

«МРАЧНЫЕ КОМЕДИИ»

ТРАГИКОМЕДИЯ ЖИЗНИ

Пьесы, подлежащие теперь нашему рассмотрению, составляют особую группу среди произведений Шекспира.

Давно уже было замечено, что три произведения, написанные вслед за «Гамлетом», — «Троил и Крессида», «Конец — делу венец» и «Мера за меру», — проникнуты настроениями, близкими к тем, которые выражены в великой трагедии. Как и в «Гамлете», по крайней мере в двух из пьес этой группы, в «Троиле и Крессиде» и «Мере за меру», выразительно представлено общество, находящееся в состоянии глубочайшего нравственного кризиса. Безнравственность и общественная анархия идут об руку, знаменуя распад всех основ государственной жизни.

В этом смысле пьесы, о которых мы говорим, дают картину такого же распада естественных связей между людьми, как и великие трагедии Шекспира. Картина жизни, возникающая в «Троиле и Крессиде» и в «Мере за меру», показывает нам реальные основы, из которых вырос шекспировский трагизм. Они в том, что и общество в целом, и отдельные личности утратили моральные критерии, которыми следует руководствоваться в жизни. Заимствуя определение Бена Джонсона, можно сказать, что пьесы, рассматриваемые здесь, поистине рисуют нам общество, в котором живут «всяк по своему». У Бена Джонсона, однако, эти слова — название комедии, в которой персонажи чудаковаты каждый на свой манер. У Шекспира речь идет не о причудах, а о самом существенном, о

том, чем определяется содержание и смысл жизни людей. Поэтому Шекспир не может просто смеяться над странностями поведения своих героев, как это делает Бен Джонсон. Он глубоко озабочен происходящим и находит не очень много поводов для смеха, а если находит, то смех этот бывает скорее горьким, чем веселым.

Нам уже приходилось говорить о том, что комедиям Шекспира сатирический дух не присущ. И это действительно так, когда речь идет о произведениях первого десятилетия творчества Шекспира. Отдельные образы, встречающиеся в них, могут рассматриваться как сатирические. Таковы, например, Дон Армадо («Бесплодные усилия любви»), сэр Эндрю Эгъючик и Мальволио («Двенадцатая ночь»). Сатирическими были для современников фигуры меланхолика Жака («Как вам это понравится») и Шейлока. Но в пьесах, где фигурировали эти персонажи, им всегда противостояли другие, которые воплощали то, что можно определить как моральную норму.

В пьесах, о которых теперь пойдет речь, распределение света и тени иное. Здесь есть персонажи, которые можно определить как фигуры сатирические, то есть подлежащие осмеянию и осуждению. Но дело не в этом, а в том, что исчезает та резкая грань между добром и злом, которая так характерна для комедий Шекспира, написанных в 90-е годы.

Троил, несомненно, фигура положительная, если оценивать его с точки зрения здоровых моральных критериев. Он честный и благородный человек, искренне любящий Крессиду. Беда, однако, в том, что объект его любви недостоин тех высоких чувств, которые питает Троил. То же самое мы скажем и об Елене в «Конец — делу венец». Особенность этих, как и других персонажей данной группы пьес, состоит в том, что даже лучшие побуждения героев не всегда им на пользу. В этом «Троил и Крессида», «Конец — делу венец» и «Мера за меру» смыкаются с трагедиями.

Особенно следует подчеркнуть, что если в комедиях любовь была неизменно здоровым и целительным началом жизни, то в пьесах трагического периода любовь как раз и оказывается одной из причин страданий и даже душевных катастроф, как это происходит, например, в «Отелло».

Во всех произведениях трагического периода, начиная

с «Гамлета» и вплоть до «Антония и Клеопатры», любовь — не идиллический момент жизни, не то, что вносит в нее гармонию, а наоборот, источник дисгармонии и даже бед. Для Шекспира это не новый мотив. Уже в ранней поэме «Венера и Адонис» он писал:

Как недоверчива любовь! Как странно
В ней вера с недоверьем сплетена!
В ней радость с горем бьются непрестанно,
В надежде и в тоске она смешна:
Одна — обманом хочет подольститься,
Другая — правдой погубить стремится.

(Перевод Б. Томашевского)

В финале той же поэмы Венера проклинает любовь:

Пусть будет брэнной, ложной и обманной,
Пускай в расцвете вихрь ее сомнет,
Пусть яд на дне, а верх благоуханный
Влюбленных пусть к изменам увлечет...
...Пусть явится причиной войн и смут,
Отца и сына перессорив в доме,
Раздоры в ней рожденье обретут...

Но в написанных вслед за тем комедиях все «усилия» любви заканчивались благополучно. Более того, сама по себе любовь была радостна и светла. Лишь в «Сонетах» мы снова встречаемся с тем, что любовь — источник мук. Цикл сонетов о Смуглой даме теснейшим образом связан с «мрачными комедиями» Шекспира. Если есть у Шекспира персонаж, чьи переживания во многом сходны с теми, которые выражены в этих стихотворениях, то это, конечно, Троил. Я имею в виду не полную аналогию ситуации, а более общее — горький опыт измены и скорбное сознание человеческого несовершенства, таящегося даже под привлекательной внешностью.

В комедиях 1590-х годов Шекспир мог посмеиваться над причудами любовного чувства. В «мрачных комедиях» и трагедиях 1600-х годов любовь не дает повода для добродушного смеха. Здесь она источник страданий и даже зла вообще. Вспомним любовь Клавдия к Гертруде, Гонериллы и Реганы — к Эдмонду, страсть Анджело...

Любовь во всех этих произведениях — не благая сила жизни, не прибежище от зла, а сама — источник бедствий. Поэтому и образы любящих или одержимых страстью лишены у Шекспира малейшей степени идеализации.

Произведением, в котором эти мотивы получают наиболее совершенное выражение, является трагедия «Антоний и Клеопатра». Путь к этой трагедии проходит через написание «мрачных комедий».

Наибольшего трагического напряжения достигает действие «Троила и Крессиды». В «Мере за меру» трагические мотивы есть, но они менее сильны. В «Конец — делу венец» трагическое почти неощутимо, хотя есть, несомненно, драматизм в том, что героиня может добиться взаимности только посредством обмана.

Один современный исследователь показал близость, существующую между «Троилом и Крессидой» и сатирической литературой Англии конца XVI — начала XVII века. Несомненно, что и в «Мере за меру» можно проследить прямую связь с сатирическими произведениями того времени. Однако у Шекспира важен не столько мотив осмеяния заблуждений или пороков людей, сколько горестное чувство несовершенства человека и жизни, общее «мрачным комедиям» и трагедиям Шекспира.

«Мрачные комедии» исследователи называют также «проблемными драмами», «трагикомедиями», «реалистическими комедиями». Каждое из этих определений выделяет черты, действительно присущие этим произведениям. Острота нравственных конфликтов, представленных в них, делает неизбежной и чрезвычайно ясную постановку проблем морали в этих произведениях, хотя, как это всегда свойственно Шекспиру, четкость постановки вопросов отнюдь не дополняется определенностью в решении их.

Не будучи трагедиями в точном смысле слова, эти пьесы приближаются к жанру драмы в современном понимании этого жанра как пьес серьезного содержания без трагической развязки.

Трагикомедиями эти пьесы можно назвать с таким же правом, и сказанное выше избавляет от необходимости пояснять, почему и это определение справедливо. Наконец, о реализме этих пьес можно говорить в том смысле, что сюжеты их менее «романтичны», чем сюжеты прежних комедий, и подчас они дают картину жизни, близкую к тому, что Шекспир мог наблюдать в современной ему действительности. Добавим, однако, что и здесь речи не может быть о прямом натуралистическом правдоподобию.

Мы не скажем ничего нового, напомнив, что эти пьесы не принадлежат к числу популярных произведений Шекс-

пира. Их вообще долго не могли понять и оценить по справедливости. Особенно мешала этому жанровая неопределенность этих произведений, сбивавшая толкователей. Работы новейших критиков помогли понять как жанровую природу этих драм, так и большой идейный смысл, вложенный в них Шекспиром. Особенно же очевидной стала глубочайшая связь этих пьес с другими произведениями трагического периода. Более того, теперь ясно, что нельзя полностью понять творчество Шекспира в период создания великих трагедий без этих пьес, созданных в тех же условиях и с теми же настроениями.

«МЕРА ЗА МЕРУ»

Э. К. Чемберс датирует пьесу 1604—1605 годами. Имеется документ о том, что ее играли при дворе 26 декабря 1604 года. Впервые напечатана в фоллио 1623 года, как полагают, с несколько сокращенной рукописи. Сюжет восходит к одной из новелл Джиральди Чинтио из сборника «Гекатомити, или Сто новелл» (1565), которую англичанин Джордж Уэтстон переделал в пьесу «Промос и Кассандра» (в двух частях, 1578). Эту последнюю Шекспир и переработал, изменив имена и многое другое.

Пушкин два раза брался «исправлять» Шекспира. Ему не понравилась поэма «Лукреция», и, пародируя ее, он написал веселую стихотворную новеллу о том, как дамочка-помещица спасла свою честь, дав затрещину заезжему столичному Тарквинию. Шекспировской риторике и патетике он противопоставил остроумие и веселую игривость.

Во второй раз Шекспир показался ему, наоборот, слишком развязным, и он переделал «Мера за меру», исключив в своей переработке весь фарсовый комизм и площадные шутки, оставив, однако, те серьезные и глубокомысленные элементы, которыми так значительна пьеса (поэма «Анджело»).

Пушкин был не первым — и не последним — из тех, кто не мог примириться с противоречиями формы и содер-

жания этой пьесы. Она и в самом деле хоть кого поставит в тупик.

Ни в одной пьесе Шекспира не отводится столько места прелюбодеяниям. По этой части грешат чуть ли не все персонажи, исключая герцога и Изабеллу. Остальные же преданы либо блуду, либо словоблудию. Тот, кого провозгласили великим нравственным учителем человечества, развернул перед нами такие бездны пороков, что даже некоторые из самых ревностных восхвалителей Шекспира не выдержали. «Из пьес, целиком написанных Шекспиром,—писал Кольридж,—для меня эта самая мучительная, вернее единственная мучительная часть его подлинного наследия. Как комическая, так и трагическая стороны пьесы, равно находятся на грани *misēton*¹, — первая — отвратительна, а вторая — ужасна»².

Шекспир, действительно, написал произведение, которое трудно примирить со многими моральными и художественными нормами.

Но представьте себе Аполлона не лучезарным, как всегда, а гневным, как Юпитер-громовержец, и вам откроется настроение, в каком Шекспир начал эту пьесу. Ее первая половина написана так, как если бы разозленный до предела Аристофан помирился с мрачным Эврипидом, и они вместе решили отхлестать своих сограждан за полное нравственное разложение.

Но это относится лишь к первым двум актам. После первой сцены третьего акта Аполлон пришел в себя и перестал метать громы. Аристофан опять разошелся с Эврипидом и закончил пьесу один, придав второй части характер веселой сказки, в которой побеждают добрые нравы.

Если так отнестись к пьесе, признав сложность — если угодно, непоследовательность — ее строения, то она станет в наших глазах живым свидетельством того, как темперамент и настроение боролись в Шекспире с требованиями искусства. Пожалуй, только в «Тимоне Афинском» мы еще встретимся с таким обнажением личного настроения художника, как в «Мере за меру». Гнев, возмущение, страсть заставляют его пренебречь правилами искусства,

¹ Отталкивающее (*древнегреч.*).

² S. T. Coleridge, *Lectures and Notes on Shakespeare*, London, 1931 (*The World's Classics*), p. 127—128.

чтобы высказать то, что накипело, — а получится ли хорошая пьеса, об этом он не заботится. Вернее, заботится лишь в той мере, в какой это нужно для создания действия, достаточно динамичного, чтобы удержать внимание публики. И все равно, чем оно будет удерживаться — серьезными ли вопросами жизни, сказкой о добром герцоге, который, как новый Гарун-аль-Рашид, ходит незнанным среди своих подданных и приносит им добро, или фривольным балагурством. Всего этого в пьесе втиснуто столько, что хоть отбавляй. Шекспир был щедр непомерно. Он все добавлял и добавлял, пока не поставил в тупик тех, кто захотел бы спокойно разобраться, что это за пьеса и о чем она?

Впрочем, не следует преувеличивать сумбурности впечатления, оставляемого этим произведением. В этом причудливом сочетании фарса с трагедией, гротеска с пытливой философской мыслью, поэзии и площадного балагурства улавливается несколько больших и связанных друг с другом идей. Это те же идеи, которые волновали Шекспира, когда он писал свой 66-й сонет. Шекспиру здесь тоже нестерпимо видеть «И совершенству ложный приговор, || И девственность, поруганную грубо, || И неуместной почести позор, || И праведность на службе у порока». В «Мере за меру» много переключек и с «Гамлетом» и с «Троилом и Крессидой». Только здесь перед нами не Дания и не Древняя Греция, а некое герцогство, где столица — город Вена. О ней Шекспир, вероятно, знал столько же, сколько об Эльсиноре или Трое. Во всяком случае, его Вена окружена предместьями, где полно всяких значных мест, как и под Лондоном шекспировского времени. Но язвы порока поразили не только окраины. Они всюду, даже в самом средоточии власти, и беда не в том, что развелось много публичных домов, а в том, что нравы всего города ничем не отличаются от того, что творится в борделях.

Подгнило что-то в «венском государстве». Каков же источник нравственной порчи? Оказывается, он в том, что должно было бы служить причиной всеобщего блага, — в свободе.

Правитель этого государства решился на эксперимент, о необходимости которого писали многие великие умы: он решил приостановить действие суровых и ограничивающих законов, предоставив людям полную волю. Как он сам говорит:

У нас суров закон, уставы строги
(Узда нужна для лошадей упрямых),
Но вот уже почти пятнадцать лет,
Как мы из виду упустили их...

(I, 3. Перевод Т. Щепкиной-Куперник)

Вместо свободы, ведущей к расцвету человечности и гармоническим отношениям между людьми, все пришло в упадок, нарушились естественные отношения.

Дитя бьет мамку. И идут вверх дном
Житейские приличья.

(I, 3)

Утопия свободы кончилась всеобщим распутством. Гуманная монархия привела к упадку государства. Герцог принимает вину на себя: «Моя вина — я дал народу волю» (I, 3). Исправить положение он поручает Анджело, знатоку законов, слывшему справедливым, суровым и неподкупным судьей.

И вот все сразу меняется.

Как следует за пресыщением пост,
Так и за неумеренной свободой
Нас цепи ждут.

(I, 2)

Эти слова произносит Клавдио, оказавшийся первой жертвой возрождения суровой законности в государстве. Его вина состоит лишь в том, что он жил во внебрачном союзе со своей возлюбленной. Проступок его тем менее предосудителен, что он собирался жениться на Джульетте, забеременевшей от него.

Строгий судья приговаривает Клавдио к смерти не столько за его действительную вину, сколько для того, чтобы, наказав его, запугать остальных. Именно этим и руководствуется Анджело.

Не многие посмели б так грешить,
Когда бы первый, кто закон нарушил,
Наказан был! Теперь закон проснулся...
...Я милостив, являя правосудье:
Жалею даже тех, кого не знаю,
Которым я потворством повредил бы:
Спасая многих, одного карая.

(II, 2)

Анджело — фетишист законности. Она важна для него сама по себе, безотносительно к людям, которые ее осуществляют и которых она карает. Неважно, каков тот человек, который судит, или тот, которого судят. Судья прав уже потому, что он судья, а подсудимый виноват, потому что он отвечает перед законом. В пьесе есть пример того, что Анджело думает именно так и поступает соответственно. На допрос приводят арестованных Помпея и Пену. Долгая процедура установления виновности утомляет Анджело. Он говорит своему помощнику Эскалу:

Я ухожу. Вы выслушайте их.
Надеюсь, повод выдрать всех найдете.

(II, 1)

Еще яснее мнение Анджело о законности раскрывается в споре с тем же Эскалом. Эскал, как и герцог, сторонник гуманизма. Но тщетно взывает он к Анджело. Наместник герцога непреклонен.

Я не отрицаю,
Что часто среди двенадцати присяжных
Произносящих смертный приговор,
Есть вор иль два, виновней, чем преступник.
Те преступления, что суду известны
Карает суд! Не все ли нам равно,
Что вора вор осудит!

(II, 1)

Зато, если будет обнаружено, что преступление совершил судья, то его следует наказать особенно сурово.

Вы не должны оправдывать его
Тем, что и я грешил, скорей скажите,
Что, если я, судья его, свершу
Такое преступление, пусть тогда
Мой приговор послужит образцом:
Меня приговорите тоже к смерти!
Без жалости!

(II, 1)

Ирония судьбы Анджело в том и заключается, что он совершит именно то преступление, за какое осуждает Клавдио. Более того, приговаривая Клавдио к смерти, Анджело уже повинен в подобном проступке. У Анджело была невеста, которую он покинул, когда она лишилась приданого, обвинив ее же в измене. Он думает, что об этом никто не знает. Но эта тайна известна герцогу.

Шекспир мастерски нарисовал образ человека, внешне кажущегося воплощением добродетели, а на самом деле полным скрытой порочности. Недаром Пушкин избрал этот образ примером живой многосторонности характера: «У Шекспира лицемер произносит судебный приговор с тщеславною строгостию, но справедливо; он оправдывает свою жестокость глубокомысленным суждением государственного человека; он ободряет невинность сильными увлекательными софизмами, не смешною смесью набожности и волокитства. Анджело лицемер — потому что его гласные действия противуречат его тайным страстям! А какая глубина в этом характере!»¹

Стремясь обуздать страсти других, он именно в момент выполнения миссии стража общественной нравственности становится жертвой сильной страсти, заставляющей его совершить преступление. Впрочем, Анджело не настолько ослеплен желанием обладать Изабеллой, чтобы позабыть о предосторожностях, обеспечивающих ему безнаказанность. Напрасно Изабелла грозит ему разоблачением. Анджело спокоен:

А кто тебе поверит, Изабелла?
Ведь все — и незапятнанное имя,
И строгость жизни всей, и отрицанье
Своей вины, и сан мой в государстве
Так перевесят ваши обвиненья,
Что вы задохнетесь в своих словах,
Как в смраде клеветы.

(II, 4)

Здесь обнаруживается природа власти. Сама она притязает на то, что является воплощением законности. На деле же мы все время видим, что власть не есть некое безликое воплощение справедливости, а орудие в руках людей, делающих с ней все, что соответствует их желаниям. Напрасно утверждает Анджело, что Клавдио осужден не им, а законом (II, 1). Он осужден именно им. Все зависит от того, в чьих руках находится право применять законы. Трезвое понимание того, чем в действительности является законность, обнаруживает Клавдио, когда говорит:

Власть... Этот полубог... Как тяжело
Платиться за вину нас заставляет.

¹ «А. С. Пушкин о литературе», Гослитиздат, М. 1962, стр. 446.

В Писанье сказано: кого захочет —
Того помилует, кого захочет —
Того ожесточит. Таков закон!

(I, 2)

Изабелла взывает к религии («Тот, чья власть земной
превыше, || Нашел прощенье»), грозит напоминанием о
Страшном суде и просит Анджело о милосердии.

Милости дыхание повеет
Из ваших уст, и станете тогда
Вы новым человеком.

(II, 2)

Осуждение Клавдио — пример того, как вся исполин-
ская сила государства обрушивается на одного — и при-
том невинного — человека. Эта власть сейчас в руках
Анджело:

Счастлив, кто великана мощь имеет,
Но тот жесток, кто пользуется ею,
Как грозный великан.

(II, 2)

Дайте любому мелкому чинуше власть над небесами,
он заставил бы трепетать самого громовержца, — говорит
Изабелла. Человек, наделенный властью, начинает мнить
себя непогрешимым. Небеса способны проявить милосер-
дие,

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

(II, 2)

Единственное средство от всех бед, причиняемых не-
праведной властью — милосердие, опирающееся не на ре-
лигиозный долг, а на человечность.

Вы в собственное сердце постучитесь,
Его спросите: знало ли оно
Такой же грех...

(II, 2)

Мы сочли необходимым прибегнуть к обильному ци-
тированию речей Изабеллы, чтобы показать настойчи-

вость, с какой Шекспир ставит в «Мере за меру» проблему власти и законности. Ни в одном произведении он не был столь прям и откровенен в осуждении власти имущих, как здесь.

Вернемся, однако, к событиям пьесы. Чем больше чувств вкладывает Изабелла в защиту человечности против произвола власти, тем больше распаляется противозаконная страсть Анджело, побуждающая его к самому большому бесчестию. Он в полной мере обнаруживает свою подлость, когда, думая, что провел ночь с Изабеллой, тем не менее отдает приказ казнить ее брата. Все дурное, что говорится в пьесе о власти, полностью подтверждается поведением Анджело.

Пламенная защита гуманности Изабеллой в этом столкновении с Анджело еще носит, я бы сказал, теоретический характер. Она защищает истинную и высшую справедливость, но, грубо говоря, ей это ничего не стоит, ибо она не рискует ничем и ничего не теряет. А вот далее героине предстоит пройти через испытание, которое потребует от нее реального доказательства, насколько она сама способна на высшее проявление милосердия.

Анджело требует от Изабеллы, чтобы она отдалась ему. Ценой потери чести она может спасти брата. Как же решает эту проблему Изабелла? Сцена ее объяснения с Клавдио (III, 1), являющаяся одним из перлов глубочайшего драматизма во всем творчестве Шекспира, подала повод для резкого осуждения героини многими критиками. Она, как известно, рассказывает Клавдио, что могла бы спасти его, уступив нечистым домоганиям Анджело, и брат впадает в отчаяние от того, что она на это не соглашается. В самом деле, ведь Клавдио ожидает самое страшное, что может постигнуть человека, — уход в небытие. Клавдио страшится смерти и выражает свои чувства в монологе, во многом повторяющем то понимание смерти, какое выражено Шекспиром в «Гамлете», в монологе «Быть или не быть?» и в других местах великой трагедии:

Но умереть... уйти — куда, не знаешь...
Лежать и гнить в недвижности холодной...
Чтоб то, что было теплым и живым,
Вдруг превратилось в ком сырой земли...
Чтоб радостями жившая душа
Вдруг погрузилась в огненные волны,
Иль утонула в ужасе бескрайнем

Непроходимых льдов, или попала
В поток незримых вихрей и носилась,
Гонимая жестокой силой, вокруг
Земного шара и страдала хуже,
Чем даже худшие из тех, чьи муки
Едва себе вообразить мы можем?
О, это слишком страшно!..
И самая мучительная жизнь:
Все — старость, нищета, тюрьма, болезнь,
Гнетущая природу, будет раем
В сравненье с тем, чего боимся в смерти.

(III, 1)

Устами Клавдио здесь говорит великий инстинкт самосохранения, живущий в каждом человеке, и пусть не упрекают его за низменную жажду «быть». Сама природа вопиет устами молодого человека, который страстно жаждет жить, жить любой ценой, в любых условиях, пусть даже эта жизнь будет одним сплошным страданием. Невольно сопоставляешь горячие слова Клавдио с холодной рассудительной речью герцога, когда он под монашеским клобуком убеждал юношу, что жизнь не имеет цены (III, 1). Вся философская мудрость герцога рушится перед этим зовом природы, жаждой существования.

И вот этой жажде сохранить жизнь противостоит не только рассудительная мудрость герцога, но и холодный приговор Изабеллы:

Ты умрешь:
Ты слишком благороден, чтобы жизнь
Купить такую низкой ценою.

(III, 1)

Ценою ее позора. Здесь уместно спросить, как спрашивали многие критики, — а права ли Изабелла? Не изменило ли ей чувство милосердия, к которому она взывала? Ответы на это встречаются разные. Можно услышать обвинение Изабеллы в том, что она черствая, бездушная моралистка и ханжа, что Джульетта, Дездемона и Корделия будто бы на ее месте поступили иначе. Разве не могла Изабелла пожертвовать собой, не только не запятнав себя душевно, но даже возвысившись такой жертвенностью? И это верно, но лишь при условии, что Изабелла была бы человеком того же уровня, что Клавдио.

Клавдио живет, чтобы жить. Изабелла — чтобы жить достойно. В нем говорит простейший и естественнейший инстинкт — жить! любой ценой! и как угодно! но жить! Для Изабеллы жизнь имеет цену лишь тогда, когда она не просто существование, но существование, достойное человека. Спор между братом и сестрой полностью выражается в двух лаконичных репликах:

К л а в д и о. О, смерть ужасна!
И з а б е л л а. А жизнь позорная — еще ужасней!

(III, 1)

Изабелла, как Брут и Гамлет, — нравственный максималист. Она признает жизнью лишь то, что отвечает высшему представлению о человеке. То, что кажется в ней холодностью души, на самом деле — истинное благородство. Она как бы ставит себя на место Клавдио и спрашивает: могла ли бы она жить ценою позора другого — и отвечает отрицательно. Вот откуда та страстность, с какой она осуждает слабодушие брата, способного примириться с тем, что жизнь его будет сохранена благодаря потере чести сестры.

Умри! Погибни! Знай, что, если б только
Мне наклониться стоило б, чтоб гибель
Твою предотвратить, — не наклонюсь!

(III, 1)

Конфликт Клавдио — Изабелла не доведен до конца. Вмешательство герцога избавляет Изабеллу от ответственности за гибель брата. Но она готова принять ее на себя, и в этом существе характера Изабеллы, которая является героической личностью, берущей на плечи бремя ответственности за человеческие жизни, руководствуясь при этом своим высоким идеалом человечности.

Надеемся, нас не поймут в том смысле, что мы отождествляем позицию Шекспира со взглядами его героини. Едва ли ему был свойствен тот нравственный ригоризм, который присущ Изабелле.

Широта Шекспира проявляется в том, что рядом с этим миром высоких нравственных проблем, где решаются коренные вопросы бытия, он выводит людей, далеких от какой бы то ни было нравственности.

В «Мере за меру» есть свой «фальстафовский фон» для великой борьбы принципов, разыгрывающихся перед нами на авансцене. Со свойственным ему юмором, Шекспир создает бесподобную галерею образов: распутник Пенка с его восьмьюдесятью фунтами годового дохода, которые он проматывает в кабаках, — новый вариант сэра Эндрю Эггючика; сводня Переспела, напоминающая госпожу Куикли из 2-й части «Генриха IV»; вышибала Помпей; а рядом с ними знакомый нам тип — простака-констебль Локоть — ни дать ни взять — родной брат Кизила из «Много шума из ничего»; два типа, однако, мы ни разу не встречали — распутного арестанта Бернардина и палача Страшило. По сравнению с этими двумя бледнеет комический гиньоль театра XX века.

В пьесе есть искренние и мнимые защитники нравственности, но есть и откровенный «идеолог» распутства. Это — Луцио, как две капли воды похожий на то, каким должен был быть в молодости Фальстаф. Луцио тоже дворянин без благородства в поведении, ему присуще то же стремление к чувственным удовольствиям, что сэру Джону. Напоминает он его своим хвастовством и трусоватостью, но больше всего — метким острословием. Из его изречений можно было бы составить кодекс распутства.

Однако он совсем не плохой малый. Он искренне хлопчет за своего друга Клавдио. Что бы там ни говорили о его нравственном облике, он на стороне тех, кто борется за жизнь Клавдио, а этим мерится в пьесе многое, пожалуй, самое главное — способность к милосердию. Бездельник, мот, гуляка и сквернослов Луцио оказывается способным на это больше, чем «нравственный» Анджело. Он-то, по крайней мере, не лицемер! Место, отведенное Луцио в композиции пьесы, а также тот снисходительный юмор, с каким изображены все персонажи низменно-комического плана, свидетельствуют о том, что в ханжеской суровости Шекспира никак нельзя обвинить.

Мы не станем следить за перипетиями интриги, приводящей все к благополучному концу. Обратим внимание лишь на еще один момент, довершающий характеристику героини. Мы помним, что, взывая к неумолимому Анджело, Изабелла говорила: будь она на месте судьи, она простила бы грех. Такой момент наступает в финале. Анджело разоблачен и вынужден признать себя виновным как

раз в том, за что он осудил Клавдио. Надо отдать ему должное, он не вымаливает себе прощения и желает лишь одного,— скорее искупить смертью свой позор. Тогда-то Изабелла выходит вперед для того, чтобы испросить помилование Анджело. Ее ходатайство тем более благородно, что Изабелла думает, будто Клавдио казнен. Она не ищет мести.

Все кончается хорошо в этой пьесе. Даже Анджело достается доля счастья, и это возмущало критиков, находивших, что поэтическая справедливость требует наказания его. Но Шекспир был последователен. Непоследовательны те, кто, клянясь человечностью, требует кровавого возмездия. Хотя мы и говорим о гуманизме Шекспира, но далеко не всегда отдаем себе отчет в том, насколько глубоко и всепроникающим был он у великого драматурга. Жизнь делает людей судьями друг друга. В «Мере за меру» много судят, судом государственным и судом человеческим. Шекспир высказался за то, чтобы всякий суд был человеческим.