

Отелло

12 марта 1947 года

ШЕКСПИР создает свои великие трагедии в возрасте от сорока до сорока четырех лет. В его творчестве было несколько взлетов. В первый период он решает задачу исторической пьесы-хроники в “Генрихе IV” и создает определенный тип комедии в пьесе “Как вам это понравится”. Затем, после некоторых колебаний, он осваивает жанр трагедии и создает пять шедевров: “Отелло”, “Макбета”, “Короля Лира”, “Антония и Клеопатру” и “Кориолана”.

Шекспировские трагедии отличаются от трагедий античной Греции. И в тех, и в других подразумевается, что трагический герой — великий или добродетельный человек, страдающий от порока, который ведет его к гибели. Если задаться вопросом, в чем же трагическая вина древнегреческого персонажа, ответом будет — гибрис*, понятие, которое лишь очень приблизительно передает наше слово

* От греч. hubris (hybris) — гордость, высокомерие.

гордыня. Гибрис — это вера в собственное всемогущество, когда человек возомнил, что он — бог. Гибрис напрямую не сказывается на поведении человека, но боги наказывают его за высокомерие. Зависть богов вспыхивает, когда человек могущественный — могущество это дано ему ими же, богами, — мнит себя равным богам. И боги показывают героям, что это не так. Поэтому в древнегреческой драме трагические герои должны быть, в мирском понимании, великими людьми. Участники хора в античной трагедии не могут быть героями. Суть древнегреческой трагедии в том, что герой и его трагическая судьба — исключительны.

Напротив, трагические персонажи Шекспира страдают от гордыни в христианском понимании слова: они сознают, что не равны Богу, но пытаются стать Им — это грех, угрожающий каждому из нас. Гибрис — проявление излишней самоуверенности, самонадеянности. Гордыня — проявление беспокойства, тревоги, вызванной недостатком веры и отрицанием пределов человеческого естества. Это форма отчаяния. Есть две разновидности отчаяния: отчаяние от нежелания быть самим собой и отчаяние от желания быть самим собой. Главный герой шекспировской трагедии — человек страстей, не желающий быть собой. Его страсти (подобно чудачествам персонажей Джонсона) — это попытки скрыться от собственного естества. Другой тип трагического персонажа — Яго, герой без страстей, который отвергает собственное знание и жаждет оставаться самим собой, знает себе цену и не желает меняться. Он отказывает в любви ближним и упорствует в стремлении стоять вне общества. Яго соотносится с другими людьми только в отрицательном смысле.

Все великие шекспировские трагедии, во-первых, о тревоге и душевном покое и, во-вторых, о свободе и необходимости. В древнегреческой драме сострадание вызывает неотвратимость судьбы героя; в трагедиях Шекспира мы сопереживаем тому, что герой поступил так, а не иначе — хотя его выбор мог быть иным. “Ромео и Джульетта” — пьеса для Шекспира нетипичная, в ней много нехарактерной для него патетики: Ромео и Джульетта слишком молоды, чтобы отвечать за свои поступки, они еще не достигли брачного возраста. В целях зрелищности драматургу удобней выбрать на роль героя личность, занимающую важное место в обществе, но ведь гордыня может гнездиться в любом из нас. В античной трагедии сидящий в зале человек будто принадлежит к хору, он — наблюдатель. В шекспировской трагедии сидящий в зале человек, вне зависимости от его общественного положения, должен сказать, указывая на героя: “Это — я”. Он не только наблюдатель, но и соучастник действия.

Единственная прихоть судьбы в “Отелло” — буря. Даже потеря платка не происходит по чистой случайности. Шторм, во-первых, позволяет Дездемоне и Кассио встретиться до того, как Отелло прибудет на Кипр, и, во-вторых, рассеивает турецкий флот, даруя венецианцам передышку. Все остальное в пьесе происходит в силу личных особенностей персонажей или же вследствие политических обстоятельств. Отелло, как военачальник, необходим Венеции в её борьбе с турками, поэтому венецианцы закрывают глаза на смешанный брак. Однако рок — это еще и действующая сила в характерах людей. В “Отелло” показано, что существует два неправильных подхода к событиям: люди

могут притворяться, что ничего не происходит, или же они могут отдаться во власть событий. Так, Бранцио мог бы разобраться в чувствах Дездемоны, Кассио не должен был напиваться, Эмилия не должна была отдавать платок Яго, Дездемона не должна была лгать о том, что его потеряла, Родриго не должен был нападать на Кассио, и т. д.

Пьеса, в известном смысле, отражает конфликт творческих интересов автора. Шекспир начинал писать трагедию о человеке, страдающем от ревности. Яго был лишь необходимым посредником. В сюжетном первоисточнике* Яго предстает обыкновенным мерзавцем, он влюблен в Дездемону и думает, что та влюблена в Кассио. По ходу дела, однако, Шекспира заинтересовал вопрос, почему люди иногда совершают зло не ради корысти, а ради самого зла. Вследствие подобной смены акцентов *Отелло* стал второстепенным персонажем, а пьесой завладел Яго, что в конце концов поставило Шекспира перед трудной задачей.

Аарон, Шейлок, Ричард III и Дон Хуан Бастард — все они хрестоматийные негодяи. Им никто не доверяет. В самую минуту их появления на сцене мы говорим: “Вот дурной человек”. То же относится к Клавдию, Протею, Оливеру и Анджело. Все они движимы очевидными мотивами: Клавдий — снedaем честолубием, Протей — бесом соперничества, Оливер — завистью, а Анджело — ревностью к целомудрию. Но Яго — ему мы просто обязаны верить. Он напоминает Бойе, брата Лоренцо, Пака и Оберона, принца Генри, Гамлета, Пандара и Венского герцога — всех макиавеллиевских персонажей, которые манипулируют людьми, хотя

* Первоисточником пьесы послужила новелла Джованни Баттиста Джиральди (Чинтио) из сборника “Гекатоммити” (1565).

Яго, скорее, комедийный персонаж, как Бойе и Пак. То, что он вытворяет, он делает “шутки ради”. Принц Генри желает властвовать, Гамлет расставляет сети, Пандар стремится возродить любовь, Венский герцог хочет заставить людей осознать, кто они такие. Большинство актеров, исполняющих роль Яго, невыносимы, потому что они играют мрачного, отпетого злодея, так что им никто не верит. А Яго должен быть человеком простым и неприметным, совершенно заурядным, одним из тех, кого нынче набирают в спецслужбы, “честным” парнем, который таков, каков он с виду. И однако все в пьесе должно подчиняться его воле. Ничто из того, что говорит Яго, не представляет интереса в поэтическом или интеллектуальном смысле. Монологи Яго не вяжутся с его обликом, ибо хотя Шекспир и приступил к разработке этого, тогда нового для себя образа — образа затаившегося злодея, вскоре он осознал, что без монологов публика ничего не поймет. Но в отличие от гамлетовских монологов, в которых вся суть дела, речи Яго не приоткрывают завесы — Яго не в состоянии объяснить себя себе самому. Произносить эти монологи нужно так, как исполняют роли Ариэля или Пака — с искоркой безумия и с ужасающей веселостью.

Яго — воплощение *acte gratuit*^{*}, идеи, чуждой греческим мыслителям. Впервые это понятие возникает в “Исповеди” бл. Августина, в эпизоде с грушевым деревом. Августин повествует, что в молодости:

Я захотел совершить воровство, и я совершил его, толкаемый не бедностью или голодом, а от отвращения к

* Ничем не обоснованный, беспричинный поступок (фр.).

справедливости и от объядения грехом. Я украл то, что у меня имелось в изобилии и притом было гораздо лучше: я хотел насладиться не тем, что стремился уворовать, а самим воровством и грехом. По соседству с нашим виноградником стояла груша, отягощенная плодами, ничуть не соблазнительными ни по виду, ни по вкусу. Негодные мальчишки, мы отправились отрясти ее и забрать свою добычу в глухую полночь; по губительному обычаю наши уличные забавы затягивались до этого времени. Мы унесли оттуда огромную ношу не для еды себе (если даже кое-что и съели); и мы готовы были выбросить ее хоть свиньям, лишь бы совершить поступок, который тем был приятен, что был запрещен. Вот сердце мое, Господи, вот сердце мое, над которым Ты сжалился, когда оно было на дне бездны. Пусть скажет Тебе сейчас сердце мое, зачем оно искало быть злым безо всякой цели. Причиной моей испорченности была ведь только моя испорченность. Она была гадка, и я любил ее; я любил погибель; я любил падение свое; не то, что побуждало меня к падению; самое падение свое любил я, гнусная душа, скатившаяся из крепости Твоей в погибель, ищущая желанного не путем порока, но ищущая самый порок*

Идея подобного поступка, абсолютное утверждение самодостаточности представлялось Августину главным вопросом этики. Подоплека такого поступка не наслаждение или боль, не рациональное или иррациональное, а чистое, беспримесное желание: черт возьми, я поступаю так, потому что мне так хочется. Блаженный Августин

* Бл. Августин, епископ Иппонийский, "Исповедь", книга II, глава 9.

был первым настоящим психологом, ибо он первым распознал основополагающий мотив человеческого естества: “природный” человек ненавидит природу, и единственный поступок, который может по-настоящему его удовлетворить — это *acte gratuit*. Человеческое “я” сопротивляется всякому желанию природного естества — тяге к пище, плотским утехам, наслаждению, логической связанности, ибо желания сводятся к данности, а не к выбору. В то же время “я” безустанно тщится утвердить собственную волю, совершив нечто такое, для чего нет условий необходимости, нечто совершенно произвольное, чистый акт выбора. *Acte gratuit* можно считать особой разновидностью “боли и наслаждения” или “рационального и иррационального”, или же его можно считать первичным мотивом, а все остальные категории — вторичными: это зависит от вашего взгляда на психологию. Ни то, ни другое недоказуемо. Если вы полагаете, что *acte gratuit* первичен, значит вы верите, что сокровеннейшее желание человека — освободиться от необходимости посредством акта чистого выбора.

В то же время личность хочет ощущать свою значимость, а ощущение собственной значимости природный человек черпает из непосредственных, обусловленных желаний, с которыми он себя отождествляет. Последнее ставит личность перед дилеммой, ибо чем больше она освобождается от безусловной необходимости, тем быстрее теряет чувство собственной значимости и становится жертвой тревоги. Необходимость, например, голод, обуславливает зависимость. Игры всякого рода, в том числе и искусство, суть проявления *acte gratuit*: участники игры подчиняются необходимости ими же установленных правил. Другие виды *acte*

gratuit преступны: личность утверждает свою свободу, нарушая закон, и при этом сохраняет ощущение собственной значимости, ибо закон, который она преступила — важный, он установлен Богом или обществом. Многие преступления — это колдовство, попытка порвать с необходимостью. Всякий acte gratuit связан с грехопадением.

Чарльз Уильямс дает лучшее из известных мне определенных грехопадения. “Природа грехопадения, — пишет он, — как еще возможного, так и уже свершившегося — определена со всей ясностью. Запретный плод должен привести к увеличению знания. Данное увеличение, однако, совершенно особого свойства. Именно этого и желали прародители. Не просто знать больше, но знать *по-другому*. Это, в первую очередь, восхождение (если позволительно употребить такой термин) от знания добра к познанию добра и зла; это, во-вторых, желание знать ‘как боги’. Определенное знание было, по своей природе, доступно только боже-ству. Сообщение такого знания человеку оказалось бы для человека гибельным ...”*

Бог, продолжает Уильямс, может знать зло посредством разума, но “подобное знание не было возможно для человека, и миф — это рассказ о такой невозможности. Каким бы торжественным и изощренным ни было описание акта грехопадения, сам акт достаточно прост. Он представляется нам легким теперь, после тысячелетий ужасной человеческой привычки; он и тогда, наверное, был не слишком трудным — взять да сорвать с дерева плод. Стоило только пожелать знания — выявить антагонизм добра, выяснить,

Здесь и далее см. Ч. Уильямс, “Он спустился с небес”.

чем станет добро, если с ним противоборствовать. Человек возжелал узнать, в чем состоит вселенский раскол. То было знание, дозволенное только Богу; людей предупредили, что они не смогут его вынести — ‘не ешьте их [плодов с древа] и не прикасайтесь к ним, чтобы вам не умереть’. Изощренный змий преодолел запрет еще бóльшими посулами — ‘в день, в который вы вкусите их, откроются глаза ваши, и вы будете, как боги, знающие добро и зло’. К сожалению, стать ‘как боги’ означало для Адама умереть, ибо познание зла первыми людьми происходило не посредством чистого разума, но посредством опыта. Для них это было именно эмпирическим познанием противоположности добра, то есть утратой добра, медленным разрушением добра и гибелью их самих вместе с добром”.

Адам и Ева, заключает Уильямс, знали добро, но “возжелали познать добро и зло. И потому что не было — никогда не было и никогда не будет в саду Господнем — ничего вне добра, они познали добро как собственную противоположность. Вся разница состоит в *способе* знания. Они получили желаемое. То обстоятельство, что им не понравилось обретенное знание, ни в коей мере не ставит под сомнение факт, что они это знание получили”.

Яго в разговоре с Родриго выражает неудовольствие тем, что лейтенантство получил не он, а Кассио. Родриго спрашивает, почему, в таком случае, Яго не оставит Отелло. Яго заявляет о намерении отомстить — “Я ему служу, / Чтобы на нем сыграть”* (I.1) — и разыгрывает перед Родриго искусленного в жизни циника. Но, похоже, никто больше не

* Здесь и далее цитаты из “Отелло” — в переводе М. Л. Лозинского.

думает, что Яго обошли по службе. Ни Отелло, ни Эмилия, ни сам Кассио не считают, что у Яго есть основания завидовать продвижению Кассио. Яго также высказывает мысль, что Отелло наставил ему рога, но он и сам не воспринимает эти слова серьезно. Потом он вновь туманно намекает, что отомстит, соблазнив Дездемону:

*Но в нее влюблен и я,—
 Не из распутства только, хоть, быть может,
 На мне лежит и этот тяжкий грех,
 Но также ради утоленья мести:
 Я склонен думать, что любезный Мавр
 Вскочил в мое седло.*

Акт II, сцена 1.

Если бы Яго жаждал мести, он бы попытался устроить так, чтобы Дездемону соблазнил кто-то другой. Но ему на это наплевать — он просто хочет вызвать в Отелло ревность:

*И я не буду знать успокоенья,
 Не сосчитавшись: за жену — жену;
 А если так не выйдет — постараюсь
 Посеять в Мавре бешеную ревность,
 Сильнее разума.*

Акт II, сцена 1.

В финале пьесы Отелло задает вполне логичный вопрос: почему Яго сделал то, что сделал. Яго отказывается отвечать. Он и не может ответить, как Леопольд и Леб не могли объяснить, за что они убили маленького мальчика. Вся суть

мести в противостоянии: “А теперь я отплачу тебе за то, что ты сотворил”. Но Яго желает гибели каждому. Он “сплетет сеть” из “самой доброты” Дездемоны (II.3). Яго ограничивается тем, что искушает других. Он ведет других к самоуничтожению, превращая их в орудия своей воли. Стоит ему занять активную позицию, стоит ему оказаться перед необходимостью совершить убийство — и он пропал. И еще, мне кажется, что Яго никогда не перевирает факты. Он способен возбуждать в других иллюзорные надежды — в которых никто бы и не уверился, не будь люди ослеплены собственными желаниями, и он подходит к правде избирательно, но не искажает фактов.

Мы видим других персонажей в свете поступков Яго; они возникают как отзвуки его более могущественного сознания. Казалось бы, Эмилия лучше всех знает Яго — однако же она отдает ему платок. Она глупа. Она считает, что мужчины и так все сумасшедшие, поэтому лучше потворствовать их прихотям, чтобы они не поднимали шума. Спокойная жизнь — любой ценой. Она называет Яго “шалым” и крадет платок, чтобы сделать ему приятное:

*Мой шалый муж сто раз меня просил
Украсть его; но ей так мил залог,
Врученный как святыня, что она
Не расстанется с ним, его целует
И говорит с ним. Вышью вот такой же
И подарю супругу; что он хочет
С ним предпринять, лишь небесам известно;
Но прихоть мужа я исполню честно.*

Акт III, сцена 3.

Эмилия не слишком задумывается о смысле жизни. Ей незачем думать о том, кто она такая и что представляют из себя другие. Она оправдывает прелюбодеяние, а затем обрушивается с ругательствами на Бианку. Украв платок, скудоумная Эмилия убивает Дездемону.

Родриго — глупейший из мужчин, с кем имеет дело Яго, но именно он и губит Яго. Родриго не красив и не умен, он завидует красивым и умным, но у него есть одно достоинство — деньги. Он из тех, кто покупает за деньги все, включая многочисленных девиц. Он никого не полюбит, так как он непривлекателен и боится, что его чувство останется безответным. Возможно, все-таки, он равнодушен к Дездемоне. Он хочет быть похожим на Кассио и Яго. Яго покоряет его, притворившись, что видит в Родриго искусного мужчину. Яго пытается устроить так, чтобы из-за Родриго брак Отелло с Дездемоной был признан недействительным, а Брабанцио говорит, что уж лучше бы его дочь вышла за Родриго. Когда же брак утвержден, Родриго готов отступить, ибо питает к Дездемоне нежные чувства. Тогда Яго принимается рассуждать о великой силе денег — “Набей деньгами кошелек. <...> Главное — набей деньгами кошелек. <...> Раздобудь как можно больше денег” (1.3). Родриго склонен верить в их чудодейственность. В следующем акте Яго уверяет Родриго, что Дездемона влюблена в Кассио — Кассио красив, а Отелло физически непривлекателен, и вновь доводы Яго греют Родриго душу, а Яго использует их, чтобы убедить Родриго в необходимости избавиться от Кассио:

Яго

Но прежде всего я должен сказать тебе вот что: Дездемона явно влюблена в него.

Родриго

В него? Нет, этого не может быть.

Яго

Приложи палец сюда, и пусть душа твоя поучается. Заметь, как бурно она полюбила Мавра только потому, что он хвастал и рассказывал ей фантастические небылицы. И она будет вечно любить его за его бахвальство? Твое мудрое сердце да отвергнет эту мысль. Ее глазам требуется пища; а что ей за удовольствие смотреть на дьявола? Когда кровь утомится игрой, то, чтобы снова разжечь ее и возбудить в пресыщении свежую жажду, нужны миловидность лица, соответствие в возрасте, в изяществе и в красоте — все то, чего Мавру недостает. И вот, за неимением этих желаемых утех, ее нежная чувствительность окажется разочарованной, ей станет тошно. Она невзлюбит и возненавидит Мавра; сама природа внушит ей это и принудит к какому-либо новому выбору. Так вот, сударь мой, раз это так, — а это весьма убедительное и естественное предположение, — то кто стоит так высоко на ступенях этого счастья, как не Кассио?

Акт II, сцена 1.

В четвертом акте, во время их последней шумной ссоры Родриго охвачен подозрениями, а Яго убеждает его убить Кассио. Родриго совершенно не годится для этого дела — он труслив и потрясен словами Яго, и Яго приходится подстрекать его. Но, сдерживаемый страхом и чувством вины, Родриго не совершает убийства, и это означает конец Яго. Тот думал, что с Родриго будет легче управиться, но ошибся.

Брабанцио — старый вдовец, отец единственного

ребенка; он верит в ценности семьи и воспитания. В его жизни нет другой отрады, кроме дочери. Дездемона его обожает. Он и думать не хочет о том, чтобы у нее появился ухажер. Брабанцио желает, чтобы Дездемона оставалась ребенком. Яго отлично знает, как с ним обращаться, вновь и вновь вызывая образ его прекрасной, благородной дочери в постели с чернокожим мужчиной:

Вы — здесь, а вашу белую овечку / Там кроет черный матерой баран. ... вашу дочь покроет берберийский жеребец... Я — человек, пришедший вам сказать, что ваша дочь и Мавр сейчас изображают двуспинного зверя.

Акт I, сцена I.

Намек на чары — “Нет ли чар, / Таких, чтоб порчу навести на юность / И девство?” (I. I) — гораздо обоснованнее, чем думали Брабанцио и другие. Весть о том, что сенатор умер от горя, не выдержав мысли о браке дочери с Отелло (об этом мы узнаем в конце пьесы), звучит почти мистически.

Кассио — знакомый персонаж; он из тех мужчин, кто чувствует себя в женском обществе лучше, чем в мужском. Он дамский угодник, но не соблазнитель; ему больше пристало вести салонные беседы, чем сидеть в баре — там ему стало бы неуютно, и женщин, вообще-то говоря, там быть не должно. Кассио хочет казаться влиятельным и “своим парнем”, но, оказавшись в беде, бежит к женщинам. Как верно, что, напившись, он становится задирой: это свойственно людям с затаенным чувством обиды. Ему хочется дружить с Яго, “простым солдатом”, и он дерется с Монтано, губернатором Кипра, чье место он хотел бы занять.

Случайные гости на буйной вечеринке часто становятся объектом скрытой ненависти. Яго спаивает Кассио, играя на его стремлении казаться “своим”, а после Яго несложно убедить его обратиться за помощью к Дездемоне.

Отвратительные стороны натуры Кассио проявляются в его отношении к Бианке. Она его любит, он ее — нет, и, кроме того, она более низкого происхождения, чем Кассио. Два этих обстоятельства дают Кассио непривычное для него ощущение власти, и он злоупотребляет этой властью из чувства собственной неполноценности. Он обнаруживает жестокость, давая Бианке платок, с тем чтобы та его воспроизвела; он знает, что она догадается о происхождении платка и станет ревновать — это очень жестоко. Кассио не обижает Бианку наедине, но дурно отзывается о ней на людях, что, в конце концов, подготавливает развязку пьесы: случайно подслушав его слова, Отелло заключает, что Кассио подразумевал Дездемону. Кассио отказывается быть рядом с Отелло во время его припадка. Они, возможно, могли бы объясниться, но Кассио напуган словами Яго о яростном нраве Отелло.

Дездемона — девочка-школьница, мечтающая повзреть. Отелло покоряет ее рассказами о подвигах, романтическими сказками о приключениях — ирония в том, что здесь действительно присутствует элемент магии, хотя и не в понимании Бранцио. Отелло завоевывает ее не сексуальной привлекательностью. Она боится секса. Отелло для нее — взрослый мужчина, образ отца. В то же время она ведет себя так, будто сознает, что оказала ему милость — цвет ее кожи дает ей преимущество. Она романтическая девочка, из тех что с благотворительной целью посещают

трусобы. Она рвется из дому. С неумелой настойчивостью она пытается защитить Кассио — ее волнует сама мысль о том, что женщина властвует над воином. Она еще ничего не сделала в жизни, ей хочется действовать, и она заходит слишком далеко. Потрясенная резкостью Отелло, она роняет платок. Когда она вынуждена признаться в потере платка, ярость Отелло впервые заставляет ее взглянуть на него как на личность: она напугана и совсем не понимает его. Когда он называет ее шлюхой: “Я думал — / Вы та венецианская пройдоха, / Что вышла за Отелло” (IV. 2), она не просит объяснений, она плачет. В последнем разговоре с Эмилией она впервые начинает говорить как женщина и постепенно сознает, что такое прелюбодеяние — в жизни, а не в книгах. Пожалуй, она воспринимает свою любовь к Отелло как романтическую, но, сказав, что Лодовико “очень мил”, она, быть может, думает: “вот человек, за которого мне следовало выйти замуж”. Со временем она вполне могла бы изменить Отелло.

Отелло — чернокожий чужак, стремящийся слиться с обществом, которое терпит его только потому, что неспособно обойтись без его полководческого таланта. Демону он воспринимает как связующее звено между собой и обществом; для него она залог того, что его любят и принимают как личность. Брак — это возможность подняться на ступеньку выше, и брак же скрывает душевную тревогу Отелло. Поначалу ему кажется, будто люди его очень любят, — он предпочитает думать так из страха, что они не любят его вовсе. Его болезненная подозрительность — проявление страха: он боится, что люди им пренебрегают. Поэтому он мыслит себя центром вселенной в отрицатель-

ном смысле, предпочитая негативный интерес к своей личности отсутствию всякого интереса.

Существует два вида плотской ревности. Обыкновенная плотская ревность подразумевает неверность человека, который некогда вручил вам себя, а вы обнаружили, что не в силах удержать этот дар. Страшнее ревновать человека, который воспринимается как божество или идол. В этом случае, во-первых, идол обязан действовать в соответствии с вашей волей, и, во-вторых, идол должен действовать таким образом находясь в полном согласии с собой. Тут, стоит только закрасться сомнению, и вы пропали, ибо как только идол принимает человеческие черты — все уверения, все поступки могут получить двойное толкование. Вам остается только отринуть идола или же признать, что вы зависите от другого человеческого существа. Яго довольно заронить в душу Отелло зерно сомнения. Достаточно упомянуть какой-нибудь факт, например то, что Дездемона обманула своего отца Бранцио, и весь мир Отелло рушится в прах:

*Я был бы счастлив, если бы весь лагерь,
Вплоть до обозных, ею наслаждался,
И я не знал. Теперь навек прощай,
Душевный мир! Прощай, покой! Прощайте,
Пернатые полки, большие войны,
Где честолюбье — доблесть! О, прощайте,
• Храпящий конь и звонкая труба,
Бодрящий барабан, визгунья-флейта,
Державный стяг и все великолепье,
Гордыня, блеск и пышность славных войн!*

*И вы, орудья гибели, чей рев
Подобен грозным возгласам Зевеса,
Навек прощайте! Кончен труд Отелло!*

Акт III, сцена 3.

Но ведь Отелло ничего и не знает. Что он изведаль? Сомнения и ревность. Рассказ Яго о произнесенных во сне словах Кассио (III. 3) можно воспринимать как ложь. Но их можно счесть и чистой правдой — мне ближе подобное толкование. Отелло остается наедине с мучающими его вопросами. В последней сцене Дездемона требует доказательств, но уже слишком поздно.

Главные герои в трагедиях Шекспира ничему не учатся — в этом основная трагедия шекспировских героев. Отелло говорит в последней сцене:

*Постойте. У меня к вам есть два слова.
Сенат мои заслуги знает сам.
Речь не о них. Я вас прошу в отчете
О всем случившемся меня представить
Таким, каков я есть: не обеляя
И не черняя; сказать о человеке,
Любившем неразумно, но безмерно;
Не склонном к ревности, но доведенном
До исступленья; чья рука, как жалкий
Индеец, отшвырнула перл, богаче,
Чем весь его народ; и чьи глаза,
Хоть не привыкли таять, точат слезы
Щедрей, чем аравийские деревья —
Целебную смолу. Причем добавьте
В своем письме, что как-то раз в Алеппо,*

Когда турчин в чалме посмел ударить
 Венецианца и хулить сенат,
 Я этого обрезанного пса,
 Схватив за горло, заколол — вот так.
 Закалывает себя.

Акт V, сцена 2.

Отелло не вынес из случившегося никакого урока, перед смертью он словно бросает вызов и принимает проклятье. Он не в состоянии осознать мотивы своих поступков или свою неправоту. Мысленно он не с Дездемоной. Он лишь вспоминает, что оказал государству известные услуги и под конец отождествляет себя с другим чужаком — с турком-мусульманином. Он даже не в силах разобраться в истоках своей ревности. Нам очевидно, что Отелло и Дездемона не должны были вступать в брак, но Отелло не поймет этого никогда.

Если принимать во внимание познания Яго, он должен быть святым. Есть нечто знаменательное в том, что Яго единственный из персонажей пьесы обнаруживает знание Священного Писания. “Я — не я” (I.1) — говорит он. Яго рассуждает о добродетели как богослов. По сути, в его речах множество теологических призывов и аллюзий. Мне кажется, что в Яго Шекспир создал замечательный образ негодяя как святого наизнанку, *saint manqué*. Возможно, это звучит дико. Но Шекспир был совершенно прав, рисуя такой портрет, потому что у святого и у злодея очень схожая психология. У обоих этика и эстетика почти сливаются воедино. И тому, и другому присуща отстраненность и свобода в человеческих отношениях; и в том, и в другом

очевидно отсутствие условностей и мотивов, которые волнуют и властвуют над большинством из нас.

Яго обладает тем же знанием человеческой природы, которое обнаруживает герой "Записок из подполья" Достоевского:

Я даже думаю, что самое лучшее определение человека — это: существо на двух ногах и неблагодарное. Но это еще не все; это еще не главный недостаток его; главнейший недостаток его — это постоянное неблагонаравие, постоянное, начиная от Всемирного потопа до Шлезвиг-Гольштейнского периода судеб человеческих. <... > Одним словом, все можно сказать о всемирной истории, все, что только самому расстроенному воображению в голову может прийти. Одного только нельзя сказать,— что благоразумно. На первом слове поперхнетесь. И даже вот какая тут штука поминутно встречается: постоянно ведь являются в жизни такие благонаравные и благоразумные люди, такие мудрецы и любители рода человеческого, которые именно задают себе целью всю жизнь вести себя как можно благонаравнее и благоразумнее, так сказать, светить собой ближним, собственно для того, чтоб доказать им, что действительно можно на свете прожить и благонаравно, и благоразумно. И что ж? Известно, многие из этих любителей, рано ли, поздно ли, под конец жизни изменяли себе, произведя какой-нибудь анекдот, иногда даже из самых неприличнейших. Теперь вас спрошу: чего же можно ожидать от человека как от существа, одаренного такими странными качествами? Да осыпьте его всеми земными благами, утопите в счастье совсем с головой,

так, чтобы только пузырьки вскакивали на поверхности счастья, как на воде; дайте ему такое экономическое довольство, чтоб ему совсем уж ничего больше не оставалось делать, кроме как спать, кушать пряники и хлопотать о прекращении всемирной истории, — так он вам и тут, человек-то, и тут, из одной неблагодарности, из одного пасквиля мерзость сделает. Рискнет даже пряниками и нарочно пожелает самого пагубного вздора, самой неэкономической бессмыслицы, единственно для того, чтобы ко всему этому положительному благоразумию примешать свой пагубный фантастический элемент. Именно свои фантастические мечты, свою пошлейшую глупость пожелает удержать за собой единственно для того, чтоб самому себе подтвердить (точно это так уж очень необходимо), что люди все еще люди, а не фортепьянные клавиши, на которых хоть и играют сами законы природы собственноручно, но грозят до того доиграться, что уж мимо календаря и захотеть ничего нельзя будет. Да ведь мало того: даже в том случае, если он действительно бы оказался фортепьянной клавишей, если б это доказать ему даже естественными науками и математически, так и тут не образумится, а нарочно напротив что-нибудь сделает, единственно из одной неблагодарности; собственнно чтоб настоять на своем. <... > ведь все дело-то человеческое, кажется, и действительно в том только и состоит, чтоб человек поминутно доказывал себе, что он человек, а не штифтик! <... >

Вы кричите мне (если только еще удостоите меня вашим криком), что ведь тут никто с меня воли не снимает; что тут только и хлопочут как-нибудь так уст-

роить, чтоб воля моя сама, своей собственной волей, совпадала с моими нормальными интересами, с законами природы и с арифметикой.

*— Эх, господа, какая уж тут своя воля будет, когда дело доходит до таблички и до арифметики, когда будет одно только дважды два четыре в ходу? Дважды два и без моей воли четыре будет. Такая ли своя воля бывает!**

* Ф. М. Достоевский, "Записки из подполья". Цит. по: Ф. М. Достоевский, ПСС в тридцати томах, "Наука", Ленинградское отделение, Ленинград, 1973. Т. 5, с. 116-117.