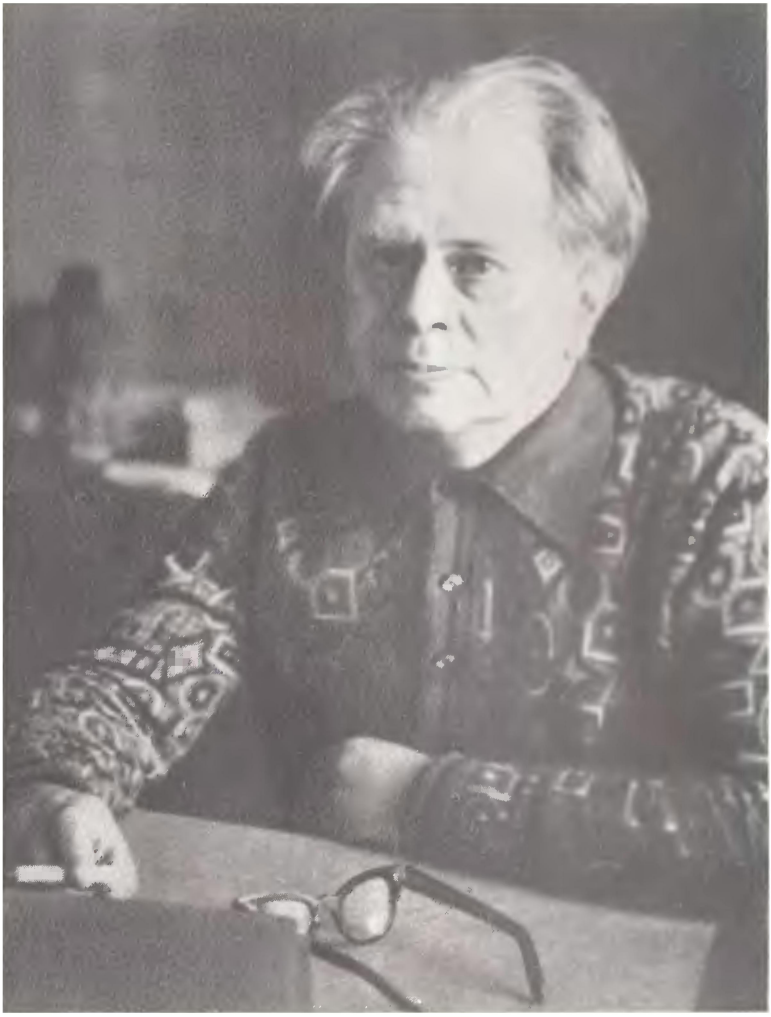
Л. ЛИНСКИЙ

Магистральный сюжет



Л. ПИНСКИЙ

Магистральный сюжет

МОСКВА
СОВЕТСКИЙ ПИСАТЕЛЬ
1989

ББК 83.3Р7
П 32

Составитель *Е. М. ЛЫСЕНКО*

Вступительная статья *А. А. АНИКСТА*

Художник
АЛЕКСЕЙ ГАННУШКИН

П $\frac{4603000000-118}{083(02)-89}$ 473—89

ISBN 5-265-00956-6

© *Издательство «Советский писатель», 1989*

1. Сюжет комедий

Содержание комедий Шекспира уже видно по их предмету, по господствующему сюжету. За исключением самой ранней «Комедии ошибок» (его дебюта в комедийном жанре, где, перерабатывая Плавта, он еще слишком связан античным образцом для сюжета, в котором любовь играет лишь эпизодическую роль), все комедии Шекспира, как уже было сказано выше,— «любовные комедии». Любовная интрига, обычно с переплетением нескольких линий, охватывает почти все действие, демонстрируя излюбленную идею эпохи о всеобщей и неодолимой власти Природы над человеческим сердцем. Эта интрига, обеспечивая действию внешнюю занимательность, служит также основой психологического интереса,— благодаря любви, своего рода катализатору драматической реакции, обнаруживается удивительное разнообразие натур героев и героинь, у каждого любовь «проявляет» его натуру, более или менее скрытую в первых сценах. Природа — великая Натура, главная героиня любовной комедии,— бесконечно разнообразна в малых образах-натурах, это она создает галерею неповторимо оригинальных характеров шекспировского театра.

«Комедия любви» для художника Возрождения, как и для его аудитории,— неисчерпаемый источник своеобразных характеров и положений. Это не оранжерейно-условная французская «галантно-любовная комедия» XVII — XVIII вв., но сама жизнь, натурально схваченная в наиболее естественном состоянии и всегда удивительная.

На любовной партии по преимуществу основан интерес сюжета, и она же определяет роль действующих лиц — главных (влюбленных), основных (необходимых для ситуации) и эпизодических, которые отходят в глубину фона,

обычно сочувственного любви, составляя наивно природный (народный) аккомпанемент для голоса природы в душе культурных героев. Бросается поэтому в глаза как исключение то выдающееся место, которое занимает образ Шейлока в сюжете «Венецианского купца». Оно не раз побуждало критиков отрицать за этой пьесой характер комедии и сближать ее по жанру с «серьезными драмами» и даже с трагедиями шестисотых годов. Мощный, чисто шекспировской силы образ Шейлока создан, однако, не теми средствами, какими в комедиях Шекспир обычно раскрывает натуру героев. Образ Шейлока далеко выходит за пределы содержания «любовной комедии» и, вырастая из фона, затмевает по своему интересу героев основного действия. Но это исключение, оттеняя своеобразие шекспировской комедии, лишь подтверждает общее правило.

Есть глубокое различие в самом предмете комедии между Шекспиром, а также другими драматургами английского Возрождения (за исключением сатирического Бен Джонсона с его последователями) и Лопе де Вега, основоположником испанского театра, и его современниками, у которых любовный сюжет также играет ведущую роль. В испанских комедиях «плаща и шпаги», рисующих быт дворянского общества, действие обычно строится на столкновении любви и чести, на коллизии естественных влечений и условных приличий. «Цивилизованное» сознание героини или героя раздваивается в борьбе личного, природного и запретного чувства с официальными нормами морали, предписанными общественным положением героев. Интрига в испанской любовной комедии строится поэтому на том, как обходятся препятствия «чести», которая сводится к тому, «что люди скажут».

Этого столкновения «природы» и общества в душе человека светского, этой коллизии, характерной для театра сословной культуры абсолютизма, не знает ренессансный английский театр, в частности комедия Шекспира. Общественное положение его героинь — знатной девушки Джулии в «Двух веронцах», племянницы губернатора Беатриче в «Много шума из ничего» или герцогской дочери Розалинды в «Как вам это понравится» — не играет никакой роли в их поведении (переодевания, прятания — характерные и для испанской комедии приемы), ни в психологии их чувств («жестокость» к поклонникам, пикировки, переменчивость). Меньше всего в комедиях Шекспира мы думаем о звании и сане его героев и героинь. Точнее, их

высокое общественное положение мотивирует уровень их культуры и более облагороженный, чем у клоунов и шутов, образ мыслей и чувств. «Природа» и «культура» в психологии его персонажей не только не противостоят как антагонистические начала (в отличие от испанской барочной комедии XVII века), напротив, «культурность» его героев и сказывается в том, с какой непринужденностью отдаются они своим чувствам, с какой свободой проявляется их натура — в их ренессансном культе природы, предмете неисчерпаемого интереса для шекспировской аудитории.

Комедия Шекспира отличается и от комедии французского классицизма в лице ее создателя Мольера. На обязательной любовной интриге основан у Мольера сюжет не только «Дон Жуана», но в значительной мере и других образцов его «комедии характеров», что отчасти является уступкой вкусам галантного общества, уступкой, порой не лишенной искусственности (например, влюбленный и галантный Гарпагон в «Скупом»). Но, выводя влюбленного Тартюфа, влюбленного Гарпагона или влюбленного Журдена, анализируя специфическую психологию ханжи в любви, скупца в любви, тщеславного мещанина в любви, Мольер вместе с тем достигает и большей рельефности в обрисовке персонажей как сословных типов, воплощающих социальные пороки французского общества XVII в. Сословно окрашенная психология служит здесь эффектным средством для общественной сатиры.

Этой социально разоблачительной цели в анализе страсти не знает театр Шекспира — по крайней мере ее нет в главной линии сюжета (сатирическую функцию иногда — в более поздних комедиях — и между прочим выполняет какой-либо персонаж вспомогательной линии — например, влюбленный Мальволио в «Двенадцатой ночи»). По психологии чувства действующие лица комедий Шекспира — первые не сословные герои европейской драмы, и это их отличает от персонажей испанской комедии «плаща и шпаги» и французской комедии классицизма. Своеобразие искусства Ренессанса сказывается у Шекспира в поэтизации нормально человеческих чувств, а непревзойденная мощь этого искусства — в удивительной пластичности и идеализированной естественности натур, сбросивших стеснительные одежды сословных норм. И только таким образом в «натуральной» любовной комедии Шекспира, между прочим и не на первом плане, возникает иногда и собственно социальная тема.

2. Ранние комедии

В «Укрощении строптивой» комедийный интерес сосредоточен в контрасте двух героинь, на удивительной метаморфозе натур. В семье богатого дворянина выросли две невесты, и отец озабочен устройством дочерей. Старшая, Катарина, слывет грубой и сварливой, а младшая пленяет многочисленных женихов ангельски кротким поведением. Но, выйдя замуж, «чертовка Кэт» оказывается покорной женой, тогда как сестра выказывает строптивый нрав — «кошка Кэт» прячет свои когти, а «кошечка Бьянка» их выпускает. Сущность человеческой натуры, отличная от ее видимости,— одна из любимых тем всего театра Шекспира, в частности комедий. Натура человеческая, натура женская обнаруживается в этом противопоставлении, в комическом неожиданном самораскрытии при изменившихся условиях. Живая природа последовательно, но каждый раз на особый лад, реагирует на одни и те же внешние обстоятельства: та же патриархальная семья вызывает открытую строптивость старшей сестры и внешнее смирение младшей, а в замужестве также по-разному проявляется их настоящий характер. Человеческое поведение — не простая автоматическая реакция, в нем выражается удивительное самодвижение натуры, лишь стимулируемое и обнаруживаемое обстоятельствами (средой).

Демонстрация вариантов женского характера параллельно сопровождается соревнованием в предприимчивости претендентов-женихов. Изящный, вкрадчивый Люченцио, домогаясь руки Бьянки, проникает под видом учителя в ее дом, оттесняет менее ловких соперников и достигает благосклонности любимой. Авантюрный, дерзкий Петруччо идет прямо к цели, выбивает клин клином, укрощает упрямство упрямством, дрессирует Катарину, как необъезженную лошадь, и, как мастер своего дела, побивает партнершу «ее же оружием». Внимание к даме у каждого из поклонников соответствует натуре его избранницы: строптивой сестре достается строптивая любовь, а любезной — галантная преданность. Грубоватый, энергичный Петруччо и прямодушная Катарина, мягкий, слабохарактерный Люченцио и лукавая Бьянка составляют «натуральные» пары. В каждой из партий двойной игры естественно побеждает более сильный и ловкий партнер. В финале, наиболее эффектном среди финалов комедии Шекспира, сама Катарина читает мораль строптивым женам:

...не копьем — соломинкой мы бьем,
И только слабостью своей сильны.

(Истина, подтвержденная не только ее собственной историей, но и историей ее сестры, покорившей Люченцио кротостью.) Эта мораль, исходящая из необходимости в семье «власти твердой, покорности разумной» и из роли мужа, «естественного» главы семьи и защитника «слабого пола», отвечала народно-патриархальным представлениям о нормальном браке у шекспировской аудитории; зрители вместе с действующими лицами комедии аплодировали заслуженной победе Петруччо на состязании мужей в заключительной сцене. Но острота пьесы, несомненно, заключалась и для аудитории XVI в. не в привычной и пресной морали — как обычно в произведении искусства, идея комедии совпадает с жизнью художественного целого, а не с конечным «выводом».

Интерес «Укрощения строптивой», неизменный успех этой пьесы у современников и у потомства основан на том, как Петруччо «укрощает» дикарку, показывая Катарине ее самое в кривом зеркале, на искусстве виртуоза, который воспитывает натуру, не прибегая к прямому насилию (в средневековых источниках сюжета муж-укротитель избивает жену и т.п.),— на комически неожиданном обнажении перед зрителем и комедийным миром подлинного характера каждой из двух сестер. Комедийная соль «Укрощения строптивой» не в «естественной» *косной морали*, а в не менее естественном — *движении натуры*, в том, что сама Катарина, прежняя строптивица, в развязке отчитывает строптивых жен, учит их уму-разуму.

Тема «Бесплодных усилий любви» намечена еще в экспозициях предыдущих комедий. В «Укрощении строптивой» молодой Люченцио, прибыв в Падую, намерен посвятить себя изучению философии и добродетели, слуга же советует ему не увлекаться безрадостной моралью стоиков и не отвергать Овидия ради Аристотеля. В начале «Двух веронцев» Валентин, которого влечет слава, уезжая из родного города, порицает Протея, раба любви. Но в обеих комедиях природа берет верх над тщеславным аскетизмом. Этого рода «превращения» и составляют содержание «Бесплодных усилий любви». Кружок придворных во главе с королем принимает решение удалиться от мирской суеты и сердечных страстей, предаться наукам и созерцанию, дабы ценой суровых лишений завоевать славу в веках и одержать победу над всепожирающим временем. Но «академию» добровольных отшельников посетила

группа прекрасных дам — и от искусственных планов не осталось и следа. Герои, влюбившись, неузнаваемо преображаются, нарушают свои обеты, уличают друг друга в притворстве, осыпают дам подарками, посылают им любовные письма, сочиняют в их честь стихи, затевают, добиваясь взаимности, забавные маскарады. Насмешницы-дамы, однако, не вознаграждают их усилий и покидают героев, назначив им годовой испытательный срок, чтобы проверить искренность их чувств.

Эта «придворная» комедия вместе с тем осмеивает придворные манеры и моды, увлечение проникающими из Италии оранжерейными «академиями», вычурный «эвфуизм» галантного языка (от которого не свободен и молодой Шекспир) — черты рафинированной аристократической культуры позднего Ренессанса. Тон комедии, в котором насмешка сочетается с любованием капризной фантазией героев, отнюдь не сатиричен. Действие пьесы, где почти нет интриги, строится на состязаниях в остроумии, в дружеской и любовной пикировке, в шутках и добродушных насмешках всех над всеми — это одна из самых жизнерадостных комедий Шекспира. В ней господствует карнавальный мотив победы природы над искусственностями культуры, естественных чувств над претенциозным воображением. Карнавальным состязанием Весны и Зимы, песней, в которой «опасный звук насмешливой кукушки» приводит в испуг мужей, а «приятный зов» совы напоминает о радостях семейного очага, заканчивается пьеса.

Наиболее поэтическая комедия раннего Шекспира «Сон в летнюю ночь» фантастическим сюжетом завершает и как бы комментирует содержание предыдущих любовных комедий. Волшебный цветок, причина удивительных переломов в чувствах героев, их превращений,— поэтический символ волшебной силы природы, «магической» власти Натуры над человеческим сердцем. В интриге, где Елена любит Деметрия, который любит Гермию, которая любит Лизандра и любима им, повторяется сюжет «Двух веронцев», где Джулия отправляется за неверным Протеем, который влюбился в Сильвию, возлюбленную Валентина. История Оберона и Титании напоминает сюжет «Укрощения строптивой», а разыгрываемая ремесленниками пьеса масок о любви Пирама и Тисбы перекликается со сценой масок, представленной педантами и шутом в «Бесплодных усилиях любви»: одна пародирует ослепление страсти афин-

ских молодых людей, а другая — героические претензии наваррских придворных. Буффонады интермедий в обеих пьесах после сцен безумств основного действия восстанавливают права здравого смысла.

Фантастика «Сна в летнюю ночь» «обобщает» содержание предыдущих шекспировских комедий — природную стихийность возникновения и развития любовной страсти. Характеры героев и героинь поэтому здесь не противопоставляются, как в «Укрощении строптивой» и «Двух веронцах», а, напротив, сближены до почти неразличимого тождества — каждый из них поступает так, как другой поступал бы в его положении. Завершающая ранний период комедия напоминает с этой стороны первую комедию Шекспира, ее сюжет о близнецах. Вместо контраста индивидуальных характеров любовный сюжет в «Сне в летнюю ночь» строится на единстве и контрастах четырех миров. Действие здесь развивается на фоне свадьбы Тезея, донжуана античной мифологии (о многочисленных любовных его победах напоминает зрителю Оберон), добывшего себе в жены Ипполиту, воинственную царицу амазонок. Любовь в мире прославленных героев обрамляет историю превращений чувств у обыкновенных смертных, у двух афинских юношей. Параллельно в мире эльфов происходит любовная ссора Оберона и его супруги Титании, а актеры-любители в меру своих сил и со всем усердием представляют горестную историю славной любящей четы из «Метаморфоз» Овидия. Магической силе волшебного цветка так или иначе подчинены все четыре мира (любимая тема Возрождения — «Амур, увлекающий за своей колесницей все живое»).

Как и в прежних комедиях (любовь Люченцио и Бьянки в «Укрощении строптивой», Валентина и Сильвии в «Двух веронцах»), свободное чувство приводит влюбленных к столкновению с патриархальной моралью, на стороне которой официальное право, к конфликту с рассудком родителей, не признающих за своими детьми их прав естественных. И тогда герои (как и в «Двух веронцах») уходят в «лес», предаются власти «природы», и там в «лесу» — та же «природа», источник всех их страданий, столкновений и недоразумений, ибо «любви со здравым смыслом примириться трудно», тот же сок волшебного цветка, который и в Афинах ослепляет им глаза, приводит каждого к исполнению его желаний и всех к взаимному согласию. Комедия стихийных, свободных чувств, побеждающих

домостроевские нравы и искусственный закон, заключает в себе и утопию счастливой жизни, основанной на «естественных» законах природы:

Всяк будь царь своих владений,
Как пословица гласит:
Всякий Джек с своей будь милой,
Все пойдет своим путем,
Всякому его кобыла,
Все окончится добром[1].

Сюжет этой комедии, отдельные мотивы которого восходят к разным источникам, в целом принадлежит, в отличие от большинства комедий, самому Шекспиру и более, чем иные, показателен для его порой «фантастического» реализма. Грани между реальным и воображаемым как бы стираются. Фантастические существа, духи наделены реально бытовыми чертами, вступают в сношения со смертными. Король эльфов Оберон — один из прежних возлюбленных Ипполиты, королева эльфов Титания раньше была любовницей Тезея. Как и афинские молодые люди, они любят, ревнуют, под влиянием возбужденного воображения (все тот же магический «цветок») фантастически идеализируют предмет своих чувств и попадают в еще более забавные положения (Титания влюбляется в ткача Основу с ослиной головой). В сюжете гротескно срастаются образы, представления и быт разных времен и культур. Классическая Титания, взятая из античных преданий, введена в мир средневековых поверий. На службе у Оберона (литературный образ, заимствованный из французских рыцарских романов) состоит в качестве шута домовой Пэк, хорошо знакомый зрителю Шекспира, фольклорно-бытовой персонаж. В античную героическую материю вплетаются нравы английских горожан и театральный быт XVI в.

«Сон в летнюю ночь» показывает, чем именно дорога для Шекспира античная традиция, то воскрешение классической древности, которое дало эпохе Возрождения ее название. Вместе с другими художниками и мыслителями народно-гуманистической линии Шекспир часто издевается (особенно в «Бесплодных усилиях любви») над современными «латинистами», над педантами и буквоедами, которым недоступен живой дух античной культуры. С дру-

[1] Контаминированный перевод.

гой стороны, Шекспиру еще неизвестно свойственное классицизму XVII в. «подражание античности» как принцип меры и разума, ограничивающий, дисциплинирующий натуру, вносящий порядок в стихийную «неразумную» природу,— то понимание духа античности, которое соответствовало эстетике абсолютизма XVII в. Художнику Возрождения Шекспиру дорого в античности ее «языческое»; чуждое христианского аскетизма преклонение перед естественным человеком, ее гуманистический культ природы, ее раскрепощающая, а не ограничивающая роль для рождающейся личности нового общества. Между классической античной традицией и неофициальной народной традицией с ее языческими пережитками, проникнутыми тем же культом природы и сохранившимися в народных празднествах, поверьях и обычаях, для Шекспира внутренне нет существенного различия. Обе традиции поэтому сливаются в «Сне в летнюю ночь»; анахронизмы всего сюжета здесь юмористически заведомо заданы. Английский Шервудский лес, где шалит озорной Пэк, он же Добрый Друг Робин, лес, овеянный преданиями о свободолюбивом славном Робине Гуде, возможен всегда и находится повсюду — в этой комедии он вплотную примыкает к древним Афинам.

3. Комедии зрелых лет

От ранних пьес Шекспира заметно отличаются по содержанию комедии, созданные во второй половине 90-х гг. Сюда относятся «Венецианский купец», «Много шума из ничего», «Как вам это понравится» и «Двенадцатая ночь» (а также комедия «Виндзорские насмешницы», но ее уместно рассматривать в связи с хрониками).

Сюжет в этих комедиях по-прежнему развивается как любовная история, в ходе которой открывается галерея разнообразных натур, жизнерадостных, остроумных, обаятельно естественных. Но Шекспир лишь теперь достигает высшего богатства идей и наибольшей пластичности образов. По сравнению с комедиями зрелых лет обрисовка характеров в ранних комедиях, душевные переходы и контрасты кажутся еще угловатыми («Укрощение строптивой»), схематичными («стойкость» Валентина не меньше, чем «изменчивость» Протея в «Двух веронцах»), драматургически не вполне разработанными («Бесплодные усилия любви»),— они наиболее убедительны лишь в ска-

зочно-условной форме («Сон в летнюю ночь»). В ситуации и в фоне действия поздних комедий рядом с жизнерадостными героями и героинями появляются герои, томимые меланхолией, а также мрачные персонажи, враждебные нормально комедийному миру, контрастирующие образы социального зла и бесчеловечности, всегда побеждаемые в ходе действия, которое, согласно канонам веселого жанра, завершается счастливым концом. Собственный мир комедий, в отличие от трагедий, еще не расколот антагонистической борьбой, он, скорее, ущемлен, стеснен или даже временно оттеснен силами, враждебными «природе», но в звучании комедий появляются новые, печальные нотки.

Наиболее значительно это новое для комедий противопоставление в «Венецианском купце», где оно с захватывающим драматизмом проведено через все действие. Контраст великодушного купца Антонио и мстительного ростовщика Шейлока уже выходит за пределы внутренне родственных вариантов единой человеческой натуры «Укрощения строптивой» или «Двух веронцев». Перед нами непримиримая противоположность двух систем жизни, полная серьезного социального смысла.

История сватовства Бассанио к богатой наследнице Порции — полусказочная новелла, в которой опоэтизирован мир авантюрно-предприимчивых натур, полных беспечной жизнерадостности и дерзких желаний, во главе с образованной, прекрасной владелицей замка Бельмонт. Это круг людей, которым ничто человеческое не чуждо, мир любви, дружбы, остроумия, тонкого понимания живописи, музыки, природы — культурный круг общества эпохи Возрождения. Это мир изысканной роскоши и богатства, которое эти люди умеют ценить не меньше, чем блага культуры. Для Бассанио, «ученого и воина», но бедного дворянина, когда он решает принять участие в опасном состязании претендентов на руку героини, ее богатство играет не меньшую роль, чем молва о ее уме и красоте. (Его друг Лоренцо, похищая прекрасную Джессику из дома отца, не забывает заодно прихватить дукаты и драгоценные камни ростовщика,— насчет чужой собственности эти люди не слишком разборчивы.) Но богатство здесь служит лишь средством для «всестороннего» наслаждения жизнью гармонически развитому «универсальному человеку», этому пресловутому идеалу эпохи.

Ренессансному миру комедии противостоит Шейлок. Для Шейлока богатство — средство к увеличению богат-

ства, к дальнейшему неограниченному накоплению, деньги для Шейлока становятся самоцелью. Характер Шейлока очерчен Шекспиром с той *многогранностью*, без которой для художника Возрождения и его аудитории зловещий образ ростовщика был бы лишен убедительности и жизненной правды. Шекспировский «скупец», которого часто противопоставляли мольеровскому, богато одарен от природы, умен, проницателен, красноречив, остроумен, целеустремлен. Но все его способности поставлены на службу накопительству. Раздавленный приговором о конфискации имущества, он просит:

Берите жизнь и все; прощать не надо,
Берите вы мой дом, отняв опору,
Чем он держался; жизнь мою берите,
Отнявши все, чем только я живу.

В Шейлоке, первом в литературе Нового Времени могучем образе капиталиста, внимание художника Возрождения приковано к демоническому процессу превращения богатой натуры в орудие ею же создаваемого богатства — к процессу дегуманизации личности, сведения всех человеческих интересов к одному стяжанию.

Светотень Антонио — Шейлок поэтому не укладывается в «антропологические» рамки контраста характеров ранних комедий; у великого реалиста она, скорее бессознательно, насыщена социально-историческим содержанием. В самом способе достижения богатства, в их экономике эти два образа составляют многозначительный контраст. «Царственный купец» Антонио, корабли которого плавают по всем морям, подвергаясь превратностям стихий, овеян романтикой эпохи великих географических открытий. Его благополучие еще архаично всецело зависит от фортуны, от природной стихии («Вся моя судьба на море»,— говорит он Бассанио) — если его корабли задержатся в пути или потерпят крушение, богатый венецианец окажется в положении последнего нищего и ему придется собственным мясом оплатить свои векселя. Тогда как капитал ростовщика Шейлока более обеспечен социально, способы его умножения находятся под эгидой государственного закона — сам дож Венеции не смеет ущемить интересы Шейлока, чьи претензии обоснованы векселем, за которым стоит коммерческая репутация торговой республики. «Героический» век начала капиталистической эры не только раскрепощал человеческую личность, ее предприимчивость, но и закреп-

лял, нередко в самой бесчеловечной «шейлоковской» форме, институт частной собственности; во имя разумной и доброй Природы век Возрождения восславил естественные права человека, его свободную «стихийную» инициативу — и на защиту интересов капитала встал закон и твердый правопорядок. Конфликт между Шейлоком, апеллирующим к органам суда в борьбе с Антонио, ненавистным за то, что «взаймы дает он деньги без процентов и курса рост в Венеции снижает», переходит поэтому в противопоставление естественной человечности и формального закона. Претензии Шейлока формально неоспоримы; в правовом споре взывания адвоката Антонио к «милости» истца — не больше чем прекраснодушные фразы. Формализм бесчеловечного права можно победить лишь утрированным формализмом буквального истолкования — и только таким софистическим образом восстанавливается содержательное право человечности и гуманистическая идея торжествует, как положено для жизнерадостной комедии.

Действие комедии разворачивается на фоне маскарада, народных игр в Венеции и заканчивается празднествами и ликованием в Бельмонте. Уходя из дому на ужин, куда его пригласил «мот-христианин», Шейлок приказывает дочери запереться и смотреть за домом, не сметь лазить на окна, не вздумать на улицу высовывать и носа, не глазеть на крашеные хари, «заткнуть все уши», «то есть, окна все», чтобы шум пустых дурачеств и писк противных флейт не проникнул в его почтенный дом; в последнем акте Лоренцо замечает:

«Тот, у кого нет музыки в душе,
Кого не тронут сладкие созвучья,
Способен на грабеж, измену, хитрость;
Темны, как ночь, души его движенья
И чувства все угрюмы, как Эреб:
Не верь такому».

Обществу Бельмонта, где царит любовь свободных и равных людей, любовь-дружба, любовь-наслаждение, противостоит строгая замкнутая семья чадолюбивого Шейлока, который выражает свое отвращение к легкомысленным бракам венецианской знати. Контраст «наслаждающегося богатства» и «накопляющего богатства» представлял для шекспировской аудитории живой интерес. В образе Шейлока, аскета накопления, осуждающего карнавалы и «языческую» расточительность венецианцев, явно проступали

хорошо знакомые аудитории Шекспира черты английского пуританства, враждебного гедонистической «языческой» культуре Ренессанса и осуждавшего народные празднества «веселой старой Англии». Духовное родство еврея Шейлока с пуританством — своего рода «иудействующим» течением в религии и в этике — сказывается и в образе жизни (культ бережливости, хозяйственности, строгих нравов в семье), и в характере, нетерпимом, суровом, мстительном (так обычно изображали в театре пуритан), и даже в насыщенном библейскими элементами языке, который отличает Шейлока от персонажей круга Антонио, щеголяющих античными реминисценциями. Пуританство, рядившееся в одежды ветхозаветных пророков, придало капиталистическому накоплению, этике бережливости характер религиозного долга — и именно ему в Англии принадлежало историческое будущее.

«Венецианский купец» открывается поэтому сценой, в которой Антонио признается друзьям, что с недавних пор его снедает «бессмысленная грусть». Друзья наперебой пытаются разгадать ее причину, но Антонио отвергает все их догадки; свою меланхолию он склонен объяснить тем, что «мир — сцена, где у всякого есть роль» и нынче его «роль — грустная». Меланхолия Антонио, предчувствие близящейся опасности (тень Шейлока, появляющегося в следующей сцене на площади, уже на горизонте!) проходят через все действие комедии. Этим передается смутное ощущение непрочности мира Антонио, которого лишь случай, остроумный «ход» Порции, спасает от гибели, ощущение зыбкости человеческого счастья — атмосфера, характерная для комедий Шекспира зрелых лет.

По сравнению с предыдущими пьесами в «Как вам это понравится» — ново положение комедийного мира. Действие открывается стычкой между героем Орландо и старшим братом, лишившим его наследства. В следующей сцене насмешки героинь-подруг над несправедливой фортуной, «слепой старушонкой», обделяющей остроумные и прекрасные созданья Природы, вводят нас в тон комедии. Положение обделенного уже занимает здесь не злобный антагонист, как в «Много шума», а сам комедийный мир. Для этой комедии, как и для трагедий второго периода, показательна идеализация прежней патриархальной преданности в образе старого слуги Адама (роль которого, по преданию, исполнял в театре сам Шекспир), «пример той честной, верной службы прежних лет, когда был долгом труд, а не корыстью» (слова Орландо. II, 3).

Благородный, отважный герой и его верный старый слуга, остроумная, обаятельная героиня и ее подруга покидают в сопровождении шута несправедливое общество и уходят в Арденнский лес, где в изгнании живет добрый старый герцог, лишенный престола братом-насильником. В лесу веселое общество «проводит время беззаботно, как бывало в золотом веке», «как в старину Робин Гуд английский». Герои влюбляются, страдают, безумствуют, отдаваясь своим чувствам, и наконец соединяются — таков сюжет одной из самых жизнерадостных и грустных пьес Шекспира, сюжет-утопия, своего рода утопическое «возмещение» за обиды, наносимые людьми.

По содержанию и построению «Как вам это понравится» напоминает из ранних комедий «Сон в летнюю ночь». В обеих экспозициях действие протекает в обществе, а сам сюжет — в сказочно-условном мире природы; комические положения в обеих пьесах создаются чувством, мгновенно возникающим у четырех героев любовной интриги (пастушок Сильвий любит Фебу, влюбившуюся в переодетую юношей Розалинду, а та любит Орландо и любима им); функцию Пэка в превращениях и в счастливой развязке здесь выполняет шаловливая Розалинда. Но Природа здесь лишена прежней универсальной власти над людьми — мир Арденнского леса, в отличие от афинского из «Сна в летнюю ночь», находится на отшибе жизни.

В этой комедии, наиболее лирической у Шекспира, больше, чем в прежних комедиях, и сатирических выпадов, которыми обездоленные герои обличают преуспевающих придворных, толстосумов-горожан,— речи меланхолика Жака, шута Оселка и других лиц. Лишь таким образом развивается намеченный в начале пьесы антагонизм между Фортуной и Природой, больше не воплощаясь в драматическое действие. В поздней и более сказочной комедии нет уже ни одного рельефного отрицательного образа типа Шейлока в «Венецианском купце» — герои, враждебные радостному комедийному миру, отодвинуты на задний план. Перерабатывая источник пьесы, Шекспир отказывается от изображения победы добрых над злыми и заканчивает комедию иронически условным раскаяньем «злодеев», которые еще более неожиданно, чем в «Двух веронцах», добровольно возвращают старому герцогу и Орландо отобранное у них положение.

Комедия «Двенадцатая ночь» (1600) завершает весь первый период драматургии Шекспира. С искусством, до-

стигшим высшей зрелости, Шекспир варьирует в ней мотивы, характеры и положения прежних пьес. Но в построении, в контрасте высокого и бытового плана, проведенном через все действие (как в двух частях перед этим законченного «Генриха IV»), «Двенадцатая ночь» ближе всех комедий стоит к хроникам, хотя по сюжету, подобно остальным, не выходит за пределы частной жизни и не вторгается в сферу судеб государственных, предмет хроник.

Высокую линию действия составляет любовный сюжет. Безответное чувство Орсино к Оливии, страсть, внезапно вспыхнувшая в душе добровольной затворницы Оливии к пажу герцога (мотив, напоминающий «Бесплодные усилия любви»); превратная судьба потерпевших кораблекрушение близнецов (как в «Комедии ошибок», на сей раз брата и сестры); участь юной Виолы, которая, переодевшись мальчиком, поступает в услужение к герцогу, любит его, но вынуждена быть его ходатаем перед своей соперницей Оливией (мотив «Двух веронцев»); затем судьба ее брата Себастьяна, который вместе со своим другом Антонио, капитаном и «прославленным пиратом», случайно оказывается там, где происходят события, и великодушный Антонио готов ради друга пожертвовать собой (мотив «Венецианского купца»). Это, как и в прежних комедиях, мир благородной любви, бескорыстной дружбы, поэзии и музыки, полусказочная жизнь, далекая от житейских забот (как в кружке Арденнского леса из «Как вам это понравится» — в последний раз опоэтизированный союз Природы и культуры).

Как всегда в комедиях Шекспира, комичное и трогательное переплетаются, герои страдают, попадают в смешные положения, сознают свою слабость перед судьбой и страстями, но единственным источником их горестей и радостей, их судьбой является Природа. Море, омывающее берег Иллирии, царит в последней комедии, как и в самой ранней, над всем происходящим. Его гул слышен на протяжении всего действия, и оно играет в судьбе любящих ту же роль, что и лес в «Сне в летнюю ночь» — символ свободной, естественной стихии жизни. Она разлучает брата и сестру, создает для них, как и волшебный цветок в ранней комедии, одновременно патетичные и забавные ситуации, чтобы под конец без вмешательства общества, его законов и обычаев привести всех героев к счастливому концу.

В «нижнем этаже» действия выступают слуги и домо-

чадцы графини Оливии во главе с ее приживальщиком и дядей сэром Тоби. Здесь также царит «природа», но в более низменных формах — непрерывные пирушки, застольные песни, хвастовство, надувательство (сэр Тоби обирает глупого провинциала Эндрью Эгьючика, подогревая его надежды на брак с Оливией). Врагом веселой, беспутной компании выступает дворецкий Мальволио, строгий блюститель благопристойности. Он наделен традиционными в английском театре Возрождения чертами пуританина, своекорыстием и ханжеством, и вооружает против себя весь дом. «Думаешь, если ты такой уж святой, так на свете больше не будет пирогов и хмельного пива?» — возмущается сэр Тоби. В разыгранной над Мальволио шутке, в наиболее комической линии действия, пользовавшейся неизменным успехом у тогдашнего, как и у позднейшего зрителя, ханжа, враг веселья разоблачен и осмеян,— победа над ним достается легко, в отличие от победы над Шейлоком, комической параллелью к которому является Мальволио.

Но во всей атмосфере «Двенадцатой ночи», в настроениях главных героев и еще более в комедийном фоне, где господствует беспардонное веселье и «фальстафовская» распущенность, есть — более ощутимое, чем в «Венецианском купце»,— чувство неуверенности в себе, «карнавальное предчувствие» конца веселых дней. Для этой комедии характерен ее грустный шут, который «устал острить» и поет охваченному меланхолией герцогу заунывную песню о смерти, песню, «полную сердечности и правды, как старина». «Двенадцатая ночь», по построению одна из наиболее музыкальных комедий Шекспира, начинается прославлением музыки в словах герцога и заканчивается песенкой шута на тему круговорота времени, несущего возмездие, но также угрозой уходящего Мальволио («Я рассчитаюсь с вашей низкой сворой»), которая вызывает беспокойство у Оливии и герцога. В этой комедии, одной из самых веселых, Шекспир, по известному выражению одного критика, уже «прощается с весельем» — на пороге нового века и нового, трагедийного периода творчества.