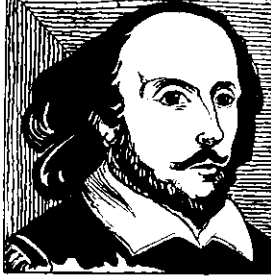


## ТРАГИЧЕСКОЕ У ШЕКСПИРА



### I. ПОСТАНОВКА ВОПРОСА

пределить характер трагического у Шекспира можно, лишь установив объективные основания его трагедии, которая все еще остается нормой и недостижимым образцом величественного в драме. Это далеко не весь вопрос, но это основа вопроса. Речь должна идти прежде всего об историческом содержании его трагического

чувства жизни в зрелые годы творчества, — о том неповторенном в развитии западноевропейского общества историческом процессе, который в трагедийной форме его драмы нашел адекватное отражение. Ни идейное богатство наследия Шекспира, ни даже его художественный метод в собственном смысле слова здесь не имеются в виду, но скорее сознательная или бессознательная историческая правда трагического тона, гарантирующая естественность в развитии героической коллизии, без которой нет трагедии. Именно этот реализм трагического и был, как известно, предметом удивления и зависти для драматургов последующих веков.

Закономерно поэтому, минуя анализ отдельных трагедий и не касаясь эволюции Шекспира как трагика, поставить вопрос об общем основании его трагедии, — не об отдельных ветвях и стволе, но о корнях и почве дерева.

В каком состоянии находится вопрос о характере трагического у Шекспира в современной науке?

Исторический подход к творчеству Шекспира испытал ту же судьбу, что и западноевропейская наука о литературе в целом. И здесь можно отметить два направления. Историко-культурное направление еще продолжает рассматривать Шекспира в связи с его временем, но этот историзм, восходящий к Гизо как автору вступительного исследования к переводу Шекспира Летуэрнером 1821 года (впоследствии расширенного в известную монографию «Шекспир и его время») — историзм измельчавший, позитивистский, где «время» Шекспира совпадает с «веком Елизаветы». Английский вкус к эмпирически точному и фактическому сохраняется в этих традиционных обоснованиях ведьм «Макбета» демонологией Якова I или в установлении связи между «Гамлетом» и заговором Эссекса. При всей несомненной ценности множества конкретных, порой весьма интересных указаний на обстоятельства «века Шекспира» как «века Елизаветы», дальше своего рода «психофизического параллелизма» эта связь между Шекспиром и историческим моментом не идет, и вопрос о трагическом по сути остается открытым.

Реакцией на этот позитивистский метод является течение преимущественно новейшего немецкого шекспироведения, откровенно антиисторическое. Наиболее показательное исследование этого типа — известная двухтомная монография о Шекспире Гундольфа (1928). Автор остается верным методу, избранному в его книге «Цезарь и его век», по которому не время выдвинуло Цезаря, а Цезарь создал свое время. И выражение «век Цезаря» надо понимать буквально: без Цезаря не было бы его века и в помине. «Век Шекспира», согласно Гундольфу, поэтому пустой костюм шекспировского творчества, которым исследователь может пренебречь. Для саморазвития шекспировского гения — для «постижения его личности», или постижения «космического», XVI или XX век равнозначны, и история вообще не имеет никакого значения.

На фоне упадка исторического понимания искусства или модернистского сознательного отказа от историзма выступают преимущества классического периода буржуазной мысли и его оценок Шекспира хотя бы в той же Германии, родине Гундольфа. Когда Гете утверждал, что сила Шекспира обусловлена его временем, он под этим понимал нечто большее, чем частные факты эпохи Елизаветы и даже вся эпоха в целом. От Гердера до Гегеля со-

хранится живое историческое ощущение Шекспира, хотя и на идеалистической основе, знаменательное для современников революционного периода. Однако в такой итоговой работе этого времени, как «Эстетика» Гегеля, решение вопроса еще остается в значительной степени открытым. Страницы о Шекспире при всей тонкости отдельных замечаний, как известно, не принадлежат к лучшим в этой работе Гегеля. Но кроме того, слишком широкое понимание «романтического искусства» (куда по Гегелю относится вся западноевропейская поэзия, начиная со средних веков), вершиной которого является творчество Шекспира, не дает Гегелю возможности определить конкретно-историческую базу трагического у Шекспира. Между Шекспиром, Кальдероном и Расином усматривается поэтому лишь различие нормативного порядка. Исторический момент при таком рассмотрении выпадает из идеалистической эстетики Гегеля.

В немецкой критике середины прошлого века, развившей систематическую сторону «Эстетики», почти совершенно исчезает чувство конкретной почвы трагического у Шекспира, как стадии в живой смене общественных форм. Морализующий подход к Шекспиру здесь обусловил расцвет академического шекспироведения, легко сочетающегося с тем буржуазным социологизмом, о котором речь была выше.

Заслуги советского шекспироведения выступают ясно перед нами, как черты мысли революционной эпохи, которая поэтому и почувствовала в Шекспире гения эпохи «величайшего прогрессивного переворота, пережитого до того человечеством». Для советского исследователя или режиссера, зрителя или читателя, как правило, всегда было очевидным, что в трагической коллизии Шекспира сталкиваются «век ныншний» буржуазного общества и «век минувший» — рыцарства. Связь трагедии Шекспира с веком Ренессанса и гуманизма, с переломной эпохой, стала в нашем шекспироведении общим местом. Другой вопрос — более конкретное понимание характера этой связи.

В наиболее принятом в нашем шекспироведении понимании исходят из заключительной фазы культуры Ренессанса и ставят содержание трагедии Шекспира — от «Гамлета» до «Тимона Афинского» — в связь с кризисом гуманизма Возрождения. Таким образом, после мажор-

ного периода восхождения, после фазы надежд и неомраченной веры в человека, фазы, отраженной в новеллистике и поэмах раннего Ренессанса, в произведении Рабле и комедиях, особенно ранних, того же Шекспира, наступают во всей Европе и, в частности, в Англии тяжелые времена сомнений и разочарования гуманизма в возможностях своего времени. Этот разлад между гуманизмом Ренессанса и общественными устоями абсолютизма или рождающегося буржуазного общества и приводит к трагическому прозрению Шекспира и его героев (Гамлет, Тимон и другие).

Истина этого взгляда заключается в определении места трагедии Шекспира в эволюции литературы Возрождения. Несомненно, что кризис Возрождения трагически обостряет мироощущение гуманистов и придает их мысли во многом новое — антикапиталистическое — звучание. Не случайно поэтому расцвет трагедии Возрождения во всех литературах Западной Европы приходится на конец эпохи. При этом, однако, никак нельзя забывать, что сама культура Ренессанса была по своей природе с самого начала великим революционным кризисом заката многовековой культуры средневековья и рождения капиталистической эры. И то и другое питало идеи Возрождения. Поэтому творчество тех художников, мысль которых справедливо связывается с кризисной фазой гуманизма — Шекспира и Сервантеса, — и остается в веках наиболее ярким, зрелым памятником культуры Ренессанса. Нет ничего более неверного, чем представление об ущербности и неполноценности отражения атмосферы Возрождения в «Дон-Кихоте» или трагедии Шекспира. Поздние плоды литературы Ренессанса наиболее богатые и зрелые его плоды. Кризис гуманизма в «Гамлете» или в «Короле Лире» усугублен осознанием конца тысячелетнего миропорядка.

Уже отсюда вытекает, что трагедия Шекспира вырастает на более широком и значительном фундаменте, чем только кризис гуманизма Возрождения. Такое понимание Шекспира, несомненно, недостаточно. Оно не объясняет прежде всего существа трагедий Шекспира, их *материала*. Действительно, какое отношение имеет кризис гуманизма к истории Макбета или Кориолана, Антония или старого короля Лира? Связь тут, очевидно, не прямая, не непосредственная, не основополагающая. Даже Гамлет — наиболее интеллектуальный герой шекспировской трагедии,

в котором связь с гуманизмом Возрождения нагляднее всего, — не только гуманист во стане придворных порочного короля Клавдия, но и принц датский, иногда с книгой в руках, но чаще со шпагой на боку. Рыцарский сюжет трагедии Шекспира вообще не является иносказанием и условностью, но сам непосредственно носит трагический характер.

Правильность отмеченной выше точки зрения вызывает сомнения и более общего — методологического — порядка. Может ли кризис течения общественной мысли стать сам по себе достаточным основанием великого жизненного искусства и, в частности, такого, как трагедия? Другие великие течения общественной мысли — например, Просвещение в XVIII веке — переживали также свой расцвет и затем кризис, который не вызвал, однако, расцвета трагедии. Не повторяется ли при таком подходе к искусству, когда из самой общественной мысли, как почвы, выводится мощный расцвет искусства, старая идеалистическая ошибка Бахофена, которого критикует Энгельс, когда исследователь из смены религиозных представлений пытается вывести великую трагедию греков, такую, как «Орестея» Эсхила?

Вопрос об исторической почве шекспировской трагедии только часть более общей проблемы развития западноевропейской трагедии в XVII веке.

Вместе с Шекспиром выступает замечательная плеяда трагиков английского театра, его сверстников. Почти одновременно расцветает великий испанский театр от Лопе де Вега до Кальдерона, а несколько позже — французская трагедия Корнеля и Расина. Вокруг пяти величайших трагиков — десятки первоклассных имен, небывалый расцвет трагедии, многие образцы которой сохраняют живой интерес до наших дней. Поистине то был золотой век трагедии, период от Шекспира до Расина. Он остался неповторимой страницей, как эпос на более ранней фазе развития поэзии. Подобно тому как, начиная с эпохи Возрождения, попытки продолжения эпопей приводили только к искусственному эпосу, — начиная с XVIII века, опыты возрождения на Западе трагедии на новой основе приводят лишь к искусственным образцам позднего классицизма, романтизма и модернизма. При этом многие замечательные драмы, особенно исторические, позднейших веков как раз своими художественными достижениями выходят за

пределы жанра трагедии и даже вступают в противоречие с его природой, — то же, что обнаруживают отдельные великие создания искусственного эпоса Камюэнса, Тассо или Мильтона.

В этих «искусственных трагедиях» позднейшего времени обычно заметна характерная оглядка назад, чаще всего на Шекспира. Шекспир оказался для этих трагедий тем же, чем был Гомер (обычно через Вергилия) для искусственного эпоса. И эта оглядка назад свидетельствует о невозможности для художников развитого буржуазного общества создать новую органическую форму трагического. Трагедия подменяется поэтому исторической драмой, искусственной романтической трагедией ужасов или мелодрамой.

XVII век в литературе — классический век трагедии. На пороге его возникает великий роман Сервантеса, знаменующий конец собственно эпического творчества и начало романа как «эпоса частной жизни». Но Сервантес — современник Шекспира — так и не нашел в этом веке достойных продолжателей, и классическая история европейского романа начинается только со следующего столетия. Именно трагедия послужила промежуточным звеном между эрой эпоса и эрой романа.

Современники не сознавали всего значения жанра трагедии для их культуры. Благоприятные исторические условия, определившие такое невиданное богатство творчества и массовый расцвет трагедии (невероятная продуктивность Лопе де Вега и его современников, а также «елизаветинцев»), должны были создать представление о «легкости» этого жанра, выключаящее его из круга «настоящей» высокой литературы, хотя именно не «ученая», а народная трагедия Шекспира и его современников, а также испанских драматургов, пользуется всеобщей любовью. Эти трагедии иногда появляются на свет даже без подписи автора. Только во французском театре — к концу полосы расцвета — трагедия реабилитирована как высший жанр и стоит в центре внимания художественной критики.

Для понимания исторического основания золотого века западноевропейской трагедии многое уясняют замечания Маркса и Энгельса о трагическом. Еще в характеристиках «Орестей» и «Прикованного Прометея» Эсхила классики марксизма раскрывают жизненную базу трагедии, связан-

пую с переломным моментом в развитии человечества. В античной трагедии коллизия основана на нарушении извечного миропорядка, на столкновении «старших и младших богов», традиционного и нового способа жизни.

В применении к западноевропейской драме это означает у Маркса, что гибель старого, добуржуазного правопорядка, его примитивной демократии, уступающей место более развитым и прозаичным формам жизни, гибель рыцарства, отстаивающего свою свободу в борьбе с утверждающимся государством нового времени, составляла содержание трагедии в эпоху ее расцвета. Маркс поэтому в письме к Лассалю хвалит Гете за то, что, «шекспиризируя», он в своей исторической драме «Гец фон Берлинген» нашел адекватную форму для трагической коллизии эпохи в изображении «трагической противоположности рыцарства с императором» и «новой формой существующего»<sup>1</sup> (впрочем, героя этой исторической драмы — художественный идеал уже иной эпохи — Маркс, в отличие от героев шекспировских трагедий, характеризует, как «жалкого субъекта»).

Но не всегда, однако, гибель многовековых культур может, согласно Марксу и Энгельсу, питать трагическую коллизию. «Если гибель прежних классов, например рыцарства, могла дать материал для грандиозных произведений трагического искусства, то мещанство, естественно, не может дать ничего другого, кроме бессильных проявлений фанатической злобы и собрания поговорок и изречений, достойных Санчо Пансы»<sup>2</sup>.

А как же «мещанская трагедия»? Попытка создания трагедии на базе коллизии гибели мещанства и ущемления его прав историческим развитием — такая же искусственная попытка и заблуждение XVIII века, как «Генриада» Вольтера и новый искусственный эпос. Вообще «трагедия» на почве буржуазного способа жизни и образа мыслей — это мелодрама или искусственная трагедия романтизма.

Коллизия рыцарского общества, употребляя известные слова Маркса, сказанные по другому поводу, «составляет не только арсенал, но и почву» классической западноевропейской трагедии. Не случайно в известной характеристике

---

<sup>1</sup> К. Маркс и Ф. Энгельс, Сочинения, т. XXV, стр. 251.

<sup>2</sup> К. Маркс и Ф. Энгельс, Сочинения, т. 7, стр. 213.

греческого эпоса Маркс дважды рядом с ним упоминает имя Шекспира. Ибо не только эпос связан у Маркса с известными ранними формами общественной жизни, и сам эпос взят как пример («некоторые виды искусства, как, например, эпос», — замечает Маркс).

Но и гибель старого феодального общества, согласно Марксу, не всегда трагична. «Трагической была история старого порядка, пока он был существующей испокон веку властью мира, свобода же, напротив, была идеей, осенявшей отдельных лиц<sup>1</sup>, — другими словами, пока старый порядок сам верил, и должен был верить, в свою правомерность. Покуда ancien régime, как существующий миропорядок, боролся с миром, еще только нарождающимся, на стороне этого ancien régime стояло не личное, а всемирно-историческое заблуждение. Потому его гибель и была трагической.

Напротив... современный ancien régime — скорее лишь комедиант такого миропорядка, действительные герои которого уже умерли»<sup>2</sup>.

Это, как нам кажется, основополагающее замечание для теории западноевропейской трагедии золотого века — и трагического у Шекспира, как первой ее формы.

Здесь определено историческое место трагедии между тем состоянием общества, которое можно назвать эпическим, — и его «романическим» состоянием (эрой романа), когда «герои... заседают в коммерческих конторах» (Маркс).

Маркс отмечает, во-первых, связь трагедии с эпосом, ибо изначальный момент трагедийной коллизии еще эпический: «старый порядок» является еще «существующей испокон веку властью мира». Как «существующий миропорядок», он верит «и должен был верить в свою правомерность».

Во-вторых, — и это заключительный момент коллизии в трагедии — перед нами уже не собственно эпическое состояние общества. Мы присутствуем при «гибели» «действительных героев» старого миропорядка, который борется с миром нарождающимся. Его вера в свою справедливость — уже «заблуждение», хотя и «всемирно-историческое, не личное».

---

<sup>1</sup> В оригинале «Einfall».

<sup>2</sup> К. Маркс и Ф. Энгельс, Сочинения, т. 1, стр. 418.



В-третьих, — и это специфично для трагедийной коллизии, в отличие от позднейшей драмы и романа, — само развитие трагического, его существо заключается в изображении рождения свободных страстей и поступков личности нового времени (ренессансная основа трагедии). Но свобода в трагедии есть еще «идея, осеняющая отдельных лиц», и имеет оттенок личной прихоти («persönlicher Einfall»), нарушения извечной справедливости, которое приводит к трагическому преступлению.

В трагедии Шекспира наиболее классически выступают все эти три момента трагической коллизии.

## II. ЭПИЧЕСКИЙ МОМЕНТ

Изначальная связь трагического начала у Шекспира с эпическим состоянием общества, то, что в его трагедиях выступают еще «действительные герои» старого миропорядка, обнаруживается равно в материале драм, в их действии, в коллизии и, наконец, в характеристике героя.

1. *Материал трагического.* Предмет шекспировской трагедии это почти всегда история и легенда, точнее — история, ставшая легендой, народная история, как и в эпосе. Плутарх и Голиншед являются источниками его сюжета. В хрониках более тесное соприкосновение с историей приводит поэтому порой (как в «Генрихе VI») даже к своеобразному драматизированному эпосу, но отдельные хроники почти неотличимы от трагедий (ср. «Ричард III» — и «Макбет»).

Тенденция обращения к истории или к легенде, как известно, общая черта классической трагедии, английской, испанской и французской, а формально она сохраняется и позже, порождая в новой литературе историческую драму.

В традиции ранней французской трагедии Возрождения, сохраняющейся еще у Корнеля, издания пьес предвзвешены неизменным аргументом, где изложены свидетельства историка или легенды, как «основание» фабулы. Трагические поэты не позволяют себе «собственно художественного» (Маркс) вымысла в фабуле трагедии, в отличие от позднейшей драмы и романа. Вернее, у них, как и у эпических сказителей, нет вкуса к чистому вымыслу.

Но никто из трагиков не сравнился с Шекспиром по

наивному чувству ответственности перед историческим свидетельством, ни у кого бессознательный историзм не приводит к такой *эпической правдивости* картины прошлого. Тогда как испанские драматурги, а среди французов в особенности Расин, романизируют историю, у Шекспира даже новеллистический сюжет в «Отелло» обнаруживает черты эпичности введением сцен в венецианском сенате и на Кипре.

Показательно здесь различие акцента у Шекспира и позднейших трагиков. Материал Шекспира — это история в ее магистральной, национальной и всенародной линии, ее открытая, «публичная» сторона: столкновение героев как исторических деятелей, борьба лагерей в хрониках или «римских» трагедиях. Характерно в этом плане различие в разработке сюжета Юлия Цезаря у Шекспира и Вольтера. Вольтеру, автору «Смерти Цезаря», уже кажется недостаточным величественно простой сюжет о столкновении Цезаря с Брутом, как он дан в официальной истории, и Вольтер, усложняя интригу, вводит легенду о Бруте, якобы внебрачном сыне Цезаря, акцентируя интимные моменты сюжета.

В отличие от Шекспира, у французских драматургов возрастает роль вымышленных или неисторических лиц. Роль Сабинны в «Горациях» крайне велика. Эмилия является душой заговора в «Цинне». Неисторические моменты в жизни исторических деятелей — обычно любовь — выдвигаются в интриге на первый план. Отсюда роль Юнии в «Британике», наиболее политической по замыслу драме Расина, драме о рождении деспота и притом такого исторического, как Нерон. Там, где французы уже обнаруживают знаменательное тяготение к комнатной, «теновой» стороне истории, Шекспир еще предпочитает ее «солнечную» арену.

Подобно эпическому певцу, Шекспир исходит из материала сюжета и образа, который до открытия занавеса уже живет в представлении его аудитории, народа, человечества. Поэтому он предпочитает разрабатывать известные сюжеты или перерабатывать старые драмы. Минимум личного начала — собственно художественного, изобретательного — в материале придает сюжету шекспировской трагедии, как и в эпосе, характер *драматизированной легенды*. Наоборот, этой изобретательностью французские трагики, начиная с Корнеля, уже гордятся, как мастерством совершенствования исторического свидетельства,

приобретающего у них все более техническую роль («правдоподобное» обоснование необычности героического поступка).

2. *Действие трагедии.* Стимулы, пружины («мотивы») действия в трагедиях Шекспира находятся в настоящем, в состоянии мира вокруг героя, а не в прошлом, не в его предыдущей личной жизни.

Как известно, это черта эпического творчества. Она характеризует равно «Песнь о Роланде» и вообще «джесту» (в отличие от позднейших романических поэм и романов о Роланде), «Песнь о моем Сиде» (но уже не вполне «Песнь о Нибелунгах», где мотивация слегка романизирована). Она присуща «Слову о полку Игореве» и русским былинам. Личная предыстория героя для действия эпоса несущественна и поэтому обычно отсутствует или только слегка намечена. Классический эпос не знает биографической формы раннего романа. Эпический герой еще не имеет развитой личной жизни. Он вырастает из состояния общества, где личное и общественное даны синкретно.

Шекспировский герой — Кориолан и Макбет, Лир и Тимон — точно так же не имеет предыстории. Позднейшие драмы — начиная с «Перикла», и в особенности «Буря», — явно отличаются от высокой трагедии, образуя особый этап эволюции шекспировской трагедии и особый тип драмы.

Действие у Шекспира в этом смысле резко отличается от действия во французской трагедии, которая чем дальше, тем больше становится как бы развязкой клубка интриги, сплетенного до открытия занавеса. Насколько не определяющим, но скорее производным обстоятельством здесь выступает требование единства времени — вопреки традиционному объяснению, — видно из практики испанской трагедии, свободной от единств, но где все же предыстория играет уже большую роль (отсюда вставленный в действие традиционный рассказ, столь же характерный для испанской, как и для французской традиции).

Действие в испанской и особенно во французской трагедии корнями в значительной степени уже уходит в прошлую судьбу героев, в их частную судьбу и даже в их сокровенную, скрытую от мира интимную жизнь (классический образец — «Федра» Расина). Корнель в «Сиде» (1636) и «Горации» (1640) еще близок к Шекспиру простой мотивацией действия в настоящем и в социальном.

Но уже начиная с «Полиевкта» (1643) и особенно в «Родогюне» (1644), «Ираклии» (1647) и «Доне Санчо» (1650) действие драмы становится разрешением давно назревших ситуаций, — форма, доведенная до совершенства Расином.

Это отличие весьма важно для постижения природы трагического у Шекспира.

Ясно отсюда, что метод «вживания» в прошлую личную историю героя для этой трагедии — метод неуместный и беспочвенный и является модернизацией Шекспира в духе новейшей драмы эпохи романа. Даже в отношении Яго или Эдмунда — носителей «личного интереса» — праздным будет вопрос об их предыдущей жизни, тем более он празден применительно к Отелло. Мы никогда не узнаём ничего из его увлекательных рассказов Бранцио и Дездемоне о своем прошлом, но все, что нужно для понимания Отелло, перед нами на сцене.

Точно так же в нашем шекспироведении и театральной практике крайне преувеличено значение виттенбергского периода жизни Гамлета для действия трагедии: реплики об этом периоде — несколько малозначительных слов. История в «Гамлете» не опосредствована в такой мере частной жизнью, как в драме или романе XIX века.

Подлинная «предыстория» умонастроения Гамлета — это первая сцена первого акта и слова Франциско: «Холод резкий, и мне не по себе». Этот холод террасы перед замком в сцене часовых переходит в официальный торжественный зал, где во второй сцене заканчивается мрачный для героя пир. Атмосфера настороженности Гамлета и недоверия к любезным словам короля та же, что и в следующей, третьей, сцене, где Лаэрт советует сестре не доверять любви принца.

...И если

Тебе он говорит слова любви,  
Ты будь умна и верь им лишь настолько,  
Насколько он в своем высоком сане  
Их может оправдать.

Четвертая картина открывается теми же словами о царящем пронзительном холоде.

Как воздух щиплетя: большой мороз.  
...Жестокый и кусающийся воздух.

И в этой картине появится призрак, чтобы в следующей сцене поразить Гамлета рассказом о коварном убийстве.

Подлинная предыстория «Гамлета» не чисто личная. Она в рассказах часовых о

Вербовке плотников, чей тяжкий труд  
Не различает праздников от будней... (I, 1)

С первой сцены первого акта звучит мотив о времени, которое вышло из колеи, и о том, что «Дания — тюрьма».

Основание действия, как в эпосе, непосредственно в состоянии мира вокруг героя. Но в сжатой форме драмы это состояние изображается иногда только символически — «атмосферой» действия.

Способ мотивации в трагедиях Шекспира вызывает и пресловутое «разнообразие действия». До сих пор еще достаточно распространено тривиальное представление об абсолютном отсутствии единства действия в «свободной» композиции шекспировских драм. Обычно из монографий о Шекспире или из вступительных статей к его драмам читатель узнает о том, как Шекспир для разнообразия действия переплетает два-три различных и независимых источника в комедию или трагедию. Шекспир был бы при этом не больше как ловким «переплетчиком», но весьма искусным драматургом. Не слишком много проницательности требовалось для критики во все времена, чтобы разгадать большую или меньшую внутреннюю связь различных линий в «Гамлете», в «Короле Лире» или «Тимоне Афинском» и установить таким образом «единство в разнообразии» шекспировской композиции. При этом, однако, роль побочных линий понималась обычно слишком «технически», в плане психологического параллелизма — по сходству или контрасту с характером героя. Значение тем Фортинбраса, Лаэрта и Пирра, как мстителей за отца, сводилось к оттенению «мстителя за отца» Гамлета, его особого характера и поведения, к выделению и обособлению судьбы протагониста.

Между тем разнообразие побочных линий скорее генерализирует судьбу героя и переносит акцент в мотивации на объективное состояние общества. Без линии Алквиада мы, быть может, склонны были бы переоценивать значение щедрости и расточительности, как *личных* качеств

Тимона (по этому пути и идет, как известно, морализующая критика). Но судьба политического деятеля Алквиада, который по личным качествам столь отличен от мирного горожанина Тимона, но также вынужден покинуть Афины, сразу переводит ситуацию из домашней обстановки на форум и, лишая ее оттенка исключительности и анекдотичности, придает судьбе Тимона, его уходу из Афин принципиальный, общенародный и трагический характер. Благодаря линии Алквиада история Тимона звучит отчетливее, как история Тимона *Афинского*.

В «Короле Лире» легко переоценить значение некоторых особых черт характера и положения Лира — его гордыни и королевского сана — и, отправляясь от сцены вязки, пойти по ложному следу. Весь дальнейший ход действия и судьба героя предстанет тогда как справедливое наказание самодура отца или феодала короля, который «дроблением» государства вызывает в стране смуту (иногда извлекали и такой «урок» из этой трагедии). Но побочная линия другого отца — не королевского сана и не самодура — отдавшего *все* свое состояние *одному* сыну и, однако, испытывающего подобную судьбу, акцентирует как главное основание действия и основной мотив всей драмы *собственническое состояние общества*, которое прозревает слепой Глостер и постигает безумный Лир.

Можно сказать поэтому, что, в отличие от «безобразного», логического единства действия в композиции французской трагедии, шекспировское единство действия построено как развернутое сравнение, где вспомогательное действие поясняет основное. Французский тип действия относится к английскому, в известном смысле, как художественно-логический тип мышления к образно-поэтическому.

В наиболее характерной форме этот метод ведения действия выдержан в хрониках, и в особенности в «Генрихе IV», где закономерность гибели рыцарской вольницы в общественных верхах (социально-политическая тема Готспура) обоснована распадом и перерождением этой же вольницы в низах (социально-бытовая тема Фальстафа). Здесь наиболее ощутительна родственность полифонии шекспировского действия свободному строю героического эпоса, его «эпическому раздолью», в основе которого лежит то же изображение *состояния мира*.

3. *Коллизия* в трагедии Шекспира также еще близка эпосу.

Как известно, коллизия (или конфликт) эпоса, классически повествовательного искусства, вся в действии. Перед нами объективное, пластическое противопоставление — два противостоящих героя, например Ахиллес и Гектор на поле брани, или два стана, два коллектива. В драме же коллизия дана в поступках, вытекающих из страстей и характеров. Собственно драматический (но не более трагедийный, чем у Шекспира) тип коллизии присущ испанской и в особенности французской трагедии, которые строятся на борьбе в душе героя двух противоположных начал (обычно долга и страсти). В испанской и отчасти французской трагедии раннего классицизма, школы Корнеля, такая коллизия противоборствующих душевных начал — важнейший момент основных сцен, разрешаемый в конце сцены и возобновляющийся в дальнейшем ходе действия. В зрелой трагедии французского классицизма (особенно начиная с Расина) это *длящаяся*, нарастающая, единая коллизия, проходящая через всю трагедию. В испанском и французском театре XVII века это еще классически чистый общественный долг перед родом, государством, обществом в официальном смысле — долг, который в романе и высокой драме буржуазной литературы представлялся бы искусственным. Но именно поэтому в трагедии XVII века наряду с долгом выступает уже личная страсть, свидетельствуя о достаточно развитой частной жизни в абсолютистском государстве, как первом политическом образовании нового времени, где уже возникает дуализм: «абстракция государства как такового», и «абстракция частной жизни»<sup>1</sup>.

У Шекспира же, как и в эпосе, нет еще коллизии, исходящей из рождения подобной «абстрактной, рефлексированной противоположности»<sup>2</sup>. Ярче всего это отличие трагической коллизии у Шекспира выступает в «Антонии и Клеопатре».

Нигде *по материалу* Шекспир не подошел так близко к излюбленной в классицизме коллизии, как здесь, но именно в «Антонии и Клеопатре» особенно рельефно выступает интересующее нас отличие его трагического пачала.

<sup>1</sup> К. Маркс и Ф. Энгельс, Сочинения, т. 1, стр. 254—255.

<sup>2</sup> Там же, стр. 255.

«Эта трагедия, — замечает Гете, — тысячей языков говорит о том, что наслаждение и дело несовместимы»<sup>1</sup>. Личное и государственное здесь в непримиримом конфликте (Рим — и любовь, власть — и наслаждение, полководец — и женщина, Антоний — и Клеопатра).

Но как мы здесь далеки от обычной классицистской коллизии, которую герой русской трагедии XVIII века выражает восклицанием:

О, должность! о, любовь!

Прежде всего «должность» в драме Шекспира личная, честолюбивая (не долг в обычном смысле!), а затем и сама любовь в лице царицы Клеопатры на фоне Египта, страсть в демонической своей силе для Антония равна Риму и не воспринимается им как низшее начало. В душе Антония ни на одну минуту не возникает отмеченная выше борьба, и трагедия являет только ряд переходов от Клеопатры к Риму и наоборот, ряд «уходов», ряд объективных событий-поступков.

Поразительно это эпическое отсутствие у Шекспира интереса к изображению душевного раздвоения, борьбы между «личным» и «гражданским». Во второй сцене второго акта Антоний для успокоения Августа просит руки его сестры. Цезарь ему напоминает об оставленной в Александрии Клеопатре. Сам Антоний сейчас о ней не думает. Но вот прорицатель в следующей сцене предсказывает ему, что в столкновении с Цезарем он всегда будет побежден, — и Антоний, только что женившись на Октавии, решает:

Кудесник прав.. вернусь в Египет.  
Спокойствие купил я этим браком,  
Но на Востоке радости мои.

Еще поразительнее, что важнейший момент действия, сыгравший катастрофическую роль в судьбе героя, — его бегство за Клеопатрой в битве при Акциуме, — совсем не показан. Зритель об этом узнает из краткого сообщения эпизодического лица. Представим себе подобную ситуацию в драме Лопе или Корнея: она стала бы центральной сценой борьбы чести и влечения во всем ходе дей-

<sup>1</sup> Статья «Шекспир, и весть ему конца». Гете, Собр. соч., т. X, ГИХЛ, М. 1937, стр. 585.



ствия, кульминационной точкой коллизии. Здесь же этот эпизод опущен, ибо показывать Шекспиру нечего. Душевной коллизии Антоний в этот момент не знал, как он сам же объясняет Клеопатре в следующей сцене. Бегство при Акциуме, пожалуй, ближе к эпическому событию, чем к драматически мотивированному поступку.

Знаменательно также, что сцена отчаяния Антония, у которого почва уходит из-под ног, дана не до решающего поступка, когда герой поставлен перед трагической дилеммой (как в стансах Сида у Гильена де Кастро или Корнелля), а *после* поступка. Антоний проклинает судьбу, но судьба эта, как в античном театре, еще «пластична». Она в объективном мире, а не в душе героя.

Такова же коллизия в «Юлии Цезаре» и в «Короле Лире», в «Макбете» и в «Тимоне Афинском».

В «Кориолане» борьба возникает в душе героя лишь в конце трагедии, в третьей сцене последнего акта, когда мать, жена и ребенок выходят к Кориолану, стоящему под стенами Рима. «Честь и сострадание в тебе столкнулись», — замечает Авфидий. Но к этому моменту судьба героя уже фактически свершилась. Душевная коллизия возникает тогда, когда герой уже обречен, и она только ускоряет его гибель. Наоборот, с нее начинается французская трагедия, и она составляет средоточие трагедии испанской.

Когда Дездемона, отвечая перед сенатом отцу, говорит, что «надвое распался долг ее» перед отцом и мужем, мы не предполагаем здесь никакой настоящей драматической борьбы. Героиня поступает, по ее словам, «как мать моя, с своим отцом расставшись», — повинуюсь природе и обычаю со времен Адама и Евы. У других героев Шекспира душевной борьбы перед поступком не больше, чем у Дездемоны перед роковым ее решением бежать из дома отца.

В «Гамлете», который представляется с первого взгляда исключением из этого общего правила, по сути тот же тип цельного героического сознания. Ибо действие в этой трагедии строится не на коллизии «мстить или не мстить», но «быть или не быть», то есть на том, что стоит, казалось бы, в стороне от сюжетной линии и в стороне от возложенной тенью старого короля задачи, составляющей магистраль действия.

Подобно Отелло, Кориолану или Тимону, Гамлет — цельная, действенная натура. Шекспировский герой еще

не знает позднейшего раздвоения между личным влечением и абстрактным долгом. Ему чужда поэтому и рефлектирующая нравственная борьба. Но протагонистам других трагедий Шекспира еще нужно узнать подлинное лицо мира, в котором они живут, им нужно узнать, что *истинно и достойно*. Это и страсть героя, и его долг одновременно. И так как мир вокруг трагического героя сложнее и противоречивее, чем в эпосе, он заблуждается, он ошибается. На трагическом заблуждении и основаны поступки героя, как и действие драмы, к концу которого герой прозревает; это прозрение совпадает с моментом его гибели.

Гамлет же единственный из героев шекспировских трагедий, кто не в состоянии совершить ошибку, потому что он ясновидящий: покров мира сорван перед его взором, и он с первого акта уже знает то, что Отелло, Лиру, Тимону открывается только в ходе и исходе действия через их поступки и заблуждения. Он знает, что Дания — тюрьма и весь мир тюрьма, а тюрьма достойна своего тюремщика.

Поэтому вопрос о достойном поступке есть уже

Быть или не быть — таков вопрос,  
Что благороднее...

Таким образом, центр коллизии в «Гамлете» смещен с частного и конкретного поступка мести в план философский, жизнеоценивающий и выходит за пределы фабулы. Этим смещением коллизии, своего рода «абберацией», и объясняется пресловутая неясность, «загадочность» трагедии «Гамлет».

Образ Гамлета — героя хронологически первой из трагедий страстей Шекспира — еще в недифференцированной форме включает оба антагонистических начала коллизии последующих драм. Гамлет обладает благородством Отелло и Лира и знанием жизни Яго и Эдмунда. Противоборствующие начала коллизии, свойственные *действию* других трагедий, выступают еще *в сознании* размышляющего Гамлета. Спикретность коллизии рождает поэтому первую и единственную (не считая «Бури», драмы особого типа) трагедию рефлектирующего героя.

Поэтому действие в «Гамлете» (месть), в отличие от более драматического «Отелло» или «Лира», сведено к примеру и иллюстрации, раскрывающей правоту сомнений и разочарования Гамлета. Но никакой пример, никакая иллюстрация не может быть вполне адекватна мыс-

ли. Подлинный образ Гамлета выражен адекватно поэтому только лирически — в монологах и сентенциях. Коллизия «Гамлета» вырастает из общей почвы шекспировских трагедий, но перерастает рамки драматической формы.

Таким образом, популярное в теории трагедии, начиная с романтической критики, положение о том, что Шекспир, в противоположность античной трагедии, перенес судьбу в душу героя, далеко не точно и верно лишь наполовину. Шекспировская коллизия еще близка объективной, пластической борьбе у греков. Маркс имел основание поэтому в знаменитой характеристике античного искусства поставить в известном смысле рядом с ним искусство Шекспира.

Показательно, что и современная Шекспиру гуманистическая трагедия во Франции (Жодель, Гарнье, Монкретьен) также не знает драмы душевной коллизии, в отличие от позднейшей трагедии классицизма в той же Франции. При сжатой форме трагедии круга Гарнье (крайняя бедность действия, строгое соблюдение «единств», отсутствие социального фона), столь отличающей ее от трагедии елизаветинцев, это отсутствие внутреннего движения придает ситуации французской трагедии XVI века односторонне пластический и статичный характер. Драма Гарнье — это ряд красноречивых картин, где демонстративная и живописная сторона театрального зрелища подавляет собственно драматическое начало, которое может быть выражено здесь только в словесных тирадах, то есть риторически и лирически.

Подлинное основание коллизии в обоих столь различных театрах английского и французского Возрождения — в этом общем для них моменте — очевидно, не столько национального, сколько исторического характера.

Жизненным прототипом для образов ренессансной драмы обоих вариантов — «ученого» театра Гарнье и «народного» театра Шекспира — служили цельные и героические натуры века Возрождения (например, кондотьеры и конквистадоры, как жизненные модели для образов Отелло, Антония или Кориолана). И Энгельс, как известно, объясняет «полноту и силу характера» человеческого типа этой эпохи тем, что «люди того времени не стали еще рабами разделения труда», в отличие от их «преемников» в развитом буржуазном обществе.

Цельность ренессансного героического образа исторически связана еще с народным и рыцарским сознанием доабсолютистской и даже добуржуазной Европы, с не исчезнувшими еще элементами «эпического» состояния общества. Корнелевский рефлектирующий герой в этом отношении гораздо ближе позднему раздвоенному сознанию, отделяющему личное от общественного; он гораздо более буржуазен.

Мы подошли тем самым к общей характеристике героя.

4. *Характеристика героя.* Изначальный отправной момент в развитии образа обнаруживает удивительную родственность всех героев шекспировских трагедий. Можно говорить о единой отправной точке характеристики столь различных натур, как Брут и Отелло, Лир и Антоний, Кориолан и Тимон. Всех их отличает правдивость, нелюбовь к лести и прямота до резкости или грубости. Им всем свойственна доверчивость, наивность до ослепления и вера в свои силы. Их поведение обнаруживает целеустремленность, храбрость и щедрость героически широких натур.

По существу те же черты присущи и Гамлету, кроме доверчивости и наивности, которые по содержанию этой трагедии ему, так сказать, «противопоказаны». В известном смысле он уже осознал природу мира трагедии, все передумал за всех последующих героев и не может быть поэтому наивным. Но образ Гамлета вырастает из этого же комплекса черт, хотя и перерастает рамки нормальной для шекспировского протагониста характеристики.

Нетрудно заметить, что это комплекс черт эпического героя у различных народов.

Гомеровский Ахиллес и библейский Самсон, древнеиндийский Юдхитхир и иранский Рустем, Роланд и Зигфрид, Марко-королевич и Илья Муромец равно обладают им. Это общечеловеческий образ богатыря (при различных племенных и исторических вариантах), из которого исходит Шекспир в характеристике своих героев. В зачине трагедии еще отсутствует одна какая-либо преобладающая черта, страсть, которая стояла бы *над* героем и была бы *задана* в трагедии с самого начала. Это и есть та многогранность шекспировских образов, которую обычно имеют в виду, противопоставляя Шекспира драматургам XVII века. Но в испанской и французской трагедии (причем у Корнеля явственнее, чем у Расина) богатая ге-

роическая характеристика по существу только *сжата* до чувства чести или долга, сведена к тому, что действительно является основой эпического образа героя. Честь здесь обнажена поэтому как императив, стоящий над героем, и образует тем самым резкую и определенную *драматургическую* характеристику, выступающую у испанцев и французов с самого начала действия.

Шекспир же начинает с универсальной и синкретической (для драмы еще слишком аморфной и невыразительной) эпической характеристики. Основой ее всесторонности является непосредственная связь с народным коллективом, который создает в эпическом герое идеал человека. Известная даже бесстрастность (отсутствие аффекта) показывает его гармонию с миром и человеческой средой.

Стало поэтому обычным утверждение, что Отелло не ревнив, не подозрителен, а скорее доверчив. Но в такой же мере можно сказать о Кориолане, что он не горд, не тщеславен, а скорее поразительно скромен по натуре. Об этом свидетельствует его друг Менений, и это подтверждается поведением Кориолана в сцене чествования его как триумфатора. Макбет до сцены с ведьмами всегда был верным вассалом, а Тимон в первой половине трагедии не мизантроп, но крайний филантроп (знаменательно, что *гармонический* Тимон первых двух актов целиком принадлежит трагедии и не обязан Плутарху и Лукпану, источникам сюжета).

В отправной точке шекспировской характеристики, таким образом, еще нет личной черты, как доминанты. Ведь даже расточительная щедрость Тимона, раздающего свое состояние друзьям, — только гротескный вариант доверчивости и «жертвенности» эпического героя, жизнь которого принадлежит народу. Ибо перед нами «герой» в народном, жизненном, а не условном, «литературном» смысле слова («герой произведения»).

Отвлекаясь от этого, нельзя понять того интереса, который вызывает протагонист у окружающих, как и психологию чувства в трагедии. Отелло, например, еще не герой страсти как таковой. Чувство Дездемоны не является просто ответным чувством; как видно из ее слов перед сенатом, она полюбила Отелло за героическую жизнь. Героиня трагедии — и это закон равно для английской, испанской и французской трагедии, в особенности Корнеля — любит только достойных, ее чувство возрастает в меру

достоинства героя (классический пример — «Сид» Корнеля). Чувство в трагедии носит объективный и, так сказать, общезначимо рациональный, а не интимный, алогичный, прихотливый характер. Последний присущ лишь чувству комедии (например, «Сон в летнюю ночь»). Дездемону (как и зрителям) увлекает весь героический облик Отелло.

С другой стороны, почему аудитория вместе с Дездемой презирает чувство Родриго? К этому персонажу критика обычно слишком строга и даже несправедлива. Ему отказывают в силе чувства и даже просто в чувстве. «О любви своей к Дездемоне, — читаем мы в одной монографии о Шекспире, — он, Родриго, не может связно сказать двух слов, потому что любви никакой он не испытывает». Странная аргументация для этой трагедии, где и Отелло не претендует на красноречие и — если верить ему — груб в словах и т. д. «Родриго, — читаем мы дальше, — вбил себе в голову свое страстное увлечение, по существу же ему просто хочется цегольнуть перед собой и перед другими ожидаемой победой». Критика здесь заходит дальше «критического» Яго, который оценивает чувства Родриго, как «похоть крови». Но ведь это подход Яго, который и Отелло называет «хвастуном», а Дездемону «распутницей», Яго, который «только и умеет что осуждать», и особенно беззаветное чувство.

А именно таково чувство Родриго, своеобразного Ромео пошлости, если быть к нему справедливым. Родриго мог бы стать героем позднейшего любовного романа или драмы, и впоследствии Флобер обнаруживает интерес к чувству сентиментальных мономанов и банальных Ромео типа Фредерика Моро из «Воспитания чувств». Психологический интерес флюберовской Джульетты — Эммы Бовари — в том, что она любит пошлого Родольфа и банального Леона, но основа трагической характеристики не мирится с психологией чувства как такового. Трагедийная героиня Дездемона поэтому просто не замечает чувства Родриго... Интерес в трагедии вызывает только объективно достойный и, независимо от особой страсти, непосредственно значительный человеческий материал того качества,

Что миру возвестить сама природа,  
Восстав, могла б: «Вот это — человек!»  
(«Юлий Цезарь», V, 5)

Различие между трагедийной характеристикой и буржуазно-драматической (эпохи расцвета романа), таким образом, в том, что в трагедии носитель страсти еще не нивелирован по моральному и эстетическому уровню: качество и высота индивидуальности героя существенны. Вот почему трагик Шекспир не питает интереса к изображению чувства Родриго, хотя это страсть напряженная, непреодолимая («мне самому стыдно, да нет сил преодолеть это», — искренне признается он Яго) и, как известно, роковая для его кармана и даже жизни. Но это чувство посредственности, прибегающей к помощи со стороны, контрастирует своей беспомощностью и ничтожеством с деятельной и самостоятельной натурой героя.

Другой, не менее показательный пример. «Отца Горио» не раз уже сопоставляли с «Королем Лиром» в плане темы отвергнутого отцовского чувства. Но серый купец французского романа уже тем отличается от героя английской трагедии, что в нем отсутствует с самого начала эпическая полнота характера и заданная страсть образует яркую доминанту маниакального образа на нивелированном фоне характеристики. Это различие трагедии и романа начинается в данном случае с заголовков. Перенесенная на театральные подмостки напряженная и глубокая страсть «Отца Горио» образует не трагедию, а мелодраму, то есть *tragédie domestique*, трагедию буржуазной жизни, «домашнюю трагедию».

Изначальное богатство основы трагического характера у Шекспира давало повод пересматривать традиционный взгляд на драмы среднего периода от «Гамлета» до «Тимона», как трагедии «страстей». С этой стороны определяя их, можно было бы сказать, что Шекспир не писал трагедий ревности, гордости, чадолюбия и честолюбия, как не существует эпоса ревности, гордости и т. д. Но это верно только наполовину.

Из эпического отправного момента характеристики рождается резкий, определенный *трагический* характер, со своим особым пафосом свободной личности; трагедия возникает лишь с того момента, когда ренессансный герой выведен из инерции эпического равновесия, которая для трагедии уже является уходящим прошлым и старым порядком. Другую сторону трагической коллизии образует «мир нарождающийся» буржуазного общества. При столкновении с ним и под влиянием его воздействия и

рождается трагическая страсть, губящая героя, на основании которой мы с известным правом говорим об «Отелло» как трагедии ревности, о «Кориолане» как трагедии гордости, и т. п.

### III. ГИБЕЛЬ ГЕРОИЧЕСКОГО

Трагическое у Шекспира вырисовывается лишь в тот момент, когда намечается необходимость гибели героя или, точнее, гибели *героического*.

Гибель героического — это вообще черта трагедии, в отличие от эпоса, но в особенности — трагедии Шекспира. В эпосе герой может победить, как в «Махабхарате», «Одиссее» или «Поэме о Сиде», может погибнуть, как Рустем, Роланд или Зигфрид (оказываясь обычно жертвой коварства), но в последнем случае нет ощущения исторической гибели героического. Для трагедии же именно существенно ощущение конца большой полосы в движении общества, в развитии человечества.

Ибо перед нами уже не эпическое состояние, с которым, как мы видели, еще наполовину связан герой трагедии, не «детство человечества», не патриархально цельное племя, народ или город на его ранней фазе. Наоборот, историческая основа трагедии — это уже состояние кризисное, переходное — рождение зрелого мира антагонистических отношений; для трагедии Шекспира — возникновение буржуазного общества: мир Яго, Эдмунда и друзей Тимона Афинского, в котором живут протагонисты трагедий. В эпосе поэтому естественно изображение совпадения жизни героя с интересами коллектива, сила и устремления которого идеализированы в нем. В трагедии же, где распадается органичность социальной основы, такое совпадение уже невозможно, а изображение — неуместно, как показывают опыты художественного эпоса нового времени (одновременные с расцветом европейской трагедии), где эпическая ситуация отмечена известной искусственностью. Неразвитому *тождеству* героя с обществом эпической ситуации соответствует трагедийная *коллизия* и заблуждение героя. Вера в правомерность этого мира есть заблуждение, хотя и всемирно-историческое (Маркс).



1. *Неэпическое состояние общества.* Мир шекспировской трагедии, его настоящее время, в котором рождается уже будущее общество, с достаточной четкостью показан еще в «Юлии Цезаре», связующем звене между хрониками, где акцент поставлен на исторической картине, и трагедиями, где он перенесен на судьбу героя и изображение трагической страсти. Уже в «Юлии Цезаре» один лишь Брут, как последний республиканец, сохраняет иллюзию цельного Рима. Но эта *res publica*, общее дело, общий интерес — фактически патрицианский Рим богатых. К судьбе *этого* Рима, где низы не обеспечены хлебом, народ безразличен. Республика, как реальное народо-властие, живет только в представлении заблуждающегося Брута. Между ним и народом, трезво отдающим себе отчет в существующей обстановке, возникает уже коллизия. Знаменитая форма одобрения народом Брута «Пусть Цезарем теперь он будет» — звучит поэтому невольно саркастически, как выражение этого трагического противоречия. Вопрос этот, применительно к «Юлию Цезарю», у нас достаточно выяснен.

Ярче и в более драматической форме это противоречие между героем и обществом выступает в «Кориолане», где оно дано в форме трагической страсти героя («Юлий Цезарь» в этом смысле еще завершение и синтез хроник).

Ни одна трагедия, как известно, не давала так часто повода для искаженного толкования Шекспира, как «Кориолан». Начиная с Брандеса, стали излюбленными в кругах либерально-буржуазного литературоведения рассуждения об «аристократизме» и «демофобстве» автора «Кориолана», которые так пришлись по вкусу реакционной критике. Но как мог автор глубоко демократического по выводам «Короля Лира» написать через два года «Кориолан» — остается неразрешимой «творческой» загадкой при такой интерпретации трагедии Шекспира.

В «Кориолане» с наибольшей силой выступает всемирно-историческое «заблуждение старого миропорядка» как основа трагического у Шекспира. Кориолан служит Риму с беззаветной жертвенностью подлинного народного героя. Интересы родного города заполняют все его существо, как главного защитника Рима. Здесь даже нет аскетического подавления личного, — и это очень характерно для героя Шекспира, в отличие от испанской и французской трагедии. Личное для Кориолана — это Рим. Служение

Риму — нормальная стихия Кориолана, стихия всей его натуры. Оно идет от «инстинкта» народного героя, а не от рефлексии. В нем нет честолюбия. Звуки труб победы в его честь, когда он возвращается триумфатором из Кориоли, его коробят. Его «тошнит» от похвал и «лести придворной» — как и героев других трагедий Шекспира. Ведь это все равно что чествовать его за то, что он ест, пьет, дышит. Мы ни разу не видим его наедине с семьей, матерью и женой. Его жизнь вся на форуме и на поле битвы. Само его прозвище Кориолан — эпизод из истории Рима. Он — еще сознание наполовину родовое, для которого город Рим — это мир, причем город, как единый организм, единый полис.

Но это единство полиса — заблуждение Кориолана. И уже в начальной сцене трагедии мы видим, как народ бежит по улицам Рима со словами «убьем Кориолана, первого супостата народу», ибо патриции сыты, народ умирает с голоду, а Кориолан против выдачи хлеба народу. Рим трагедии «Кориолан» разъедаем классовыми противоречиями. И народ это хорошо сознает. Он голодом дошел до понимания того, что нет единого города. Рим — это не мир. Единый город и наличный Рим ничего общего по существу не имеют. Народ не хочет умирать под стенами Кориоли за патрицианский Рим и оставляет Кая Марция одного; пускай «лезет, как безумный», умирать за свою фикцию.

Кориолан поэтому полон презрения и к народу, который набивает мешки награбленным, когда нужно гнать врагов Рима, и к сенаторам, заигрывающим в своих интересах с народом. Это презрение к *классовому* Риму и к *классовым* компромиссам, необходимым для его сохранения. Сам Кориолан руководил бы народом иначе. Для него нет богатых и бедных, но есть достойные и недостойные граждане, и он не признает никаких прав за чернюю. Кориолан искренне верит в басню о членах тела, которую его лицемерный друг Менений Агриппа дипломатически рассказывает народу. Эта басня — миф органического полиса, в ней его архаическая политика. «Велики ли права у пальца от ноги?» — спрашивает Менений. В духе этого мифа Кориолан не признает за паразитарными членами городского тела каких бы то ни было прав. Кориолан плохой государственный ум. Этот апологет единого полиса — плохой «политик» (вспомним, что во времена Шек-

спира «политиками» называли во Франции периода гражданских войн партию компромисса, партию Генриха IV). Шекспир осуждает политику Кориолана, его разум, его философию. Эта героическая натура ведет себя в государственных делах, как Дон-Кихот. Шекспир с большой силой показывает истину народа и его попранные права. Ибо экономические интересы народа и политика патрицианского Рима стоят друг против друга. И Маркс применительно к более развитому обществу и антагонистическому укладу называет басню Менения «пошлой»<sup>1</sup>. Народ и *этот* Рим не совпадают. Народ отказывается признать в этом Риме свое отечество, и за четыре года до изгнания Кориолана он уже уходил на Святую гору (495 до н. э.), чтобы основать новый город, ибо «есть мир и кроме Рима».

Кориолан, остающийся в *этом* Риме и служащий ему не за страх, а за совесть, тем самым защищает классовые интересы патрициев и становится демофобом. Но и в Риме ему уже нет места. Органический полис, которым он живет, и реальный Рим сталкиваются в его судьбе — и Кориолан уходит в изгнание и становится предателем отечества. Теперь уже не народ, а Кориолан доходит до понимания того, что «есть мир и кроме Рима». Перелом в трагедии — от Кориолана, беззаветного защитника Рима, к Кориолану-изменнику — такой же, как переход Тимона-филантропа к мизантропии, доверчивого Отелло к ревности и т. д. Лишь теперь Кориолана обуяла гордость. Свобода героя в трагедии неизбежно приводит к его отпадению от «существующего миропорядка». Рождение страсти, аффекта влечет за собой и преступление героя и его спрavedливую, хотя и трагическую, гибель.

Разрыв Кориолана с Римом — не только заблуждение, но и преступление. Ибо всегда, даже в классовом обществе, есть отечество. Есть государственный интерес, как относительный народный интерес, даже в классово-антагонистическом обществе, например перед лицом внешнего врага, который несет народу рабство. Перед войсками, наступающими на Рим, объединяется весь город, как одно существо, возрождается цельность полиса. И Кориолан оказывается перед лицом этого единого Рима изменником, от которого отворачивается родная мать. Патриот Шекспир

<sup>1</sup> См. К. Маркс и Ф. Энгельс, Сочинения, т. XVII, стр. 397.

осуждает Кориолана на гибель. Но ситуация народного героя, который становится врагом народу, — тот факт, что победитель Кориоли переходит на сторону Кориоли, и само прозвище «Кориолан» становится для него двусмысленным и роковым, — окрашена в трагические тона.

Значительность судьбы Кориолана и его заблуждения выясняются при сопоставлении с поведением народа, с которым герой соотнесен. Каковы позиции народа по отношению к Кориолану?

Народ, в отличие от враждебных Кориолану трибунов Брута и Сициния, носителей экономического интереса, ценит и уважает Кориолана. Ибо народ, как и Кориолан, всегда инстинктивно уважает достойное. «Если бы Кориолан больше любил народ, на свете не было бы человека достойнее его», — говорят горожане (II, 3).

Но вместе с тем уже с первой картины народ ненавидит Кориолана за его «хлебную» политику. Удивительно глубоко у Шекспира проникновение в экономику рождающегося общества и смелое погружение в сферу материальных интересов («Юлий Цезарь», «Отелло», «Король Лир» и «Тимон Афинский» этим особенно отмечены). Это преимущество английского гуманизма, начиная с Томаса Мора, его национальная черта в стране классического аграрного, а впоследствии промышленного переворота, классического развития капиталистического общества. Это преимущество реализма «шекспиризации», сравнительно с испанской и французской трагедией: мы отчетливо видим у Шекспира реальный, материальный фундамент трагического.

Народ у Шекспира наивен — и мудр, несправедлив — и прав, изменчив — и постоянен. Он изменчив — не только по отношению к Кориолану, но и к трибунам, которых волокут по городу, когда вольски стоят под стенами Рима, оставшегося без Кориолана, без лучшего своего полководца. Он постоянен, проницателен и великодушен, он ценит Кориолана как воина и как человека. Он воздает должное его правдивости, честности и прямоте. Он наказывает поэтому недалёковидных трибунов, врагов Кориолана: для каждого приходит свое время.

Но мудрость народа скрыта до поры до времени. Сам народ, как и народный герой Кориолан, в противоречивом единстве с Римом. Народ часто деморализован патрицианской политикой и тогда он люмпен-пролетариат

античного полиса. Он выступает поэтому то как «глас черни, глас осла», то как «глас народа, глас божий». Его видимость, как и у Кориолана, не совпадает с его существом. В первом случае он в трагедии часто чернь, и с ней соотнесена «хлебная» политика Кориолана. Дурная политика! Ибо по существу лишь народ — настоящая основа города, его сила («Что такое город? Народ есть город.», III, 1), с которой внутренне связана героическая натура Кориолана.

Кориолан в эпическом единстве с городом, но он же становится демофобом. Он любит народ, но в Риме видит лишь чернь.

Это противоречие хорошо подмечено пронизательным Менением: «Он любит ваш народ. Не требуй же, чтоб в одной постели с ним спал». Это, таким образом, любовь «платоническая» и далекая от реальной жизни. Именно потому, что она слишком идеальна, она переходит в грубую брань по отношению к «стаду» и «вонючей черни», как иногда Кориолан честит народ.

Герой поэтому в трагедии Шекспира внешне — по положению — одинок (не только Кориолан, но и Гамлет, Отелло и другие, вплоть до Тимона). И глубоко символична сцена, когда за ворвавшимся в Кориоли героем запираются ворота, отделяя его от своих, — и он *один* три часа отстаивает Рим во враждебном городе. Это душа органического полиса — Кориолан, его трагический Дон-Кихот — отделяется от его реального народного тела. Смысл этой сцены в надменных словах уходящего в изгнание Кориолана: «Я изгоняю вас. Живите здесь».

Соотношение героического (общенародного) и личного в трагедии тем самым иное, чем в эпосе. Тогда как в эпосе эти начала переходят друг в друга и даже тождественны, в трагедии они вступают в драматическое противоречие, ибо исчезает жизненная основа для их гармонического единства.

2. *Народность трагического героя.* Более развернутый анализ такой спорной трагедии, как «Кориолан», был необходим для того, чтобы уяснить существо героического — а значит, и трагического — начала у Шекспира и, в частности, характер народности героя (вспомним пушкинское: «Что развивается в трагедии? Какая цель ее? Человек и народ. Судьба человеческая, судьба народная»). Здесь

необходимо освободиться и от искусственных «народнолюбских» натяжек, и от реакционных «аристократических» фальсификаций Шекспира (последние, как уже отмечено, обычны особенно в связи с «Кориоланом»). И то и другое — модернизация шекспировского героя и всей коллизии, а также и мысли самого Шекспира. Между тем народность, как и всякое большое идейное начало, не есть мертвая данность, но имеет свою историю, свое развитие и далеко не однозначна в применении к различным эпохам мировой литературы<sup>1</sup>. Народность шекспировского героя не выступает еще как преклонение перед народом или прямая защита интересов угнетенных классов. Последнее — завоевание демократического сознания более позднего времени и не применимо не только к «Кориолану», где это резко бросается в глаза, но и к «Гамлету», «Отелло», «Антонию и Клеопатре», «Тимону Афинскому» и даже — в целом — к «Королю Лиру».

Народность шекспировского протагониста не в уравни- тельски-демократических выводах, к которым приходит Лир в степи. Они в «Лире» — частное производное более общей для героя ренессансной трагедии и специфичной для Шекспира формы народности. Все эти короли, полководцы или богатые горожане еще слишком мало озабочены положением «младшей братии», и сам Лир удивляется в степи, как мало он до сих пор думал о ней.

Сама поляризация, то есть крайнее и резкое противосто- яние культурного и народного сознания, как следствие национального богатства при народной нищете, — черта уже позднейшего *развитого* классового общества. Она порождает сознательный демократизм, проникающий даже в ряды лучших людей господствующего класса.

Народность шекспировских героев иная и обусловлена еще известной неразвитостью общественной структуры. Эта народность старого типа сродни эпической. Она скорее черта природы, чем сознания. Белинский поэтому объ-

<sup>1</sup> Полисемия этого термина не случайна. Мы употребляем тер- мин «народность» в самых различных значениях. Мы говорим о народности великих писателей, часто связанных с фольклором, в отличие от искусственных и книжных корней творчества их со- временников; о народности как выражении национального гения у Данте, Расина, Гете, Пушкина; о народности Бернса, Шевченко, Некрасова, как более прямой связи с социальными и политиче- скими интересами народа. Все эти значения далеко не всегда сли- ваются в творчестве художников прошлого.

ясняет трагическое впечатление от «Макбета» тем, что герой «злодей, но с душою... могучей». Народность этого типа в том, что она не мирится с партикуляризмом интересов и существования — рамками позднейшего буржуазного романа и драмы. Она дана в замечании Энгельса о людях Возрождения: «Они почти все живут всеми интересами своего времени, принимают участие в практической борьбе, становятся на сторону той или иной партии», в противоположность позднейшим «рабам разделения труда»<sup>1</sup>. Этого типа народность роднит «демократа» Лира и «супостата» Кориолана; Отелло, который верно служит Венеции, и Тимона Афинского, который готов разрушить Афины; республиканца Брута и цезарианца Антония (как героя «Антония и Клеопатры»); принца Гарри и Перси Готспура (в «Генрихе IV»), образ которого также окрашен в трагические тона.

Героизм этого типа, как мы видим, по Энгельсу, даже не в принадлежности к тому, а не другому политическому лагерю. Известная сцена о Фаринате дельи Уберти из «Ада» Данте может послужить здесь примером народности архаического типа. Величие образа нескончаемого старого гибеллина (в судьбе которого много сходства с Кориоланом) в том, что и в аду он продолжает жить интересами родной Флоренции. Только об этом он и расспрашивает Данте, «самый ад не ставя ни во что». Судьба города и дело его партии есть непосредственно личное дело Фаринаты — этого эпического образа партийного борца.

Личность самого Данте может послужить жизненным примером этой народности, ее объективных оснований в самой жизни. Политический путь Данте родствен пути Кориолана, как он представлен историей и изображен у Шекспира. Оба они питомцы городской культуры (Рим, Флоренция), с которой их судьба тесно связана. Данте избран приором, как и Кориолан в свое время консулом. Оба были изгнаны из родного города в ходе политической жизни и партийной борьбы. Оба в эмиграции логикой партийной борьбы пришли к вооруженному походу против родного города: Кориолан его возглавил, а Данте приветствовал поход германского императора против свободных итальянских коммун. Это их политическое заблуждение, которое принадлежит прошлому, как и партийные инте-

<sup>1</sup> К. Маркс и Ф. Энгельс, Сочинения, т. XIV, стр. 476.

ресы гвельфов и гибеллинов, «белых» и «черных». Но в веках живет образ Данте и его «общий девиз», которому отдана вся его личная жизнь. Это идеал того же органического полиса, с которым связана натура Кориолана, и Данте дал его картину в образе архаической Флоренции века его предка Каччягвиды.

«Общий девиз» Данте стал знаменем национально-освободительного движения в Италии и борьбы за ее объединение, несмотря на то что он выступал в реакционной форме идеализации Священной Римской империи. Данте — первый патриот Италии. Народность шекспировских героев питала буржуазно-демократическую мысль последующих веков. Ибо прогрессивно-освободительная борьба в новое время, как и во всей истории, была, хотя и в противоречивом виде, борьбой за более органические и народные формы жизни, за демократию на более широкой основе<sup>1</sup>. Эта борьба завершается, однако, только в социалистическом обществе, как первой подлинной форме органической всенародной жизни.

Народность, которая у художников развитого буржуазного общества является сознательной, *идейной* тенденцией демократического героя, у героя шекспировской трагедии, связанного наполовину с патриархальной корпоративной Европой, есть еще черта природы, определяющая *реализм* героического у Шекспира.

В этом смысле классики марксизма противопоставляли реализм метода Шекспира сознательному идейному содержанию метода Шиллера, завоеванию буржуазно-демократической мысли. Это различие и двух типов народности, слияние которых возможно, по Энгельсу, лишь в драме будущего, то есть социалистического общества<sup>2</sup>.

Своеобразие шекспировской народности обнаруживается в отношении между героем и народным фоном. В трагедии Шекспира, в отличие от автора «Разбойников» и «Вильгельма Телля», мы никогда не находим ситуации

---

<sup>1</sup> «...Основа, на которой каждый новый класс устанавливает свое господство, шире той основы, на которую опирался класс, господствовавший до него; зато впоследствии также и противоположность между негосподствующим классом и классом, достигшим господства, развивается тем острее и глубже» (К. Маркс и Ф. Энгельс, Сочинения, т. 3, стр. 48).

<sup>2</sup> См. К. Маркс и Ф. Энгельс, Сочинения, т. XXV, стр. 258—259.



героя, возглавляющего народное движение (ситуация одного эпизода в комедии «Два веронца», близкая к «Разбойникам», остается неразвернутой и побочной). Изображение восстания Кеда в «Генрихе VI» дано в целом в отрицательном и гротескном свете. Сознательно демократическое, отрешенное от личного прямое служение угнетенному народу — не тема Шекспира, как и всей литературы Возрождения. В этом плане знаменательно, что автор «Генриха VI» остался равнодушным к героическому образу Жанны д'Арк, реабилитированному впоследствии Шиллером в его замечательной драме.

Но именно поэтому между рефлектирующим, благородным героем Шиллера и близким ему по действию культурно отсталым народным фоном возникает такая зияющая пропасть, как в «Разбойниках» или в «Орлеанской деве» (героиня — и ее отсталая семья). Такой дистанции не знает Шекспир даже в «Кориолане», где народ *понимает* героя, даже осуждая его. Гамлет, Лир, Отелло и Тимон понятны народу, с которым они стихийно связаны и даже тождественны общими представлениями о достойной, хорошей жизни. Народный фон поэтому созвучен трагическим героям: могильщики в «Гамлете», шут в «Лире», который понимает старого короля лучше его самого, и другие. Даже простая женщина Эмилия обнаруживает большую пронизательность, чем Отелло. В силу конгенитальности героя и народа и возможен «активный фон», «живость и богатство действия», как реалистические и народные черты трагедии Шекспира. Это фон «доброй старой Англии», уходящей, патриархальной Европы, с которой наполовину еще связана переходная культура Ренессанса.

3. *Гибель героев.* В комедиях Шекспира герой еще окружен созвучным ему миром «доброй старой Англии» и побеждает одиноких в комедии представителей враждебного капиталистического мира (Шейлок, Мальволио и другие). В трагедии он уже сам одинок или почти одинок. В первых великих трагедиях Шекспир еще прибегает к особым приемам оттенения этого одиночества. В «Гамлете» герой внезапно перенесен из Виттенберга в чуждый ему по духу датский двор. В «Отелло» герой — черный мавр среди белых европейцев (оттенение здесь, так сказать, буквальное). В дальнейшем этот внешний прием

менее ощутителен (удаление Антония из Рима), и он совсем отсутствует в первых актах «Кориолана» и «Тимона Афинского», где герои в родном городе среди своих, но именно здесь, в заключительных актах изгнания героев обнаруживается, что они — «на нашей, не своей земле».

Гибель героев трагедии — или, вернее, гибель героического — это исчезновение того патриархального типа народного сознания, о котором речь шла выше. Это его несовместимость с более развитым (абсолютистским или буржуазным) строем жизни, с «разложением человечества на массу изолированных, взаимно отталкивающихся атомов»<sup>1</sup> и уничтожением всех патриархально-коллективных форм связей в обществе.

Возвращаясь к противопоставлению трагедии Шекспира эпосу, можно заметить, что в эпосе нет ощущения несовместимости сознания героя с состоянием общества. Поэтому — оставляя в стороне счастливые исходы — смерть героя есть только его жертва для общественного блага. В фабуле трагедии нет такой жертвы. Герой здесь заблуждается и искупает свое заблуждение смертью.

Иначе говоря, трагедии Шекспира всегда присуще стихийное, а порой и сознательное, историческое мышление. В эпосе история дана статически, как материал, в трагедии она динамична (мы видим *движение* истории) и освещает ход событий. «Время вышло из своей колеи» («Гамлет»), «отжили мы лучше времена» («Король Лир»). Сама тема трагического заблуждения предполагает историческое раздорожье.

Гибель героев дана в трагедиях Шекспира в двух вариантах.

Преимущественно в хрониках и в «римской трилогии» (как хрониках римской истории) герои сталкиваются с абсолютистским деспотизмом. В «Кориолане» это республика, но для шекспировского героя в целом это несущественное различие. Важно, что это формальный и лицемерный порядок «политиков» нового строя, которым противостоит свободная, деятельная и прямая натура Перси Готспура, Брута, Антония и Кориолана. Герой в этих драмах противопоставлен системе бюрократически-политического государства нового времени, его аппарату и механике, его политической надстройке.

---

<sup>1</sup> К. Маркс и Ф. Энгельс, Сочинения, т. 1, стр. 605.

Трагедия «Гамлет», где герой враждебен центру этой культуры в XVII веке — двору, относится отчасти к этой же группе трагедий. Принц датский здесь гибнет в столкновении с двором и дворянством, которое «примирилось со своим историческим призванием — раболепством»<sup>1</sup>.

В контрасте правителей — богатыря старого Гамлета, который единоборством решает исход войны, и интригана «пигмея» Клавдия — дано движение истории и «время» в «Гамлете». Но это то же соотношение, что между Антонием и Октавианом, который —

...действовал всегда через своих  
Помощников, не смысла в деле ратном.  
(III, 9)

И Октавиан поэтому отказывается от поединка с Антонием. В «Кориолане» герой равно противопоставлен хитрым сенаторам и трибунам Рима.

Второй вариант гибели героя выступает в «Отелло», «Короле Лире», «Тимоне Афинском», но он звучит и в других трагедиях «страстей» и связан с экономическим фундаментом возникающего буржуазного общества и его этикой. Коллизия здесь основана на доверчивости героя к обществу (и вере в свои силы), на иллюзии естественных гармоничных человеческих отношений там, где царит война всех против всех. Доверчивость порождает великое заблуждение героя и его трагическое преступление.

Прозаический формализм и лицемерие «твердого» порядка в политике — и животное-эгоистические инстинкты, эгоизм в семейных и общественных отношениях в быту, а главное, нивелирование человеческого достоинства равно в верхах, как и в низах общества, — такова картина складывающейся абсолютистской и буржуазной культуры в трагедиях Шекспира.

Сатирическая сторона трагической коллизии (образы Яго, Эдмунда, Гонерильи и т. д., но в особенности друзей Тимона Афинского, которые уже лишены демонизма отрицательных образов предыдущих трагедий) несколько приближается к коллизии романа, в особенности раннего буржуазно-сатирического, типа плутовского, с его открыто аморальными персонажами. Если условно назвать ее «романическим» моментом трагедии, то окажется, что отпра-

<sup>1</sup> К. Маркс и Ф. Энгельс, Сочинения, т. XXV, стр. 260.

ной «эпический» момент и «романический» сходятся в судьбе героя, определяя его гибель. Осуществляется это, однако, в трагедии через возникновение и развитие трагической страсти, средоточия трагического начала.

#### IV. РАЗВИТИЕ ТРАГИЧЕСКОГО. РОЖДЕНИЕ СТРАСТИ

Переход от эпического к более интенсивному и внутреннему героико-драматическому (трагическому) началу связан с тем, что герой осознает в ходе действия истинное лицо общества и свое одиночество. Тогда рождается трагическая страсть.

Характеристика героя в отправном моменте действия еще не является его трагическим характером, присущим ему в данной трагедии. Она может создать даже ложное представление о нем, которое не вяжется с первого взгляда с его образом мыслей, поведением и речами в основных сценах и в трагедии в целом. Разительный пример — завязка в «Короле Лире», которая часто вызывает недоумение. Но до некоторой степени это применимо и к другим трагедиям, в особенности к «Тимону Афинскому», где первый акт создает иллюзию бесстрастного, терпимого, снисходительного к чужим мнениям, поверхностного, непроницательного героя.

В целом характеристика героя пока еще лишена акцента и своего «пафоса». Ибо герой объективно или субъективно (в собственном сознании) еще не отделен от мира и не «вышел из колеи». Герой ведет себя достойно, как должно, то есть так, «как все» (в идеальном смысле). Отелло на службе Венеции. Макбет — достойный полководец типа Банко, с которым он сражается бок о бок. Тимон уверен, что все друзья поступают так же, как и он. Кориолан — опора Рима; но

Я сделал то, что сделали вы все,  
Что мог я сделать. Родине своей  
Равно мы служим; тот меня славнее,  
Кто послужил ей так, как бы желал.

Характеристика поэтому разнообразна, но синкретна, как многообещающее детство характера.

Наиболее классический пример — Отелло первых актов. Он еще не любящий муж по преимуществу. С удивительной мерой изображено его чувство к Дездемоне. Нет еще

ни одной интимной сцены (они появляются лишь с третьего акта). Его чувства драматически раскрыты перед «обществом»: сцена сената и встречи в Фамагусте. Здесь та стыдливость истинной трагедии в изображении интимного, которая уже исчезает во французском театре (сохраняющем, однако, наперсниц, как отзвук античного хора на придворной сцене). Ибо Отелло еще и муж, и генерал, и друг, и гражданин Венеции. Он поэтому «бесстрастен» в столкновениях с Брабанцио, в обеих сценах: на улице и перед сенатом. Он близок Ахиллесу, любящему Брисиду, — мы, как и Брабанцио, еще не видим его уязвимого места. Ведь он не подозревает еще ничего дурного кругом: «Заслуги, сан и совесть без упрека» — оправдают его перед сенатом. Это эпически уравновешенная натура, для драматического конфликта не созревшая.

Таков же и Корполан вначале, как полководец, сын, муж, друг Менения в первом акте, где эти начала не исключают друг друга и где поэтому нет *гордости* полководца.

В «Антонии и Клеопатре» герой вначале еще не любовник Клеопатры по преимуществу. Вскоре мы его увидим в Риме, обручающимся из политических соображений с Октавией. Пока Клеопатра играет в его жизни такую же роль, как Калипсо для Одиссея.

В завязке «Короля Лира» еще нет аффекта отцовского чувства. Это еще *король* Лир. Разве отец мог бы так поступить, как Лир с Корделией? *Отцом* Лиром, подобным герою Бальзака, которому безразлично все на свете, кроме дочерей, он окажется только в ходе действия.

Даже в Тимоне первого акта нет аффекта дружбы. Тимон — воплощение спокойствия и благорасположенности к миру. Его вера в себя и в людей, правда, принимает уже законченно гротескный характер, но Тимон здесь близок Лиру первой сцены первого акта, где эта вера еще только подходит к гротеску и кажется поэтому причудой старого короля. А она лишь дальнейшее развитие наивной веры Отелло. Тимон первых актов обнажает чувство жизни всех шекспировских героев в исходном моменте действия.

Только в «Гамлете», не самой совершенной, хотя по содержанию центральной драме Шекспира, тема перерастает, как уже отмечено, рамки драматического воплощения. В силу характера самой темы — исключительной для

театра Шекспира в целом — изначальный момент духовного развития героя не находит драматического выражения в действии. О прежнем мироощущении Гамлета мы узнаем только из его беседы с Розенкранцем и Гильденстерном во второй сцене второго акта, когда он замечает, что «утратил прежнюю веселость и оставил обычные занятия». Некогда человек ему представлялся как образцовое создание, с благородным разумом, с безграничными способностями и т. д. Но все в прошлом. И уже в первом монологе мир для него «опустелый сад».

Первоначальное гармоническое состояние оказывается призрачно недолговечным и, обычно в третьем акте, — в столкновении с миром — рождается аффект во всей силе.

Паразительна в трагедии прежде всего быстрота перехода к аффекту, трагически стремительный ход развития чувства. В «Отелло», быть может наиболее законченной по развитию страсти трагедии Шекспира, это развитие — от рождения до зрелости — происходит на протяжении одной третьей сцены третьего акта. В начале сцены герой еще ничего не подозревает, да и у Яго еще нет плана действия. К концу сцены Отелло уже трогательно прощается со своим прошлым.

Прости, покой, прости, мое довольство,  
Простите вы, пернатые войска,  
И гордые сражения, в которых  
Считается за доблесть честолюбье...  
Все, все прости! Прости, мой ржущий конь,  
И звук трубы, и грохот барабана,  
И флейты свист, и царственное знамя,  
Все почести, вся слава и величье  
И бурные тревоги славных войн!  
Простите вы, смертельные орудья,  
Которых гул несется по земле,  
Как грозный гром бессмертного Зевеса,  
Все, все прости! Свершился путь Отелло.

Эпическое детство героя кончилось, начинается трагическая зрелость. Уже в этой сцене он поручает Яго справиться с Кассио и принимает твердое решение убить Деэдемону.

Можно ли в таком случае согласиться с распространенным в критике мнением, будто в развитии трагической страсти Тимона Афинского, в его резком переходе от покоя к аффекту на протяжении нескольких сцен того

же третьего акта, не узнать художественного метода автора «Отелло», его искусства в развитии характера?

Это значит считать, что только Яго создает Отелло, как трагического героя, и порождает его страсть. Но это верно лишь по отношению к честному мавру из новеллы Чинтио. Тем самым слишком высоко оценивается роль Яго как личности в поведении Отелло. Но и в «Тимоне» есть свой Яго, роль которого играют друзья Тимона, те же «дорогие мерзавцы». Яго в «Тимоне Афинском» заменен мелкой монетой, а Дездемоной для Тимона является человеческое общество, Афины и те же друзья героя. Яго в «Тимоне» не отделен от Дездемоны и поэтому не так заметен.

Это значит подменить «Отелло» «домашней трагедией» о добром, хорошем муже, которого сбил с толку негодяй, друг дома, оклеветав его жену. Именно такой слабохарактерный герой мещанских трагедий XVIII века — «Лондонского купца», «Игрока» или «Сарры Сампсон» — попадает в сети коварного «злодея» или дурной женщины, которые по сути целиком отвечают за его преступления. Еще Геттнер выводил драму Лилло из «Отелло» и «Тимона Афинского», а среди старых шекспироведов Ульрици и Брандес придерживались взгляда на «Отелло» как «семейную драму». Но Отелло, в отличие от приказчика Джорджа Барнвелля, игрока Беверлея и Меллефонта, морально и эстетически вполне вменяем.

Иначе говоря, это значит обеднить и образ Яго, который возглавляет и символизирует социальный антагонистический мир драмы, образ, стоящий на грани фантастического (ведь сам Отелло, не только некоторые критики, подозревает в нем переодетого средневекового «черта», а в коллизии «Макбета» ему вполне соответствуют ведьмы), — и свести этот образ к позднейшим абстрактным «романтическим злодеям». Тем самым сцена, раздвинутая в мир, основание которой, как всегда в трагедии Шекспира, стихийно историческое, подменяется в «Отелло» абстрактными и тесными стенками «домашней трагедии». Но тогда не «Тимон Афинский», а «Отелло» — исключение по узости своей площадки для театра Шекспира.

Однако как раз для реалистической семейной драмы такая быстрая воспламеняемость шекспировского героя и непосредственный переход от сомнения к решимости

(«у меня сомнение нераздельно с решимостью», — говорит Отелло) были бы психологически исключительны и недостаточно мотивированны. Ведь в третьей сцене третьего акта, где уже решена судьба Дездемоны, Отелло даже еще не видел платка у Кассио. Есть только «слова, слова и слова»... Яго.

Этот трагический динамизм и *свобода* в развитии страсти составляет закон трагедии Шекспира. Например, в эволюции драм, изображающих ревность, он обнаруживается чем дальше, тем резче (ср. «Много шума из ничего» (1598), «Отелло» (1604), «Цимбелия» (1609) и «Зимнюю сказку» (1610)). Такое развитие страсти, психологически неправдоподобное для буржуазной драмы, уже не раз ставило в тупик критику, подходящую к трагедии Шекспира с психологическими нормами позднейшей литературы.

Этот темп развития уже сам по себе придает страсти в трагедии демонический оттенок.

Показательно, что в гораздо более рефлексированной французской трагедии, особенно у Расина, где перед поступком дана целая полоса резонов и душевной борьбы, мы намного ближе к «основательности» и психологической правде позднейшей драмы, хотя сжатое действие театра классицизма — не забудем о «единстве времени» — это еще отзвук трагического темпа развития страсти.

Высшая *трагическая* правда этой резкости перехода к аффекту у Отелло, Кориолана, Тимона заключается в героическом сознании своего права на суд, на самостоятельный свободный акт. Там, где цивилизованный герой французской трагедии ищет для поступка достаточно объективных оснований в «разуме», в общепринятых нормах поведения, шекспировский герой, ближе стоящий к наивному состоянию, не размышляя находит их в самом себе. Его народная цельность обнаруживается в этой вере в себя и в свою безошибочность.

И вот почему личные качества Яго, как ловкого интригана, только предпосылка поведения Отелло.

Трагическая страсть начинается тогда, когда герой осознает, что он предоставлен самому себе в неправом мире. Его право и одновременно его долг *героя* — одному

...восстать  
На море бед и кончить их борьбою.  
(«Гамлет», III, I)



В то же время это его право, его долг — долг Отелло, Лира, Кориолана, Тимона, отстаивать свое *личное* право мужа, отца, заслуженного полководца, друга, — в зависимости от сюжета и темы пьесы. Это уже права свободной личности в ренессансном смысле. Так рождаются страсти ревности, гордости, отцовского чувства, мизантропии как явления индивидуализированного сознания героя литературы нового времени.

Так происходит развитие трагического, как переход от эпически-синкретной характеристики к трагически определенному характеру. Здесь важно отметить два момента.

Во-первых, колоритность, богатство оттенков и общечеловеческое содержание шекспировского чувства — именно в этом переходе многообразного зачина в определенную страсть. «Отелло» — не драма ревнивца, но трагедия о человеке, который *стал ревновать*. В «Антонии и Клеопатре» герой, отнюдь не напоминающий изнеженного Фоблаза, поставил, однако, все на карту наслаждения и любви. Кориолана *обуяла* непомерная гордыня. В «Тимоне» мы видим, как можно *стать* ожесточенным человеконенавистником, и даже как раз тогда, когда человек полон любви к людям.

Преимущество шекспировской почвы трагического в том, что он, в отличие от писателей более зрелого буржуазного общества, еще в состоянии показать, как из полноты наивного человеческого сознания вырастает та или иная страсть *в определенных условиях*, и при этом, как нормально *человеческая* страсть. Ренессансный образ Отелло поэтому, в отличие от ревнивцев барочного испанского театра (типа дона Гутьере из «Врача своей чести»), говорит гораздо непосредственнее чувству каждого человека — и ревнивцу и тому, кто никогда не знал ревности. Потенциальная энергия естественной человеческой природы становится в «Отелло» кинетической энергией аффекта.

Гете поэтому противопоставляет Шекспира Кальдерону, как «виноград» — «спирту». «Шекспир подносит нам спелые гроздья винограда прямо с лозы; мы можем лакомиться по ягодке, можем его выжимать в давящем чане, отведать или пить его в виде виноградного сока или в виде перебродившего вина — он во всяком случае освежает нас; у Кальдерона, напротив, зрителю, его выбору и воле не предоставляется ровно ничего; ему дают выде-

ланый, уже перегнанный винный спирт, приправленный специями и подслащенный. Надо выпить его, как он есть, как вкусное, раздражающее средство — или совсем от него отказаться» (статья «Дочь воздуха» Кальдерона»). Разумеется, образное сравнение Гете относится не только к идейному отличию объективного Шекспира от тенденциозного Кальдерона, но и к психологическому содержанию характеров у обоих драматургов.

Таким образом, в пресловутом вопросе — является ли «Отелло» трагедией ревности — правильны и недостаточны обе точки зрения. Трагедия Шекспира одновременно идейно-историческая картина и захватывающая психологическая картина рождения и развития страсти в ее первоначальной свежести.

Во-вторых, свободная, раскованная страсть героя, имеющего мир, общество, не за собой, как в эпосе, а против себя — это уже начало губительное и для героя и для среды. Эпическая сила и цельность его натуры, его вера в себя и сознание своего права, в условиях мира трагедии становится поэтому опустошающей, разрушительной силой. Шекспировский протагонист находится в коллизии, родственной Дон-Кихоту (в особенности это обнажено в «Тимоне Афинском»), но он поражает отнюдь не стадо баранов.

По своему положению, как отец, муж, гражданин, герой Шекспира уже фактически член этого мира, который вышел из старой колеи. А его ослепление (наивное представление об окружающем мире) делает его орудием интриг и эгоистических интересов буржуазного общества. Это отчетливо выступает в «Отелло», «Короле Лире» и «Тимоне Афинском», отнесенных выше к драмам, обнажающим этико-экономический фундамент новой культуры.

Эпическая индивидуальность героя, как последнего могикана добуржуазного общества, становится в ренессансной трагедии формой рождения индивидуалистического сознания капиталистической эры. В основе этого изображения лежит диалектика самой жизни в эпоху Ренессанса. Выше уже отмечалось, что прототипами Отелло, Антония, Кориолана или Макбета мог быть хотя бы такой характерный социальный тип эпохи, как кондотьер, герой изобразительного искусства итальянского Возрождения. Кондотьер, с одной стороны, потомок средневекового рыцаря. Его служба — это еще не воинская повин-

ность для человека нового времени, не временное исполнение гражданского долга перед отечеством. Война для него, как и для рыцаря, нормальное состояние. Но, с другой стороны, он уже выключен из вассально-сеньюральных связей сословного общества. Он не имеет лена и является свободным наемным воином. Исторически он уже предшественник военспеца буржуазной армии. Он еще рыцарь сравнительно с позднейшим солдатом, он уже солдат сравнительно со средневековым рыцарем. Таково же ренессансное свободное сознание Тимона сравнительно с типом патриархального бюргера — и позднейшего буржуа.

Формально свободное существование члена буржуазного общества и соответствующее ему индивидуалистическое сознание родились из распада и разложения более органических форм старого порядка. Мрачный отблеск преступности ложится поэтому и на героев трагедии, как носителей этого двойственного процесса.

Так, в «Отелло» вокруг героя и героини выведен целый мир антагонистических личных интересов Яго, Кассио, Родриго, Бьянки. Душою этого мира является циник Яго, не испытывающий никакого уважения к традиционным отношениям между людьми на службе, в семье и т. д. Он разлагает все, к чему прикасается своей философией открытого эгоизма. И чистое чувство Отелло и Дездемоны не может быть выключено целиком из этого мира. Оно запутывается в клубке противостоящих частных интересов, вызывающих необходимость настороженности к людям и исключаяющих доверие к ним. Героическая вера мавра в людей, которая лежит в основе его чувства к Дездемоне и отношения к самому Яго, переходит при соприкосновении с миром Яго в подозрительность и аффект, губящий Дездемону. Начало Яго входит в душу Отелло.

Героическая свобода поэтому неизбежно приводит в мире трагедии к преступному, аморальному поступку, к нарушению извечного миропорядка, у которого еще были основания верить в свою правомерность и усматривать в нарождающемся независимом поведении всего лишь разрушительную антисоциальную мораль.

Действительно, общей чертой классической трагедии является демонический оттенок, который присущ своему лично-свободному началу. Это верно для

античной трагедии от «Орестей» до «Медей», как и для европейской трагедии от хроник Шекспира и его трагедий через испанскую трагедию, в центре которой «Жизнь есть сон» Кальдерона, до «Федры» Расина, венчающей трагедию французскую. Сама тема подавления личной страсти во имя общего долга в трагедии классицизма связана еще с этим недоверием к свободному личному началу (ср., наоборот, «Робинзон Крузо», как первый европейский буржуазный роман, проникнутый безусловным доверием к свободной инициативе). Даже в «Гамлете» высокое сознание героя, его ум и свободное от норм окружающего общества понимание жизни воспринимаются героем как сила, отравляющая ему существование. Отсюда искренняя зависть Гамлета к счастливому Фортинбрасу. Вторичный, подчиненный мотив «Гамлета» — это «горе от ума».

Демонизм проявления свободы в рождающейся капиталистической культуре, которую Шекспир изображает как распад патриархально-естественных связей между людьми, и составляет лейтмотив гуманистической трагедии Шекспира.

Эта свобода, как известно, выступает в трагедиях в двух вариантах образов: отрицательный, собственно демонический — Яго, Эдмунд, Гонерилья и т. д., прямые предшественники позднейших рыцарей наживы и обмана, и положительный — в образах Отелло, Дездемоны, Лира, Корделии и других, в которых опозитизировано и прославлено то новое, что дал ренессансный переворот и принесло рождение капиталистического общества.

Подлинный трагизм, однако, заключается в исторической связи этих двух вариантов, в том, что Отелло становится орудием Яго, Лир возвышает Гонерилью и Регану, Тимон злорадно сужает средствами разбойников и т. д. Иногда эти два варианта уже почти неразличимы, как, например, в образе Макбета. Благородная и свободная натура героя приводит его в бесчеловечном обществе к заблуждению и отпадению от людей, к нарушению морали: Отелло убивает невинную жену, Тимон становится ожесточенным врагом родного города и т. д.

Трагическая объективность Шекспира в изображении чувства далека, с одной стороны, от средневеково-эпического осуждения свободных страстей (которое наполовину присуще еще Данте), и уж конечно Шекспир ничего

общего не имеет с морализирующей критикой, которая осуждает расточительность Тимона и видит в этом «идею» трагедии, стараясь извлечь из драмы Шекспира мораль филистерского благоразумия. С другой стороны, трагедия Шекспира равно далека от либерально-буржуазной апологетики «прав свободной личности», являющейся лицемерной защитой состояния «войны всех против всех» и буржуазного соревнования страстей в борьбе за существование. Объективность Шекспира-трагика, не имеющая ничего общего с безличным объективизмом, заключается в изображении противоречий рождающейся буржуазной культуры с гуманистических позиций передовой мысли его времени. Поэзия свободного поведения, расцвет человеческой природы, обаяние человеческих устремлений и чувств и гибельность их проявлений в известных социальных условиях — таково содержание трагедии.

Насколько отличен дух трагедии от норм средневекового и эпического мира — может показать образ Дездемоны. Данте еще поместил бы ее во второй круг «Ада» вместе с Франческой, хотя и сокрушаясь о ее судьбе. Как-никак Дездемона была непослушной дочерью, ее бегство вызвало смерть отца. Немецкая критика XIX века осуждала поэтому поведение Дездемоны и видела в ее судьбе проявление высшей справедливости в трагедии.

В гибели Дездемоны действительно существенно ее *свободное* решение, ее разрыв с отцом. Недаром трижды в трагедии свободный поступок ренессансной женщины ей инкриминирован врагами (Брабанцио на суде, I, 3; Яго — Родриго II, 1; и Яго — Отелло III, 3), причем дважды перед Отелло, на которого этот довод действует. «Ведь обмануть сумела она отца», — доказывает Яго. И Отелло, пораженный этим замечанием, отвечает: «Да, да! Ты прав!» Важный довод Яго против героини — это свободное «я» Дездемоны, то, что она уже личность, то, что она отказала всем женихам, выбрала мавра без согласия отца и бежала с ним. И Брабанцио предсказывает Отелло, что она предаст мужа, как предала отца.

Дездемона тоже «вышла из старой колеи», а это и есть «распутство» по нормам этики старого общества. Ибо для него постоянство, верность и добродетель совпадают с традицией, долгом и связью с родом, свобода же есть «личная прихоть». Точка зрения Брабанцио, Яго

(играющего роль «верного Яго» доброго старого времени) и Отелло, на которого действуют эти доводы — хотя сам он поступает уже свободно, — есть то, что Маркс называет «всемирно-историческим заблуждением старого мира».

Шекспир, однако, далек от старого Брабанцио во взгляде на поступок его дочери. Он опозитивизировал свободное чувство Дездемоны к Отелло. И героиня гибнет в трагедии, как благородная жертва звериного мира Яго.

Ренессансная трагедия Шекспира отличается тем самым от трагедии барокко и классицизма не только в методе изображения чувства, как мы видели выше, но также идейными выводами и этикой. Трагедия Шекспира отказывается от умаления прав человеческой личности и подавления свободного чувства. Тогда как у испанцев, в особенности у Кальдерона, естественное чувство обычно алогичное и хаотическое, хотя и заманчивое начало, а у Корнеля природное влечение должно занять низшее место в иерархии душевной жизни героя, — трагедия Шекспира подымает личную естественную страсть героя до высот его собственного долга. В отличие от театра эпохи расцвета абсолютизма, Шекспир во всей полноте изображает рождение нового человека из недр средневекового общества, его непримиримую борьбу за свободную, достойную человека жизнь и реальные противоречия этой борьбы.

Поэтому именно Шекспир — более архаичный и близкий эпосу трагик — оказался конгениальным прогрессивно-освободительным течениям нового времени. Он был им близок своим сочувствием рождающемуся свободному сознанию новой эры и непревзойденно *героическим* его изображением. Более всех других трагиков творчество Шекспира питает демократическую мысль до наших дней.

Почва трагического начала у Шекспира — самый переход от старого миропорядка к новому времени, точнее, от полупатриархального средневекового общества к наиболее антагонистической классовой формации. Своеобразие его исторической почвы — культуры Ренессанса — в истории классового общества не повторенное, определило реализм изображения героического сознания, как и ситуации гибели героического — оба момента трагиче-

ского начала. Героическая поступь истории, столкновение эр, придает его драме всемирно-историческое звучание.

Среди бесчисленных поклонников Шекспира Драйден, один из наиболее умеренных, выразил, быть может, наиболее удачно, в немногих словах характер гения Шекспира, в особенности как поэта трагического. «Не могу сказать, чтоб он был всегда ровен. Будь он всегда ровен, я, ставя его рядом с величайшими писателями человечества, лишь нанес бы ему оскорбление. Он часто бывает плоским, безвкусным; его комизм опускается тогда до искусственности, а серьезное переходит в напыщенность. Но он всегда велик, когда перед ним стоит великий предмет. Всякий скажет, что, найдя предмет под стать своему гению, он настолько же возвышается над всеми остальными поэтами, как высокий кипарис над кустарниками»<sup>1</sup>. Великое, таким образом, Шекспиру по плечу. (По Драйдену, даже *только* великое.) Всемирно-историческое — его стихия, как первого среди трагиков.



---

<sup>1</sup> J. Dryden, Works, London, 1892, v. XV, p. 344.