в целом.

щаться за ссудой. Мы снова видим Алкивиада лишь в III, 5 — после того как в III, 1, III, 2, III, 3 обнаружилась вся низость остальных «друзей», а в III, 4 Тимона «рубят на куски», — но уже главным персонажем этой важной сцены. Алкивиад ходатайствует перед сенаторами за одного приятеля, «человека высочайших достоинств и доблестей», на которого «ополчились судьба и время», приятель Алкивиада убит на поединке чести противника и присужден к казни. Для убийцы, оказавшего отчизне немало важных услуг (подобно Тимону), Алкивиад просит снисхождения: «Добродетель закона — сострадание. Лишь тираны бесчинствуют в суде», пусть осужденный, по крайней мере, найдет смерть в бою. Но для сенаторов «доблесть — буйство». «Доблесть — в терпении», «глупец, кто ради обиды рискует жизнью» \ В таком случае, страстно восклицает Алкивиад, «осел доблестнее льва» и глупо рисковать жизнью на войне. Судьи неумолимы, а за оскорбление сената («ростовщика-сената») Алкивиада присуждают к изгнанию. Он покидает сцену со словами: *«Бить сильных — честь. Обидчикам своим мы, воины, богам подобно, мстим»*. В этой сцене Алкивиад как бы выступает от имени всех шекспировских героев доблести в ее благородном варианте, в нем воплощенном².

Сцена III, 5 изгнания «друга героя» неблагоприятными правителями обрамлена сценой отчания героя, покинутого неблагоприятными друзьями (III, 4), и сценами разрыва Тимона с «обществом» в кульминационной III, 6 и ухода в IV, 1 из Афин. Встреча друга с мизантропом у его пещеры (IV, 3) происходит, когда Алкивиад занят походом на Афины; у него мало денег, его солдаты бунтуют, и он берет у Тимона золото, обещая после победы вернуться к отшельнику, но отвергая совет мизантропа («Кроши их! Бей! Забудь о милосердии!»). Последние сцены посвящены победному походу Алкивиада против Афин. Финальная сцена открывается его речью под стенами Афин против их правителей, инвективами в духе Тимоновых проклятий родному городу, и заканчивается капитуляцией Афин, чествованием памяти Тимона при вступлении Алкивиада в город, которому обещаны справедливость и милость.

Роль «друга героя» в трагедии-эпilogе еще более преображена, чем героя и антагониста — в особенности по сравнению с образом знаменитого полководца в сознании потомства, воспитанного *ifā* Плутархе. Такого Алкивиада не знает ни история, ни многовековая легенда о Тимоне; никогда Шекспир не разрешал

¹ Ср. сентенцию Алеманта Тимону: «Горделивый нрав смирить весьма похвально» (III, 4). Доблесть афинских политиков-практиков та же, что мудрость философа-идеолога.

² Мотивы снисхождения к доблести и порицания формалистического суда традиционны для поэзии Ренессанса, гуманистической мысли, как и для театра Шекспира («Венецианский купец», «Мера за меру». «Кориолан»).

ебе такой свободы в обращении с общеизвестными и историческими фактами, такой «романтики», когда создавал образы Юлия Цезаря, Брута, Антония, Октавия, Кориолана или политических деятелей хроник: развязка трагедии, капитуляция Афин — чисто художественный вымысел. Мало вероятно, чтобы Шекспир не читал «Жизнеописания Алкивиада», параллель Плутарха к «Жизнеописанию Гая Марция», когда писал «Кориолана»; но зловещему у Плутарха прорицанию Тимона Шекспир придал мажорное осуществление: достойный друг героя не последовал совету Тимона-мизантропа, он остался верен прежнему Тимону *Афинскому*. Блестяще одаренный и столь же распутный Алкивиад Плутарха был начисто отвергнут Шекспиром, он не подходил для концепции его афинской трагедии. В ней трансформированы все заимствованные у Плутарха три основных образа, но более всех — до неузнаваемого — преобразен «друг героя»: противоядие тяжелому впечатлению от отчаявшегося, «перетрагизированного» протагониста. Нельзя было афинскую трагедию закончить истощными воплями отчаяния умирающего Тимона; этого нигде нет в развязках Шекспира, это противоречило бы самому духу трагического в магистральном сюжете — даже в наиболее мрачном «Макбете».

Исторический Алкивиад был, так сказать, расщеплен Шекспиром. Распушенность, но не без воинской чести, передана безымянному приятелю Алкивиада, как причине ссоры с черствыми правителями Афин (кроме этой сцены ссоры о внезапно выплывшем «приятеле» вообще нет ни слова¹), а блестящие таланты полководца, доблесть, жизнерадостность человека, которому ничто человеческое не чуждо, и (привнесенное Шекспиром) высоко развитое чувство справедливости были предоставлены трагедийному «другу героя». От исторически подлинного Алкивиада в «Тимоне Афинском» остались только участие в пирах, любезность в обхождении да еще общество двух куртизанок, сопровождающих полководца даже в походе и при встрече с Мизантропом.

«Время Алкивиада» наступает *после* «времени Тимона», после смерти героя между V, 1 и V, 2. Сопоставляя две линии сложного сюжета в трагедиях афинской и британской, мы видим, что в «Лире» они сначала развиваются параллельно, затем сходятся, сливаясь в нисходящем действии, а в «Тимоне» главная линия *меняется* вспомогательной, корректирующей впечатление от главной. Сопоставимы и финальные акты всех трех «социальных» трагедий: во всех них исход коллизии должен решиться на поле битвы после вторжения в страну враждебных нынешнему режи-

¹ Второй сенатор, не отрицая храбрости, замечает о приятеле, что его ремесло—разгул и непотребство (причем челобитчик этого не отрицает): замечание вполне подходящее и к историческому Алкивиаду. Но о достойном Алкивиаде трагедии сенаторы этого не могут сказать, даже во время ожесточенной стычки.

му военных сил, возглавляемых героем либо мстителем за героя. В «Лире» эти силы разгромлены, в «Кориолане» должны были одержать, чуть было не одержали верх, в «Тимоне» — их блистательная и бескровная победа: мотив «Бить сильных — честь. Обидчикам своим мы, воины, богам подобно, мстим» нарастает. Алкивиад — это новый Кориолан, справедливый, здравомыслящий, умеренный, без демофобии, без донкихотского максимализма, не такой «пафосный», более «разносторонний», пожалуй, менее великий, чем Кориолан; строго говоря, если и герой, то не шекспировски трагедийный — и уж никак не трагический. На своем месте в «Тимоне Афинском», даже эффектен в финале, но среди основных трех персонажей трагедии более условный и освещенный светом «романтики», чему не противоречит и трезвая практичность во всех отношениях безупречного Алкивиада, счастливица, которому так легко удается самое трудное.

Время Алкивиада — пятый акт; на первый план действия Алкивиад выступает *вовремя*. Мотив «стареющего» мира, мотив презрения к собственному обществу звучал с первых реплик экспозиции — в устах мирных художников, как и язвительного философа («Первый вельможа. Какое сейчас время дня, Алемант? Алемант. Время быть честным», 1,1). Это время жалких правителей и выживших из ума бесчестных, бездарных функционеров («Алкивид. Когда я сдерживал напор врагов, вы с жадностью считали барыши и деньги отдавали под-проценты, а все мое богатство — только раны», III, 5); лучшие из них беспомощно сознаются, что «ошибались грубо» и ныне готовы «облечь неограниченной и полной властью» (V, 1) любого авторитетного в глазах общества человека. В отличие от одинокого Кориолана, полководец Алкивиад обращается уже не к враждебным соседям, он подымает против Афин «сенатом недовольные войска» самих Афин (III, 5). В армии популярна не только личность, но и цель восставшего Алкивиада. («Войн. Наш начальник... опытен, хоть и не стар годами... Осадил уж он Афины, и цель его — их превратить в руины», V, 3). Возмущением коррупцией «времени» уже охвачен и социальный фон «Тимона» — вплоть до слуг (вся сцена IV, 2), даже посетившие Афины иностранцы (III, 2)¹. Да и сама роль «друга героя» — это начиная с «Гамлета» роль переходная от героя к фону, обычно приближенное, духовно родное герою лицо., но ниже героя на общественной лестнице, трансмиссия от фона к герою, показатель сознания социального фона.

Время Алкивиада приходит, когда в фоне голоса «человеческой природы» и исторического «времени» (и то и другое «растет» из народно-социального фона трагедийного мира и *сосредоточено*, аккумулировано в основных персонажах, прежде всего в агонистах — «борцах», «спорящих» — в герое и антигерое)

¹ Единственная в этом роде сцена в трагедиях Шекспира.

звучат в унисон. Время Алкивиада — когда сама земля (основание, «почва», фон) вопиет. В верхах это время паники («Первый сенатор. Медлить нам нельзя», V, 1; «Гонец. Если судить по быстрым движениям, они (войско Алкивиада.— Л. П.) здесь будут очень скоро. Третий сенатор. Уж слышен барабанный бой врага. От страшного движенья вражьих войск пыль в воздухе столбом стоит. Скорей!.. Враг победит, боюсь, и мы падем», V, 2). Алкивиад выходит тогда, когда перемены *назрела*, созрело решающее — сознание на уровне времени, историческое сознание, в том числе историческая личность, его орган: шестикратно в одиннадцать стихов финальной речи Алкивиада под стенами Афин¹ звучит мотив *созревшего времени (настоящего времени)*. Эпиграфом к финалу «Тимона Афинского» могло бы служить тютчевское «Созрела жатва, жнец готов, настало время неземное».

Это время (еще раз употребляя любимое и в богатстве оттенков неисчислимое слово у Шекспира) эсхатологическое: «конец времени». Не в религиозном, к Апокалипсису восходящем («времени больше не будет») или в средневековом хилястическом («конец тысячелетия») значении, в каком в хрониках с горестным утешением его употребляет умирающий рыцарь Хотспер, но и не в «упадочно» историческом, «декадентском» значении («конец века», «время упадка культуры»), в каком оно стало модным в конце XIX и начале XX века, и не в биолого-социальном значении термина «морфологии культуры» от Ницше до Шпенглера — а в собственно историческом смысле, смутно стоявшем в позднем средневековье за религиозно-мистическими предчувствиями надвигающегося будущего, еще неясного Нового времени; у Шекспира в «Тимоне» — с натурфилософским оттенком настоящего времени, обращенного к будущему: время «конца и начала», время конца *кап* начала.

С этой стороны финал «Тимона Афинского» вызывает в памяти конец «Антония и Клеопатры». В обеих заключающих трагедиях — и только в них! — герои не дожили до развязки, не хватило сил (предсмертное «Больше не могу» Антония); там за героя мстит героиня, здесь — друг героя, переходная фигура к фону (а фон, как сказано, в «социальных» трагедиях функционально соответствует героине, «природе» трагедий «субъективных»). Клеопатра, верная чести героя, расстраивает план Октавия Цезаря; протагонист финального акта «Антония и Клеопатры» — это Клеопатра, как в «Тимоне» Алкивиад. В финалах обеих трагедий с особой силой звучит мотив *исторического времени*, смены исторических форм, конца и начала систем жизни. Но в трагедии о последнем богатыре («К л е о п а т р а. Род снизился людской. Ушло геройство», IV, 3) роковое время ретроспективно

«... Till now... the time... till now:., now the time is flush... no more... now».

и однозначно, оно демонически обращено к прошлому («Второй солдат. Звезда скатилась. Третий солдат. Вот конец времени» — «his period» с натурфилософски астрологическим оттенком), а в последней «социальной» трагедии, эпилоге всего магистрального сюжета, время перспективно и двузначно: «конец царству Тимона»¹, но с ним и конец трагического времени, начало эры надежд и «исцеления» (последние стихи в заключающей все действие речи Алкивиада: «Я соединю свой меч с оливой... Мир, войну смирив, отныне» будет свят. Мир и война друг друга *исцелят*). Терапевтическим *leech* («исцелитель», «лекарь») заканчивается трагедия об умершем от отчаяния герое, не дожившем до времени исцеления, обновления. Трагедийное время в «Тимоне Афинском» — меч Ахиллеса, исцеляющий им же нанесенные раны, обновляющее, возрождающее время.

Время в целом в «Тимоне Афинском» — *нетрагедийно* «протекающее» время начальных сцен, мизантропически *трагическое* время кульминации и четвертого акта, но особенно *возрождающее* время финала — трансформировано, неузнаваемо преобразено: не менее чем персонажи «Тимона» — герой, антагонист и друг героя. Переход от *льстиво праздничного, мнимокомедийного* времени восходящего действия к непроглядному мраку действия нисходящего — еще как-то в пределах контрастов Шекспира, но триумфальный, *подлинно праздничный* переход от завершенного «царства Тимона» к наступающему царству Алкивиада *жанрово* выходит за пределы суровой правды трагедий Шекспира — в «Гамлете», «Макбете» и «Лире» — пафос которой трагическая тревога бесчеловечного *настоящего*. Сказочно легкая, бескровная победа молодых, доблестных и добрых над старым, презренным и злым, полная капитуляция старого мира, открывающиеся светлые горизонты — все это выходит за пределы «времени» в шекспировски трагическом смысле слова. Можно легко и текстуально показать — указания повсюду расставлены самим драматургом, — что между IV, 3, встречей мизантропа со своим другом, который только готовился к походу на Афины, и полным триумфом в развязке, концом похода — проходят считанные дни. За это микровремя умирает не только герой, но и все враги «друга героя», они же и враги героя. «Виновников изгнания твоего уж нет в живых. Позор поступка их разбил им сердце»², — докладывает в финале Второй сенатор, умоляя победителя о снисхождении. Время финала не трагическое, а сказочно утопическое: «время возрождения». «Всею его время», за

¹ «Timon hath done his reign» — последние слова в партии Тимона.

² Это превосходит по условности утопически сказочной и заведомо условное «время» в финалах комедий Шекспира, например, внезапное раскаянье «злых» в конце «Как вам это понравится»; старший брат «антигерой» Оливер, враг Орlando, от раскаянья все же не умирает, а только, мирясь, жечится на подруге героини.

прекраснодушием — в окружение всеобщей лжи, за безысходным отчаянием от непомерных чаяний — новое время окрыленных и реальных надежд, время выхода к достойному будущему. Дело не столько в единственно светлом и неожиданном разрешении афинского сюжета (некоторая неожиданность развития с «метаморфозами», «мутациями» в ходе душевной жизни, как и в ходе действия, свойственна в финалах не только комедиям, но и всему театру Шекспира), как в ином характере трагедийного целого: финал «Тимона Афинского» и герой финала, он же трагедийный «друг героя», сами по себе вполне подобают необычайной трагедии с героем-мизантропом, парадоксально «гуманистической» трагедии мизантропии, но выходят за пределы норм шекспировской трагедии ходом и исходом своего «времени», сочетанием в нем взаимоисключающих начал.

В эволюции магистрального сюжета трагедия-эпилог обнаруживает жанрово разнородную, переходную форму — в концепции человека и «времени». Завершая эволюцию трагедии 600-х годов, «Тимон Афинский» в своих элементах и духе целого, пафосом своего финала, его «романтикой» обращения к будущему заменяет будущий, и последний, жанр театра Шекспира — синтетический жанр «трагедии со счастливым концом» («трагикомедии», или «романтической драмы»), венчающийся «Бурей».

Глава девятая

СЮЖЕТ И СОЦИАЛЬНЫЙ ФОН

1

Действие шекспировской трагедии разворачивается на фоне жизни общественного целого — как бы аккумуляция его жизни. Задний план сценической площадки, фон незаметно уходит в неопределенную глубину, темную, неведомую для зрительного зала народно-социальную жизнь — по ту сторону рампы. В то же время фон, подобно зрительному залу по сю сторону, присутствует, чаще незримо, при всем действии, осведомлен о ходе событий («слухом земля полнится»), беспристрастно оценивает происходящее, обычно сочувствуя герою. Персонажи фона — служебные фигуры действия, либо пассивные зрители на сцене — то выходят на передний план, то без особой иногда мотивировки исчезают: наиболее разительный пример — Шут «Короля Лира», исчезновение которого в разгаре действия вызывало недоумение и различные, более или менее остроумные, догадки. Судьба этих персонажей нас и не должна особенно интересовать. Сами по себе они не «действующие лица», не «персонажи действия» (persons represented) в собственном смысле слова. Большой

частью они бездейственны, безымянны, безличны, безвестны, а как воплощение фона, символы рода, они бессмертны — подобно народу, человеческому роду, подобно протагонисту сюжета в нарицательно идеальной, поэтически бессмертной его славе.

Основные персонажи сюжета и народные персонажи фона порой меняются местами. Престарелый король Лир, по части деяний наименее активный среди протагонистов, особенно после завязки (в которой, строго говоря, кончаются его деяния), уходит с Шутом в начале кульминационного ^кта, подобно Гамлету после кульминации, с переднего плана в фон, к социально отверженным, а вскоре затем в патетической сцене, где Корнуол вырывает у старика Глостера глаза, слуга Корнуола, безымянное лицо фона, выходит на передний план, смертельно ранит в поединке мужа Реганы, выполняя за одного из основных действующих лиц, благоразумно удалившегося, его сыновний долг.

Неприметные технические фигуры сюжета, персонажи фона занимают в художественной иерархии образов, как и в списке действующих лиц, последнюю, самую низкую ступень. И обычно такую же ступень — нижайшую, дальше всех от высокопоставленного главного героя, ближе всех к матери-земле — на лестнице иерархического общества. Это слуги, служанки, шуты, разбойники, актеры, куртизанки, солдаты, врачи, могильщики, чужестранцы, какой-нибудь бедный студент, домоправитель или привратник — разночинцы шекспировского мира, в отличие от респектабельных основных лиц. Фон большей частью составляют бесцветные, нехарактерные *простые люди всякого звания* — и трагедия героя, Всякого Человека, именно им понятнее, чем кому-либо. В кульминации сам протагонист порой доходит до осознания общезначимого смысла своей судьбы — нравственного единства трагедийного героя с наличным, а еще более с незримым социальным фоном (Гамлет в центральном монологе, III, 1; речь Лира «Несчастливые нагие бедняки», III, 4).

Характер фона каждой трагедии созвучен, как в хрониках и комедиях, ее сюжету. В веронской, наиболее ранней, трагедии народный фон па свой лад доказывает особый («натуральный») тип трагического в этой пьесе. Действие «Ромео и Джульетты» открывается массовой сценой стихийно завязывающейся драки между слугами двух домов, беспричинной, как сама распря между Монтекки и Капулетти. Народный фон, как в распрях ранних хроник, поддерживает (в лице слуг), отвергает (в лице горожан) обе стброны, для трагедии, для судьбы четы любящих, равноправные и равно неправые. Из всех фигур фона выделяется безымянная Кормилица, комедийно-буффонный образ. Вслед за Капулетти, ее господами, она предпочла бы для Джульетты графа Париса, но, уступая питомице, служит посредницей между нею и Ромео. В духе карнавально-эротического юмора комедий Кормилица припоминает слова покойного мужа к крошке

Джюльетте: «Упала ты на лобик? А подрастешь — на спинку будешь падать!»; так уж исстари ведется, «мы от мужчин толстеем». Народно снисходительным умом простодушный буффон доходит до того же, из чего в своих планах исходит просвещенный, мудрый монах, главный в действии посредник: со временем брак детей мог бы, пожалуй, примирить родителей. Неисторическое Время и натуральный, стихийный порядок вещей (Природа) в ранней трагедии, как в комедиях, не враждебны заведомо герою и героине, их личному счастью, не демоничны.

В «Юлии Цезаре», где концепция зрелой шекспировской трагедии, как сказано, еще не вполне сложилась, фон, напротив, образуем политическими страстями *исторического* времени; с начала действия и особенно в кульминации народ всецело на стороне антагониста-демагога — что для ситуации зрелой шекспировской трагедии исключено, хотя нередко встречается в хрониках («Ричард II» и др.). Фон в первой римской трагедии — это подверженная приступам политических психозов толпа, которая поджигает дома республиканцев и убивает не причастного к заговору поэта лишь за то, что его зовут Цинна, как одного из заговорщиков; бесструктурно однородная, неорганическая масса, лишенная беспристрастия и мудрости, черт, обычно свойственных в шекспировских трагедиях сознанию народного фона, безлично справедливой основы социального целого. По сравнению с «Кориоланом» народ «Юлия Цезаря» никогда не может оказаться в разладе ни со своими вожаками, ни с самим собой — он инертно последователен, верен себе, даже меняя стихийно свои решения. В ранней трагедии-хронике, подобно обеим ее главным фигурам, герою трагедии Бруту и герою «римской хроники» (он же трагедийный антагонист) Юлию Цезарю, народно-социальный фон лишен *внутреннего драматизма*.

Характерный для трагедии фон впервые намечается лишь в «Гамлете». И по тому, насколько его отношение к протагонисту, а тем самым к предмету трагедии, воплощено *драматически*, можно различать три формы включения народно-социального фона в текст и действие, в сюжет шекспировской трагедии.

2

Дважды в «Гамлете» антагонист-король с тревогой говорит о любви, которой принц пользуется в народе. В британской трагедии антагонист-бастард также опасается того, что Лир «трогает чувствительность солдат и возрастом, и королевским саном, и эта жалость может подорвать повиновенье, обратив оружие против нас самих» (V, 3; перевод Б. Пастернака). Отелло окружен уважением всей Венеции. О Макбете, который упорно укрепляет стены Дунсинана против своей судьбы, в народе говорят, что он пребывает в состоянии «доблестного не-

истовства» (V, 2). Народ «Гамлета», «Отелло», «Макбета», «Лира», «Антония и Клеопатры», «Кориолана», «Тимона» стоит на страже справедливости, личных заслуг, долга верности, дружбы гостеприимства, почтения к родителям, уважения к старости, на страже того непреходящего и общечеловеческого, что заключено в традиционной морали. Народный фон осуждает аморализм демонически рождающейся личности — в антагонисте, в окружении героя, а порой («Макбет») и в самом герое. *Незримый, вездесущий и всеведущий* субстанциональный фон первого типа иногда показывается на сцене, «проявляется» в какой-либо безымянной, как бы символической фигуре. Таков Сержант из экспозиции «Макбета», сообщающий королю и зрителям в торжественной реляции мнение всего войска о подвигах сражающегося за кулисами доблестного героя. В этой вступительной сцене великой шотландской трагедии особенно ошутима близость шекспировского фона хору античной трагедии, который, однако, особенно у Эсхила, еще был композиционно фиксированным *лицом*, особого рода неизменным «коллективным персонажем» трагедийного действия.

Сержант из экспозиции «Макбета» — переходная фигура к фону второго типа, к *эпизодически выступающим*, чаще *безымянным персонажам*, выражающим народное отношение к ситуации, к поступкам основных лиц. Сюда относятся горожане Кипра, ожидающие в начале второго акта вместе с Монтано и Кассио прибытия Отелло. В «Макбете» — Старик, беседующий с вельможей Россом о чудесных знамениях в природе, сопровождавших ночью убийство короля Дункана («С т а р и к. Это, как и все, что здесь творится, противно естеству», II, 4, перевод Ю. Корнеева). В «Короле Лире» — это Старик-фермер, который, рискуя навлечь на себя гнев новых господ, отводит слепого Глостера к Бедному Тому и отдает им праздничное свое платье. Прямой необходимости для действия в этих случайных лицах, как правило, нет, реплики киприотов легко было бы вставить в беседу этой сцены между Кассио и Монтано, а в «Макбете» партию Старика передать входящему Макдуфу; технически более строгая французская трагедия классицизма или наши новейшие пьесы обошлись бы без подобных служебных фигур. Но у Шекспира они выполняют не техническую, а суггестивно поэтическую функцию.

В знаменитой сцене с леди Макбет — сомнамбулой трагический ужас зрителя в значительной мере вызывается тем, что бессвязные речи надломленной душевнобольной героини даны (в отличие от признаний до конца непреклонного героя) не вполне в форме монолога, ее бред *подслушивают*, обмениваясь впечатлениями, Врач и Придворная дама. Трагедийное «подслушивание» иной тональности, чем комедийное, оно выдержано не в духе беспечно «играющей природы». «Она (леди Макбет.—Л. П.) ска-

зала то, чего не следовало говорить... одному богу известно, что она такое знает» (V, 1), — со страхом восклицает Придворная дама, признаваясь, что ни за какое королевское звание не согласилась бы таить в груди такое сердце. Присутствие безличных персонажей придает бреду леди Макбет как бы характер публичного саморазоблачения, трагически *надличного* акта. Реплики придворных «Макбета» в начальной сцене финального акта — реакция всякого человека, зрительного зала по эту, шотландского общества по ту сторону сцены накануне близящейся неотвратимой катастрофы. Высшие образные обобщения ситуации, неизбежаемые лапидарные максимы («Подгнило что-то в датском королевстве», «Время дошло до своей точки») часто принадлежат безвестному часовому, случайному солдату — в устах *безличных* персонажей фона они звучат с особой торжественностью («Глас народа — глас божий»).

К характерным сценам фона второго типа относится в «Кориолане» IV, 4, где безмянные слуги Авфидия обсуждают положение, создавшееся после того, как изгнанный Кориолан прибыл в стан вольсков и стал другом заклятых своих врагов. Слуги не только предвидят неизбежный теперь поворот событий, но и формулируют — буффонным языком — смысл создавшейся противоестественной ситуации, ее логику «мира вверх дном»: «Война лучше мира, как день лучше ночи... Мир — это вроде спячки или паралича; скучно, пусто, тоскливо... На войне подчас чужих жен насилуют; зато в мирное время жены мужей рогами украшают». А главное: «В мирное время люди ненавидят друг друга... потому что они не так друг другу нужны». Это безумная мудрость социально антагонистического мира «Кориолана», где только война — временно и искусственно — возрождает трагедийный высокий миф, архаическое единство граждан в обществе, утратившем органическое единство. Приглушенная партия слуг — саркастический аккомпанемент к главному голосу негодующего протагониста, объективно сочувственный комментарий к трагической судьбе Кориолана.

Показательно, что пассажи созвучного фона второго типа меньше всего в «Отелло», где нам и без того ясно, что Мавр пользуется всеобщим уважением народа (незримый фон первого типа), даже официальной поддержкой Синьории. Зато этих сцен много в «Антонии и Клеопатре», трагедии о заблуждающемся, исторически обреченном последнем представителе вольницы, но всех богаче ими последняя трагедия, афинская. В нисходящей ее линии одна сцена полностью посвящена слугам Тимона, оплакивающим бедствия героя, осуждающим неблагодарных, черствых его друзей, — все тот же «хор» шекспировской трагедии, родственной античному. Рассчитанные хозяином, слуги решают, что душой все они будут по-прежнему «в Тимонову облачены ливрею» и, подобно матросам потерпевшего крушение корабля, с

этого скорбного часа навсегда останутся «друзьями в честь Тимона» (IV, 2). Нравственной конгенитальности слуг герою в «трагедии дружбы» посвящена начальная сцена кульминационного акта: бывший друг Тимона Лукулл пытается подкупить слугу, явившегося от Тимона за ссудой, уговаривая его сказать хозяйину, будто он не застал Лукулла дома; слуга в негодовании бросает деньги на пол — и достаивается характеристики: «Ты дурак и вполне под стать твоему господину» (III, 1). Монолог слуги Тимона с проклятиями золоту, «суетной мерзости» и «божеству» людей предвосхищает позднейшие инвективы самого Тимона.

Показательна в «Тимоне Афинском» следующая сцена (III, 2) с тремя «чужестранцами», выведенными, подобно слугам Тимона, в роли моральных судей афинского общества. Присутствуя при том, как Луций, друг Тимона — который был ему «вторым отцом» и всячески поддерживал — отказывает Тимону в ссуде (перед этим Луций возмущался неблагодарностью Лукулла), чужестранцы, лично не знакомые с Тимоном, выражают предельное возмущение («Третий чужестранец. Религии противен такой поступок. Первый чужестранец. Я все свое добро с ним разделил бы — так он мне дорог... Расчет над совестью людскою верх берет», и т. д.) Именно в афинской трагедии, где герой в социальных верхах всеми покинут и возмущение испорченностью людей принимает патологическую форму человеконенавистничества, из которого герой так и не выходит, в фоне потребовался до конца преданный коллектив бескорыстных слуг и даже чужестранцев, оттеняющий и личное обаяние героя, и трагическую *односторонность* его аффекта. Фон, таким образом, призван играть и корректирующую наше впечатление роль.

Ослепленность Тимона оттеняется также не лишенной сентиментально назидательного налета, как почти во всех сценах фона афинской трагедии, реакцией разбойников на демоническую щедрость героя-мизантропа: под влиянием сарказмов его речей на тему «все в мире вор» разбойники готовы исправиться, «потому что,— как говорит один из них,— в любое, даже самое скверное время, человек еще может стать честным» (IV, 3). В ключительной трагедии Шекспира с протагонистом наиболее альтруистичным, менее всех героев виновным перед людьми, более других достойным сострадания, драматически (точнее, пожалуй, мелодраматически) развитый многофигурный фон призван и умерить наше впечатление от патетических речей мизантропа, предупредить односторонность трагического сострадания, перехода его в пристрастный аффект у самих зрителей. Сочувственный фон должен восстановить в правах здравый смысл.

В отличие от безличного и незримого фона первого типа, драматически более определившийся и теснее связанный с действующими лицами фон сценичный морально расколот — в соответствии с антагонистической природой трагедийного мира. Через

фон второго типа тоже прошло колесо истории, часть фона с протагонистом, другая с антагонистом, либо с героем-злодеем, в ком протагонист и антагонист сходятся. Разбойники афинской трагедии, намеренные бросить свое ремесло,— и разбойники трагедии шотландской, наемные убийцы Банко, палачи семьи Макдуфа. Слуга Корнуола, заступник Глостера — и офицер Эдмунда, палач Корделии.

Переходное место к основным действующим лицам занимает фон третьего типа. Это *фигуры, проведенные сквозь все* (или почти все) *действие, индивидуально охарактеризованные*, а потому также поименованные, *полуслужебные, полуосновные персонажи*, близкие люди; часто это «друг героя», «подруга героини» или «помощники антагониста», порой разделяющие их судьбу. Характерный образ социального фона третьего типа — Эмилия в «Отелло». Самостоятельность ее суждений, народный здравый смысл и юмор в беседах с юной, неопытной Дездемоной, отличают шекспировскую прислужницу от условных классицистских наперсниц и наперсников, своего рода книжного рудимента античного хора, его тени, его эха в антикизирующем французском театре XVII—XVIII веков. Не менее показательна для архитектуры действующих лиц шекспировской трагедии *двойная* роль Эмилии, жены антагониста, реалистичной «антигероини» — и (по совмещению ролей) преданной «подруги героини»: источник невольного соучастия в оклеветании Дездемоны и гибели самой Эмилии. Асоциальный антагонист, «честный Яго», режиссер всей интриги, при всей власти над умами окружающих глубоко обособлен, духовно изолирован; он настолько одинок, что собственная жена, нравственно чуждая ему (в этом функция двойной роли Эмилии), отшатывается от него, разоблачает своего мужа в развязке: по степени самообособленности Яго выделяется среди всех шекспировских антагонистов как некий гений атомизированного мира. Тогда как рядом с «социальным» протагонистом, будь то черный Мавр среди светлокожих венецианцев или гордый, порой несправедливый к близким Лир, всегда находятся верные до конца люди, островок человечности в холодном, «бесчувственном мире» (Гамлет) трагедии — и как раз тогда, когда герою кажется, что все его покинули.

В «Тимоне Афинском» к фону третьего типа принадлежит домоправитель Флавий, явившийся к Тимону в пещеру, чтобы (подобно Кенту в роли Кея) служить ему по-прежнему,— единственный человек, кому удалось на миг смягчить сердце мизантропа («Тронул ты душу одичавшую мою. Дай взглянуть твое лицо. Бесспорно, он женщиной рожден!.. Есть честный человек, я признаю, но лишь один... И тот — всего слуга», IV, 3). Флавий смягчает также читателя, уточняет впечатление от безмерной мизантропии Тимона последних актов, трагической изнанки безмерного человеколюбия в первых актах.

Не менее значительна в этом смысле «хоровая» роль преданных «подруг героини» для общего впечатления от сложного образа Клеопатры. В действии трагедии служанки Клеопатры введены почти с самого начала. Сцена с хиромантом, которого они просят предсказать им будущее, задорно остря над предвещаемой судьбой (I, 2), перекликается с предшествующей сценой, с экспозицией (I, 1), в которой Антоний, подзадориваемый Клеопатрой, беспечно бросает вызов самой судьбе. Со своей госпожой служанки связаны и участью и натурой — серьезная Ирада не менее, чем шаловливая Хармиана, напоминающая беспечную «подругу героини» в комедиях (для *сложного* образа Клеопатры, в отличие от Дездемоны и леди Макбет, потребовалась не одна, а две противоположные по натуре «подруги героини»). В трагедии, где наперсницам возвещено, что их, простых женщин, судьба таинственно связана с царицыней, на образы служанок, а через них отраженно на образ героини, с самого начала действия ложится тень рокового. Последние слова Хармианы («Так надлежало поступать царице, наследнице славнейших государей»), предсмертное движение ее рук, когда она заботливо поправляет венец на голове покойной своей госпожи, драматически более значат, чем вся «великодушно» похвальная — и финалу положенная — речь торжествующего Цезаря над трупом Клеопатры.

Чем более одинок герой (и героиня), тем существенней роль страдающего фона — для общего нашего впечатления о герое, о *нормально* человеческой его натуре, общезначимо трагическом его характере. В «Гамлете» это эпизодические образы часовых первого акта, особенно Марцелл, который — независимо от меланхолического героя и еще до рассказа Призрака — находит, предвосхищая восклицание героя о «вывихнутом веке», не менее знаменитую, достойную самого Гамлета (и тоже «патологическую») (формулу для датской ситуации: «Подгнило что-то в датском королевстве»). Но в особенности студент Горацио, так запомнившийся потомству, несмотря на до конца пассивную роль, такой же нарицательный «друг героя», как Пилад при античном Гамлете — Оресте. Без бедняка Горацио, «одетого, сытого одним веселым нравом», наши суждения о трагедийном мире, о человеческом обществе, о натуре Гамлета, который лишь «с недавнего времени утратил всю свою веселость» (II, 2) и нынешнюю свою меланхолию воспринимает как болезнь, — без «друга героя», также бездействующего, наши выводы о герое и его ситуации, наше впечатление от всей трагедии были бы более односторонними.

В трагедийном мире, где нет нравственного единства — ни положительного, ни отрицательного, — фон третьего типа не менее расколот, чем второго. Рядом со студентом Горацио — прежние товарищи Гамлета по университетской скамье, а ныне лукавые придворные Розенкранц и Гильденстерн. Рядом с колорит-

иым «другом героя» Энобарбом и другими сподвижниками Антония, независимыми в суждениях о нем, — бесцветные, безличные функционеры, консультанты и агенты Октавия.

Сопоставляя все виды зримого и незримого, безличного и «личного», созерцающего и действующего фона, мы — несколько неожиданно — приходим к выводу, что величие и достоинство, пронизательность и мудрость социального фона в шекспировской трагедии находятся в *обратно пропорциональном отношении* к собственно драматическому проявлению — воплощению в ярких характерах, удельному весу в действии, участию в сценической жизни. Живо очерченная и деятельная Эмилия, почти основная фигура действия, становится невольной пособницей Яго; зато безупречный и все понимающий «лучший из людей», которого Шекспир дал в друзья всепонимающему, а потому трагически бездействующему протагонисту, ни разу не делает никакой ошибки лишь потому, что проходит через все действие, почти ничего не делая и удерживая друга от дела. И только Горацио, да еще удалой Фортинбрас, готовый доблестно рисковать жизнью ради того, «чему цена пять дукатов» (IV, 4), но благо-разумно не вмешавшийся в действие, — пережили всех участников действия, причем именно Фортинбрасу достается датский престол, он пожинает лавры. В финале «Короля Лира» из двенадцати действующих лиц на арене остаются двое — до последней сцены уклонявшийся от вмешательства в действие Эдгар и менее других деятельный Альбани (не считая Кента, который уже готовится «в дальний путь» — вслед за «хозяином»). В большом («вывихнутом») мире трагедий жить, действовать — значит быть «дудкой в пальцах у Фортуны», судьбы внешней, или «рабом страсти», судьбы внутренней, так или иначе заблуждаться, рано или поздно промахнуться — и погибнуть. И однако, «что человек, когда он занят только сном и едой?» («Гамлет», IV, 4).

3

Наиболее показательный пример этого парадоксального закона «обратно пропорционального отношения» — образ трагедийного буффона. В противоположность незримому фону вынесенный на передний план (эпизодически, как в «Макбете», либо в ряде сцен, как в «Короле Лире»), буффон — фигура абсолютно пассивная, медитативная, для хода действия заведомо ненужная. Дурака все слушают, да никто не слушается. Никому из персонажей и в голову не придет задуматься над его словами¹, тогда

¹ Но, *теряя сознание*, Отелло повторит каламбур буффона; так же, как *сомнамбуле* леди Макбет чудится — вслед за клоуном Привратником, — что убийство Дункана происходило в *аду* («Что? В аду темно? Стыдись, супруг», V, 1), не говоря уже о созвучных суждениям Шута речах *безумного* Лира.

как с мнением народа, со здравым смыслом незримого фона как-то приходится считаться властям предрержащим. Безрассудная мудрость буффона *трансцендентна* для трагедийного мира; для его действующих лиц она непостижима и лишь забавна. И однако, потусторонний голос незримого фона, народная мудрость трагедии, наиболее полно и адекватно *проявляется* именно в безумных словах «дурака», действующими лицами полностью игнорируемых. В этом внутренний разлад — жанровый колорит — трагедийно буффонной роли у Шекспира: между ее существованием и сознанием.

Буффон — гротескная концентрация, сублимация социально-коллективного фона в едином лице. Наиболее развитый и высокий образец этой роли — Шут «Короля Лира» — по значению сопоставим со всеми вместе взятыми массовыми сценами *активного* народа в «Кориолане», а с художественной стороны неизмеримо превосходит все — довольно бледные, надо признаться, — сцены *пассивно сочувствующего* фона в «Тимоне Афинском»: в наиболее символической, в величайшей из трех «социальных» трагедий насыщенная социальным партией Шута с успехом заменила и то и другое. Подобно герою, в котором личность дана во всечеловеческом максимуме, подобно фону первого типа, социальной основе и моральному судье трагического действия, трагедийный буффон — на сей раз персонаж сценический, колоритно *воплощенный* в обеих разновидностях, как наивный клоун и как мудрый шут, — образ выразительно сублимированный. Всечеловеческий страдающий герой на сцене, всенародный незримый фон за сценой и от имени всех мудро безумствующий «пограничный» шут — три средоточия (в драматическом пространстве) трагедийной концепции Шекспира.

Особое общественное положение средневекового буффона (городского шута или придворного), изъятая из официального порядка, юридического и морального, предоставляла художникам Возрождения жизненную натуру для воплощения неофициального народного взгляда на вещи — Рабле, Сервантес, Шекспир воспользовались ею с исключительным блеском. И было бы примитивным социологизмом или упрощением формалистским усматривать в шекспировском буффоне, роли насквозь артистически выразительной, всего лишь маскировку авторской идейной тенденции (фигуру для отвода глаз, «для цензуры») или развлекательно-игровую роль (дань примитивному вкусу массового зрителя) — вообще всего лишь технически искусный *прием*.

В бесправном, вне всякой корпорации, а потому юридически безответственном, *социальном* состоянии шута, в презренном, ниже всякого человеческого достоинства, а потому морально невеняемом, *личном* положении дурака, в заведомо безрассудных суждениях потешника, а потому ничем не ограниченной свободой его духа, сама жизнь явила Шекспиру великолепную, хотя на

границы фантастики причудливую, модель для образа патриархально некультурного народа, презираемого и неофициально сознания социальных низов,— и вместе с тем для *осознания* формирующегося в недрах общества, официально еще не признанного критического голоса исторического будущего. Шут — никто (социально он никого не представляет) и ничто (духовно он равно безрассуден, как и аморален); * ничтожнее всех, он смело может судить всех. И притом судить, как ему, дураку, вздумается,— субъективно, повинуюсь только *личному* капризу. На свой, гротескный, лад он комментирует (сам, параллельно герою, но «по-дурацки», как бы переживает) процесс рождения личности—так сказать, в *безличной*, не собственной, а презренно нарицательной, буффонно-забавной, жаырово характерной форме².

Снисходительное отношение к шуту опиралось на евангельский культ юродивых, нищих духом, на аттестацию самим апостолом Павлом земной мудрости как «безумия перед господом» — дурак тем самым мог предстать и неким органом внесловной, высшей, трансцендентной мудрости. Подобно буффонным образам у Рабле и Сервантеса, шекспировский шут Возрождения — подсословный, неофициально плебейский предтеча надсословного, также критического и парадоксального «философа» культуры Просвещения, характерной (и уже влиятельной!) фигуры светских салонов, *полуофициального* «общества» XVIII века, а через него — далекий духовный предок незримого, безличного, все еще как бы негласного, но в своих *официальных органах* уже могущественного, *общественного мнения* Нового времени.

Однако переход от буффона комедийного, гармонически беспечного, «природного», к трагедийному, дисгармоническому и «социальному», переключение традиционно забавного амплуа в патетическую тональность было далеко не простой задачей. Многие современники Шекспира, в том числе Марло, считали жалкую фигуру «дурака» несовместимой с возвышенным духом трагедии. По-видимому, сам Шекспир некоторое время разделял

¹ В шекспировском буффоне «дурак», ничтожество интеллектуальное, особенно когда он наивный clown («простофиля»), и «человек без чести», ничтожество моральное, особенно когда он циничный fool («шут»),— сливаются и «снимаются» в эстетически полностью приемлемом веселом потешнике, гротеске «свободного артиста» в жизни.

² Не лишено в связи с этим интереса, что в комедиях (в мире природы, где личность торжествует) у буффона (шута, клоуна), голоса *природного* фона, всегда есть имя (или *личное* прозвище), тогда как в трагедиях (где личность погибает) буффон, голос патриархально отсталого *социального* фона всегда безымянен (или безлично обозначен занятием: Кормилица, Первый могильщик, Привратник, а то и просто ролью: Шут, Клоун). Это одно из многих последовательно выдержанных *жанровых* различий в свободном, неписаном, но достаточно строгом, «бессознательно» *органическом* («поэтическом»), а не «художественном», как в поэтике классицизма) каноне шекспировского театра.

этот взгляд. «Гамлет» — во всех отношениях переходное, «кризисное» произведение в творческой эволюции Шекспира — показывает кризисную фазу и в истории шекспировского шута. Недоверие к роли, столь любимой некультурным партером, выражает в датской трагедии сам герой, подвизаясь в роли режиссера. Репетируя с бродячими актерами, Гамлет с раздражением отзывается о тех, «кто играет шутов» и из всех сил тщится «рассмешить известное количество пустейших ерителей, хотя как раз в это время требуется внимание к какому-нибудь важному месту пьесы»; «Это пошло,— замечает принц,— и доказывает весьма прискорбное тщеславие у того дурака, который так делает» (III, 2). Но ведь перед этим, в завязке, сам Гамлет, патетически обращаясь к Призраку, назвал человека «шутком Природы» (I, 4); к тому же Гамлет страстно любит театр и, поздравляя себя в кульминации с удачной постановкой, готов, на худой конец, стать актером («с окладом в целый пай»), то есть «шутком» общественным. В *первой* трагедии 600-х годов Шекспир выходит из этого противоречия тем, что *совмещает* две роли в одном персонаже: на героя трагедии, благороднейший образ «разумного человека», он и возложил роль безумного «дурака». Никогда мы раньше не видели этого ни в комедиях, ни в трагедиях 90-х годов и такого решения задачи Шекспир никогда больше не повторит. Совмещение двух ролей возможно было только для единственного среди протагонистов *изначально знающего героя*, который знает, что весь мир ломает дурака («*totus mundus agit histrionem*»), и, между прочим, знает и то, что правду сказать в глаза миру можно лишь под маской невменяемого дурака.

Рядом с трагическим шутком-героем, таким способом проведенным через все действие, в начале финального акта «Гамлета» эпизодически появляется *первый трагедийный клоун* (кормилица Джульетты, роль чисто комедийная, в счет не идет). С простодушным буффоном Могильщиком герой-шут встречается в печальный момент, в сцене похорон героини (о ее смерти, правда, Гамлет еще не знает). В трагедии, где герой-«философ» играет шута, клоун «философствует», а профессиональный для клоуна Могильщика предмет рассуждений служит аккомпанементом к мрачным настроениям героя, все еще поглощенного вопросом «быть или не быть». Шут и клоун, согласно неписаным правилам жанра, начиная с «Ромео и Джульетты» состязаются в остроумии, на сей раз висельном, обсуждая «последние вопросы», причем в трагедии простодушный буффон припирает ученого партнера-студента к стенке,— мир тут сугубо перевернут вверх дном. Сознание культурное и сознание народное сходятся в выводах о человеке и обществе, о социальном неравенстве и

¹ Но в хрониках один раз (в полускрытой форме и в персонаже *бесчестном*/) встречается: Ричард III.

справедливости, о жизни и смерти: простой народ примерно до того же дошел горбом, до чего интеллектуальный герой — умом. Но различие между ними — флегматическое спокойствие, с каким клоун Могильщик делает свое дело, пресловутое долготерпение народа, и глубокая меланхолия, отчаяние принца-шута, его нервная неуравновешенность — не менее характерно. Беседа поэтому, протекая на некоей моральной дистанции, не лишена иронического налета, взаимной некоторой отчужденности. Уже в начале сцены Гамлет поражается, как можно, роя могилу, петь, и, когда Горацио резонно объясняет это профессиональной привычкой, трагический герой замечает: «Так всегда: рука, которая мало трудится, всего чувствительнее», — с этой истины, саркастически многозначной и обоюдоострой (не всецело в пользу руки, которая много трудится), начинается единственная в трагедии встреча интеллектуального героя с «народом». Болезненно обостренная в культурных верхах чувствительность к злу, унижению, страданию в жизни — и сама «субстанция» жизни, народное основание, где зло извечно царит всего беспардоннее, а потому с ним как-то свыклись, только острят на его счет, — находятся на разных уровнях цивилизованной общественной пирамиды К. Не потому ли знающий герой и «бездействует», его ли только в этом вина? Сцена встречи героя с «народом» в какой-то мере корректирует наши окончательные выводы о самом Гамлете — и о его мире.

В следующих двух трагедиях Шекспир, так и не решив проблему трагедийного шута как самостоятельной роли, ограничивается более элементарным амплуа эпизодического клоуна. Из десяти зрителей или читателей «Отелло» вряд ли двое запомнили буффона, развлекающего публику своими шутками, — в постановках «Отелло» эту роль обычно опускают. Первый раз Клоун (так обозначен самим Шекспиром слуга Отелло) появляется в начале кульминационного акта, на исходе празднеств по случаю бракосочетания генерала и победы над турками. Разжалованный Кассио нанял музыкантов приветствовать новобрачных после свадебной ночи, а Клоун приносит музыкантам деньги от *генерала* с просьбой убраться восвояси (в оригинале театрально-профессиональный каламбур на слове «general» — который «не любит музыки»: «генерал», но также «толпа», «театральная публика»). Сцена с Клоуном и музыкантами оттеняет нелюбовь венецианского Мавра (подобно Кориолану и любому трагедийному герою) к величанию и лести². Выходка

¹ Могильщик-остряк и восхищает и явно раздражает Гамлета: «Как уверен в себе этот плут. С ним надо уметь выбирать слова... Наше время до того наострилось, что мужик носком задевает пятку придворному, натирая на ней ссадину».

² Но не к музыке, что невозможно для шекспировского героя (ср. слова Лоренцо из «Венецианского купца» о тех, кто не любит музыки). В IV,1 — уже в разгаре ревности — Отелло еще вспоминает о музыкальности Дездемоны, о ее пении, способном укротить медведя.

Клоуна здесь мотивирована карнавальным-праздничным моментом действия. Во второй раз Клоун выходит на сцену (в конце кульминационного акта) вместе с Дездемоной, которая спрашивает у него, где *живет* Кассио, а он в ответах обыгрывает четыре значения слова *lies* — «живет», «находится», «лежит», «лжет» (III, 4) К Это скерцо после патетической кульминационной сцены оклеветания (III, 3), где Яго *лжет*, рассказывая, как он *лежал* рядом с Кассио, которому будто бы снилось, что он *лежит* с Дездемоной, и перед не менее патетичной сценой допроса Дездемоны о платке (III, 4), после которой в IV, 1 Отелло добивается от Яго подробностей: «Отелло. Что он сказал? Яго. Честное слово, он сказал, что... Отелло. Что? Что? Яго. *Лежал...* Отелло. С ней? Яго. С ней, на ней, как вам угодно. Отелло. *Леюоал* с ней! *Лежал* на ней! Мы говорим — *лежать* на ней, когда на нее *лгут*. *Лежать* с ней! Это мерзко... Сознался? Платок! О, дьявол!.. В конце этой реплики — бессвязной, безумной, где как бы случайно повторяется каламбур буффона из III, 4, Отелло падает без чувств. Исключительная для шекспировской трагедии роль кви про кво в фабуле «Отелло», то, что героиню здесь просто-напросто *оболгали* и единственным вещественным доказательством измены служит платок, внешне — отвлекаясь от развязки и всего, что придает действию значение трагическое,— сближает «Отелло» с любовными комедиями, с такой, например, как «Много шума из ничего». Но комедийно-беспечное переключение темы «слепоты страстей» из патетической тональности в буффонную звучит во втором выходе Клоуна как бы бестактно, неуместно — голосом «из другой оперы».

Все трагедийные клоуны, хотя мы не знаем их рода-племени, происходят от простодушно лукавого Ланса из «Двух веронцев»: забавнее всего в них то, как *нечаянно* (а иногда, как мы только что видели, не совсем кстати) они «попадают в точку», в суть дела. Наивная мудрость «игровой природы» основана, как в каламбуре, на неожиданном и случайном совпадении. Фигуры глубокого фона, клоуны как бы присутствуют незримо при всем действии. Можно подумать, что Клоун в III, 4 «Отелло», обыгрывая «находиться — жить — лежать — лгать», перед этим *находился* в партере среди зрителей, когда Яго рассказывал Мавру о подозрительных выкриках Кассио сквозь сон. Клоуны, между прочим, осведомлены и о том, что происходит в мире, далеко за сценой — вплоть до современной Шекспиру Англии (где они, собственное и *находятся* вместе с шекспировскими зрителями). Ду-

¹ Тот же каламбур в сцене Гамлета с Могильщиком, у которого принц спрашивает, чья это могила. «Первый Могильщик. Моя, сэръ... Гамлет. Она твоя, раз ты *находишься* в ней. Могильщик. Вы *находитесь* не в ней, значит, она не ваша... А я не *вру*, *находясь* в ней, она моя. Гамлет. Ты *врешь*, *находясь* в ней и говоря, что она твоя; она для покойника, а не для живого, значит, ты *врешь*. Могильщик. Это *живое вранье*, сэръ...»

раку датской трагедии, например, доподлинно известно не только когда родился молодой Гамлет («Это всякий дурак может сказать», V, 1), но и то, что принц «сошел с ума и послан в Англию». «Почему ж его послали в Англию?» — спрашивает Гамлет. «Да потому, что он сошел с ума; там он придет в рассудок. А если не придет, так это неважно». — «Почему?» — «Там в нем этого не заметят, там все такие же сумасшедшие, как он сам». Далее мы от клоуна узнаем, что принц помешан, и, «говорят, очень странно». На вопрос Гамлета: «На какой почве?» — клоун не то наивно, не то с лукавой осторожностью отвечает: «Да здесь же, в Дании» (мы «возвращаемся» из Англии к сценически условному месту действия). После чего *случайно* выясняется, что на «этой самой почве» он, клоун, работает могильщиком «уже тридцать лет», и мы, зрители, в связи с этим, кстати, — и тоже случайно — узнаем возраст Гамлета и т. д.

Всего многозначительнее «случайно» меткая мудрость клоуна в «Макбете». Начиная с Колриджа, который был убежден, что партия буффона в «Макбете» неаутентична, а вставлена актерами, безрассудная болтовня Привратника в один из наиболее ужасных моментов действия часто коробила читателей, но суггестивное значение буффонного пассажа, занимающего всего лишь страничку прозаического текста, трудно преувеличить. В отличие от двух забавных выходов Клоуна в «Отелло», это подлинная трагикомическая интермедия, некая *схотия* ко всему магистральному действию. Фигура клоуна в «Макбете» совершенно внешняя, обособленная, никчемная в ходе событий, она «на полях» текста: Привратник появляется на сцене лишь для того, чтобы открыть ворота вельможам Макдуфу и Ленноксу, явившимся на заре в Инвернес к королю, который заночевал в замке Макбета. Больше мы Привратника никогда не увидим, ничего о нем не услышим. Партия его состоит из двух частей: из *монолога* (пятикратно прерываемого стуком вельмож в ворота), который двусмысленно заканчивается словами: «*Не забудьте Привратника*» (только ли к входящим вельможам обращенными и только ли за «чаевыми?»), — и затем из трех реплик в *диалоге* с вошедшим Макдуфом. Пограничная фигура действия, Привратник обитает между малым миром сцены и закулисным миром Шотландии. Перед тем как открыть вельможам ворота, он в монологе сначала нам открывает окно в повседневный быт, выводит зрителей в социальный фон. Пьяному клоуну (из предыдущей сцены мы от леди Макбет узнали, что она мертвецки напоила всех слуг) чудится, что он в преисподней и служит привратником у самого вельзевула, что к нему стучатся не Макдуф и Лентюкс, а души грешников: какой-то фермер, который, рассчитывая на недород, припрятал зерно и, обманувшись в надеждах, с горя повесился; бесчестный торговец, который клялся и божил-ся, обвешивая покупателей; портной, который, пользуясь модой

на широкие платья, кроил, обворовывая клиентов,— предприимчивые мошенники разных профессий, продувные, аморально «доблестные» разночинцы: в сюжетосложении «Макбета» они функционально подобны стилистическим сравнениям. Это как бы эмбрионы несостоявшихся в «Макбете» параллельно вспомогательных линий, вроде истории Родриго в «Отелло» или Глостера в «Лире»,— Шекспир не захотел побочно бытовыми, развернуто «парамакбетовскими» линиями нарушить сумрачное величие напряженного единства действия в шотландской трагедии.

Партия клоуна в монологе *трансцендентна* действию — и по материалу, и по форме включения. Монолог *произносится* в *зрительный зал*, «по ту сторону» рампы, современные его образы до конца понятны лишь шекспировскому партеру XVII века; вельможам средневекового короля Дункана (XI век), если бы они и слышали монолог, ничего в нем не понять. Вместе с тем партия клоуна по-своему — как буффонный аккомпанемент — теснейшим образом увязана с сюжетом, с предыдущей сценой убийства короля. Пятикратный стук *в начале* II, 3 — прямое продолжение четырехкратного стука за сценой *в конце* II, 2, весьма встревожившего Макбета и его жену, еще не вымывших кровавые руки. Привратник — неизвестно откуда!—уже осведомлен о только что совершившемся ночном преступлении; его «ад», если угодно,— реализованная метафора замка Макбета. Восходя к буффонной персонификации Греха, к забавным и «трансцендентным» бесам средневекового театра, «демонический» образ Привратника, служителя присподней, конгениален демоническому Макбету — и разоблачает его.

Затем в *диалоге*, на исходе самой длительной у Шекспира трагедийной завязки, клоун подготавливает зрителей к предстоящему, предсказывая, чем все кончится, чем всегда, как известно, такие нехорошие дела непременно кончаются. Социальные образы монолога сменяются в репликах диалога «натуральными» (как положено буффону, гастрономическими и эротическими) остротами. Пьяный Привратник перечисляет в них зрителям и вошедшему Макдуфу (*будущему убийце Макбета*) неизбежные последствия *невоздержности* в питье: пьянство вызывает желание, но препятствует удовлетворению, оно криводушничает с человеком, оно валит его в постель — и уходит, на него же свалив вину. Распутство духа (безмерное честолюбие) переведено буффоном на язык распутства плотского (чревоугодия, сладострастия). Клоун знает и дальнейший ход действия в *этой же сцене*, где преступная чета сейчас будет все сваливать на спящих пьяных слуг, и ход действия *во всем сюжете*, где ведьмы «криводушничают с человеком», «спаивают», губят героя, на него же сваливая вину. Образуя эмбрионально сжатый, «макбетовски» социальный фон для трагедии о «доблестном» преступлении, пар-

тия «дурака» универсализирует — и снижает тему, сводит доблесть с ее героических высот на грешную землю, в быт — и в «ад». *Потусторонняя* партия Привратника составляет реальную (комментирующую) параллель к фантастической (трансцендентной) партии ведьм, к мифологии «Макбета».

В первых трагедиях 600-х годов проблема трагедийного буффона еще решена либо косвенно («Гамлет»), либо только эпизодически («Макбет»). Самостоятельное, развернутое и вполне трагедийное социальное решение Шекспир нашел лишь в первой трагедии с акцентом на состоянии мира: Шут короля Лира — такой же эталон для трагедийно буффонной роли народной мудрости, как судьба Всякого Человека Лира для трагизма человеческого существования. Особое место шута британской трагедии формально обозначено уже тем, что он первый и единственный (не считая незначительного и эпизодического шута в «Тимоне Афинском»¹) *профессиональный* буффон трагедий и проведен почти через всю восходящую линию и кульминацию — причем всегда на переднем плане. Характернейшая, чисто медитативная и оценивающая фигура фона, концентрация народного здравого смысла в безумной форме, Шут «Лира» вместе с тем принадлежит (идейно и архитектурно) к *основным* (синкретическим) персонажам.

Трагедийный шут изъясняется на том же языке, что и шут комедий: фигурами материализованной метафоры, абсурдно вывернутой логики, парадоксами мира вверх дном («Этот малый прогнал двух своих дочерей, а третью благословил помимо своей воли»; «Его дочери желают иметь послушного отца»). Но суждения Шута не каламбуры играющей природы, не случайное «попадание в точку» клоуна: трагедийный шут знает свой мир, видит людей насквозь. Еще до первого выхода Шута мы со слов Гонерильи узнаем, что он успел поссориться с ее слугой, а Лир заступился за своего любимца, чем вызвал раздражение дочери. После разрыва с Гонерильей Шут не питает никаких иллюзий насчет второй дочери, он знает, что «сестры по вкусу одинаковые, как два диких яблока» (I, 5). Признательность верному Кенту за то, что тот бескорыстно поступил на службу к королю без королевства, Шут выражает на свой лад, он дарит Кенту свой шутовской колпак — характерный жест при первом появлении на сцене. Подобно Гамлету, «знающему» первому герою и, по совмещению, первому шуту трагедий 600-х годов, первый профессиональный трагедийный шут с самого начала *знает* истину трагедийного мира во всей мере.

¹ К тому же шут афинской трагедии состоит на службе не у героя, а у какой-то куртизанки и, сопровождая Апеманта, всего лишь произносит в одной сцене несколько реплик, как его подголосок (II, 2). С. Джонсон полагал, что в «Тимоне Афинском» партия шута до нас дошла не полностью.

Присутствовал ли он в сцене завязки? Среди ее «входящих» Шут не указан: звание шута, впрочем, не требовало специального указания. Но если и присутствовал, то, любя Корделию («С тех пор как молодая принцесса уехала во Францию, Шут очень загорюстил», — докладывает рыцарь Лиру в I, 4), он, подобно Глостеру, не реагировал на безрассудное поведение своего господина, — время Шута еще не наступило. Ни разу, однако, мы не видим Шута и Корделию вместе! На этом основании сторонники технически театральной интерпретации Шекспира выдвинули — остроумное и само по себе вполне правдоподобное — предположение, что в шекспировской труппе Корделию и Шута играл один актер. Но, как объяснение, техническое следствие стало причиной: горестному Шуту *еще* нечего делать, пока Корделия не изгнана отцом и пока не начались горести самого героя; когда же кажется, что они кончаются, когда Лири увозят в Довер и начинается акт перипетии, этап Корделии, Шуту, как мы дальше увидим, *уже* нечего делать.

Главное, что отличает шута трагедии от комедийных буффов и от трагедийных клоунов (отчасти кроме Привратника в «Макбете», прямого его предшественника), — это последовательно *социальное*, а не натуральное содержание его партии. Обобщая поведение Гонериллы и Реганы, Шут переводит семейную коллизию на язык общественный. Лейтмотив «безумных» его остроумия — господствующая корысть: лишь богатство в чести, лишь богатые отцы милы детям, «для слепого року в голяках нет проку» (II, 3, перевод А. Дружинина) Роль «природного философа», веселого «циника по натуре», который так легко и естественно входил в природный мир шекспировской комедии, потребовала в социальном мире трагедии кардинально иного содержания, и оно найдено было лишь в первой и величайшей из трагедий «социальных». При этом Шут с виду остался верным положенной ему по роли «природной» философии, по в трагедии «природа» приобрела, как в каламбуре, морально двусмысленный характер: защиты патриархально естественных, человеческих устоев — и разоблачения (под видом утверждения) животнов-«естественных», звериных нравов. Изменился не только объект смеха, но и тон, благодушный юмор перешел в трагедийный сарказм.

Шут (возраст его не совсем ясен, но вряд ли он в годах, Лири он обычно называет «uncle» — «дяденька») — второе «я» старого короля Лири. В британской трагедии, где по сравнению с датской нет ни «героини», ни (признанного) «друга героя», Шут как бы заменяет и Офелию и Горацио, он — советник героя и предмет личной привязанности Лири. С этой стороны «Король Лир» — тоже норма трагедий. Как правило, у Шекспира натуральный комик на стороне Всякого Человека — протагониста

в комедиях и в трагедиях начиная с «Ромео и Джульетты»¹. Иногда он только слуга героя («Отелло»), чаще «друг героя», и его советник, а значит, в отличие от Шута «Короля Лира», не чисто буффонный образ, но «по совмещению» наделенный некоторыми чертами буффона (Меркуцио в «Ромео и Джульетте», Эпобарб в «Антонии и Клеопатре», Менений Агриппа в «Кориолане»). В «Антонии и Клеопатре» эпизодический Клоун, обманув бдительных стражей, доставляет Клеопатре змею, помогая расстроить планы Цезаря. Двойственная, «лукавая» роль Привратника в «Макбете», слуги и «обличителя» героя, соответствует морально двойственному образу единственного в трагедии героя-злодея. В горестном Шуте «Короля Лира» конгениальность народного буффона протагонисту, униженному и страдающему Всякому Человеку, наиболее значительна и всего рельефнее вынесена.

Голова и сердце у Шута Короля Лира — в этом важнейший жанровый оттенок роли, ее трагическое безумие — не в ладах. «Корыстные», практические истины, когда он «учит» Лира уму-разуму, его ум и бескорыстная преданность Лиру, его чувство — в расколе. *Максимы* Шута — плутовская, откровенно циничная (по роли положенная), практическая мораль мира Гонерилы и Реганы, Эдмунда и Освальда, тогда как облюбванное Шутом место в жизни — всецело при герое, при нищем короле без королевства. Практически Шут такой же «дурак», как и Лир,— и это дурака вполне устраивает: «Плут туп бывает иногда, дурак же плутом — никогда» (II, 3, перевод А. Дружинина).

Это мучительный, едкий, «горький дурак»² — буффонный гамлет тоже в разладе с обществом, с близкими, с самим собой. Тон его в обращении с Лиром примерно тот же, что у Гамлета в разговорах с Офелией, терзающий сердце предмета любви и собственное сердце смех саркастический (от греческого *σαγν* — «плоть»: «вьедающийся», «терзающий» смех). Героя, «пеликана» трагедийного мира (собственное сравнение Лира, III, 4), Шут, наставляя, тоже питает кровью своего сердца.

Среди комедийных буффонов ближе, чем другие, к горестному Шуту «Лира» меланхолический Фесте, шут «Двенадцатой ночи», последней комедии Шекспира, написанной, вероятно, в год «Гамлета». Рефрен заключительной песенки Фесте (в са-

¹ В литературе Возрождения это характерная пара для парадоксальной «народности» культурной гуманистической мысли; Пантагрюэль — Панург, Дон-Кихот — Санчо Панса, а также «Похвала Глупости» Эразма, где мудрость вложена в уста Мории (Глупости).

² «A bitter fool» — Лир о Шуте и сам Шут о себе (I, 4).

мом конце действия) на мотив примирения с судьбой напевает и Шут Лира — в кульминации:

И дождь, и град, и ветер...
И дождь лил каждый вечер.

(III, 2. Перевод Э. Липецкой)

В трагедии рефрен звучит без иллюзий. Движение трагедийного времени поступательно тревожное, даже когда оно кажется, как в комедии, круговращательным. За «натуральным» припевом следует саркастическое пророчество о светлых временах, которые настанут в Альбионе после «великой смуты», о золотом веке, когда «поп не станет врать народу, а пивовар лить в пиво воду... в суде невинных не засудят, долгов ни у кого не будет» — тогда «такие времена настанут, что все ходить ногами станут». Комедийной утопии веселого мира вверх ногами соответствует в извращенном (уже «перевернутом») мире трагедий дважды перевернутый, а потому «естественный», нормальный порядок вещей. Наступит это светлое время, правда, не очень скоро, — через тысячу лет; о нем «пророчество сделает Мерлин, который родится на свет после меня» — после всех нас. У трагического шута, как и у героя-шута, у Гамлета, в обозримое время «нет никакой будущности». «Время» утопической народной мудрости (естественное и должное состояние жизни) — это мудрость идеализированного вчера — и заветного, чаемого, Историей вечно обещаемого завтра. Всегда «завтра, завтра, завтра».

И однако, саркастичный, мнимо циничный тон истин трагедийного Шута, как и тон художественного целого в «Лире», равно далек от пессимизма, как и от комедийного оптимизма. Не случайно в «Тимоне Афинском» именно Алемант, принципиальный циник (в философском смысле) и принципиальный пессимист, играет в действии роль антагониста, *духовного антипода* герою, и мнимого, а не конгениального герою, шута¹.

Это трезвая, лишённая иллюзий, горькая правда горестного мира трагедии («сладкое» и «сладкие» в трагедии — предмет насмешек; над все раздавшим своим дочерям «сладким дураком», над прекраснодушным Лиром завязки, Шут издевается в I, 4). А за нею ее творца. Герой (сублимированный Всякий Че-

Дабы зритель не принял Алеманта — «природного философа» школы киников, — выступающего в роли трезвого советника и благожелателя по отношению к герою (формально все это черты шута!), за шута этой трагедии, Шекспир — с этой целью, мне кажется, — ввел на короткое время (и без всякой, казалось бы, нужды) *профессионального*, благодушного шута, которого мы видим лишь в одной сцене, где, *сопровождая Алеманта, он оттеняет иную (не буффонную) тональность антагониста.*

ловек) -- шут (концентрированный фон, дух народной мудрости) — драматург (демиург трагедийного мира) составляют трагедийное триединство. Один распят («прикован к огненному колесу») за всех, другой (невменяемый, юродивый) рассуждает за всех, третий (вездусущий и незримый) сотворил этот безумный мир. И когда у короля под влиянием пережитого открываются глаза, когда истина Шута усвоена Всяким Человеком, роль Шута исчерпана. Король Лир теперь, в четвертом акте, играет, подобно Гамлету, обе роли — униженного, страдающего героя и безумно-мудрого шута,— играет даже убедительнее, органичнее, чем датский принц, без маски. Поэтому, когда Лири увозят в Довер, где отец примирится с дочерью и король всенародно — перед придворными, Кентом, Корделией — наконец признает, что в завязке, как дурак, заблуждался¹, — Дурак покидает нас навсегда. Подгоняющие слова Кента при отправлении в Довер («Помог бы ты нести нам господина. Не отставай») явно показывают, что Шут в это время отлынивает,— его позиция, в соответствии с ролью, до конца созерцательная, медитативная. Вряд ли Шут сопровождал Лири и Кента в Довер.

Он покидает сцену в акте кульминации, в самый разгар действия, в его *полдень*. Последняя реплика Шута: «А я завалюсь спать в полдень»,— в ответ на безумные слова засыпающего Лири: «Ужинать мы будем утром»,— типично буффонная (реализованная метафора) и чисто *театральная* (блаженный для актера труппы *конец роли*). Нет никаких оснований считать — как иногда полагали, неверно понимая одно выражение из предсмертной реплики Лири², — что Шута по приказанию Гонерильи повесили. И нет нужды игнорировать *выразительную большую правду* условно театрального языка Шута — в насквозь театральном мире шекспировской драмы, изображающей театральное *существо* жизни,— когда Шут «немотивированно» исчезает, навсегда уходит со сцены.

На этапе Нового времени, когда дело народа, общества неотделимо от дела личности, культуры, на том этапе развития общества, когда защиту народа и человеческого достоинства берет на себя личное сознание в институтах общественного мнения, на этапе Корделии,— архаически безличной роли Шута, гротескному органу «трансцендентного» фона нет места в драме, о чем давно свидетельствует практика новейшего английского и любого иного театра.

¹ «Не насмехайтесь надо мной: я только старый, глупый человек», и т. д. (IV, 7).

² «And my poor fool is hang'd» — «И мою бедную дурочку повесили»: Лир, который все еще пристально смотрит на губы Корделии, конечно, имеет в виду свою дочь («poor fool» — обычная в языке эпохи Шекспира ласкательная форма), а не Шута.

Ни в одной из трех римских трагедий нет законченно буффонной — чисто медитативной и оценивающей — роли. Какова бы ни была мера анахронизмов, допускаемых в «неученом» театре английского Возрождения, некий минимум колорита места и времени Шекспир полагал в хрониках и трагедиях, жанрах высоких, для себя обязательным; характерно средневековая, «готическая», иррациональная фигура буффона, в особенности профессионального шута, по-видимому, казалась Шекспиру неуместной для действия, протекающего в классическом Риме. Чертами клоуна, причем незабываемого в этой роли, наделен, правда, египетский простолюдин (у Шекспира clown), который приносит для Клеопатры змеек в корзине. Его сентенции (вроде «Баба, как говорится, была бы угошением для богов, не состряпай ее сатана», «Бабой-то и сам черт подавится, не то что змея») на свой лад, языком «гастрономическим» и вдвойне характерным — для «природного философа» и для «природно лакомой» героини¹ — резюмируют в финале характер Клеопатры с типичным для шекспировского клоуна комизмом «невольного попадания в точку». Но, в отличие от Могильщика в «Гамлете» или Привратника в «Макбете», Клоун здесь — технически нужный, хотя и эпизодический, *участник действия*; «ничтожное орудие... великого дела, он мне принес свободу», — замечает о нем Клеопатра (V, 2).

Чертами шута, но без оттенков внутреннего разлада, специфичных для буффона трагедийного, наделены Энобарб в «Антонии и Клеопатре» и Менений в «Кориолане». И тот и другой выступают главным образом в роли «друга героя», переходной (начиная с Горацио в «Гамлете», даже с Меркуцио в «Ромео и Джульетте») от героя к его миру, от основных действующих лиц к трагедийному фону. В уста полубуффонного Энобарба Шекспир вложил знаменитое описание чар Клеопатры («Над ней не властны годы... В пей даже и разнузданная похоть — священнодействие», II, 2) — как бы предстательство «философа природы» за героя, апелляция к снисхождению зрителя. Фигура чисто комедийная в первых актах, где он разделяет с Антонием беспечный образ жизни в Александрии, чувственный, чревоугодливый, остроумный, развязный и дерзкий Энобарб оттеняет в широкой иатуре «римского Геркулеса» «Дионисово», как сама роль буффона, а не Марсово начало. Весьма развитая партия Энобарба — это как бы народный хор на сцене, здравый смысл тра-

¹ Язык Клоуна перекликается с «гастрономическими» поношениями Клеопатры в языке охваченного яростью Антония: «Негодница... для которой что я, что первый *лизоблод*... Покойный Цезарь мне тебя оставил *объедком*. Что там Цезарь, — Гней Помпей *от блюда этого отведал тоже*; уж не считаю многих безмянных, кем *лакомилась ты*...» (III, 13).

гедийного мира, голос армии, преданной Антонию, поддерживающий дух героя, его веру в себя, пока Антоний в страсти к египтянке еще не потерял голову. После Актя, убедившись, что дело Антония проиграно, Энобарб не без душевной борьбы переходит вместе с другими сподвижниками Антония на сторону Октавия. Раскаяние и смерть Энобарба, раздавленного «подлой» своей изменой и великодушием Антония, изображены Шекспиром параллельно с сухими распоряжениями Октавия Цезаря в отношении перебежчиков, продиктованными «макьявелевским» расчетом и бесчеловечно «целесообразной» подозрительностью (IV, 6; IV, 9). Контраст — не менее исторический, чем нравственный, — героя-«богатыря» и «государственно делового» антагониста проецирован на отношение к подчиненным, к персонажам фона.

Таким же неизменным посредником между героем и социальным фоном и воплощением здравого смысла в трагедийном конфликте служит в «Кориолане» «друг героя» Менений. Указания Плутарха, что к взбунтовавшемуся народу с притчей о споре органа тела обратился некий Менений Агриппа \ было для Шекспира достаточно, чтобы в духе своей концепции трагедии придать этому «философу природы» (в чисто социальном конфликте!), апологету природных «привилегий Желудка» — черты буффона, а значит, по неписаному канону своего театра, для тех пьес, где нет особого (как в «Гамлете») «друга героя», возложить на Менения по совмещению обе роли. Лукавый, «политичный» Менений искуснее, чем другие патриции, применяет тактику компромиссов, диктуемую социально антагонистическим состоянием Рима; «достоинейший Менений Агриппа — тот самый, кто всегда любил народ» (I, 1), благодаря своей «простоте» всем и всегда внушает полное доверие. Роль простака-буффона хитрый Менений играет — в интересах патрициата и, в отличие от подлинного буффона, — *всегда кстати* для дела, *рационально*. С ходом действия, с обострением ситуации черты буффона в образе Менения внешне даже усиливаются, по сравнению с главной для его партии сценой экспозиции. Как положено буффону, он насмехается над антагонистами-трибунами, то и дело «разоблачает» их, режет правду-матку им в лицо, задирается, причем «отменному балагуру» (II, 1), как положено, все сходит с рук. Неудачу Коминия в переговорах с Кориолопом Менений готов объяснить тем, что Кориолан тогда был не в духе, так как еще «не обедал» (за этим следует целая «природная» философия зависимости «микрокосма» — словечко самого Менения в II, 1 — от состояния кровеносных каналов, от того, насколько они «наполнены у нас вином и пищей»). Явившись в стан вольсков, Менений по-

¹ Образы Энобарба и Менения, лишь вскользь упомянутые у Плутарха, принадлежат Шекспиру полностью.

этому допытывается, обедал начальник или не обедал, «пока он не пообедал, я лучше с ним говорить не стану». В этой сцене V, 2 — в наиболее трагический для Рима момент — «друг героя» так входит в роль шута*, что способен ввести в заблуждение и зрителя, но тональность буффонной «игры» Менения чисто комедийная, сугубо условная, притворная, а значит, в отличие от буффона, деловая.

Миссия Менения, посланного для переговоров с Кориоланом, однако, также заканчивается неудачей. Искусства Менения, его хитрой тактики, продуманной игры, расчетов (на привязанность героя к нему, «старому отцу», на жалость к «соотечественникам») все же оказалось недостаточно. Прямодушный Коминий, заранее не веривший в благополучный исход этой миссии, в то, что Кориолана удастся разжалобить («Он жалость заточил в тюрьму обиды», V, 1), оказался пронизательнее Менения, когда возлагал надежды лишь на суровую Волумнию. На протяжении всей трагедии — за исключением первой сцены, где Менений так искусно поставил высокий миф социального сознания на службу классовому Риму, — во всех поворотных моментах действия Менений совершает промахи, ошибается в расчетах и предсказаниях: вместе с другими патрициями, выдвигая Кориолана в консулы, обещая трибунам поведение героя на суде «в законопослушной и спокойной форме» («by a lawful form in peace», III, 1) — вплоть до несбывшегося его предвещения неудачи посольству женщин («...легче сдвинуть Капитолий, надежды нет», V, 4).

Здорового смысла недостаточно для хода вещей в трагедийном мире, для постижения его высшей механики. Начиная с Клавдия в «Гамлете» (даже с фра Лоренцо в ранней трагедии), близорукими оказываются и «макьявелевский» расчет «антигероя», и благоразумные планы «друга героя». Никогда не ошибается в трагедийном мире только безумный шут, да еще «в точку» попадает нищий духом клоун — единственно далекие от интересов действующего сценического мира, «пограничные» и бездействующие персонажи в самом низу социальной пирамиды; лишь их «иррациональные» суждения адекватны судьбе Всякого Человека, действиям *единственного в своем роде* героя, вершины человеческой природы — на верху пирамиды. Оба полубуффонных «друга героя» из поздних двух римских трагедий, персонажи здравомыслящие и действующие, отличаются от настоящих буффонов* также структурно (архитектонически): они — *из многих других*, только лично ближе многих других к протагонисту и вместе с многими другими рассудительными действующими лицами попадают впросак, особенно когда действуют. Их здра-

¹ Вплоть до пародирования — при уходе от вольсков — последних слов уходящего в изгнание героя.

вый смысл не на уровне сюжета, ниже масштаба трагедийного действия, ниже судьбы героя.

Помимо отсутствия трагедийно-характерных буфонов, общности отрицательного порядка, три шекспировские трагедии на древнеримские сюжеты еще выделяются особо значительной ролью народа, который временами в них выдвигается в качестве основного, безличного, «коллективного лица» сюжета: пожалуй, единственно существенное, хотя все же недостаточное, основание для сомнительного традиционного выделения трех трагедий Шекспира в «римскую трилогию».

Определяющую роль народа для судьбы героя в ситуации политической Шекспир наглядно представил еще в «Юлии Цезаре». Но в ранней трагедии, созданной вскоре после двух циклов исторических драм, римский народ изображен только на *историческом* уровне — в политически деградированном, равнодушном к гражданской свободе, «массовизованном» состоянии периода утверждающегося принципата. На сцене, как и за сценой, народ в «Юлии Цезаре» *однородно*, как одно лицо, поддерживает исторического победителя, антагониста-демагога, чем вызывает скорбь и негодование трибунов, своих политических вождей. Уже с экспозиции, столь отличной от кориолабовской, римские мастера, препираясь с трибунами, ведут себя, как политически несовершеннолетняя масса; в переводе на язык «ролей» Шекспира, народ играет в патетическом действии «Юлия Цезаря» *жалкую* роль «клоуна» — и только. Из «Юлия Цезаря», где у Шекспира еще не вполне сложилась концепция не только трагедийного героя, по и трагедийного фона, перейдет, однако, к позднейшей, наиболее зрелой гражданской трагедии определяющая коллизию роль социально-материальных интересов, с которыми у Шекспира *естественно* («природно») связан народ.

Через шесть-семь лет Шекспир совсем иначе освещает народный фон в «Антонии и Клеопатре» — отличие тем более разительное, что сюжет относится примерно к тому же периоду древнеримской истории и посвящен частично тем же историческим деятелям¹. Во второй римской трагедии, правда, нет ни одной народно-массовой сцены вроде тех, которые в других двух Шекспир вводит во все узловые моменты действия и в которых его величие осталось недостижимым. Но уже то, что действие «Антония и Клеопатры» большей частью происходит *не в Риме*, а на другом полюсе Средиземноморья, в иной культурной среде, единит приверженцев Антония — от военачальников до простых солдат, гонцов — как *римский* мир в Александрии, перед ко-

¹ Выше уже оговорено, что, в отличие от переходящих фигур в хрониках, Антоний, сподвижник антагониста, и Антоний-протагонист — совершенно разные образы. Две первые римские трагедии не образуют дилогии, вроде «Генриха IV», и нет у Шекспира цикла римских трагедий как художественной целостности.

торым ответствен *римский* триумвир Антоний. От первой любовной сцены с полушутливыми — и для обоих любящих роковыми — декларациями «доблестного» чувства, в присутствии отверженных Антония, оценки которых поведения вождя обрамляют сцену завязки, служат экспозицией ко всей трагедии, — и до сцены самоубийства Антония, где оруженосец подает полководцу пример последнего мужественного поступка¹ — на протяжении всего действия звучит *единый народный голос* фона, предостерегающий, порицающий, восхищенный, сосрадающий, но всегда сочувственный, внутренне связанный с римским героем голос Рима как нравственно культурной и социально традиционной целостности, *римский* голос достоинства, противостоящий расслабляющему *египетскому* влиянию «цыганки» и ее двора.

С этой стороны показательны две сцены с Солдатом-ветераном. В первой из них (III, 7) перед роковым сражением при Актин Солдат-римлянин характерно обосновывает перед Антонием желание всей армии, чтобы решающее сражение было дано на суше: «Не дело биться в море, император, вверять свою судьбу гнилым доскам. Вот меч мой, вот рубцы мои — им верь. Пусть *финикийцы* или *египтяне* барахтаются на воде как утки, *мы, римляне, привыкли побеждать, ногою твердой стоя на земле*» (в том, что он прав, ветеран клянется *Геркулесом*, мифологическим предком-прототипом Антония). Но Антоний под влиянием своей Омфалы, «нильской змейки», упрямо настаивает: «Нет, в море! В море!», — и во второй встрече с тем же ветераном признает — слишком поздно — роковую свою ошибку («О, если бы тогда я, вняв тебе и этим шрамам, битву дал на суше», IV, 5). Фон во второй римской трагедии, фон сценичный, как и за сценой², носитель культурной традиции Рима, часто по духовному уровню нравственно поднят над обессиленным страстью Антонием. Показательно и то, что язык народных персонажей в «Антонии и Клеопатре» полностью свободен от буффонных черт, обычно свойственных языку фона в двух других римских трагедиях. По сравнению с римским героем и римским народом в «Юлии Цезаре» здесь положение нередко обратное: в роли непостоянного и беспечного «неразумного ребенка» выступает избалованный судьбой, «безмерный» в желаниях герой, а серьезностью, озабоченностью «отца», чувством ответственности перед Римом, тревоги надделено народное сознание армии.

Торжественно, как траурный народный хор, звучат после самоубийства героя возгласы трех воинов над телом Антония — фон оценивающий, судья трагедийного действия (IV, 12). Не менее

¹ «Ты благороднее меня втрое. Ты дал урок мне, мужественный Эрос» (Антоний, IV, 12).

² Вопросы Антония к гонцу о том, как в Риме «молва», оценивает связь триумвира с Клеопатрой (I, 2), и другие сцены.

показательна в этом плане трансцендентная сцена подземной музыки (IV, 3). В трагедиях Шекспира соприкосновение со сверхъестественным, когда оно раскрывает демонические тайны прошлого или грядущего, обычно является привилегией героя: «Юлий Цезарь», «Гамлет», «Макбет». Здесь же в ночь перед последним сражением под Александрией и в то время, когда во дворце Антоний «в вине топит тягостные мысли», именно стража перед дворцом слышит звуки гобоя из-под земли и толкует их как знамение того, что Геркулес, покровитель Антония, покидает его, «уходит прочь». Параллелью (либо комментарием) к этой символике служит — на завтра после знамения — сообщение того же Солдата-ветерана герою, что вслед за другими соратниками Антония утром перешел на сторону Октавия и «друг героя» Энобарб.

Наибольшей полноты и драматизма в изображении трагедийного народа Шекспир достиг в *сложном полифоническом* фоне «Кориолана». Параллельно истории самого Кориолана, в которой последовательно сочетаются судьба Брута, римлянина до конца и до конца среди своих — в своем (и уже не своем) Риме — и судьба Антония, «переродившегося» вдали от родной земли, вступившего, подобно Кориолану, в войну с Римом, — в народном фоне «Кориолана» сочетаются два фона предыдущих римских трагедий: коллективный народ изображен в наиболее зрелой римской трагедии, как было отмечено при разборе «Кориолана», на *двух «уровнях»*.

Еще в экспозиции среди мятежных плебеев, готовых во главе с Первым горожанином «начать с убийства Гая Марция», неожиданно обнаруживается Второй горожанин со своим особым мнением — так сказать, народный фон более глубокого уровня, фон нравственно *оценивающий*, в отличие от стихийно *действующего* фона... Второй горожанин предлагает «достойным гражданам» — хотя «достойными нас никто не считает» — вначале разобраться в положении «без злости» («but speak not maliciously»), напоминая мятежникам «заслуги Марция перед отечеством»; о Марции «ведь не скажешь, что он жаден», как прочие патриции, и разве можно «считать пороком то, что он себя переделат не может» (за этим спором их и застает Менений). Это экспозиция не только ко всему действию «Кориолана», но — чего еще не было раньше в народных сценах римских трагедий, обычно однородных, — и к двум голосам народно-социального фона.

В дальнейшем — после избрания трибунов, появляющихся перед зрителем уже в конце первой сцены, — эти два народных голоса больше *никогда не звучат на сцене одновременно*. Спокойный и рассудительный, беспристрастный и «достойный» голос будет слышен — в отличие от страстного и изменчивого голоса «времени» («нравов»), в шекспировски пейоративном

смысле слова,— лишь когда на сцене нет народных трибунов и народ полностью предоставлен самому себе. За будничными занятиями, за работой, когда народ рассуждает о «политике», весьма далекой от повседневных его дел и забот, «праздно» рассуждает: в эпических, технически излишних, «тормозящих» ход событий, чисто «рассуждательских» пассажах. Или, напротив, в сценах для народа действительно *праздничных*, когда от народа — один раз в год — все зависит и он это сознает, когда он в *достойных* народа условиях, хозяин положения, ему доверяют, даже заискивают перед ним, а нужда на него не давит, страсти не ослепляют. (Строго говоря, сюда не вполне относятся две — *всенародные* общеримские праздничные сцены: II, 1 триумфального возвращения армии во главе с Кориоланом в Рим и V, 5 чествования «спасительниц Рима»; тем более сюда не относится паническая V, 4, когда за сценой обезумевшие плебеи волочат по улице трибуна Брута, «клянясь, что, если только нам пощады и римлянки не принесут, он будет разорван на куски»).

Примером сцен *нравственно оценивающего «будничного» фона* первого вида может послужить уже отмеченное выше начало II, 2, где два служителя Капитолия за уборкой спорят о кандидатуре Кориолана и, с проницательностью отметив, что в недостатках (их указывает Первый служитель), как и в достоинствах (их указывает Второй), Кориолан явно отличается от тех, кто «льстит народу», *приходят к единому выводу*, что кандидат в консулы «человек достойный». Гораздо более колоритна характерная для второго вида II, 3 выхода Кориолана к избирателям: шекспировский трагедийный «глас народа — глас божий» в развернутой форме, а значит, буффонного тембра, причем, в отличие от «Короля Лира», «Гамлета» и «Макбета», *коллективно буффонного*.

Начинается незабываемая эта сцена с обмена мнениями в отношении соискателя и касательно собственных прав избирателей. Мнения разные. Но как там ни толкуй, «неблагодарность чудовишна» и народ, народная масса, не должен стать «массой-чудовищем», хотя, правда, многие так называют народ, а Кориолан, тот даже обозвал народ «многоголовой массой». В этом, впрочем, есть и резон, так как «умы у нас совсем уж *разномастные*, и, думаю, если б все они разом выскочили из одного черепа, то и тогда разлетелись бы во все четыре стороны... и очутились бы *на одной окружности, да только в разных точках*»* Начинаются шуточки по поводу того, в какую сторону полетел бы, скажем, ум Второго горожанина... Но ясно, вдруг заключает Третий горожанин, балагур,— «большинство за Кориолана, и *будь он с народом помягче, на свете не было бы человека достойнее*». Входит Кориолан «в одежде смирения». За этим серия коротких диалогов каждого из избирателей отдельно с Кориоланом — смесь детской наивности, великодушия, почтения

к доблестному воину и суровой правдивости народной. Невзирая на высокомерие и плохо скрываемую иронию соискателя, *все избиратели охотно отдают ему голоса*. «В какой цене у вас должность консула?» — спрашивает Кориолан. «Цена ее — дружеская просьба». — «Дружеская? Изволь. Отдай же мне свой голос, приятель... И ты». — «Он твой, доблестный воин». — «Ты честно служил отечеству, но служба твоя не была честной», — говорит Четвертый горожанин (формулировка *абсолютно точная*, хотя по форме не менее «иррациональная», чем в начале сцены при обсуждении своих прав: «Этим *правом* мы воспользоваться-то *не вправе*»). «Это что, загадка?» — спрашивает не то с иронией, не то с недоумением Кориолан. «Для врагов отечества ты был бичом, — разъяряет Четвертый горожанин, — а для его друзей скорпионом. Ты никогда не любил простого народа... Но ты получил много ран, сражаясь за отечество». — «Ни один честный человек не откажет ему в голосе», — говорит Шестой. «Да пошлют ему боги счастье и да превратят его в истинного друга народа», — говорит Седьмой.

Суждения фона, хранителя римской культурной традиции — вековое нравственное чувство и *неофициальная* мудрость народа — останутся без прямого влияния на ближайшее трагедийное действие, на ход истории, а высокомерием Кориолана тут же после его ухода воспользуются трибуны (и вполне резонно, так как Кориолан, конечно, не оправдал бы надежд народа) во второй половине сцены, чтобы убедить тех же избирателей взять голоса обратно, а в следующем акте поднять массу — *исторический и действующий* фон — против героя. Но характернее всего, пожалуй, в этой сцене — *полугротескной* не только по отдельным репликам, но по духу своему в целом, ибо речь идет о *сценическом воплощении* трансцендентного «гласа народа, гласа божьего», — всего характернее то, что в свободном обмене мнениями — сколько голов, столько умов, — избиратели в конечном счете сошлись во мнении, *едином* мнении (очутились, как и предвидел балагур, «на одной окружности, в разных точках»). Народ-судья (мудрость народная) опроверг презрительное (и «недостойное»), ограниченное мнение героя, «элитаристское» заблуждение достойного воина, но плохого политика, о бестолковой «многоголовой массе».

Народ у Шекспира (субстанциально) конгениален народному герою. Все, как один, достойно *оценили* того, кто достойно *действовал* — один за всех. Мудрость патриархального народа — в его нравственном, безотчетно внутреннем чувстве достойного. И народ наивно ошибся, как великовозрастный ребенок, в своем поступке (Кориолана не следовало выдвигать консулом) — в своей политике, как ошибается и Кориолан, доблестный воин — и наивный политик. *В трагедийном мире народ в трагическом единстве-разладе с народным героем*. Главная в траге-

дии встреча с глазу на глаз Кориолана с народом поэтому только обострила разлад: Кориолан уязвлен, как никогда, своим «унижением» (монолог «О, как их голоса отрадны мне! Нет, лучше голодать, издохнуть...», II, 3); а после иронического прощания с избирателями («Благодарю за подавание») те уходят смущенные («Третий горожанин. Как-то странно все это. Второй горожанин. Если б снова пришлось... Ну, сделанного не воротить»). Народ инстинктивно уважает достойное, но между безличным римским народом и личностью римского героя в сложном, исторически кризисном, мире трагедии, в классово антагонистическом Риме, стоят материальные интересы. Их наивно игнорирует, высокомерно презирает герой-воин, римский гражданин, беззаветно преданный «органическому» Риму, а «организованный» трибунами народ исторического «времени» игнорирует личность героя.

Политическая сцена с избирателями, построенная на полупротескной гармонической полифонии «многоголового» обсуждения и единого заключения, полна особого смысла, как фон для сюжета гражданской трагедии, в котором такую роль играет право гражданственного героя на особое политическое мнение. В ряде сцен резонно обоснованное личное мнение героя — лишь *культурно* развитая форма разных, особых (индивидуальных) и *наивно* обоснованных мнений малоразвитых горожан. Но ведь *весь сюжет* «Кориолана» основан на такой же *конгенитальности* — и несовпадении, расхождении — *судьбы народа и судьбы героя*. За четыре года до изгнания Кориолана из Рима римский народ, согласно Плутарху, *открыто отрекся от Рима* и ушел на Священную гору, ибо — как скажет герой Шекспира — «есть мир и кроме Рима» К Этому дисциплинированному, граждански сознательному — с целью основать новый и справедливый Рим — поступку древнеримских плебеев у Плутарха Шекспир придал характер чисто разрушительного — с кольями и дубинами — бунта, бессмысленного и беспощадного: от безысходного в трагедийном мире Нового времени отчаяния народного. К тому, чем римский народ в трагедии *начал*, герой в конце действия *приходит*: Шекспир и аффекту Кориолана придал всеразрушительный демонизм («Трухи зловонной не сжечь — нелепо», V, 1), какого и в помине нет и не могло быть у аристократа Марция из «Жизнеописания»².

¹ Слова ушедших на Священную гору плебеев у Плутарха («Они восклицали, чтв богачи уже давно выгнали их из города, что Италия повсюду даст им воздуха и места для погребения, а разве Рим, пока они были его гражданами, дал им что-нибудь, кроме этого?!») переданы в трагедии уходящему в изгнание Кориолану — и это само по себе свидетельствует о том, что для Шекспира эти две ситуации — экспроприация народа и экспатриация героя — внутренне родственны.

² Марцин Плутарха «как римский гражданин — а он еще сохранил это звание — настоятельно советует землякам разумнее отнестись к справедливым условиям» вольсков и заключить с ними мир (XXXI).

Кориолана образумила мать, как плебеев образумил политик Менений, а в дальнейшем наставляют политики-трибуны, под руководство которых и переходит народ.

И здесь мы подошли к одному из важнейших по конгенитальности народа герою мотивов, венчающих шекспировскую концепцию трагедии — и не только в «Кориолане», где этот мотив особенно акцентирован в самом сюжете. Еще в I, 1, в начале экспозиции, нам докладывают о необычайной *преданности героя матери* («Простаки думают, что Марций старался для отечества. На самом-то деле поступал он так в угоду матери»). Римлянке Волумнии, матери-наставнице Кориолана с детства, в трагедии посвящена особая, чисто «характеризирующая» сцена 1,3. В дальнейшем мать постоянно руководит сыном, еще до уступки финального акта дважды ей уступающим: во время своего триумфа, покоряясь страстному желанию матери видеть сына консулом, несмотря на его отвращение к «черни» (II, 1), и особенно в III, 2, где только ради матери сын соглашается предстать перед судом народа («Ну, полно бранить меня. Утешься, мать. Я выйду»).

В начале «Жизнеописания» (IV) Плутарх сообщает об удивительной почтительности к матери нелюдимого и высокомерного Марция как черте характера, о которой читателю надо знать, чтобы впоследствии понять парадоксальный — и тоже высокомерный по отношению к римлянам, как и к вольскам, — самовольный увод победоносной армии из-под стен Рима. До этого эпизода Волумния в «Жизнеописании» ни разу не выступает. Поэтически переосмыслив весь сюжет, Шекспир значительно выдвинул роль матери героя, ее влияние на сына и на судьбу сына *во всем действии* \ придав более возвышенный смысл роковому поступку Кориолана, питомца римской культуры в лице суровой римской матроны, как уступке преданного сына и гражданина Волумнии-Риму, матери-родине. Тем самым образу героя придан «сыновний» и «юношеский» оттенок.

По сравнению с Марцием Плутарха, зрелым мужем, надменным и младнокровным патрицием, шекспировский Кориолан, почтительный к матери и старшим, до самозабвения пылкий, благородно прямодушный, самоотверженный, — это сама юность человеческой природы, наивное, не вполне сложившееся возрастное кризисное состояние характера. На протяжении всего действия все *учат*, наставляют героя — Коминий, Менений, сенаторы, плеbei-избиратели, не говоря уже о трибунах — его врагах, но преж-

¹ Волумния участвует во всех актах трагедии — в одной сцене каждого из первых трех актов и в двух сценах каждого из последних, причем всегда как одно из главных действующих лиц сцены. Роль Волумнии неуклонно возрастает и заканчивается всенародным триумфом в честь матери (V, 5) — одновременно с гибелью-апофеозом сына (V, 6).

де всего мать; она учит сына благоразумию зрелости. В III, 2, во время спора перед выходом на суд народа, сильнее всего звучат для Кориолана *холодные* последние слова матери, когда она тактично предоставляет сыну полную свободу, тем самым давая ему понять, что он взрослый, что *пора быть взрослым* («Как хочешь!», «Поступай как знаешь», «Тебе виднее»). В конце трагического объяснения с сыном финального акта Волумния трагедии, в отличие от Менения, в отличие от Волумнии Плутарха, которые зывают к жалости Кориолана,— сурово апеллирует к его долгу, она открывает сыну глаза на то, куда его завела юношески безрассудная страсть. Решающим и здесь, как в III, 2, оказалось холодное заключение, предоставление сыну полной свободы, как подобает мужчине, нравственно отвечающему за последствия своего решения («Идем. Довольно. Этот человек от Вольской матери родился... Я помолчу... А уж тогда — заговорю»).

Четырежды звучит в финальной сцене (полностью принадлежащей Шекспиру сцене!) слово «мальчишка» (boy), совершенно неизвестное Плутарху оскорбление, наносимое герою Авфидием («...Слезам своей кормилицы поддался, победу он прохныкал и проплакал... плаксивый *мальчик*»), «переполнившее гневом сердце» Кориолана. («Что? Повтори... Я *мальчишка*? Ах ты раб! Меня рубите, волски, на куски... *Мальчишка!* Лживый пес!.. В Кориолы я вторгся, как орел на голубятню... Я это совершил один. *Мальчишка!*»). Оскорбление, столь же невыносимое, как предыдущее («изменник»), и тем более болезненное, что с виду оно тоже не без оснований. Интриган грубо задел самое дорогое и священное для героя: его чувство к матери, родине, всю трагедию его юношески наивной веры в жизнь, юношеского незнания жизни. Заблуждение, за которым открытие действительного положения вещей, трагическая «зрелость» — и гибель.

Юношеская наивность Кориолана — характернейшая черта протагониста в магистральном сюжете Шекспира. Мы уже не раз убеждались, как юношески наивно вступление всех героев Шекспира в мир трагедий, начиная с чисто юношеского отчаяния первого монолога Гамлета («О боже! Боже! Каким бессильным, пошлым, плоским и бесплодным кажется мне все в этом мире. Фу, фу! Это неполотый огород... Отвратительное от природы и дикое* царит в нем», дословный перевод) или с наивного первого «открытия» (после рассказа Призрака), которое Гамлет спешит тут же записать «на табличках» («Надо записать, что можно жить с улыбкой и с улыбкой быть подлецом»). Или первое открытие Макбета в завязке, столкновение двух правд: правды-истины и правды-справедливости, от которого «потрясен весь строй души», «волосы встают и сердце, как сорвавшись,

бьется в ребра». Не говоря уже об Отелло и Антонии¹. Более других наивны — в безмерном доверии, как и в безмерном отчаянии, юношески наивны на протяжении всего действия — герои «социальных» трагедий, вступающие как личности, того не сознавая, в мир *новых* (не патриархальных) общественных отношений, в «атомизированное» общество Нового времени.

Наивность трагедийных героев Шекспира, так удивляющая близких им лиц, как и зрителя, — это юношески неопытное, *неавтоматизированное* восприятие (за которым исторически стоит психология человека Возрождения, «утренней зари» Нового времени), свежий, непривычный взгляд на условия «остраненного» человеческого существования, способность увидеть социальный мир глазами человека иного мира, а тем самым оценить *мир в целом*. Это *героическое*, непосредственно соотнесенное с мировым целым, сознание, а потому способное и к трагическому *открытию мира* — как мира недостойного, бесчеловечную систему — открытия для читателя и зрителя, для современников и потомства. Наивность трагедийного героя — это «бессмертная», «богоподобная» («Кориолан», III, 1) юность его сознания, «органическая» способность юности к росту, движению, развитию. Ни в ком из героев Шекспира эта черта как *перманентная*, вечная способность человечества к обновлению, выходу из кризиса, возрождению не поражает так, как в образе престарелого — и в наивности наиболее юного из всех протагонистов — Короля Лира. В антропологическом сюжете британской трагедии предстает во всечеловеческом — от древнейшей эры до нашей — масштабе героическая наивность Всякого Человека у Шекспира. В масштабе времени рода человеческого кризисное Новое время — только один день, в масштабе возраста Homo sapiens «человек только вчера стал на задние ноги» (И. Бунин); как личность, он еще учится ходить. Новому нравственному сознанию, личностному и народному, как и самой культуре Нового времени, ее принципам уважения к народу (суверенные «права народа») и уважения к личности (неотъемлемые «права человека»), в масштабе антропологического века — без году неделя.

В этом значение поздней гражданской трагедии Шекспира, среди трех римских синтетической по народному фону, историческая почва ее коллизии между «юношески» наивной личностью протагониста и «детским», субстанциально мудрым, «уважительным» к герою сознанием его народа: в самом конфликте трагическое единство их судьбы. В отношении между основным сю-

¹ От наивных иллюзий, как и наивных разочарований, полностью свободен лишь Гамлет с конца первого акта — да еще *окаменевший* Макбет после видения Банко.

жетом и трагедийным фоном, в освещении судьбы центральной личности трагедии на уровне судьбы народной,— конгениальной в конечном счете и современной судьбе протагониста,— во всем величии выступает народность Шекспира-трагика. (Вспомним пушкинское: «Что развивается в трагедии? Какова цель ее? Человек и народ. Судьба человеческая, судьба народная. Вот почему Шекспир велик...»)

На поэтическом языке Шекспира эта конгениальность выражается в том, что герой, подобно своему народу, коллективному буффону трагедийного действия, невольно «играет роль» — исполняет на «великой сцене дураков» (Лир, IV, 6) унижительное, но необходимое жизни *театральное амплуа «шута»*,

II. ЖИЗНЬ-ТЕАТР

Глава первая

ТЕАТРАЛЬНОСТЬ ПОЭТИЧЕСКАЯ

На протяжении всей истории Шекспира в веках продолжается спор о том, «поэтичен» ли (но не «театрален») Шекспир или он также «театрален», даже *только* «театрально эффектен», мастер эффектных сценических положений и «крылатых» фраз, вроде «Быть или не быть — вот в чем вопрос», «Время вышло из своей колеи», «Нет в мире виноватых», «Король, от головы до ног король», «Выходи, судьба, и мы с тобой сразимся на-смерть», и т. п.^x

В отличие от современников Шекспира, не отрицавших наряду с «ученым» гуманистическим театром законности театра «народного», традиции которого следовали почти все драматурги английского Возрождения, эпоха классицизма (XVII век и первая половина XVIII) признавала за Шекспиром лишь достоинство поэтичности (правду «природы»), отрицая пригодность его пьес, особенно трагедий, для сцены, так как Шекспир не соблюдает правил драматического искусства, правил правдоподобия театрального зрелища, диктуемых специфическими условиями сцены.

Помимо несоблюдения трех единств, мотивируемых в рационалистической эстетике технически, правдоподобием сценического представления, драматургия Шекспира коробила классицистов броскими анахронизмами (вторжением современности в легендарный или исторически далекий сюжет, несоблюдением правды «нравов стран и лет», по выражению Буало), участием в действии сверхъестественных сил — и то и другое не меньше, чем отсутствие «единств», нарушало театральную иллюзию, свидетельствуя об отсутствии у Шекспира «искусства», о связи его драм с примитивно условным театром средневековья. Трагедии Шекспира в XVII—XVIII веках для сцены переделывают, вносят

¹ Таково, например, мнение Л. Толстого. При всей неприязни к Шекспиру, особенно к «Королю Лиру», Л. Толстой назвал одно из незаконченных своих поздних произведений «Нет в мире виноватых».

искусство, драматургическое мастерство в «поэтический и наивный», как сама природа, текст,— начиная с эпохи Реставрации в самой Англии, а тем более в рассчитанные на сцену переводы па иностранные языки К Вольтер, первый во Франции и Европе популяризатор и критик Шекспира, отказывая ему в понимании природы сцены, в «искусстве», впадает, однако, в противоречие с собой, когда восхищается кульминацией «Юлия Цезаря» как образцом возвышенного гражданского пафоса и великолепного сценического искусства. (Известно, что на осуществленную Вольтером-трагиком реформу классицистской сцены, на усиление в пей чувственно зрелищного начала театр Шекспира оказал заметное влияние.)-

Переоценка ценностей с эпохи преромантизма и начало культа Шекспира не отразились на репутации «нетеатральности» его драм: изменилась только относительная оценка «природы» Шекспира и «природы» театра. Английские романтики, как и Гете, полагают, что театр по самой природе своей неспособен адекватно представить трагедию Шекспира, грандиозность ее характеров и ситуаций, ибо Шекспир прежде всего поэт, апеллирует к нашему воображению, его надо читать, а не смотреть². Для этого времени — от «Геца фон Берлихингена» Гете до «Бориса Годунова» Пушкина (называя лишь вершины) — и под несомненным влиянием хроник и трагедий Шекспира, оцененных как нормы поэтического, а также под влиянием исторического романа В. Скотта, показателен расцвет, особенно в Германии, «драм для чтения» (*Lesedramen*), исторических драм,— приравненных в эпоху романтизма как жанр к трагедиям — драм, заведомо пренебрегающих сценической театральностью как довольно дешевым и чуть ли не противопоказанным поэзии достоинством. Само слово «театральность» обретает в это время пей-оративный оттенок аффектации, искусственности, в противоположность поэтической правде, естественности и простоте.

Позднее, в эпоху позитивизма и натурализма, театральная практика пытается возместить «неправдоподобие» и «фантасти-

Известные во второй половине XVIII в. переработки Шекспира Дюссисом. У нас автор первой такой переработки Шекспира на русском языке («Гамлет», 1748)—А. Сумароков с негодованием отвергал оценку своего труда В. Тредиаковским как перевода.

² Образцы высказываний английских романтических критиков см. на стр. 282 и 318. В статье «Шекспир и несть ему конца» (1813) Гете писал: «Произведения Шекспира не для телесных очей... Шекспир... вызывает к нашему внутреннему чувству... Дух отца в «Гамлете», макбетовские ведьмы, многие жестокие видения... в чтении легко и естественно проходят мимо нас, тогда как на сцене кажутся тягостными, мешающими, даже отталкивающими... Нет наслаждения более возвышенного и чистого, чем, закрыв глаза, слушать, как естественный и верный голос не декламирует, а читает Шекспира».— Гете, Сочинения, т. 10, ГИХЛ, М. 1937, стр. 582—583.

ку» трагедий Шекспира зрелищной сценичностью археологически достоверных пышных постановок, основанием для чего служил — при всех анахронизмах — «временной» колорит сюжета трагедий, легендарно или исторически далекого. Никогда в истории Шекспира театр (как и «психологическая» критика, несмотря на множество ценных историко-культурных исследований) не был так далек от подлинного духа трагедий Шекспира, как при «историческом» подходе второй половины XIX и начала XX века. Естественно, что именно в это время, как реакция на искусственные и тяжеловесные попытки донести до зрителя художественную правду (позитивистски однозначную и «психологически» измельчавшую) Шекспира-трагика, все чаще раздаются авторитетные голоса искреннего протеста против «суеверия» (или цивилизованного «лицемерия») преклонения перед Шекспиром, явно чуждым современному вкусу.

Новая эпоха наступает в начале нашего века. Опираясь на достижения истории культуры и истории искусства, на более основательное, чем в XIX веке, знание шекспировской Англии и ее театра, критика впервые «реабилитировала» театральность Шекспира и его «искусство» — с поправкой на общепринятые условности английской сцены того времени; мир трагедий Шекспира оказался даже по преимуществу «театральным», насквозь условным миром «искусства». С таким выводом, однако, никак не согласуется неизменный и массовый успех трагедий Шекспира на сцене — у позднейшего зрителя, которому условный театральный язык английской сцены эпохи Возрождения менее всего известен. Начиная с 30-х годов нашего столетия, английская «Новая критика» возвращается к «поэтическому» и «нетеатральному» Шекспиру, понятому в духе эстетики имажизма: поэтичность, редуцированная до системы музыкально суггестивных стилистических образов. Поэзия пьес Шекспира, согласно критикам этого направления, заключается не в сюжетах, обычно заимствованных, не в традиционных ситуациях и не в развитии действия или в характерах, с чем имеет дело театр, а, как у лириков, в структуре языка, в лейтмотивных и многозначных образах-метафорах трагедийного текста; «Гамлет» или «Король Лир» — по сути, драматизированные поэмы и так и должны оцениваться.

¹ «Археологически» достоверные декорации и бутафория режиссеров конца XIX в. для «исторически правдивых» трагедий Шекспира (в отличие от галантных «псевдоклассицистских» трагедий Расина) напоминают позднеклассицистские проекты сценического оформления трагедий самого Расина, правдивого «художника придворных нравов», а именно: сооружение на сцене — для вящего правдоподобия — настоящих стен вместо декораций; при обязательном единстве места, проекты вполне осуществимые. Остряки предлагали соорудить также четвертую стену, дабы раз навсегда покончить с неправдоподобием театра — а заодно и с самим театром.

Не приходится, однако, доказывать, что при всех заслугах принципиально нового освещения шекспировского *текста* «Новая критика», заведомо игнорирующая драматическую форму шекспировских трагедий, не в состоянии достаточно раскрыть их значение: во все времена Шекспир так или иначе воспринимался как гений *драмы*.

В этом споре, как обычно в многовековых антиномиях, правы обе стороны, и решение возможно лишь синтетическое. Шекспир, как показывает сценическая его история, в высшей степени театрален, но *театральность Шекспира — поэтическая*: мироощущение, специфическое видение жизни, формообразующе творческая точка зрения на мир, а не мастерство владения одной из форм искусства, театральной формой, одним из родов поэзии, драматическим родом. «*Жизнь — театр*» — *существо шекспировской концепции человеческой жизни*.

Шекспир принадлежит к тем поэтам античного и Нового времени, творчество которых почти полностью относится к одному роду поэзии (в зрелые годы одно время — даже к одному виду драмы); лишь в 90-е годы, особенно в первой половине, когда еще не сложилась его концепция трагедии, Шекспир выступает одновременно с поэмами, сонетами, хрониками, комедиями и трагедиями. У великих художников единый их жанр, сохраняя внутреннее единство и классическую органичность формы, иногда структурно ассимилирует технические принципы иного рода и вида либо, сохраняя свою природу, включает в себя в служебной роли другие жанры, — как бы тяготея к универсальной (синтетической или синкретической) и все же *лично характерной* художественной форме. Байрон остается чистейшей воды лириком в им выкованной «лиро-эпической», местами драматизированной поэме, получившей как жанр название «байронической»; Гейне не только вносит публицистичность в лирику, но и выносит, со смелостью до него неведомой в европейской журналистике, свою личность («лирику») в публицистику, вплоть до биографически личных признаний. Бальзак, Достоевский или Кафка, а до них еще Лафайет и Ричардсон, вводят в композицию романа строгую драматичность, оставаясь при этом законченными романистами, как правило, даже избегая драматической формы. К Эту не сводимую к техническим внешним признакам содержательность или «мировоззрительность» жанровой — характерной и внутренней — формы имел в виду Дидро, заявляя, что вполне возможна «драма в письмах» (то есть в форме обычной в XVIII веке для романа),

¹ Легко и часто перелагаемые благодаря драматичности построения пьесы для сцены романы Достоевского (возражавшего против таких переложений) и Бальзака теряют при этом эпическое величие, превращаясь в сценически эффектные мелодрамы.

как и роман из одних диалогов, образец которого он позднее сам оставил в «Племяннике Рамо»¹

Высокая универсальность *эпохального* жанра, ведущего жанра времени, свойственна древнегреческой трагедии благодаря преемственной связи с эпосом (пресловутые «крохи со стола Гомера») и с лирикой, особенно хоровой, включенной в гибкую и многогранную драматургию классического века. Ту же синтетичность драматической формы обнаруживает классический европейский театр конца XVI—XVII века в Англии, Испании и (в заметно меньшей степени) Франции. Творчество каждого из выдающихся мастеров этих трех национальных театров принадлежит по преимуществу драматическому роду, а во Франции даже одному виду драмы — трагедии либо комедии, — хотя артистический Лопе де Вега еще подвизается в разных литературных жанрах, далеко не с равным успехом². На вопрос о том, *где же лирика* века французского классицизма, сопоставимая с великой его драмой, историки литературы нас с полным правом отсылают не к Малербу и не к тогдашним мастерам малых форм «легкой поэзии», а к тому же Расину, к высокой лирике в партиях героев и героинь его трагедий или к ораторской — в национально французском вкусе — поэзии трагедий Корнеля. Лирику позднего Шекспира мы, конечно, найдем в монологах Гамлета, Макбета, Лира.

Во всех трех национально классических театрах XVII века важнее, однако, более высокого порядка синтетичность драматургии, а именно: характер жизненного синтеза, присущий *самой сценической форме*.

В ситуации французской трагедии неизменное *место действия* — то, что по миросодержательному значению соответствует шекспировскому *time*, «время», — это, особенно у Расина, одна и та же для цивилизованной жизни во все времена и у всех народов *придворная сцена*, высшая в общественной иерархии

¹ Напротив, Аристотель, настаивая на решающей для трагедии роли *законченности* действия — с «началом», завязкой, «серединой», кульминацией и «концом», развязкой — уже исходит из более внешнего и не столь специфичного драматизма, предвосхищая в этом, как и в предпочтении, отдаваемом «сложному» (с перипетией) действию, поэтику послеклассической эллинистической эпохи, ее романа и ее драмы, черты которой намечались еще у Еврипида, особенно в «Ионе». Следуя за Аристотелем, теоретики Возрождения (Скалигер и другие) с присущей ученикам большей, чем у учителя, последовательностью определяли «Илиаду» при ее вполне законченном повествовании, построенном на «гневе Ахиллеса», как трагедию.

² Весьма показательна, например, удивительная слабость новелл Лопе де Вега, неисчерпаемо изобретательного в *новеллистически* остроумных фабулах и положениях своих комедий. Именно в драматургии, особенно в комедиях, Лопе демонстрирует во всем блеске виртуозное владение всеми лирическими жанрами, в частности изысканно разнообразной твердой строфикой тогдашней лирической поэзии.

площадка, в которой заключена драма человеческой жизни на наиболее напряженном, возвышенно характерном уровне. Мы присутствуем при исходе давно назревавшего в личных отношениях кризиса; на расиновского героя, когда он выступает (обдумывает, обсуждает с кем-либо или объясняет свои намерения, поступает, действует), устремлен взор «общества» — на сцене взоры партнеров по игре, как и за сценой, по ту сторону кулис, взоры невидимого «общества», подобно взорам зрителей по сю сторону рампы. Пронизанное духом официальных, светских, почти религиозно оцениваемых приличий, насквозь сценическое действие французской трагедии всегда протекает прилично. В ситуации испанского театра такую же роль играет *интрига*. Действие, задуманное изобретательными и охотно «играющими» разные Оли артистическими персонажами театра «плаща и шпаги» обход общественного мнения и запретов «чести», осложняется неподвижными обстоятельствами и все более запутывается; сверхдинамический ход событий, у которого с развитием действия обнаруживается своя логика и как бы невидимый демиург-режиссер подчиняет себе героя и героиню, как марионеток, и приводит их к благополучной (в комедиях) или жестокой (в трагедиях), но всегда парадоксальной, для них самих неожиданной, «роковой» развязке.

«Театральная» форма развития сюжета у Шекспира, трагическая «игра» действующих (*представляющих*) лиц, как и игровое начало его трагедий в целом, имеют содержательный и мирозерцательный характер. Жанровая (театральная) форма «представляет» суть дела: состояние мира, человеческую жизнь, зиждательный миропорядок — и «личный» суд, суд трагедийной всечеловеческой личности, над «мирозиждателями» («богами») и их системой. Начиная с «Тита Андроника» («Мир — безобразная берлога, ибо богам трагедии угодны»), но особенно в зрелых трагедиях 600-х годов, герои к концу нисходящей линии осознают свою жизнь, трагедийное действие, как «игру» на сцене, — и богоборчески заявляют об этом в лицо «зрителям»: Макбет («Жизнь — это только тень, комедиант, паясничавший полчаса на сцене и тут же позабытый», V, 5), Антоний («То боги нас карают слепотой... лишая нас способности судить, смеясь над тем, как шествуем мы важно к гибели», III, 13), Клеопатра («О, швырнуть бы богам бездушным скипетр мой в лицо и крикнуть, что и я была богиней, пока они алмаз мой не украли», IV, 3), *Кориолан («О, мать!.. Взгляни, разверзлось небо и со смехом боги на зрелище неслыханное смотрят», V, 3); дважды в британской трагедии — устами Глостера («Мы для богов — что мухи для мальчишек: им наша смерть — забава», IV, 1), но в форме, характернее всего обобщающей ситуацию «рождения личности», — в знаменитых словах Лира: «С плачем мы рождаемся на свет, едва понюхав воздуха, вопим и плачем... Родясь,

мы плачем, что должны играть на сей великой сцене дураков», — центральная формообразующая идея для театральности всего магистрального сюжета трагедий Шекспира.

Тогда как обычно в художественном, в том числе драматическом, творчестве, большой мир человеческой жизни служит моделью для «подражающего» малого мира искусства, в том числе театрального искусства, у Шекспира сам театр, особенно сцена трагедийная, как бы служит «выражающей» малой моделью для постижения большой сцены по ту сторону кулис, сублимацией всей человеческой жизни, «сей великой сцены дураков» (*Theatrum Mundi* — Театр мира).

«Сцена» (stage), «шут», или «дурак» (fool), «комедиант» (player), «актер» (actor), «играть» (to play), «игра», или театральное «представление» (the play), в устах Лира, Макбета, Гамлета, Кориолана, вообще в драмах Шекспира метафоричны лишь наполовину. Это не стертые клише позднейшего литературного языка, а многозначные слова-образы-идеи. В частности, значение этих слов не одинаково в комедиях, где персонажами и в персонажах «играет» природа, в хрониках, где государственными деятелями «играет» политическое время, история, и в трагедиях, где людьми и в людях «играет» время социальное. Трагедия героя в том, что жизнь — театр, что надо «играть», выступать «в роли». Герой (или конгениальный герою персонаж) не хочет играть (Кориолан, Корделия), но вынужден играть (Гамлет, Макбет, Эдгар, Кент), или, чаще всего, выясняется, что он всего лишь «играл» в решающий момент (Отелло, Лир), играл во всем действии (Макбет, Антоний), даже еще до начала действия (Тимол); играл, того не сознавая, как глупец (простодушный «дурак-клоун»), тогда как антигерой играл добровольно, охотно и сознательно, как знающий театральность жизни интриган (бесчестный «дурак-шут»).

«Жизнь — театр» — магистральный лейтмотивный образ *все-го творчества* Шекспира, в том числе и в сонетах^{*}. Существо трагического в человеческой жизни у Шекспира — это исторический процесс рождения личности, представленный *художественно* в форме театральной: осознание рождающейся личностью унижительной «сценичности» человеческой жизни; герой постигает, что он лишь «актер» на «великой сцене дураков (шутов)». Оснивания культурно исторические (концепция высокого назначения личности, достоинства личности в эпоху Ренессанса), социальные и национальные (отношение общества в полусредневековой пуританской Англии к презренному и «греховному» ремеслу актера-лицедея), а также личные, биографические обсто-

¹ Сонеты 15, 23, ПО, 116 и др.

ательства подсказали Шекспиру, актеру-драматургу театра «Глобус», этот полисемический образ, выражающий в трагедиях *унижение человека жизнью*, патетическую неавтономность личности, ее несвободу в недостойном человека, «бесчеловечном», «зверинном» обществе.

Лейтмотивный образ стилистически обозначается в театральном языке, к которому в трагедиях персонажи прибегают еще чаще, чем в комедиях и хрониках. «Две правды сказаны, как благоприятные прологи к назревающему действию на тему монаршей власти» («Two truths are told, as happy prologues to the swelling act of the imperial theme», Макбет, I, 3, дословный перевод); «Это темный пролог — к истории о вождельных и грешных мыслях» (Яго, II, 1); «Мой ум не сочинил еще Пролога, как приступил к игре» (Гамлет, V, 2); «Это лишь действия, которые легко сыграть» (Гамлет, I, 2); «Дай-ка сыграю роль (или «подам реплику» — «*my cue is*») прохвоста, который меланхолически вздыхает, как сумасшедший Том из Бедлама» (Эдмунд, I, 2); «Нелегкое занятие разыгрывать шута перед лицом его и моего страдания» (Эдгар, IV, 1, перевод Б. Пастернака); «Ну, разыграй чувствительную сцену, и правдоподобней... Неплохо! Но могло бы выйти лучше... Недурно! Но все же это не предел искусства» (Клеопатра, I, 3); «Была бы дракой роль моя, сыграл бы без суфлера я» (Отелло, I, 2); «Кто посмеет сказать, что я играю роль негодяя?» (Яго, II, 3); «Это чистейшая комедия» («An interlude», Гонерилья, V, 3); «Не лучше ли, чем роль шута играть, отдать и должность и честь тому, кто ради них все стерпит» (Кориолан, II, 3); «Я никогда не справлюсь с ролью, навязанную вами» (Кориолан, III, 2); «Мой милый сын... исполни роль, которой не сыграл» (Волумния, III, 2); «Ну, полно бранить меня. Я выйду на рыночную площадь и любовь, как шут кривляясь, выклянчу и возвращусь... кумиром римских лавочников» (Кориолан, III, 2); «Кровавый их театр затмило небо» («Макбет», II, 4); «Как плохой актер, я сбился с роли к своему позору» (Кориолан, V, 3); «Спартанский пес!.. Взгляни на груз трагического ложа! То сделал ты» («Отелло», V, 2); «А вот и он, как развязка в старинной комедии» (Эдмунд, I, 2); «А вы, немые зрители финала» (Гамлет, V, 2) К

Многозначное *the play* имеет иногда оттенок азартно рискованного в притворной («актерской»), бесчестной жизненной «игре» — обычно когда «играет» антагонист или, как в «Макбете», герой, сознательно ставший на путь преступлений, «герой-антигерой»². «Здесь, кажется, нечистая (или «бесчестная»).—

¹ Перевод Б. Пастернака. «Вам... безмолвно созерцающим игру» — в переводе М. Лозинского.

² Оттенок жизненной игры, самоотверженно рискованной, имеет и *невольный эксперимент героя* — «темный замысел» Лира в завязке, расточительство Тимона в первых сценах, как и роковой поступок Антония в кульминации.

Л. П.) игра» («foul play», I, 2),—воскликает Гамлет по адресу Клавдия; «Ты, кажется, сыграл нечестно» (или «нечисто»: «Thou plai'dst most foully», III, 1),—замечает Банко, когда Макбет занял шотландский престол; в обоих случаях двузначный нравственно-эстетический эпитет foul — тот же, что и в выкрике-декларации ведьм: «Fair is foul and foul is fair».

Персонажи порой наставляют протагониста в «правдоподоби», в «реализме» игры перед ответственным его «выходом на сцену». Леди Макбет учит супруга: «Чтоб все ошиблись, смотри, как все (дословно: «Чтобы обмануть время, смотри, как время»); придай радушье глазу, руке, устам; смотри цветом невинным, но будь под ним змеей» (I, 5). Волумния репетирует с сыном его «выход»: «Мой сын, прошу, иди к ним, шапку сняв. Держи ее в руке — вот так, отставив локоть (как делают они). Слегка коснись коленями камней (в таких делах движение красноречивей слов; ведь зренье у невежд острее слуха) и головой качай, смиряя сердце», и т. д. (III, 2). В «Гамлете» положение обратное; в правдоподобию игры герой наставляет профессиональных актеров, но функция та же: «обнажение приема» акцентирует театральность предстоящей сцены. Сентенция Гамлета: «Цель лицедейства была и есть — держать как бы зеркало перед природой, являть всякому времени и сословию его подобие и отпечаток»,—имеет и обратную силу: жизнь—лицедейство, театральность искусства — малое подобие большого театра жизни. Потому-то и следует актеру произносить сочиненный Гамлетом монолог «легким языком», не «горланить», «не пилить воздух руками, вот этак», «соблюдать меру», когда он играет вставную пьесу — сугубо театральную, как вскоре убедится зритель. Искусству надо лишь быть на уровне искусственной своей модели, театрально «играющей» жизни, но остерегаясь того, как бы «не переигрывать».

Различно в трех основных жанрах шекспировского театра отношение персонажей к театру, оценка того искусства, которое по природе своей основано на актерской игре. «Больному» Слау в «Укрощении строптивой» показывают, ссылаясь на терапевтическую природу смеха, комедию, чтобы исцелить его, а в самой комедии исцеляют героиню, возвращают ее к самой себе, к нормально женской натуре, комически разыгрывая перед ней искусственный («больной») ее характер: комедийная театральность — синоним нормального, здорового, оздоравливающего, *естественного*. В римской хронике, обобщающей весь мир шекспировских хроник, герой торжественно наставляет заговорщиков накануне предстоящей великой исторической «игры» («Пусть не сквозит наш умысел во взглядах, носить его, как римские актеры, должны мы твердо», II, 1), а по окончании «игры» возвещает участникам бессмертную ее театральность («Сквозь века к неведомым народам театры эту сцену донесут», III, 1): *возвышенная* теат-

ральность исторических драм. В поздней трагедии перед Клеопатрой прообразом ее славы в веках предстают те сцены во время триумфа Октавия, в которых «шелудивые рифмоплеты», «импровизаторы комедианты», разыграют трагедию ее жизни: «Антония там пьяницей представят, и, нарядясь царицей Клеопатрой, юнец пискливый в непристойных позах порочить будет царственность мою» — *патетическая* и *унизительная* театральность трагедийная.

Глава вторая

ТРАГИЧЕСКИ ЗНАЮЩИЙ АКТЕР

Личным отношением к театральному в жизни показателем образ Гамлета. Герой трагедии-пролога, на стыке комедий и хроник 90-х годов — и «мрачных комедий» и трагедий 600-х годов, центральная (и переходная) фигура всего шекспировского театра, Гамлет сознательно «театрален» в большей мере, чем кто-либо другой среди протагонистов трагедий, чем любой персонаж Шекспира, кроме разве Фальстафа. Гамлет — законченное трагически игровое сознание, самосознание трагедийного мира в столкновении личности с социальным Временем, как Фальстаф — сознание комически игровое, самосознание комедийной натуры в столкновении «природы» с историческим Временем.

Серединное, *переходно* центральное место Гамлета в эволюции образа главного героя видно уже по тому, что в ряду *мощных* натур протагонистов трагедий Гамлет — еще скорее личность «всесторонне развитая» (*uomo universale*), чем собственно «героическая», ге/юа/со-драматическая (субъект героической «драмы», героического «действия»). К меланхолически «бездействию» датскому принцу с этой стороны близки позднекомедийные персонажи — от венецианского купца Антонио до меланхолика Жака, охваченные смутным ощущением неблагоприятного хода вещей в мире, призрачно недолговечного, «театрально сценичного» существа комедийного времени; Гамлет от них отличается, однако, и своей ситуацией (*социального* Времени), и характером патетически «знающего» человека. С другой стороны, среди героев трагедий 600-х годов Гамлету ближе (по «масштабу» натуры) Тимон, тоже заведомо слабый перед своим «выхлупным» временем и тоже скорее «разносторонний», чем «героический», протагонист завершающей трагедии, довольно сходной с комедиями в первых «гедонистических» (и насквозь театрально-«игровых») сценах. Но заведомо знающий Гамлет, в отличие от Тимона до кульминации, *знает* свое время, свой мир, его театральность. Как никто другой у Шекспира, он знает природу театрального в жизни — и, между прочим, знает природу театра

как художественного искусства, природу иллюзии и правды в театре.

Так возникает в «Гамлете» тема театра и игры, правды и правдоподобия, действительного и «кажущегося» (притворства, лести) — в искусстве, как и в жизни: с первых реплик героя («Мне *кажется*? Нет, есть. Я не хочу того, что *кажется*... и может быть игрою; то, что во мне, правдивей, чем игра», I, 2) и до последнего обращения к «безмолвно созерцающим игру» зрителям, выразительно недосказанного («Остальное — молчание»). Не меньше, чем знаменитые монологи Гамлета о жизни, бесчисленно цитировались его наставления актерам перед придворной постановкой в кульминационной III, 2; в них обычно усматривали сокровенные «высказывания» самого Шекспира о назначении искусства, о цели театра, о реализме актерской игры и т. д. Но, как ни соблазнительно, особенно в данном случае, когда речь идет о профессиональном для Шекспира, отождествлять мысли героя со взглядами драматурга, надо ли напоминать, что образы Шекспира никогда не являются «рупорами идей», хотя бы прогрессивных? К тому же во время самого спектакля Гамлет то и дело нарушает своими «назойливыми» ремарками ту театральную иллюзию, которой так был озабочен, наставляя актероз перед спектаклем.

Можно подумать, что Гамлет-актер («хороший Хор», по ироническому замечанию Офелии, но Хор в партере) во время спектакля преследует лишь одну цель — опровергать Гамлета-режиссера, играть наперекор принципам репетиции. Если на репетиции осуждалась роль шута («пошлого дурака», который знает одно — «рассмешить зрителей, хотя как раз в это время требуется внимание к какому-нибудь важному месту пьесы»), то при исполнении пьесы, в тексте которой нет шута, эту роль вводит и исполняет сам Гамлет. На репетиции Гамлет с раздражением говорил о модном новшестве, о «невразумительных пантомимах», рассчитанных на партер, «в большинстве неспособный оценить ничего другого», но пантомимой начинается подготовленная самим Гамлетом пьеса-«мышеловка». Оценить театральную эстетику героя (а *за ней* и теоретические взгляды Шекспира), слова Гамлета *перед* постановкой, декларации режиссера, можно, очевидно, лишь в связи с делами Гамлета в самой постановке, с игрой актера — в контексте постановочного эпизода в целом. И в связи с сюжетом датской трагедии в целом, ее «театральным» миром, для разоблачения которого и потребовалась сцена на сцене. «Знающий» герой в ней, между прочим, демонстрирует свою «всесторонность», свое знание сцены: малой сцены театрального искусства и большой сцены искусственной жизни. Театральная эстетика Гамлета, очевидно, входит по замыслу в образ Гамлета, как бы комментирует «театрально» трагическую его ситуацию.

Обратившись к самой ситуации, мы видим, что окружающие Гамлета в начале третьего акта озабочены тем, как бы развлечь принца, отвлечь его от дурных мыслей удовольствиями, игрой. «Вы не домогались, чтобы он развлекся?» — спрашивает королева у Розенкранца и Гильденстерна. И те докладывают, а Полоний подтверждает, что в Эльсинор прибыла труппа актеров и принц этому «как будто обрадовался даже», что труппа «приглашена играть перед принцем сегодня»¹ и он через Полония шлет просьбу их величествам почтить спектакль своим присутствием. Клавдий доволен («Мне отрадно слышать, что к этому он склонен. Вы, господа, старайтесь в нем усилить вкус к удовольствиям»; король «от всей души» изъявляет согласие «послушать и взглянуть», III, 1). Готовится занимательное развлечение, увлекательный и «отвлекающий» придворный спектакль \ одно из любимых удовольствий при дворе короля Клавдия, любителя игр и удовольствий и большого мецената. Гамлету надо воспользоваться придворным развлечением для своего эксперимента, невинной театральной игрой раскрыть «бесчестную игру» короля театрального мира, за развлечением обнажить преступление, страшную правду за занимательным вымыслом.

Затем функции распределяются. Актерам-профессионалам предоставляется мастерство театральной правдоподобной иллюзии, занимательный, приятный вымысел, себе же Гамлет отводит жизненную правду спектакля, его колючий, жестокий смысл. Соотношение высокой правды и «занимательного» начала (у которого и своя «правда», и своя красивая «мечта», своя «романтика») во всяком искусстве, особенно в театре, «культурном времяпрепровождении» публики во все времена, — это общетеоретический вопрос, выходящий за пределы специального нашего исследования; иллюстрация его на «Гамлете» могла бы составить тему поучительного и довольно занимательного этюда. Здесь же важно оговорить, что наставления Гамлета актерам во время репетиции выдержаны, конечно, в тоне вполне серьезном и отражают, надо полагать, действительные эстетические взгляды героя и автора; иначе говоря, относятся не только к теории занимательной иллюзии, к технике успеха актерской игры, но и к теории жизненной правды в искусстве, к высокому назначению театра. И все же довольно пресные сами по себе наставления — еще не вся «эстетика» Гамлета и его творца, даже, вероятно, не главное в ней, не ее «соль». Почему-то кажется, что на лице Первого актера играет почтительная и «понимающая» улыбка, когда он дважды, в двух коротких репликах, соглашается с требованиями принца. Да и чему тут воз-

¹ Перед первым появлением бродячих актеров на сцене ироническое замечание принца: «Вот видите, идут мои отвлекатели» (II, 2).

ражать? Какой на свете актер, какой лицедей не знает этого вечного «назначения лицедейства — держать как бы зеркало перед природой», какой *мим*, «гистрион», не исходит в каждом слове своей истории, в каждом жесте своей игры из подражающей («миметической») природы актерского искусства, из *totus mundus agit histrionem* («Весь мир лицедействует» — согласно преданию, у входа в театр «Глобус» высилась статуя Геркулеса, поддерживающего небесный свод с этим изречением, заимствованным у Петропия) *К* Как всегда, идея художественного произведения полностью не раскрывается ни в каких высказываниях персонажей и даже автора (обычно в них она выразительно «недосказана», многозначна), а только в образности целого; лишь в связи с художественным целым и с образом «высказывающегося» могут быть оценены и сами слова, «высказывания». За репетицией с актерами следует приглашение зрителей на спектакль, разговор Гамлета с Горацио, которому поручается следить во время игры за поведением короля. Словами Гамлета: «Они идут; мне надо быть безумным» — заканчивается «серьезная» часть партии героя в этой сцене, его декларации; начинаются «дела», буффонная игра — сначала в колочих, «безумных», репликах перед началом спектакля, обращенных к «зрителям», к усаживающимся Клавдию, Полонию, Офелии, а затем игра во время самого спектакля.

Этот переход зрителя из мира «Гамлета» в мир «мышеловки», из большой сцены датской жизни на малую сцену искусства — необычайно резкий. «Рампой» служит здесь не только вступительная пантомима, «пересказывающая» языком иного искусства сюжет предстоящей пьесы, но и иной, чем в «Гамлете», язык самой пьесы, более архаичный, метафоричный, подчеркнуто выпрєнный, эмфатичный — с первой реплики актера-Короля:

«Се тридцать раз круг моря и земли
 Колеса Феба в беге обтекли,
 И тридцатью двенадцать лун на нас
 Сияло тридцатью двенадцать раз,
 С тех пор как нам связали в цвете дней
 Любовь сердца и руки Гименей».

Отделяющей от текста «Гамлета» рампой служит с первого стиха и метрика вставной пьесы: стихи рифмованные (притом

¹ Наставления Гамлета, его слова в роли режиссера — явно не на уровне сложного и глубокого образа Гамлета, гораздо менее оригинальны, чем другие его слова. Сами по себе они, разумеется, не были и для своего времени бог знает каким откровением. Критики и историки литературы, так часто их цитирующие как заветы Шекспира, нормы эстетики, «потолок» художественной теории XVI в. с невольным высокомерием к «наивному» теоретическому сознанию прошлого, нередко историкам свойственным, невольно играют в постижении театрального сознания Шекспира и его века отнюдь не подобающую им роль наивных «клоунов».

смежно и без прозаических «переносов», как в *старых* пьесах и средневековых поэмах) — на фоне привычного белого стиха елизаветинской драмы, более прозаичного. Вместе со зрителями на датской сцене мы переносимся в условно иное, «венское», *время* — во всех шекспировских смыслах слова: иное исторически (более или менее отдаленное прошлое), этнографически («нравы» далекого венского двора), хронологически (иной масштаб сжатого времени, условность, необходимая для пьесы вставной), психологически (чудовищная динамика в метаморфозе чувства).

В этой пьесе, где всё — благородство, как и злодеяния, — утрировано до сказочно невероятного, в «театральной в квадрате» вставной пьесе, особенно важно было избежать при исполнении *шаржа*. Как раз потому, что изображается невероятное, чудовищное, «необходимо... в смерче страсти... соблюдать меру, которая придавала бы ей мягкость» и правдоподобие. И нет никакого сомнения, что профессиональные датские актеры были на высоте положения (в отличие от комедийной афинской сцены на сцене из «Сна в летнюю ночь», в трагедийной датской нет ни одного критического замечания со стороны зрителей по поводу исполнения, а только по поводу содержания пьесы). Актеры, конечно, произносили реплики легким языком, не горланили, не пилили воздух руками, не рвали страсть в клочья, не солили соль, не старались переиродить Ирода — в пьесе, где на сцене играет злодей-ирод и слушает его в партере король-ирод. Актеры играли «мягко», не переступали границ простоты, держали зеркало перед природой, являли двору его подобие и отпечаток. Декламация была не менее занимательна, чем пантомима.

Перед высокопоставленной аудиторией, воспитанной на искусстве Высокого Ренессанса, предстали натуры, выдержанные в эстетических нормах спокойного величия, благородной простоты, *dignity* (достоинства), — зрители, как говорится, затаив дыхание внимали гармонии диалога актера-Короля и актера-Королевы; даже два восклицания безумного принца, ни к кому в партере, впрочем, не адресованные, не могли нарушить очарования. Режиссерские принципы «правдоподобия» театральной игры — это любезность, тонкая лесть Гамлета по адресу любезного, льстивого датского двора; пока театральная иллюзия не достигла апогея, саркастическое острие еще скрыто. Мастерство актерской игры безупречное. Во все времена — в восточных деспотиях и в итальянских синьориях, в «золотой» век Августа и при дворе королевы Елизаветы — хозяйка жизни высоко ценили художественное мастерство, особенно исполнительского искусства (или искусства, доведенного до этой функции). Доставляя обществу тонкое эстетическое наслаждение, мастерство свидетельствует о высоком расцвете искусства, достигну-

том под благотворной эгидой, а значит, само существование искусства, его расцвет — тонкий комплимент «времени» и его богам.

Когда на «венской» сцене засыпает в саду актер-Король, а на датской в приятно «отвлекательный» сон погружены зрители, наступает время Гамлета — до этого было время актеров. Когда занимательная иллюзия сделала свое дело, когда правдоподобие, как тень (которая бывает то длиннее, то короче, но неотделима от предмета), придало правде иллюзию трехмерности, когда выполнили свою функцию технические ингредиенты, без которых не усваивается «питательное» начало искусства (хотя иногда только они и усваиваются), — в действие, нарушая иллюзию, вторгается шут-Хор. В басне *fabula docet* (мораль) предшествует или следует за рассказом, как в конце сказки — «добрым молодцам урок»; в театре наше чувство «времени» (нравов, *mores*) непрерывно витает *между* баснословным миром вымысла и миром действительным, театральность осознается в перманентных переходах воображения зрителя от одного к другому и обратно (своим кашлем сосед в партере, выступая в роли Гамлета-шута, напоминает нам, что мы в театре). С виду Гамлет бестактно нарушал театральную иллюзию. Но лишь после обращения принца-шута к королеве («Сударыня, как вам нравится эта пьеса?») и после ответа матери и возражения сына («О, ведь она сдержит слово») король тревожно задает Гамлету два вопроса о характере пьесы. Комментаторы «Гамлета» часто недоумевали, почему Клавдий лишь теперь забеспокоился, хотя содержание пьесы изложено было еще в пантомиме, почему король еще тогда не почувствовал «мышшеловки» и не прекратил игру. Но во время занимательной пантомимы, несомненно выполненной не менее мастерски, чем диалог, зрители были *увлечены* — актерской и собственной занимательной игрой, разгадкой несложной загадки, переводом языка жестов на язык слов, приятным и безобидным «сотворчеством». Что публика весьма ценит это увлекательное, лестное для ее проницательности занятие, отмечено было Гамлетом еще в репетиции.

Когда Гамлет-зритель, пользуясь привилегией насквозь театрального амплуа шута, выступает в роли актера-Хора, комментируя действие («Он отравляет его в саду ради державы») или предсказывая его ход («Сейчас вы увидите, как убийца снискивает любовь Гонзаговой жены»), он как бы, выпрямляясь во весь рост, становится на невидимую рампу придворного зала, «трансцендентно» возводит партер в ранг *еще одной сцены*, ставит друг против друга две сцены, «датскую» и «венскую», наподобие параллельных двух зеркал, взаимно отраженных. Датский двор, увлеченный правдоподобием игры, признает себя в венском, как в лестном подобии, зеркале; венский придворный театр, стало быть, лишь отражает преступление датского при-

дворного театра, свою модель, и сам в нем, как в зеркале, отражен. Между двумя сценами Гамлет — принц одной и шут другой, зритель и актер — шутовским языком мира наиворот провозглашает: «Это подлая история; но не все ли равно? Вашего величества и нас, у которых душа чиста, это не касается; пусть кляча брыкается», и т. д., а король своим поведением и двор своей тревогой подтверждают, заверяют полное подобие двух сцен, безупречную правду отражения. Разрушая иллюзию, Гамлет обнажает театральность мира по обе стороны рампы — не одностороннюю, как до вторжения Хора, а двустороннюю, универсальную «игру актеров».

И здесь, больше не владея собой, «Король встает» с криком: «Дайте сюда огня! Уйдем!» Задумывая свой опыт, Гамлет не переоценил магии театрального «чудесного языка» («Преступники в театре бывали под воздействием игры так глубоко потрясены, что тут же свои провозглашали злодеянья», II, 2). В «мышеловку» король попался лишь тогда, когда театральность наиболее театральной сцены «Гамлета» достигла высшей точки, — после безумно шутовских комментариев, разрушивших иллюзию правдоподобия, пробудивших зрителя от чар приятного вымысла, — после возвращения к преступной действительности. Вместе с *театральным* разрушением иллюзии театральность сугубо возрождается, электризуя зрительный зал, возбуждая в нем чувство театральности собственного мира. — «весь мир лицедействует». Еще в конце второго акта, когда при вести, что в Эльсинор прибыла бродячая труппа, Гамлет затевает на «датской» сцене разговор с друзьями о театральных делах в столице, где детские труппы «забрали Геркулеса вместе с его ношей», в представлении английского зрителя начала ХУНвека (который *слушает* театр) возникает еще одна сцена — английская сцена, театральность того мира, в котором он, зритель, живет. *Такого* броского анахронизма, такого дерзкого нарушения *единства* сценического времени, его тождества, однозначности нет нигде больше, даже в театре Шекспира. И когда в сверхтеатральной атмосфере, воцарившейся после «мышеловки», датский принц, упоенный своей удачей, восклицает, что, на худой конец («если... судьба обошлась бы со мной, как турок»), он всегда найдет себе место в труппе актеров и даже «с целым паем» — английский зритель 1600 года видит в этот момент за слегка сдвинувшейся актерской «маской» Борбеджа, играющего Гамлета, лицо самого Борбеджа, его *личность*.

Театральная суггестивность образов «Гамлета» — гальванической, а не электростатической природы: образы перед нашим

Припомним, что за год-два перед «Гамлетом» был основан театр «Глобус», акционерами которого «с целым паем» были главный актер Р. Борбедж и основной драматург В. Шекспир.

воображением не стоят на своем месте и в своем времени, а динамически со-стоят, со-временны. В параллельных зеркалах многопланно, хотя и не с одинаковой четкостью, отражены время венское, датское, английское, глубокое средневековое датской легенды и шекспировское время английского Ренессанса — вплоть до его театра «Глобус». *Постановка* «Гамлета» любой эпохи и страны творчески адекватна многозначно выразительно-му «времени» этой трагедии лишь тогда, когда театральный ток проходит в воображении ансамбля (актеров и зрителей) через все планы трагедийного времени, завершаясь временем постановки, «вывихнутым веком» самих зрителей и исполнителей: когда во «времени» спектакля ощущается многообразное, все-историческое, глобальное Время Всякого Человека. Лишь при таком условии игра актера и восприятие зрителя стоят на уровне шекспировского Гамлета, его «трагически театрального» знания своего мира.

Характерно, что сама роль, облюбленная Гамлетом и принесенная им в спектакль, отличает героя не только от придворных зрителей, по и от актеров приезжей труппы, актеров-трагиков К Во вставной пьесе, как во всем сюжете, Гамлет играет не безумного вообще, а безумного fool (хотя ни король, ни придворные осторожно ни разу не применяют к принцу это слово, говоря о его болезни), то есть актера в жизни, человека, перед которым — это его доля — мир предстает как «театр» и он среди людей ни на минуту не выходит из «театрального» состояния. Ничего нет более далекого от Гамлета, чем однозначно бытовое («психологически» или «исторически») исполнение его образа. Играть Гамлета — значит буффонно играть «трагически актерское» сознание: *играть самого «актера»*, открывающегося «игрой» (иногда даже невольно) миру как «актер». В этом судьба Гамлета, роковая доля Знающего Человека во Времени.

И это же портит театральность игры и губит героя-шута. Не вторжение в спектакль со своими комментариями, шуту положенное, даже усугубляющее театральность, а с ней и удовольствие зрителей, но содержание комментариев, *неприлично злорадное* и вдвойне разоблачительное. Маска шута сдвинулась, зрители увидели и свое лицо, и лицо принца Гамлета; скандальная цель постановки обнажена; спектакль безнадежно испорчен: из-за выхода Шута за пределы театральной роли, из-за сверхшутовской выходки Гамлега. Когда венская сцена закрывается, скандал переносится в датский партер.

¹ Розенкранц в II, 2 сообщает принцу, что прибыли «the tragedians of the city» — «столичные трагики».

Ибо то же самое происходит — на протяжении всего действия! — на большой сцене жизни, на датской сцене. Чтобы отвлечь подозрения, сохранить за собой в «тюрьме» датского двора свободу поведения, Гамлет набрасывает на свою меланхолию маску безумного шута. Под маской он может открыто говорить правду в лицо двору и проверить правду слов Призрака. Он хорошо играет свою роль, когда презирает, и с теми, кого только презирает. Лучше всего с Полонием, вдвойне презренным как министр и как отец. Над прирожденно «жалким и суетливым шутом» (III, 4) знающий и играющий шут может не только издеваться, что буффону положено, но — уже выходя за пределы амплуа! — открыться, трагически высказаться (ответ: «В могилу», — на предложение Полония «уйти из этого воздуха», ответ, заслуживший одобрение царедворца: «Как содержательны порой его ответы»). Полонию все равно не понять трагико-шутовского тона Гамлета¹. В пределах роли иногда еще остается и дерзкая правда Гамлета в лицо королю, «безумно» замысловатая порой и для зрителя (ср. перед началом «мышеловки» замечание Клавдия: «Эти слова ко мне не относятся, Гамлет»).

Но игра героя-шута с близкими и дорогими — в прошлом, либо еще в настоящем — лицами нередко слишком рискованна. Таково, например, при первой встрече в Эльсиноре доверительное признание принца прежним друзьям о причине его меланхолии. Это так часто приводимое критикой и столь важное для понимания образа Гамлета признание — уже после того как Розенкранц и Гильденстерн сознались, что подосланы выведать его мысли, — признание героя в том, почему он «в последнее время утратил свою веселость», двойственно по тону, как почти все слова Гамлета под маской безумия, как сама маска, которая не совсем маска, или как этот эксперимент под видом развлекательно-«отвлекающей» пьесы. Это и сущая правда, и ирония над друзьями-шпионами: «отвлекающая» и *слишком общая* причина его настроения; о явлении Призрака, о возложенном на Гамлета долге в этом признании ни слова. А слова принца в заключение: «Я рад вам, но мой дядя-отец и моя теткамать ошибаются; я безумен только при норд-весте», и т. д., — это уже *открытое издевательство* над лжедрузьями, над их «преданностью» принцу и неискренней «игрой». И, понятно, те докладывают королю, что принц был с ними неискренен и болезнь его скорее подозрительна. Наконец, весь пассаж с флейтой, начиная со слбв: «Почему вы всё стараетесь загнать меня в сеть?» — это (под влиянием возбуждения после удачи с «мышеловкой») прямой вызов Клавдию и его двору, игра в открытую, без мас-

¹ «Преипирательская» игра «умного» буффона с «глупым» традиционна для театра Шекспира, начиная с комедий и «Ромео и Джульетты». Буффонада лишь усугубляется, когда «глупый» клоун попадает в точку: крылатая сентенция Полония о «безумии систематическом» Гамлета.

ки, *разоблачение* не только друзей, но и *собственной игры*, прямой выход из игры.

В объяснении с Офелией (III, 1) безумная игра еще блистательнее («изобретательнее» в трагически безумном) и еще непоследовательнее (как «игра»), чем с Розенкранцем и Гильденстерном; «срывы» гораздо серьезнее — вплоть до совета отцу Офелии «разыгрывать дурака только у себя дома», а в конце объяснения — до прямой угрозы королю: «Те, кто в браке, все, *кроме одного*, останутся жить». Ибо негодование против любимой, невольно играющей роль осведомителя, достигает апогея, и Гамлет просто не владеет собой. В своем «безумии» принц в этой сцене убедил поэтому только Полония и невинную дочь Полония (по иерархии театральных ролей они оба в III, 1, хотя по разному, — «глупые клоуны»), но не «знающего негодяя», не Клавдия, у которого совесть нечиста. Лишь после подслушивания король принимает решение отправить Гамлета в Англию, а после дерзкого спектакля-«мышеловки» решение немедленно осуществляется. За саморазоблачительными «срывами» героя в кульминационном акте — в апогее «игры» — следует *открытое* объяснение с матерью («Мой пульс, как ваш, размеренно звучит») и в припадке негодования убийство Полония...

В этих срывах, в непоследовательности игры, в выходах из роли — вся трагедия «знающего» героя, его личной судьбы, *роли* в жизни. «Роль» Гамлета, маска, облюбленная им в театре жизни, — единственно подходящая, адекватная сознанию Гамлета, безрадостному его знанию, как и личному долгу — перед отцом, перед Данией, перед самим собой. Но в ходе игры, в исполнении роли, герой-актер выходит за пределы своего замысла («знать, узнать правду») и своего амплуа; знающий и узнающий Гамлет хочет, *чтобы все знали*, чтобы и мир узнал то, что он, Гамлет, знает. «Знающий» шут выходит из роли, в негодовании даже «выходит из себя» как человека, знающего окружающих. Какой смысл, казалось бы, проповедовать тем, у кого нет ушей, говорить тем, кто не желает знать, кто неспособен тебя понять? Ничего нет неблагоприятнее, неразумнее. Безнадежная эта игра, оправданная, благоразумная, когда она всего лишь «игра», — это судьба Гамлета, которую он проклинает еще до того, как приступил к «игре» («проклятье судьбе» в конце первого акта), бесплодность которой он сознает и выходя из «игры» («Но все равно, хотя бы Геркулес весь мир разнес», V, 1). Ибо этот долг («чтоб все знали») выше индивидуального интереса, выше инстинкта самосохранения, выше благоразумия особи, выше самого голоса, «знания», это трагическая *страсть-долг личности* Гамлета, органа общественного целого, как и долг-страсть других протагонистов в трагических аффектах. Последняя, предсмертная просьба Гамлета к другу — все та же: чтоб все знали то, что знал он один («Поведай правду обо мне неуголенным»).

Иначе говоря, в жизненном вопросе «Быть или не быть?» верх берет то, что «благороднее», пусть и неблагоприятнее. В поведении героя верх берет природа личности. В игру театрального мира Гамлет вступает как единственный (отчасти помимо антагониста) *знающий* персонаж датской сцены, перед которым все остальные — лишь «шуты природы» (fools of nature). Но в ходе игры природа Знающего Человека как *трагический характер* ставит себе на службу — на службу жизненной игре в высшем смысле — и его знание, а когда дело требует — а дело «знающего» героя — это его обличительные слова, — сбрасывает с себя и благоприятную маску.

Сброшенная маска, выход из игры, открытое обличение Клавдия в конце венской сцены — это начало новой и решающей фазы, начало нисходящей фазы в жизненной игре датской сцены, начало открытого — без маски — единоборства принца с королем, заканчивающегося финальным поединком, на который — вопреки предчувствиям «вешей души» — Гамлет впервые выходит без забрала, не сознавая (или не желая видеть) «бесчестной игры» антигероя, *неблагоразумно* выходит — как просто душно доверчивый «клоун» — и погибает. Но в собственные сети попался и «знающий» негодяй: связь между *кульминационной* сценой на сцене, в которой Клавдий морально «ранен» Гамлетом, и *финалом*, в котором Гамлет поражает его насмерть, особо выражена на датской сцене двумя «выходами из игры» — самого короля — оба раза *с криком*. Не только деятельные и «незнающие» помощники Клавдия (Полоний, Лаэрт, Розенкранц и Гильденстерн) и сам Клавдий попали в ими же составленные сети, «подстроенные лукавством», то есть оказались «шутами природы», — в конечном счете, «шутот природы» оказался и сам Гамлет, «шутот» собственной природы: подобно «незнающим» доверчивым протагонистам последующих трагедий.

Пожалуй, все же прав был Горацио. Гамлет-актер получал бы только полпая.

Глава третья

ЭВОЛЮЦИЯ ТЕАТРАЛЬНОГО И ТРАГЕДИЙНЫЕ РОЛИ

Знающий Гамлет — *знающий* «шут». Все последующие герои трагедий, доверяющие себе (внутреннему голосу своей природы как голосу долга) и миру (системе жизни, природе общества, в целом справедливого, должного), начинают в роли наивных, *незнающих* «шотов природы». На театральном языке Шекспира магистральный сюжет трагедии строится на том, что пребывающий в мире с миром герой, «незнающий шут», в ходе патети-

ческого действия узнает жизнь и себя как «шута природы», «шута судьбы». Театральная формула в эволюции трагического нарастает. «Я—шут судьбы» («I am fortune's fool», III, 1),—воскликает Ромео, когда после убийства Тибальта ему надо бежать из Вероны; Гамлет в сцене с Призраком: «Мы, шуты природы» («We fools of nature», I, 4); безумный Лир: «Я не более как прирожденный шут судьбы» («I am even the natural fool of fortune», IV, 6).

Эволюция театральной формулы трагического видна уже по тому, когда, на каком этапе действия герой осознает себя шутом: Гамлет — еще в завязке, до рассказа Призрака, Ромео — в кульминационном акте, Лир — в конце «проповеди» IV, 6, в состоянии предельного безумия и высшей мудрости, перед исцелением в IV, 7 и переходом к финалу. Но эволюция эта выражается также в постепенном изменении смысла «шутства» человеческой судьбы и театральности человеческой жизни, а также *отношения* к театральности. «Шут судьбы» в устах Ромео означает роль случая как судьбы, для Ромео внешней, судьбы фортуны в любовно-комедийных ситуациях, где людьми и в людях, в их обстоятельствах и поступках «играет» Природа: роковую роль случая в слепоте страстей. Но когда Тезей в V, 1, к исходу «Сна в летнюю ночь», сближает безумцев, любовников и поэтов — всем им не хватает рассудка,— в его юмористической идее, ключевой ко всем безумствам комедии любви и ее фантастике, нет ни презрения, ни осуждения «шотов» безумствующей Природы, которая играет всеми, в том числе самим героем Тезеем, влюбленным в Ипполиту; нет здесь и морально отрицательного оттенка. Тогда как в устах Гамлета «шуты природы» означает сочетание безрассудства с бесчестьем, «слабость» развратной матери и «подлую игру» дяди, ничтожность умственную и нравственную — человека, «квинтэссенции праха».

Смысл театрального слова «шут» меняется не только в зависимости от жанра, но и внутри трагедийного жанра в зависимости от протагониста, нормы человеческой природы в мире данного жанра. Показательно различие между трагедией-прологом и последующими трагедиями. Одиннадцать раз в «Гамлете» употреблены слова fool, foolish, foolry, причем употребляются они только в языке Полония (два раза, и лишь о себе самом) и Гамлета (девять раз, из них четыре раза применительно к Полонию). В тексте «Гамлета», как обычно в английском языке, fool часто означает «глупец» К Но применительно к Полонию fool на языке Гамлета — это всегда глупость в сочетании с под-

¹ «Меня уверяешь ты, что я дурак» (Полоний — Офелии, I, 3); «вышло глупо» (Полоний о собственном остроумии, II, 2); «Дурак, который так делает» (Гамлет об актере, который играет «клоуна», III, 2); «Хитрая речь спит в глупом ухе» (Гамлет — Розенкранцу и Гильденстерну, IV, 2),

лостью («Эти старые шуты», II, 2; «Пусть он ломает дурака только у себя дома», III, I; «Ты, жалкий, суетливый шут», III, 4; «А был глупый, болтливый прохвост», III, 4). Полоний, вдвойне презренный — как министр и отец, — самый ничтожный (морально и интеллектуально) среди придворных; по поступкам, как и по жалкому своему концу, он образец современного человека, «шута природы» К

В послегамлетовских же трагедиях с героем «незнающим» слово fool обычно употребляется только в смысле «глупец» — без морально отрицательного оттенка; fool даже противопоставляется знающему жизнь «прохвосту» (knave). В «Отелло» слово fool встречается восемнадцать раз. Чаще в речи Яго — девять раз, дважды в устах Эмилии, один раз — Бьянки, дважды — Дездемоны и — в конце действия, как его итог, трижды подряд о себе — в восклицании Отелло: «О я глупец, глупец, глупец!»; ибо он любил «неразумно, но безмерно». Для трагедийного словоупотребления характерно: «Я пользуюсь глупостью, как кошельком» (Яго, I, 3); «Этот честный дурак» (Яго про Кассио, II, 3); «Честность — дура» (Яго, III, 3); «Доверчивых глупцов так ловят» (Яго про Отелло, III, 3); «И дура же я была, что взяла платок» (Бьянка, IV, 1); «До чего мы глупы» (Дездемона о себе, IV, 3); «Шутовской колпак! Что он, дурак, понимал в такой жене» (Эмилия об Отелло, V, 2). В мрачном, почти без комического, действии «Макбета» слово fool употреблено только два раза — в конце действия и лишь самим героем — в смысле «глупец»: «И все «вчера» *безумцам* освещали путь к пыльной смерти» (в монологе V, 5) и «К чему *играть* мне римского *глупца*, упав на свой же меч?» (в начале последней сцены).

Всего показательнее для трагедий с «незнающим» и «узнающим» героем — «Король Лир», где слово fool употреблено двадцать раз, не считая профессионального применения его к Шуту: Кентом два раза, Эдмундом два раза, Гонерильей пять раз, Лиром пять раз, Шутом шесть раз. «Глупо честен» (Эдмунд про брата, I, 2); «Старики (дословно «старые дураки») — что дети» (Гонерилья, I, 3); «Дурак-то — не совсем дурак» (Кент о Шуте, I, 4); «Из тебя бы вышел хороший дурак» (Шут — Лиру, I, 5); «*Плут может быть к тому ж дурак, зато дурак не плут*» (Шут, II, 4); «Мой глупец владеет мной» (Гонерилья о супруге, IV, 2); «Я стар и глуп» (Лир, IV, 7). Поэтому в важнейшей для театральной концепции жизни сентенции Лира о «великой сцене дураков» и там же: «Я прирожденный шут судьбы», —

По отношению к королю Гамлет употребляет театральный термин vice — «порок» («a vice of kings», III, 4 — «шут на троне» в переводе М. Лозинского; «петрушка в королях» в переводе Б. Пастернака). Порок — буффонная роль английского народного театра.

слова «дурак» и «шут» (в оригинале fool в обоих случаях) относятся лишь к Лиру, Глостеру и всем «добрым», к тем, кто не знает или не хочет считаться с бесчестной сценичностью жизни К И весьма показательно последнее в тексте fool, примененное Лиром к Корделии: «И мою бедную дурочку повесили» (что, как уже сказано, послужило у комментаторов основанием для серьезного недоразумения касательно судьбы Шута).

Театральность трагедийного действия характерно выражается в *ролях* персонажей. Таких ролей в шекспировских трагедиях восемь (или девять, если два варианта буффона, наивного и «знающего», считать за две роли): «герой», «антагонист», «героиня», «антигероиня», «друг героя», «помощник антагониста», «подруга героини», «буффон» («клоун», «шут»). В одной роли могут выступать несколько персонажей (например, в роли «антагониста»: Сициний, Брут, отчасти Авфидий; в роли «помощника антагониста»: Полоний, Розенкранц, Гильденстерн, отчасти Лаэрт), и далеко не все роли наличны в каждой трагедии. В лицемерной, сверхцивилизованной придворной среде «Гамлета» уже представлены почти все роли: герой (Гамлет), антагонист (Клавдий), героиня (Офелия), антигероиня (Гертруда), друг героя (Горацио), клоун (Первый могильщик); подруги у героини, еще более одинокой, чем герой, в «Гамлете» нет². При всей индивидуализированности образов Шекспира нетрудно дать конкретную характеристику каждой роли в магистральном сюжете, выше они часто приводились, и объяснить показательные отклонения, исключения из нормы. Например, помощник антагониста, он же по совмещению буффон, Полоний — скорее исключение (объясняемое только что приведенным синкретическим значением слова fool в «Гамлете»), так как буффон при его «природной» точке зрения на вещи обычно конгениален герою, а не антагонисту, и если состоит на службе, то только у героя.

Сопоставляя трагедийные роли Шекспира с десятью ролями-масками современной английскому театру Возрождения итальянской комедии масок (влюбленные два «героя» и две «героини», два «старика» — Панталоне и Доктор, двое буффоновых «слуг» — Первый Дзанни и Второй Дзанни, Капитан, Служанка или Серветта), «сверхтеатральной» в истории европейского театра по чувству жизни и игре-импровизации (типы-маски этого театра оказали несомненное влияние на ранние комедии Шекспира), мы замечаем прежде всего различие вжиз-

¹ Хотя в конечном счете — в развязке действия — попадают как «шуты» (глупы) и гибнут все: и незнающие «добрые», и полужнающие «злые».

² Она слегка намечена (по совмещению) в образе Гертруды четвертого акта.

ненной модели ролей, различие в чувстве «времени». Роли комедии масок бытовые и заданные, вплоть до языка (местного диалекта) социально этнографические; в театре Шекспира, особенно в трагедиях, роли структурны. История (социальная «природа» и «время») сгустилась в комедии масок, характерно отвердела и отложила в косный быт; ¹ в трагедиях Шекспира главные роли (герой и героиня, в которых человеческая природа сублимирована, а иногда и другие роли), динамичны и даже переходят психологически в свою противоположность — каждый раз в зависимости от ситуации данной трагедии и своеобразия характера.

Динамичность театрального, между прочим, выражается у Шекспира в совмещениях двух, редко трех ролей в одном образе: герой и шут (Гамлет), герой и антагонист (Макбет), героиня и антигероиня (леди Макбет), героиня и клоун (безумная Офелия), антигерой и мнимый друг героя (друзья Тимона), антигерой, друг героя и мнимый шут (Апемант). Иногда, таким образом, это мнимое (сугубо «театральное») совмещение ролей (Яго в роли «друга» Отелло, «друг» Антония в начале действия Октавий). Часто персонаж сознательно «играет» совмещенную роль, «входит в роль» и «выходит» из нее на глазах у зрителя (Гамлет и Эдгар в роли «безумных»). Само совмещение при таком переходе «играет». Примером может послужить друг героя Менений в «Кориолане». Менения, которому в экспозиции удалось успокоить мятежных плебеев «природной» притчей об органах тела, Шекспир наделил остроумием, добродушием, лукавством и «реализмом» в политике, чертами буффона (для которого характерна «природная» во всем точка зрения) — скорее комедийного, привилегиями которого, когда надо, Менений часто и охотно пользуется (например, в II, I, где он насмехается над трибунами, а те, как положено, ему, буффону, все прощают); в большей части сцен основная роль Менения (друга трагедийного героя!) не менее серьезна, чем у прочих почтенных патрициев, — и тем комичнее, театральнее переходы лукавого Менения в роль буффона. Когда в V, I римляне поручают Менению посредничество в переговорах с Кориоланом, он тут же «входит в роль» (рассуждение о влиянии пищеварения на настроение: «Пока он не пообедал, я говорить с ним не буду») и в лагере вольсков играет буффона по всем правилам роли — вплоть до пародирования патетических слов изгоняемого героя в кульминации («Я изгоняю вас, живите здесь»).

В трагедиях при совмещении и переходе из роли в роль для

¹ Этому не противоречит то, что каждая пара ролей в комедии масок состояла из «динамического» (активного и ловкого) и «статического» (пассивного и беспомощного) партнеров.

героев и героинь более характерна *безотчетная игра*. Такова театральность Лира в завязке и Тимона в первых актах, где доверчивые герои, того не сознавая, как бы играют роль «клоуна». Когда Эмилия в IV, 3 «реалистически» доказывает Дездемоне, что немало женщин изменяют мужьям, и с полным на то правом — перед этим, кроме того, Эмилия расхваливала красоту Лодовико, ради которого «одна дама босиком пошла бы в Палестину», — речь жены Яго перекликается со злословием ее мужа, «реалистического» антигероя, насчет вольных нравов венецианок; верная Эмилия, подруга героини, по контрасту с Дездемой морально играет в этой сцене роль антигероини-сводни. За «сводню» ее и принимает ревнующий Отелло.

По характеру ролей, действительных или мнимых, можно различать «призрачную» театральность, преобладающую в интриге «субъективных» трагедий первой группы, и преимущественно *действительную* театральность — во второй (еще один довод в пользу принятой в этой книге классификации трагедий Шекспира). Когда Отелло верит «честному Яго» и полагает, что Дездемона и Кассио его обманывают, а Эмилия у них выполняет обязанности сводни, когда он «слышит» признание самого Кассио и «видит» вещественное доказательство измены (IV, 1), то это — с виду близкая комедиям, но трагического тона — театральность слепоты страстей, которую имеет в виду Гамлет («Будь человек не раб страстей...», III, 2). Обозначив героя через Г, антигероя АГ, героиню г, антигероиню аг, друга героя ДГ, помощника антигероя ПАГ, подругу героини пг, можно схему интриги «Отелло» представить следующим образом: Г не без помощи ДГ женился на г. АГ, играя роль мнимого ДГ, убедил Г, что г — это якобы аг, а ДГ, мол, на самом деле АГ, который давно вместе с г, мнимой аг, будто бы играет против него, героя. Так как перед этим Г разжаловал ДГ, мнимый АГ по совету мнимого ДГ обращается за помощью к г, и та ходатайствует за действительного ДГ, а Г видит в этом доказательство правоты версии мнимого ДГ. Г убивает г за то, что она оказалась аг, а действительный АГ, который должен убить мнимого АГ, поручает это ПАГ. Но ДГ только ранен, а пг раскрывает обман мнимого ДГ. Ее за то, что она играла не как положено аг, а как пг, убивает АГ, который до этого, заметая следы, еще убил ПАГ. Г в отчаянии от того, что принял г за аг, убивает себя, а разоблаченный АГ арестован и будет наказан.

В призрачной игре интриги, внушенной ведьмами, еще больше всякого рода мнимых ролей; при схематическом обозначении алгебры величайшей трагедии доблести буквами это выступило бы еще рельефней. Под влиянием магических сил (демонических «антисил») все роли шотландской трагедии переходят в свою противоположность, в антироли и в мнимые роли. Доблестный герой становится убийцей, кровавым тираном (антигероем), ге-

роиня — четвертой ведьмой (антигероиней), прежние покровители и соратники, друзья героя, один за другим вначале представляются ему, а затем действительно становятся его врагами (антигероями), а ведьмы, враги Всякого Человека (подлинны антигероини), — «вещими сестрами» и покровительницами. Действительным чувством человеческого долга, обычно присущим в трагедиях более всего протагонисту, наделены мнимые, чисто структурные, антагонисты. Их победа в финале над героем-антигероем — полная победа антагониста, в разрез с нормой трагедийного финала — оказывается победой правого дела. Высший долг в трагедии доблести — это бесчеловечный «антидолг». Призрачный мир «Макбета» — кошмар «театрального» антимира; высокий «доблестный» миф «Макбета» реализуется в действии как низкий антимиф ведьм; от магических его чар герой освобождается лишь в финале, демонстрируя в самой гибели бесстрашие и величие, на которые способен «настоящий» человек.

В завершающей первую группу и отчасти переходной трагедии «Антоний и Клеопатра» фантастику субъективных («природных») страстей объективно комментирует «время» (социально-политическая история). Магия «чар» «ведьмы» (и то и другое уже чисто *метафорически*) Клеопатры тоже придает «долгу» доблестного Антония обратный характер, обессиливает и губит героя, превращает роли в их противоположность: «слабая» и аморальная Клеопатра-Омфала — структурно героиня/ а достойная Октавия, по характеру конгениальная героине Дездемоне, — структурно антигероиня. Время, трагедийный рок, на стороне посредственности Октавия, который побеждает героя-богатыря. Но в «Антонии и Клеопатре» трагедийная судьба («шлюха Судьба», I, 2 «Макбета») уже свободна от демонической таинственности, от «магической игры» шотландской трагедии. В жизненном театре второй римской трагедии, в смене «времени» Антония «временем» Августа, как и в переходе друзей-соратников героя на сторону антигероя, видна объективная логика истории, разум системы против произвола природных страстей.

В мнимых ролях «субъективных» трагедий действительное положение *скрывается* за театральной интригой. В трагедиях с акцентом на состоянии мира театральность действия становится объективной. Действительное (социальное) положение персонажа* (бастарда Эдмунда, народных трибунов, которые стоят на страже интересов плебса, или друзей богатого Тимона, которые нуждаются в его щедрости) диктует ему роль, игру, переход к новой роли. Свободно действует, как ему кажется, лишь герой, затеяв весь этот «театр». За героем и в герое играет жизнь, «сценическая» система вещей: то, что герой узнает лишь в ходе игры.

Более объективная («системная») театральность «социальных» трагедий сказывается прежде всего в том, что антагонистами, сознательными «актерами», обманщиками и виновниками трагического заблуждения героя выступают уже не исключительные «демонические» злодеи, вроде Яго, но сверхъестественные ведьмы или «волшебная» Клеопатра, «цыганка», а старшие дочери Лира, которые опираются на реальные права и обычаи, связанные с феодальным владением, бесправный бастард Эдмунд, заурядные функционеры-трибуны и просто ничтожные друзья Тимона. Эти антагонисты второй группы трагедий *правы* либо с точки зрения существующей системы — против заблуждающегося героя (дочери Лира, а тем более римские трибуны), либо с точки зрения становящейся новой системы против патриархальной системы «старого мира» (бастард Эдмунд). Возросшая роль *системы* проявляется — начиная с «Короля Лира» — не только в поступательном увеличении (до неисчислимого в «Тимоне») количества антагонистов, но и в поступательном уменьшении количества ролей. В трагедиях «социальных» исчезает, а в «Кориолане» отходит в социальный фон героиня (важная роль «субъективных» трагедий) и связанные с нею роли антигероини и подруги героини, упрощается, даже атрофируется, интрига, начиная с «Кориолана», а с упрощением интриги отпадает и потребность во многих ролях. В «Тимоне Афинском» остались только Тимон и Афины (система), герой и земляки, они же мнимые друзья героя, они же его враги (антагонисты), они же и официальный социальный фон Афин. Героический (либо демонический) *личный характер* сведен в «Тимоне» до безличной «типичности», заурядности. Героя в афинской трагедии губит заурядность, стандартная пошлость жизни, всеобщая обезличенность человеческой природы, деградировавшей в «потребляющем обществе» Афин до ничтожности, до нуля, до некоего коллектива высокопоставленных нулей. Грубая игра самой системы, равнодушной к личности, к характерам, по сути, *игра без характеров*, — это конец игры, тем более трагедийной, героической: не с кем играть, да и некому играть. Сам «герой» последней трагедии — уже не столько характер, и того менее герой, как гротеск «социального» человека, Общественного Человека, а его ситуация — это гибель самой судьбы, невозможной в обезличенной, обезличенной жизни.

Гротескно утрированная роль — самоопределяющая и без характеров решающая, единственно оставшаяся «роль» — *системы* обозначается в трагедии-эпilogе изменением самой формулы театральности жизни, новым — и последним в трагедиях — смыслом слова *fool*. Когда Тимон в издевательском пире кульминационной сцены обращается к «друзьям обжорства»: «Вы... жалкие паразиты... *шуты фортуны*... сезонные мухи... человечки-

автоматы» (дословный перевод)¹ и т. д. и т. д., то социальная «фортуна» здесь синоним богатства, та же Фортуна, которая в экспозиции осыпает в стихах Поэта милостями случайных любимцев, а слово «шут» здесь означает абсолютное (морально и интеллектуально) ничто, безжизненную марионетку («человечка-автомат»). С виду формула Тимона — возвращение к формуле Ромео (судьба-Фортуна), но по абсолютно отрицательному содержанию «шутства» она ближе к «шутам природы» Гамлета, даже к его, Гамлета, более резкой -формуле: человек — «квинтэссенция праха». По сравнению с прежними формулами театральности у безлично цивилизованных массовленных fool of nature (Гамлета, «natural fool» Лира), нет рода, нет мук «рождения» личности, борьбы с судьбой (fortune Ромео и Лира), ни победы ценой жизни над судьбой, ни трагической смерти, судьбы личности Всякого Человека. В прежних трагедиях Шекспира даже «злые» (в «Короле Лире»), даже второстепенные персонажи (Полоний, Розенкранц, Гильденстерн в «Гамлете», Родриго, Эмилия в «Отелло») доведены до человеческой своей судьбы, до смерти. Но мы не знаем судьбы лжедрузей Тимона, в кульминационной сцене они улетучились как «дым»². У «жалких паразитов; потребляющего общества, у «сезонных мух», у «автоматов» нет судьбы.

Последняя формула театральности в устах Тимона — это магия богатства, монополярная роль системы, с которой афинская трагедия начинается («Поэт. Смотрите магию богатства.— «See magic of bounty»), магия, которой не перестает изумляться Мизантроп в предсмертных сарказмах. Но в более широком смысле магия театральной системы, в которой герой выступает невольным актером, то и дело давала о себе знать и в прежних трагедиях Шекспира. Во всех них так или иначе герой «играет» (в конечном счете) против системы, невольно играет с системой — и система «магически» играет им и в нем самом.

Эта «магия» акцентируется в невольных переключках мотивов, повторениях ситуаций и фраз, в характерных репликах, обрамляющих партию персонажа (особенно героя) или ее часть, примеры чему, далеко не исчерпывающие, часто приводились раньше при разборах трагедий. Макбет, впервые вступая в действие со словами: «Такого гнусного и прекрасного дня...», — не сознает* что повторяет заклятие ведьм, что он вступил в роковой

¹ «You knot of mouth-friends... detested parasites... fools of fortune... time's flies (буквально «мухи времени»)... minute-jacks (фигурки-автоматы в тогдашних часах)!, III, 6.

² «Smoke... is your perfection» — «Дым — ваша сущность» (дословно: «ваши совершенства», III, 6).

круг, что это первый день его судьбы, начало «игры». «Боги смеются надо мной...» — слова смущения счастливого Марция, когда в акте завязки ему присваивают прозвище Кориолан и он просит уступить ему одного пленника, и его же слова отчаяния: «Со смехом боги смотрят...», — когда в финальном акте он сам уступает матери. Партия Яго начинается: «Да вы не хотите меня слушать», — и кончается: «Больше не скажу ни слова». Когда Клеопатра произносит первые слова («Любовь? Насколько ж велика она?»), она не в большей мере сознает роковой, как первые слова Макбета, смысл своего вопроса, чем Антоний значение своего ответа; оба не сознают, что «завязалась» их судьба, что они уже «играют», и Антоний подтвердит беспечные первые свои слова кульминационным поступком, за которым останется только «точка» конца (*his period*) — и не менее характерные для его роли предсмертные слова. «Почему вы все стараетесь... загнать меня в сеть?» — спрашивает Гамлет придворных в эпизоде с флейтой — и заканчивает его словами: «Назовите меня каким угодно инструментом, — вы хоть можете меня терзать, но играть на мне не можете» (в финале его «загонят» в сеть и «растерзают», фальшиво «сыграв» на его «инструменте»).

Слова «в роли» часто выше сознания персонажа-актера, даже «знающего», сознательно играющего; во всей мере их значение раскроется лишь в ходе игры. «А вот и он, *как завязка* в старинной комедии (Эдмунд в *завязке* — про входящего Эдгара. — *Л. П.*). Разыграю-ка роль меланхолического прохвоста, вздыхающего, как сумасшедший Том из Бедлама»; в финале, перед поединком, при звуке труб, *как завязка* судьбы самого Эдмунда выйдет Эдгар. Отчаявшийся Мизантроп не сознает *высшего* значения последних слов своих («Конец царству Тимона»): конец *трагического времени* Тимона, начало времени Алкивиада. Персонажи «знающие» и «незнающие», особенно герои, которые «играют», сливаясь с ролью, самоотверженно и на пределе — с системой, становятся органами трагедийной системы, она играет в них, как в наивных буффонах, невольно «попадающих в точку», как в «шутах судьбы», шутах самой системы. К каждому герою, осуществляющему «безумный» эксперимент над системой, а не только к «знающему» Гамлету, применимо знаменитое слово буффона о безумии *систематическом*.

Но если так, тогда у с виду шутовской («безумной») системы, которая магически стоит за всей театральной игрой, — у знающих «богов», которым «трагедии угодны», должны быть, как у «безумного» Гамлета, некие высшие резоны?

Глава четвертая

ТРИ ТИПА ТЕАТРАЛЬНОЙ ИГРЫ

По характеру театральности «актера», по отношению между маской (ролью) и лицом (личностью), можно различать три типа сценической игры, а в каждом из них — различные по высоте трагизма, по значению для действия, для его резона в целом, уровни патетического.

В сценах *первого типа* сознательно играет антагонист, самостоятельно или с героем-партнером, который при этом играет, того не сознавая, по сценарию антигероя-интригана, играет, как доверчивый «клоун» (наивный fool). Элементарным образцом этого типа служит игра Эдмунда в завязке вспомогательной линии (I, 2); бастард, чье лицо уже ясно зрителю по начальному монологу, играет в этой сцене роль послушного сына с Глостером и доброго брата с Эдгаром; в II, 1, играя за двоих, как «слуга двух господ», он симулирует поединок с братом и ранит себя в руку; в дальнейшем, в интриге с двумя влюбленными в него дочерьми Лира, особенно в финале, игра Эдмунда и тоньше и значительнее. Сюда же относится притворство льстивых придворных Клавдия и самого короля или три сцены «политичного дружелюбия» в третьем акте «Тимона Афинского», где друзья отказывают Тимону в ссуде. Лицемерная игра во всех этих сценах отличается от комедийной игры fool'a чисто сатирическим характером изображения.

Более показательна для трагедий игра (также первого типа) «героя-антагониста» Макбета и леди Макбет перед шотландскими вельможами после убийства Дункана (II, 3) или выход Кориолана в «одежде смирения» к римским избирателям (II, 3). В обеих сценах герои не в своей тарелке и ведут себя, по выражению Макбета, как «новички», они «играют», как им кажется, в первый и последний раз в жизни — уступая близким (Кориолан) или поощряемые темными силами (Макбет), играют по чужим планам и внушениям. «Ненатуральная» игра обоих героев, в которой они пытаются выйти за пределы прямодушной своей природы, неискусна и в обоих случаях никого не обманывает и на сцене.

Для первого типа игры, основанной на примитивном обмане, характерна «призрачная» театральность сцены подслушивания в IV, 1 «Отелло», своего рода сцена на сцене в сочетании с пантомимой. Режиссер ее Яго, на наших глазах импровизируя замысел сцены, втягивает в нее исполнителями сначала Отелло, затем Кассио и Бьянку, а те не сознают своей «игры», убеждающей Мавра в измене Дездемоны. На «дьявольски коварной... двусмыслице» («juggling fiends... double sense», Макбет, V, 8), на мнимой, призрачной правде основана театральность действия лишь в трагедиях с акцентом на слепоте страстей, особенно в

двух первых; двусмысленно в них не только происходящее¹ и прошлое, но и будущее (пантомима Призраков будущих королей Шотландии в пещере ведьм «Макбета»).

Подлинного трагизма достигает эта театральность *неясной ситуации* — настоящего, когда оно указывает будущее накануне его — в неясности самой жизни, двусмысленной темноте ее указаний (например, в завязке «Макбета», когда «сказаны две правды», или в кульминации, когда Призрак, соглашаясь, безмолвно трясет окровавленными кудрями). Сама жизнь тогда «играет» в личных решениях и «свободных» действиях Действующего Человека — по формуле «Du glaubst zu schieben und du bist geschoben» («Думаешь, что толкаешь, а это тебя толкает», Гете). На демонической театральности этого вида, трагической иронии судьбы, основана патетика «Макбета» в целом и резюмирующее сравнение человеческой жизни с актером, который «кривляется на сцене»: высший образец театральности первого типа.

Но и игра антагониста иногда достигает высших регистров театральности и также переходит в своего рода пафос, когда кончается притворство, примитивный обман. Вершина партии Яго — это первая сцена оклеветания, кульминационная III, 3. Когда Яго говорит Мавру: «У меня несчастная привычка во всем искать дурное и напрасно подозревать других», — он не клеветает, а *сознается*; от притворства, от «игры» здесь только смягчающие эпитеты «несчастливая», «напрасно». Как всегда, высшее искусство игры — когда уже как бы нет искусства, нет игры, актер слился с ролью, «переживает» ее. Отелло покорен *искренней* игрой подозревающего Яго, субъективной правдой клеветника. Свою подозрительность Яго называет «*my jealousy*» («моя ревность», III, 3) — он *ревностно*, безустанно, «доблестно» *бдителен* в оценке людей. Искренность подозревающего Яго так же не может быть заподозрена, как и ревнующего Отелло, — выше уже отмечено, что Яго и есть единственный прирожденный «ревнивец» (в высшем, жизненном смысле слова), прирожденный шут неполноценной своей природы в этой трагедии ревности. В III, 3, когда Яго играет перед другим, и в монологе конца первого акта наедине с собой («Подозревая, буду действовать, как если б был уверен») он один и тот же. И только поэтому подозрительность Яго входит в Отелло как ревность — в призрачно театральном интриге трагедии доблести. «Игра» сознательного и «искренного» актера здесь порой перерастает в театральность второго типа.

Инициатива трагедийного конфликта в целом, как мы знаем,

¹ Ср. еще в IV, 1 после «подслушивания» ярость Отелло от якобы двусмысленных слов Дездемоны, когда она простодушно радуется назначению Кассио преемником Отелло.

всегда исходит от героя. Завязкам всех трагедий 600-х годов, а иногда и ряду сцен восходящей линии поэтому присуща та же театральность первого типа, но особого вида — без личной инициативы антагониста. Игра, затеянная героем невольная жизненная игра, никем со стороны не инспирирована, и герой не сознает ни театральности ситуации, ни своей роли. Положение героя в обществе, которому он полностью доверяет, как самому себе, *безличная жизнь* (система вещей, ее официальный миф), *своего рода скрытый «интриган»*, как бы стоит за плечами протагониста, внушая ему дерзкий замысел, «театральность» которого герой поймет лишь в ходе действия.

Законченно театральная сцена завязки основной линии «Короля Лира» — наиболее яркий пример этого вида. Положение в ней обратное игре Эдмунда в завязке вспомогательной линии: антагонистки «играют» в затее, задуманной доверчивым героем. Перед началом «сцены» два «зрителя» обсуждают предстоящее действие, содержание его известно им лишь в общих чертах. Второй зритель при этом знакомит Первого с Третьим зрителем, своим побочным сыном, легкомысленно делясь с приятелем семейными своими делами. Начинается действие. Режиссер, он же премьер, излагает необычайный, «заветный» замысел сцены. Две актрисы хорошо исполняют роль, Третья отказывается играть. Гнев режиссера переходит в «ярость дракона», когда за Третью актрису заступается, выходя на сцену, Первый зритель. Их обоих изгоняют. После этого Первая актриса и Вторая, прощаясь с разжалованной Третьей и осуждая ее, уславливаются совместно обдумать дальнейшую свою игру при таком старчески капризном режиссере. Затем действие переносится на сцену большого британского мира, где участниками действия становятся и прежние «зрители».

По замыслу наивного протагониста играют гости-антагонисты в первых сценах «Тимона Афинского», гротескно театральные. В «Антонии и Клеопатре» роковые обеты героя в беспечной любовно-игровой завязке сценически обрамлены осуждающими оценками «зрителей», соратников Антония. Вообще, в более поздних и во всех «социальных» трагедиях Шекспира театральность завязок оттеняется «зрителями» на сцене; герои «играют» свою судьбу перед другими — как выяснится впоследствии, перед «богами», подобно безотчетно исполняемому обряду.

В сценах *второго типа* театральности, более редких, сознательно играет сам герой или духовно близкий ему персонаж; на сей раз маска нравственно однозначна лицу, роль адекватна личности, но персонажу почему-то нельзя сказать правду открыто, а только под маской, в роли. Такова игра Кента, когда он, переодетый, поступает к Лиру на службу под видом некоего Кея.

Кей — это истинный Кент, роль Кея — это истина Кента. Настоящего Кента, чью строптивость зритель, возможно, неправильно понял, переоценил в первой сцене, в соре с королем, верного Кента мы ясно видим лишь *в роли* Кея. Лапидарные ответы Кея, когда он нанимается служить «достойному власти», — это целая программа патриархальной верности, этика целого общества, истина «эры Кента». Иначе говоря, маска расширяет образ персонажа, выводит «верного слугу» за пределы сословно локального образа графа Кента (в чьих устах к тому же декларации Кея прозвучали бы напыщенно), подымает роль до уровня, столь важного для трагедии, где «играет» всечеловеческое Время.

Правда, которую можно высказать лишь под унижительной маской, временами придает роли Кея — и игре других персонажей второго типа — буффонный оттенок. Язык Кея, когда он изо всех сил «играет», — например, когда, нанимаясь к Лиру, старается изменить и внешность и «речь» (speech, I, 4), — местами переходит из-за сгушенной образности в лукавую загадку шута; самоаттестация Кея, например, заканчивается не совсем ясным обязательством «не есть рыбы»¹. В высшей степени выразительная идиосинкразия Кента к другому верному слуге, Освальду, принимает в II, 2 до игрового утрированный характер, она совершенно непонятна грубому Корнуолу; правдивость Кея-Кента герцог Корнуол считает наигранной, принимает ее за «хитрую личину», то есть за правду-матку «честного Яго», за игру первого типа. В этих игровых двух сценах (I, 4; II, 2) буффонного оттенка театральность маски Кея выводит ее за пределы чисто патетического образа графа Кента. Но только после игры Кея мы можем почувствовать безмерное горе Кента в финале — и оценить все значение этого великого образа.

В партии Кента игра полукомедийная (I, 4) переходит в патетическую (конец II, 2, где Кента за прямодушие сажают в колодки) и полностью исчезает, когда в игре нет нужды, так как Лир впал в безумие. Маски Эдгара, напротив, патетичны с начала до конца. Граф Эдгар — наиболее многообразно игровой, социально патетический насквозь образ «Короля Лира», как рыцарь Фальстаф во всех ролях насквозь природно комедийный. В образе Эдгара целых пять ипостасей, причем маски снимаются и надеваются то и дело (реплики «в сторону») на глазах у зрителей. На фоне неигровых двух «лиц», обрамляющих историю Эдгара, — невыразительный в начальных актах образ старшего графского сына, как и его отец, доверчивый объект игры антагониста, и Эдгар, признанный граф Глостер, в финале, —

¹ Принято это понимать как выпад по адресу «строго соблюдающих пост», всякого рода ханжей: ирония вполне понятная в устах искренне усердного слуги.

выразительно «играют» три средние роли. Развиваясь почти с нулевой точки выразительности, личность Эдгара встает перед нами во весь рост лишь в конце своей истории, после игры. На протяжении всего действия зритель постоянно пересматривает свою оценку Эдгара. Неожиданные и качественные изменения — это «мутации» мнимо заурядной природы Эдгара, раскрывающиеся ее потенции. Патетически игровая история Эдгара — параллель к истории Страдающего Человека Лиры, к трагической концепции истины, достигаемой путем страдания. Как в Фальстафе, но *поступательно* и на трагический лад, становление личности Эдгара, путь Эдгара — это платоновская идея, что боги создали человека, дабы он играл, как бы заложенная во всечеловеческой игре-действе «Короля Лиры». «Мир — театр» — шекспировский лейтмотив «герои играют перед богами», ибо «богам трагедии угодны» — истина патетически двусмысленная, трагико-иронически игровая.

Непосредственно, впрочем, игра Эдгара соотнесена лишь с образом Глостера, в обществе которого мы видим сына Глостера с начала нисходящей линии. «Знающий» и мнимо безумный Эдгар, играя, ведет отчаявшегося, «незнающего» и «не узнающего» отца — к исцелению, трагическому узнаванию. В трех масках-воплощениях принцип материализованной метафоры проходит через все положения и речь Эдгара-актера. За всем «безумным», притворным или условным в этих масках, за выкриками Бедного Тома, что за ним гонятся «враги» рода человеческого (первая реплика Тома), или за двусмысленным обращением «отец» в маске крестьянина, или за отказом таинственного рыцаря назвать свое имя перед поединком — скрывается и приоткрывается подлинное, непритворное в прямом значении слова, «лицо» Эдгара; в ролях трагически играет правда. Фабульный внешний план в партии Эдгара определяет только задачу (то, что объявленному вне закона Эдгару надо скрываться, надо изменить свою внешность, «играть»), но не ее решение (то, что, «переодеваясь» другим, Эдгар раздевается, становится собой как Бедным Томом); в игре, в самой роли Тома, как в игре Кея, выступает и объективное состояние, и нравственный облик, личность Эдгара как духовного (религиозного) органа трагедийного мира; в игре и «спасается» и формируется его сознание. И только выбравшись из «девятифутовой» ямы Бедного Тома, Эдгар спасает и своего отца. Эпизод прыжка со скалы в Довере насквозь двусмыслен: это и воплощение-символ горестной предыдущей истории Глостера — и реальное нынешнее его исцеление; терапевтическая процедура («лечение шоком»), чего сам больной не сознает, — и вся история болезни вплоть до исцеления; невольная игра-процедура «наивного шута» отца, выполненная под мудрым наблюдением «знающего шута» сына. Также двусмысленна — фабульно изобразительна и духовно выразительна —

последняя маска Эдгара, эффектное появление в финале «темным» (безмянным, ибо его лишили «имени») посланцем рока.

Среди протагонистов театральностью второго типа — и это высший образец — отмечена, конечно, игра «большого» Гамлета, действительно травмированного «большим» временем.

В театральности первого типа маска прикрывает лицо, актер играет другого; во втором типе маска приоткрывает лицо, актер под видом другого играет подлинного себя. В *третьем типе* трагической театральности нет маски. Актер (герой, героиня), до того игравший невольно, в конце действия играет собственную в прошлом роль в одном, особо важном для него, моменте действия — либо всю дотрагедийную жизнь; личность возвышается игрой над прежней своей ролью, «выходит из себя», перерастает себя и как безличный орган высшего сознания трагедийного мира оценивает через себя человеческую жизнь. Это *экстатический*, высший тип театральности, присущий нисходящему, более патетическому действию, преимущественно финала, когда персонаж «выходит из игры».

Такovy сцены безумия Офелии и леди Макбет — сомнамбулы. Героини с патологическим спокойствием, как манекены действия, играют патетическое свое прошлое — впервые перед зрителями на сцене, перед другими, как актеры свою роль, — обнажая интимные *, зрителям не известные язвы души, оценивая прошлое и настоящее действие, прощаясь с ним, освобождаясь и очищаясь в игре, как в обряде, от трагических страстей и тревоги — в последней для них сцене, перед окончательным успокоением. Приближается к этим сценам, хотя и не достигает их трансцендентной (с трагико-буффонным оттенком) высоты, предсмертная игра ясновидящей Клеопатры (перед этим она видит воочию картину ей уготованной иной игры: «Все так и будет: ликторы-скоты нам свяжут руки, словно потаскушкам...»). Она просит принести ей царские одежды, венец и все регалии, в которых она «играла» в первую встречу с Антонием — последнее «переодевание» царицы, в нем она переживает вновь свой «сон» («Мне снилось, жил когда-то император по имени Антоний... Вновь плыву по Кидну я Антонию навстречу»), и в этом, как в обряде или заклинании, черпает силы для единственного мужественного своего акта (за «переодеванием»: «Я решилась. И ничего нет женского во мне. Я — мрамор... Я —

«Игра» безумной Офелии опровергает скорее праздные, чем остроумные, домыслы некоторых интерпретаторов Офелии, «придворной метрессы». В наивно откровенных безумных песенках-признаниях Офелии нет и намека на иные — помимо горя дочери Полония и возлюбленной Гамлета — «связи».

воздух и огонь: *освобождаюсь от власти* прочих низменных стихий»).

Высшая степень трагизма в театральности третьего типа — это безумие короля Лира, единственное по длительности и величии саморазвитие личности через непрерывно патетический «выход из себя», экстатическое перерастание прежнего себя. По сравнению с нарастающим, но до конца, до последней иллюзии не завершающимся «мудрым безумием» Лира «безумие систематическое» Гамлета (в целом игра второго типа) статично по форме, более ограничено по содержанию пафоса, полнее выраженного лирически, чем драматически. Знающий Гамлет трагически стоит перед большим временем, пафос страдающего Лира в выходе из дурного времени. Для «разоблачения» системы («времени») Лир в трагико-буффонной «игре» пользуется театральным образом одежды-маски («Сквозь рубище порок ничтожный виден; парча и мех все скроют под собою») и театральным же языком для выхода из своего «времени» — разгримирование актера, разоблачение, «раздевание» жизни («Ну, тащи с меня сапог! Покрепче... Так!»). Последнее экстатическое восклицание, последнее и чисто сценическое обращение Лира к зрителям на сцене и за сценой — уже исходит как бы от персонифицированного Духа Трагедии, театральнопатетического жанра.

Для финалов зрелых шекспировских трагедий (кроме двух трагедий, завершающих каждая свою группу, кроме «Антония и Клеопатры» и «Тимона Афинского», герои которых умирают задолго до развязки) характерны две черты — обе в духе экстатической театральности. Во-первых, некоторая неожиданность для зрителей — на сцене и в зале — финального поступка, «регенерация» сознания протагониста, перерастающего ранее сложившееся у зрителя представление. Во-вторых, выход героя из прежней «роли», из игры, тоже происходит в форме игры, лично характерной и аффектной — и вместе с тем противостоящей *ясновидением* игре его аффекта во всем сюжете, прежней слепоте страсти: герой, отбрасывая навязанную жизнью роль, экстатически возрождается, возвращаясь к дотрагедийному единству с миром, демонстрируя перед смертью — зрителям на сцене и в зале — всечеловечески *нормальную* свою натуру.

Таково самоубийство Отелло в форме *изображения* того, как некогда юн наказал турка, хулившего Венецию, которого он, Отелло, «заколол — вот так». Или гибель Кориолана в форме *повторения* наиболее славного гражданского его подвига в первом акте. Или отвага Макбета в единственном по величии единборстве с судьбой, на которое он выходит в финале уже не защищенный заклатьями ведьм, впервые после встречи с ними выходит, полагаясь лишь на свой щит — и дух («Но я дерзаю до

конца. Я поднял мой ратный щит. Смелей, Макдуф, не трусь!»⁴. Формальное (иначе и не могло быть при *формальной* этике трагедии доблести) возрождение прежнего Макбета, повторение поединка героя с «яростным Макдональдом» в экспозиции — в обоих случаях «на зло шлюхе Судьбе» (I, 2). (Героическая регенерация духа Антония в удивительной IV, 13 — уже после того как «Антоний сам над собой победу одержал», — в которой герой, умирая, озабочен лишь судьбой Клеопатры и даже не помнит, что только что она снова обманула его ложной вестью о своей смерти, — возрождение богатырского великодушия прежнего Антония происходит без «игры». Напротив, в последней сцене Тимона (V, 1), где он «разыгрывает» сперва Поэта и Живописца, а затем сенаторов, саркастически отрякаясь от прежних ролей мецената и гражданина, в предсмертной «игре» (первого типа) отчаявшегося мизантропа нет возрождения, регенерации героя, духовного исцеления.)

Во всех характерных развязках финальному поступку предшествует узнавание, освобождение героя от сюжетного аффекта. Высшей точки, «потолка» природы, протагонист затем достигает через последний экстатический аффект «выхода из себя», освобождение, «очищение» духа. Герой теперь знает ситуацию, театральность действия, прежнюю свою роль — и впервые свободно, с открытыми глазами творит свою судьбу и суд над собой, в самой гибели демонстрируя «единственную» в своем роде личность.

Для трагедии-пролога с изначально «знающим» протагонистом — и это его трагическая страсть — такое движение образа было исключено по самой теме трагедии. В развязке «Гамлета» тоже есть и предсмертная регенерация духа, освобождение от болезненного разлада, и вновь обретенная цельность — через заключительную игру. Но динамика образа протагониста во всем действии обратна в трагедии-прологе по направлению динамике других трагедий, а стало быть, и норме магистрального сюжета.

Когда Гамлет выходит на придворную игру с Лаэртом — в начале второй половины финальной сцены, — он переживает единственный во всем действии подъем жизненных сил. Никакой «квинтэссенции праха»! Он устал от безрадостного «знания», сейчас он будет играть, действовать, хоть на время не терзаясь своим состоянием, своим «временем». Первые его слова: «Простите, сударь, я вас оскорбил», — обращены к противнику по игре, как к брату. Он просит у Лаэрта прощения за прошлые безумства. Ведь всему причиной — мучительный недуг. «То действовал не Гамлет, Гамлет чист, а безумье Гамлета... Сам бед-

⁴ Прекрасный, но не полный перевод бессмертных строк:
Yet I will try the last. Before my body
I throw my warlike shield; lay on, Macduff!

ный Гамлет во вражде с безумьем... Пусть буду я прощен великодушно за то, что... ранил брата». Во всем этом нет «игры», нет «шута». Ведь Гамлету больше не нужна маска; все ясно, надо лишь покорно ждать момента, — «готовность — всё». Гамлет больше не хочет вникать во внутренний голос, предчувствиям («нас не страшат предвестья»), страсть «знать» на время его покинула — и он теперь счастлив, как никогда, он готов обнять и противника. Но это значит, что Гамлет впервые не знает, не подозревает, не хочет знать, забыл, что «кругом опутан негодыством», что *лжи и коварству меры нет*. Спортивная игра оказалась жизненной игрой, которую Гамлет играл доблестно, но впервые как «наивный шут», по сценарию подлеца, «знающего шута» — и погиб. Но перед смертью в предельном — экстатическом — негодовании увлек за собой и негодяя, сделал то, что надо. Когда пришло время, Гамлет был готов.

Судьба Гамлета в том, чтобы *знать*, судьба всех последующих протагонистов в том, чтобы через патетику трагедийного пути — *узнать*; судьба Страдающего Человека, который «всех больше видел в жизни горя», — в том, чтобы *узнавать*. В принципиально не завершающемся, «несовершенном» узнавании безумного Лира заложены все «совершенные виды» трагического пути других героев.

Показательно, что в сцене исцеления вместе с безумием покидает Лира и ясновидение — и король это сознает («Я только старый, глупый человек», IV, 7). Когда в начале финальной сцены его, пленного, ведут вместе с Корделией в тюрьму, он питает ограниченные иллюзии всякого человека; он надеется, что их оставят в покое — «там будем жить, молиться, песни петь и сказки говорить, смеяться... разузнавать о новостях придворных, судить о тайной сущности вещей как божьи соглядатаи... в стенах темницы переждем и ссоры власть имущих» — поистине детские «песни» и детские «сказки»: Лира тоже, как и Альбани, Эдгара, покинула трагическая тревога. Мудрость к королю возвращается в предсмертных, безумно эмфатических речах («Вы из камня, люди...») и в экстатическом последнем восклицании, односложной формуле всего жанра: итог всех трагедийных финалов, призыв к зрителям перед выходом из театра — к выходу из большой сцены жизни.

Движение образа протагониста в трагедиях Шекспира происходит от дотрагедийной (и нетрагической) природы Всякого Человека через узнавание, трагический характер к экстатическому осознанию себя невольной *персоной* — в изначальном, латинском смысле слова: маска актера, роль. Важная особа трагедийного мира («персона» в нынешнем смысле) протагонист как личность узнает, что в жизни он всего лишь лицедей, «действующее лицо», марионетка, «шут» разыгрываемого — для кого-то, для чего-то, «для богов» — спектакля. Реакция прота-

гониста — протест против состояния жизни, против унижительной системы. Но только осознав систему через трагедийный «эксперимент», в котором он невольно «играл», герой достигает в экстазе выхода из себя и в финальной игре — высшей мудрости: для себя, для всех. И боги, видимо, требуют от героя этой высокой игры, в которой он, играя с их системой, проигрывает, чтобы выйти из нее, чтобы все знали и вышли из нее; человек призван изменить существующую систему, творить более достойную жизнь.

Шекспировская трагедия вся соотнесена с *настоящим* — в динамическом двойном смысле слова — временем. Не мирясь с косностью жизни, она пронизана сознанием трагичности, унижительной патетичности настоящего — и выхода из него. Диалектика прогресса обрела в Шекспире — как в античности в Эсхиле — своего величайшего трагического поэта.

Возвращаясь все к тому же сопоставлению трагедии-пролога с «Королем Лиром», надо признать, что при всех своих терзаниях сознательно играющий (ибо знающий) Гамлет пребывает еще на пороге высшей трагической игры, а значит, и на пороге высшего трагического знания. Этот порог он на протяжении всей игры переступает лишь временами — под влиянием благородной «натуры», а не своего «пафоса», — когда, выходя из себя, сбрасывает маску и «портит» игру; особенно в конце финала, охваченный предельным негодованием. По сравнению с непрерывно узнающим Лиром Гамлет еще *не знает* ни иллюзий, ни заблуждений, ни связанного с освобождением от иллюзий *страдания как трагического пути к истине*: одна из основных формообразующих идей театрально патетического жанра у Шекспира К По самому характеру темы в «Гамлете» почти отсутствует трагическое «узнавание страданием» (во всем смысле слова) и трагическая ирония; и то и другое в известной мере приуси лишь развязке «Гамлета».

Почти все протагонисты 600-х годов охвачены в финале трагическим экстазом, последним аффектом, к которому их вело все действие, но по величию «мудрого безумия» и по удельному его весу в сюжете с Королем Лиром сопоставимо только «мудрое безумие» Дон-Кихота, его литературного однолетки (1605). Из двух вершинных образов литературы Возрождения испанский *романный* образ, хотя и героический по психологии, представлен в вымышленной истории, время которой, как обычно в романах, полностью в реальном настоящем, а не *обрачено* — из

¹ Вероятно, в этом причина (либо одна из главных причин) того, что образ Лира не был внутренне столь близок, как образ Гамлета, сознанию человека Нового времени, менее приемлющему концепцию благотворной, «учащей» роли страдания (знаменитое «*pathēi mathos*» Эсхила, «Агамемнон», ст. 187), чем сознание античное, средневековое, патриархальное.

седой древности, из легенды — к настоящему. В ситуации Сервантеса, построенной тоже на столкновении высокого мифа и низкого антимифа, не могло быть всечеловеческого, всеисторического, символически условного, «театрального» времени британской *трагедийной* истории.

Глава пятая

ТЕАТР ВРЕМЕНИ

Заключая характеристику трагедийной театральности у Шекспира, следует еще отметить противоположность ее «игры» — отчасти во втором, но особенно в высшем, третьем типе — по характерам участников «игре» комедийной: сопоставление тем более оправданное, что в трагедийной игре, как в комедиях, моделью человеческой природы выступает у Шекспира шут.

В обиходно комической игре, в шутке или в плутне, «обыгрывает» более умный и ловкий, прибегая к обману, оставляя партнера «в дураках». Ситуация комического обмана так или иначе сводится к формуле «связался глупец с негодяем». На том же в конечном счете основана интрига в комедиях Мольера и мольеровской традиции. Единственное исключение — *высокий* комизм «Мизантропа», к которому эта формула неприменима, так как в агоне «Мизантропа», комедии цивилизованного («светского») общества, обе стороны, протагонист Альцест, защитник естественности, и антагонист Филинт, защитник приличий, принципиально правы. Комедийная ситуация, характерная для Мольера, рафинирована в «Мизантропе» до неузнаваемого, и законодатель классицизма с полным правом назвал Мольера в «Поэтическом искусстве» «автором Мизантропа», в котором уже и следа не осталось от автора «Проделок Скапена». В «Мизантропе» достигнута та норма высоко комического, «культурного», смеха, которой добивалась цивилизующая эстетика классицизма, полное преодоление традиционного, буффонного, «некультурного» смеха. В высоком смехе «Мизантропа» комическая ситуация у Мольера приблизилась на свой лад к трагической: «Мизантроп» принято сопоставлять с *трагедиями* Шекспира, с «Тимоном Афинским» и с «Гамлетом», а в мольеровской традиции русской драматургии — с трагикомедийным «Горе от ума» Грибоедова.

В древности Горгий учил, что трагедия — это такой обман, в котором тот, кто обманывает, более прав (справедлив), чем тот, кто не обманывает, а тот, кто обманут, более проникателен (умен, мудр), чем тот, кто не обманут; *трагический* обманщик

прав, а *трагически* обманутый мудр¹. В парадоксе великого софиста участники обиходно комического обмана, как в антимире, «шутовски» поставлены на голову — наперекор здравому смыслу. Но по поводу плоских критиков Горгия, которые находят, что Горгий «шел гораздо дальше, чем позволяет здравый смысл», Гегель иронически замечает, что то же самое можно сказать о каждом философе, ибо «то, что обыкновенно называют здравым человеческим смыслом, не есть философия и гораздо менее здраво, чем последняя». «Здравый человеческий смысл,— продолжает Гегель,— включает в себе *образ мышления, максимы и предрассудки своего времени* и определенные мысли этого времени управляют здравым смыслом совершенно бессознательно для него»².

Защищая Горгия, Гегель имеет в виду его знаменитые три парадокса — бытия, познания и обучения. Но Горгиев парадокс трагического, который Гегель не упоминает (а может быть, не знает), тоже перерастает «образ мышления, максимы и предрассудки своего времени», его эстетику и искусство (античную трагедию). Формула Горгия как-то еще применима к величайшей (и наиболее близкой сознанию Нового времени) античной трагедии, к «Прикованному Прометею»: «обманщик» Прометей-Огненосец более прав и справедлив, чем любой из титанов и богов, кто не обманывает Зевса; «попавшийся» в этом «обмане», оказавшийся «в дураках», страдающий Прометей-«Промыслитель» мудрее самого Зевса, мудрее всех, лишь он провидит будущее. Этот парадокс еще в какой-то степени приложим к некоторым ситуациям Еврипида, но никак не к «Орестее», «Эдипу», «Антигоне», да и к «Медее», вершинам античной трагедии. Индивидуалистическая, для античного полиса разрушительная, бесчестная и безрассудная («шутовская») точка зрения софистов не могла быть достойно оценена своим временем и подтверждена театром во всем значении; трагедийный ее парадокс выходит за пределы времени античной трагедии, с великим страхом (и состраданием) взиравшей на рождающуюся свободную (и «безумную») личность, органом которой в античной философии конца классического века были софисты и сам Сократ³.

Но парадокс Горгия вполне применим к трагической «игре» у Шекспира, к самому высокому в ее патетике, к последнему

¹ См. Hermann Diels, Die Fragmente der Vorsokratiker, В. II, 1960, S. 305.

² Гегель, Соч., т. X, М. 1932, стр. 28—29. Дальше Гегель приводит примеры открытий Коперника и Колумба, откуда явствует, что не только к философии неприменима критика во имя здравого смысла. «Безумная» физика нашего времени полностью подтвердила Гегеля.

³ Афинский суд над Сократом, трагедия самой античной культуры в начале кризисной ее фазы, выходит за пределы содержания (и самосознания) классической античной трагедии — и прекрасно иллюстрирует тезис о «трагическом обмане» Горгия.

слову шекспировской трагедии. Гамлет, «обманывающий» в маске безумия датский двор, благороднее и справедливее любого придворного, кто не обманывает Клавдия; и подобно Гамлету — Эдгар, Кент, вообще «актеры» второго типа театральности, а также отчаявшийся Тимон в издевательском пире и в последующей «игре», в патетических обманах первого типа. Но обманутый дочерьми король Лир в экстазе «мудрого безумия» и все обманутые трагедийные протагонисты, когда в развязке перед ними открывается правда жизни, когда их покидает ослепление сюжетного аффекта и в финальных речах и действиях они, «выходя из себя», оценивают через себя состояние общества и положение личности — мудрее любого, кто не обманут, мудрее самой системы, которая в них играла и формально их обыграла: настолько же, насколько человек мудрее кибернетической системы, им созданной, им обученной, скажем, игре в шахматы, — и его же обыгравшей.

Во всех послегамлетовских трагедиях Шекспира, в самом магистральном сюжете, прав, как мы видели выше, — с точки зрения системы жизни, реального состояния в настоящем — только *обманщик-антагонист*, «реалист» (от Яго до Алеманта и друзей Тимона), но более мудр (проницателен) — в своем протесте с точки зрения «человеческой природы», возможного, достойного и должного состояния общества — только *обманутый* и проигравший протагонист. Нисходящая линия, особенно катастрофа развязки, разрешение хода трагедийного времени, демонстрируют недостаточность цинической истины, непроницательность антагониста, для которого исход действия («будущее») всегда оказывается неожиданным, — и высший реализм, *мудрость трагической тревоги* героя в самом безумии.

В конечном счете театральность трагедийного «эксперимента с отрицательным результатом» тяготеет у Шекспира к некой ситуации «обманутого невольного актера». Ибо герой, а с ним и каждый участник затеянной героем «игры», невольно играл с Жизнью, с системой, которая играла в нем и им, а благодаря его игре также в других и другими, и которой *трагедийная игра* *Осизненно нужна*. Через нее протагонист (Всякий Человек как личность) узнал себя, «вышел из себя», преодолел свою самость, осуществил свое «призвание» и узнал свой мир, а мир в игре своего протагониста, в его судьбе и исходе игры узнал себя и тревожное свое состояние: «Вам, трепетным и бледным, безмолвно созерцающим игру, когда б я мог (но смерть, свирепый страж, хватает быстро), о, я рассказал бы... но все равно...» Что важно, что можно было сказать, *языком театра*, игры, сказано. «Остальное — молчание».

Завершают поэтому трагедийную игру театрально репрезентативные, как актер-Эпилог, неперенные «похвальные слова герою», созвучные, как уже отмечено, первому стасиму «Анти-

гоны» — во славу человеку, творцу культуры — и одновременно горестному стасиму «Эдипа», но у Шекспира — в отличие от античной трагедии — в форме *лично* адресованной и *лично* характерной. Единственное их содержание — возвышенная уникальность, «вершинность» природы протагониста, личной его судьбы в закончившемся действии. Торжественный тон говорит об особой важности того, что зрители видели и слышали. Ибо судьба Всякого Человека, универсального значения судьба личности, в большей или меньшей степени касается каждого: в той степени, в какой каждый — человек во всем смысле слова.

Эволюция трагического начала у Шекспира восходит к драматургии 90-х годов, своей предыстории. В жанре хроник, в котором около 1590 года дебютирует молодой Шекспир, трагическое открывается в историческом *прошлом*, в кризисном смутном времени национального прошлого, в политическом конфликте защитников старой вольницы со становящейся абсолютистской системой — в героической, но исторически обреченной, сословно-рыцарской защите личной свободы против политической несвободы, ранней формы национального государства Нового времени. Этого рода коллизия, столкновение традиционных гражданских вольностей с выдвигаемым историей самовластием, нашла в конце 90-х годов обобщенное выражение — как вечно трагическая, вечно актуальная для политической жизни, тираноборческая ситуация — в классической трагедии-хронике «Юлий Цезарь». Патетическое в личной жизни, основанное на природной слепоте страстей — сюжет комедий, — с трагической стороны представлено в «природной» трагедии любви «Ромео и Джульетта», ситуация которой обусловлена временем лишь внешне. В обеих ранних трагедиях нет еще вполне характерной для зрелого Шекспира концепции трагизма человеческого существования, соотнесенного с *настоящим* временем, с дисгармонией со-временной жизни, с разладом между личностью и ее «временем» — в более полном смысле слова, выходящем за его государственное значение в хрониках и даже в «Юлии Цезаре».

Со-временно трагическое составляет предмет трагедий 600-х годов. В «Гамлете» это трагедия человеческого сознания в «вывихнутом веке», осознание разлада в самом движении времени; в трагедиях «субъективных» этот разлад возведен к первоосновам «микrokосма» душевной жизни, а в трагедиях «состояния мира» — к столкновению личности с недостойной социальной системой человеческого «макрrokосма». В обеих группах трагедий безысходности разлада противопоставит величие человека в самой слепоте страстей, способность его природы к возрождению, «регенерации духа». Двойственный характер процесса рождения и развития личного сознания (поступательное

освоение родового целого — и отчуждение от него) проведено через всечеловеческое время двойко — антропологически и исторически — в «Короле Лире», каждый образ которого одновременно и индивидуальный, природный, характер («фенотип») и родовой, исторический, характер («генотип»): природа личности, человеческая натура в британской трагедии — итог всемирной истории. В трагедиях второй группы осознание социальной основы трагического разлада подводит к выходу из «хронической» болезни, к концу трагического времени, который уже намечен в полусказочном финале «Тимона Афинского», обращенном к *будущему*.

Традиционному расположению драм Шекспира по жанрам (комедии, хроники, трагедии), восходящему, как известно, к первому изданию, осуществленному друзьями Шекспира, его товарищами по театру и душеприказчиками, часто отказывали в основательности из-за отсутствия в классификации единого принципа (*principium divisionis*). Но если исходить не из общей теории драмы, а конкретно из драм Шекспира, из первоначала их театральности, этим принципом — только не доведенным в первом фолио до конца — выступает «время», бог шекспировского театра.

Театр Шекспира — театр Времени. Циклическое *общее настоящее* круговращательного природного времени, которое «играет» в комедиях. *Прошедшее* время в хрониках, на материале которых впервые открывается поступательное время историческое. Время (легендарное или историческое), вечно обращенное к современности как ее *историческое настоящее*, — в трагедиях.

Тревожная трагедийная ситуация по динамическому своему характеру подводит вплотную к выходу из незавершенного, несовершенного настоящего — в ходе времени, к возможному концу тревожного времени, к разрешению его разлада в *будущем* — в «трагикомедиях» или «романтических драмах» последнего периода; наконец, к ситуации *будущего* — вечно будущего — человечества с героем, укротившим Природу и Время, к утопическому «концу времени» — в драме-эпilogе всего шекспировского театра Времени, в «Буре».

**УКАЗАТЕЛЬ
ПРОИЗВЕДЕНИЙ
ШЕКСПИРА**

Антоний и Клеопатра— 12, 18, 30, 100, 102, 103, 105, 107, 111—113, 153—156, 158, 195, 201—213, 229, 237—254, 256, 265—272, 285, 289, 303, 342, 361, 365, 368, 389, 397, 407, 418, 421, 428, 430, 433, 435, 444, 460, 468, 470—472, 476—480, 484, 487, 491—494, 497, 500—502, 507, 509, 515, 517, 519, 520, 524, 525, 528, 529, 539, 542, 543, 545—547, 553, 560—562, 564, 578, 580, 581, 583, 586, 589, 590.

Бесплодные усилия любви— 100, 312.
Буря— 103, 151, 269, 337, 468, 521, 598.

Венера и Адонис—171.

Венецианский купец—16, 45, 52, 107, 141, 152, 173, 187, 188, 309, 419, 508, 516, 564.

Виндзорские насмешницы — 82—84.

Гамлет— 13, 21, 33, 52, 64, 68, 85, 95, 99—114, 119, 120, 122, 125—154, 156, 158—161, 165, 168, 172, 187—189, 191, 193—196, 200, 205, 206, 212—220, 223, 224, 227, 228, 230, 234, 236, 242, 245, 247, 251, 252, 256, 257, 262—265, 269—271, 273—276, 278, 280—285, 287, 294, 307, 311—

313, 320, 321, 323, 324, 335, 337, 343, 346, 351, 352, 361, 366, 368, 372, 373, 375, 377, 382, 390, 392, 396, 399, 400, 407, 417, 420, 421, 427, 430, 433—435, 437, 444, 457, 460, 461, 463, 466—468, 478, 479, 489, 492—495, 497, 501, 502, 504, 507—510, 514, 515, 518, 520, 522—525, 527—529, 531—535, 537, 539—544, 546, 547, 552, 553, 555—557, 561—579, 582, 583, 589, 591—594, 596, 597.

Генриха IV Первая Часть — 9, 12, 13, 18, 27, 31—33, 35, 36, 42, 44, 50, 61, 63, 64, 66, 69, 76, 77, 80, 87, 95, 152, 184, 207.

Генриха IV Вторая Часть — 9, 12, 18, 27, 32, 36, 42—44, 50, 51, 53—57, 61, 64, 66, 69, 80, 85, 87, 95, 207, 259, 405.

Фальстаф— 17, 29, 35, 37, 44, 45, 61, 67—80, 82—87, 145, 146, 152, 343, 374, 564, 587.

Генриха VI Первая Часть—12, 13, 18—22, 30—32, 34, 36—39, 48, 49, 51, 57, 60, 63, 79, 80, 85, 116, 207,

Генриха VI Вторая Часть— 12, 13, 15, 17, 18, 20, 21, 23, 30, 32, 34, 36, 39—41, 48, 49, 57, 60, 63, 80, 116, 207.

Генриха VI Третья Часть— 12, 14, 15,
18, 21—24, 30, 32, 34, 36, 41, 48,
53, 56—60, 63, 80, 116, 207, 210.
Генрих VIII— 12, 13, 18, 278, 375.

Два веронца — 52, 57, 107, 534.
Двенадцатая ночь — 51, 52, 102, 103,
508, 539.

Зимняя сказка— 103, 212, 269.

Как вам это понравится — 52, 103, 107,
141, 152, 212, 322, 520, 564.

Комедия ошибок—Ж, 102, 378.

Конец — делу венец — 100, 103.

Кориолан — 12, 96, 99, 100, 102, 105—
107, 111, 113, 124, 126, 131, 141,
143, 145, 153—155, 158, 160, 213,
258, 269—271, 273, 285, 287—289,
307, 339, 343, 351, 368, 389—470,
472, 476, 478—480, 483, 484, 486,
487, 491, 492, 494, 495, 497, 500,
502, 508, 509, 512, 516—518, 524,
525, 530, 539, 542—544, 547—553,
560—562, 577, 578, 581, 590.

Король Иоанн— 10, 12, 18, 41, 42, 47,
49, 50, 61, 375.

Король Лир — Б, 12, 17, 30, 45, 96, 99,
100, 102, 103, 105, 106, 109, 111, 112,
114, 115, 120, 122, 126, 127, 131, 132,
141, 143, 145, 151, 153, 155, 158, 160,
193, 195, 213, 256, 269—390, 392, 395,
399, 400, 404, 407, 420, 421, 428—
430, 432—438, 455, 457, 460, 468—
472, 478—481, 483, 484, 486—488,
491, 492, 494—505, 512, 518, 520—
524, 527, 529, 530, 536—541, 548,
553, 554, 557, 560—562, 575, 576,
580—590, 592, 593, 596, 598.

о

Макбет— 12—14, 17, 21, 23, 28, 64,
100, 103, 105—112, 114, 120, 122,
126, 131, 141, 143, 144, 153—156,
158, 159, 176—201, 204, 206, 207,
210, 211, 214, 225—237, 245, 251,
253, 256, 263, 264, 266—268, 270—
273, 275, 276, 278, 280—286, 288.

289, 294, 298, 299, 303, 307, 310,
320, 321, 323, 324, 335, 337, 339, 342,
343, 346, 361, 365, 367, 368, 372—374,
378, 389—397, 399, 400, 407, 418,
427, 428, 430—432, 435, 438, 440—
443, 445, 454—456, 460, 463, 466—
469, 476—480, 482, 487, 492, 494,
496—502, 507, 515, 517, 520, 523—
525, 527, 529, 535—537, 542, 546, 548,
552, 553, 555, 556, 560—580, 582,
584, 585, 589, 590.

Мера за меру— 100, 103, 516.

Много шума из ничего—16, 51, 52,
141, 534.

Отелло — 99, 100, 102—104, 106—108,
110—115, 126, 127, 129, 141, 143,
144, 153—183, 189, 193, 195, 197,
199, 203, 206, 210, 211, 215, 219—
228, 231, 234—236, 242, 245, 251,
253, 257, 263, 265—268, 270—273,
275, 278, 284—289, 292, 293, 298,
299, 303, 320, 321, 337, 339, 341,
361, 365, 367, 372, 373, 387—390,
392, 397, 400, 407, 416, 417, 420, 421,
428, 430, 433, 435, 436, 438, 444, 445,
448, 455, 462, 476—482, 487, 490,
492, 494—496, 500, 502, 504, 507—
509, 512, 515, 523—525, 527, 529,
533, 534, 536, 539, 553, 561, 562,
576, 578—580, 582, 584, 585, 590,
596.

Ричард II— 12, 15, 17, 18, 27—31, 41,
42, 44, 46, 49—51, 53, 55—57, 60,
62, 63, 65, 85, 86, 93, 94, 101, 105,
106, 152, 298, 307, 523.

Ричард III— 12, 14—18, 21—31, 35,
41, 42, 44, 48, 50, 53, 57, 59—61,
64—66, 76, 80, 85, 87, 94, 101, 106,
143, 152, 163, 180, 194, 236, 293, 298,
332, 391, 421, 449, 531.

Ромео и Джульетта — 99, 100, 103,
109, 112, 115—123, 125, 131, 143, 148,
154, 159, 191, 195, 212, 229, 243—
245, 273, 275, 301, 302, 320, 337,
341, 368, 392, 444, 515, 522, 523, 532,
539, 542, 572, 574, 575, 581, 582, 597.

116, 119, 197, 568, 575.
Сон в летнюю ночь — 16, 100, 102, 115,
Сонеты— 150, 151, 561.

Тимон Афинский — 96, 100, 101, 103,
105, 106, 109, 111—113, 119, 131,
141, 145, 152, 154, 155, 160, 170,
193, 195, 213, 251, 270—272, 285—
287, 289, 292, 293, 303, 339, 350, 361,
367, 388, 390, 392, 395, 399, 400, 420,
422, 428, 430, 432—435, 437, 438,
455, 460, 468—521, 524—527, 530,
537, 540, 561, 564, 578, 580—584,
586, 590, 591, 594, 596, 598.

Тит Андроник — 99, 100, 114, 115, 468,
560.

Троил и Крессида — 67, 100, 103, 257,
258, 269.

Укрощение строптивой — 340, 563.

Цимбелин—\2_у 100, 103, 269, 368.

Юлий Цезарь— 12, 18, 21, 84—96, 99,
100, 103, 104, 109, 112, 113, 121,
123—125, 138, 143, 154, 160, 195,
201, 204, 207, 211, 213, 214, 228, 245,
300, 343, 391, 392, 407, 414, 421, 429,
430, 447, 468, 515, 517, 523, 545, 546,
556, 563, 597.

ОГЛАВЛЕНИЕ

Предисловие	3
-------------	---

ОТДЕЛ ПЕРВЫЙ. ХРОНИКИ

СЮЖЕТ ХРОНИК

Глава первая. Время хроник	9
Глава вторая. Магистральный сюжет	12
Глава третья. Эволюция сюжета. Ранняя тетралогия	18
Глава четвертая. Поздняя тетралогия	27
Глава пятая. Сюжет и национальный фон	37

ИСТОРИЯ — ТЕАТР

Глава первая. Время в хрониках	48
Глава вторая. Бессознательные актеры актер сознательным (<i>Ранние хроники</i>)	54
Глава третья. Сознательные актеры времени (<i>Поздние хроники</i>)	61
Глава четвертая. История и Природа перед взаимным судом (<i>Время фон</i>)	67
Глава пятая. От хроник к трагедиям	84

ОТДЕЛ ВТОРОЙ. ТРАГЕДИИ

СЮЖЕТ ТРАГЕДИИ

Глава первая. Магистральный сюжет	101
Глава вторая. Предыстория сюжета. Ранние трагедии	114
Глава третья. Эволюция сюжета. Трагедия-пролог	125
Глава четвертая. Первая группа: «Субъективные» трагедии доблести (1604—1606)	154
Глава пятая. Сюжет и трагедийная героиня	212
Глава шестая. Вторая группа: «Социальные» трагедии состояния мира (1606—1608)	270
Глава седьмая. Трагедии состояния мира (<i>Продолжение</i>)	390
Глава восьмая. Трагедия-эпилог	468
Глава девятая. Сюжет и социальный фон	521
	605

ЖИЗНЬ-ТЕАТР

Глава первая. Театральность поэтическая	555
Глава вторая. Трагически знающий актер	564
Глава третья. Эволюция театрального и трагедийные роли	574
Глава четвертая. Три типа театральной игры	584
Глава пятая. Театр Времени	594
<i>Указатель произведений Шекспира</i>	599

S&LO&

**Леонид Ефимович
Пинский
ШЕКСПИР**

Редактор *С. Гиждеу*
Художественный редактор

Г. Масляненко

Технический редактор *Г. Лысенкова*

Корректоры *Г. Киселева* и *Н. Усольцева*

Сдано в набор 20/IV 1971 г. Подписано
в печать 18/XI 1971 г. А04208. Бумага ти-
пографская № 1. Формат 60X90Лб. 38 печ.
листов. 39,37 уч.-изд. листов. 38,0 усл. печ.
листов. Тираж 20 000 экз. Заказ 794,
Цена/Л р. 91 к.

Издательство
«Художественная литература»

Москва, Б-66, Ново-Басманная, 19

Полиграфкомбинат им. Я. Коласа Госу-
дарственного комитета Совета Министров
БССР по печати. Минск, Красная, 23.

