

«ОТЕЛЛО», ТРАГЕДИЯ ШЕКСПИРА

«Отелло» в обычном восприятии не сливается с остальными произведениями Шекспира. Читателю и театральному зрителю это произведение едва ли не самое знакомое. Эпохи, равнодушные к Шекспиру, для этой трагедии готовы были сделать исключение. Она уже со времен Гарри-ка стала излюбленным поприщем для актерских темпераментов, она удерживалась в репертуаре при любом соседстве, уживалась с пьесами романтической поры и с бюргерской камерной драмой, с драматургией натуралистов. Казалось, что ни младший Дюма, ни Стриндберг, ни Ведекинд не вредят этой трагедии Шекспира, а только поддерживают ее. Она приобрела нейтральность, как если бы она была наименее зависима от шекспировского гения и шекспировского стиля. Ее ценили просветители — Вольтер, Лессинг, ее ценили романтики; после романтиков, когда наступило в театре и в литературе время неблагоприятное для Шекспира, эта трагедия, как живое явление, сохранилась. Господствовала бюргерская драма в различных ее видах и оттенках; театры и шекспирологи, почти не задумываясь, отождествили «Отелло» Шекспира с обыкновеннейшей повседневной драматургией поздних буржуазных реалистов. Умный и тонкий Гервинус странным образом смешивает трагедию Шекспира с той второразрядной по замыслу и искусству рассказа итальянской новеллой, откуда Шекспиром была взята фабула, Джиральди Чинтио рассказал свою историю о мавре и о прекрасной венецианке ради поучения, как опасно белым женщинам выходить замуж за африканцев. Гервинус считает, что и Шекспир также хотел предостеречь, насколько непрочна семья, сложившаяся против воли старших; своеволие Дездемоны, без спросу ушедшей из дому синьора Бранцио, как объясняет Гервинус, становится у Шекспира источником всех

дальнейших несчастий этой женщины. Гервинус сам несколько обеспокоен своим толкованием и, принимая его, старается снять с Шекспира обвинение в немецком филистерстве, в том самом, которое он же, немецкий комментатор, приписал Шекспиру¹. Ульрици объявляет «Отелло» драмой семьи и брака: в трагедии Шекспира «сущность семьи составляет основу драматического действия», «супружеская любовь и верность» для Ульрици находятся в центре замысла Шекспира².

Полнее всех высказался Брандес. Его книга о Шекспире и в вопросе об «Отелло», и в вопросе об остальных шекспировских драмах была и остается собранием всех средних, обыденных мнений, когда-либо находившихся в обороте в европейской шекспировской литературе. «Это единственная из трагедий Шекспира, трактующая не о государственных событиях, а представляющая собой семейную трагедию, то, что позднее стали называть мещанской трагедией; но обработана она совсем не в мещанском духе, а в самом грандиозном стиле». «Итак, „Отелло“, несомненно, великое произведение, но оно не более как монография. Это произведение, не имеющее той широты, которая свойственна вообще пьесам Шекспира, это специальный этюд крайне своеобразной страсти, роста подозрений у любовника с африканской кровью и африканской натурой... в конечном выводе узкая тема, делающаяся великой лишь благодаря величию обработки»³.

Гундольф, сознательно порывающий с навыками шекспирологии XIX века, тем не менее главу об «Отелло» строит близко к традициям старых комментаторов⁴. По Гундольфу, коллизия трагедии Шекспира — в столкновении большого, необычайного человека, пришедшего издалека, с чужбины, с духом мелочей, с домашней прозой, с коварством повседневности, к которой он не подготовлен и которая поэтому так неожиданно легко справляется с ним. Кажется, что Гундольф, объясняя Отелло, не сводил глаз с одного античного образа. Собственно, Отелло понят Гундольфом как новый Геракл, усаженный за прялку, как ренессансное повторение «Трахинянок». Этого сравнения в тексте Гундольфа нет, но оно подсказывается: Дездемона — Деянира этого ренессансного Геракла, а Яго — его кентавр; развязка шекспировской трагедии — тот же древнегреческий костер, на котором сжигают благородное тело героя, пострадавшего от нечеловеческой злобы, от мстительной интриги, от обыденных людей, от своей связи с ними, от семьи, от оседлого быта, принятого

им и ему не подобавшего. Гундольф энергичнее, чем прежние комментаторы, выводит Отелло-героя, — для него Отелло не столько муж Дездемоны, сколько существо высшего порядка, грандиозное и загадочное для окружающих, как полубог мифа. И все же, как это было для старых Ульрици или Гервинуса, суть судьбы Отелло, по Гундольфу, — домашняя трагедия. Если это полубог, то оставлено без ответа, откуда он явился; если люди обихода, в среду которых он неосмотрительно спустился, погубили его, то нужен ответ, почему он не мог ужиться с ними и почему они возобладали над ним. У Гундольфа предполагается, что это «вечная история»: непримиримость высшего с низшим, дом, семья, быт как поприще, где герой не может не терпеть поражения.

Комментаторы оговаривают, что «узость», найденная ими в «Отелло», необычна для Шекспира. Тем удивительней она, что «Отелло» написан Шекспиром после «Гамлета», а вслед за «Отелло» созданы «Король Лир» и «Макбет». Трагедия «Отелло» окружена созданиями Шекспира, крупнейшими по замыслу, и нет оснований думать, чтобы именно в эту пору Шекспир был расположен замкнуться в ординарную семейную драму, в темы семьи, брака, ревности, как таковые.

Прямой источник «Отелло» — новелла Джиральди Чинтио — может отчасти объяснить направление мысли Шекспира. Никто никогда не ценил высоко новеллу «Венецианский мавр». Она рассчитана на некую моральную сенсацию — необычайные нравы мавров — и написана вульгарно-прозаически. Но в ней есть какой-то подголосок, тайный и в конце концов подавленный ее автором. Надо думать, что именно он и привлек Шекспира, этот глухой и многообещающий тон, почти не услышанный в новелле самим новеллистом. Итальянский новеллист рассказывает о скандальном браке между пришлым мавром и благородной венецианской дамой, о ревности мавра, о подлом убийстве, совершенном им вместе с офицером, оклеветавшим венецианку. Сообщник мавра бьет Дездемону по животу мешком, в который насыпан песок, и мавр на это смотрит с сочувствием. Мавр и офицер обрушивают на мертвую Дездемону потолок, чтобы скрыть преступление и сослаться на обвал дома. Оба они действуют с расчетом и предусмотрительностью, как холодные убийцы. Когда смерть Дездемоны становится известной, мавру удается отвести от себя подозрения, и довольно долго он остается в безопасности. Рядом с этими грубыми и мрачными подробностями у новел-

листа прорывается нечто иное — прорывается и гаснет. Он обронил несколько строк о том, как необыкновенно грустил мавр после того, как Дездемона была убита, о ненависти, появившейся у мавра к офицеру-сообщнику. Грусть мавра — живое противоречие всему ладу и строю новеллы, это как бы остаток более богатой и значительной действительности, стоящей позади итальянского рассказа. Шекспир был задет этим мотивом, он-то и сделал привлекательной для него новеллу Чинтио. Совершенные произведения не могут побуждать к дальнейшему творчеству. Плохая литература в этом отношении действует сильнее — плохая не до конца. Поводом к новому творчеству, естественно, являются произведения неслаженные, изнутри незаконченные, при условии, что в них есть обещание чего-то большего, нежели выполненное и достигнутое их автором. Совершенные произведения создают иллюзию замены самой реальности — она познана в них, освоена в ее лучших, существенных силах и таким образом как бы упразднена. Но если для нашего восприятия нарушено равновесие внутри произведения, то возникает потребность выйти за пределы его, самостоятельно вступить в сношения с живой реальностью, послужившей ему, — автор как идеальный посредник между реальностью и нами теряет доверие. Еще вернее: «плохие» произведения, если в них вошли мотивы живой, значительной жизни, сами создают впечатление природы вещей, таящей свой смысл, необработанной, со всеми ее шлаками, ошибками и ненужными придатками, оставшимися при ней. В произведениях этого рода больше бытия, чем сознания, и эта их сырость вызывает активность нового художника. Шекспир вступил в новеллу итальянца как в реальный мир, перекопал ее, отстранил итальянскую версию событий и характеров, дав решительный ход и развитие мотиву, едва пробившемуся в новелле. Грустящий мавр в новелле Джиральди Чинтио был указанием на более глубокую реальность, на которую не откликнулся новеллист и которую он не умел обнаружить. Шекспир «освободил» этот мотив, как всякий художник освобождает загроможденные, неясные извне, глубокие мотивы живой действительности. Низкие обстоятельства убийства, расчет, притворство — все это было откинута Шекспиром как ошибка итальянского рассказчика, как ложное показание, несообразное с основными данными о героях. Благородство мавра, благородство его любви, оставшиеся в тени у новеллиста, у Шекспира стали перводвигателями событий.

Жестокость и буйство Отелло у Шекспира были представлены как оборотная сторона его любви, прятки от суда и следствия тоже были откинута, - у шекспировского мавра не было причин дорожить собственным существованием после того, как Дездемона была убита им. Лирика, о которой новеллист и не подозревал, пронизала у Шекспира всю историю Отелло и Дездемоны. Сама огромность любви Отелло к Дездемоне требовала выхода за черту любовной темы, - предполагалось, что любовь такого пафоса, такой живучести не может питаться лишь самой собой, что в нее должны войти и другие силы. В сравнении с новеллистом Шекспир необыкновенно увеличивает пространство вокруг Отелло и Дездемоны. У того все было замкнуто любовными отношениями. Офицер любил Дездемону, был отвергнут ею. Его клевета на Дездемону — способ отомстить за любовную неудачу. У Шекспира офицер стал называться Яго, любовные мотивы у Яго отняты, — когда у Шекспира Яго на минуту задумывается, не посягнуть ли ему самому на Дездемону, то это лишь незначительные остатки концепций новеллы. Таким образом, у Шекспира те же три основных персонажа: Дездемона, Отелло, Яго, но их уже более не связывают одни лишь любовные мотивы. Мотивы становятся разнородными; у Яго, наиболее активного среди действующих лиц, умеющего подчинить своим целям обоих, мотив отнюдь не любовный. Это очень существенное изменение, внесенное Шекспиром в новеллу. Узость, «монографичность», приуроченность всего и всех к любовным отношениям были лишь в новелле. Первый шаг Шекспира в том, что он отменил эту узость. Шекспир вносит в свою трагедию фон большой венецианской жизни, и от этого фона питается и любовь Отелло к Дездемоне, и ненависть Яго к Отелло. Больше того, из этого фона черпаются и характеры действующих лиц, и вся их судьба.

Разумеется, шекспировский Отелло в первую голову не любовник, а венецианский полководец, деятель республики, ее герой. Он существо знаменательное для всего обихода венецианской жизни, он и характерен, и не характерен для него. На него ушли лучшие потаенные силы республики, вся идеальная, повседневно невидимая сторона Ренессанса нашла свое выражение в этом человеке, — в этом смысле он характерен и даже типичен; для массовой типичности, взятой с улицы, из деловой хроники итальянской жизни, в Отелло материала нет.

По внешнему своему положению Отелло — наемник, кондотьер. Известно, что значили кондотьеры в истории позднего итальянского Ренессанса. Макиавелли о них писал как о губителях Флоренции, да они и были этими губителями. Политические и военные сочинения Макиавелли постоянно возвращаются к вопросу о наемниках, к тому, как избавиться от них и завести патриотическое ополчение из граждан. «Рассматривая... причины падения Римской империи, я нахожу, что это падение началось с тех пор, как римляне стали нанимать готов»⁵. Макиавелли мечтал о таком солдате, который не был бы всего лишь виртуозом военного дела и имел бы с государством более многообразные, интимные отношения. Когда итальянские кондотьеры осаждали город, они тайком снабжали осажденных продовольствием — они хотели, чтобы война тянулась, они не желали крестьянствовать. Это были солдаты, считавшие войну прибылью, а мир — убытком. Макиавелли желал другого — он прославлял солдат, которые, как Аттилий Регул в Риме, когда война оканчивалась, спешили домой стеречь и обрабатывать свои поля⁶.

Отелло именно тот воин, для которого война не является ремеслом. Когда это нужно, он превосходно воюет, но он способен и годен к миру. Вступая в брак с Дездемоной, Отелло проявляет все свое расположение к мирному труду и быту. Рядом с типовыми итальянскими кондотьерами Отелло исключителен. Он бескорыстен, он предан войне и военному делу ради государственного смысла их — не ради собственных выгод. Его бескорыстие, гордое, сознательное, — одна из черт психологии Ренессанса. У Отелло сознание нового человека, чья деятельность и труд вышли из средневековой неволи, не отягощены ею, — он бескорыстен, потому что свободен, потому что труд — проявление его личности.

Мавра Отелло, которого Шекспир нашел в источнике, он сохранил. Было бы скверной модернизацией навязывать Шекспиру особую расовую проблему, — классичность Шекспира также и в том, что расовой проблемы для него еще не существует. Даже нацистские литераторы, уверявшие, что Дон Кихот Сервантеса — идеалист-ариец, северный завоеватель, а Санчо Панса — низменный туземец, вульгарная особь побежденной расы, даже и эти литераторы не осмеливались подвергнуть трагический театр Шекспира расовой интерпретации. Если бы во главе шекспировской трагедии стоял не африканец Отелло, но белый кондотьер с благородными свой-

ствами Отелло, необычными для кондотьера, существо трагедии от этого не изменилось бы. Мавр Отелло тем не менее вносит в трагедию очень важные дополнительные оттенки. Мавр среди цивилизованных итальянцев, ведущий с ними одну жизнь, — фигура несколько вычурная. Шекспиру эта вычурность нужна: таким образом становятся активными и заметными жизненные величины, которые без того были бы прибиты к общему фону и не выступали бы. В трагедии возникает тема *культуры* и ее подземного основания. Отелло — дикий бербериец с «хаосом» в душе, — так он сам говорит в трагедии о своем недавнем прошлом. Отелло отроду слишком был приучен доверять животной силе своей, темным инстинктам, произволу, и с этим хаосом, как надеется Отелло, покончила Венеция. Венеция шекспировская — это не только политика, война и гражданственность, но также и богатство культуры. В Отелло есть та стихийность, которую так ценит Шекспир, когда она не оголена, не довлеет самой себе, а составляет скрытую основу разумной души, подчиненной строю культуры. Венецианская культура *проявляет себя* в мавре Отелло. Совершилось воспитание варвара, стихия и природа поднялись до состояния культуры. Венеция обворожила Отелло, он знает, что ей он обязан цивилизацией, дисциплиной, общественным духом. Лучшее, чем располагала Венеция Ренессанса, проникло в Отелло и сделало его тем, кто он есть. Отелло первых актов трагедии, до того как Яго приступил к своей разрушительной работе, стоит на гармонии природы и культуры, на гармонии непогрешимой. Этот вчерашний хаос сегодня придает пыл и мужество трудам Отелло на пользу республики — хаос стал разумной и доброй энергией. Для Шекспира очень важно, что Отелло возник из почвы, которая может быть прекрасно производительной и может быть опасной и пагубной. Республика ввела грубо самобытного Отелло в разумную человеческую общественность, она внесла порядок в душевный хаос Отелло, но она же питается этим хаосом, этой первозданной силой жизни, которая сохранилась в Отелло, венецианском полковнике. Республика в великом ответе перед этим человеком. Она держит в своей власти душу его и не смеет шутить с этой душой. Берберийца Венеция поставила на высокий человеческий уровень, и она обязана удержать его на этом уровне.

Исходная точка трагедии не в отношениях Отелло и Дездемоны, а в отношениях Отелло и Венецианской республики.

Здесь важнейшие условия и всей судьбы Отелло, и всей его будущей любви к дочери синьора Брабанцио. Отношения республики и Отелло неполны, едва прикрыта их прозаическая природа. Республика корректна, соблюдает свои обязательства, в меру приветлива к Отелло, — не больше того. Знаменитый воин, водитель флота для официальной Венеции остается пришлым человеком. Его естественно сыновние отношения к Венеции, его бескорыстная преданность оставлены без взаимности. Здесь все поставлено на точную деловую основу, все имеет учет и вес. Отелло необходим Венецианской республике, без него республика не способна выиграть свои битвы, его ценят, ему уступают, ему прощают расу. Синьор Брабанцио в первом акте ничего не добился от сенаторов, — дож предложил ему мириться с Отелло и признать брак Отелло с Дездемоной, потому что турки вышли в море, грозят Кипру и только Отелло умеет справиться с турецким флотом, — сенаторам в эту ночь не на руку обижать Отелло. Сенат великодушен к Отелло, потому что сенат нуждается в Отелло, но дальше этих отношений платности, каким бы деликатным ни было их обличье, связь Отелло с республикой не заходит. Он нанят для победы над врагами Венеции, победы одержаны, и ему выдают гонорар. Для республики Отелло — полезный мавр. В нем видят стратега, профессионального солдата, и это все. Отелло живет во внешнем мире не под условием своей личности, а под условием своего типа, — по массовому типу он кондотьер и слывет кондотьером, пусть и весьма добропорядочным. Синьор Брабанцио — один из нобилей, один из тех, для кого Отелло одерживал победы, — очень чтит его, принимал у себя в доме, охотно слушал его военные рассказы. Но синьор Брабанцио считает для себя невероятным позором родство с Отелло. Когда он узнает о победе Дездемоны, он становится слеп от гнева, этот брак Дездемоны отцом ее не признан ни теперь, ни после; синьор Брабанцио преждевременно умирает от ярости и огорчения. Отелло, герой Венеции, даже не является гражданином этого города, он был и есть слуга с высоким окладом. Ни гражданская, ни человеческая его личность не касаются республики. Именно в том, что сенат не слишком приглядывается к Отелло, к расе его и к происхождению, не доведывается о его человеческой личности, именно в этом и выражается великодушие сената — великодушие и смелость в мыслях, на какие способны купцы, которые платят по услуге, не спрашивая, кто и почему оказал услугу.

Мы знаем об этих поздних итальянских республиках Респуббликанса, мы знаем о купеческом духе, который там господствовал. Якоб Буркхардт рассказывает: «Когда флорентинцы предложили Венеции заключить союз против Филиппе Мария Висконти, республика отказалась, исходя из соображений, основанных на цифрах и торговом балансе. Венецианцы правильно рассудили, что для них война с Миланским герцогством будет безрассудством, как война между продавцом и покупателем. Прежде всего они говорили, что война и вооружение миланцев поведут к усилению податей и уменьшат потребление, а потому повредят им в торговле; пусть лучше, говорили они, флорентинцы потерпят поражение; тогда они, спасаясь от притеснений, перенесут к ним свое производство шелковых и шерстяных тканей, как это сделали граждане покоренной Лукки»⁷.

Таким образом, для Венеции как в мире, так и в войне все управлялось торговой книгой. Венеция вела войны с коммерческими целями, она в военном противнике усматривала торговую фирму и заранее заботилась о его будущей платежеспособности. Собственные солдаты и полководцы тоже были для нее приказчиками, отмеривающими и отвешивающими победу.

Отелло, который никогда не жалел себя, силы свои расходовал без счета, был награждаем Венецией в точных цифрах, — Венеция полагала, что есть такая цифра, которой отношения между нею и Отелло исчерпываются.

Шекспирологи не раз отмечали как особый шекспировский прием те многочисленные отражения, в которых персонажи его трагедий живут на сцене. За каждым следует молва о нем, или же она предшествует ему, героя сопровождает его репутация, со сцены даются отзывы о нем, он является и в собственном образе, и в образах, присвоенных ему чужим восприятием. На сцене — и человеческий подлинник, и его зеркальные отражения в чужих речах, похвалах, фальшивых или искренних, в злобных вражеских тирадах. Это очень важная особенность шекспировского стиля. Шекспир-художник заинтересован и в сути всего происходящего, и в том, какой эта суть «является», какой она «кажется» во внешнем мире. Этот кажущийся, зыбкий, относительный образ придан у Шекспира не только персонажам, но и всему, что они творят на сцене, всему, что случается с ними. Тут тоже перед нами и подлинник дел и отношений, и едва уследимая пуб-

личная версия их, эхо, которым они отзываются в среде окружающих.

Всего важнее, что у Шекспира всегда ощутима великая разница между отражениями людей и событий и подлинным их смыслом. Эта разница почти всегда печальна, она к ущербу и к урону подлинных вещей и лиц, — во внешний мир людского мнения они вступают наивно или умышленно искаженными; почти всегда образ человека, вещи, события меньше, беднее, грубее, чем они есть на самом деле. Едва ли не закон у Шекспира, что всякое целое во внешнем человеческом мире отражено лишь какой-то своей частью, распадается на свои элементы и к нему как к целому соблюдается величайшее равнодушие.

Отношения Венеции к Отелло и создают этот условный, грубый, искаженный образ, в каком внутренний, действительный Отелло предстает перед официальным внешним миром. Есть подлинный Отелло, и есть Отелло, каким он принят в Венеции, и этот принятый Отелло — существо подмененное, урезанное, усеченное. В том, что Отелло не может сполна, со всем, что несет в себе его личность, привиться к Венеции, — в этом завязка трагедии. Но у Шекспира нет однократной завязки, нет того единственного отношения, с которого бы строго определенно начиналась трагедия. Можно было бы сказать, что трагическая завязка у Шекспира повсюду, что она бесконечно воспроизводится в каждом его произведении на всем его пространстве и что завязка, как таковая, то или другое фактическое отношение только сгущают разбросанное по всему полю трагического зрелища. Отелло перед венецианским сенатом существует в неполном своем виде, в грубом профиле наемника. Но всегда и всюду Отелло мог бы жаловаться, что мир глух к нему, что миру дела нет до его, Отелло, настоящей сути. Еще до того, как Отелло появляется на сцене, он уже существует для зрителя в том образе его, какой возникает из злобных и глумливых разговоров Яго и Родриго, — они завистники: один — завистник Отелло из соображений политических и профессиональных, другой — неудачный соперник Отелло в любви. Клевета на Отелло предшествует в трагедии первому выходу его на сцену — сначала черное облако о человеке, а затем и сам человек. Человек или нужен миру только очень ограниченно, от сих и до сих, или же вовсе не нужен, рассматривается как препятствие, как бревно посреди дороги. И этот закон ущербленного образа, в каком входит человек в общественный

мир, у Шекспира применяется в трагедии не к одному Отелло, — это закон и для Дездемоны, и для любви ее к Отелло, и даже для легкого Кассио, который, как ни мало весит, в своей репутации существует в еще более убавленном виде. Мир не вмещает человека. У Шекспира представлена не та или иная трагическая завязка — источник его трагедий в том, что мир, современный ему, весь сплошь трагичен.

Условие шекспировского трагизма в том, как Шекспир понимает и ценит идеал человека. По сравнению с итальянским Ренессансом идеал человека у Шекспира нов и более высок. Это весьма серьезное дальнейшее развитие. Для итальянцев вершина вершин — «всесторонний человек», *uomo universale*. Здесь очень ощутимо средневековое прошлое и буржуазное освобождение от него. Средневековье заперало человека в цех, в корпорацию, делало его участие во внешней жизни однообразным, скудным, аскетическим. Знаменитый Леон Баттиста Альберти, живой образец итальянской универсальности, был живописец, ваятель, гимнаст, инженер-изобретатель, поэт, теоретик искусства и еще в придачу к остальным своим умениям и знаниям также знал ремесло сапожника, мог давать советы, когда его спрашивали о лучших способахковки меди, понимал литейное дело. Это были победы над средневековой ограниченностью цехов, это было радостное, эпикурейское умножение связей человека с внешним миром, обилие выходов для него во внешний мир.

Шекспир ставит своих идеальных героев иначе, чем итальянцы. Новое в человеческом типе Гамлета состоит не в том, что он философ и фехтовальщик, знаток сцены и декламации, северное, эльсинорское подобие Леона Баггисты Альберти. Соединить в человеке один промысел с еще другим промыслом и занятием — это подвигать его в той же сфере развития, из человека одного цеха сделать его человеком многих цехов. Шекспир предпочитает расширять своего человека не только через одну и ту же сферу жизни, но также и захватывая противоположную ей. Принц Гамлет совершенно обновленный человек, так как он требует для себя полного единства между личным своим существованием и государственным, общественным, он тяготится своей расколотостью, тем, что он, наследник датского престола, одно лицо, а любовник Офелии и сын своей матери — другое.

Шекспир соединяет не один цех с другим цехом, но всю эту область цеховой общественной деятельности человека с

делами его жизни, лежащими по другую сторону. Так и Отелло. Он оскорблен, хотя у него не малое поприще в венецианском государстве. Ему нужна не прибавка еще каких-то общественных ролей, ему нужно, чтобы в корне изменилась личная его связь с любой общественной ролью, велика она или мала. Столкновение с синьором Брабанцио лишней раз показывает Отелло, что людям в нем нужна его рука солдата, всем же остальным они пренебрегают.

Шекспир в своих идеальных героях подчеркивает не столько многообразие, сколько цельность. Шекспир восстает, когда человек в обществе является всего лишь условно-практической фигурой, функционером, работником, служебной вещью. Само по себе многообразие функций, выполняемых человеком в обществе, еще ничего не решает. Для Шекспира важно, чтобы сам человек, носитель этих функций, не пропал за ними, чтобы цельная личность, *душа человека* получили в обществе цену и признание.

Трагедия о венецианском мавре ни в Венеции, ни еще где-либо в Италии не могла бы быть написана. Английский Ренессанс пересоздал самые устои итальянской фабулы. Англия в историческом своем опыте опередила Италию. Шекспир умел оценить не только феодальную несвободу, но также и границы буржуазной свободы. Был ли это средневековый регламент, была ли это буржуазная свобода деятельности, и тут и там человек не был целью и применялся как средство. У Шекспира большая требовательность, нежели у итальянцев. У Шекспира возникает великая тема души человеческой, домогающейся для себя настоящего места во внешнем мире. Сравнительно с итальянцами шекспировский идеал идет в глубь человека. Шекспир трагичен, Шекспир также и бесконечный лирик в своем трагизме — лирик, поэт человеческих душ.

Что Отелло смутно знает свое положение, свою духовную неустроенность в Венеции, это слышно из иных его замечаний, полупечальных и иронических, — не только на сцене показано, но и самим Отелло прочувствовано, что отношения его с республикой всего лишь коммерчески аккуратны. Отелло говорит, что из жалобы синьора Брабанцио сенату ничего не выйдет, — вот ироническое пояснение самого Отелло: турецкий флот находится в море, он, Отелло, сейчас слишком нужен республике.

Любовь Дездемоны к Отелло — первый случай для Отелло, когда его допускают не из долга и не по необходимости.

Эта любовь - возмещение за все потери, за все непризнания, от которых страдал Отелло в общественном мире. *Весь* Отелло принят Дездемоной — и вся его героическая биография, и все его труды военные, и опыт странствий, и слава его, и, самое главное, он сам — то в его личности, что сделало его героем, военным вождем Венеции. Целным человеком Отелло впервые ощутил себя около Дездемоны; в чем отказала Венеция, то подарила ему одна венецианка. Любовь Дездемоны — полный человеческий триумф для Отелло, триумф, для которого республике недоставало ни смысла, ни щедрости, ни великодушия.

За любовь Дездемоны Отелло держится как за судьбу свою, место в мире найдено им наконец. Тут завершаются самые серьезные его искания, далекие от женщины и от женской любви. В Дездемоне Отелло дано гораздо больше, чем обыденно дается одной любовью, — отсюда сила его ответной страсти и сила его гнева, когда он считает себя обманутым. Чем больше мотивов нелюбовных в приверженности Отелло к Дездемоне, тем могущественней сама любовь и тем огромней страх потери ее. Примирение с людьми, с государством, с цивилизацией, с самим собой — все это дается Отелло через Дездемону. Работу воспитания варвара, которая уже издавна и непоследовательно делалась Венецией, Дездемона продолжает настойчиво и добровольно⁸. Дездемона — живая часть культуры, артистка, искусница. Отелло помнит, как она свободна в разговоре, как она танцует, играет, поет (акт III, сц. 3), как вышивает; о пении Дездемоны Отелло отзывается, что оно способно медведя извлечь из его дикости (акт IV, сц. 1). Музыка как средство воспитания — один из тезисов эстетики Шекспира и всего Ренессанса. Дездемона посвящает Отелло в музыку: в этом ее лучшая заслуга перед Отелло, все остальные заслуги, быть может, выражают себя в этой одной. Александр Блок писал о Дездемоне и Отелло: «...в Дездемоне Отелло нашел *душу свою*, впервые обрел собственную душу, а с нею — гармонию, строй, порядок, без которых он — потерянный, несчастный человек. „Когда я перестану любить тебя, опять наступит хаос“. Отелло стоял на том пути, конечной целью которого было обретение души, обретение Дездемоны»⁹.

Очень важно точно по-шекспировски понимать суть отношений Дездемоны и Отелло, без перетолкований их в смысле более поздних эпох культуры и чувствительности.

будто сенат отверг внутреннего человека Отелло и будто Дездемона приютила этого внутреннего человека, безразличная к Отелло — воину и герою, к его гражданскому имени, к его делам в войне и в совете. Шекспировская норма любви другая. Отелло, как он есть в самом себе, и Отелло из большого внешнего мира — и тот и другой вошли в эту любовь Дездемоны и там уже не различаются. Отрицательной параллелью к истории Отелло и Дездемоны может послужить миф о Лоэнгрине, как его передал Рихард Вагнер в своей музыкальной драме. Лоэнгрин является из-за моря, из синих волн, из волшебных краев, он прибывает на челне, и челн везет белый лебедь. Лоэнгрин ставит условие Эльзе, своей возлюбленной, чтобы она никогда не спрашивала, как его имя, откуда он и кто он. Эльза домогается имени Лоэнгрин. Лоэнгрин называет себя, но это конец любви, так как условие нарушено. Является чудесный лебедь, омраченный Лоэнгрин отплывает на чужбину. Эльза узнала, кто был ее возлюбленный, и тем самым потеряла его.

Лоэнгрин Вагнера, как это следует из драматического текста и из подробных философских комментариев Вагнера, проповедует любовь, как таковую, анонимную любовь, без малейшего касательства к вещам вокруг лежащим, без прошлого, без будущего. В любовь входит лишь то, что остается в человеке, если отнять его положение в большом историческом мире; его призвание — в любви, он не герой, не бог, но только частное лицо, ни к чему не приуроченное и ничем не обязанное. В комментариях Вагнер сравнивает миф о Лоэнгрине с древнегреческим — о Зевсе и Семеле: бог явился к смертной женщине в простом человеческом образе, она захотела узнать его в подлинном его виде и не вынесла этого зрелища, была сожжена огнем и блеском Зевса¹⁰. Большой мир не нужен этой любви, губителен для нее; герои и боги Вагнера скрывают свое имя, так как сами не слишком дорожат этим именем, а в женщине, если ей мало минутной любви, тайной и безымянной, подозревают корыстное отношение. Весь XIX век в Лоэнгрине Вагнера, XIX век — с его поэтическим маловерием, с его убежденностью, что большие и первостепенные вещи для поэзии навсегда потеряны и что любовь, поэзия, лирика могут питаться только остатками большой жизни, нечаянно пощажеными. Герои и боги Вагнера ищут мещанского счастья. Миф Рихарда Вагнера, с Граалем, с синими волнами и лебедями, — слишком крупная рас-

трата средств для того, чтобы выразить такие приниженные истины. Миф о Лоэнгрине, как и другие мифы Вагнера, — наиболее общее выражение для общих мест XIX века, схема этих мест; идеология любви у Вагнера сравнительно с Шекспиром — поражение. Рассказ Лоэнгринна «кто я» — это конец и обрыв любви Лоэнгринна к Эльзе. Рассказы Отелло в доме синьора Бранцио перед Дездемоной о странствиях его и трудах — те же рассказы «кто я», но это не конец, а вступление к любви. Шекспир не отказывается от большого мира, от завоевания его поэзией, а это и дает условие для высокой трагедии.

Отелло находится в центре трагедии. Из этого не следует, что у него инициатива действия. Скорее, он предмет спора между Яго и Дездемоной. Яго заботится отделить Отелло от Дездемоны, лишить его той веры в себя, которую дает Отелло любовь Дездемоны. Яго отбивает Отелло у Дездемоны, как свою законную добычу. Между Яго и Дездемоной как бы идет спор о душе этого человека. Как дьявол на картинах Джотто, Яго черной крючковой лапой тянет к себе Отелло.

Яго в такой же степени персонаж большой исторической картины, как Отелло и Дездемона. Яго и Отелло — два лица, две типичности из внутренней истории Ренессанса. Отелло — порождение Венеции, и Яго тоже, — Венеция, Флоренция, итальянский, европейский Ренессанс произвели его и не могут от него отказаться. У Шекспира положительное и отрицательное даны от одного корня, и это не снимает всего великого различия между ними. Общественный мир представлен у Шекспира многослойно, разными своими глубинами, в нем есть далекая перспектива, нечто аналогичное кубическому пространству, открытому живописцам итальянского Ренессанса. Фигуры принадлежат к тому же пространству, но одни в глубине, другие ближе придвинуты к зрителю. Это размещение фигур, то более близкое, то более далекое, и дает почувствовать объем, многомерность общественного мира. Яго — на переднем крае исторической картины и сносится с Отелло, который расположен гораздо глубже.

В Отелло, в Дездемоне — глубокая Венеция, в своем невидном величии и благородстве, Венеция новой жизни, освобождения, надежд, бескорыстия, общительности, героизма, красоты. В Яго обретается Венеция повседневная и официальная, определяемая простым глазом, Венеция с ее практикой судов, банкирских контор, улиц и торговых складов, Ве-

неция дожа, сенаторов, купцов, куртизанок и сводней. Отелло уводит нас в ту Венецию, где создается жизнь, где совершаются труд и подвиг, где люди материально и духовно нужны и дороги друг другу; с Яго мы остаемся в Венеции, пользующейся созданными благами, промышляющей, вульгарно борющейся за личные права и преимущества, в Венеции обманов, мелких дел, личных интересов, домашних и уличных. Внешняя сила и внешнее преобладание у Венеции Яго, и это предreshает исход трагедии. Для Шекспира Ренессанс уже затягивался буржуазными формами жизни. Яго — классик денежно-индивидуалистического общества и силен его силой.

В английской критике существует традиция частичной, а иногда и полной защиты Яго. Начало ее восходит, очевидно, к Хэзлитту, замечательному романтическому истолкователю Шекспира. Хэзлитт выделил в Яго великого экспериментатора, режиссера, дерзко распоряжающегося живыми фактами и лицами; «великий любитель трагедий действительной жизни», — говорит о нем Хэзлитт¹¹. Блестящие средства, которыми пользуется Яго, его неутомимая изобретательность переносят внимание зрителя на эти средства и отвлекают его от целей, ради которых они применяются¹². Вслед за Хэзлиттом Маколей в своем известном опыте о Макиавелли писал об уме, искусстве и блеске Яго, о его пронизательности, которые не могут не впечатлять зрителей, как бы они ни осуждали этого шекспировского героя¹³. Наиболее резкое развитие апология Яго нашла у Суинберна в книге его о Шекспире. Не постыдно, говорит Суинберн, пасть от такой руки, как рука Яго. Яго дерзок, неукротим, поэтичен. Это новый Прометей, освещенный адским пламенем¹⁴.

У нас о Яго с некоторым благоволением писал Аполлон Григорьев (Яго — «артист зла»¹⁵).

Защита Яго предпринималась иногда ради литературного и морального парадокса, но почву у Шекспира она находит. Яго в трагедии наделен, если угодно, вульгарным величием; Шекспир не отнимает у него того, что ему принадлежит. У Яго есть превосходство над недавней моралью и над недавними нравами, и он по заслугам глумится над недавним феодальным раболепием, над боязливими слугами — хозяйскими ослами, которые тратят свою жизнь ради сухого корма (акт I, сц. 1, разговор с Родриго). Есть доля свободы и исторического движения в гордых тирадах Яго, что он служит

самому себе и не хочет знать господ, — эти слова произносились со сцены, еще окруженной старой Европой — с ее вассальными отношениями, с ее обветшавшими идеями «любви и долга» («love and duty»), столь презренными для Яго.

В Яго, как почти во всех шекспировских злодеях, есть свежесть жизни и морального новаторства; они только что открыли, что можно пользоваться собственным умом для себя же, что можно распорядиться жизнью и миром как личной собственностью. Тут есть своя поэзия освобождения от негодных жизненных форм и поэзия дерзости, с какой отдаются эти люди еще неизведанному в истории опыту. Сознательный последовательный эгоизм еще не стал рутиной, буржуазная нравственность — грязью, наносимой по традиции. В Яго играет этот новый дух («une verve diabolique», — говорит Тэн¹⁶), Яго полон бодрости и злорадства от своего открытия. Шекспировские злодеи — мыслители, с афоризмами на ходу, с тенденцией к системе и теории. Яго — философ не по призванию, не по охоте к отвлеченной мысли, а по необходимости. Он поступает индивидуально, без указки традиции, прокладывает для себя дороги; поэтому все должно быть освещено сознанием, — к делу нужны слова, а к словам — мысль.

Постоянный вопрос всех комментариев — мотивы вражды Яго к Отелло. Почти все сошлись на том, что обход Яго по службе, назначение Кассио не могут объяснить всей колоссальной злобы Яго против адмирала, не оценившего его воинских заслуг. Когда Кассио смещен и в должность вступает Яго, вся эта перемена происходит почти незамеченной, — если должность лейтенанта-наместника была настоящей целью Яго, то вокруг уже достигнутой цели слишком мало шума, даже взяв во внимание, что к этому времени игра Яго с Отелло далеко зашла и вытеснила остальные интересы. Сам Яго в трагедии не очень отдает себе отчет, в чем источник его бесконечной ненависти к Отелло, — на всякий случай он сочиняет еще и обиду свою из-за Эмилии, сам не веря, чтобы его подозрения чего-нибудь стоили. По этому поводу Кольридж говорит об «охоте за мотивами» у Яго — «the motive-hunting of a motiveless malignity»¹⁷. Виньи, переработавший трагедию Шекспира для французской сцены, в одном из своих подстрочных примечаний говорит, что для Яго, злодея, это и естественно, если он мстит несоразмерно с причинами к мести¹⁸, — так и Виньи тоже настоящих мотивов для пове-

дения Яго не указывает, злодейство происходит для Виньи по причине злодейства.

Необузданная нелюбовь Яго к Отелло может быть понята только из того, что оба они, Яго и Отелло, принадлежат к разным областям жизни. Яго ненавидит в Отелло его человеческий тип, закон, по которому Отелло устроен. Яго не может принять в Отелло героя, высокую душу, не может допустить счастья и удачи для Отелло. Он догадывается, что любовь Дездемоны утверждает Отелло, как бы делает Отелло со всей его особенностью и запросами существом более реальным, чем это было до сих пор, — надо разрушить эту любовь. Для Яго более всего возмутительно, что и Отелло, и Дездемона, и их любовь могут быть действительностью. Это вызов его практическим расчетам, и это портит его философию, картину мира, обдуманную им и проверенную. Яго пустил в ход ложь и клевету. Но какой-то долей он искренне верит в собственную ложь — без этого он не говорил бы перед Отелло столь патетически. Конечно, Яго знает, что покамест Дездемона верна Отелло и что с Кассио у нее ничего нет. Однако же Яго убежден, что если не сегодня, то завтра Дездемона должна изменить Отелло и что героем измены станет если не Кассио, то кто-нибудь другой из его разряда, хорошенький, приятный женщинам венецианец. В суждении самого Яго ложь его только обгоняет события, это ложь на сегодня и правда на завтра. Возвышенное, исключительное, индивидуальное для Яго — «хвастовство», «фантастическая небылица», «болтовня»¹⁹. Заявление Яго Дездемоне: «Ведь я не кто другой, как только критик»²⁰. С Отелло, с Дездемоной, с их любовью Яго борется как с призраками, как просветитель XVIII века — с няниной сказкой или ученый-физик — со спиритическим явлением. Все это следует снять со счета вещей действительных, иначе выйдет, что и самого себя, и весь мир Яго определил неправильно; вопрос в том, кому быть сном, кому быть явью — Яго или Отелло с Дездемоной.

Разрушить любовь Отелло и Дездемоны — значит разрушить также и все содержание этой любви. Яго последовательно уничтожает в Отелло и веру в Дездемону, и веру в Венецию, и веру в свое призвание, в культуру, в разум, в доблесть. Все это входило в любовь, держалось ею и вместе с нею распадается. Отелло, поддавшийся Яго, готовящий себя к разлуке с Дездемоной, прощается в мыслях с войсками,

с войсковыми трубами, со знаменем. Связь чувств здесь обоснованная, Яго одним ударом бьет двоих: и Отелло - мужа Дездемоны, и Отелло — государственного человека и полководца.

Яго разлагает в Отелло цельное сознание, Яго внушает ему, что единого Отелло нет, а есть мавр, есть военачальник, есть старик с юной женой, есть некрасивый человек с толстыми губами — собрание частей; каждая часть живет отдельно и имеет в мире людей свою невысокую расценку. Он вызывает снова в Отелло то чувство неполноты, от которого Отелло более всего страдал до встречи с Дездемоной, а самую любовь к Дездемоне — и это худший из ударов — Яго заставляет признать, вопреки всему, что ощущал Отелло, за состояние столь же неполное и случайное, как и все, что могут предложить жизнь и быт. Любовь, как объясняет Яго, тоже весьма специальное отношение, здесь та же ограниченная цель и тот же ограниченный интерес, что и в остальных людских делах. Дездемона говорила, что в мыслях Отелло она видит его лицо. От Яго слышит Отелло, что лицо — одно, а мысли — другое. Кассио опасен, так как Кассио это наружность — наружность, лицо сами по себе; их не заслуживают, не выслуживают, как мог бы думать Отелло. Кассио — счастливчик, баловень, женская любовь ему достается даром. Любовь требует любовника, идеальная поэзия любви — рассказы и баснословие. Яго заставляет Отелло оглядеть самого себя: любовник ли он, годится ли он со своими морщинами, со своим черным лицом для этой роли. Осторожно Яго внушает Отелло мысль, что Дездемона предалась ему из физиологической прихоти, от дурного, вычурного вкуса. За спиной Отелло Яго ораторствует об этом гораздо откровеннее и пространнее, и, конечно, он искренне верит, что так оно было и так останется. Любовь для Яго телесный акт, не более того, любовь имеет свои телесные фантазии, свои плотские капризы. Яго поддерживает вторую, низшую итальянскую теорию любви. Высокая идеология любви была развита у Данте и Петрарки. С нею спорила теория Боккаччо, новеллистов, Макиавелли. Боккаччо, тоже флорентинец, как Яго, писал, что Амур, как чума, гнездится во дворах, гнушаясь естественных яств и простой одежды. Любовь Данте к Беатриче Боккаччо сохранил как факт, но дал ему свое толкование: отрок Данте полюбил Беатриче, вдохновившись изысканными кушаньями и винами, поданными на празднике, где он встретил ее. В «Тезеиде» Боккаччо сказано

о Венере, что она покоится на ложе, около же Вакх и Церера и Богатство на страже. Любовь порождается праздностью и тунеядством²¹.

Симпатия Дездемоны к «бродячему берберийцу» для Яго та же низменная фантазия, бешенство Амура. А мавр — всего лишь охотник до белой плоти. В новелле Мазуччо Яго мог бы узнать свою идею. У Мазуччо сообщается: итальянская дама в сарае тешилась с мавром, погонщиком мулов; отвергнутый любовник дамы, когда увидел это, заказал позорное изображение — черный и свирепый пес держит в лапах и пожирает нагую красивую женщину (новелла «Измена с мавром»).

Речь Яго жестокая, физиологическая, он «говорит вещи», оголяет понятия, для любви у него неисчерпаемый словарь звериных терминов. Отелло все слышит от него о руках, ногах и простынях. Яго заражает Отелло своей речью, с каких-то пор Отелло тоже переходит на звериные метафоры и весь изливается мрачными брутальными тирадами. У Шекспира нет обособленных линий речи для каждого персонажа, стили речи перекрещиваются, как перекрещиваются действия людей, их думы и убеждения; можно наблюдать в драматических диалогах и монологах Шекспира прививку речевого стиля одного персонажа к речевому стилю другого, «музыкальное влияние» их друг на друга, — Отелло с III акта и остается верен своему возмущенному поэтическому складу в речах, и вторит мрачным эхом животной, материально-густой, намеренно грубой словесной партии Яго, — речь изображает эту отраву, проникшую в душу и в сознание Отелло; в самую глубину слов Отелло вселился Яго, он слышен в словах и в голосе Отелло²².

Яго — явление пророческое, в нем предсказаны на триста лет вперед жизненные стили буржуазного общества, целые системы мировоззрения, с Гоббсом, Гельвецием и Бентамом включительно. Существует не только Яго, существует также учение Яго, «ягоизм», как выразился Кольридж («the true Jagoism!»). Будущие системы права, морали, государства, познания еще не отделились от этого поручика, который, прохаживаясь по улицам ночной Венеции, сочиняет свой житейский план. Что станет впоследствии отвлеченным направлением мысли, книгой, проповедью, памфлетом, то сейчас составляет внутренний быт и обиход этого человека, вырабатывается на случай, никем и ничем не закрепляется, возникает и умирает, как внезапная импровизация, как слово, ко-

торое услышал либо Родриго, либо Отелло, или кто иной из окружения Яго и которое на этом кончилось.

Яго изображен у Шекспира *подробно*, актеры собирают его из черт и черточек; играя Яго, они *рассказывают* его со сцены, тогда как Отелло и Дездемона — это другой стиль, без выделенных деталей, поддающихся перечислению; это одна простая линия и один тон, и вся трудная актерская задача в том, чтобы убедить, насколько простой образ Отелло и Дездемоны лучше, значительней, полнее, чем разработанный и расчлененный образ Яго. Черта за чертой у Шекспира возрастает образ Яго, он как бы располагается в пространстве, нуждается в прибавлении все новых эпизодов; иное — Дездемона и Отелло, они сразу создают впечатление, раскрывают себя в одном акте времени. Большая сцена ночного заседания сената с большими речами Отелло и Дездемоны достаточна, чтобы эти герои были обрисованы. У Яго такого большого «явления» в трагедии нет, и оно невозможно. Дело не в том, что Яго скрывается и прячется. Сама душа Яго иная — это «составная» душа, и она может быть узнана лишь эпизод за эпизодом, элемент за элементом, постепенным накоплением.

Яго — физиолог, он же механик, техник, разбирающийся в мире людей, как в мире твердых тел, уверенный, что есть законы и есть наука, по которым можно справиться с любой индивидуальностью, — кажется, будто в личном опыте, в своих житейских делах он предчувствует «социальную физику», механическую утопию мыслителей XVII столетия. Сцены Яго и Отелло, нашептыванья Яго, полуреплики и реплики, речи, клятвы, увещания — рассчитанная работа, тонкий труд, в который только изредка врывается импровизация, но и она становится полезной у Яго и направляется общим замыслом. Тут и величайшая экономия средств и меры безопасности, — Яго никогда не забывает, что Отелло яростен, — тут и тот расчет, чтобы меры безопасности одновременно были мерами подавления. Первые словечки Яго о Дездемоне и Кассио звучат еще робко, почтительно — и в отношении обвиняемых, и в отношении к самому Отелло, — Яго не хочет оскорбить его чувств к жене и к другу. Яго пробует почву, ставит перегородки между собой и Отелло и оставляет для себя возможность отступления. Но в то же время все эти полуслова и полууказания — вернейший способ взволновать Отелло, загадать ему загадку, создать иллюзию, будто Яго

знает больше, чем говорит, способ заставить Отелло задуматься, способ внутренне завлечь Отелло в интригу, задуманную Яго. Отношение Яго к Отелло — не столько психология, сколько технология, умелая работа с недобрым материалом; здесь цинична не одна лишь задача Яго, но циничен и способ ее решения, циничен этот метод и стиль техники и индустрии, обращенный на живого человека. Отношения к Отелло имеют у Яго также и темп и ритм техники, процесса, направленного на инертный материал: сперва легкие удары, затем все более тяжелые и в конце — ошеломительные. Еще в первом акте Яго объяснял Родриго, как следует действовать, — нужно досаждать мавру, «донимать его мухами»: пустяками, мелкими пакостями («plague him with flies» — акт I, сц. 1). Когда Яго уже далеко продвинулся в своей работе над душой Отелло, когда Отелло, измученный разоблачениями и рассказами Яго, падает в обморок, Яго наклоняется над Отелло и приговаривает: «Действуй, моя медицина!» («Work on my medecine, work!» — акт IV, сц. 1).

Медицина, аптека, механика — та «наука о человеке», в которую верит Яго.

Макиавелли едва ли не единственный буржуазный мыслитель, который предшествует шекспировскому Яго, а не идет вслед за ним. У Яго философия Макиавелли приобрела более расширенный вид. Макиавелли, собственно, учил об эгоизме нации и государства как о естественной норме. Яго прокламирует эгоизм индивидуума, личную пользу отдельного лица. Шекспир подчеркивает в своем Яго тот парадокс индивидуализма, что индивидуалист менее кого бы то ни было склонен верить в человеческую индивидуальность. Яго — неистовый уравниватель, как и полагается человеку с вульгарно-буржуазным сознанием. Он заявляет Родриго, что тот может не опасаться добродетелей Дездемоны: напрасно Родриго думает, будто Дездемона особенная женщина, исключение, — вино, которое она пьет, добывается с обыкновенного виноградника («The wine she drinks is made of grapes...» — акт II, сц. 1). Яго полагает, как полагал Макиавелли, что во всех людях одна природа, те же вожеления, от тех же причин переходят они к тем же следствиям, и это дает возможность предвидеть людские дела и управлять ими, — в отношениях с людьми у Яго настоящий пафос расчета²³.

Есть у Яго и другое убеждение — в той же области неверия в индивидуальность человека. Он объясняет Родриго,

что такое человеческая душа и что такое человеческое тело: они как огород, и воля человеческая подобна огороднику — можно посадить латук и тмин, можно посадить крапиву, можно запустить свои грядки, можно их перепалывать (акт I, сц. 3). Человек податлив, нужны умелый уход, умелое насыщение, и человека превращают во что угодно. Опыты с Дездемоной, с Отелло, которого Яго гнет по-своему, оправданы для Яго теорией безличного материала в человеке, бесформенной природой человеческой души.

Английские критики, столь ценившие в Яго искусство режиссуры живыми людьми и событиями, не всегда додумывали, что же значит, по Шекспиру, это искусство. Механик, грубый натуралист, Яго с азартом пускается во всякие имитации подлинной жизни, не сомневаясь, что имитация обманет и сойдет за подлинник. Уже со второго акта Яго занят подделками и фальшивками, он вносит в трагедию элемент балаганного театра. История Родриго с Кассио, подстроенная им, эпизод с платком, мнимый разговор с Кассио о Дездемоне, подслушанный Отелло, — все дешевые мизансцены, грубый спектакль, учиненный с живыми людьми, скороспелая драматургия, размалеванная как попало. Иначе и быть не может. Для Яго натурально верить в силу этого балагана. Яго не воспринимает индивидуальности — а только индивидуальное неподдельно, — не знает вторых экземпляров. Яго должен быть фальсификатором из принципа, из искреннего убеждения. Если устранить из жизни индивидуальное, то нет такой действительности, которую нельзя было бы смастерить заново, — ничто не мешает Яго быть элементарным лицедеем и водителем масок, строить со своими ближними условный театр худшего разбора.

В истории с платком особенно видна профанная природа Яго. Платок с вышитыми ягодами земляники — магический, сотканный двухсотлетней пророчицей, священные шелковичные черви дали шелк для этого платка, от платка этого зависят любовь и нелюбовь, потеря его — великое несчастье. Так говорит Отелло об этом платке, и так он верит. Платок перешел к Отелло от матери, та завещала ему передать платок жене, если Отелло женится. Яго выкрадывает этот платок, подаренный Дездемоне, и подбрасывает его Кассио. Платок становится главной уликой против Дездемоны. Вся необыкновенная магическая индивидуальность таким образом снята с этой вещи, она становится заурядным вещественным

доказательством, аргументом в интриге, тряпкой, которую употребляют как лжесвидетельство. И священные черви, и Сивилла, и наследование от матери, и традиция любви — все это сейчас становится излишним, опровергнутым; в игре Яго магический платок — платок из дюжины, театральная аксессуар, пригодный для ложной иллюзии.

Старый вопрос всех комментариев — каким образом Яго удалась его игра? Происхождение интриги Яго понятно, менее понятен ее успех. Критики не однажды заявляли, что считают интригу Яго натянутой и что Отелло слишком легко и просто попался. Один из недавних опытов объяснить игру Яго с Отелло принадлежит шекспирологу Столлу, автору статьи «Эдип и Отелло»²⁴. Столл считается новатором в области изучения драмы и Шекспира, новатором настолько дерзким, что коллеги, восхищенные им без желания следовать ему, выдают ему аттестации, где страх смешан с признанием; «волк среди профессоров литературы» — называет его один из них. Столл — сторонник формального понимания искусства. По мнению Столла, все толкования «Отелло» по содержанию, по психологии безнадежно провалились. Случай Яго для Столла — желанный случай; здесь видно, что психологический и реальный анализ не помогают. Если Отелло верит Яго, то либо Отелло глуп, либо нужно искать объяснения вне характеров героев. Нечто сходное в «Эдипе» Софокла: Эдип все еще не понял, кто убийца Лая, хотя он уже давно располагает данными для разгадки.

Столл объясняет сюжетное развитие и «Отелло» и «Эдипа» потребностями искусства: нужно продлить, затянуть самое интригу, самое расследование, нужно сохранить интерес детектива. Этим задачам подчиняются характеры героев. Яго, «честный» Яго с его безупречной репутацией, специально сочинен для того, чтобы Отелло имел основания ему верить и интрига с платком тянулась. Вот и все новаторство Столла. Он весьма решительно объясняет искусство Шекспира или как легко быть Шекспиром. Характерны ссылки на детектив: Софокла Столл понимает чуть ли не как великого мастера детектива по преимуществу, «Эдип», по его словам, несравненная детективная история, где сам же убийца является сыщиком. Столл не единственный в своем направлении. Среди англо-американских шекспирологов оно имеет и другие имена. Массовое ремесленное производство детективных романов в Англии и Америке, ремесленная организация кинема-

тографии — очевидно, ближайшие впечатления этих литераторов, побудившие их также и Шекспира понимать ремесленно-технически.

Столл — так поступают и его единомышленники — любит ссылаться на две логики: есть логика здравого смысла и есть логика искусства. «Отелло», по словам Столла, логике здравого смысла не поддается, поэтому нужно изменить критерий.

Действительно, здравый смысл часто бессилён в толковании Шекспира. Здравый смысл — вещь домашняя, шекспировский гений и шекспировский стиль — отнюдь не домашние явления. Очень часто шекспирологи прибегают к формальным, утрированно эстетическим или утрированно театральным толкованиям, так как хотят видеть у Шекспира семейную камерную драму — с ее коротенькими, идущими от здравого смысла мотивами, и когда драма сопротивляется этому пониманию, то ее подвергают сенсационным и парадоксальным (для Америки, для Англии) объяснениям в духе чисто литературного или театрального приема.

Они уверены, что можно выбирать только между малой логикой здравого смысла и полным алогизмом чистой театральности. Существует, помимо домашнего здравого смысла, и большая логика общества, государства, и она-то и есть логика шекспировской трагедии. Если трагедия «Отелло» на упрощенную логику нейдет, то в этом доказательство, насколько ей чужда камерность, насколько она необъяснима из непосредственных личных отношений между тремя основными ее персонажами.

Интрига Яго действительно сама по себе не может привести Яго к успеху. Ни в «Отелло», ни в других трагедиях Шекспира интрига решающего значения не имеет. Напрасно шекспирологи подвели «Отелло» под жанр драмы интриги, оговаривая, что это единственный случай, когда у Шекспира интрига главенствует²⁵. Одно к одному: «Отелло» объявляли и единственной драмой интриги, и единственной семейной буржуазной драмой у Шекспира; то и другое совпадает, так как только камерная драма может держаться на интриге как на чем-то для нее достаточном.

В трагедии Шекспира интрига имеет успех, ведет Отелло, на которого она направлена, к трагической развязке, так как интрига посредствует между героями и более общими крупными силами того исторического мира, которому они при-

надлежат. Отелло берет на веру грубые инсценировки Яго лишь потому, что у Яго есть невидимые могущественные союзники. Яго с официальной Венецией не сговаривался, но вся она, с ее строем жизни, с ее житейскими навыками, обычаями и нравами, на его стороне. Она дает реальный контекст его интриге, дает вес его утверждениям.

Интрига Яго груба, недостаточна, она сама по себе не может дотянуть до своей цели, и если цель все же достигнута, то становится ясно, что дело не в интриге. Чем ближе к цели, тем явственней, что тут действовали также и другие силы. Действие интриги обрывается для нас гораздо раньше, чем наступает страшный ее результат. Короткость, недостаточность интриги и ее трагический успех, тем не менее созидательный на наших глазах, включают в наше восприятие эти большие общие силы, невидимо способствующие злему делу.

Это похоже на восприятие живописи, когда картина не дается нашему глазу и мы отыскиваем подобающую точку зрения, с которой только и может картина раскрыться перед нами. Перед нами кипрские улицы и две фигуры — Отелло и Яго, и мы слышим их речи и видим их дела; и в тех и в других нет силы, соразмерной с ближайшими последствиями этих сцен. Мы переводим зрение: сила льется из задних планов театральной картины. А если эта сила участвовала в жизни и без какого-либо сознательного сговора героев с нею, то это увеличивает ее калибр для нашего ощущения. Когда в интригу вовлекаются также и первоосновные силы общества и государства, как это делалось у французских классиков, то силы эти мельчатся, — стиль Шекспира не таков.

Яго — выдумщик и грубый лжец — побеждает Отелло. У Яго все от начала есть ложь, малеванье, театральная кухня. У Отелло правда, и Яго разочаровывает его в этой правде. Правда Отелло в Дездемоне. Но эта правда слишком слаба, слишком единична. И без Яго и до Яго догадывался Отелло, что такое царствующая Венеция и какие у него с ней отношения, от Венеции спасался Отелло у Дездемоны. Яго обостряет старые отношения между Венецией и Отелло и распространяет недоверие Отелло также и на Дездемону. Если Отелло знает свою чуждость в Венеции, если он не верит всей Венеции, то у него нет оснований верить одной венецианке. Правда Отелло чересчур исключительна, под общую схему правды не укладывается. Во лжи Яго есть массовая типичность, поэтому ложь Яго сильнее правды Отелло, — ес-

ли угодно, правдивее этой правды. Моральное правдоподобие — в массовой типичности. Сам Яго верил, что в общем смысле клевета его правдоподобна, — это и на самом деле дало успех его клевете. Когда Яго перетягивает Отелло на свою сторону, разлучает его с Дездемоной, то позади Яго, Отелло и Дездемоны открывается для нас весь большой и неприглядный мир Венеции, вдохновивший Яго и приведший его к успеху. Яго побеждает по логике больших величин. Отелло и Дездемона опирались на меньшую логику, поэтому они уступают. Любовь Отелло и Дездемоны гибнет по тем же причинам, по которым она зародилась. Сила этой любви была в ее исключительности, и слабость ее — в том же. Пафос ее был в том, что она вводила из официального мира, и этот же официальный мир подготовил ей катастрофу. Одна девушка не может дать того, чего не дают государство и общество. У Шекспира есть апофеоз любви, но у Шекспира нет утопии любви, этим он отличается от романтиков. Спасение души человеческой через любовь для Шекспира утопия; так было уже в трагедии о Ромео и Джульетте, так осталось и в «Отелло». Очевидно, по чувству Шекспира, устроить как-то и когда-то душу человеческую могут только те самые государство и общество, от которых она спасается. Ведь недаром у Шекспира люди ищут в любви большее чем любовь.

Большой мир всюду у Шекспира проникает в малые миры и определяет их; любовь, семья, ревность — все это у Шекспира лишь образ для всеохватывающих человеческих отношений, а не самостоятельная тема. Можно было бы говорить о «законе сопричастности» как о законе поэтики Шекспира. Малые вещи сопричастны большим вещам, нет ничего отдельного, со своим отдельным уклоном, — всюду переклички, связи судеб; мир у Шекспира устроен не механически, как этого ожидает Яго, но органически. В ревности Отелло содержатся многие оттенки, она лишь по видимости сплошное чувство и угроза одной лишь Дездемоне. Ревность Отелло — колоссальная обида героя, которого рассматривали только как животное, полезное для государства; ревность эта — бесприютность человеческая, счеты с жизнью, с миром, расплата с легионами обидчиков.

Шекспир поэтом общества и государства был не только в исторических хрониках. Он был им всегда, он был им и в «Отелло».

Бессознательный союзник Яго, официальная Венеция, не однажды появляется воочию на сцене трагедии. Ею заполнен

почти весь первый акт, о ней напоминают все первые эпизоды на Кипре. Романтические критики отмечали этот политический фон трагедии, у них еще не было склонности понимать «Отелло» как бюргерскую драму. Август Шлегель писал: «Публично-исторические происшествия в первом и втором акте показывают нам Отелло с его достопамятной стороны, как человека, на которого опирается Венеция, и как грозу турок, — они служат тому, чтобы извлечь эту фабулу из области исключительно домашней, как это же достигнуто в „Ромео и Юлии“ мотивом вражды Монтекки и Капулетти»²⁶.

Этот фон представлен в трагедии то крупными партиями, то своими осколками — он то на виду, то временно гаснет, чтобы появиться снова. Какими-то штрихами светлейшая республика всегда присутствует на сцене. Накануне первого большого диалога с Яго, где Яго приступает к своей пропаганде, Отелло поручает Яго письма для передачи сенату, а затем отправляется осматривать кипрские укрепления — такие эпизоды, как бы ни были мелки, достаточны, чтобы зритель не упускал обстоятельства действия и помнил, в какие публичные роли облечены действующие лица. Венецианский фон есть последняя и настоящая судьба Отелло, поэтому он прочувствован на всем протяжении трагедии.

В четвертом акте, в самом разгаре личных бед и несчастий Отелло, является на Кипр посольство из Венеции во главе с синьором Лодовико. О последних событиях в жизни Отелло еще ничего не знают в Венеции, посольство действует само по себе. Синьор Лодовико объявляет Отелло, что он отозван с Кипра и вместо него назначается Кассио. Из комментаторов Иван Аксенов обратил внимание на этот эпизод, но Аксенов странным образом понимает его как факт особенной любезности республики в отношении Отелло. «Не дожидаясь формального окончания войны и удовлетворяясь фактическим прекращением военных действий, республика спешит предоставить свободу устройства личных дел, возникающих в связи с недоигранной, по военным обстоятельствам, свадьбой и возникшими хлопотами по вводу во владение наследством тестя»²⁷. Люди, окружающие Отелло, которым лучше знать, совсем не так судят об этой отставке. Все они не сомневаются, что отставка для Отелло оскорбительна, так думает и сам Лодовико, привезший отставку, так думает и Дездемона (акт IV, сц. 1). До самого Отелло венецианские новости едва доходят, его бешеная выходка против Дездемо-

ны объясняется тем, что, как ему кажется, Дездемона обрадована возвышением Кассио. Отелло слишком поглощен своими ближайшими делами, слишком оглушен ими, чтобы дать себе отчет в известиях, доставленных Лодовико. Они важнее для зрителя, чем для самого Отелло. Пред зрителем очевидная связь публичных событий и событий домашних. Логика правительствующей Венеции ясна: турецкий флот разбился в морской буре — зачем же тогда держать на почетном посту правителя Кипра мавра Отелло, не лучше ли поставить Кассио, своего человека? Отелло нужен Венеции в войне, а в дни мира он ей не нужен; посольство Лодовико прибыло сказать об этом.

Грозные дни Венеции — время славы и почета для Отелло, торжество Венеции — для Отелло время упадка и гибели. Ведь уже с первых известий о крушении турецкого флота Яго прямо и без отлагательства берется за свою интригу. Для зрителя в четвертом акте ясно, что Яго и Венеция, не сговорившись, действовали в одном направлении. С Отелло поступают очень красиво и учтиво, но поведение республики цинично. Это в более общем и типическом виде тот же цинизм, что и у Яго, цинизм, которым полны личные дела людей.

Падение Отелло представлено во всем ужасе своего уродства. Быть может, эпизоды злобных его придировок к Дездемоне, надругательства над нею еще ужаснее заключительных сцен, когда приближается конец. К Яго Шекспир был справедлив, Яго наделен у Шекспира относительной поэтической энергией, в точную меру той поэзии, которую предоставила людям этого типа и призвания общественная история. Но относительная эстетика Яго ничто в сравнении с тем разрушением, которое вызвал Яго. У Шекспира эстетика Яго представлена как причина самых отвратительных феноменов, так как для Ренессанса не было ничего безобразнее, чем разрушение, а Яго — бог его. Леонардо писал: «Подумай же, как бесконечно ужасно отнимать жизнь у человека, строение которого представляется тебе столь изумительным. Подумай, что строение — ничто по сравнению с душой, которая обитает в нем и которая в самом деле, что бы она собой ни представляла, есть нечто от божества, позволяющего ей жить в своем создании, по собственному благоусмотрению. Не желай же, чтобы гнев твой или злоба разрушали такую жизнь, ибо тот, кто ее не уважает, не заслуживает ее. Вот почему душа так неохотно расстается со своим телом; я думаю, что

ее слезы и скорбь при этом имеют свою причину»²⁸. Строй для Леонардо — высшее благо, отсутствие строя — позор и грех. Как это свойственно итальянскому Ренессансу, Леонардо понимает красоту материально. У него «не убий» относится больше к телу, чем к душе, ужас смерти — ужас перед разрушением прекрасного тела, душа, о которой говорит Леонардо, — это принцип композиции, строительное начало тех же вещей материальных. У Шекспира крайнее, ужасающее безобразие — духовное, распад недавней внутренней красоты, Отелло с «гражданской войной в душе» (слова Кольриджа), Отелло, превращенный в развалину.

В пятом акте Отелло говорит: «Здесь тот, кто был Отелло, здесь — я». Этим подчеркивается уничтоженный внутренний человек. Отелло вернулся к хаосу и варварству. Замечательно, что ученый, умный Яго — разрушитель культуры, что своей проповедью он снова пробудил страшные примитивные силы, связанные с Отелло. Это неизбежно: вульгарный ум, ум «для себя», ум эгоистический разрушает культуру там, где он застаёт ее. Буржуазный дух у Шекспира враждебен культуре.

Индивидуалистическая культура Венеции не в состоянии до конца отменить варварство: оно в ее подпочве, и в критическую минуту оно должно вырваться и вспыхнуть. Зверское, страшное, «берберийское», что носил в себе Отелло, против всех ожиданий именно здесь, в Венеции, находит для себя поощрение. «Берберийский» элемент заключен в быте Венеции, в ее торговле, в ее политике, в ее нравах и идеях, в ее сенаторах, в ее купцах, в ее офицерах.

Мавру в Венеции еще труднее отрешиться от варварства, чем мавру, который оставался бы на своей дикой родине. Шекспир обнаруживает глубокие варварские пласты в цивилизации Ренессанса. Когда Отелло приближается к высокому типу европейца, когда он готов целиком отождествить себя с образцом идеального человека новой Европы, тогда же происходит горестное его падение, тогда же Европа и возвращает его к первобытному хаосу. Шекспировская Европа и возвышает варвара, и провоцирует в нем варварство. Отелло стал европейцем для того, чтобы найти в Яго и в других венецианцах «берберийцев», — в этом трагическая ирония шекспировской фабулы. Животная варварская стихия, прошлое Отелло — все это жизненный материал, которому суждено грандиозно проявиться, когда Отелло вступает в слиш-

ком близкие отношения с Венецией и с венецианцами, все это страшный и безобразный материал трагического действия.

У Отелло — возвышенного человека нет взаимности с Венецией; у Отелло — вчерашнего варвара есть эта взаимность. *Мавр* Отелло, введенный Шекспиром в трагедию, позволяет Шекспиру и разработать тему культуры, и дать этой культуре сравнительную характеристику, показать ее зыбкость, ее неотделенность от варварского мира, с которым она постоянно сопоставляется, когда дело идет об Отелло, показать, что варварство рождается этой культурой заново и что культура эта бесконечно далека от подлинной чистоты.

Для окончательных итогов трагедии существенно — полную или неполную победу одержал Яго, победа ли это надо всеми и навсегда. У Шекспира очевидно, что те, другие силы Ренессанса, над которыми как будто торжествует Яго, — отнюдь не призрак и нельзя весь общественный мир свести к Яго. Суинберн, писавший, что Яго — поэт, созидающий драму из живых людей, оговаривает: при всем своем умении Яго никогда не сочинил бы ни «Гамлета», ни «Отелло»²⁹ — той самой трагедии, где он участвует. Мир шекспировской трагедии больше мировоззрения Яго и больше его искусства. Яго задумал разрушить не отдельного человека, а принцип. В развязке трагедии — мрак двух смертей, и все же принцип остался цел.

Отелло смешался с прахом и хаосом, — хотели же от него иного, его толкали в сторону человеческой посредственности, двусмысленной жизни, обычной в домах флорентинцев и венецианцев. Яго ему нашептывал, что есть же такие счастливые мужья — они приспосабливаются к своим обидам, довольствуются формой, живут между правдой и ложью. Вот этой двойной жизни Отелло и не принимает; Яго хотел из него сделать тривиальную обезьяну, имитатора обыденных людей, и ничего не добился.

Отелло и Дездемона наивны, они пострадали от своей наивности и не отказались от нее до последней минуты. Культ наивности характерен для позднего Ренессанса. «Дон Кихот» Сервантеса — защита прав на наивность. Культура, выдвинувшая Макиавелли, выдвинула также Дон Кихота, шекспировских героев. Наивность для Шекспира — желание быть и нежелание казаться, полная доверенность с людьми, отдача себя людям. Ренессанс был временем небывалого расширения человеческих связей, выхода человека из всякого рода

туземных, корпоративных границ; поэзия чужбины, дальних странствий, бесконечного общения с людьми - любимое достояние новой культуры. Этой поэзией проникнут герой шекспировской трагедии — он обольщал ею Дездемону, когда рассказывал перед ней обо всем огромном знакомом ему мире, о пещерах, скалах, пустынях, высочайших горах, о невиданных, фантастических народах.

Рост общения — необходимое условие развития индивидуальности в культуре Ренессанса. У Шекспира необычайно интенсивное сознание этой связи личности с общением, этого живого фона других существ, без которого не дано человеку быть самим собой. Герои Шекспира живут, как если бы все остальные люди вокруг были для них всегда опорой и никогда — препятствием. В этом состоит их наивность. Но в этом же состоит их мощь. Они не тратятся на осмотрительность, на трения с окружающим человечеством, на мелкое подглядыванье, на мелкую политику в отношении ближних, на междоусобицу — живут как живется, как велит их естественная личность. Двоить самих себя, носить личину героям Шекспира несвойственно — это значило бы урезывать свои внутренние силы, что-то у себя отнимать, ничего не давая другим, умалять самих себя. Они живут своей полной внутренней действительностью, не отрываясь от нее ни в своем сознании, ни в поступках.

Наивность у романтиков обыкновенно сводила на низшие ступени культуры, она была добровольным духовным нищенством, затянувшимся детством. У Шекспира наивность — это культура в высшем развитии, в своей смелости и щедрости. Дездемона, Отелло распространяют вокруг себя блеск натуральности, доброжелательства, дружбы, бескорыстия. Не только Дездемона и Отелло недоступны Яго. Даже Кассио для него тайна — легкий, веселый, ветреный Кассио. Яго должен очернить его, чтобы уяснить его себе. Яго не понять, что приблизило Кассио к Отелло, почему Кассио первый был посвящен в любовные отношения Отелло и Дездемоны, почему Отелло предпочел видеть своим заместителем в войсках Кассио, а не Яго. Дездемона, Отелло, Кассио — люди одного жизненного круга, люди открытого, светлого, непосредственного общения.

В разрушенном Отелло остаются черты, которых Яго не вытравить из Отелло. Яго считал, что человек превращается во что угодно. По шекспировской трагедии, личность чело-

веческая не меняется, а только видоизменяется. Яго подстрекал Отелло к убийству. Отелло совершает не убийство, а казнь. Отелло не может простить Дездемоне *видимость*. Если вещи и люди кажутся не теми, что они есть, то для Отелло остается только возмущение. Когда Отелло при свече рассматривает спящую Дездемону и плачет над нею, то это слезы обманутого человека. Отелло мстит Дездемоне за двойной ее образ. Для Яго фальшь, подделка в порядке вещей. Отелло совершает свое преступление не из тех мотивов, не так и не из тех целей, которые подставил ему Яго. Отелло восхищается красотой спящей Дездемоны; будь он только любовник, он пощадил бы ее. Он совершает преступление как акт правосудия — не затем, чтобы уничтожить свой наивный, цельный мир, а затем, чтобы подтвердить и удержать права его.

Убийство Дездемоны великие актеры играли как суд, творимый Отелло, — не крадась, не таясь, в сознании своей горестной правоты Отелло казнил мнимую обманщицу. Б. Н. Алмазов рассказывал об Олдридже в пятом акте трагедии: «Спокойно входит он в спальню спящей женщины, тщательно запирает дверь... но спокойствие это ужасно. Это спокойствие человека с сильной душой, твердо решившегося совершить кровавое дело и считающего себя вправе совершить его; это спокойствие (ежели это можно назвать спокойствием) человека, убитого своим горем, который ясно осознал, что он безвозвратно потерял свое сокровище»³⁰. Другой русский зритель так излагал свои впечатления от Олдриджа: «Не как зверь входит он в спальню Дездемоны, а как судья, как каратель зла; она должна умереть, но он не хочет убить ее душу, он не хочет кровью запятнать ее тело»³¹.

Театр в сценах смерти Дездемоны должен избегать подробностей, — у Шекспира нет места для грязной «техники убийства», с пристрастием разработанной итальянским новеллистом. Не нужно здесь и сумрачного колорита тайны и уединения. Когда появляются люди, Отелло смело и открыто делает их свидетелями того, что он совершил, — совершил не для себя, для всех. Эти сцены угрюмы, но в них нужна открытость, здесь нужен также и свет гласности и всенародности; именно так понимает свое деяние Отелло, — он не только вправе, он *должен* убить, совесть и человечество велят ему убить.

Та же верность самой себе до последнего движения и слова у шекспировской Дездемоны. Дездемоне Шекспир уде-

лил почти целиком две большие сцены в трагедии — сцену сената и сцену с песней об иве и ночным разговором с Эмилией, — обе сцены находятся под обаянием героини, здесь она царит и полностью открывается перед зрителем. Стилистический прием ложных версий, лживых отражений, превратных толкований, сбивчивых следов и напутствий особенно разработан в трагедии в отношении к Дездемоне, — в сгущенном своем виде он приурочен именно к этим большим сценам. По трагедии плывет темная версия любви Дездемоны к мавру, пущенная Яго, или же злобная версия, сочиненная синьором Брабанцио, и только затем перед нами не версия, а прекрасный подлинник, когда Дездемона и Отелло берут слово и рассказывают перед сенатом свою повесть. В сцене с Эмилией и с песней — перед зрителем до конца оболганная Дездемона, обреченная, запертая «между дьяволом и морем», как выражается Суинберн, — между клеветой Яго и яростью Отелло. Над Дездемоной отяготел ее тип — ведь все эти лживые версии и сводят Дездемону к массовому типу: для Яго она из «этих венецианок», Отелло тоже поверил в «одну из венецианок». Типовое гнетет и подавляет Дездемону, не отпускает ее, хотя она и не причастна к нему. Вся сила сцены с песней и с ночным разговором в сопоставлении типового, типической версии — с чистотой индивидуальности. Здесь налицо главная трагическая тема Шекспира, здесь доведено до очевидности простого ощущения, как нелегко человеку быть индивидуальностью, как нелегко индивидуальности быть действительной, как вульгарная типичность берет себе мир реальный и теснит из него индивидуальность. Дездемона в ночной сцене проявляет чудесную стойкость: она есть та, кто она есть, она жила однажды, она любила однажды, и она умрет в собственном образе, ничего не уступив и ничего не изменив в себе. Даже защита, оправдание были бы для Дездемоны отступлением от собственного я; последние сцены Дездемоны — торжество беззащитности.

Яго ловит людей на их же свойствах³². Наивность Отелло, наивность Дездемоны он превращает в величайшее их несчастье. Как верно заметил еще Гервинус, против Дездемоны помогает сама же Дездемона. Чем индивидуальнее в своем поведении Дездемона, тем ловчее Яго подыскивает превратное толкование для ее поступков. Она из любви, по непосредственному порыву покинула дом синьора Брабанцио ради Отелло, — Яго объясняет: это был ее первый обман, она сначала

обманула отца, затем она станет обманывать мужа. С «легкомыслием чистоты»³³ она ходатайствует перед Отелло о разжалованном Кассио, тогда как Яго уже дал вульгарнейшее толкование ее хлопотам. Беззаботный, откровенный, индивидуальный поступок без труда смешивается с поступком противоположным по мотивам и содержанию. Для защиты себя нужно себя отмежевывать, помнить об опасных сходствах, избегать непрошенных уподоблений, нужно не предаваться своей личности, но *сделать* ее, как сделал ее Яго. Дездемона за несколько часов утратила свою репутацию. Тот свою репутацию «честного Яго» («honest Jago») удержал почти до самого конца. Идеальные герои Шекспира идут на бедствия, жертвы и смерть и не соглашаются на малейшее отречение от самих себя, от своей наивной и цельной внутренней жизни — настолько действует в них чувство ценности ее. Личность у Шекспира выходит за пределы инстинкта самосохранения.

Спор у Шекспира идет не между отдельными людьми, а внутри общественно-исторического мира. По формам своим шекспировское общество безлично, двойственно, корыстно, эгоистично, враг жизни, любви, стихийной силы, поэзии, культуры, и все-таки — покамест оно общество — оно строится на положительных силах, эксплуатируя и развращая их. По природе своей, по необходимости шекспировский человек героичен, правдив, доверчив, общителен, поэтичен. Глубоким и лучшим силам человечества не дано внешней власти и счастья, зато без них ничего не держится. Венеция пуста в последних эпизодах пятого акта без Отелло и Дездемоны. Это не значит, что Шекспир предлагает: терпите любые формы, если все-таки при них возможна подлинная жизнь. Будь так, Шекспир не писал бы трагедий. Подлинная жизнь находится под угрозой, она теряет свое материальное тело, говорит трагедия Шекспира. Цельный человек, герой — самый необходимый человек в обществе, остальные — его нахлебники, а необходимый этот человек существует за собственный счет, от себя, и если его поощряют и поддерживают, то опять-таки за собственный счет, как Дездемона, которая заслушивалась рассказами Отелло и которую потом изгнали из родительского дома. Самое главное, говорит людям шекспировская трагедия, существует среди вас как случайность, естественное — как волшебство, правило — под видом исключения; бойтесь этого.

Поражение героев Шекспира — на исторический срок. В них есть нечто, делающее их недоступными для уничтоже-

ния в истории человеческого общества. В самой их идеальности есть чувственность, они погибли не от скудости, а от широты и богатства жизни, в самой гибели своей они окружены ореолом чувственного счастья. Ими человеческая история взяла ту ступень развития, которую она не сдаст и когда-либо и как-либо навсегда удержит за собой, чтобы ступить еще выше. Идеальные герои Шекспира — носители материального счастья, сил расширения и улучшения жизни, а эти силы не отступают. Можно бы сказать, что идеальные герои Шекспира сами заинтересованы быть самими собой: они отстаивают свой личный мир также для самих себя, не только для других. Этим они отличаются от героев Шиллера. Те — схимники, они собственное *я* как схиму приняли, они могли выбирать — быть или теми, или иными. У Шиллера хороший персонаж хорош как бы из одолжения, он хорош тем, что захотел быть хорошим, — это его добровольная жертва. Против воли Шиллера все выглядит так, что хорошо быть только плохим и плохо быть хорошим. Настоящую жизнь прожили Франц Моор, Фьеско, Валленштейн, быть может, даже Альба, а Поза, Дон Карлос, Макс и Текла были мученики, духовные нищие — им всего не доставало, им не доставало самих себя³⁴. У Шекспира *лучше, счастливее* быть Дездемоной, Отелло, нежели быть Яго, и это меняет последний смысл трагедии. Второй акт, сцена ожидания и встречи Отелло на берегу: Дездемона слушает и не дослушивает эпиграммы Яго, потому что ей в этой сцене другой свет светит: буря улеглась, пушки стреляют с берега, слышны трубы, приходит корабль Отелло, и сам Отелло оказывается на берегу и бросается к Дездемоне. Радость законченной войны, великолепие морского пейзажа и великолепие военного праздника, радость мирной встречи смешаны в этой сцене, и всем этим зрелищем, всеми этими состояниями живут и наслаждаются Дездемона и Отелло.

Другая сцена этого же акта: дворец на Кипре, ночь, шум, поднятый дракой, которую затеял Родриго; разбуженная, появляется со свитой в белых своих ночных одеждах Дездемона. Эта коротенькая зрелищная импровизация с Дездемоной на ночном фоне подсказывает Яго дальнейший план: он уже отстранил Кассио, теперь он заставит Дездемону ходатайствовать о нем. Картина, зрелище для Яго — план, схема, источник схемы и деловой интриги.

Вокруг Яго жизнь сжимается и беднеет, люди выцветают, и он остается один. В поэтике Шекспира есть особый тип

отношений между персонажами: один персонаж является моральным созданием другого. Так, Эмилия, жена Яго, создана, воспитана им. В ее двусмысленных афоризмах нетрудно узнать школу Яго, — это семейная мудрость, как те пословицы общего склада, которыми сыплют и Санчо Панса, и жена его, и дочь и которые делают их всех троих в отношении морального стиля одним ансамблем. Но семья Яго — пустыня, Яго сам научил Эмилию измене. Эмилия — обыкновенная женщина, она была не хуже других, и она умирает благородно. Обыкновенную женщину Яго развратил своим цинизмом. У Яго не может быть ни жены, ни возлюбленной, у него могут быть только деловые сообщницы. Когда Эмилия, догадавшаяся обо всем, выдает Яго, то оказывается, что и тут Яго просчитался, — даже в Эмилии остались свободные силы, ускользнувшие от него; он не предполагал, что жена чем-либо разнится от него, что она другая. Для Отелло и Дездемоны жизнь щедра и грозна, для Яго она всегда недоступна, не допускает его в свои внутренние хранилища.

Шекспир создал в своих трагедиях глубокое пространство. Время в трагедиях Шекспира тоже приобрело добавочные измерения. Каждый персонаж и все отношения у Шекспира многомерны во времени. Они означают одно на сегодня, и они же означают иное, если удлинить временную перспективу и выйти за черту настоящего. На сегодня господствует Яго. Он в трагедии всегда на виду, у него инициатива и победа. Но такие фигуры, как Отелло, Дездемона, со всей их стихией, прорывают настоящее, — они обогащают трагедию будущим. И это вносит другой свет и перемену в смысл персонажей и событий. Яго теряет свое преобладание, победа Яго меркнет, и перевес сил клонится к противоположной стороне.

Время в трагической поэтике Шекспира то сжимается, то расширяется: то перед зрителем ограниченный сегодняшней день, то глубина прошлого и будущего, — еще предстоит исследовать это глубокое время в трагедиях Шекспира, явленное в них совместно с трехмерным пространством. Ясно, что разрушение в трагедиях Шекспира плоского времени, плоского настоящего связано с колеблющейся, многообразной оценкой Шекспиром борющихся сил, с относительной оценкой тех развязок, которые уже налицо, с относительной оценкой сегодняшних побед и сегодняшних поражений; у сегодняшнего победителя бедны средства для дальнейшей жизни, а у сегодняшних жертв — могучие средства, чтобы подняться и начать борьбу сначала.

Собственно, не герой у Шекспира претерпевает трагедию, а общество и государство, погубившие его. Настоящий трагический удар падает на формацию, которая воспитала героя и которой не по силам вместить его. И тогда преходящей представляется сама историческая формация, а ценности, принесенные героем, представляются более устойчивыми, чем его историческая среда и жизненные формы, подчинившие его.

«Отелло» — трагедия Ренессанса, расширенная у Шекспира до смысла трагедии буржуазного общества, и по этому своему смыслу «Отелло» вступает в родство с «Гамлетом», «Макбетом», «Королем Лиром». Великие трагедии — более свободная и обобщенная разработка тем исторических хроник Шекспира. Хроники — ключ ко всей драматической поэзии Шекспира, так как здесь наглядно, точно, фактически-явственно вступают в свет существенные темы его поэзии.

В великих трагедиях восприняты эти темы, но все ограничения места и даты, национальной истории отброшены, — темы эти восходят на высоту исторической формации. Поэтический образ, достигающий крайней обобщенности, можно бы условно называть мифом. Великие трагедии Шекспира в этом смысле — мифы Новой истории.

Трагедия «Отелло», по своей видимости воспринятая в шекспировской критике как произведение камерного и семейного жанра, находится по одну сторону исторического жанра — в тесном и точном смысле его, «Гамлет», «Макбет», «Король Лир» — по другую. Здесь — современная венецианская фабула из частной жизни, там — датская легенда, шотландская легенда и еще одна шотландская легенда. У частной жизни и у легенды есть родство — и здесь и там события и люди анонимны, нет единичности, нет узости точно определенного исторического факта. Гамлет и Фортинбрас совсем иное, чем Генрих IV и Генрих V. Легенда имеет ту зыбкость смысла и ту емкость смысла, которых нет в точно засвидетельствованной истории. То же относится к современной частной истории. В трагедии «Отелло», быть может, есть еще точное указание, когда и где разыгрались ее события, — зато она свободна в изображении лиц и самого содержания событий. Легенда и частная жизнь свободны от узкого историзма, поэтому и древняя легенда, и современная хроника без исторических имен в одинаковой степени годны для поэзии, ищущей предельно обобщенных образов, ищущей мифа. «Отелло» тот же шекспировский миф, что и «Гамлет», «Макбет»,

«Король Лир». «Отелло» — великий миф Нового времени, поэтический миф о человеке, о герое, о его душе, о его любви, месте и призвании в государстве и обществе новой цивилизации.

¹ *Gerwinus G. G. Shakespeare. Leipzig, 1872. Bd. 2. S. 43-46.*

² *Ulrici H. Shakespeare's dramatische Kunst. Leipzig, 1874. T. 2. S. 62, 65.*

³ *Брандес Г. Шекспир, его жизнь и произведения. М., 1901. Т. 2. С. 125.*

⁴ *Gundolf Fr. Shakespeare: Sein Wesen und Werk. Berlin, 1928. Bd. 2.*

⁵ *Макиавелли Н. Государь // Макиавелли Н. Государь (Il Principe) и Рассуждения на первые три книги Тита Ливия. СПб., 1869. С. 60.*

⁶ *Макиавелли Н. О военном искусстве. М., 1939. С. 33.*

⁷ *Буркхардт Я. Культура Италии эпохи Возрождения. СПб., 1905. Т. 1. С. 82.*

⁸ Аполлон Григорьев: Отелло — «человек, в котором дух уже восторжествовал над кровью, которого любовь Дездемоны замирила со всеми претерпленными им бедствиями» — из статьи о Сальваторе в «Отелло» (*Григорьев Ап. Великий трагик // Григорьев Ап. Воспоминания. М., 1988. С. 289-290.*)

⁹ *Блок А. Тайный смысл трагедии Отелло: (К постановке в Большом драматическом театре) // Блок А. Собр. соч.: В 8 т. М.; Л., 1962. Т. 6. С. 387.*

¹⁰ *Wagner R. Eine Mitteilung an meine Freunde // Wagner R. Schriften. Leipzig, 1887. Bd. 4. S. 187.*

¹¹ *Hazlitt W. Characters of Shakespeare's Plays. London, 1817. P. 56.*

¹² *Ibid. P. 60.*

¹³ *Macaulay Th. B. Machiavelli // Macaulay Th. B. Critical and historical essays. London, 1879. V. 1. P. 37.*

¹⁴ *Swinburne A. Ch. A Study of Shakespeare. London, 1895. P. 177-180.*

¹⁵ *Григорьев Ап. Великий трагик. С. 286.*

¹⁶ *Taine H. Histoire de la Litterature Anglaise. Paris, 1877. T. 2. P. 233.*

¹⁷ *Coleridge S. T. Notes and Lectures upon Shakespeare. London, 1849. V. 2. P. 262.*

¹⁸ *Shakespeare W. Le more de Venise, Othello / Trad. A. de Vigny // Vigny A. de. Oeuvres completes. Paris, 1950. V. 1. P. 299. Acte I, sc. 1 (примечание).*

¹⁹ Яго об Отелло и Дездемоне: «...with what violence she first loved the Moor, but for bragging, and telling her fantastical lies, and will she love him still for prating?» (II, 1)

²⁰ «For I am nothing, if not critical» (II, I).

²¹ *Веселовский А.* Боккаччо, его среда и сверстники. СПб., 1915. Т. 1. С. 483, 530.

²² Специально о речевом стиле трагедии «Отелло» см.: *Knight G. W.* The Othello Music // Shakespeare Criticism. 1919-1935 / Selected with an Introduction by Ann Bradly. Oxford University Press, 1937. P. 343—371. Трагедию Шекспира Вилсон Найт изучает как своего рода словесную оперу, выделяя в ней музыкальные стили соответственно кругу персонажей: высокая романтическая партия — Отелло, низкая — Яго. Однако же характерные для Шекспира внутреннее сближение и внутренняя борьба этих личных словесно-музыкальных стилей здесь не приняты во внимание.

²³ О социальном учении Макиавелли, о его теории природного равенства людей см.: *Dilthey W.* Weltanschauung und Analyse des Menschen seit Renaissance und Reformation... Leipzig; Berlin, 1914. S. 30, 31. Дильтей пользуется главным образом «Discorsi»: в этом произведении, как и в «Князе», целые пассажи прямого «ягоизма».

²⁴ *Stoll E. E.* Oedipus and Othello. Corneille, Rymer and Voltaire // Revue Anglo-Americaine. 1945. Juin. P. 385—400.

²⁵ Ср.: «Отличительная особенность этой драмы в том, что она является трагедией интриги, тогда как остальные драмы у Шекспира — трагедии характеров» (*Ultici H.* Shakespeare's dramatische Kunst. Т. 2. S. 56-57).

²⁶ *Schlegel A.* Vorlesungen über dramatische Literatur und Kunst. Т. 2. S. 175.

²⁷ *Аксенов И. А.* «Отелло» // Интернациональная литература. 1935. № ю. С. 127.

²⁸ *Леонардо да Винчи.* О строении человека и других животных (цитата дана Н. Я. Берковским в собственном переводе. — *Примеч. ред.*).

²⁹ *Swinberne A. Ch.* A Study of Shakespeare. P. 178.

³⁰ *Дурылин С.* Айра Олдридж. М.; Л., 1940. С. 88.

³¹ Там же. С. 89 — отзыв Е. Ф. Юнге.

³² Яго «кипятит козленка в молоке его собственной матери», как выражается Ричард Моултон (*Moulton R. G.* Shakespeare as a dramatical artist. Oxford, 1906. P. 230).

³³ *Григорьев А.* Великий трагик. С. 285.

³⁴ Вероятно, и сам Шиллер заметил это за своими героями. В более позднем своем произведении, в «Орлеанской девице», он закрывает пути для такого понимания героизма; для Жанны ее подвиг — потребность и необходимость, подвиг Жанны — это сама Жанна.