

83.34В. н.)  
П 39

А. ПИНСКИЙ



ШЕКСПИР

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

## 2

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

---

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

вают, что их дочь уже вышла замуж за сына Монтеки), а «домостроевское» право отца, в такой же мере средневековое, как и буржуазно-мещанское<sup>1</sup>.

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

### 3

Третий акт начинается словами благоразумного Бенволио:

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

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

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

---

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

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

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

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

---

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

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

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

#### 4

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

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

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

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

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

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



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

(II, 3. Перевод Ап. Григорьева)

Диалектике этого рассуждения (в духе «совпадения противоположностей» как высшей логики божества, у Николая Кузанского) — а ею пронизаны и гуманистическая мысль, и народное искусство Ренессанса — созвучны еще в первой сцене парадоксы (казавшиеся иногда критике лишь модным «эвфуистским» остроумием) влюбленного Ромео о «любви, страшней, чем ненависть», о «благоразумном безумье», о «целебном недуге», «бессонном сне» (I, 1) — о разладе от избытка жизненных сил. Брата Лоренцо пугает эта страсть без меры: «Насильственным страстям — насильственный конец; в их торжестве — им смерть... Люби умеренно — пролюбишь долше» (II, 6, перевод Ап. Григорьева). Предчувствие смерти томит героев с начала действия<sup>1</sup> в этой истории любви, завершающейся среди трупов в склепе. В моменты высшего счастья над героями витает смерть<sup>2</sup>. Любовь и самоубийство в трагедии Шекспира, как у Тютчева сон и смерть, — «близнецы» («И кто в избытке ощущений, когда кипит и стынет кровь, не ведал ваших искушений, Самоубийство и Любовь!»).

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

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

<sup>1</sup> См. I, 4, когда Ромео собирается на бал Капулетти.

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

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