

83.34В. н.)
П 39

А. ПИНСКИЙ



ШЕКСПИР

I. СЮЖЕТ ТРАГЕДИЙ

Английский «народный» театр Возрождения, в отличие от французского классицистского, подготовленного традицией «ученого» театра Возрождения, а также от не признающего норм классицизма (его «правил») испанского театра XVII века, не выработал внешнего канона трагедии и даже не стремился к такому канону. Трагедии и комедии Шекспира и его английских современников — образцы свободного вдохновения, плоды непосредственного чувства возвышенного или смешного в жизни и в искусстве.

«Тит Андроник», «Ромео и Джульетта», «Юлий Цезарь», первые три шекспировские трагедии — что их роднит по содержанию и стилю трагического? Загадочный «Гамлет», где герой, по-видимому, уносит в могилу некую тайну («Остальное — молчание») — и прозрачное развитие страсти, новеллистически законченное действие «Отелло». Психологически малопонятные поступки, странное действие, как бы сказочная символика «Короля Лира», — и с предельной строгостью мотивированная, классически ясная, величественно простая история «Кориолана».

По сравнению с театрами Лопе де Вега и Кальдерона, Корнеля и Расина чуть ли не любая трагедия Шекспира образует рядом с другими как бы особый тип. Подобно своему герою, резко очерченной личности со своим особым пафосом, каждая трагедия отмечена особым, личным характером целого, нелегко формулируемой «внутренней формой», поэтически подобающей лишь предмету (теме, сюжету) данной пьесы, его духу. Трагедиям Шекспира поэтому чужда заведомо заданная внешняя структура. Или, как обычно говорят, пользуясь мало что говорящим отрицательным определением, Шекспир вслед за народной средневековой традицией «не соблюдает правил», в частности драматических «единств», уже сложившихся к концу XVI века в «ученом» гуманистическом театре. В мире трагедий Шекспира вынесенная наружу, технически единая форма еще более исключена, чем в его мире комедий, относительно более однородном как по сюжетам, всегда любовным (за исключением «Комедии ошибок»), так и по характерам героев и героинь, вариациям единой человеческой природы. В комедиях Шекспир поэтому ближе, чем в трагедиях, к «внешней форме», к единым нормам,—

хоть бы тех же пресловутых трех единств, соблюдаемых иногда частично («Бесплодные усилия любви», «Сон в летнюю ночь»), а то и полностью («Комедия ошибок»).

Нередко, чтобы установить концепцию трагедии у Шекспира, выделяют лишь немногие пьесы в качестве подлинных образцов жанра. Так, например, часто исходят (особенно после крупнейшего английского шекспироведа начала нашего века Бредли) только из четырех подлинных трагедий («Гамлет», «Отелло», «Макбет», «Король Лир»), полагая, что в остальных либо концепция трагического у Шекспира еще не созрела («Ромео и Джульетта»), либо он связан недостаточно драматическим материалом авторитетных исторических источников, а потому создает лишь «трагические истории» или «исторические трагедии» («Юлий Цезарь», «Антоний и Клеопатра», «Кориолан»), а иные трагедии либо несамостоятельны, либо не вполне аутентичны («Тит Андроник», «Тимон Афинский»). Такое ограничение, хотя и свидетельствует о всей сложности задачи, не может, однако, нас вполне удовлетворить.

Из двенадцати пьес, помещенных издателями первого фолио в раздел трагедий, потомство признало характерными для жанра десять: «Троила и Крессида» и «Цимбелина» мы теперь относим к иным видам драмы. В отличие от всех десяти комедий и почти всех (девяти из десяти) хроник — те и другие создавались в 90-х годах — к жанру трагедий от «Тита Андроника» (1594) до «Тимона Афинского» (1608) Шекспир обращался в разные периоды творческого своего пути. На трагедийном жанре поэтому резче отразились основные этапы его духовного развития.

Около 1600 года, в самой середине творческой эволюции (1590—1612), в тридцатипятилетнем возрасте, который Данте признал «серединой нашего жизненного пути», кризисным моментом духовного развития личности, в мироощущении Шекспира обозначилась коренная перемена. Мы, по сути, почти ничего не знаем об обстоятельствах личной жизни, способствовавших этой перемене; нам остается усматривать в ней следствие общего духовного роста Шекспира, углубления его социально-философской мысли, связанного с дисгармоническими, «кризисными» чертами идей позднего Возрождения. К этому времени гуманистами и художниками Ренессанса была взята под сомнение реальность идеала свободного развития «универсальной личности» под знаком которого развивались искусство и мысль Раннего и Высокого Возрождения, в частности, комедии Шекспира.

Большинство шекспировских трагедий как раз и относится к 600-м годам. В других пьесах этого десятилетия («Троил и Крессида», «Конец — делу венец», «Мера за меру») мы уже не находим жизнерадостного («празднично-карнавального») комизма 90-х годов; современные исследователи относят эти три пьесы к особой группе «мрачных комедий» (или просто «драм»).

С другой стороны, трагедии 90-х годов по мироощущению, темам ситуациям еще глубоко родственны комедиям и хроникам.

Необходимо поэтому отделить три ранние трагедии 90-х годов, когда еще не сложилась окончательно шекспировская концепция трагедий, от семи поздних и более показательных трагедий 600-х годов. Различие между ними ощутимо по предмету трагедий (магистральному сюжету), обрисовке фона, источнику театральности — по всему характеру жанра.

Глава первая

МАГИСТРАЛЬНЫЙ СЮЖЕТ

В статье «Ко дню Шекспира» (1771) молодой Гете замечает по поводу «планов» шекспировского театра, что это «не обычные планы», то есть не вынесенные наружу, во внешнюю композицию, замыслы, как в рационалистических концепциях драм классицизма. «Все его пьесы,— пишет Гете,— вращаются вокруг скрытой точки, где вся своеобычность нашего «я» и дерзновенная свобода нашей воли сталкиваются с неизбежным ходом целого». В самом общем виде Гете здесь сформулировал в первую очередь предмет шекспировских трагедий зрелых лет (а отчасти и хроник, но лишь в меру близости некоторых из них — «Ричарда II», «Ричарда III» — трагедиям).

Действительно, каков основной предмет, каков магистральный сюжет — сюжет всех сюжетов — шекспировских трагедий 600-х годов от «Гамлета» до «Тимона Афинского»? Это судьба человека в обществе, возможности человеческой личности при недостойном человека («бесчеловечном») миропорядке. Герой идеализирует в начале действия свой мир и себя, исходя из высокого назначения человека; он проникнут верой в разумность системы жизни и в свою способность самому свободно и достойно творить свою судьбу. Действие строится на том, что протагонист на этой почве вступает с миром в великий конфликт, который приводит героя через «трагическое заблуждение» к ошибкам и страданиям, к проступкам или преступлениям, совершаемым в состоянии трагического аффекта. В ходе действия герой осознает истинное лицо мира (природу общества) и реальные свои возможности в этом мире (собственную природу), в развязке погибает, своею гибелью, как говорят, «искупает» свою вину, «очищается», освобождаясь от роковых иллюзий,— и вместе с тем утверждает во всем действии и в финале величие человеческой личности как источник ее трагически «дерзновенной свободы».

Таков «план», такова теорема магистрального сюжета шекспировской трагедии.

Вряд ли при этом надо напоминать, что, в отличие от Корнеля и Расина, предваряющих читателя о своем понимании трагического особыми рассуждениями, *предисловиями* к печатным изданиям пьес, чувство трагического у Шекспира и его современников, как и в народном театре, было гораздо более безотчетным. Об эстетических предпочтениях Шекспира, о нормах и законах его концепции трагического (независимо от меры ее сознательности, вопроса до конца трудно разрешимого да и в известном смысле праздного) нам остается судить по самим трагедиям—в порядке, так сказать, собственного *послесловия*. В многочлене трагедий магистральный сюжет не вынесен за скобку. Он — лишь идеальная модель сюжета; каждая трагедия на свой лад, в соответствии со своей темой, своей внутренней формой, к ней тяготеет, она стоит за каждой из них, но не все элементы модели полностью и одинаково рельефно проступают в разных пьесах. Иначе говоря, магистральный сюжет не повторяется, не переносится в готовом виде из трагедии в трагедию, а *становится*, освещается с разных сторон, эволюционирует на протяжении почти целого десятилетия. В нем меняются акценты, одни элементы трансформируются, ослабляются, даже полностью исчезают, а другие зарождаются позже, значение их возрастает, придавая сюжету новый смысл и ретроспективно освещая по-новому ситуацию и образы прежних трагедий.

1. СУБЪЕКТИВНАЯ СТОРОНА СИТУАЦИИ

В шекспировской трагедии наш интерес прежде всего прикован к личности героя, к натуре в высшей степени значительной и интересной (в ней, по Гете, «вся своеобычность нашего «я»»), к ее характеру, поступкам, судьбе. Субъективная сторона трагедийной ситуации — это характер и сознание протагониста.

В трагедии герой гораздо резче очерчен, чем в комедии. Он вызывает изумление у всех окружающих как единственная, неповторимая, характерная личность трагедийного мира, тогда как герой комедии подобен иным персонажам — своим друзьям в параллельных линиях — или героям иных комедий. В трагедии поэтому невозможен сюжет менехмов-близнецов «Комедии ошибок» или «Двенадцатой ночи», обрамляющий всю эволюцию комедий 90-х годов (психологически намечаясь и в иных комедиях, особенно в «Сне в летнюю ночь»); здесь, как правило, неуместны недоразумения, основанные на переодеваниях и подменах¹ Гамлет, конечно, никогда не поступил бы, как Отелло, и трудно себе представить Кориолана в ситуации Антония. Перефразируя нача-

¹ За исключением переодевания Кента в «Короле Лире», второстепенного по своей сюжетной функции. Но для трагедийного сюжета полон высшего значения в том же «Короле Лире» антиприем «раздевания» Эдгара.

ло «Анны Карениной», все комедийные герои похожи друг на друга, каждый трагедийный герой трагичен по-своему. В «своеобычности» характера трагедийного героя заключается его удел — сам сюжет данной пьесы как героически характерный сюжет.

Герой трагедии поэтому сливается в нашей памяти со своим сюжетом — с наиболее характерными его ситуациями и с сюжетом в целом, «сюжетом-ситуацией» Всякого Человека — в единый образ, многозначительный, как притча, символ. Имена Гамлета, Отелло, Макбета, Лира, а из ранних трагедий Ромео и Джульетты (но не любовников комедий!) стали благодаря шекспировской обработке старых сюжетов нарицательными. И это несмотря на всю сложность, спорность интерпретации трагедийных характеров! С другой стороны, сам Шекспир питает особый интерес к сюжетам уже знаменитым, с героями единственными в своем роде, имена которых в культурном обиходе стали нарицательными задолго до Шекспира (Брут, Клеопатра, Тимон Афинский). Для современников Шекспира благодаря предыдущим обработкам такими же сюжетами-притчами уже были истории Гамлета и Лира ¹.

Органическая связь между значительным характером и характерным сюжетом внешне выражается в том, что трагедия всегда названа по имени героя (или героя и героини). Этого *никогда* не бывает в шекспировских комедиях, тяготеющих к общежанровым, юмористически условным названиям типа «Как вам это понравится», «Двенадцатая ночь, или Что угодно». По-видимому, отчасти на этом основании из поздних пьес «Цимбелин» отнесен издателями первого фолио к трагедиям, несмотря на счастливый конец, а «Зимняя сказка» и «Буря» к комедиям, несмотря на серьезный, патетический тон. Из «мрачных» пьес начала 600-х годов в раздел комедий помещены «Конец — делу венец» (типично комедийное название!) и «Мера за меру», но «Троил и Крессида» — после явных колебаний издателей ² — в раздел трагедий.

В хрониках, где невидимым режиссером выступает Время, название по имени персонажа, как мы знаем, указывает, главным образом, на малое (хронологическое) время действия, на период царствования, а не на главного героя — им не являются ни Генрих VI, ни Генрих IV в посвященных их правлению пяти хрониках. Название «Юлий Цезарь» в «исторической трагедии», художественно обобщающей весь жанр хроник, само по себе уже свидетельствует о внутренней ее связи с хрониками, это единственная трагедия Шекспира, названная по имени антагониста, а не

¹ В 1589 г., за двенадцать лет до шекспировского «Гамлета», Т. Неш намекается над «множеством Гамлетов, которые то и дело раздражаются трагическими монологами». Около этого времени, по-видимому, уже был поставлен не дошедший до нас «Гамлет» Т. Кида.

² Что видно по нумерации страниц и оглавлению первого фолио.

героя. «Юлий Цезарь» — драма о Риме времени Юлия Цезаря. Великая беда ее главного героя, трагедия республиканца Брута в том, что ему суждено жить именно в такое время, его губит под Филиппами Дух Юлия Цезаря.

По натуре удивительный протагонист трагедии, каковы бы ни были его слабости, не относится к слабым людям или даже к средним «хорошим людям». Слабый человек — главное лицо мелодрамы, а не трагедии. Своим предметом мелодрама обычно имеет судьбу бедняков, сирот, калек, обездоленных, жертв коварных интриг или жестокости «мелодраматических злодеев», либо произвола сильных мира сего. «Потрясающий» сюжет мелодрамы основан на контрасте обыкновенных, честных, простых людей и необыкновенно горестной, непростой их судьбы, воистину ничем ими не заслуженной (в развязке, впрочем, для нашего успокоения злодеи обычно посрамлены, а добродетель торжествует). Судьба человека в мелодраматической ситуации так или иначе сводится к тому, что на хорошего, симпатичного маленького человека жизнь, история обрушилась, как гора — и он барахтается под ней, под непосильным бременем несправедливой своей судьбы, взывая к нашему состраданию. Бедственная доля героя и патетический тон ситуации создают мнимое сходство мелодрамы, «мещанской трагедии», как ее называли в XVIII веке, «трагедии для простого народа», с классической трагедией, которой она пришла на смену в эпоху сентиментализма и романтизма. Мелодрама, впрочем, широко известна еще искусству восточных деспотий (например, старинному китайскому и классическому древнеиндийскому театру), а также европейского средневековья («миракли» с заступничеством богоматери и святых за невинных страдальцев или раскаявшихся грешников); иначе говоря, архаическим культурам, которые в своей этике исповедуют человечность, но еще не знают значения принципа личности. Во все времена мелодрама пользовалась массовым успехом, умиляя сердца трогательной беспомощностью человека перед злом жизни, перед превратностями судьбы. Но часто отмечаемая искусственность «мелодраматической» лжи, апеллирующей к сердцу мелкого буржуа¹, и дешевого сорта гуманизм (вернее, гуманность) кардинально отличают взвинченную мелодраматическую патетику от недостижимой естественности и подлинного величия «трагической боли» (О. Мандельштам).

Напротив, как и в античном театре, трагедийный герой у Шекспира по масштабу натуры вполне на уровне своей ситуации, она ему по плечу; более того, без него трагедийная ситуация невозможна, без *его* натуры. Она — его удел, его судьба. Без неумолимой пытливости Гамлета, удивительной доверчивости Отел-

Письмо К. Маркса к Ф. Энгельсу от 13 июня 1854 г.— К. Маркс и Ф. Энгельс, Сочинения, т. 28, стр. 310.

до или (но в ином смысле) Тимона, безмерной веры в свою звезду Антония или (но опять по-иному) Макбета — немислим названный по имени героя сюжет. Он предполагает героический, значительный, как бы самой природой («судьбой») выкованный для этой ситуации характер. Другой человек на месте протагониста, вероятно, — и даже без урона для своей чести, — примирился бы со сложившимся положением, с обстоятельствами («плетью обуха не перешибешь»), что и советуют близкие люди Гамлету и Лиру, Кориолану и Тимону. На месте героя другой и не ввязался бы в подобную ситуацию, либо благоразумно остановился бы на полпути и не спорил бы с роком.

Протагонист трагедии, таким образом, наделен «роковой» натурой, неотвратимо целеустремленной к тому, что составляет его долг и долю. Его слабости — безмерная вера в свои силы, удивительная слепота страстей, наивные иллюзии — изнанка его духовного величия. Он выступает — невольно или сознательно — от имени человека против общества, от имени личности против сложившейся или только возникающей системы человеческих отношений, он входит в принципиальный конфликт с людьми, отвечает за него, он «у себя дома» в этом великом конфликте. Наша симпатия, наше «сострадание» (греческое «симпатейя») герою вызвано обаянием героя, изумлением перед величием человеческой природы. Трагедийное сострадание не жалость, ибо герой не жалок перед судьбой, здесь нет места умилению. Классическая трагедия, в отличие от мелодрамы, ее антипода, не вызывает у зрителей слез, успех ее не измеряется количеством обмороков в зрительном зале. В страшном исходе судьбы героя и вырисовывается в полной мере человеческое достоинство, назначение личности, в этом смысле герой *вполне достоин* своей судьбы; большому кораблю большое плаванье. В конце концов, думаем мы, есть что-то более важное, чем существование, жизнь, — в трагедии Шекспира мы смотрим истине в глаза, мы не требуем хеппиенда. В нашем отношении к шекспировскому герою мы — пожалуй, несколько неожиданно для самих себя — обнаруживаем «героическую» (а не просто гуманную, как в мелодраме) точку зрения. Так же мыслит и Гамлет в сцене, где друзья пытаются удержать его от встречи с Призраком («Чего бояться? Мне жизнь моя дешевле, чем булавка... Руки прочь! Мой рок вызывает!» I, 4), и Макбет («Нет, так не будет! Выступай, судьба, мы с тобой сразимся насмерть», III, 1).

Судьба Лира, во многом сходная с судьбой Ричарда II, показывает на иной масштаб природы, на большую значительность героя трагедии, чем героя хроники, — и на более широкую, более принципиальную человечность, на общечеловеческое значение трагедийной ситуации. Не касаясь других особенностей, существенных в жанровом отношении, достаточно отметить различие в завязке, в масштабе природы героя и в значении его несчастий.

Оба короля ведут себя в первом акте как неразумные правители, но слепая самоуверенность трагедийного героя гораздо разительней, чем легкомысленно беспечная самонадеянность героя хроники: Лир сам безрассудно отказывается от власти, сам «творит свою судьбу», тогда как капризного и малодушного Ричарда II впоследствии заслуженно низлагает более удачливый соперник. Ричард поэтому имеет право оплакивать жестокий удел королей, коих не щадит Время, ежели они недостойны своего звания («Сидит на троне Смерть, шутиха злая...»). Тогда как Лир ходом Времени (в гораздо более высоком смысле) через предельное унижение доходит до несравненно большего — до постижения природы социального зла, унижения и страдания всякого человека, до трагизма человеческого существования в «зверином», недостойном человека мире, до наивысшей у Шекспира мудрости. Судьба-звание в «Ричарде II» гораздо уже и локальнее, чем судьба-призвание в «Короле Лире», она «не тянет» на трагедию.

С другой стороны, трагедийный герой, который с нарастанием конфликта, охваченный аффектом, доходит до преступления, до разрыва с обществом, до жажды его уничтожения (в кульминации Лир, но особенно Кориолан и Тимон, герои последних, и наиболее «социальных», трагедий), все же по характеру отнюдь не патологическое исключение, не чудовище, не нравственный урод. Мрачный отблеск «бесчеловечного мира», правда, ложится и на образ героя, зло, как болезнь, входит в его душу, но даже наиболее демоничный среди протагонистов Макбет — в отличие от Ричарда III, героя хроник — не задан как преступник, не преступник по натуре, но становится им в ходе действия, роковым стечением обстоятельств доверившись своей судьбе, ложно поняв ее и свой долг, призвание. И только поэтому история Макбета звучит как трагедия человеческого удела, трагедия обособившейся, демонически отпавшей от людей, могучей личности.

Значительности природы трагедийного героя внешне соответствует и его положение в обществе. Это король, наследник престола, полководец или видное лицо в городе-государстве. От заблуждений героя, от его поступков и участи в какой-то мере зависит — причем непосредственно — общественное целое, масштаб сюжета, социальный фон («Тимон Афинский», V, 1, где сенаторы умоляют Тимона ради блага города вернуться в Афины). Герои трагедий «Гамлет», «Король Лир», «Макбет» отличаются и по званию от героев «семейных драм» либо повестей типа «Гамлет Щигровского уезда», «Степной король Лир» или «Леди Макбет Мценского уезда». Но звание, внешний момент в сословном положении и характеристике героя, отступает на второй план перед нравственно-символическим и общесоциальным значением всей ситуации или субъективной стороны. И для гуманистической концепции художника Возрождения показатель-но, что из семи трагедий 600-х годов в четырех («Отелло», «Мак-

бет», «Антоний и Клеопатра», «Кориолан») героем является военачальник, выдвинувшийся благодаря личным заслугам, человек, обязанный высоким положением всецело себе, своей «доблести» (*virtù*) — в ренессансном смысле слова.

2. ОБЪЕКТИВНАЯ СТОРОНА СИТУАЦИИ

«Дерзновенная воля» героя, по Гете, сталкивается с «неизбежным ходом целого», с установившимся порядком, с дисгармоническим состоянием общества.

Трагедия Шекспира по всему содержанию «социальнее», чем его комедия. Ее конфликт касается в самой основе устоев общества независимо от того, сознает ли это герой (в «Гамлете», но особенно в последних трагедиях) или не сознает (в «Отелло», «Макбете», «Антонии и Клеопатре»). В комедиях мотивы социальные вынесены за пределы основного, любовного, сюжета — обездоленный протагонист Орlando в «Как вам это понравится», как и антагонист Шейлок, особенно когда он выступает от имени гонимой нации, — причем комедийные мотивы и персонажи тогда уже не комичны.

Напротив, в мире трагедий герой сталкивается с социальной системой, с господствующими нравами, с объективной необходимостью в основном сюжете. Роль случая в действии — например, обмен шпагами в поединке между Гамлетом и Лаэртом или потерянный платок Дездемоны — несравненно меньшая, чем в комедии. Случайность в трагедии не основной ингредиент химической реакции, а катализатор — случай лишь ускоряет неизбежное, детерминированный ход *системы*.

По содержанию трагедийная коллизия прямо противоположна комедийной. В комедии герой находится всецело во власти своих чувств, а в его чувствах действует «природная необходимость», против которой герой бессилён, в чем сам же охотно сознается, а иногда (Протей в «Двух веронцах») софистически оправдывает себя законами Природы. Комедийный герой в своих «натуральных» превращениях комически *несвободен*. Зато мир вокруг героя — это как бы сцепление случайностей, превратностей фортуны, всякого рода неожиданностей, недоразумений; иначе говоря, объективная жизнь, стихийно «играя», протекает как бы произвольно, как бы *свободно*, начиная со случайных встреч в завязках вплоть до случайно счастливых развязок. Этот контраст и вызывает жизнерадостно-комический тон всего комедийного действия. В трагедии же, напротив, герой поступает «как должно», как требует честь, человеческое достоинство; чтобы действовать, чтобы решить, «быть или не быть» поступку, ему надо только знать, «что благороднее». Ибо — как всегда при нравственном решении — даже когда герой ошибается, он

сознает себя *свободным* в решении и не может, не должен ссылаться на свое бессилие. Но зато мир вокруг героя живет по своим строгим законам, пусть и «неблагородным», бесчеловечным: в объективной жизни царит жестокая необходимость, *несвобода* системы. На этом контрасте и основан серьезный, патетический тон трагического действия — во всех моментах сюжета от свободной (по свободному решению героя) завязки до неотвратимой, «необходимой» гибели героя.

«Неизбежный ход целого», однако, не предопределяет коллизию трагедии Шекспира с такой фатальностью, как в античной, где над героями стоит слепой рок. Сравнивая «Макбета» с «Эдипом», мы видим, что там, где у Софокла герой, полагая, что бежит от своей судьбы, на деле, того не сознавая, осуществляет свою судьбу, у Шекспира герой сознательно совершает преступление, самовольно упреждая свою судьбу; Макбет преступает человеческий закон, исходя из будто бы неизбежного предначертания, смысла которого, как затем окажется, он не постиг. Ирония судьбы в трагедии Шекспира («трагическая ирония») иная, чем у Софокла. Античный хор поэтому поет о слабости человека перед роком, тогда как Макбет в отчаянии восклицает: «Жизнь — сказка в устах *глупца*». Ибо Макбет мог поступить иначе — подобно Банко, который не поддался наваждению. И Отелло также в конце восклицает: «О, я глупец, глупец, глупец!» Герой Шекспира более свободен, более ответствен — и более преступен, чем герой Софокла, ибо более вменяем. Он сам кузнец своего несчастья.

Роковое в шекспировской трагедии не то чтобы просветлено — как всегда в трагедии, оно достаточно ужасно, демонично, но более прояснено, более понятно, ибо более социально, чем в античной, где «трагический рок» как «демоническая сила» — это, по сути, «невежество» героя, по выражению молодого Маркса¹, извечное, злополучное неведение человеческое.

«Гамлета» не раз сравнивали с «Орестеей» Эсхила, к которому, надо сказать, Шекспир вообще ближе, чем к другим античным трагикам, и по величю сюжета, по всемирно-исторической значительности трагедийной ситуации, и по образно-насыщенному, у обоих несколько архаичному (по сравнению с современниками), эмоционально «темному» языку. Подобно датскому принцу, Орест должен, как сын и законный наследник, отомстить за отца, царя, вероломно убитого братом (двоюродным у Эсхила), причем убийца, похитив венец, женился на вдове убитого, на матери героя. Но, во-первых, хотя Гамлет в сцене, где друзья удерживают его от встречи с Призраком, твердит о зове судьбы, — у Шекспира нет античного предопределения. Композиционно это различие выражено, между прочим, в том, что трагедии Шекспи-

К. Маркс и Ф. Энгельс, Сочинения, т. 1 (1929), стр. 207.

ра никогда не строятся циклами. (К Эсхилу с этой стороны Шекспир близок лишь в хрониках, где цикличность оттеняет величественную роль Времени, стоящего *над* государственными деятелями.) В «Орестее», как обычно в античных циклах трагедий, особенно у Эсхила, действие в значительной мере уже предопределено прошлыми деяниями, преступлениями родителей, проклятием, тяготеющим над родом героя, над Атридами, чем и вызвана форма трилогии, тогда как у Шекспира трагедийная ситуация замкнута — даже в пределах одного лишь периода жизни героя. Собственное прошлое героя, а тем более прошлое его рода, либо нам совершенно неизвестно (Ромео, Брут, Макбет, Лир, Тимон), либо известно в самых общих чертах (Гамлет, Отелло) и не связывает героя, не определяет его судьбу. Трагедия «Антоний и Клеопатра», например, не является продолжением трагедии «Юлий Цезарь»; в двух римских трагедиях слишком мало общего и в положении и в характере Антония. Шекспировский Гамлет, даже выступая в роли мстителя за отца, выделен из родовых связей как самоопределившаяся личность.

Отсюда, во-вторых,— что особенно важно,— иной смысл «судьбы» у Шекспира, иная трагедия героя. Орест с самого начала (еще до завязки) знает истинное положение вещей, и ему ясен его долг. Он всегда знал, что отец его убит, кто участвовал в убийстве, кому он должен мстить. Трагедия героя чисто нравственная: выполняя долг, он становится матереубийцей — и это до конца непроглядно темный рок! (В «Эдипе-царе» — еще резче.) Гамлет же начинает с незнания (обстоятельств смерти отца), чтобы через предчувствия, смутные подозрения, узнавание (в завязке), затем через проверку и подтверждение частной истины о свершенном преступлении дойти до постижения мира (своей «судьбы»), в котором возможно было такое преступление, а тем самым до конфликта со средой, с придворным обществом во главе с Клавдием, в столкновении с которым герой гибнет. Это трагедия знания мира и меры собственных сил, того горького знания и самосознания, которое, как будто обесценивая всякий нравственный поступок, отравляет герою существование — и все же необходимо Гамлету по самой его натуре, призванию.

У Эсхила судьбу героя тоже определяет время, которое вышло из традиционной колеи. В родственной «Гамлету» античной трагедии это смена матриархата патриархатом, победа «младших богов» и отцовского права над «старшими богами», над извечным материнским правом, а в конце примирение древних богов с новым миропорядком и нравственное оправдание матереубийцы, апофеоз героя. У Шекспира демифологизированный сюжет не может завершиться таким примирением, столкновение Гамлета с Клавдием не передать ни в какой ареопаг. Оправдание для

шекспировского героя лишь в том, что он познал и обнажил перед миром «гниль» датского королевства (а Дания — это «весь мир!»), за что герой платит жизнью и — «под занавес», так сказать, — удостоивается апофеоза...

3. РАЗВИТИЕ СЮЖЕТА И ЕГО СТРУКТУРА

Отправным пунктом в концепции шекспировской трагедии служит учение о человеке — творце своей судьбы, господствовавшее в литературе и искусстве Возрождения. Им проникнуты — в каждом жанре на свой лад — новелла Боккаччо и его последователей, героическая рыцарская поэма круга Ариосто — Спенсера и роман Рабле — Сервантеса, мемуары, моральные трактаты, ораторские жанры, в частности, излюбленные у итальянских гуманистов речи на тему «О достоинстве человека», среди которых наиболее знаменитая принадлежит Д. Пико делла Мирандола. Эта речь прославляет «дивное и возвышенное назначение человека, которому дано достигнуть того, к чему он стремится, и быть тем, чем он захочет»; только человеку «дана возможность пасть до животного или подняться до существа богоподобного — исключительно благодаря внутренней воле».

Когда в первой из трагедий 600-х годов герой в беседе с товарищами по университету восклицает: «Что за мастерское создание — человек! Как благороден разумом! Как беспределен в способностях... Как похож на ангела глубоким постижением», — в его словах (не лишенных горестно-иронического налета, даже саркастической утрировки, если вспомнить ситуацию — с кем он говорит и то, что *нынче* для Гамлета человек «квинтэссенция праха») повторяются, может быть, уже как трюизмы, панегирические идеи восторженной речи Пико делла Мирандола. В ней — популярный, почти официальный «миф» культуры Возрождения, эпохальный миф самосознания. И это основополагающий, формирующий «высокий» миф магистрального сюжета, который варьируется в отдельных трагедиях соответственно их предмету, вступая в конфликт с «низким» «трезвым» антимифом практических, «реалистичных» антагонистов.

На высоком мифе строится завязка, зачин трагедийного сюжета: в ней протагонист не просто индивид, особь, а «человек во всем смысле слова», личность героическая, личность как лицо общественного целого — искушая судьбу, уверенно (ибо это долг настоящего человека) ставит на карту все свое благополучие. В «Гамлете» это сцена, где, повинувшись зову судьбы, принц вступает в сношение с Призраком: отныне жизнь для него ничто — он *должен* узнать истину! В «Отелло» — дерзкое похищение Дездемоны, доблестный вызов общественным предрассудкам. В «Макбете» — встреча с ведьмами, предсказывающими герою

великое его будущее, чему герой тут же смело поверил. В «Короле Лире» — горделивая сцена добровольного отречения от власти — и так во всех трагедиях. За трагедийным зачином нарастает — явно или тайно для героя — конфликт с миром.

В кульминационном третьем акте конфликт достигает апогея. В критике (начиная с Г. Фрейтага в середине прошлого века) не раз отмечалась неравномерность действия в шекспировской трагедии: наиболее сильные, «героические», сцены чаще приходится на восходящую линию (от завязки к кульминации), которой заметно уступает линия нисходящая (от кульминации к развязке). Это видно почти во всех трагедиях Шекспира, а особенно явно в трех величайших — в «Лире», «Макбете», «Гамлете». Протагонист — этим отчасти вызвана неравномерность — в нисходящей линии менее самостоятелен, чем раньше, развитие конфликта, причины интриги непосредственно исходят уже не от него, а от антагониста. Перемена ведущей роли в действии резко выступает в последних двух актах «Гамлета», чем усугубляется впечатление «бездействующего» героя — после наибольшей активности в кульминации, после сцены «мышеловки» (III, 2) и объяснения с матерью (III, 4). То же и в «Короле Лире» — после степных сцен третьего акта. В «Антонии и Клеопатре» герой умирает в конце четвертого акта, нисходящая линия — сплошная агония героя и героини, как и в «Тимоне Афинском», где в первой из пяти сцен финального акта Тимон показывается в последний раз, развязка происходит без его участия. В последних актах шотландской трагедии инициатива уже исходит не от Макбета, наиболее деятельного среди трагедийных протагонистов, а от Макдуфа и Малькольма. В нисходящей линии «Отелло» герой орудие планов Яго.

Драматизируя источники — летопись, жизнеописание, повелю — или перерабатывая старинную пьесу, Шекспир в чисто повествовательной либо диалогизированной *истории* акцентирует жизненные ситуации, превращая их в драматические *положения*, в «характерные» сцены, причем еще в восходящей линии раскрывается роковой характер героя. Судьба его в кульминации поэтому уже определилась. Даже в «Кориолане», когда герой, уступая матери, соглашается отвести войско от стен Рима, этот мнимоблагоприятный момент нисходящей линии — одна из великолепнейших сцен во всем театре Шекспира (V, 3) — лишь ускоряет участь героя, которая решена раньше, в кульминации (III, 3, изгнание Кориолана). Мнимоблагоприятная «перипетия» лишь приближает кульминацию или катастрофу развязки, непреклонный характер протагониста и состояние аффекта исключают благополучный исход. В кульминации герой встал во весь рост, во всей мере предстал угрозой для своих врагов, заставил их активизироваться («Гамлет», «Макбет»), либо невольно стал их верным орудием против самого себя («Отелло» и «Кориолан»), либо

он покидает человеческое общество («Король Лир», «Тимон Афинский»). Так или иначе инициатива в четвертом и пятом актах должна перейти к антагонистам или — как в «Тимоне Афинском», «Макбете» и отчасти в «Лире» — к новым персонажам, даже не главным. Но трагедийная развязка — в отличие от комедийной — всегда неумолимо вытекает из конфликта, из столкновения с «неизбежным ходом целого», даже когда (как в «Гамлете») катастрофа может показаться случайной.

Шекспировская трагедия обязательно кончается *смертью* героя (и героини). Вопреки широко распространенному представлению смерть героя никогда не была показательной чертой, а тем более формальным правилом классической трагедии — ни в теории, ни на практике. Такого правила не знает трагедия античная, где благополучную развязку предпочитает Эсхил, иногда Софокл (в «Филоктете» и «Электре») и чаще всего Еврипид, трагичнейший из всех, по Аристотелю, трагик, правда, благодаря трагико-ироническому условному приему *deus ex machina* (вмешательство богов). Гибели героя избегают, как правило, испанские трагики — в барочно парадоксальных развязках. Среди французских Корнель в лучших трагедиях (от «Сиды» до «Никомеда») почти всегда предпочитает развязки счастливые, а Расин — со смертью героев и героинь, но не обязательно (ср. «Ифигения», «Эсфирь»).

Но во всех десяти трагедиях Шекспира (и обычно у других «елизаветинцев») герой в конце погибает — катастрофическая развязка входит как норма в концепцию трагедийного сюжета (не отсюда ли — при огромной популярности трагедий Шекспира и каноничности для классицизма трагедий Расина — и само представление о норме трагедийной развязки?). Эта норма у Шекспира настолько сама собой разумеется, что в последней трагедии он даже не показывает кончины Тимона; для нас, как и для воина, нашедшего могилу героя (V, 3), форма кончины поэтому остается неясной — самоубийство или, подобно Лиру, смерть от душевного надрыва. Лишь в «Короле Лире», трагичнейшей из всех трагедий, Шекспир драматическому деянию предпочитает событие — чтобы выразить всю безмерность вынесенного Лиром. В «Гамлете» герой убит, развязка — драматический, вызванный поведением героя поступок антигероя. Однако характернее всего для шекспировских развязок *самоубийство* героя и героини: Ромео и Джульетта, Брут и Порция, Отелло, Антоний и Клеопатра, леди Макбет и, по-видимому, Тимон. Такова, по сути, и гибель Кориолана, а также Макбета, который ищет и находит себе смерть в бою, в совершенно безнадежном поединке, умирая, как и жил, с мечом в руках.

В *форме* гибели сказывается в последний раз натура героя и весь его характерный сюжет, это «конец — делу венец» на трагедийный лад. Герой ренессансной трагедии до конца остается

«творцом собственной судьбы»; и если не удалась жизнь, то удалась смерть¹. Его смерть — вместе с тем «очищение» от личной вины: классически в «Кориолане», в «Отелло», где Мавр сам судит себя и строже обычного людского суда; а также в «Гамлете», где, погибая, принц увлекает за собой антагониста — в какой-то мере выполняя под конец и свой долг перед отцом и Данией.

4. Т О Н

Сложный характер, которым вообще отмечено впечатление от трагического, сформулировал еще Аристотель, различая в этом чувстве начала «страха», «сострадания», «очищения». Но в особенности сложно наше впечатление от трагедии Шекспира. Учение о героически самодеятельной личности — идеал всей культуры Ренессанса, его этики, социологии, эстетики — послужило отправным пунктом трагедийного сюжета. У Шекспира это учение ходом действия и опровергается и подтверждается одновременно. Оно опровергается в своем утопически «асоциальном» варианте, часто свойственном родоначальному итальянскому гуманизму, образец которого мы видели в политической доктрине Макиавелли. Но действительное и высокое в этом учении — то, между прочим, что исторически легло в основу англосаксонского идеала *selfmademan*² Нового времени, хотя впоследствии и было опущено в буржуазном «времени» (нравах) — представление о мощи творчески свободной личности подтверждается всей трагедией вплоть до развязки, всем ходом и исходом трагедийного действия. В этом разладе особая «трагическая ирония» — в самой концепции человеческого существования у великого трагика Возрождения. В ней и в тоне всего трагедийного действия у Шекспира как бы звучат — то попеременно, то сливаясь — два (противоположного лада) знаменитейших хора античной трагедии: торжественный первый стасим «Антигоны» во славу человека, творца культуры («Всяческих много в мире сил, но всех их человек сильней»), и глубоко горестный четвертый стасим «Эдипа-царя» («Горе, смертные роды, вам! Сколь ничтожно в глазах моих вашей жизни величье»)³.

«Лишь Брут осилил Брута» («Юлий Цезарь», V, 5); «Антоний сам над собой победу одержал... Антония осилить один Антоний мог» («Антоний и Клеопатра», IV, 13).

² Человек, «себя создавший», всем обязанный самому себе.

³ В предварительной этой главе магистральный сюжет трагедии охарактеризован лишь в более очевидных, общих чертах, доказывающих его паличие. Ряд черт, не менее важных по содержанию и структуре, будет указан в дальнейшем при разборе отдельных трагедий в связи со «становящейся», как уже сказано, природой магистрального сюжета, а в особенности при ретроспективно сравнительном анализе «Тимона Афинского», *трагедии-эпилога*.

**Леонид Ефимович
Пинский
ШЕКСПИР**

Редактор *С. Гиждеу*
Художественный редактор
Г. Масляненко

Технический редактор *Г. Лысенкова*
Корректоры *Г. Киселева* и *Н. Усольцева*

Сдано в набор 20/V 1971 г. Подписано
в печать 18/XI 1971 г. А04208. Бумага ти-
пографская № 1. Формат 60×90^{1/16}. 38 печ.
листов. 39,37 уч.-изд. листов. 38,0 усл. печ.
листов. Тираж 20 000 экз. Заказ 794.
Цена 1 р. 91 к.

Издательство
«Художественная литература»

Москва, Б-66, Ново-Басманная, 19

Полиграфкомбинат им. Я. Коласа Госу-
дарственного комитета Совета Министров
БССР по печати. Минск, Красная, 23.

